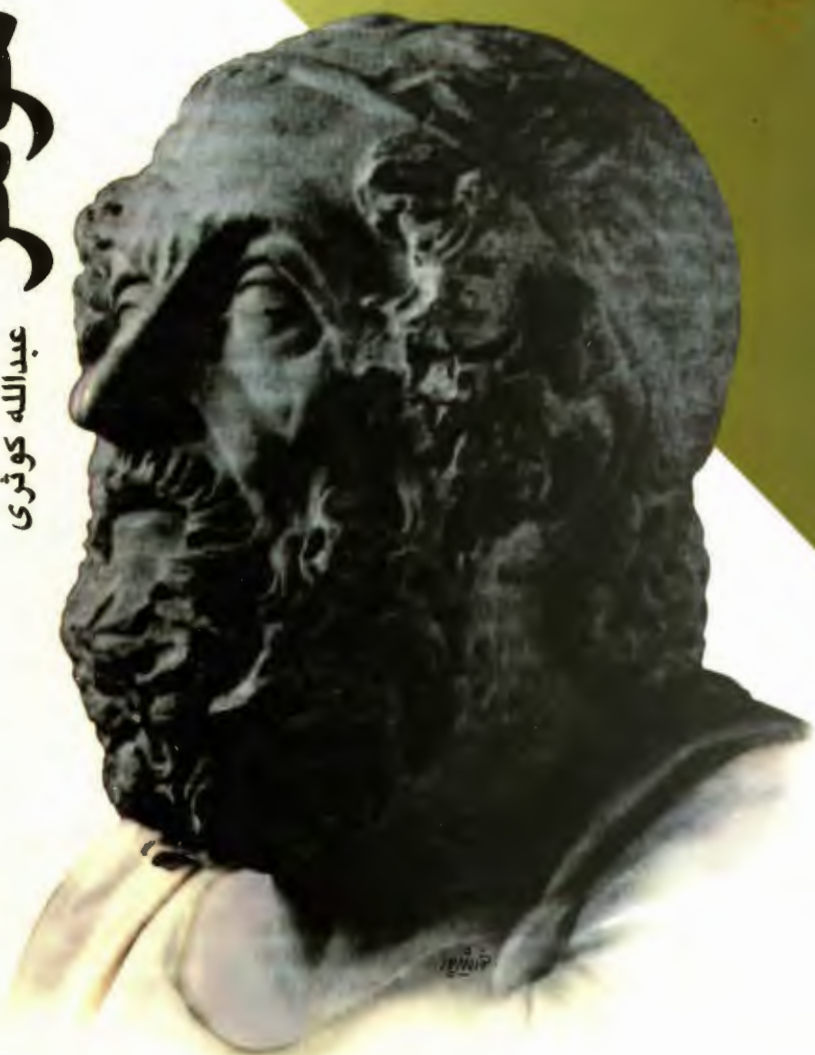


ہومر

جسپر کریفین
عبداللہ کوثری





پیدا کرد فرهنگ امروز

شومر

جسپر گریفین



عبدالله کوثری

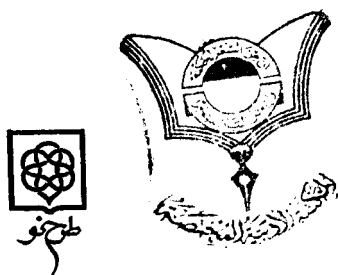


ادبیات غرب با هومر آغاز می شود. به رغم مخالفت سرسختانه افلاطون دو حماسه جاودانه هومر: ایلیاد و ادیسه هیچ گاه از چشم یونانیان باستان نیفتاد و بنیاد آموزش یونانی را به خود اختصاص داد. رومیان نیز اسیر جادوی این دو حماسه شدند؛ هومر پیر راهنمای ویرژیل بود که خود استاد و مقتدای دانته و میلتن شد. بعدها شعر هومر الهام بخش ادیبان بزرگی چون تنیسون، کازانتزاکیس و جیمز جویس گردید. اما این روح تأثیرگذار در منظومه های هومری چیست که آنها را بیرون از غبار اعصار تازه و زنده نگاه می دارد؟ نویسنده کتاب جسر گریفین با تفسیر دو منظومه ارجمند هومر در پی تبیین و اثبات این دعوی است که بزرگی هومر به آن است که توانست کاربرست ژرف و اصیل افکار و آرمانها و زندگی را به ما بنماید. و در منظومه هایش آشکار سازد آدمی می تواند چیزی فراتر از کشمکشی ناچیز در دل ظلمت باشد و فراتر از همه مهلکه ها و مصائب مقدر پرواز کند؛ در عین حال دنیا را بی هیچ توهم بنگرد و از رویارویی با آن شانه خالی نکند.



اندیشه، هنر و تخیل خلاق نخبگان هر نسل چونان
بارانی حیات بخش فرهنگ هر عصر را بارور
می سازد. فرهنگ امروز نیز از شعله 'تابناک روح'
این سرآمدان معارف بشری گرمی و روشنی و
عظمت می گیرد. تعاطی در سوانح زندگی و روح
اندیشه 'این نخبگان تنها طریق راهیابی به کاخ
پر شکوه فرهنگ امروز است.

هدف مجموعه 'بنیانگذاران فرهنگ امروز آن است
که در شرحی کوتاه، اما انتقادی و مطابق با واقع
از حیات عقلانی و آراء و آثار بزرگان فرهنگ
بشری و نحله ها و مکتب های برآمده از اندیشه '
آنان به نحوی مؤثر و ژرف ما را با بنیادهای
فرهنگ معاصر مانوس و آشنا سازد.



● بنیانگذاران فرهنگ امروز ۳۷ ●

۱/۱۰۰

ہومر

جسپر گریفین

عبداللہ کوثری





نشانی: خیابان خرمشهر (آبادانا) - خیابان نوبخت - کوچه دوازدهم - شماره ۱۴
تلفن: ۸۷۶۵۶۳۴

- هومر
- نویسنده: جاسپر گریفین
- مترجم: عبدالله کوثری
- طراح روی جلد: علی خورشیدپور
- حروفچینی و صفحه‌آرایی: حروفچینی هُما (امید سیدکاظمی)
- چاپ: قیام
- نوبت چاپ: چاپ اول ۱۳۷۶
- تعداد: ۳۳۰۰ جلد
- قیمت: ۴۷۰ تومان
- همه حقوق محفوظ است.
- شابک: ۹۶۴-۵۶۲۵-۱۳-۰
- 964-5625-13-0

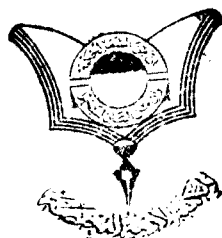
این اثر ترجمه‌ای است از:

Homer

(Past Masters)

Jasper Griffin

Oxford University Press, 1996.



فهرست

۷
۳۱
۷۷
۱۲۴

۱۲۷
۱۲۹
۱۳۱

۱. حماسه هومری

۲. ایلیاد

۳. اودیسه

نتیجه

□ درباره ترجمه‌های انگلیسی

□ برای مطالعه بیشتر

□ نمایه

از ایلیاد و اودیسه تنها یک ترجمه به زبان فارسی داریم و آن ترجمه زنده یاد سعید نفیسی است. این ترجمه اگرچه به چهل سال پیش (دهه ۱۳۳۰) تعلق دارد، به گمان من هنوز ترجمه‌ای شیوا و خواندنی است، اما به سبب برخی اختلافات جزئی که میان متن انگلیسی و ترجمه فارسی وجود داشت، بهتر آن دیدم که قطعات نقل شده از این دو کتاب را خود ترجمه کنم. پس شماره صفحات که در متن کتاب آمده به متن انگلیسی ایلیاد و اودیسه مربوط است، اما یافتن این قطعات در ترجمه فارسی، دشوار نیست زیرا در آغاز هر کتاب (سرود) خلاصه‌ای از آن آمده که می‌تواند خواننده را در این کار یاری کند.

ع.ک.

حماسه هومری

تاکنون کوششی چنان‌که بایست در شناخت کلاسیک‌های بزرگ جهان صورت نپذیرفته، و اگر هم تلاشی راه به جایی برده باشد محدود و ناپایدار بوده است. نگاشتن حرفی بر صخره‌ای بهتر از هزار واژه بر آب یا بر ریگ.

(و.ای. گلدستن. مطالعاتی درباره هومر. ۱۹۹۱)

ادبیات غرب با هومر آغاز می‌شود. دو حماسه پهلوانی بلند، ایللیاد و اودیسه، پیدایشی ناگهانی دارند، ما درباره شعر پیش از این دو حماسه چندان نمی‌دانیم و تألیف کتاب به‌نثر در آن زمان هنوز آغاز نشده بود. این دو حماسه هیچ‌گاه از چشم یونانیان باستان نیفتاد و به‌رغم مخالفت سرسختانه افلاطون، بنیان آموزش یونانی بود. رومیان نیز اسیر جادوی این دو حماسه شدند؛ هومر پیر رهنمای ویرژیل^۱ بود که خود استاد و مقتدای دانته^۲ و میلتن^۳ شد. شعر هومر

۱. Publius Vergilius Maro (۷۰-۱۹ ق.م). شاعر بزرگ رمی. اثر مشهور ائنه‌ید به فارسی

ترجمه شده است. م.

۲. Dante (۱۲۶۵-۱۳۲۱). شاعر بزرگ ایتالیایی. سراینده کمدی الهی. م.

۳. Milton, John (۱۶۰۸-۱۶۷۴). شاعر انگلیسی. سراینده بهشت گمشده. م.

بعدها نیز الهام بخش تنیسون^۱، کازانتزاکیس^۲ و جیمز جویس^۳ گردید. اگر گنجاندن او در مجموعه‌ای که ویژه نقد ادبی نیست به دلیلی نیاز داشته باشد شاید داوری متیو آرنولد ما را پس باشد که گفت «بزرگی هومر به آن است که توانست کاریست ژرف و اصیل افکار و آرمانها در زندگی را به ما بنمایاند.»^۴ این کتاب در پی تبیین و اثبات این داوری است.

نخستین سخن با کسانی که کتابی از این دست را می‌گشایند این است که باید پیش از هر چیز آن منظومه‌ها را بخوانند. هیچ کتابی درباره آن دو حماسه نمی‌تواند چندان سودمند و لذت‌بخش باشد که خود آنها. ترجمه‌های خواندنی از این دو حماسه فراوان است، اما هیچ کدام کامل و بری از کاستی نیست.^۵ شاید دست یافتن به چنین ترجمه‌ای اصولاً میسر نباشد، زیرا در ادبیات انگلیسی چیزی نیست که ماهیت شعر هومر را داشته باشد و بتواند سرمشق کار قرار گیرد؛ چنان‌که مترجمی کارآمد می‌تواند، در اساس کار، سوفوکلس را با سبکی همانند سبک شکسپیر، یا ویرژیل را با سبکی همانند سبک میلتن ترجمه کند. ترجمه‌هایی که در این کتاب می‌آید صورت روزآمدشده ترجمه ایلیداد به قلم لانگ، لیف و میرز (انتشارات مک میلان، ۱۸۸۲) و ترجمه اودیسه به قلم باچر و لانگ (انتشارات مک میلان، ۱۸۷۹) است. در این دو ترجمه که به اواخر عهد ویکتوریا

۱. Tenyson, Alfred (۱۸۹۲-۱۸۰۹). شاعر انگلیسی. م.

۲. Kazantzakis, Nikos. نویسنده و شاعر یونانی. از آثارش زوربای یونانی، آزادی یا مرگ، مسیح باز مصلوب، و آخرین وسوسه مسیح به فارسی ترجمه شده. او منظومه‌ای نیز سروده که دنباله اودیسه است. م.

۳. Joyce, James (۱۹۴۱-۱۸۸۲). نویسنده بزرگ ایرلندی. اثر مشهورش یولیس. م.
4. on translating Homer, 1972.

۵. در زبان فارسی تنها یک ترجمه از ایلیداد و اودیسه داریم و آن ترجمه سعید نفیسی است. م.

تعلق دارد، کوشش بر آن بوده که شعر هومر به نثری ساده و اندک کهن درآید. اما موفقیت عظیم ای. و. ریو در ترجمه هومر که انتشارات پنگوئن آن را منتشر کرده، قدرت جادویی هومر را حتی در قالب زبانی نزدیک به زبان گفتاری آشکار می‌کند.

این دو حماسه درباره رویدادهای جنگ ترواست. یونانیان، آنگاه که قرن‌ها بعد از هومر محقق و مورخ شدند، گفتگوی فراوان درباره تاریخ فتح تروا به راه انداختند. تاریخ ۱۱۸۴ پیش از میلاد، تاریخی است که صاحب‌نظران درست‌تر پنداشته‌اند. در چشم شاعر رویدادهایی که روایت می‌کند در گذشته‌ای دور جای گرفته‌اند، آن زمان که انسانها اندامی بلندتر و نیرومندتر داشته‌اند و خدایان در میان ایشان رفت‌وآمد می‌کرده‌اند. هومر به ما نمی‌گوید که آن روزگاران کی بوده است، و نیز نمی‌گوید که چرا در روزگار خودش دیگر از آن پهلوانان ایزدی خبری نیست. دیگر شاعران کهن نیز نخواستند درباره کار خود چیزی را روشن کنند؛ پس اگر هومر خود به روشنگری نمی‌پردازد، بنا بر تصمیمی آگاهانه است که باروش کار او هماهنگ است، که می‌خواست اثرش به خودی خود به سبب توصیف رویدادها با همه عظمت و بی‌پیرایگی‌شان، جایگاه درخور خود بیابد، نه به خاطر تلاش در یافتن دلیل و توجیه آنها.

جنگ تروا از آن روی درگرفت که شهزاده تروایی، پاریس، هلن زیبا همسر منلائوس یونانی پادشاه اسپارت را فریفته خود کرد و در ربود. جنبه نه‌چندان رومانتیک ماجرا این است که او همچنین «بیشتر گنجینه‌ها» را نیز با خود برد (ایلیاد، ۶۲۶-۱۳). در پس این ماجرا، داستانی دیگر نهفته که هومر آن را به یک سو نهاده، و آن داستان داوری پاریس است. آنگاه که از او خواسته شد تا از میان سه زن، هرا،

شهبانوی خدایان، آتنا دوشیزه جنگاور و آفرودیت الهه عشق یکی را به زیبایی برگزیند، او آفرودیت را انتخاب کرد و آفرودیت زیباترین زن عالم را پاداش او داد. این، در اصل داستانی نمادین بوده با این پرسش که کدام زندگی سزاوار مرد است، پادشاهی بزرگ بودن، یا جنگاوری توانمند بودن، یا زیستن به شادکامی؟ نکته اصلی در این داستان این است که گزینش فاجعه بار پاریس پیامدهایی شوم برای هم میهنانش داشت. اما داستانی این چنین سراسر است و اخلاقی با منش هومر سازگار نبود و چنان که خواهیم دید آن را نادیده انگاشت و دشمنی هرا و آتنا با تروا را چیزی اهریمنی و توجیه ناپذیر نمایاند.

برادر منلائوس، آگاممنون پادشاه موکنه^۱ (میسن) زرخیز، بزرگترین پادشاه یونان بود. او سپاهی گران گرد آورد تا از دریای اژه بگذرد، ترواییان را به کیفر رساند و هلن را بازگرداند. این سپاه از دسته های گوناگون تشکیل می شد که هر یک سرکرده ای پهلوان داشتند. بزرگترین جنگاور این سپاه آخیلس^۲ فرزند الهه دریا تتیس از پدری آدمیزاد به نام پلئوس بود. آژاکس، اودوسئوس (اولیس)، دیومدس و نستور از دیگر پهلوانان آخایی (یونانی) بودند. ایلید از آنجا آغاز می شود که آخاییان به تروا رسیده اند و مادر همان آغاز داستان خبردار می شویم که آنان نه سال در آنجا بوده اند.

صحنه آغازین در ایلید جدال آگاممنون و آخیلس بر سر توزیع غنائم است. بعد از مجادله ای قهرآمیز، آخیلس از جنگ کناره می گیرد و به خیمه های خود باز می گردد و از مادرش می خواهد که از نفوذ خود بر زئوس سود جوید و شکستی بر یونانیان وارد آورد تا آنان

1. Mycenea

2. Achilles

بناچار برای نجات خود از او بخواهند به نبرد بازگردد. این نقشه رفته رفته کارگر می افتد و در کتاب نهم آگاممنون، نومید و خسته، فرستادگانی با پیشکشها و هدایا به نزد آخیلس گسیل می دارد و از او می خواهد به نبرد بازگردد. هومر برای خواننده روشن می کند که بنا بر آیین پهلوانی آخیلس می باید به این خواست تن دهد، اما او چندان از رفتار آگاممنون دلزده شده که خشم توفنده اش راه بر تسلیم می بندد. بدین سان نبرد بدون آخیلس ادامه می یابد و عرصه بر آخایانیان تنگ تر و تنگ تر می شود. پهلوانان ایشان زخمگین و فرسوده می شوند، و سرانجام با یاری زئوس هکتور از میان آنان راه می گشاید و می کوشد کشتیهایشان را آتش بزند (کتاب پانزدهم). چون کار به اینجا می کشد، پاتروکل^۱ نازکدل، گرامی ترین یار آخیلس، خواری و شکست یاران را بر نمی تابد و آخیلس به پاتروکل^۱ رخصت می دهد تا زره او را بپوشد و به یاری آخایانیان به میدان شتابد. پاتروکل^۱ در آغاز پیروزیهای نمایان به چنگ می آرد اما سرانجام به دست هکتور از پای در می آید و هکتور زره آخیلس را از تن او به در می آورد. آخیلس اندوهگین و خشمناک بر آن می شود که هکتور را بکشد هر چند مادرش به او گفته که بعد از مرگ هکتور مرگ خودش فرا خواهد رسید. او شماری بسیار از ترواییان می کشد تا سرانجام با دشمن روبرو می شود. هکتور نخست پای به فرار می نهد. اما در آخر می ایستد، می جنگد و کشته می شود. آخیلس که هنوز سرشار از اندوه و کینه است، از پس دادن نعلش هکتور برای خاکسپاری خودداری می کند و آن نعلش را به پشت ارابه خود می بندد.

1. Patroclus

در کتاب آخر خدایان برای واداشتن او به تحویل جسد پادرمیانی می‌کنند. پریام شبانه می‌آید تا با دادن هدیه‌هایی پیکر پسرش را بازپس گیرد. پادشاه پیر و کشنده پسرش با هم به‌زاری می‌نشینند، چرا که هر دو بزرگی یکدیگر و نیز شوربختی مشترک آدمیان را دریافته‌اند و منظومه با مراسم تدفین هکتور و سوگواری بر پیکر او پایان می‌یابد. اودیسسه ده سال بعد از این ماجرا آغاز می‌شود و دربارهٔ ماجراهای آخرین پهلوانی است که از تروا به‌خانه باز می‌گردد. در فاصلهٔ میان این دو حماسه، شهر تروا سرانجام در دهمین سال جنگ، گشوده شده است. ما از طریق بازگشت به گذشته با ماجرای اسب چوبین که آخایانیان در شکم آن پنهان شدند و راه به‌شهر گشودند و نیز با آتش زدن تروا، بازگشت پر آشوب فاتحان که سرمست و گستاخ شده‌اند و فاجعه‌هایی که بسیاری از ایشان در بازگشت به‌وطن از سر می‌گذرانند، آشنا می‌شویم. آخیلس پیش از غارت شهر کشته می‌شود، آژاکس خود را می‌کشد و فراتر از این‌همه، آگاممنون، آنگاه که پیروزمندانه به‌خانه باز می‌گردد به‌دست همسر پیمان‌شکن‌اش کلوئایمنسترا و عاشق ناجوانمردش، آیگیستوس کشته می‌شود.^۱ این قطعات میانجی که سامانی سنجیده دارند از زبان آدمهای داستان، خاصه نستور در کتاب سوم و منلائوس در کتاب چهارم روایت می‌شوند. حماسهٔ اودیسسه دربارهٔ بازگشت اودوسئوس (اولیس) زیرکترین و بردبارترین پهلوانان به‌میهن‌اش ایتاکا است. او در آغاز سفر راه خود را گم می‌کند و به‌جزیره‌ای پرت‌افتاده می‌رسد که از آن الهه کالوپسو^۲

۱. ماجرای آگاممنون و کین‌خواهی پسرش اورستس در تریلوژی اورستیا نوشتهٔ آیسخولوس بازگو شده است. این تریلوژی به‌زودی با ترجمهٔ همین قلم منتشر خواهد شد. م.

2. Calypso

است. این الهه دل به اودوسئوس می‌بازد و راه بر ادامه سفرش می‌بندد، هرچند که پهلوان سخت آرزو مند بازگشت به خانه است. در همین احوال همسر او پنلوپه^۱ گرفتار اظهار عشق بزرگان ایتاکاست که پیوسته در خانه اودوسئوس گرد می‌آیند و از خوراک و شراب او می‌خورند و بر آنند تا همسرش را وادارند که با یکی از ایشان ازدواج کند. پسر اودوسئوس که به هنگام سفر پدر کودکی بیش نبوده، اکنون در مانده و ناتوان به تماشای این ماجرا نشسته است. این شعر برخلاف ایلیاد که طرحی واحد دارد، از طرحی دوگانه برخوردار است. در چهار کتاب نخست، الهه آتنا تلماخوس را برمی‌انگیزد که خواستگاران مادر را براند و در پی خبری از پدرش، خانه را ترک گوید. نستور و منلائوس تلماخوس را پذیرا می‌شوند و ما شاهد آنیم که او در درازای سفر می‌بالد و بزرگ می‌شود. در چهار کتاب بعد، کالوپسو به فرمان زنوس اودوسئوس را رها می‌کند، و این پهلوان طراده‌ای می‌سازد و راه سفر پیش می‌گیرد، اما در ساحل کشور فایاکیا^۲ که مردمانش نیمه پریانند، طراده‌اش درهم می‌شکند. در کتابهای نهم تا دوازدهم اودوسئوس ماجرای دور و دراز سرگردانی خویش و رویارویی با سیرن^۳ ها و سیکلوپ^۴ ها و نیز سفر به دنیای مردگان را برای این مردم باز می‌گوید. آنان به یاری اش برمی‌خیزند و به ایتاکا می‌رسانندش. این دو طرح در آنجا به هم می‌پیوندند که تلماخوس نیز به خانه باز می‌گردد، از توطئه خواستگاران جان به در می‌برد و به یاری

1. Penelope

2. Phaeacia

۳. Sirens. سه پری دریایی با سر زن و تن پرنده. ایتان با آواز خود ملاحان را می‌فریبند چون کشتی ایشان به ساحل نزدیک می‌شود در برخورد با صخره‌ها درهم می‌شکند. م.

۴. Cyclops. در اساطیر یونان، غولهای یک چشم، اودوسئوس مدتی اسیر یکی از ایشان بود. م.

پدر برمی خیزد. اودوسئوس پهلوان که به جامه در یوزه گری درآمده در خانه خود از این خواستگاران خواریه‌ها می بیند. سرانجام پنلوپه چنین می نماید که به خواست آنان تن در داده است. او با چشمی غرقه در اشک کمان بزرگ اودوسئوس را پیش می آورد تا هر کس که بتواند آن کمان را به زه کند و تیری از دسته‌ای تبر بگذراند به همسری او درآید. هیچ یک از خواستگاران نمی تواند آن کمان زورمند را خم کند؛ در آخر کار خود پهلوان کمان را به دست می گیرد و شرطی را که نهاده شده به جای می آرد و به یاری پسر و دو تن از خدمتگاران وفادارش همه خواستگاران را تباه می کند. پهلوان دیگر بار به همسرش می پیوندد و منظومه با تلاش بیهوده خویشاوندان خواستگاران برای کین جستن از او به پایان می رسد. آتنا صلح را بر جزیره حکمفرما می کند.



هم در آغاز کار باید بگویم که ما جدا از منظومه‌هایی که به نام هومر برجا مانده، درباره او هیچ نمی دانیم. آن زمان که یونانیان به نوشتن زندگینامه روی آوردند، درباره مردی که بزرگترین گنجینه ادبی خود را از او می دانستند به هیچ سند مکتوبی دست نیافتند. تنها داستانی رومانیک هست که می گوید او خنیاگر دوره گرد نابینایی بوده است. یونانیان هر دو حماسه را به یک تن منسوب می دانند، شماری اندک نیز هستند که آنها را کار دو شاعر می دانند؛ اما بیشتر پژوهندگان را رأی بر این است که نخست ایلیاد نوشته شده و او دیسه با قلمی دیگر و زمانی بعد از آن به نگارش درآمده، و شاعر دوم بی گمان از ایلیاد خبر داشته و از آن تأثیر پذیرفته است. این حکم استوار بر استدلالی است که تا اندازه‌ای جنبه فنی دارد، یعنی به ویژگیهای زبان مربوط می شود،

اما دلایل دیگر نیز هست که کلی تر است و ما به هنگام بحث از اودیسه به آنها خواهیم پرداخت. خدایان در اودیسه رفتاری دیگر دارند و این حماسه مفهومی دیگر از منش پهلوانی و اخلاق را تجسم می بخشد، حال آن که تصویر گزیده ای از جهان که ایلیداد پیش چشم خواننده می نهد میدانی گشاده تر برای گرایشهای گوناگون فراهم می آورد. در حماسه رسم بر این نیست که شاعر از خود سخن بگوید، الهه شعر او را الهام می بخشد و از زبان او سخن می گوید؛ از این روست که در بیست و هفت هزار سطر اشعار هومر حتی یک اشاره به شخص شاعر نمی یابیم. شخص «هومر» در شکوه آفرینش هومری گم شده است، و نام او برآستی چیزی بیش از نامی مترادف برای نامیدن این دو حماسه نیست. بررسیهای گوناگون در زمینه زبان، باستان شناسی و تاریخ نشان می دهد که در حدود سال ۷۲۵ پیش از میلاد، در جایی واقع در ساحل آسیای صغیر یا در یکی از جزایر دریای اژه شاعری بزرگ طرح نوشتن ایلیداد را ریخت و شاید یک نسل بعد از او، شاعر دوم اودیسه را آفرید، و کوشش بر این نهاد که شعری بیافریند که گستره و جامعیت آن توان رقابت با ایلیداد را داشته باشد.

این دو حماسه از آن زمان که پدیدار شدند هرگز از گرمی بازارشان کاسته نشد و هیچگاه از دیده ها به دور نماندند. سرنوشت این گونه شعرهای پهلوانی کهن، مثل بئوولف^۱ انگلیسی و حماسه ایسلندی ادا^۲ این است که منسوخ می شوند یا از یاد می روند و اگر بخت یارشان باشد، بار دیگر کشف می شوند. گاه نیز هست که همچنان که در رم باستان پیش می آمد، زمانی مردم به فکر جستجوی

1. Beowulf

2. Edda

این داستانها می‌افتند که دیگر کار از کار گذشته و آنها برای همیشه از میان رفته‌اند. منظومه‌های هومری هرگز چنین سرنوشتی نداشتند، از همان زمان که آفریده شدند پیوسته خوانندگان خود را داشتند، نخست در یونان و آنگاه در اروپای غربی. از این لحاظ، این دو حماسه با همه نوشته‌هایی که در دوران باستان پدید آمدند، غیر از عهد عتیق، تفاوت دارند. نوشته‌های مصریان، سومریان و بابلیان و دیگر مردم باستان در طول قرن‌ها ناپدید شده بود و تنها در سالهای اخیر با تلاش محققان غربی باز یافته و خوانده شده است. نوشته‌های هندی و چینی نیز به دلایل گوناگون تاریخی و جغرافیایی از چشم نیاکان ما پنهان مانده بود. این نوشته‌ها نیز نمی‌توانست اثری مستقیم بر فرهنگ و تاریخ اروپا داشته باشد.

اگرچه ما به شعر پیش از هومر دسترسی نداریم، برای درک اهمیت دستاورد این شاعر ضروری است تصویری از پیشینه فرهنگی که خاستگاه این اشعار بود داشته باشیم. این، جنبه‌های گوناگون دارد. نخست، اقوام هند و اروپایی که نیاکان یونانیان اند سنتی در شعر پهلوانی داشتند. برای مثال، ما نمونه‌هایی از این اشعار را در ادبیات کهن هند، در ترانه‌های باستانی ژرمنی و در بثوولف انگلو-ساکسون و در نوشته‌های کهن ایرلندی می‌بینیم. مضامینی چون خشم و رویگردانی قهرمان از نبرد، ستیز میان خویشاوندان و دوستان تاپای مرگ، وفاداری و نافرمانی زیردستان، و شاید فراتر از همه اینها انتقام در همه این اشعار جایی نمایان دارد؛ نیز چنین است افتخار، که انگیزه و پاداش جنگاوران است. بروشنی می‌توانیم دید که هومر در نهایت ریشه در این سنت دارد و مقایسه دو حماسه ایلیاد و اوڈیسه با دیگر شاخه‌های این سنت و ویژگیهای یکتای منظومه‌های هومری را آشکار

می‌کند. برای مثال، انتقام انگیزه‌ای اساسی در هر دو حماسه است، اما اگر نگاهی به سنت ژرمنی اندازیم که در آن حرص انتقام با شور و جذبه‌ای ویرانگر قهرمانان زن و مرد را به کین‌خواهی وامی‌دارد، آنگاه تضاد آشکار این سنت با عقلانیت حسابگرانه اودوسئوس آشکار می‌شود، و این تضاد زمانی نمایان‌تر است که همان سنت را با آن خودشناسی ژرف و همدلی انسانی که در آخرین کتاب ایلید، به‌هنگام دیدار پریام و دشمنش آخیلس نمودار می‌شود، مقایسه کنیم.

افزون بر این سنت موروئی، یونانیان باستان با تمدنهای شرق نیز پیوندهایی داشتند، و این تمدنها در همان زمان هم‌دیرینه و تأثیرگذار بودند. داستان حماسه‌های هومری، آگاهانه، در عصر مفرغ نهاده شده، یعنی زمانی که موکنه سرشار از گنجینه‌های طلا بود، و این دوره‌ای است در حدود ۱۴۰۰ تا ۱۲۰۰ پیش از میلاد که به‌دوران موکنیایی شهرت دارد. این دو حماسه به‌زمانی بس دورتر شکل نهایی به‌خود گرفتند، اما یاد و یادگارهایی از آن دوران را نیز در خود دارند. این دوره، دوره‌ی تماس فرهنگی و حتی، تا اندازه‌ای، یکسانی فرهنگی در ناحیه‌ای گسترده بود، از یونان در طول ساحل دریای اژه تا حتی^۱‌های ساکن آناتولی (آسیای صغیر)، پادشاهیهای کنعانیان، مانند اوگاریت^۲ در سوریه امروزی، قبرس، مصر و حتی بین‌النهرین. این پادشاهیها با هم تجارت می‌کردند و رفت‌وآمد داشتند و به‌واسطه از دواجهای خاندانهای پادشاهی با هم پیوند می‌یافتند. مهمتر این‌که، این مردم ادبیاتی پدید می‌آوردند و پیداست که یونانیان از این ادبیات تأثیر می‌پذیرفتند.

1. Hittites

2. Ugarit

برای مثال، هومر با این داستان آشناست که زئوس پدری به نام کروئوس و نیایی به نام اورانوس داشته و هر یک از این دو به دست پسرش از اورنگ خدایی به زیر کشیده شده است. این گونه جانشینی در میان خدایان آسمانی در سنت اصیل هند و اروپایی جایی ندارد و بی‌گمان در زمانی قبل از ۱۰۰۰ پیش از میلاد از منابع شرقی وام گرفته شده است. همچنین، در حماسه‌های هومر به تکرار صحنه‌هایی می‌بینیم که در آنها خدایان برای رایزنی دربارهٔ کردار و سرنوشت آدمیان در شورایی گرد می‌آیند. این رسم نیز از شرق برگرفته شده است و ما در نوشته‌های بین‌النهرین و سوریه این گونه شوراهای خدایان را باز می‌یابیم. مذهب خالص یونانی با این رسم بیگانه است. این دو مجموعهٔ سنت در حماسهٔ هومری به هم می‌پیوندند. در عین حال باید تاریخ را نیز پیش چشم داشته باشیم. شاعر بنا بر خاطره‌ای موروثی آگاه است به این که زمانی بوده است که پادشاه موکنه فرمانروایی بزرگ و فرماندهٔ سپاهی مسلح به حربه‌های مفرغین بوده، در یونانی که هنوز پای طوایف دورین^۱، یعنی آخرین مهاجمان از سمت شمال که در زمان خود نیرویی بس عظیم بودند، به آن نرسیده بود. ما امروز می‌دانیم که آن افکار بنیان تاریخی داشته است. موکنه که در دورهٔ کلاسیک سرزمینی گمنام و بی‌اهمیت بود، در آن ایام که یاد کردیم، براستی پایگاهی استوار و نیرومند شده بود. اما سرانندگان این سرودها که در جوامعی کوچکتر و در روزگاری می‌زیستند که یونان بعد از نابودی کاخهای موکنه فقیرتر شده بود، دیگر تصور درستی از دوران پیشین نداشتند. پهلوانان و دنیای ایشان چنان تصویر شده‌اند

1. Dorian

که از سواد بهره‌ای ندارند، حال آن‌که می‌دانیم موکنه تاریخی اسناد دیوانی پیچیده‌ای داشته است. جایگاه آگاممنون پادشاه روشن نیست. او فرمانده عالی و به معنایی «شاهوارتر» از دیگران است، اما همه فرماندهان چنان تصویر شده‌اند که گویی برابرند، و آزادند که او را همراهی کنند یا سپاهش را ترک گویند؛ و آنگاه که آخیلس آگاممنون را تهدید می‌کند که از تروا به وطن باز خواهد گشت، آگاممنون تنها می‌تواند بگوید «اگر رای تو بر آن است که بازگردی، پس بازگرد. از تو نخواهم خواست که به پاس خاطر من بمانی. بسیاری دیگرانی که مرا به همراهی خود سرفراز کنند، و فراتر از همه ایشان زئوس، آن رایزن چاره‌اندیش است». (ایلیاد، ۱۷۳-۱) در برخی موارد تصویری واقع‌گرایانه از احوال شاهان هومری می‌بینیم، شاهانی که به کشاورزان دوران ظلمانی تاریخ اروپا بیشتر شباهت دارند تا به فرمانروایانی که قرن‌ها پیش از آن دژهای استوار موکنه و تیرونس^۱ را بنا کرده بودند. بدین سان است که پسران پریام خود گاریهای او را می‌کشند و پریام ایشان را سرزنش می‌کند که بیکاره و مفتخواره‌اند. (ایلیاد، ۸۰-۲۴۷، ۲۴۷-۲۴۸)؛ پریام خود به اسبانش خوراک می‌دهد (ایلیاد، ۵، ۲۷۱). در اودیسه ورود دو میهمان ناخوانده خدمتگزاران را نگران می‌کند که آیا در دستگاه منلائوس چیزی درخور پذیرایی ایشان یافت می‌شود یا نه (اودیسه، ۸۰-۲۴۷، ۴). اما گاه نیز هست که در این دو حماسه کاخها، هرچند نه با تصویر روشن، باشکوه و عظیم نمودار می‌شوند.

فراتر از هر چیز، عصر آگاممنون عصری پهلوانی نمایانده

1. Tiryns

می‌شود. این تنها دوره‌ای از تاریخ گذشته نیست که برحسب تصادف جذاب و پراهمیت شده باشد. در آن روزگار آدمیان پیکری بلندتر و نیرومندتر از امروزیان داشته و به‌خدایان نزدیکتر بوده‌اند؛ و خدایان مستقیماً در اعمال ایشان مداخله می‌کرده‌اند و در عالم خاکی با ایشان آمیزش داشته‌اند. از آنجا که خدایان چنین می‌کرده‌اند، زمان زمانی خاص بوده است، اما کنشها این خصلت را داشته‌اند که نماینده زندگی آدمی به‌طور کلی باشند. ما ماهیت و حد و مرز زندگی آدمی را، آنگاه که خدایان در آن مداخله می‌کنند، می‌بینیم و درک می‌کنیم؛ جهان شفاف می‌شود و ما نیروهای آسمانی را می‌بینیم که در پس‌زمینه این جهان فعال هستند، نیروهایی که در زندگی روزمره از دیده پنهانند. بسیار کسان درباره عصری پهلوانی شعر سروده‌اند، در این اشعار نکته‌ای نهان است و آن این‌که مضمون این اشعار کاملاً جنبه طبیعت‌گرایانه ندارد و نمایش صریح و بی‌واسطه دوره‌ای سپری شده نیست. اگر داستان‌هایی که از دوره‌ای خاص سخن می‌گویند بدل به اسطوره شده‌اند از آن‌روست که مردمان پنداشته‌اند آن دوره چیزی خاص و معنایی فراتر از دوره‌های دیگر دارد. عصر اساطیری بسیار کوتاه بود و تنها دو یا سه نسل به‌درازا کشید و زمان آن در حدود جنگ تب^۱ و جنگ تروا بود، و در طول هزار سالی که دوران باستان را در بر می‌گیرد، آن دوره گذشته زمانی جداگانه به‌شمار می‌آمد و موضوع اشعار، تراژدیها، پرده‌ها و تندیسهای بسیار بود. این باور از یونان و رم به اروپای دوران رنسانس رسید و طبیعی بود که نخستین ابراهای که در

۱. مقصود از جنگ تب جنگی است که به‌دوره اساطیری مربوط می‌شود و در تراژدیهای چون هفت تن علیه تب از آن یاد شده، جنگهای تب که به‌دوره تاریخی مربوط می‌شود در حدود ۶۰۰ ق م بوده است. م.

ایتالیا تصنیف شدند بر پایه مضامین اساطیری یونان باشند، همچنان‌که شکسپیر ونوس و ادونیس را نوشت، هندل آکیس و گالاتیارا تصنیف کرد، و لئوناردو داوینچی، تیتیان و پوسین در نقاشی خود مضامینی اساطیری را به کار گرفتند.

یکی از مهمترین ویژگیهای اساطیر یونان این است که پهلوانان و داستانهای پهلوانی بر سراسر آن حکمفرمایند. این ویژگی، اساطیر یونان را میان اساطیر جهان بی‌همتا کرده است. در این اساطیر ما مضامین بسیار بیشتری درباره خدایان، آفرینش عالم، و درباره باروری گیاهان، حیوانات و انسان می‌یابیم، و نیز درباره اعمال حیواناتی که سخن می‌گویند و صفات انسانی یا فوق انسانی دارند. در بیشتر اساطیر جهان، قهرمانان یا چندان سرشناس نیستند و یا اصولاً حضور ندارند. جایگاه والای حماسه‌های هومری با این ویژگی پیوند دارد، هرچند ما در وضعیتی نیستیم که بتوانیم یک رابطه ساده علت و معلول میان این دو بیابیم. تعویض هر چیز غول‌آسا، ناروشن و حیوانی، با تصویر انسان و مقیاس انسانی شاید مهمترین و پایاترین دستاورد یونان در ادبیات و هنر باشد. در ایلید این دستاورد به کمال خود رسیده است.

این دستاورد بدون تأملی آگاهانه و پرداخت دوباره عناصر مختلف و ترکیب هشیارانه آنها حاصل نمی‌شد. در ایلید و اودیسه می‌بینیم که عناصری از گذشته موکنه با عناصری از دوران خود شاعر در آمیخته‌اند. برای مثال، پهلوانان با آگاهی کامل چنین تصویر شده‌اند که با سلاحهای مفرغین می‌جنگند، اما اشاراتی پراکنده نشان می‌دهد که شاعر با حربه‌های آهنین نیک آشنا بوده است. در این دو حماسه، شخصیت‌های انسانی و تاریخی در کنار شخصیت‌هایی نهاده شده‌اند که

خاستگاهی یکسره متفاوت دارند، مانند هلن که در اصل الهه رُستنیها بود که مثل پرسفونه^۱، دختر دمترا^۲، الهه بهار و حاصلخیزی، دزدیده و به زمین بازگردانده شد؛ و نیز مانند آخیلس، که رهبر مردمی کاملاً اساطیری، یعنی میرمیدون‌ها و پسر الهه دریا بود و در بیشتر شعرهای اولیه یونانی (اما نه در شعر هومر) همچون زیگفرید جز در یک جای بدن (پاشنه پا) رویین تن بود. در میان جنگاوران تروا لوكيائيها^۳ را می‌بینیم که در آن سر آسیای صغیر زندگی می‌کرده‌اند و نیز دیومیدها^۴ را که از رده اساطیر تروا نیستند و به اساطیر تب تعلق دارند. در اودیسه نیز مردمی جادویی چون مردم فایاکیا را می‌بینیم و نیز غولانی افسانه‌ای چون سیکلوپ‌ها را. این دو حماسه از این لحاظ بی‌شباهت به نیبلونگن‌لده^۵ ژرمنی نیستند که قهرمانان تاریخی را با پهلوانان اساطیری در هم می‌آمیزند و شخصیتها را به‌اراده خود از قرن به قرن دیگر می‌برند. تفاوت خاستگاه شخصیتها به چشم خواننده نمی‌آید و این به سبب قدرت سبک هومر و یکپارچگی تصویری است که از جهان ترسیم می‌کند. آنگاه که منتقدان به این نکات اشاره می‌کنند ما را بر آن می‌دارند که آن قدرت و آن یکپارچگی را بیش از پیش ستایش کنیم.

این منظومه‌ها قالب شعری پیچیده‌ای دارند. همچون همه اشعار یونانی، وزن آنها ترکیبی از هجاهای کوتاه و بلند است. تکیه بر هجاهای که در شعر انگلیسی عنصری اساسی است در شعر یونان باستان وجود ندارد. واحد شعر سطری بلند است که شکل اصلی خود را همواره

1. Persephone

2. Demeter

3. Lycians

4. Diomedes

5. Nibelungenleid

حفظ می‌کند اما تنوعی حساب شده را نیز پذیراست، چنان‌که می‌تواند از دوازده تا هفده هجاء را در بر بگیرد. درازا و تنوع این واحد شعری در نظم پهلوانی نامتعارف است. زبان شعر، آگاهانه شاعرانه است، و شامل واژه‌هایی است که معنای آنها حتی برای راویان این اشعار ناروشن بود، اما تصور بر آن بود که این واژه‌ها به سبک حماسی تعلق دارند. این زبان در عین حال زبانی بسیار سرراست و ساده است، هرگز گرفتار آن فخامت خشک و بی‌روح که کاستی بزرگ سبک شاعرانی چون ویرژیل، میلتن و راسین است، نمی‌شود. متیو آرنولد در کتاب کوچک اما ستودنی درباره ترجمه هومر ویژگیهای مهم سبک هومر را چنین برمی‌شمارد: «سبک او بسیار شتابان، بسیار صریح و سرراست و بسیار بدیع است».

یک ویژگی این منظومه‌ها نیاز به توضیح بیشتر دارد، زیرا اگرچه به سبک مربوط می‌شود پیامدهایی عام‌تر نیز دارد. منظومه‌های هومر تفاوتی نمایان با همه سنتهای حماسی، مگر سنتهای برآمده از خود آنها، دارند و آن به سبب تشبیهات (یا مقایسه‌های) دور و دراز آنهاست که گاه به چند سطر می‌رسد. گاه پهلوان در یک کلمه «همچون شیر» رفتار می‌کند؛ اما این تشبیه می‌تواند بسط یابد، تا بدان حد که چنین بخوانیم:

آخیلس همچون شیری به دیدار او شتافت، چون شیری
خشم‌آگین که مردان به کشتن‌اش کمر می‌بندند، و در این کار
سراسر دهکده دست به دست می‌دهند؛ او نخست بی‌اعتنا به هر
چیز راه خود می‌رود اما آنگاه که مردی با نیزه‌اش زخمی به او
رساند، به خود می‌آید و دهان به غرش می‌گشاید و کف بر دهان
می‌آرد و خوی ستیز در دلش نعره برمی‌دارد، دُم بر پهلوهایی

خویش می‌کوبد و شور نبرد در خود می‌انگیزد، پس با
چشمانی شرربار پیش می‌آید تا در حمله نخست یا آن مرد را
بکشد یا خود کشته شود؛ باری آخیلس برآشفته از خشم و
خوی دلاوری می‌شتافت تا با اثناس دریادل دیدار کند.
(ایلیاد، ۷۵-۱۶۴، ۲۰)

این‌گونه تشبیه خود بدل به مضمون اصلی می‌شود، قطعه‌ای که
آرایه‌ای بس زیبا و تنوعی شگفت برای متن به‌ارمغان می‌آرد، و اغلب
چنان پیش می‌رود که میان تشبیه و آنچه توصیف می‌کند تفاوتی
روی می‌نماید. برای مثال در اینجا آخیلس نه زخمگین است و نه بر
گروهی از مردان می‌تازد. تردیدی نیست که پرهیز از همخوانی کامل
تعمدی بوده؛ به‌جای تکرار تصویری واحد، دو تصویر متفاوت
می‌بینیم.

بسیاری از تشبیهات آشکارا پهلوانی‌اند و به‌شیر، گراز، مار،
توفان، سیلاب و آتش سوزی جنگل اشارت دارند، برخی دیگر از
درخت، ابر، اختران و دریای آرام برگرفته شده‌اند. بسیاری از
فعالیت‌های آدمی یاد می‌شوند که برخی از آنها در شمار کارهای معمول
اویند، مثل کارهای کشاورزی چون آبیاری، شخم‌زنی، برداشت
محصول، خرمن‌کوبی و کوفتن غلات، و از برخی ابزارمندان همچون
آهنگری در کار سرد کردن آهن تفته، هیزم‌شکنی سرگرم کار،
سفالگری در پای چرخ، چرمگرانی در حال پرداخت چرم گاو،
نجاری در حال سوراخ کردن تیر چوبی، پیکرسازی در کار پرداخت
تندیس خود و زنی در حال وزن کردن پشم نیز یاد شده است. افزون بر
اینها دختری کوچک را می‌بینیم که می‌گرید و دامان مادر را می‌کشد،

زنانی در خیابان مشاجره می‌کنند، بیوه‌زنی بر پیکر شویش می‌ماید و پدری از بستر بیماری برمی‌خیزد. تشبیهات «وهن‌آور» نیز در میان است، مانند عقب‌نشینی آرام آژاکس در برابر گروهی از ترواییان که به گریز کاهلانۀ خری از مزرعۀ گندم زیر ضربه‌های بی‌جان کودکی خردسال تشبیه شده، یا وقتی آتنا تیری را که به‌سوی منلائوس رها شده، پس می‌راند به‌مادری تشبیه می‌شود که پشه‌ای را از روی کودک خفته‌اش می‌راند، و یا اودوستوس آنگاه که بی‌تاب از خشم در بستر به‌این‌سوی و آن‌سوی می‌غلطد به‌شکنجه‌ای آکنده از خون که بر آتش بریان می‌شود، تشبیه شده است. (ایلیاد، ۴.۱۳۰، اودیسه، ۲.۵۵۸ و ۲۰.۲۵).

این تشبیهات جنبۀ تأکیدی دارند و با پیش نهادن اشیاء و مناظر به‌شیوۀ ای‌خلاق، و اغلب با توسل به‌چیزهایی هیجان‌آور و خطرناک، واکنش عاطفی مخاطب را برمی‌انگیزند و به‌آن سمت و سویی می‌دهند. در عین حال به‌شاعر امکان می‌دهند آن جنبه‌هایی از عالم را که جز بدین شیوۀ راهی در متن نمی‌یافت در متن بگنجانند، مانند طبیعت وحشی، کشت و کاری صلح‌آمیز، و حرفه‌ها و مهارت‌های گوناگون. هومر یقین دارد که طیف عظیمی از چیزها را می‌توان با سبکی والا توصیف کرد بی‌آن‌که خطر لغزش از فراز به‌فروود در میان باشد. حماسه می‌تواند تمامی جهان را در برگیرد و تنها روایت نبرد و مرگ این و آن نباشد. این جامعیت اعتقادی در خواننده پدید می‌آرد به‌این‌که عدالت در حق واقعیت گزارده شده و تنها بخش‌هایی گزیده از واقعیت پیش چشم نبوده است، و این بسیار مهم است. برخی گفته‌اند گنجاندن شخصیت کودک در بهشت گمشده ناممکن است، زیرا سادگی و طبیعی بودن کودک تعارض شدید با سبک خشک و رسمی

این منظومه دارد؛ چنین ایراداتی بر هومر وارد نیست. در بررسی تأثیر منظومه‌های هومر بر آثار متأخرتر، که بررسی بسیار جالبی است، اما ما مجال پرداختن به آن را نداریم، این نکته به هیچ‌روی کمتر از نکات دیگر نیست. الکساندر پوپ می‌نویسد «طبیعت و هومر یکی هستند»^۱؛ وجود منظومه‌های هومر به شاعران انگلستان نشان داد که می‌توان هم طبیعی بود و هم در حد اعلای شاعرانگی.

در قرن حاضر تلاش بسیار در پرداخت نظریه‌ای کرده‌اند که محقق امریکایی میلمن پری^۲ (۱۹۰۲-۳۵) آن را شهرت بخشیده است؛ بنا بر این نظریه حماسه‌های هومر «شعر گفتاری»^۳ [یا شفاهی] هستند. این منظومه‌ها ویژگیهایی دارند که به هیچ‌روی شباهتی با شعر نوشتاری ندارد؛ این گفته بی‌گمان دربارهٔ صفات مکرر و ثابتی که با نام پهلوانان بزرگ همراه است و نیز یاد کردن دما دم از چیزهایی چون نیزه و کشتی راست می‌آید. «اودوسئوس چاره‌اندیش»، «آخیلس تیزپای»، «آگاممنون سرور سپاهیان»، «دریای خروشان» و نظایر آن، مشکلی بزرگ برای مترجم پیش می‌آورند، زیرا حذف کردن آنها به معنای نادیده گرفتن اصل شعرهاست، اما تکرار پیایی آنها هم در زبان امروزی سبب تأکیدی می‌شود که در اصل اشعار مورد نظر نبوده است. در کنار این عبارات سطرهایی بلند نیز جای دارد، مانند «آنان به خوراکی که آماده شده بود دست بردند» یا «چون اندیشه کرد، این راه را سزاوارترین راه یافت». در مقیاسی بزرگتر، صحنه‌هایی چون سلاح پوشیدن جنگاوران برای نبرد، یا به آب انداختن کشتی و پارو زدن جاشوان، یا قربانی کردن حیوانات، بی‌هیچ تغییر تکرار می‌شود و

1. Essay on criticism, 124.

2. Milman Parry

3. Oral Poetry

آنگاه که پیام‌آوری با پیامی گسیل می‌شود دقیقاً همان کلماتی را تکرار می‌کند که به‌او گفته شده است.

بعد از پنجاه سال پژوهش گویا این نکته ثابت شده است که این منظومه‌ها فرآورده‌ی نهایی سنتی گفتاری هستند که در آن راویان این تمهیدات سنجیده را به کار می‌گیرند تا بی‌آنکه ناچار به نوشتن باشند، اشعاری طولانی بیافرینند؛ این اشعار پیش از آنکه به اجرا درآید در سخن پرورده می‌شده و هر بار با سود جستن از حافظه، بدیهه‌گویی و کار بست هوشمندانه مجموعه‌های واژگان بازآفریده می‌شده است. ما نمی‌توانیم ثابت کنیم که ایللیاد و اودیسه نیز خود به‌همین شیوه پدید آمده‌اند، برخی پژوهشگران نیز با این نظر موافق نیستند و عقیده دارند طول استثنایی و صیقل و پرداخت بی‌مانند این منظومه‌ها را باید با ظهور دوباره سنت نوشتن در یونان در حدود سال ۷۳۰ قبل از میلاد و بعد از چند قرن بی‌سواد، پیوند دهیم. خاستگاه گفتاری این منظومه‌ها در جای خود مهم است، از آن روی که می‌تواند توضیحی باشد بر آن ویژگی‌هایی که به چشم خواننده ناآشنا می‌آید و نیز هشدار می‌باشد به ما تا تکرار یک کلمه یا ناسازگاری جزئی یک صحنه با صحنه دیگر را چندان به‌جند نگیریم. این بدان معنی نیست که منظومه‌های هومر نیاز به توجیه دارند، و بجاست اگر تأکید کنیم که ناسازگاری در آنها بسیار اندک است و بی‌گمان هیچ‌یک از آن موارد نیز همچون جابجایی توجیه‌ناپذیر عنوان «نییلونگ» از یک گروه مردم به دشمنان ایشان در نییلونگن^۱ لد، یا مرگ شاهدخت فینایر^۱ پس از ازدواج او با کوچولین^۲ در مجموعه پهلوانی ایرلندی تاین^۳ نیست.

1. Finnabair

2. Cuchulainn

3. Tain

در قرن دوازدهم پیش از میلاد، آنگاه که کاخهای موکنه و فرهنگ والای این شهر یکسره نابود شد و جریان دیرپای انحطاط به پایان آمد، دوره‌ای آشفته و بسیار کم‌رونق آغاز شد و در این دوره پیوند با شرق مدتی گسسته شد. کانونهای تمدن پیشین متروک شدند و چنین پیداست که سطح هنر شتابان پایین آمد. حماسه‌های هومری در شکل فعلی به پایان این عصر تعلق دارند یعنی زمانی که یونان دیگر باره ثروتی گرد آورده، الفبا را از فنیقیان وام گرفته و در زبان به کار گرفته بود. چنین که پیداست، زمانی نزدیک به ۷۲۵ پیش از میلاد ایلید پدید آمد، و این زمانی است که دیگر منظومه‌های حماسی با مضامین اساطیری نیز پدیدار شدند.

اگرچه آن منظومه‌های دیگر از میان رفته‌اند، ما چیزهایی درباره آنها می‌دانیم و تردیدی نیست که ایلید از جنبه‌هایی اساسی با آنها تفاوت دارد. نخست، طول این منظومه دوبرابر منظومه‌هایی است که نامشان را شنیده‌ایم و در قیاس با بیشتر آنها این نسبت باز هم بزرگتر می‌شود. دوم، ایلید ساختاری متفاوت با آنها دارد. برای مثال تبای^۱ ماجرای جنگ تب را به تمامی باز می‌گوید، حال آن‌که منظومه‌ای چون غارت تروا^۲ تنها به مرحله پایانی و اوج ماجرای تروا می‌پردازد، این منظومه بلند تروایی نه آغاز جنگ را شامل می‌شود و نه پایان آن را، تنها رویدادی مشخص را برجسته می‌کند که به خودی خود کامل نتواند بود، اما آن را چنان جلوه می‌دهد که نماینده کل ماجرا باشد؛ مرگ هکتور به معنای پایان کار ترواست، اما آخیلس نیز مرگی مقدّر و نزدیک دارد و آن را پذیرفته است، هرچند در پایان این منظومه او

1. Thebai

2. Sack of Troy

هنوز زنده است. ما در صفحات بعد چگونگی این شیوه را توضیح خواهیم داد. سوم، سایر حماسه‌های اولیه در پذیرش عناصر جادویی، رمزآمیز و پرجرات بسیار آزادتر بوده‌اند. در آن منظومه‌ها ما آمازون‌ها و اتیوپ‌ها را می‌یابیم و جوشنی که هیچ سلاحی در آن رخنه نمی‌کند و داروهای جادویی که پیران را جوان می‌کند، دخترانی به نام دختر شراب، دختر ذرت، و دختر روغن که هر یک می‌توانند مقادیر بی‌پایانی از هر یک از این مواد فراهم آرند. در میان آرگونات‌ها^۱، اورفئوس می‌تواند با چنگ خود پرندگان و حیوانات را زیر فرمان آورد، دو پسر باد شمال بال دارند، لونسئوس بینایی فوق طبیعی دارد و کشتی خود سخن می‌گوید. اشیای جادویی نیز در میان بود. تروا تا زمانی که شمایل آتنا را که پالادیوم نامیده می‌شد، حفظ می‌کرد، گشوده نمی‌شد، پهلوان زخم‌گین در مان نمی‌شد مگر بازنگار نیزه‌ای که او را زخم زده بود، و نظایر آن. فراتر از هر چیز این‌که قهرمانان داستان بعد از مرگ برمی‌خاستند، و می‌دانیم که نه تنها آخیلس که پنلوپه و تلماخوس نیز در آن منظومه‌ها نامیرا شده بودند. بر چنین زمینه‌ای است که ایلیاد که تلاشی آگاهانه برای آفرینش چیزی یکسره متفاوت است، نمودی از آن خود می‌یابد. گفتیم که درباره نویسنده بسیار اندک می‌دانیم، این را نیز باید بیفزاییم که آگاهی ما از مخاطبان او نیز بس اندک است. ایلیاد نگاهی بسیار اشرافی به زندگی آدمی دارد، و عامی مردمان را سخت در جایگاه خودشان نگاه می‌دارد. این شاید نشانه آن باشد که مخاطب اصلی ایلیاد خود را به معنایی اشرافی می‌دانست و مخاطب اودیسه چنین نبود. اما این

۱. Argonauts. همراهان یاسن در سفر او به جستجوی پشم زرین. م.

گمان بی‌تردید سست و ناستوار است. شنوندگان شعرها هر که می‌بودند، شاعر آنچنان خود را فراتر از ایشان جای داده بود که به جای آن که به خواست طبیعی ایشان تن در دهد و چیزی بسراید که در یک یا دو نشست به تمامی شنیده می‌شد - یعنی چیزی مثل سرودهایی که دم‌ودوکوس در اودیسه می‌خواند - می‌توانست منظومه‌ای بلند را بر ایشان تحمیل کند. شاعر آنگاه که به آفرینش چیزی در مقیاس ایللیاد کمر بست، دیگر زمام کار را به دست شنونده نمی‌دهد. باید سراینده‌ای را در نظر آوریم که آگاه از قدرت خود و توجه مردمان، منظومه‌ای کلان را به ذهن می‌آرد، و در عین حال که به مضمون آن می‌اندیشد منابع سنت گفتاری را به کار می‌گیرد. وحدت بخشیدن به منظومه می‌بایست به شیوه‌ای پیچیده تحقق می‌یافت، با گنجاندن کل جنگ تروا در داستان خشم آخیلس، مخاطب باید در پایان داستان این را می‌پذیرفت که این نمادی است که خبر از فتح تروا می‌دهد. کل این طرح با مقیاس و احتمالی که دارد چندان دلیرانه و چندان فردی است که به یقین می‌توان گفت از آن یک نفر بوده است. روزگار آن محققان رومانتیک که معتقد به «شعر مردمی» بودند و ایللیاد را ثمره تلاشی جمعی می‌دانستند دیگر به سر آمده است.

ایلیاد

منظومه ایلیاد با اعلام مضمون آن آغاز می‌شود «خشم آخیلس، زاده پلئوس، آن خشم شوم که محنت بی‌شمار بر آخایانیان بارید و جانهای پرتوان پهلوانان را به‌دنیای زیرین فرستاد و پیکرهای ایشان را طعمه سگان و پرندگان کرد، تا اراده زئوس بدین سان انجام پذیرد». شاعر نیازی نمی‌بیند که توضیح دهد قهرمانان داستان کیانند و آخایانیان چرا تروا را محاصره کرده‌اند. او در پیشگفتار خود، داستان را چیزی شناخته‌شده می‌گیرد و به مخاطب خود می‌گوید که حماسه‌اش از کجای آن داستان آغاز می‌شود. از پیشگفتار این را نیز در می‌یابیم که این داستانی اندوهبار است. سرودی سرخوشانه نیست که شنونده را سرگرم بدارد، و بازگویی پیروزیهای نیاکان بر دشمنان بیگانه نیز نیست تا گوش یونانیان را بنوازد. پیکر پهلوانان توانمند بر خاک مانده و طعمه دد و دام شده است — و این خواست زئوس است. ما از رویدادهای هولناک باخبر خواهیم شد که بر هر دو حریف گذشته است و پشت این همه اراده شوم خدایان نهفته است.

دربارهٔ خشم پهلوانان و کناره‌جویی آنان از جنگ داستانهای بسیار بوده است. در کتاب نهم ایللیاد داستانی دیگر می‌شنویم و آن داستان ملتاگر^۱ است، و در آنجا می‌خوانیم که «در سرگذشت پهلوانان نامدار کهن شنیده‌ایم که چون خشم بر ایشان چیره شود، آنچه ایشان را نرم می‌کند پیشکش است و گفتار خوش» (ایللیاد، ۶-۵۲۴، ۹). خواهیم دید که ایللیاد با این مضمون سنتی چه می‌کند.

در صحنه‌های آغازین منظومه، شاهد ستیز آگاممنون سرکردهٔ سپاهیان یونان و والاترین ایشان، با آخیلس دلاورترین جنگاوران هستیم. این دو تن چنین معرفی می‌شوند: «آگاممنون سالار مردمان و آخیلس ایزدی». این تعریف، زیرکانه آن دو تن را برابر هم می‌نهد، مردی که وابستهٔ جایگاه و منزلت خویش است، و دیگری مردی که خوی و منش بی‌مانندش او را از میان مردمان برکشیده است. شاه [آگاممنون] دختر اسیری را در شمار غنائم خویش آورده، پدر این دختر کاهن معبد آپولون، خدای توانمند است و می‌کوشد تا با پیشکشهایی گران و یاد کردن از خشم آن خدای، دختر خویش باز پس گیرد. اما آگاممنون خشمگینانه از این خواست سر باز می‌زند. کاهن شکوه به خدای خویش می‌برد و آپولون با خدنگهای خود مرگ و میر در سپاه آخاییان می‌اندازد و بدین سان سرکردگان ایشان را وامی‌دارد که پیشنهاد آخیلس را بپذیرند و کالکاس^۲ پیشگوی را به‌رایزنی بخواهند. آگاممنون در خشم از وهنی که بر او روا داشته‌اند، از سرکردگان می‌خواهد که در عوض از دست دادن آن دختر و پایمال شدن حرمتش او را غرامتی بپردازند، و زبان به تهدیدی رجزگون

1. Meleager

2. Calchas

می‌گشاید که این غرامت را از یکی از ایشان، آخیلیس یا دیگری، خواهد ستاند و چندان که این تهدید را بر زبان می‌آورد پاسخ آخیلیس او را وامی‌دارد که یا به تهدید خویش عمل کند و یا پیش چشم مردمان از سخن خویش بازگردد.

توصیف این ستیز برآستی استادانه است، در هر گام انگیزه‌های روانی به گونه‌ای قانع‌کننده بازگو می‌شود. سرانجام آخیلیس روی از جنگ برمی‌تابد و به خیمه‌های خود باز می‌گردد و سوگند یاد می‌کند که «زمان آن خواهد رسید که آخایانیان یکایک نیازمند آخیلیس خواهند شد، آنگاه که شماری فراوان از ایشان به دست هکتور کشتارگر از پای درآمده باشند» (ایلیاد، ۱.۲۴۰). آگاممنون دختری را که آخیلیس دوست می‌دارد از آن خود می‌کند؛ آخیلیس از مادرش، الهه تیس، می‌خواهد زئوس را وادارد که شکستی بر آخایانیان وارد آورد تا ایشان به ناچار او را به جنگ بخوانند. کتاب دوم نشان می‌دهد که این نقشه چگونه کارگر می‌افتد. آخایانیان فراخوانده می‌شوند و روی به میدان می‌آرند. منلائوس، مرد زن‌باخته، بر سر هلن به نبردی بی‌سرانجام با پاریس برمی‌خیزد، و سپاه آخایایی رفته‌رفته پس می‌نشینند.

در کتاب نهم داستان طرحی دیگر می‌یابد، آنگاه که آخیلیس می‌بیند که نمی‌تواند خود را به پذیرش پیشنهاد آگاممنون خرسند کند و به میدان نبرد بازگردد، پس با خشم و کین زبان به سخن می‌گشاید: از پیشکشهایش بیزارم و پیش من او به پرکاهی نمی‌ارزد. اگر ده چند و بیست چند این نیز به من بخشد، و اگر آنچه را که دارد و آنچه را که می‌تواند گرد آورد و نیز همه خراج اورکمئوس و تب را به من واگذارد... و اگر به شماره ریگهای دریا و غبار بیابان

مرا پیشکش فرستد، آگاممنون را توان آن نیست که رای من
دیگر کند، مگر آنگاه که به کیفر رنجی گران که بر من روا داشت
بادافره خود ببیند.

(ایلیاد، ۹.۳۷۸)

او از عزم بازگشت به میهن برمی گردد، اما همچنان آزرده و تن
به کاهلی سپرده نظاره گر مصائب یاران خود می ماند. راه گشودن از این
بن بست به پادر میانی پاتروکلس نیاز دارد، و آنگاه که آخیلس به این
پهلوان رخصت می دهد تا به جای او به نبرد شتابد و پاتروکلس
به دست هکتور کشته می شود، خشم و کناره جویی پهلوان با عزم کین
جستن از کشته دوست درهم می آمیزد، و این وضعیتی برآستی
تراژیک پدید می آرد. زئوس در پاسخ دعای آخیلس او را به شکست
یارانش نوید داده است، اما اکنون آخیلس به تلخکامی می پرسد «مرا از
این شکست چه شادمانی خواهد بود، اکنون که یار گرامی من
پاتروکلس کشته شده است، مردی که او را ارجمندتر از همه یارانم
می داشتم، و به نزد من چون جان من گرامی بود؟ اکنون او از دست من
رفته است...» (ایلیاد، ۱۸.۸۰). اکنون اندوه و پشیمانی تابسوز
پیشکشهای آگاممنون را در چشم او بی ارج کرده است، و آنگاه که این
پیشکشها با آداب هر چه تمامتر به او عرضه می شود، آنها را نادیده
می انگارد (ایلیاد، ۱۹.۱۴۷). آخیلس دیگر به جدال با آگاممنون
نمی اندیشد، یکسره در پی کین جویی است. پس به نبرد بازمی گردد و
دیگر آن حریف حسابگر پیشین نیست، کشتارگری است که هیچ چیز
بازش نمی دارد (ایلیاد، ۲۱.۱۰۰). اما سرانجام درمی یابد که هیچ
انتقامی چاره اندوه او نمی کند، نه مرگ هکتور و نه خوارداشت پیکر
بی جان او.

در اینجا مضمونی دیگر نیز به میان می‌آید و آن گزینش میان زندگی دراز دور از کنش و کوشش و روزگاری کوتاه اما با سرافرازی است. هر پهلوانی، از هر سنت که باشد، باید با این گزینش روبرو آید. این گزینش در شکل ساده‌اش، نظیر گزینش کوچولین، از پهلوانان بزرگ حماسه‌های اولستر^۱ است. او به کودکی چنین می‌شنود که هر کس در روز فلان برای بار نخست سلاح برگیرد، جنگاوری سترگ می‌شود و نامش در ایرلند جاودانه می‌گردد و داستانش تا ابد بر زبانها می‌ماند. پس این فرصت را غنیمت می‌شمارد. و آنگاه: کاتبه به او گفت «آری این روز را خاصیت چنین است: آن کس که در این روز برای نخستین بار سلاح برگیرد آوازه و بزرگی خواهد یافت. اما عمر او کوتاه خواهد بود.» کوچولین گفت «سودایی منصفانه است. اگر بلند آوازه گردم خرسندم، حتی اگر تنها یک روز بر خاک بمانم.» اما آخیلس، نشسته در کنج خیمه خود، پیش خود دلیلی برای تن دادن به این گزینش ندارد، زیرا با او چون پهلوانی رفتار نشده است. می‌گوید «چه شبها که به بی خوابی و چه روزها که به خونریزی گذراندم و با مردانی جنگ کردم که از زنان خود دفاع می‌کردند» (ایلیاد، ۹.۳۲۵). این تصویری بی شکوه از جنگ است، زیرا چنان که آخیلس یادآور می‌شود، آخایائی‌ان نیز بر سر زنی، یعنی هلن، می‌جنگند. او در کتاب نوزدهم از پدرش سخن می‌گوید که «بی‌گمان در خانه نشسته و به یاد پسرش اشک می‌ریزد، و من اینجا در خاکی بیگانه بر سر هلن آن زن پلید، با ترواییان جنگ می‌کنم» (ایلیاد، ۱۹.۳۲۲). و در کتاب آخر او با پدر دشمنی که کشته است رودرو می‌شود، پیام او را به یاد پدرش

۱. Ulster. ناحیه‌ای در ایرلند که اکنون شامل ایرلند شمالی است. م.

می‌اندازد، این دو به زمانی مردانی شادکام بوده‌اند، اما امروز نه چنان‌اند. «پدرم را تنها یک پسر بود، که تقدیر به مرگی ناگهانش در ربود، و من اکنون که او پیر شده است، از تیمارش ناتوانم، چرا که در اینجا، در تروا نشسته‌ام و بر تو و فرزندانت رنج و اندوه ارمغان می‌کنم» (ایلیاد، ۲۴.۵۴۰). مضمون کهن در اینجا چرخشی پیچیده می‌یابد. آخیلس تن به کاهلی نمی‌سپرد، او رسم پهلوانی را برگزیده و مرگ زود هنگام خود را پذیرفته است، اما به جای آن احساس رضایت پهلوانی، حس تراژیک بیهودگی او را فرا گرفته است.

آخیلس پسر الهه‌ای است و می‌تواند خدایان را به مداخله در ستیز با آگاممنون برانگیزد، و این واقعیت بر ژرفا و گستره داستان می‌افزاید. در اساطیر یونان بی‌شمارند پهلوانانی که از پیوند زنان میرا و خدایان زاده شده‌اند. این در اصل منشأ غرور خانوادگی طوایف اصیل بود که دعوی برتری ذاتی داشتند و نسب خود را به نیاکان آسمانی می‌رساندند. از آنجا که زنوس خدای برتر بود، طبعاً بیشتر این دعویها به او برمی‌گشت، و شهرت عاشق‌پیشگی او نیز از همین جا ریشه می‌گیرد. اما پیوند میان خدای بانو و میرایان انگشت‌شمار بود. خدایان این پیوند را خوش نمی‌داشتند، و گمان بر این بود که این بختیاری آدمی بناچار دلیلی خاص دارد. تتیس پری دریایی بود که تغییر شکل می‌داد، پلئوس با این پری بر کرانه دریا کشتی گرفت و بر او که به صورت شیر و مار و آتش در می‌آمد چیره شد. پلئوس سرانجام تتیس را به تسلیم واداشت، اما او پس از زادن پسرش آخیلس، آن مرد را رها کرد و به دریا بازگشت. هومر جنبه‌های رمزآمیز این داستان را نمی‌پذیرد. در نوشته او همین قدر می‌بینیم که تتیس می‌گوید برخلاف میل خود با آدمی میرایی زناشویی کرده، اما

جزئیات داستان بازگو نمی‌شود. گاه حتی از تتیس چنان سخن می‌گویند که گویی مادری عادی است که به انتظار در خانه نشسته است، اما در عین حال می‌بینیم که پلئوس برآستی تنهاست و تتیس آنگاه که به نزد آخیلس می‌آید، از خانه پلئوس در پاتیا نیامده، از ژرفای دریا آمده است.

تتیس در هیئت مادری مهرورز و دردمند شکل انسانی می‌گیرد، اما همچنان الهه می‌ماند. او با کشاندن پای زئوس به مجادله پسرش با آگاممنون، این ستیز را معنایی بس بزرگتر می‌بخشد، در جنگ تروا خدایان در هر دو جانب حضور دارند. جوشش و کوشش ایشان در این میانه به هیچ‌روی کمتر از آدمیان نیست، و در نبرد ایشان و فریبکاریها و نفاق افکنیهایشان می‌بینیم که کنش سترگ آدمیان معنایی ژرفتر می‌یابد، زیرا همین کنش بر احوال فرمانروایان آسمانی نیز اثر می‌نهد. اشعار جدی یونان باستان همگی با موقعیت آدمی در جهان سروکار دارد و از این‌روی به خدایان نیز مربوط می‌شود که بنا بر هستی و ماهیت خود چگونگی زندگی آدمی را تعیین می‌کنند، این گفته چندان که درباره تراژدی یا شعر غنایی راست می‌آید در مورد حماسه‌های هومری نیز درست است. سراینده ایلیاد در قالب تتیس پیوندی کامل میان جهان انسان و عالم خدایان ابداع کرده است. تتیس نه تنها قادر به طرح توطئه و پیشبرد آن است، واسطه‌ای میان دنیای رنج و مرگ آدمی و عالم تفکر و نامیرایی خدایان نیز هست.

بهره‌جویی از زئوس نیز بس ماهرانه است. او که در باور مردم پدر آسمانی، خداوندگار هوا و ابر و تندر و آسمان درخشان است و مردمان در طلب باران دست به سوی او بلند می‌کنند، در عین حال شخصی چون خدای افسانه‌ها دارد، خدایی با روابط فردی و همه

مشکلاتی که این روابط بر دوش خدای خدایان می‌نهد. ما این دو جنبه از وجود زئوس را در لحظه‌ای فراموش نداشتنی درهم آمیخته می‌بینیم، و آن زمانی است که تتیس به‌نزد او که بر اورنگ بلند خود تنها نشسته، می‌آید و تمنا می‌کند زئوس به‌یاری پسرش برخیزد و خدمات گرانبهای پیشین را به‌یاد او می‌آرد. زئوس پیشاپیش آگاه است که اگر به‌درخواست تتیس آسیبی به‌آخایانیان رساند، همسرش هرا که پشتیبان سرسخت ایشان است آسوده‌اش نخواهد نهاد، پس خاموش می‌ماند. تتیس درخواست خود را تکرار می‌کند و زئوس سرانجام پاسخ می‌دهد:

راستی را که کاری دشوار است این. تو میان من و هرا دشمنی خواهی افکند. اما اکنون از اینجا برو مبادا که چشم هرا بر تو افتد، و کار را به‌من واگذار. اکنون تا دل تو گرم شود، سری به‌پذیرش تکان می‌دهم، و این بالاترین گواه گفته‌ی من در میان خدایان نامیراست. اگر سر به‌نشان بستن عهد فرود آرم، هرگز از سخن خود باز نمی‌گردم و عهدی را که بسته‌ام به‌جا خواهم آورد. چنین گفت و ابروان سیاه خود فرود آورد، طره‌های ازلی بر پیشانی نامیرای خدای خدایان موج برداشت و کوه اولمپ به‌لرزه درآمد.

(ایلیاد، ۵۳۰-۱۴۹۷)

بدین‌سان خدایی که بر آسمان و هوا حکم می‌راند، و بر بلندترین کوه جای گرفته و آن را با تکان سر به‌لرزه درمی‌آرد، با خدای اساطیری درمی‌آمیزد که تعهدات فردی خود را دارد و همسری که باید نگران خشم او نیز باشد. این ترکیبی غریب و گستاخانه است و خود سرمشقی شد برای تصویر کردن خدایان در پهنه عمل، نه تنها در مسخ

اووید^۱ و آثار مقلدان کم و بیش بی‌مایه او در ادبیات و هنر (هزاران سقف باروک با نقاشی خدایان در نهایت از هومر برگرفته شده) بلکه نیز در جنبه‌هایی بهت‌آور از کتابی چون بهشت گمشده^۲ که در آن خدای مسیحی و پسرش می‌بایست برتری لاهوتی را با حضور «پهلوانی» در برخی رویدادهای تاریخی درهم آمیزند. هومر کوشیده است خدای خود را بسازد، و ابداع او حتی در این آشفتگی اساطیر، همچنان والا و شگفت برجا می‌ماند. توصیف سر جنبانیدن زئوس که مانند بیشتر توضیحات او از خدایان، فشرده و سنگین است، الهام‌بخش فیدياس پیکر تراش شد تا تندیس مشهور زئوس در معبد اولمپ را بسازد، و این تندیس بشکوه‌ترین نمود خداوند در آثار کلاسیک است.

تصویری که هومر از خدایان ترسیم می‌کند، تصویری بس بدیع است که مایه آشفتگی و حیرت مردمان او آخر عصر باستان شد و شاید خواننده امروزی را نیز برآشفته کند. ما، خواه خدای‌شناس باشیم و خواه بی‌خدا، انتظار داریم خدایان را با حرمت و حشمت ببینیم و آنان خود بیش از هر چیز پای‌بند اخلاق باشند. هیچ‌یک از این دو توقع در ایلیاد برآورده نمی‌شود. زئوس خود، مانند آرس^۳ و آفرودیت در جنگ شرکت نمی‌جوید، و زخم نمی‌خورد، همچون هفایستوس^۴ مایه ریشخند نمی‌گردد و چون آرمیس^۵ گوشش از ضربات رنجه نمی‌شود. او چنان که دیدیم، گاه در اوج شکوه خویش است. اما، اگرچه تلخ

۱. Ovid (۴۳ ق م - ۱۷ م). شاعر مشهور رمی. مسخ مهمترین اثر اوست. م.

۲. Paradise Lost. مهمترین اثر میلتن شاعر انگلیسی. م.

۳. Ares. خدای جنگ، فرزند زئوس و هرا. نام رمی‌اش مارس. م.

۴. Artemis. الهه، خواهر آپولون. دوشیزه شکارگر. م.

۵. Hephaestus. خدای آتش و آهنگری. نام رمی‌اش وولکان. م.

است، باید بپذیریم که آن زئوس رعب آور که تنها بر چکاد کوه نشسته و با جنباندن سری اولمپ را به لرزه درمی آورد، همان خدایی است که چون مردی عادی از همسر خود می ترسد. در انتهای کتاب اول می بینیم که چگونه عزت و ذلت در خدایان هومری درهم آمیخته می شوند. چنان که دیدیم زئوس با آن وقار و شکوه در پاسخ تمنای تتیس نگرانی خود را از دعوایی که این درخواست میان او و همسرش برپا خواهد کرد آشکار می کند و امیدوار است که هرا، همسرش، از آنچه می گذرد بویی نبرد؛ این پاسخی نه درخور اوست، تا آنگاه که جنباندن سر جاودانه خود را بر آن می افزاید. زئوس به نزد خدایان دیگر باز می گردد که جملگی به خوشامد او بر می خیزند، اما بگو مگوی مورد انتظار با هرا در دم آغاز می شود. زئوس همسرش را به قهر و خشونت تهدید می کند «اگر دست شکست ناپذیر خود را بر تو فرود آرم هیچ یک از خدایان تو را از گزند من ایمن نتواند کرد». خدایان همه هراسزده اند، تنها خدای صنعتگر لنگ، هفایستوس که در تب و تاب است تا به ساقیگری که کاری است سزاوار گانیمد^۱ یا هبه^۲ دلربا بپردازد، خلق خوش خدای خدایان را به او باز می گرداند. او می گوید: «کارتان بس ناپسند است. اگر شما دو تن این چنین بر سر آدمیان میرا جدال کنید بزم ما سروری نخواهد داشت، چرا که ناخوشایندترین چیزها بر ما چیره خواهد شد».

صحنه هایی که از پی هم می آیند نشان می دهند که در آمیختن تعالی و ابتذال در خدایان هومری تا چه حد گریز ناپذیر است. این

۱. Ganymede. جوان ترویایی که به اولمپ برده شد و ساقی خدایان شد. م.

۲. Hebe. الهه جوانی و بهار، دختر زئوس و هرا و همسر هرکول. ساقی خدایان نیز

هست. م.

آمیزه‌ای همیشگی است و صحنه‌هایی که در آنها خدایان تحقیر می‌شوند اغلب در کنار صحنه‌هایی است که آنان شکوه خدایی خود را آشکار می‌کنند. در کتاب پنجم آفرودیت و آرس از دیومدس آدمیزاد زخم می‌خورند و در همین کتاب آپولون با قاطع‌ترین سخنان از شکاف پُرناشدنی میان خدایان و آدمیان سخن می‌گوید؛ آنگاه که دیومدس می‌کوشد به این خدای پر شوکت یورش برد، او خشمگین بانگ برمی‌آرد که: «ای پسر تیدئوس، اندیشه کن و پا پیش مگذار. در پی آن مباش که در دلیری با خدایان لاف برابری زنی، هرگز تبار خدایان نامیرا با آدمیان خاکی برابر نخواهد شد». از اندرز کلاسیک یونان آگاهیم: «خود را بشناس» این دعوتی به درون‌نگری نیست، هشدار این واقعیت است که تو آنچه آرزو می‌کنی نیستی، یعنی خدا نیستی. در پایان کتاب پنجم، زخم آرس شفا می‌یابد و او شستشو کرده و با جامه‌ای زیبا، سرفراز از شوکت خود در کنار زئوس می‌نشیند. حتی زمانی که هرا شخص زئوس را اغوا می‌کند، درمی‌یابیم که پیوند میان الهه فریبکار و خدای فریب‌خورده، باز همان زناشویی مقدس آسمان و زمین است که تمامی هستی را جان می‌بخشد:

پسر کروئوس همسر خود را در آغوش گرفت، زمین بستری
نرم از سبزه‌های نُرسته و کُتار و سنبل و گل زعفران زیر ایشان
بگسترد که پیکرهاشان را از تماس با خاک دور می‌داشت. آن
دو بر این بستر غنودند و ابری زربفت که ژاله درخشان از آن
می‌چکید ایشان را بپوشانید.

(ایلیاد، ۵۱-۱۴.۳۴۶)

آنچه خدایان را بر آدمیان برتری می‌بخشد بزرگی قامت، قدرت و راه نداشتن سالخوردگی و مرگ در ساحت ایشان است. دیرزمانی

است که دیگر ستیزی دیرپای در میان ایشان نیست و هیچ یک از پسران زئوس به شیوه او که از پدر قهر کرد، روی از او برنمی تابند و از آسمان نمی گریزند. اگر آدمیان وجود نمی داشتند، توان ایزدی این خدایان بسا که بیهوده می ماند و مجال آشکارگی نمی یافت. اعتقاد مذهبی کهن در یونان و در بسیاری از بخشهای جهان این بود که پدر آسمانی از جایگاه خود ناظر بر اعمال آدمیان است و گناهان ایشان را کیفر می دهد. تأثیر حماسه های بین النهرین و سوریه هومر را بر آن داشته که همه خدایان را در آسمان گرد آورد؛ اینان جملگی از آن فراز چشم به کرده های آدم فانی دوخته اند. چنین تصویری سبب خودآگاهی خدایان و آدمیان شده است که اکنون ماهیت خود را در پرتو این دوگانگی آشکار تعریف می کنند. خدایان تنها به سبب همین اختلاف با آدمیان است که از وحدت و قدرت خود باخبر می شوند. افزون بر این، خدایان که با مداخله پرشور در جنگ تروا دسته دسته شده اند، ناظران دائمی این نبرد گشته اند، آن هم نه در مقام داوری آسمانی، بلکه با شادمانی و اندوه بی شائبه تماشاگر مسابقه ای ورزشی، در آنجا که آخیلس بر گرد حصار تروا سر در پی هکتور نهاده، یا ناظر رویدادی اندوهبار، در آنجا که زئوس مرگ پسر خود سازیدون را نظاره می کند.

توجه خدایان از یک سو مایه افزونی عظمت و اعتبار کرده های آدمیان می شود، زیرا نشان می دهد که آن کرده ها چندان ارج داشته که ناظرانی چنین ارجمند داشته باشد، و از سوی دیگر آن کرده ها را ناچیز و بی اعتبار می کند. دیدیم که هفایستوس به مجادله خدایان بر سر آدمیان اعتراض می کند و شکوه دارد از این که سرور بزم آسمانی را از میان می برد. آدمیان در چشم خدایان چنان جایگاهی دارند که

نگران سرنوشت ایشان باشند، اما در عین حال چندان بی‌ارج نیز هستند که آنان ایشان را به‌جَد نمی‌گیرند. زئوس از مرگ پسرش سارپدون اندوهناک می‌شود و به‌نشان مرگش باران خون بر زمین می‌بارد، اما به‌نجات او بر نمی‌خیزد. اندوه خدایان از درگذشت آدمی میرا، چیزی متفاوت با اندوه آدمیان است. از سارپدون دیگر نامی در آسمان نمی‌برند و اندوه زئوس نیز همچون ماتم پریام بر مرگ پسرش هکتور نیست، از میان خدایان تنها تتیس که با آدمیان در آمیخته است، ماتمی همچون آدمیان دارد. خدایان هرچند با شور و هیجان نظاره‌گر جدال آدمیان‌اند، گاه نیز از آن روی برمی‌گردانند؛ آنگاه که زئوس هکتور و ترواییان را به کنار کشتیهای آخایائی‌ان رهنمون شده، و جنگ بالا گرفته است می‌بینیم که «زئوس ایشان را در همان جا وانهاد تا به رنج و سختی بی‌امان گرفتار آیند. چشمان فروزان‌ش را از آنان برگرفت و به‌سرزمین دور چابک‌سواران تراکیه^۱ نظر دوخت و بر دلاوران میسی^۲ که دل به‌نبرد داده بودند و بر هیپمولگهای^۳ سرفراز که خوراکنشان از شیر بود و بر مردم ابیوی^۴ که در ستکارترین آدمیانند؛ و چشمان فروزان خود را دیگر بر ترواییان برنگرداند...» (ایلیاد، ۱۳.۱-۷). گیرایی قطعاتی از این دست نتیجه‌کنار هم نشان دادن دو دنیاست. بر زمین، رنج و سختی بی‌امان و در آسمان آسودگی خدایی که می‌تواند این مصائب را از فکر خود براند و در پی تنوع بیشتر به‌گروههای گوناگون و جالب آدمیان در جاهای دیگر روی آورد.

خدایان آسمان به‌هر کاری دست می‌زنند. آخایائی‌ان در دور شکست خود، با کوششی پیگیر دیواری بر گرد اردوگاه خود بنا

1. Thrace

2. Mysians

3. Hippemologians

4. Abioi

می‌کنند، و در کتاب دوازدهم می‌بینیم که ترواییان برای رخنه کردن در این دیوار چه سرسختانه می‌جنگند. اما در اوج پیروزی ترواییان در سه کتاب بعد، می‌بینیم که آپولون دمار از روزگار یونانیان در می‌آورد: تا زمانی که فویوس آپولون سپر خود را بی جنبشی در دست گرفته بود، سلاحهای جنگاوران هر دو سوی بر نشانه می‌آمد و مردان بر خاک می‌افتادند، اما آنگاه که او به سیمای تکاوران یونانی نظر کرد و سپر خود به جنبش درآورد و نعره‌ای سهمناک از سینه برکشید، دلهای ایشان را در سینه افسون کرد و شور دلاوری از یاد بردند. آخایائی‌ان هراسان پراکنده شدند، همچون آن زمان که دو جانور درنده در تاریکی شب و دور از چشم شبان به رمه گوسفندان می‌تازند و آنها را سراسیمه می‌تاراند.

(ایلیاد، ۲۶-۱۵.۳۱۸)

و اما دیوار «او [آپولون] دیوار آخایائی‌ان را به آسانی فرو ریخت، راست چون کودکی که در ساحل دریا از ماسه‌ها بازیچه می‌سازد و نخست برج و بارویی از آنها برپا می‌دارد و آنگاه به اشارت دست و پای ویرانش می‌کند، آری، ای آپولون کمانگیر تو بدین گونه دسترنج مردان آرگوس را بر باد دادی» (ایلیاد، ۶-۱۵.۳۶۱). برای یونانیان کاری دراز و عذاب‌آور و برای خدایان بازی کودکانه‌ای.

همین تصویر در مورد کارکرد آنچه تاریخ می‌توان خواند نیز راست می‌آید. در آغاز کتاب چهارم هر دو حریف نومیدوار می‌کوشند تا به سازشی برسند و جنگ را پایان دهند. خدایان که «به شادی یکدیگر از جامهای زرین می‌نوشند، به شهر تروا چشم دوخته‌اند» زئوس از ایشان می‌پرسد آیا آدمیان رخصت دارند صلح

کنند بی آن که شهر تروا ویران شده باشد. دو الهه کین پرور، هرا و آتنا، مخالفت خود را آشکار می کنند. زئوس با کلامی خشماگین از هرا می پرسد:

شگفت مخلوقی که تویی، آیا پریم و پسران پریم با تو چه کرده اند که این چنین بر تباهی دژ استوار تروا پای می فشاری؟ اگر توان آن داشتی که از حصار شهر بگذری و پریم و پسرانش و همه ترواییان را زنده در کام خود فروبری، آنگاه آتش خشم فرو می نشست. آنچه رای توست همان می کن، تا از این پس دوگانگی در میان ما نباشد. اما با تو سخنی دیگر نیز دارم که باید به یاد بسپاری: هرگاه رای من بر این باشد که شهر مردمانی را که تو دوست می داری به نابودی کشم، راه بر خشم من مبنده و همچنان که من تن به خواست تو در می دهم تو نیز خشنودی من بجوی. زیرا از همه شهرها که آدمیان بر خاک و زیر آفتاب و آسمان پرستاره پی افکنده اند، تروای مقدس والاترین جایگاه را در دل من دارد...

(ایلیاد، ۴۹-۴۳۱)

هرا پاسخ می دهد: «من سه شهر را خوشتر از شهرهای دیگر می دارم، آرگوس و اسپارت و موکنه که گذرگاههای گشاده دارد؛ هرگاه که بر ایشان خشم گرفتی نابودشان می کن. من نه از آنها دفاع می کنم و نه از ویرانی شان شادمان می شوم...»

این صحنه معنای بسیار دارد. آن الهه بزرگ، آنگاه که زئوس دلیل نفرتش را جویا می شود، حتی خود را ناچار از پاسخ نمی داند؛ و زئوس که جویای توجیهی است، بناگاه با او می گوید «آنچه رای توست همان می کن.» و در نتیجه هرا صلح گذرا را برهم می زند و

جنگ باز درمی‌گیرد. زئوس تروا را دوست می‌دارد و هرا شهرهای یونان را، اما زمانی که ایلید تألیف می‌شد هر چهار شهر ویران شده بود، آرگوس و اسپارت و موکنه با گذرگاههای گشاده‌اش، به‌دست مهاجمانی که تمدن موکنیایی را نابود کردند، به‌غارت رفته بود. خواننده آنگاه که جویای علت ویرانی شهرهای بزرگ یونان می‌شود پاسخی غریب و هولناک می‌شنود - این دادوستدی شوم میان خدایان است که سبب می‌شود الهه حامی این شهرها حمایت خود را از آنها دریغ دارد. برخلاف این، آنگاه که شهر سومری اور^۱ به‌دست عیلامیان^۲ افتاد، مرثیه‌های بلندی سروده شد که نشانه در یغاگویی الهه نینگال بر شهر خودش و شکوه او از خدایان دیگر بود که درخواست او را برای چشمپوشی از آن شهر نشنیده بودند. این به گمان من تصور طبیعی مؤمنان از الهه شهری مغلوب بود، اما در ایلید آنچه می‌بینیم با این تصور ناسازگار است.

دشمنی هرا و آتنا با تروا که بس سخت و آشتی‌ناپذیر می‌نماید، در اصل با ماجرای داوری پاریس پیوند دارد. چنان که گفتیم، هومر این داستان را که بسیار انتزاعی و با سبک او ناسازگار بود کنار نهاد، اما دشمنی آن دو الهه را نگاه داشت، از این روست که این دشمنی بی‌دلیل و اسرارآمیز می‌نماید. خدایان، همچنانکه نیازی به تکریم و ستایش ندارند مگر آن‌که خود بخواهند، نیازی نیز نمی‌بینند تا برای پندار و کردار خود دلیلی بیاورند. بار دیگر با واقعیت انکارناپذیر برتری آسمان روبرو می‌شویم، که زندگی و مصائب آدمیان را در منظری می‌نشانند که شاعر می‌خواهد ما آن را در همان جا ببینیم.

1. Ur

2. Elamites

دیدیم که ایلیاد ترا و نامه‌ای بلند از رویدادی در این جنگ می‌سازد که به خودی خود بی‌سرانجام می‌نماید. در این منظومه بروشنی می‌بینیم که مرگ هکتور پایان کار تراست. در کتاب ششم می‌خوانیم که او به تنهایی پاسدار شهر بود و آنگاه که کشته شد و پیکرش بر خاک کشیده شد، مادرش فغان برداشت و موی از سر بکند «پدرش دردمندانه ناله برآورد و همه مردم شهر بر گرد ایشان و در هر کجا مویه و زاری آغاز کردند، چنان بود که گفتی شهر سرافراز ترا یکسره غرق در آتش شده است» (ایلیاد، ۱۱-۲۲.۴۰۵). همین شیوه بیان نمادین را دیگر بار می‌بینیم، آنگاه که همسر هکتور از مرگش باخبر می‌شود و آخیلیس را می‌بیند که پیکر او را بر خاک می‌کشد. او سرگرم کارهای خانه و پای دستگاه بافندگی بوده و خدمتکاران گرمابه را برای هکتور آماده می‌کرده‌اند. «آن زن دلشده را خبر نبود که آتنا، الهه‌ای که چشمان فروزان دارد، شویش را دور از هر گرمابه، به دست آخیلیس کشته است» (ایلیاد، ۷-۲۲.۴۴۵). این زن آنگاه که مویه و شیون ترا بیان را از بالای حصار شهر می‌شنود به آنجا می‌شتابد و اسبان تیزگام را می‌بیند که پیکر هکتور را به سوی کشتیهای آخیلیس می‌کشند. «شبی ظلمانی چشمانش را فرو پوشاند، به پشت درافتاد و روح از کالبدش بدر آمد. سربند زیبایش دور از او به دست باد افتاد و نیز پرده‌ای که آفرودیت زرین‌گیسو به او داده بود آنگاه که هکتور، آن پهلوان که خود درخشان داشت، عروس خود را از خانه پدر برده بود...» (ایلیاد، ۲۲.۴۶۶ff). در اینجا به همان‌گونه که بافندگی و آماده کردن گرمابه صرفاً کارهایی تصادفی نیستند و آندروماخه^۱ را در

1. Andromache

چشم ما زنی فداکار و عاشق می‌نمایانند، بر باد رفتن سربند از دواج او نیز نشانه تباهی زناشویی و شوهر اوست.

نمونه‌هایی مؤثر از این شگرد را در جاهای دیگر نیز می‌یابیم. یکی از مهمترین شگردهای ایللیاد سود جستن از تقابل است. هکتور، شوهر و پدری مهربان و پهلوان تروا، مقابل برادر زیبا و سربه‌هوایش، پاریس نهاده می‌شود، مردی بی‌زاد و رود که زنی بیگانه را فریب داده است، شور جنگیدن ندارد و مایه تباهی مردم خویش است. همچنین هکتور در برابر آخیلس نهاده می‌شود، مردی با همه پیوندهای انسانی، جنگاوری دلیر اما آدمیزادی که می‌جنگد از آن‌روی که ناگزیر است، در برابر قهرمان نیمه‌خدای خشمناک و از همگان بریده‌ای که از زنده بودن یا نبودن پسرش که در جزیره‌ای دور دست پرورش می‌یابد، بی‌خبر است (ایللیاد، ۱۹.۳۲۷) و می‌جنگد از آن‌روی که قهرمان است و خدایان یاری‌اش می‌کنند و بعد از مرگ پاتروکلس سرشار از قدرت و کینه‌ای فوق‌انسانی شده است. آخیلس همچنین با شاه آگاممنون برابر نهاده می‌شود، که قدرتی فروتر از او دارد، و غرور پرخاشگرانه‌اش بناگاه بدل به سست‌دلی و شکست‌پذیری می‌شود و برای پوشاندن تردید و ضعف درون جایگاه شاهی خود را به‌رخ این و آن می‌کشد. آخایائی‌ان نیز به‌طور کلی با تروائی‌ان تقابل می‌یابند. تروائی‌ان میل به لاف زدن دارند، برخی از ایشان جامه پرزرق و برق می‌پوشند، در جنگ هیاهوگرند و بی‌انضباط، و نبردهایی را آغاز می‌کنند که در آنها آخایائی‌ان پیروزند. آنگاه که هر دو حریف به میدان نبرد می‌آیند «تروائی‌ان هیاهوکنان و فریادزنان همچون پرندگان، پیش می‌آمدند، گفتی بانگ و فریاد فوج درناها به آسمان رسیده است... اما آخایائی‌ان خاموش و با گامهای استوار می‌آمدند و در دل عزم یاری

یکدیگر داشتند» (ایلیاد، ۹-۳۰۲). اما هکتور، آندروماخه و پریام سیمایی تراژیک دارند و ترواییان نیز به هیچ روی خوارشمردنی نیستند. نکته مهم این است که تمایز میان دو حریف صرفاً بازتاب میهن پرستی یونانی نیست؛ ما مردم تروا را دارای همان خصلتی می بینیم که در پاریس هست، یعنی آن سبکسری که ایشان را به پیشگامی در جنگ کشانده و طبعاً مایه شکست ایشان خواهد شد. داستان معنایی منسجم و منطقی، و در واقع معنایی اخلاقی دارد، هرچند که شاعر بهتر آن می بیند که این معنی پوشیده بماند و آشکارا بر زبان نیاید؛ یعنی، جدا از هر چیز، شکست تروا عادلانه می نماید زیرا ترواییان آغازگر این جنگ بوده اند. در چارچوبی وسیع، رفتار تک تک خدایان هر چه باشد، طرح داستان ایلیاد چنان است که روند رویدادها را عادلانه می نماید.

این تقابلها در صحنه هایی گنجانده شده که ارزش نمادین دارند. می دانیم که ایلیاد از سال نهم جنگ تروا آغاز می شود، اما روش غیرمستقیم شاعر به او امکان می دهد صحنه ای در منظومه بگنجاند که نماینده آغاز جنگ است. نام پهلوانان دو لشکر در کتاب دوم در فهرستی بلندبالا می آید و سرانجام آخایاییان روی به تروا می آرند، جوشنهای مفرغین شان همچون جنگلی از آتش فروزان است و زمین زیر گامهایشان به ناله در می آید (ایلیاد، ۶۶-۲۰۴۵). خبر پیشروی دشمن آنگاه به پریام می رسد که با مردم شهر انجمن کرده است: «ای پادشاه سالخورد، هنوز هم، چون روزگار صلح، گفتگوهای بی پایان را خوش می داری، اما اکنون جنگ بی هیچ مهلت فرار سیده است. راستی را که من در بسیاری نبردهای آدمیان پای نهاده ام، اما هرگز سپاهی چنین آراسته و عظیم ندیده ام...» (۹-۲۰۷۹۶). ترواییان

هیا هوکنان به رویارویی با دشمن می‌شتابند، اما یونانیان خاموشند، در همین دم «پاریس، زیبا همچون خدایی، به‌هماوردجویی از صف ترواییان گام پیش می‌گذارد، خفتانی از پوست پلنگ بر شانه انداخته با کمانی خمیده و شمشیری. او دو نیزه را از خود می‌راند و همه دلاوران یونان را به‌نبرد تن به‌تن می‌خواند» (۲۰-۳.۱۶). منلائوس شوهر هلن، در دم این دعوت را پذیرا می‌شود، اما «آنگاه که پاریس، که زیبا چون خدایی بود، منلائوس را پیشاپیش سپاه دید، دل سست کرد و از بیم جان به‌میان یاران خود گریخت». هکتور ناچار می‌شود او را وادارد که زره بپوشد و به‌جنگ مردی برود که به‌او خیانت کرده. پاریس در این نبرد شکست می‌خورد و آفرودیت او را از معرکه می‌رهاند و به‌خانه می‌برد و در آنجا این الهه هلن را که دیگر میلی به پاریس ندارد و شرمسار شده است، وامی‌دارد که با این مرد همبستر شود. باری، پاریس در کنار هلن غنوده است، حال آن‌که در رزمگاه منلائوس همچون جانوری درنده در پی او می‌گردد: «هیچ‌کس از ترواییان و هم‌پیمانان ایشان نشانی از پاریس نداشتند، آنان او را از سر مهر پنهان نداشته بودند، چرا که جملگی از او، همچنانکه از طاعون، نفرت داشتند» (ایلیاد، ۵۴-۳.۴۴۸).

نخست، روشن است که این همه در واقع به‌آغاز جنگ مربوط می‌شود. این، به‌معنایی، نخستین حمله یونانیان به ترواییان است که پریام لاجرم از آن خبر دارد و در این نبرد است که دورقیب بر سر هلن جنگ می‌کنند. این نکته در آنجا آشکارتر می‌شود که پریام با هلن بر فراز باروی شهر می‌رود و از او می‌خواهد پهلوانان آخایایی را در دشتی که زیر پای آنهاست شناسایی کند؛ این نیز بعد از نه سال جنگ برآستی شگفت می‌نماید. در اینجا در عین حال در می‌یابیم که پاریس

چگونه مردی است. ظاهر فریبای او با پوست پلنگ به جای جوشن، با سبکسری او سازگار است که به بی پروایی همآورد می طلبد اما هراسزده از پیش حریف می گریزد. او مردی زیباست اما جنگاور نیست. هلن که دیگر از رابطه با او پشیمان شده است، در می یابد که راه گریز از این رابطه ندارد؛ او ناچار است در کنار پاریس بماند، همچون ترواییان که از پاریس، همچون طاعون، نفرت دارند اما چندی بعد به خاطر او می جنگد، حال آن که پاریس با زنی که ربوده در بستر آرمیده است. این صحنه های پیاپی که زبردستی شاعر آنها را در این موقعیت کاملاً طبیعی جلوه می دهد، دست او را باز می گذارند تا ماهیت هر شخصیت و ارج و اهمیت کرده های او را به ما بنمایاند.

نمونه ای دیگر از این صحنه های پیاپی را در کتاب ششم می بینیم. در کتاب پنجم بهلولان یونانی دیومدس پیروزیهای نمایان دارد و حتی با خدایان می جنگد؛ چنین می نماید که خط اصلی ماجرا، یعنی شکست یونانیان کم و بیش رنگ باخته و از دیده پنهان شده است. هکتور به تروا باز می گردد تا از زنان بخواهد که از خدایان، خاصه از آتنا، به دعا یاری طلب کنند. در اینجا نیز چیزی غریب روی داده که با عقل سلیم سازگار نیست: اگر قرار است کسی از رزمگاه کناره جوید، چرا این کس بزرگترین جنگاور تروا باشد؟ اما شاعر از ما می خواهد که این را به پاس جنبه شاعرانه ای که پدید می آرد، بپذیریم. هکتور به تروا می آید و سه زن را از پی هم دیدار می کند. نخست مادرش هکوبا^۱ که در مادری تمام است، از او می خواهد درنگ کند تا جام شرابی برایش بیاورد «که مرد خسته را نیرویی به کمال می بخشد».

1. Hecuba

هکتور از این خواست سر باز می‌زند «مادر شراب شیرین‌ام می‌اور، مبادا که آبی بر آتش‌ام ریزد و خوی جنگجویی از سر بگذارم». آنگاه به‌خانه پاریس می‌رود تا دیگر بارش به کارزار بخواند. او را در خوابگاهش می‌یابد که در کنار هلن و دختران خدمتکار، دست بر زره خود می‌ساید، تصویری کامل از پهلوان محبوب زنان. پاریس می‌پذیرد که بازگردد و هلن لب به سخنانی مؤثر می‌گشاید و آرزو می‌کند که ای کاش مرده به دنیا می‌آمد یا همسر مردی می‌شد که ارج خود بشناسد و عقاید مردمان را پاس بدارد و بر ماست که دریابیم این مرد، مردی چون هکتور است، نه پاریس. آنگاه روی به هکتور می‌آورد و می‌گوید «بیا و بر این کرسی بنشین. سهم تو از رنجی که من — که ماده‌سگی بیش نیستم — و پاریس سبب‌ساز آن بوده‌ایم، از همگان بیشتر است». هکتور و سوسه این همنشین دلفریب را پس می‌راند و می‌گوید که باید به میدان نبرد بازگردد. اما نخست از همسر و پسر نوزادش دیدار خواهد کرد.

آندروماخه در خانه ننشسته است، با کودک خود بر حصار شهر است و نبرد را تماشا می‌کند. او در دامن شوی می‌آویزد که «دلیری بی‌امان تو مایه مرگت خواهد شد، و جز تو من هیچ ندارم، پس بر من رحمت آور و اینجا بر بالای دیوار بمان، مبادا که پسر خود را یتیم و همسرت را بیوه کنی. این دیوار را دشمن آسانتر از هر جای دیگر تواند گرفت». در کتاب ششم می‌بینیم که همین الگوسه بار تکرار می‌شود و هر بار تأثیر عاطفی بیشتری دارد: زن می‌کوشد مرد جنگجوی را از رفتن بازدارد، و او را در دنیای ایمن و آسوده خود نگاهدارد. و سوسه هر بار نیروی بیشتر می‌گیرد. هکتور مهرآمیزترین پاسخ خود را نثار آندروماخه می‌کند و می‌گوید از شکست محتوم

تروا باخبر است و تنها آرزویش این است که بمیرد و زاری همسر خود را نشنود آنگاه که بعد از غارت شهر به اسارت و بردگی می‌برندش. زن از فراز سر کودکش لبخندی به‌اشک آمیخته بر لب می‌آرد و مرد بعد از آن‌که او را به شیوه جنگاوران دلداری می‌دهد، به میدان نبرد بازمی‌گردد. در اینجا نه تنها تقابل بنیادین زن و مرد با عوالم و خصایص متفاوتشان پیش چشم داریم؛ افزون بر آن، می‌بینیم که چگونه زناشویی راستین هکتور و آندروماخه در برابر رابطه گناه‌آلود پاریس و هلن نهاده می‌شود، پیوندی بی‌بارویر و تنها استوار بر کامجویی جسمانی؛ و می‌بینیم که در همین رابطه هلن مرد خود را به‌خواری می‌نگرد و از او می‌خواهد که برود و بجنگد و بمیرد. انتظار زن از مرد این است که در برابر وسوسه‌های او مقاومت کند و به پیشباز تیرهای پُران برود. اما پاریس با سبکسریهای خود تقدیر آندروماخه و فرزند او را رقم زده است. صحنه‌هایی که از پی هم می‌آیند، چنان نهاده شده‌اند که معنی و اهمیت رویدادها را به‌ما بنمایند.

پیش از این به‌خصایل متفاوت زن و مرد اشاره کردیم، اکنون می‌توانیم صفات متفاوتی را بر شمريم که از جوان و پیر انتظار می‌رفت و ستوده می‌شد. جوان را پرجنب و جوش و شورافکن می‌خواستند و پیر را یردبار و دوراندیش. ویژگی مشترک جوامع نخستین این بود که کمال زن را در پاکدامنی، زیبایی و پرهیز از اسراف می‌دانستند و شرف مرد را به دلیری، نیرومندی و اعتماد به نفس. از این‌روست که چون به آگاممنون می‌گویند باید دست از غنیمت خود، کروسس^۱ [دختر کاهن معبد آپولون] بردارد، توفان خشم در می‌گیردش

1. Chryseis

و به آخاییان که انجمن کرده‌اند می‌گوید «من این دختر را بیش از کلوتایمنسترا، همسر مشروع خود، ارج می‌نهم، چرا که در زیبایی رخسار و بلندی اندام، و در کاردانی و هوشمندی هرگز کم از او نیست» (ایلیاد، ۱۵-۱۱۳). مراد او از «هوشمندی» چیزی چون رفتار زیرکانه پتلوپه^۱ است که توانست زمانی دراز خواستگاران را دست به سر کند. مفسری باستانی درباره هومر چنین گفته است «او در یک سطر کمال زن را به تمامی بیان کرده است» (باید توجه کنیم که یونانیان زنان بلندبالا را می‌ستودند). شاید خواننده بر این نکته انگشت گذارد که این صفات مطلوبیت و کمال زن را از چشم مرد او بیان می‌دارد؛ در پاسخ او باید بگوییم که تأکید فراوان بر دلیری و نیرومندی مرد نیز بیانگر ارزش او در چشم زنان بوده است. اجتماعات انسانی اولیه همواره آماج یورشها بوده‌اند و هستی ایشان در گرو خوی جنگاوری مردانشان بوده است. اگر هکتور نباشد، آندروماخه به بردگی می‌رود.

این نکته نیز شایان توجه است که آن صفاتی که بیش از هر چیز ستوده می‌شود به هیچ‌روی خصایل صرفاً اخلاقی نیست. هنوز قرن‌ها مانده است که یونانیان بدانجا رسند که سقراط زشت‌سینما، که به فتوای همشهریان محکوم به مرگ شد، نمونه کمال اخلاق به‌شمار رود، یا افلاطون بتواند اعلام کند که فطرت و خصایل زن و مرد برآستی یکی است؛ حتی با همه اعتباری که افلاطون و فیلسوفان پیرو او داشتند، مردمان عامی عهد باستان، آن عقاید را هرگز به تمامی پذیرا نشدند.

۱. Penelope. همسر اودوستوس (اولیس) که در غیاب شوهرش خیل خواستگاران، دمی آسوده‌اش نمی‌نهادند. اما او ایشان را تا بازگشت شوهرش به بهانه‌های گوناگون سر می‌دواند. م.

شاید حتی امروز، به‌رغم تأکید دیرینه کلیسا و فیلسوفان بر این که یک مجموعه ضوابط روشن اخلاقی وجود دارد و آن هم برای همگان یکسان است، باز هم مردم عامی در ته دل برخی ارزشهای هومری را نگاه داشته‌اند. با این همه، هرچند معیارهای قهرمانان هومر استوار بر منافع شخصی می‌نماید، خطاست اگر هر گونه ارزش اخلاقی آنها را انکار کنیم. وفاداری، از خودگذشتگی و فداکاری، مهمترین خصایل قهرمانان از زن و مرد است. زن می‌تواند خواستار وفاداری شوی خود باشد - آخیلیس می‌گوید «هر مرد شریف و خردمند همسر خود را دوست می‌دارد و ارج می‌گذارد» (ایلیاد، ۹.۳۴۱)، پدر اودوسئوس هرچند بهایی بس گزاف برای کنیزی به نام اثوروکلیا پرداخته و «او را چون همسر خود بزرگ می‌دارد؛ هرگز از بیم خشم همسرش بر این کنیز دست نهاده است» (اودیسه، ۳-۱.۴۳۰) - حق زن در این مورد همسنگ حق جنگاوری است که از دوست خود وفاداری می‌طلبد (ایلیاد، ۴۵-۹.۶۲۸). باری، قهرمان باید معیارهای اخلاقی را پاس بدارد.

ایلیاد منظومه‌ای پهلوانی است و خواننده را با پرسشی بنیادین روبرو می‌کند که پهلوانان نیز با آن روبرویند: قهرمان بودن چگونه است؟ همه توان این منظومه بر این پرسش تمرکز یافته است. برای روشن کردن این نکته، سودمند است اگر به مسئله واقع‌گرایی هومری بپردازیم. در ایلیاد تصویری بس ساده شده از زندگی انسانی و کل جهان می‌یابیم، که خواننده به‌رغم این سادگی آن را واقعی می‌گیرد؛ هم از آن روی که متن لحظه به لحظه در اقناع خواننده می‌کوشد، و هم بدان سبب که کل منظومه چنان که باید حق واقعیات بنیادین زندگی آدمی را می‌گزارد.

در بخشهای روایی این منظومه هوا به معنای متداول وجود ندارد. آنچه هست خروش تندر و توفان است، و این صرفاً نشانه تدابیر فاجعه‌آمیز زئوس و مصائب آینده نیست؛ آنگاه که یکی از فرزندان زئوس در جنگ کشته می‌شود، پدرش بارانی از خون بر زمین می‌بارد تا نشان مرگ او باشد، و آنگاه که نبرد بدل به کشتاری خوف‌انگیز می‌شود ابرهای تیره جنگاوران را در خود می‌پوشاند. می‌بینیم که در همه این نمونه‌ها هوا تنها برای بازتاب دادن و تشدید رویدادهای میدان نبرد وجود دارد. ما حتی باخبر نمی‌شویم که این رویدادهای جنگ در کدام فصل سال می‌گذرند. همچنین، ویژگیهای جغرافیایی صحنه‌ها متغیر و ناهماهنگ است. در بخش آغازین منظومه رودهایی که از دشت می‌گذرند ظاهراً کوچک هستند و مانعی عمده در راه جنگاوران نتوانند بود، اما در کتابهای بیستم و یکم رود اسکاماندر بدل به خطری عظیم می‌شود؛ این پیشدرآمد رویدادهای خارق‌العاده قسمت آخر کتاب بیست و یکم است که در آن آخیلس عملاً با این رود درمی‌افتد. در کتاب بیست و دوم با شگفتی درمی‌یابیم که رود اسکاماندر دو سرچشمه در جلگه تروا دارد، یکی آب گرم و دیگری آب سرد. تاکنون هیچ کاوشی به سرچشمه آب گرم در آن منطقه راه نبرده است. در جای دیگر کتاب می‌خوانیم که این رود از دامنه‌های کوه ایدا سرچشمه می‌گیرد و این البته پذیرفتنی‌تر است (ایلیاد، ۱۲.۲۱ و ۲۲.۱۴۷). درختان و صخره‌ها به گونه‌ای که رویدادها ایجاب می‌کنند، پدیدار می‌شوند و در آنجا که نیازی به آنها نیست حضور ندارند.

شاید شگفت نباشد که در حماسه پهلوانی کارکردهای ناخوشایند جسم نادیده گرفته شود، اما برخی سستهای پهلوانی، مثل سنت

ایرلندی، در این مورد سختگیری کمتری دارند. نکته جالب‌تر این‌که نبرد شکلی بسیار ساده شده دارد. تأکید اصلی بر نبرد پهلوانی است و در این منظومه صدها سطر به توصیف بی طرفانه کشته شدن پهلوانان در یک نبرد واحد اختصاص یافته است. پهلوانان به زخمی تصادفی نمی‌میرند، همچون شاه اخاب^۱ نیستند که «به پیکانی بی‌هدف» کشته شد یا چون شاه هرولد^۲ که کمانداری تیر بر چشمش نشانند. همچنین پهلوانان به زخم‌هایی که کشنده نیست اما در ماندگی می‌آورد گرفتار نمی‌شوند. اینان وقتی زخم می‌خورند یا در دم می‌میرند یا اندک زمانی آرام می‌گیرند و باز به میدان برمی‌گردند. یک آخایی از چندین تروایی زخم می‌خورد و آماج حمله ایشان می‌شود، اما هیچ پهلوانی این چنین نمی‌میرد. در این منظومه از خدعه و خیانت نیز خبری نیست. از سوی دیگر، چنان‌که دیدیم، سلاح‌های جادویی نیز در میان نیست. آنچه می‌بینیم تصویر پهلوانی است که آماده رویارویی با مرگ به دست حریف خویش است. آنگاه که این دو با هم روبرو می‌شوند، جهان گرداگردشان یکسره محو می‌شود، این دو مرد می‌توانند زمانی دراز برای هم رجز بخوانند، چنان‌که گویی اصولاً در هنگامه نبردی بی‌امان نیستند. این شیوه بسیار شبیه چیزی است که در نقطه اوج فیلم‌های سنتی وسترن می‌بینیم، و در واقع صورت امروزی نبردهای هومری را تنها باید در این فیلم‌ها جستجو کرد.

تمامی توجه باید به رویارویی پهلوانان برگردد، و هر چیز که ذهن را از آن صحنه منحرف کند، تا حد امکان از صحنه دور می‌شود.

۱. King Ahab. پادشاه اسرائیل. رک. عهد عتیق، کتاب اول پادشاهان، باب شانزدهم به بعد. م.

۲. Harold. هرولد دوم (۶۶-۱۰۶۶). پادشاه انگلستان که در نبرد هاستینگر کشته شد. م.

این همه به معنایی، غیر واقعی است، و این جنبه غیر واقعی از آن روی تشدید می شود که این پهلوانان موجوداتی ابر آدمی نمودار می شوند. پهلوان در آن دم که با حریف رویاروی می شود در اوج قدرت خویش است. در سراسر منظومه، پهلوانان به خدایان تشبیه می شوند: «همچون آرس، خدای جنگ»، «مردی همسان با خدایان»، «خداگونه»، «همچون نامیرایان»، این صفات بیش از هر صفت دیگر نثار جنگاوران می شود. شاه آگاممنون آنگاه که لشکر خود را رهبری می کند، چنین توصیف می شود «سر و چشمی چون زئوس، آن دوستدار تندر، داشت، میانی چون آرس و سینه ای چون پوسیدون» (ایلیاد، ۲.۴۷۸). پیام شاه تروا پسر خود هکتور را چنین می ستاید «خدایی بود در میان آدمیان، به زاده آدمی نمی ماند، همچون پسر خدایان بود» (ایلیاد، ۲۴.۲۵۹).

پهلوان آنگاه که زنده است، خداگونه است و محبوب خدایان. آنگاه که خشم و خروش جنگ فرامی گیردش و در اوج وجود خویش است، با چیزهایی از این دست مقایسه می شود: شیر، گراز وحشی، توفان، رود خروشان، جنگلی شعله ور، ستاره ای روشن در ابر تیره؛ و جوشن او چون آفتاب می درخشد، چشمانش شرربار است، سینه اش آکنده از خشمی بی امان و اندامهایش چابک است. از خدایان دلیری می گیرد و بانعره ای هولناک بر دشمن می جهد. آنگاه که قهرمانی کشته می شود، شاعر توصیفی دقیق از دم مرگ او می آورد. یکی، به هنگام گریز، از پشت زخم می خورد و بر خاک می غلتد و دست به سوی یارانش دراز می کند، دیگری از درد نعره بر می آرد، بر

خاک خونین چنگ می زند یا مفرغ سرد را که زبانش را رنجه کرده به دندان می گیرد، دیگری زخمی دارد میان ناف و شرمگاهش «که دردناکترین زخم برای آدمی میراست» و چون ورزایی بسته به بند بر نیزه می پیچد؛ دیگری هم در آن دم که امان می خواهد زخم می خورد، جگرش با نیزه بدر می آید و دامانش غرقه در خون می شود. تاریکی شومی فرامی گیردش و جاننش مویه کنان بر سرنوشت خود، به عالم زیرین می رود و جوانی و نیرومندی را پشت سر بر جای می نهد. بعد از عذاب چنین مرگی چیزی برای جان نمی ماند مگر جهانی تاریک و محنت خیز، آن جهان زیرین که جایگاه کاستی و تباهی است، و وجودی بی معنی که تا جاودان از روشنایی و گرمی و جنب و جوش بی بهره خواهد ماند. این از آن روست که شاعر هر نوع پاداش و تقدیس بعد از مرگ را از جهان زدوده است، و تأکید می کند که مرگ انجام هر چیز خوشایند است. این نیز آشکار می شود که مردگان دستشان از همه چیز کوتاه است، قدرتی ندارند و نمی توانند در جهان زندگان مداخله کنند. این عقیده ای کاملاً مغایر با عقیده اغلب جوامع نخستین است؛ معاصران هومر نذر و نیازهایی بر گور مردگان نامور و قدرتمند می بردند، و این بی گمان نشانه تداوم قدرت آن مردگان بود در اینجا نیز تصویری که هومر به دست می دهد خاص خود اوست.

می بینیم که همه این عوامل دست به دست هم می دهند تا تقابل میان مرگ و زندگی را برجسته کنند و تا حد امکان آن را چیزی مطلق نشان دهند. پهلوان تادمی که زنده است سرشار از شور و قدرت است، باشکوه و هراس آور است؛ هرگاه که به میدان نبرد می رود باید خطر مرگ را با تمامی رعب و غایت آن پذیرا شود. هیچ پهلوانی، حتی آخیلس، از تجربه خواری آور ترس، برکنار نمی ماند. همین نکته

ما را وامی دارد که به رغم ساده سازیها و حذفها - برای مثال در ایلیاد برخلاف اشعار مربوط به جنگ جهانی اول، از بازماندگان افلیج و علیل جنگ نشان نمی بینیم - برخورد هومر به جنگ را واقع گرایانه به شمار آوریم. در سرتاسر این منظومه واقعیت مرگ را در ملموس ترین و هول آورترین شکل آن، یعنی نعش جنگاوران، پیش چشم داریم. در آغاز کتاب اول می خوانیم که خشم آخیلس «جانهای بسیار پهلوانان توانمند را به دنیای زیرین روانه کرد و پیکرهای ایشان را طعمه سگان و پرندگان کرد، تا بدین سان اراده زئوس انجام پذیرد». پهلوان تنها با خطر مرگ روبرو نیست، این کابوس هولناک را نیز دارد که بعد از مرگ پیکرش به دست دشمن تکه تکه می شود و طعمه مردارخواران می گردد. بر سر پیکر سارپدون و پاتروکلوس خونین ترین نبردهای سرتاسر ایلیاد در می گیرد و پایان منظومه نیز درباره پیکر هکتور است که آخیلس به آن بی حرمتی می کند اما خدایان در امانش می دارند و سرانجام به پدرش پریام باز پس داده می شود. نعش بزرگترین پهلوانان را دوستانشان از میدان بدر می برند یا خدایان حفظ می کنند، اما شاعر از مردگانی بی اسم و رسم نیز سخن می گوید که پیکرشان به اربابه بسته می شود و خونشان چرخها و محورهای اربابه را می آلود (ایلیاد، ۲۰.۴۹۹) و اگر بخت یارشان باشد پیکرشان سپیده دم بار گاریها می شود.

آفتاب از ژرفای آبهای آرام اقیانوس به آسمان بر شده بود و نخستین پرتو خود را بر دشت می تافت که مردان دو لشکر به یکدیگر رسیدند. در آن ساعت چهره مردان شناخته نمی شد، اما ایشان خون لخته بسته را از چهره ها به آب می شستند و اشکهای سوزان می ریختند و پیکرهای کشتگان

را بر گاری می‌نهادند. پریام ایشان را از مویه و زاری منع کرده بود، پس تروائیان خاموش و با دلی سوگوار، نعشها را بر پشته‌های چوب نهادند و آتش بر آنها زدند و آنگاه به‌درون حصار تروا بازگشتند. آخائیان نیز به‌همین سان، با دلی در دبار نعشها را بر پشته‌های چوب نهادند... (ایلیاد، ۳۱-۷.۴۲۱)

تأکید شوم شاعر بر مرگ، این نکته را روشن می‌کند که ایلیاد به‌هیچ‌روی ستایش ساده‌دلانه یا احساساتی جنگ نیست. در توضیحات مکرری که از جنگ می‌خوانیم، هم این جمله را می‌یابیم «نبرد که مردان را سرفرازی می‌آورد» و هم این یک را «نبرد که اندوه و اشک از پی دارد». هر دو جنبه به یک سان واقعی هستند. پیش از این دیدیم که آگاممنون و هکتور به خدایان تشبیه شدند، پیچیدگی این مفهوم زمانی بر ما آشکار می‌شود که به یاد آریم در همان دم آگاممنون به رهنمونی زئوس راه فاجعه می‌پیماید و هکتور نیز مرده است و پیکرش در دست دشمن سنگدل است. از این فجیع‌تر زمانی است که سارپدون پسر زئوس کشته شده و دو لشکر بر سر نعش او به هم در افتاده‌اند، «در آن زمان حتی مردی تیزبین نمی‌توانست سارپدون خداگونه را باز شناسد، چرا که پیکرش از سرتاپای پوشیده از تیغ و خون و غبار بود» (ایلیاد، ۶۳۸. ۱۶). این چیزی است که از سارپدون جنگاور برجا مانده، همان که در زندگی همسان خدایان بود. در چشم شاعر، بزرگی و شکنندگی انسان از هم جدایی ناپذیر است و ترکیب این دو است که ماهیت پهلوان را می‌سازد. وجود خدایان که همواره جوان و بی‌مرگ‌اند به شاعر امکان می‌دهد از طریق مقایسه و برابر نهادن قهرمانان با خدایان، تصور خود از ماهیت انسان را بروشنی بیان

کند. آخرین مثالی که می‌آوریم نشان می‌دهد چگونه این تدبیر با فشرده‌گی و قدرت هر چه بیشتر به کار گرفته می‌شود. آنگاه که آخیلس پاتروکلِس را فرامی‌خواند که او را به مأموریتی فرستد که به بازگشت او به میدان نبرد و سرانجام به کشته شدنش می‌انجامد، شاعر پاتروکلِس را در یک سطر توصیف می‌کند: «پاتروکلِس [از خیمه] بیرون آمد، همسان آرس بود، و این سرآغاز مرگ محتوم او بود» (ایلیاد، ۱۱.۶۰۴). ما پاتروکلِس را هم در اوج شکوه انسانی‌اش می‌بینیم و هم به صورت موجودی آسیب‌پذیر که مرگ نشانش کرده است.

آدمیان می‌توانند همانند خدایان باشند و خدایان می‌توانند آدمیان را دوست بدارند. زئوس خود هکتور و سارپدون، پاتروکلِس و آخیلس و نیز آگاممنون را دوست می‌دارد. شاهانی که در تروا می‌جنگند بنا بر القابی که دارند، از تبار زئوس‌اند، و زئوس خود می‌گوید که تروا را بیش از هر شهر دیگر زیر آسمان پرستاره دوست می‌دارد (ایلیاد، ۴.۴۴). اما در پایان ایلیاد، سارپدون، پاتروکلِس و هکتور همگی مرده‌اند. آخیلس نیز چندی بعد خواهد مرد و ویرانی و تباهی تروا محتوم است؛ شاه آگاممنون نیز از این واقعیت ناخجسته باخبر می‌شود که زئوس آماده بوده تا او را به خاطر آخیلس فریب دهد و به خواری کشد. هرا درباره پلئوس پدر آخیلس می‌گوید «او گرمای ترین مرد در دل آدمیان بود و همه خدایان در جشن زناشویی‌اش حضور داشتند» (ایلیاد، ۲۴.۶۱). اما اکنون پلئوس پیر و درمانده شده و پسرش می‌گوید «خداوند حتی بر او نیز رنج روا داشته است. او از پسران نیرومندش کسی در خانه ندارد؛ یکی از ایشان به مرگی نابهنگام درگذشت، و من اکنون که او پیر شده است پروای تیمارش ندارم؛ و در اینجا در تروا نشسته‌ام، دور از خانه، و بر تو و فرزندانِ رنج و اندوه ارمغان می‌کنم» (ایلیاد، ۲۴.۵۳۸).

آنگاه که آخیلس سر در پی هکتور نهاده، همه خدایان ایشان را تماشا می‌کنند و زئوس می‌گوید «دریغا که می‌بینم در پای دیوارهای شهر سر در پی مردی نهاده‌اند که دوستش می‌دارم، و دل بر هکتور می‌سوزانم» (ایلیاد، ۲۲.۱۶۸). وقتی پسر خودش، سارپدون، می‌میرد و چنان افتاده که از خون و خاک پوشیده شده «زئوس، یک دم چشمان فروزان خود را از آن نبرد هولناک برنتافت» (ایلیاد، ۱۶.۶۴۵). بعد از مرگ هکتور، آنگاه که آخیلس پیکر او را به خواری می‌کشد و به خویشاوندانش باز نمی‌دهد، پریام از شدت اندوه در حیاط کاخ میان سرگین گاو غلت می‌زند؛ زئوس ایریس پیامگزار آسمان را نزد او می‌فرستد و از او می‌خواهد که تنها به دیدار آخیلس برود و ایریس می‌گوید «زئوس از آن جایگاه دور، بر تو دل می‌سوزاند و در اندیشه کار توست». رنج و محنت است که آدمیان را شایسته توجه خدایان می‌کند و نگاه خداوند بیشتر سوی آن کس است که رنج بیشتر می‌برد. زئوس ایشان را از آن روی دوست می‌دارد که مرگی مقدر دارند، و از همین جاست که این عقیده رایج پدید آمده که «آنان که خدایان دوستشان دارند، جوانمرگ می‌شوند»، اما در ایلیاد همین تصور، شالوده‌نگرشی تراژیک به جهان و زندگی آدمی است. آنگاه که پهلوان، در اوج شکوه و توان خود، به سوی مرگ و ظلمت ناگهانی گام برمی‌دارد و تمامی هستی‌اش دمی دیگر نمودی فجیع و دلخراش می‌یابد، تنها در این دم است که نگاه خداوند به سوی او برمی‌گردد. در این آمیزه نور و ظلمت زئوس آدمی را تماشا می‌کند و او را چنان‌که هست دوست می‌دارد، و ماهیت آدمی در این دم بیش از هر وقت دیگر خداگونه و نیز انسانی است. بیشتر شخصیت‌های منظومه از دیدن این زمینه تراژیک رویدادها ناتوانند، هکتور و پاتروکلس، هر دو

فریفته پیروزی آغازین می‌شوند و خبر ندارند که این پیروزی گذرا در نقشه زئوس تنها یک مرحله از شکست و مرگ محتوم ایشان است. تنها شماری اندک از ایشان چشمی فرانگر دارند و چیزی بیشتر می‌فهمند.

هلن که این جنگ بر سر او درگرفته، نمودی چنان‌که باید دارد. شاعر به‌ما نشان می‌دهد که این زن خود را شخصیتی تاریخی می‌بیند، آدمی که به‌خاطر نقشی که در این رویدادهای هولناک داشته در یادها خواهد ماند. آنگاه که قرار است پاریس و منلائوس بر سر او باهم نبرد کنند، ایریس می‌آید و او را به‌فراز باروی شهر می‌برد تا تماشاگر نبرد باشد (و ما این را می‌افزاییم که، تا چشم دو حریف به‌جایزه این نبرد بیفتد). ایریس هلن را در حالی می‌یابد که «بر دستگاه بافندگی نشسته و پارچه‌ای سرخ می‌بافد و بر این پارچه نقش نبردهای ترواییان چابک‌سوار و آخایانیان جوشن‌پوش و همه رنج‌هایی را که ایشان به‌خاطر او برده‌اند، سوزن‌دوزی می‌کند» (ایلیاد، ۳.۱۲۵). این صحنه نمادین بعدها صورتی آشکارتر می‌یابد، آنگاه که هلن از هکتور می‌خواهد در کنارش بنشیند «چرا که تو بیش از هر کس از رنجی نصیب برده‌ای که گناه من — که ماده‌سگی بیش نیستم — و پاریس آن‌را پدید آورده است. زئوس ما را تقدیری شوم نهاده است، و چنین است که از این پس مردمان از ما ترانه‌ها خواهند خواند» (ایلیاد، ۶.۳۵۵). در اودیسه نیز هلن به‌همین صورت تصویر می‌شود. آنگاه که تلماخوس جوان پسر اودوسئوس، خانه خود در اسپارت را ترک می‌گوید، از منلائوس هدیه‌ای دریافت می‌کند. هلن نیز، به‌گونه‌ای نامنتظر، هدیه‌ای از خویش به آن جوان می‌دهد و آن جامه زنانه‌ای است که خود دوخته است: «من نیز این هدیه به تو می‌بخشم، یادبودی از دست

هلن، تا عروس تو در خجسته روز ازدواج آن را بر تن کند» (اودیسه، ۱۲۵.۱۵). هلن می‌داند که این جامه به سبب دوزنده‌اش ارزشی خاص دارد، و از خود چنان نام می‌برد که از سیمایی تاریخی؛ هر عروسی به خود می‌بالد که جامه دستدوز هلن افسانه‌ای را بر تن کرده است. و هلن نه به خاطر پیروزیها یا پاکدامنی خود، که به سبب گناه و مصائبش سیمایی تاریخی شده است. به همین سان، در جایی دیگر از اودیسه شاه آلکینوس به اودوسئوس می‌گوید «خدایان سرنوشت مردان آرگوس و تروا را رقم زده بودند و دام نابودی ایشان را بافته بودند، تا مردمانی که از این پس می‌آیند از سرنوشت ایشان ترانه‌ها بخوانند» (اودیسه، ۵۷۸.۸) و تلماخوس به مادرش پنلوپه می‌گوید که با شکیبایی به ترانه بازگشت فاجعه‌بار آخایانیان از تروا گوش سپارد و دریابد که جز او بسیارند کسانی که زئوس رنج و محنت را بر ایشان مقدر کرده است (اودیسه، ۱.۳۵۳).

ترانه از رنج آدمیان مایه می‌گیرد، و از همین ترانه ما در می‌یابیم که رنج تقدیر همه آدمیان است. بزرگی آخیلس تا حدی از آن روست که او این را بروشنی و فراتر از نگاه آگاممنون و هکتور می‌بیند. آنگاه که هکتور زخم مرگبار را بر پاتروکلس می‌زند، پهلوان محتضر پیش‌بینی می‌کند که کشنده‌اش به زودی به دست آخیلس از پای در خواهد آمد. هکتور چنین پاسخ می‌دهد: «ای پاتروکلس از چیست که مرگی زودرس را برای من پیشگویی می‌کنی. از کجا که آخیلس، فرزند تیس زرین موی، نخست زخم نیزه من بر ندارد و از پای در نیاید؟» (ایلیاد، ۸۵۹.۱۶). صحنه‌ای دیگر درست در تقابل با این صحنه است، و آن زمانی است که هکتور در نفسهای واپسین مرگ زودرس آخیلس را به دست پاریس و فویوس آپولون به او هشدار می‌دهد و آخیلس

در جوابش می‌گوید: «مردن! بدان که من مرگ خویش را هر زمان که زئوس و دیگر خدایان جاودانی اراده کنند، پذیرا خواهم بود» (ایلیاد، ۲۲.۳۶۵). آخیلیس مرگ خود را که مادرش، الهه تیتس، زودرس بودن آن‌را خبر داده، می‌پذیرد. این پذیرش سبب می‌شود که خشم بی‌امان او و کشتاری که در کتابهای بیست تا بیست و دو به‌راه می‌اندازد و نمونه آن‌را در رویارویی او با شاهزاده ترویایی لوکائون می‌بینیم، در نظر ما شرافتمندانه و پذیرفتنی بنماید. این زاده شوربخت پیام به‌دست آخیلیس اسیر می‌شود و چون برده به‌فروش می‌رود. دوستانش فدیّه او را می‌پردازند، اما دوازده روز بعد از بازگشتش آخیلیس او را که سلاحی با خود ندارد به‌چنگ می‌آرد. لوکائون چنگ در نیزه آخیلیس می‌زند و برای نجات جان‌ش به‌التماس می‌افتد، اما پاسخ آن پهلوان بس هولناک است:

«بیا، دوست من، نوبت توست که بمیری؛ این مویه و زاری از بهر چیست؟ پاتروکلوس که مردی بس برتر از تو بود مرده است. مرا نمی‌بینی که چه اندام و رخسار زیبایی دارم؟ پدرم پهلوانی است و مادرم الهه‌ای؛ با این همه مرگ و تقدیری هولناک به‌انتظار من است. در سپیده‌ای یا شامگاهی یا نیم‌روزی، مردی جان از من خواهد ستاند، به‌نیزه‌ای یا تیری از کمانی.» او بدین‌گونه سخن گفت و دلیری و نیرو از پیکر لوکائون دور شد؛ نیزه آخیلیس را رها کرد و با دستهای گشوده بر زمین نشست. اما آخیلیس شمشیر بَران خود را از نیام برکشید و آن‌را از کنار استخوان شانه‌اش در گردن او فرو برد و تیغ دودَم تا به آخر در پیکر لوکائون نشست (ایلیاد، ۲۱.۱۰۶-۱۹)

آخیلیس که می‌تواند نگاهی این‌چنین به‌زندگی و مرگ داشته باشد، که تلخ اما غیراحساساتی است، و با کلامی صادقانه از آن سخن

می‌گوید؛ در عین حال با قدرتی دور از توهم از وظایف پهلوان نیز سخن می‌راند (همان فصل، صفحات ۱۹-۱۸). اوج این همه، و شاید والاترین لحظه در کل منظومه، دیدار او با پریام در کتاب آخر است. پادشاه پیر تنها و شبانه آمده است، فدیۀ پیکر فرزندش را با خود آورده و بدین سان پای در اردوی دشمن می‌گذارد و به حضور مردی می‌رود که کشندهٔ پسر اوست. پریام بر دست آخیلس بوسه می‌زند و از او می‌خواهد فدیۀ را بپذیرد، و او را به یاد پدرش می‌اندازد که همچون پادشاه تروا پیر و درمانده است.

پریام بدین‌گونه سخن گفت و در آخیلس هوای گریه به یاد پدر را بیدار کرد. او دست پیرمرد را به دست سود و آرام به کناریش راند. و هر دو به یاد مردگان خود افتادند. پریام به یاد هکتور مردافکن گریست و در آن حال پیش پای آخیلس به زانو درآمده بود؛ و آخیلس نیز به یاد پدر خود و نیز به یاد پاتروکلس گریه سر داد... (ایلیاد، ۱۱-۲۴.۵۰۷)

آنگاه آخیلس پریام را بلند می‌کند و بر کرسی می‌نشاند و در خطابه‌ای بلند اندیشه‌های انسانی ژرف شاعر را آشکار می‌کند. همهٔ آدمیان می‌باید رنج را بپذیرا شوند، که خدایان زندگی آدمی را چنین نهاده‌اند، «حال آن‌که خود از هر محنت رهایند». پدر آخیلس، خود محبوب خدایان بوده و اکنون پیر و تنه‌است، «و من در اینجا، در تروا نشسته‌ام و بر تو و فرزندان اندوه و رنج ارمغان می‌کنم. تو نیز ای پیرمرد، شنیده‌ایم که زمانی شادکام بوده‌ای...» (ایلیاد، ۲۴.۵۴۰). این حماسه می‌توانست با کشته شدن هکتور به پایان رسد. اما پایانی که شاعر بر منظومه نهاده، به او امکان می‌دهد آن را نه با پیروزی یک پهلوان، که با دیدار دو حریف توانمند به پایان برد، آن هم دیدار در

جایگاهی که از فراز آن می‌توانند با اندوه فراوان، اما نه با تلخکامی یا دل سوختن برای خود، وضعیت بنیادین زندگی آدمی را تماشا کنند. آخیلس و پریام خود را در مرگ و رنج خویشاوند می‌یابند؛ آخیلس پریام را وامی‌دارد که با او بر سر سفره بنشیند، که خود رسمی به‌نشانهٔ یگانگی است، و آنگاه

چون اشتهای خوردن و نوشیدن در ایشان فرو نشست، پریام
پسر داردانوس با شگفتی و ستایش در زیبایی اندام و رخسار
آخیلس نظر کرد و آخیلس نیز به‌چشم ستایش پریام را و
نجابت او را به‌تماشا نشست و گوش به‌گفتار او داد (ایلیاد،
۲۴.۶۲۸-۳۲)

این حساسیت یونانی در برابر زیبایی، حتی در چنان لحظه‌ای، نه تنها در جنگاور جوان که در شاه سالخورده نیز به‌چشم می‌آید، و تأثیری خاص به‌این صحنه می‌بخشد. می‌بینیم که شاعر با نمونه‌ای ملموس این عقیدهٔ خود را بیان می‌کند که زیبایی از درون رنج و فاجعه زاده می‌شود. آنچه آخیلس و پریام را پیش هم نشانده این واقعیت دردناک است که آخیلس هکتور را کشته و جنگ تا نابودی تروا ادامه خواهد یافت، اما این دیدار به‌این دو امکان می‌دهد احترام نهادن به‌حریف را نشان دهند، و هر یک در آن دیگری شکوه و آسیب‌پذیری ترکیب شده در وجود آدمی را بازشناسند.

از این رویکرد فکری زاده شده که بعدها در تاریخ اروپا از اهمیت فراوان برخوردار شده است. نخست این فکر که پذیرش سرنوشت ضرورت تحمل آن را جنبه‌ای متعالی می‌بخشد. تفاوت میان آخیلس که می‌فهمد و آگاممنون و هکتور که نمی‌فهمند، در همین است. فیلسوفان رواقی از سیصد سال پیش از مسیح تا اواخر

دوران باستان، بر این آموزه پای می‌فشرده‌اند که آدمی می‌باید خواست خود را با اراده‌ی خداوند یکی کند و اراده‌ی خداوند به‌صورت آنچه بر آدمی می‌گذرد نمایان می‌شود. «اگر تن بدهی تقدیر رهنمایی‌ات می‌کند، و اگر سر باز زنی تقدیر کشان‌کشانت می‌برد» (سینکا^۱). این خط فکری به‌صورت یک آموزه‌ی مسیحی مهم برجای مانده است. آدمی نباید از مشیت آسمانی سر بی‌پیچد. بدین‌سان آنچه از هومر می‌آموزیم تنها اطاعتی کورکورانه نیست، بلکه رویارویی آگاهانه و قهرمان‌وار با قانون ناشکستنی تقدیر است. ما نمونه‌ای شگفت از الهامبخشی روحیه‌ای براستی اشرافی در تاریخ داریم و آن ماجرای لرد گرنویل^۲، رئیس شورای خصوصی شاه در ۱۷۶۲ است، که در نوشتن عهدنامه‌ی پاریس^۳ دست داشت. رابرت وود که پیش‌نویس این عهدنامه را چند روز پیش از مرگ گرنویل پیش او برد، چنین می‌گوید: او را چنان ناتوان یافتم که پیشنهاد کردم کار خود را به‌چند روز بعد اندازم. اما او اصرار کرد که بمانم و گفت، چشم پوشیدن از وظیفه بر طول عمرش نمی‌افزاید و این قسمت از خطابه‌ی سارپدون را برای من خواند [اصل سخن گرنویل به یونانی است]:

دوست من، اگر با جان بردن از این نبرد ما همواره جوان و نامیرا می‌شدیم، هرگز در صف اول نبرد نمی‌کردم، و نیز تو را به‌جنگ که سرفرازی برای مردان می‌آرد، نمی‌کشاندم. اما، چنان‌که می‌دانیم مرگ در بی‌شمار فرصتها و به‌تقدیری

۱. Seneca (۶۵ ب.م. - ۳ ق.م). فیلسوف و نمایشنامه‌نویس رمی. از رواقیون نامور. معلم نرون بود. م.

۲. Lord Granville. لقب جان کارترت (۱۷۶۳-۱۶۹۰). از رجال انگلستان. نایب‌السلطنه ایرلند. از مخالفان والیول. م.

۳. Paris Treaty (۱۷۶۳). پیمان میان انگلستان، فرانسه و اسپانیا که به‌جنگ هفت‌ساله پایان داد. م.

محتوم، در انتظار ماست، و هیچ آدمی میرایی از آن نتواند گریخت، پس بهتر که پیش برویم.

عالی جناب عبارت آخر («پیش برویم») را چند بار تکرار کردند، با آرامش و تسلیم محض، و آنگاه بعد از چند لحظه سکوت پرمعنی، از من خواستند تا متن عهدنامه را بخوانم و با دقت به آن گوش سپردند و همه توان بازمانده را گرد آوردند تا خشنودی سیاستمداری محتضر را اعلام کنند (من کلمات ایشان را به کار می‌برم) «پرشکوه‌ترین جنگ و شرافتمندانه‌ترین صلحی که این ملت به خود دیده است».

دوم، این‌که مهمترین موضوع در نوشتن درباره گذشته، دستاوردها و مصایب جنگ است، فکری بود که تأثیری نمایان بر تاریخ‌نگاری نهاد. هرودوت «پدر تاریخ» اثر سترگ خود را چنین آغاز می‌کند «این تاریخ هرودوت اهل هالیکارناسوس^۱ است که نوشته می‌آید تا کرده‌های مردمان با گذشت زمان از یادها نرود و اعمال سترگ و شگفت یونانیان و بربرها^۲ ناچیز و بی‌اعتبار نگردد». او در این تردید ندارد که موضوع کتابش و «اعمال سترگ و شگفت» باید جنگی بزرگ باشد. مورخ بعد از او، توکودیدس^۳، بنیانگذار تاریخ علمی، نیز جنگهای بزرگ را موضوع نوشته خود نهاد و در تأیید این گزینش خود چنین نوشت «این جنگ سخت به درازا کشید و یونانیان در این دوران بیش از هر دوران دیگر بار مصائب بر دوش کشیدند. در هیچ دوران این همه شهر به غارت نرفت و ویران نشد». این تصور که مضمون تاریخ اساساً نظامی و سیاسی است در نوشته‌های تاریخ‌نگاران

1. Halicarnassus

۲. barbarians. مراد مردمان غیر یونانی است. م.

۳. Thucydides. نام او را در مأخذ فارسی توسیدید نیز می‌نویسند. م.

رمی، چون لیوی^۱ و تاکیتوس^۲ دنبال شد و تا قرن بیستم دوام آورد. این نگرش تنها خاص نویسندگان تاریخ نبود، سازندگان تاریخ نیز چنین نگرشی داشتند. شواهدی معتبر داریم از این که اسکندر کبیر که می گویند به هنگام خواب ایلیاد را زیر سر می نهاد، آگاهانه از آخیلس الهام می گرفت و شجاعت و گشاده دستی اش تقلید هشیارانه از آن پهلوان می بود. تفسیر پهلوانی تاریخ ریشه در نوشته های هومر دارد. اسکندر خود الهام بخش یولیوس قیصر^۳ شد و شارلمانی و ناپلئون نیز همین راه پیمودند. در تاریخ اروپا خطی سرخ هست که در نهایت به ایلیاد می رسد.

این میراث شاید چیزی خجسته نباشد: اما میراث دیگر هومر که می توان آن را برآستی در معنای مثبت دوران ساز خواند، رعایت بی طرفی در نوشته هومر است. ترواییان و یونانیان، هر دو به یک زبان سخن می گویند، خدایانی یکسان را نیایش می کنند و ارزشهایی یکسان را بزرگ می دارند؛ هکتور و همسرش آندروماخه، از یک لحاظ، جذاب ترین شخصیت های این منظومه اند و آخیلس با پادشاه ترواست که می تواند به نگرشی واحد به ماهیت انسان برسد. ترواییان جنگ را آغاز کرده اند و صفات نکوهیده ای چون اعتماد به نفس نابجا و سبکسری و سهل انگاری در ایشان هست، اما در ایلیاد انسان فرومایه ای نمی یابیم. نگرشی متضاد با این را در شیوه روایت تاریخ در شرق نزدیک (لوان) می یابیم. هیچ وقایع نگار آشوری یا مصری از خصایل انسانی دشمن دم نمی زند، همچنانکه هیچ نویسنده ای در عهد عتیق در فکر آن نیست که از «اعمال سترگ و شگفت» قوم

1. Livy

2. Tacitus

3. Julius Caesar (۴۴ ق م - ۱۰۲ ق م). سیاستمدار و سردار بزرگ رمی. م.

برگزیده [بنی اسرائیل] و دشمنان ایشان، کنعانیان و فلسطینیان، به یکسان سخن براند. در چشم این وقایع نگاران، بی طرفی و رعایت انصاف چیزی یاهو و بی معنی می نمود، زیرا هدف ایشان توجیه و بزرگداشت مردم خود بود. تاریخ، بدان گونه که ما می شناسیم، دستاورد یونانیان است و ایلید در این میان جایگاهی والا دارد.

تأثیر ایلید بر شعر نیز کم از این نیست. نمایشنامه‌ای چون هنری پنجم شکسپیر، با انگلیسیهای قهرمان و فرانسویان فرومایه، نشان می دهد که شعر هر اندازه هم که درخشان باشد، بدون ادراک انسانیت مشترک چه محدودیتهایی دارد. به گفته استاد نورثروپ فرای^۱:

این ویژگی ایلید که از پای درآمدن دشمن درست به اندازه فروافتادن دوستی یا سرداری تراژیک است و صورت کم‌دی نمی گیرد تأثیری بر ادبیات غرب داشته که هر چه از آن بگوییم گزاف نگفته ایم. با ایلید، یک بار و برای همیشه، عنصر بی طرفی در نگرش شاعر به زندگی انسان راه می یابد. شعر، بی بهره از این عنصر، صرفاً ابزاری برای رسیدن به هدفهای اجتماعی گوناگون تبلیغ، سرگرمی، یا آموزش می شود. اما اگر از این عنصر برخوردار باشد، آن اقتداری را می یابد که از زمان ایلید تاکنون حفظ کرده است، اقتداری که همچون اقتدار علم، بر نگرش به طبیعت، به صورت نظمی غیر شخصی، استوار است.^۲

پهلوانیگری مشکل دیگری نیز دارد که در آثار هومر نمایان می شود. دلیری و فرازجویی پهلوانان چه رابطه‌ای با خیر و صلاح کل جامعه دارد؟ در ایلید هیچ گفته‌ای مشهورتر از پند پلئوس به پسرش

1. Northrop Frye

2. *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, 319.

آخیلِس نیست: «بکوش تا همواره از دیگران برتر و پیشتر باشی» (ایلیاد، ۱۱.۷۸۴). گروهی از مردان که همگی پهلوانند، به آسانی هماهنگ و یکدل با هم عمل نمی‌کنند، زیرا برترین آرزوی هر یک رسیدن به جایگاه برتر و افتخار بیشتر است. مرد جنگاور برای جوامع اولیه ارزش فراوان دارد، چرا که پیوسته آماج آسیب‌اند و بقای آنها در گرو شجاعت جنگاوران است. پاداش مرد جنگی افتخار است، اما افتخار فردی اغلب با اعتبار جامعه تعارض می‌یابد. آخیلِس برای اثبات حیثیت لکه‌دار شده خود از جنگ کناره می‌گیرد و یارانش در غیاب او سختیهای فراوان می‌بینند. هکتور می‌تواند با گریز به موقع به درون شهر تروا از نبرد مرگبار با آخیلِس پرهیز کند، و پدر و مادرش از او می‌خواهند که چنین کند. پریام فریاد می‌زند «به درون حصار بیا تا زنان و مردان تروا را نگاهبان باشی» (ایلیاد، ۲۲.۵۶). اما هکتور نمی‌پذیرد؛ او شب گذشته خطایی استراتژیک کرده و به سپاه تروا فرمان داده بیرون از حصار بمانند و به درون شهر نیایند، و این خطا به آخیلِس، که تازه به نبرد بازگشته فرصت می‌دهد بر ایشان بتازد و کشتاری بی‌امان به راه اندازد. اکنون او را می‌بینیم که بیرون از حصار شهر ایستاده و همچنانکه آخیلِس نزدیک می‌شود، با خود گفتگو دارد:

وای بر من، اگر به حصار شهر بگریزم، نخست کس که پیش من گلایه آورد پولیداماس است. او پیشتر از آن‌که این شب مصیبت‌بار در رسد و آخیلِس ایزدی به نبرد برخیزد مرا گفت که ترواییان را به درون شهر برم، اما پند او نپذیرفتم، راستی را که آن کاری درست‌تر می‌بود. و اکنون که سپاه خود را به نادانی از کف داده‌ام، شرم دارم از آن‌که در روی زنان و مردان تروا

بنگرم، و می‌ترسم از آن‌که مردی فروتر از من زبان به سرزنش
 گشاید که «هکتور به نیروی خویش غرّه شد و سپاه از کف
 بداد». آری، چنین خواهند گفت؛ پس، مرا خوشتر آن باشد که با
 آخیلس رودررو شوم، یا او را از پای درآورم، یا مردانه در برابر
 این شهر جان بسپارم (ایلیاد، ۱۱۰-۲۲.۹۹).

پهلوان در دام رسم و راه پهلوانی گرفتار شده است. او که همواره
 در پی برتری کوشیده از ریختن آبروی خود می‌ترسد، حتی اگر این
 کار برای دفاع از زنان و مردان تروا باشد؛ و مرگ هکتور همان
 ویرانی تروا همان است. تراژدی‌هایی چون کوریولانوس^۱ یا حماسه
 رولان^۲، که در رونسو و از نواختن شیپور برای یاری جستن
 خودداری می‌کند، مشابه تراژدی‌های ایلیاد هستند.

آنچه ایلیاد را از نوشته‌های همانندش متمایز می‌کند، شاید دقت
 در توصیف هر دو جنبه وجود پهلوان است. ایلیاد نه داستانی
 رومانتیک است که مردان دلاور را بستاید و مصائب انسانی را نادیده
 انگارد، و نه موعظه‌ای در نکوهش آیین پهلوانی است. می‌بینیم که
 آخیلس و هکتور هر دو بزرگانند از آن‌روی که قهرمانند، و از آن‌روی
 که با پذیرش مسئولیت قهرمان بودن، منش انسانی را به بالاترین
 جایگاه خود می‌رسانند، خدایان را در زندگی آدمی درگیر می‌کنند و
 به‌ما امکان می‌دهند که جهان را درک کنیم. اما از سوی دیگر ما
 پیامدهای سرسختی پهلوان‌وار آخیلس را نیز به چشم می‌بینیم، که

۱. Coriolanus. قهرمان افسانه‌ای رم در قرن پنجم پیش از میلاد. شکسپیر و برتولت
 برشت بر اساس زندگی او نمایشنامه نوشته‌اند. م.
 ۲. Roland. قهرمان افسانه‌ای فرانسوی که زندگی‌اش مضمون حماسه‌ای معروف شده
 است. رونسوگرده‌ای است که بنا بر روایات رولان در آنجا کشته شد. م.

نه تنها دامنگیر جمع یارانش می شود، بلکه به مرگ دوست گرامی اش نیز می انجامد. همچنین، زمانی که هکتور مردانه در برابر شهر جان باخته است، داغیدگی و نومیدی کشورش، پدر و مادر و همسرش را نیز به تمامی مشاهده می کنیم. وقتی پاتروکلوس کشته می شود، آخیلس زبان به نفرین خشمی می گشاید که او را واداشته بود آسوده وار در کشتی بنشیند «و من پاتروکلوس را یاری ندادم، یا همه آن یارانی را که به دست هکتور خدای گونه از پای در آمدند». ناشکیبایی آمیخته به خشم، آنگاه که غرور پهلوانی لکه دار شود، بخشی از وجود او است؛ اما آخیلس با تن دادن به این ناشکیبایی کار خود را به آنجا کشانده که تنها آرزویش این است که انتقام پاتروکلوس را بگیرد و آنگاه بمیرد (ایلیاد، ۱۸.۹۸).

هکتور نیز تصویری از پیامدهای شجاعت و بی پروایی خود دارد. آنگاه که همسرش می کوشد بر جسارت او مهار زند، در پاسخ می گوید احترام به خویشان او را وامی دارد در صف نخست بجنگد: «زیرا من آموختم که همواره دلیر باشم و پیشاپیش همه تروایان بجنگم، و بدین سان حرمت پدر و حرمت خود پاس دارم. این را نیز می دانم که روزی خواهد آمد که تروای شکوهمند ویران و پریرام و مردم پریرام نیزه افکن نابود شده باشند. اما من بر مصائب تروا و حتی بر مصائب هکوبا و شاه پریرام و نیز بر آن همه برادران دلیرم که به تیغ دشمن در خاک و خون خواهند افتاد چندان دریغ نمی خورم که بر حال تو، آنگاه که به دست جنگاوری آخایی افتی و نالان و گریان به بردگی بروی. از آن پس کازت بافندگی برای بانویی آرگوسی و آب کشیدن از چشمه مسیس یا هوپریا خواهد بود و این همه را ناخواسته خواهی کرد، که یوغی عذاب آور بر گردن خواهی

داشت... و من ای کاش مرده باشم و زیر خاک آرمیده، پیش از آن که زاری تو را بشنوم آنگاه که کشان کشان می برندت». چنین گفت هکتور که سلاحهای درخشان داشت، پس دست پیش برد تا پسرش را در آغوش گیرد، اما کودک در هراس از هیبت پدر و ترسان از سلاحهای درخشان و پرچمی از موی اسب که بر خود داشت به آغوش دایه پناه برد. پدر و مادرش خنده ای بلند سر دادند و آنگاه هکتور خود را از سر برداشت و بر زمین نهاد و بر رخسار پسر بوسه زد و او را در بازوان خود تاب داد (ایلیاد، ۴۴۴.۶).

هکتور می داند که بهای قهرمان بودن چیست و آماده است که این بها را بپردازد، و شاعر در این صحنه انسانی براستی دردناک مشکل اساسی مرد جنگاور را به گونه ای نمادین نشان داده است. شوهر فداکار اکنون که برای نجات همسرش روی به نبرد می آرد تنها امیدش این است که وقتی فاجعه بر همسرش فرود می آید، در آنجا نباشد؛ همچنین، او که دلباخته فرزند نوزاد خویش است، برای دفاع از او ناچار است با آن خود و زره مفرغین به هیئت غولی درآید که مایه هراس فرزندی است که در دفاع از او کشته خواهد شد.

اودیسه

یونانیان باستان ایلیاد را در قیاس با اودیسه بزرگتر می‌شمردند، و نویسندهٔ این سطور نیز با ایشان همراهی است. ایلیاد مأخذ نقل قولهای بیشتر بوده، درباره‌اش پژوهشهای بیشتر کرده‌اند و در شکل‌گیری مفهوم یونانی جهان و انسان تأثیر بیشتر داشته است. ایلیاد منظومه‌ای تراژیک است، حال آن‌که اودیسه داستان پرماجرایی است که پایانی خوش دارد و در آن نیکان پاداش می‌یابند و بدکاران بادافره خود می‌برند. جای دریغ است که در نگاه تراژیک به زندگی آدمی حقیقتی ژرف‌تر نهفته است تا نگاهی که عدالتی شاعرانه را بی‌کم و کاست در رویدادها دخیل می‌بیند، و تا حدی از این‌روست که اودیسه نمی‌تواند در ژرف‌نگری به پای ایلیاد برسد، همچنانکه رمانی چون نیکولاس نیکلبی^۱ با تصوراتی خوشبینانه و تقابلهای اخلاقی ساده نمی‌تواند از ژرفکاویهای رمانی چون جنگ و صلح برخوردار باشد. اما اودیسه

۱. Nicholas Nickelby. رمانی از چارلز دیکنس که در ۱۸۳۹ منتشر شد. م.

جذابیت‌هایی فراوان دارد و جالب است که بدانیم ترجمه‌ای. و. ریو^۱ از اودیسه در نشر پنگوئن فروشی بسیار بیشتر از ترجمه ایللیاد داشته است. شاید بتوان گفت این منظومه در قیاس با ایللیاد شباهت بیشتری به‌رمان دارد و در واقع نیای رمان اروپایی است.

درباره بازگشت پرماجرایی پهلوانان آخایی از تروا منظومه‌های دیگر نیز سروده شده بود. چنین می‌نماید که آن منظومه‌ها در قیاس با اودیسه آثاری ساده‌تر و کوتاه‌تر بوده و دامنه‌ای محدودتر داشته‌اند و آغاز اودیسه چنان است که گویی این آخرین روایت بازگشت پهلوانان است: «آنگاه همه آنان که از نابودی جسته و از جنگ و دریا جان بدر برده بودند، در سرای خود آرام گرفتند، تنها یکی از ایشان...» (اودیسه، ۱۳-۱۱۱). گویی شاعر بر آن بوده تا منظومه‌ای هم‌اندازه ایللیاد بسراید که چکیده همه منظومه‌های پیشین باشد و جای آنها را بگیرد. ویژگی‌های زبانی، فکری و ساختاری اودیسه بسیاری از پژوهندگان را بدین باور رسانده که این منظومه بعد از ایللیاد و تحت تأثیر آن سروده شده است. در دوران باستان این دو منظومه را همگان به یک تن نسبت می‌دادند، اما امروز از میان صاحب‌نظرانی که در این زمینه تحقیق کرده‌اند، تنها شماری اندک این باور را می‌پذیرند. عقیده رایج دیگر این بوده که ایللیاد در ایام جوانی شاعر سروده شده و اودیسه حاصل ایام پیری اوست. این عقیده با این واقعیت سازگار است که در منظومه اودیسه کوشش بر این بوده تا گزارشی از رویدادهای مهم در فاصله پایان ایللیاد و آغاز اودیسه گنجانده شود: در کتاب بیست و چهارم از خاکسپاری آخیلس می‌شنویم، در کتاب یازدهم از

1. E. V. Rieu

خودکشی آژاکس، در کتاب چهارم از اسب چوبین و غارت تروا، در کتاب سوم از بازگشت آخایانیان از تروا، در کتاب چهارم از سفر پرماجرایی منلائوس، و فراتر از همه بازگشت فاجعه‌بار آگاممنون و هشدار ی هولناک درباره آنچه بر سر اودوسئوس [اولیس] آمده است بارها در این منظومه تکرار می‌شود. احتمال بسیار هست که شاعر سراینده اودیسه بر آن بوده تا منظومه‌ای همسنگ ایلید بسراید و با آن رقابت کند.

ماجرای ساده بازگشت پهلوان به‌خانه گسترش بسیار یافته است. نخست، تلماخوس فرزند اودوسئوس تا حد شخصیتی مهم بالا برده می‌شود، چهار کتاب نخست وقف ماجراهای اوست، نخست در خانه‌اش در ایتاکا و آنگاه در راه سفر به پولوس و اسپارت در جستجوی خبری از پدرش، در حالی که اودوسئوس خود تا کتاب پنجم پای به منظومه نمی‌گذارد. این شیوه‌ای گستاخانه است، زیرا احتمال آن هست که ماجرا را از شور و هیجان تهی کند و به ملال کشاند، اما شاعر موفق می‌شود همین حالت انتظار را به‌نوعی هیجان‌بخش کند. در ایتاکا بیست سال است که هیچ‌کس خبری از اودوسئوس نشنیده است. در سراسر این مدت شورای رسمی شهروندان تشکیل نشده، پسرش فکر می‌کند استخوانهای سپید آن پهلوان زیر باران پوسیده یا در دریا پراکنده شده است، همه چیز در سکوت و سکون است تا آنگاه که خبری از سرنوشت پهلوان به تلماخوس می‌رسد. تلماخوس به فرمان آتنا در پی خبری از پدر بار سفر می‌بندد و نخست به قلمرو نستور می‌رسد که مردی پیر و خردمند است و از ده سال پیش که آخایانیان تروا را ترک گفته‌اند، اودوسئوس را ندیده است. تلماخوس بعد از سفری دراز در خشکی

به اسپارت نزد منلائوس می‌رود که به او می‌گوید که در سواحل دوردست مصر خدایی را دیدار کرده و او خبر داده است که اودوسئوس در جزیره‌ای اسیر دست الهه‌ای است. این سلسله‌دراز ماجراها به ما امکان می‌دهد، تأثیر غیبت پهلوان را بر خانواده، بر اجتماع، و بر دوستانش ببینیم؛ و در عین حال چنان ساختی دارد که به ما نشان می‌دهد آن پهلوان تا چه حد دستش از همه جا بریده است — حتی در آن سر دنیا تنها یک خدا می‌تواند بگوید او در کجا پنهان است. بازگشت اودوسئوس اکنون از این جای پرت افتاده آغاز می‌شود.

پیش از این گفتیم که طرح اودیسه پیچیده است، حال آن‌که ایلیاد طرحی ساده دارد. ماجراهای اودوسئوس و تلماخوس جداگانه روایت می‌شود و آنگاه این دو به هم می‌پیوندند. اما پیچیدگی اودیسه از این هم فراتر می‌رود. دیدار با نستور و منلائوس در کتابهای سوم و چهارم به شاعر امکان می‌دهد صحنه‌هایی از زندگی خانوادگی پهلوانان را به ما نشان دهد، نستور با پسرش و منلائوس با همسرش هلن، که بانویی بس محتشم است و فرارش با پاریس یا مرگ آن همه مردان از جنگ تروا به هیچ‌روی سبب خواری و بدنامی‌اش نشده است. ما این مردمان جذاب و ستودنی را از چشم تلماخوس حیران می‌بینیم، که در آغاز چندان گرفتار شرم شده است که به دشواری با نستور سخن می‌گوید؛ و در اینجا حماسه امکان می‌یابد با توصیف این دیدارها به کم‌دی رفتار نزدیک شود. روشن است که در این دیدارها هیچ چیز «پهلوانی» یا «عمل سترگ» وجود نتواند داشت. در این باره بیشتر سخن خواهیم گفت.

پیچیدگی دیگر زاینده این تمهید است که اودوسئوس خود در

کتابهای نهم تا دوازدهم ماجراهای آغازینش را با مردم فایاکیا باز می‌گوید. داستانهایی چون داستان فریب دادن غول یک چشم در داستانهای عامیانه ممالک دیگر نیز هست و هر یک از آنها نیز مرد ماجراجویی چون اودوسئوس دارد؛ در واقع آن‌گونه قهرمانان به‌سندباد بحری بیشتر شباهت دارند تا به‌آخیلس و هکتور. بنابراین بازگشت اودوسئوس با افزودن مطالبی کاملاً متفاوت گسترش می‌یابد و این تأثیری مهم بر جنبه‌های اصلی این منظومه دارد. اودیسه در پذیرش رویدادهای جادویی و ماورای طبیعی بی‌پروا تر از ایللیاد است، با این‌همه، در قیاس با سایر حماسه‌های قدیمی، در یونان یا هر جای دیگر، باز هم در این زمینه سخت‌گیرانه‌ای دارد؛ اما شاعر این هشجاری را دارد که داستانهای غریب و اسرارآمیز را از زبان شخصیت‌های داستان روایت کند و خود راست بودن آنها را به‌گردن نگیرد. اودوسئوس خود از ماجرای سیکلوپها و کیرکه^۱ که انسان را بدل به‌خوک می‌کند، و نیز از گوشت گاوان آفتاب [هلیوس] که به‌هنگام بریان شدن بر سیخ فریاد بر می‌دارند، سخن می‌گوید و شاه آلکینئوس درباره‌ی داستانهای او چنین می‌گوید: «ای اودوسئوس، ما تو را دروغگو و فریبکار نمی‌دانیم، هرچند که بر این خاک تیره بسیارند مردانی که دروغ می‌گویند. قصه‌ی تو استوار و دلکش است و تو خود مردی خردمندی و داستان خود را چون قصه‌گویی توانا بساز می‌گویی...» (اودیسه، ۸-۱۱.۳۶۲). این ستایش کلامی دوپهلوست و آگاهانه چنین بیان شده است. اودوسئوس حتی به‌برترین پاداش پهلوانان دست می‌یابد، یعنی به‌جهان مردگان سفر

می‌کند، و این منزلتی است خاص هرکول که بزرگترین پهلوانان است و نیز اورفئوس، آن خنیاگر آسمانی که خود بر مرگ چیره شد. منظومه اودیسه گاه صحنه‌های رقت‌بار نیز دارد، همچون دیدار قهرمان با شبح مادر و یارانی کشته‌شده در تروا، اما پیوند این صحنه‌ها با کل منظومه چندان استوار نیست. روشن است که قصد شاعر این بوده که اودوسئوس را از همه ماجراهای پرخوف و خطر گذر دهد.

در قسمت دوم منظومه، چندان که اودوسئوس به‌ایتاکا بازمی‌گردد، نوعی دیگر از گسترش داستان را می‌توان تشخیص داد. در اینجا خواننده احساس می‌کند که این زیاده‌گویی تنها برای افزودن بر حجم منظومه بوده است. بسیاری از صحنه‌ها چند بار و به‌شکلی واحد تکرار می‌شوند، مثل صحنه‌ای که زنان خدمتکار بر سر اودوسئوس فریاد می‌کشند یا خواستگاران هر چه را که در دست دارند به‌سویش پرتاب می‌کنند. اما نکته‌ای جدی‌تر این که گویی شاعر در گزینش دو طرح تردید داشته است. در مسیر اصلی داستان، اودوسئوس هویت خود را بر همسرش آشکار نمی‌کند، تا آنگاه که کمان خود را به‌دست می‌آورد و خواستگاران را می‌کشد. اما لحظاتی هست که گویی در زیر این سطح اصلی، روایتی دیگر نیز جریان دارد که در آن پهلوان خود را پیشاپیش به‌همسرش شناسانده و پنبوپه کمان را با این یقین به‌او می‌دهد که آن‌را در کشتن خواستگاران به‌کار خواهد گرفت. پژوهندگان معاصر این مشکلات را ناچیز می‌گیرند و آن‌را ترفند آگاهانه‌ای در شعر به‌شمار می‌آرند، اما این گمان خواه‌ناخواه برای ما پیش می‌آید که روایتهای ناهمخوانی در میان بوده، و گویی این منظومه از چند منظومه مأخذ که امروز گم شده‌اند برگرفته شده است.

گنجاندن غرایب داستانهای پریان و غولان و آدمخواران، بی‌گمان اثراتی بر پهلوان و رسم و راه او داشته است. در غار سیکلوپها یا در برابر کیرکه جادوگر، دیگر تلاش مردانه و رویاروی پهلوانی چون آخیلس ناممکن می‌شود، زیرا آدمی آنگاه که گرفتار جادوی دیو و پری است، داد دلاوری نتواند داد. اودوسئوس پهلوانی از سنخ دیگر است، پهلوانی که می‌خواهد زنده بماند و برای زنده ماندن باید به کسوتی دیگر درآید، نیرنگ به کار آرد و بردباری پیشه کند. در ایلیداد آخیلس آنگاه که می‌گفت: «و توجه کنیم که در آنجا روی سخن با اودوسئوس داشت» (من از مردی که چیزی در دل دارد و چیز دیگر بر زبان می‌آرد چون دروازه‌های دوزخ بیزارم) در واقع از آیین بی‌غل و غش پهلوانی سخن می‌گفت (ایلیداد، ۹.۳۱۲). او خود رفتاری سازگار با این گفته دارد؛ آنگاه که زئوس به او فرمان می‌دهد پیکر هکتور را به پریام واگذارد، این را بارها به پریام می‌گوید (ایلیداد، ۲۴.۵۶۰-۲) و هرگز در پی آن نیست که این داد و دهش را به پای بزرگواری خود بگذارد. برخلاف او، اودوسئوس خود را این چنین به مردم فایاکیا معرفی می‌کند «منم اودوسئوس، پسر لائرتس، که در سراسر گیتی به نیرنگبازی پرآوازه‌ام» (اودیسه، ۱۹-۹) و الهه نگاهبان او آتنا، می‌ستایدش از آن روی که «در فریبکاری سرآمد همه مردمان شده است، همچنانکه خود او در چاره‌اندیشی و مکر و توطئه از همه خدایان پیش است» (اودیسه، ۹-۱۳.۲۹۱). هماهنگ با همین ناراستیهاست که کالوپسو آنگاه که از زئوس فرمان می‌یابد اودوسئوس را رها کند، دلیل این کار را به او نمی‌گوید و آن را نشانه نیکدلی خود وامی‌نماید، و اودوسئوس نیز هرگز واقعیت را در نمی‌یابد (اودیسه، ۷-۲۶۲، ۹۱-۱۶۰.۵). آخیلس وقتی هکتور را می‌کشد

فریاد برمی آرد که «ای پسران آخایانیان بیایید با سرود شادمانی به سوی کشتیهای خود رویم، ما به پیروزی بزرگی دست یافته‌ایم، ما هکتور آزاده را که ترواییان چون خدایی می‌ستودندش، کشته‌ایم» (ایلیاد، ۴-۲۲.۳۹۱). در دنیای پنهانکار اودیسه، اودوسئوس خدمتکاری را که می‌خواهد بر پیکرهای خواستگاران فریاد شادی سر دهد باز می‌دارد: «ای دایه پیر، این شادی در دل نهان کن و فریاد برنیاور، شادمانی کردن بر پیکر کشتگان کاری ناخجسته است» (اودیسه، ۱۲-۲۲.۴۱۱).

در اودیسه، آدمی همواره در محاصره خدعه و فریب است. اودوسئوس سرگردان با کیر که دیدار می‌کند، جادوگری که همه آمدگان را خوشامد می‌گوید، به ایشان خوراک و شراب می‌دهد و آنگاه آنها را بدل به جانور می‌کند؛ و نیز با سیرنها دیدار می‌کند که به نام می‌خوانندش و برایش نغمه‌سرایی می‌کنند، اما اگر گوش به آنها سپارد در کام مرگ نابودش می‌کنند. در ایتاکا خدمتکار وفادار اودوسئوس، اتومایوس، شهزاده‌ای است که دایه‌ای خیانتکار او را در کودکی دزدیده و به بردگی فروخته است، و او اکنون زندگی را به خوکبانی می‌گذرانند. پتلوپه از دست گدایان و دروغگویان به ستوه آمده است، که هر یک به هوای آن که چیزی از او بستانند داستانهای دروغین درباره شوهر غایبش می‌بافند (ایلیاد، ۱۴.۱۲۲ و ۱۵.۴۰۳) و می‌بینیم که اتومایوس چندان بدبین است که به خود اودوسئوس که جامه مبدل پوشیده می‌گوید «تو هم ای پیرمرد، اگر کسی ردا و بالاپوشی به تو می‌داد، در دم قصه‌ای از خود می‌ساختی». در برابر چنین دنیایی، آدمی نه تنها باید به جامه‌ای دیگر درآید، که نیز باید خویشتندار و شکیب‌باشد. اودوسئوس از کتاب ششم تا آغاز کتاب نهم، ناشناس و

اسرار آمیز، در میان مردم فایاکیا می‌زید، آنگاه که دمودوکوس شاعر داستان اسب چوبین و چاره‌اندیشیهای اودوسئوس در فتح تروا را به‌آواز می‌خواند؛ اودوسئوس خاموش می‌گردد، اما در برابر این وسوسه که هویت خود را آشکار کند، پایداری می‌کند. به‌همین شیوه، او از کتاب هفدهم تا بیست و یکم، به‌گونه‌ی ناشناس در خانه‌ی خود می‌گردد و از شناساندن بی‌موقع خود پرهیز دارد، حتی آنگاه که خدمتکاران ناسزایش می‌گویند یا زمانی که گریستن پنلوپه را می‌بیند. دلش در سینه چون سگی زوزه می‌کشد، اما او با این سخنان آرامش می‌کند:

شکیبا باش ای دل من، تو سخت‌ترین مصائب را تاب آورده‌ای، آن روز که آن غول یک چشم که قدرتی برنتابیدی دارد، یاران دلاور تو را به‌کام خود فرو برد تو آن مصیبت را تاب آوردی تا سرانجام چاره‌اندیشی‌ات از آن غار بیرون آورد، اگرچه در آنجا به‌انتظار مرگ خود بودی (اودیسه، ۲۱-۲۰).

حتی جنگ تروا در این منظومه نمودی یکسره متفاوت می‌یابد. در اینجا می‌خوانیم که اودوسئوس به‌گونه‌ای ناشناس وارد تروا شده و بسیاری از ترواییان را به‌نیرنگ کشته (اودیسه، ۴۲۴۰) و اسب چوبین را با خدعه وارد تروا کرده است (اودیسه، ۸۴۹۴). حتی نستور کل ماجرای جنگ را با این کلام توصیف می‌کند «نه سال تمام ما به‌کار ایشان مشغول بودیم و چه حيله‌ها که برای نابودیشان اندیشیدیم» (اودیسه، ۳۱۱۹) و این چیزی است کاملاً متفاوت با ماجرای که در آن آخیلس و آژاکس با سادگی درخور پهلوانان آخاییان را به‌حمله به‌تروا کشاندند. همسر و پسر اودوسئوس نیز از خویشنداری او

بهره برده‌اند. پنلوپه نشان می‌دهد که می‌تواند خیال واقعی خود را از خواستگاران پنهان دارد، و این بهتر از هر جای دیگر در ماجرای پارچه‌ای که می‌بافد آشکار می‌شود. او اعلام کرده تا زمانی که کار بافتن کفن پدر شوهرش لائرتس را به پایان نبرد نمی‌تواند از دواج کند، و هر شب آنچه را که در روز بافته در هم می‌ریزد و بدین سان خواستگاران را سه سال دست به سر می‌کند (اودیسه، ۲.۸۵). سرانجام کار به آنجا می‌کشد که این خویشتنداری بدل به عادت پابرجا می‌شود، و آنگاه که بعد از مرگ خواستگاران با شوهرش روبرو می‌شود، باور کردن هویت او برایش دشوار است (اودیسه، ۲۳).

خدایانی که بر این جهان حکم می‌رانند نیز ماهیتی متفاوت دارند. می‌بینیم که اینان در جامه‌ی مبدل به میان مردمان می‌آیند و ایشان را می‌آزمایند تا نیک و بدشان آشکار شود. شاه‌فایاکیا از اودوسئوس ناشناس می‌پرسد آیا از خدایان است؛ همچنین در جمع خواستگاران آنان که بیش از دیگران ترسیده‌اند وقتی آدمی شرور از میان ایشان به پهلوان که در جامه‌ی گدایان است حمله می‌کند، دست و پای خود را گم می‌کنند و می‌گویند مبادا او از خدایان باشد (اودیسه، ۱۷.۴۸۵، ۷.۱۹۹). راست این که اودوسئوس نیز در این مورد رفتاری چون خدایان دارد و خود اعلام می‌کند که می‌خواهد ناشناس در میان خدمتکاران خود بگردد و ایشان را بیازماید (اودیسه، ۱۶.۳۰۵) و در پایان ماجرا نابودی خواستگاران بیشتر به اجرای عدالت آسمانی شبیه است تا کاری پهلوانی. پنلوپه آنگاه که خبر کشتار ایشان را می‌شنود، باور نمی‌کند که شوهرش بازگشته و این کار اوست. او می‌گوید

نه، یقین دارم که یکی از خدایان که از گستاخی و شرارت‌های آن خواستگاران خیره‌سر به خشم آمده، ایشان را کشته است. آنان هیچ آدمی را، از نیک و بد، حرمت نمی‌نهادند، اکنون سزای سبکسری‌های خود دیدند. (اودیسه، ۲۳.۶۳-۷)

لائرتس، پدر اودوسئوس، آنگاه که از کشتار خواستگاران باخبر می‌شود، می‌گوید: «ای پدر آسمانی، زئوس، اگر راست باشد که آن خواستگاران سزای تبهکاریهای خویش دیده‌اند، پس راست است که شما خدایان هنوز بر بلندجای اولمپ نشیمن دارید» (اودیسه، ۲۴.۳۵۱-۲).

این «خدای‌گونگی» چیزی بس متفاوت با رفتار پرشکوه پهلوانان ایلیاد در طلب نام و سرفرازی است. اودوسئوس خود را کم و بیش همچون کارگزار ناشناس عدالت آسمانی وامی‌نماید، و شبیه خدایانی شده است که دیگر آن فرمانروایان استوار و پراعتقاد جهان نیستند که نیازی به توجیه کرده‌های خود نداشتند، بلکه امروز بیش از هر چیز نگران دفاع از خویش‌اند. در آغاز منظومه زئوس با آتناسخن می‌گوید و ما اگر صحنه دیدار خدایان را در کتاب نخست ایلیاد به یاد آریم که آمیزه‌ای شگفت از بزرگواری و سهل‌انگاری بود، برآستی از تفاوت میان این دو صحنه حیرت خواهیم کرد. زئوس بر سرنوشت آیگیستوس دل می‌سوزاند، همان عاشق زناکار کلوتایمنسترا، همسر آگاممنون، که زن را فریفته و شوی او را که پیروزمندانه از تروا بازگشته، کشته است و خود نیز به دست اورستس پسر آگاممنون کشته شده است. اکنون پدر خدایان و آدمیان چنین می‌گوید:

راستی را که آدمیان چه شکوه‌ها از خدایان دارند. می‌گویند ما بلا را بر ایشان می‌فرستیم، حال آن‌که خود با شهوات گناه‌آلود خود مصائبی را به بار می‌آرند که در تقدیرشان نبوده است. آیگیستوس نیز چنین کرد، او همسر پسر آترئوس را فریفت، و این فراتر از فرمان تقدیر بود، و آن مرد را در بازگشت به‌خانه کشت، هرچند که ما می‌دانستیم این کار تباهی از پی دارد، و این

را پیشاپیش به او خبر دادیم. ما هر مس تیز چشم را فرستادیم تا به او بگوید نه آن مرد را بکشد و نه همسرش را از آن خود کند... اکنون آیگستوس مکافات کار خود به تمامی دیده است (اودیسه، ۴۳-۱.۳۲).

این شیوه نمایش خداوند، برآستی با کل منظومه سازگار است. آنان که گرفتار مصیبت و بلا می شوند گناهکارند و خود این بلا را بر سر خود آورده اند، و پیش از آن که کار از کار بگذرد هشدارها شنیده اند، اما هشدار را ناشنیده انگاشته اند (اودیسه، ۷۱-۲۰.۳۴۵). بی تردید قصه ای کهن درباره پهلوانی که همگان مرده می انگارندش، اما درست آن وقت که باید سر می رسد و از ازدواج اجباری همسر و غضب پادشاهی اش جلوگیری می کند - داستانی که در سراسر دنیا وجود دارد - درباره ناپدید شدن همراهان این پهلوان چندان نگرانی ندارد. در این قصه ها مهم آن است که او تنها به خانه باز گردد و با غریب بسیار روبرو شود. ما خود اگر اودیسه ای را در خیال آوریم که در آن اودوسئوس با دوازده کشتی از جنگاوران از تروا برمی گردد، به یقین این داستان را جذاب نخواهیم یافت. خواستگاران نیز باید کشتار می شدند، به این دلیل ساده که خواستگار بودند و بنا بر فرضی نادرست به جایگاه و حقوق پهلوان تجاوز کرده بودند. اما در اودیسه ما این همه به لحاظ اخلاقی آماج تردید می شود، و شاعر هشیارانه می کوشد به ما اطمینان دهد که اودوسئوس برای نجات یارانش از دل و جان کوشیده، اما آنان به رغم تلاش او، خود سبب هلاکت خود شده اند.

او رنج بسیار بر خود هموار کرد تا جان خود و بازگشت همراهانش را از هر گزند ایمن دارد. اما اگر چه بسیار کوشید

نستوانست یاران خود را نجات دهد. آنان را حرص و آز خودشان به نابودی کشید، مردانی ابله بودند، گاوان خدای آفتاب را خوراک خود کردند و او راه بازگشت بر ایشان بیست (اودیسه، ۹-۱۴).

به این یاران بینوا هشدار داده شده بود که گاوان خدای آفتاب را گزند نرسانند، اما آنان در فشار گرسنگی تابسوز آن هشدار را از یاد بردند، و در این احوال، پهلوان مادر خواب ناز بود - و این کاری است که بار دیگر نیز خواهد کرد، آنگاه که جاشوان پندناپذیر مشکهایی را که پر از بادی است که خدای باده‌ها، آئلوس، به اودوسئوس هدیه کرده، می‌گشایند و توفانی که برپا می‌شود کشتی‌شان را از ایستگاه که در دیدرس ایشان است دور می‌کند (اودیسه، ۱۰.۳۱، ۱۲.۳۳۸). این چترهای بی‌موقع اودوسئوس بهانه‌های آشکاری است که شاعر اندیشیده تا حساب قهرمان خود را از خطاهای فاجعه‌بار مردانی که مرگ محتومشان نباید به نوعی توجیه شود، جدا کند. و اما خواستگاران. گناه ایشان با تمهیدی دیگر سنگین‌تر می‌شود و آن گسترش نقش تلماخوس است. آنگاه که شهزاده جوان شخصیتی فعال می‌شود، خواستگاران به فکر کشتن او می‌افتند و برآستی دامی در راهش می‌گسترند تا او را به هنگام بازگشت از اسپارت بکشند. اکنون بهانه‌ای برای نابودی ایشان فراهم شده که در دورانی ساده‌گیرتر به آسانی پذیرفته می‌شود: اینان نه تنها زیردستانی عهدشکن و گناهکار در پیشگاه سالار خویش‌اند، که بنا بر قصدی که داشته‌اند آدمکش نیز هستند.

اکنون پهلوان و خدایان هر دو بنا بر معیاری کاملاً اخلاقی توجیهی

برای کار خود دارند. در ایلپاد آدم فرومایه‌ای نداریم، اما اودیسه سرشار از تقابل سیاه و سپید اخلاقی است. خواستگاران مردانی فرومایه‌اند، از خدمتکاران اودوسئوس برخی پاکدامن و وفادارند و پاداش خود می‌یابند (دایه پیر ائودوکلیا، ائومایوس خوکیان و فیلوئیوس گاویان) دیگران خیانتکارانند و به مرگی و هن‌آمیز می‌میرند (ملانتیوس یزچران و زنان خدمتکاری که با خواستگاران همبستر می‌شوند). در آسمان، جدال سرسختانه میان خدایان که ایلپاد را شور و حالی می‌بخشید و بعدها مایه در دسر برخی دانشمندان الهیات شد، جای خود را به رفتاری داده که بیشتر آرایه‌ای ظاهری است. خدایان در برابر هم نمی‌ایستند و آتنا به اودوسئوس می‌گوید دلیل این که از او در برابر پوسیدون دفاع نکرده این بوده: «نمی‌خواستم با عمومی خود پوسیدون جدال کنم» (اودیسه، ۱۳.۳۴۱). در واقع شماری اندک از خدایان را در این ماجرا فعال می‌بینیم، تنها آتنا، الهه حامی اودوسئوس است که با مداخلات پیوسته کار را بر مراد خود می‌گرداند، و ما به این تصور می‌رسیم که تنها یک اراده آسمانی برحق وجود دارد.

استثنایی جالب بر این همه، داستان جذابی است که دمودوکوس شاعر برای سرگرم کردن درباریان فایاکیا نقل می‌کند. ترانه او درباره رابطه آفرودیت، خدای عشق و همسر هفایستوس صنعتگر لنگ، با آرس خدای جنگ است. شوی خیانت دیده که به غم‌آزی آفتاب جهان‌بین از داستان ایشان باخبر شده، دامی از زنجیره‌های استوار اما نازک چون تار عنکبوت که به چشم نمی‌آید، بر گرد بستر خود می‌کشد. دلدادگان، به این خیال که هفایستوس به سفر رفته، با هم به بستر می‌روند و در دام می‌افتند. هفایستوس سر می‌رسد و همه

خدایان را فرامی خواند تا آن صحنه شرم آور را ببینند، و آنگاه بهایی را که برای این زن بی وفا پرداخته از پدرش باز می جوید. خدایان جملگی می آیند، اما الاهگان از سر شرم دور می ایستند. خدایان آنگاه که حیلۀ هفایستوس زیرک را تماشا می کنند بسیار می خندند. هفایستوس فرمان می یابد که دلدادگان را آزاد کند و آن دو هر یک به جایگاه ویژه خود می روند، آرس به تراکیا و آفرودیت به قبرس (اودیه، ۳۶۹-۲۶۶.۸).

در این داستان که در دورانیهای بعد محبوبیت بسیار یافت و در واقع نخستین روایت بی پروا از دلدادگی خدایان است که بعدها در مسخ اوویدیوس و در تخیل نویسندگان و نقاشان رنسانس آب و تابی تمام یافت، ما جنبه ای از وجود خدایان را که در ایللیاد نمودی پرشکوه و اخلاقی داشت، به گونه ای فشرده و پررنگ باز می یابیم. اما شاعر چندان هشیاری دارد که این داستان غیر اخلاقی را از زبان شخصیتی در داستان بیان کند نه از زبان خود، آن هم شخصیتی که برای سرگرم کردن مردم فایاکیا داستان می سراید، که مردمی با خصایل ابرانسانی هستند اما شاعر آنان را چندان جدی نمی گیرد. در آنجا ملکه جایگاهی بالاتر از شاه دارد، و مردم به خود می بالند که «ما در مشتش زنی و کشتی دستی نداریم، اما دوندگان و جاشوانی کارآمدیم، و آنچه خوش می داریم شادخواری و نغمه خوانی و رقص است و جامه های گوناگون و حمام گرم و بستری نرم» (اودیه، ۹-۲۴۶.۸). این داستانی است که بی گمان مردم فایاکیا را خوش می آید. با این همه، حتی در اینجا می بینیم که مضمون جدی و اساسی اودیه بر این داستان حاکم است. هفایستوس، آفرودیت و آرس مثلی می سازند مشابه منلائوس، هلن و پاریس، و یا صورت تراژیک آن، آگاممنون،

کلو تا یمنسترا و آیگیستوس. مثلث اودوسئوس، پنلوپه و یکی از خواستگاران نیز می‌توانست همین صورت را داشته باشد. بر روی زمین چنین ماجرای می‌بایست با خون و کشتار به پایان رسد، اما در آسمان این رنج عظیم انسانی، بدل به مضحکه و خنده می‌شود، مرگی در کار نیست، و آفرودیت بی‌هیچ‌گزند از این رسوایی بیرون می‌آید و به قبرس می‌رود و آنجا در پافوس برای خود قلمروی دارد و معبدی عطرآگین از بخورهای گوناگون. در آنجا فرشتگان شستشویش می‌دهند و روغنی که خاص خدایان جاودان است بر پیکرش می‌مالند و جامه‌ای بر او می‌پوشند که مایه شگفتی بیننده است (اودیسه، ۶-۳۶۳).

دیدیم که قهرمان اودیسه در ماجراها و موقعیتهایی گرفتار می‌شود که آنجا دیگر پهلوانی آخیلس ناممکن می‌شود، بدین‌سان شکیبایی و زیرکی که رسم و راه جدید پهلوانی است، تا حدی بر او تحمیل می‌شود. به‌رغم این‌همه، او هنوز قهرمان حماسه است و این دو جنبه متفاوت، آنگاه که در کنار هم جای می‌گیرند، نتایجی شگفت و پیچیده به‌بار می‌آرند. آنگاه که غول یک چشم به‌درون غارش می‌آید و اودوسئوس و دوازده یار او را می‌یابد، حال ایشان چنین است:

از بانگ رعب‌آور و اندام غول‌آسای او دل در سینه ما فرو مرد؛
با این‌همه من پاسخش دادم و گفتم «ما از مردان آخایی هستیم
که از تروا به‌خانه باز می‌گردیم، باده‌ها ما را در دل این دریا آواره
کرده‌اند. به‌جستجوی راه میهن خود بودیم، اما به‌خطا راهی
دیگر پیش گرفتیم، گویا اراده زئوس بر این بوده است.
سرفرازیم که از مردان آگاممنون پسر آترئوس هستیم که آوازه
نامش در آسمانها بیش از همه آدمیان است، چرا که شهری

بزرگ را ویران و مردمان بسیار را تباه کرده است. لیک ما اکنون بوسه بر زانوی تو می‌زنیم تا چنان‌که رسم خوشامد به بیگانگان است ما را پذیرا شوی و هدیه‌ای درخور میهمانان به ما ارزانی داری. باری، ای بزرگوار، پاس خاطر خدایان می‌دار، ما به تو پناه آورده‌ایم و زئوس کین پناهندگان و غریبان می‌ستاند، زئوس که خدای غریبان است و همگام مسافران است و حق ایشان می‌ستاند» (اودیسه، ۷۱-۲۵۹. ۹).

در این خطابه مؤثر ما دو جنبه از وجود اودوسئوس بینوا و موقعیت او را می‌یابیم. هیولا مایه هراس اوست، با این‌همه دلیرانه چون قهرمانی سخن می‌گوید و به‌درستی نسب پهلوانی خود را می‌ستاید و به کار بزرگی که در آن سهمی داشته می‌بالد. اما بعد از این خودستایی سخنش بدل به لابه و خواهش برای جان در بردن می‌شود. عظمت تروا و آگاممنون در برابر هیولای آدمیخوار به‌چیزی نمی‌ارزد، و از این‌روست که لاف و گزاف او سخت ناچیز و رقت‌آور می‌نماید.

این وضع بارها در ماجراهای اودوسئوس تکرار می‌شود. کیرکه خطراتی را که به‌انتظار اودوسئوس است برای او پیشگویی می‌کند. آنگاه که او از اسکولا^۱ و خاروبدیس^۲، آن هیولای شش‌سر و آن گرداب هول‌آور، حکایت می‌کند، اودوسئوس از او می‌پرسد چگونه می‌تواند اسکولا را به‌سزای لطماتی که بر مردانش خواهد زد برساند. کیرکه پاسخ می‌دهد: «ای مرد خیره‌سر، دیگر بار در اندیشه جنگ و کشاکشی، آیا سر آن نداری که در برابر خدایان نامیرا سر فرود آری؟

1. Scylla

2. Charybdis

اسکولا از آدمیان میرا نیست، جاودانه است، هول‌آور و درنده‌خوست، در افتادن با او کار خردمندان نیست. در برابر او از دفاع ناتوانی، بهتر آن است که از او بگریزی». اما اودوسئوس آنگاه که به این مهلکه می‌افتد «اندرز کیر که را از یاد بردم، که مرا از برداشتن سلاح باز داشته بود، پس جوشن نامور خود پوشیدم و دو نیزه بلند به دست گرفتم و بر پیشانی کشتی بر شدم...» اما در آن هنگامه که اودوسئوس و یارانش می‌کوشند از مهلکه خار و بدیس جان بدر برند، اسکولا از سوی دیگر شش تن از مردان او را می‌رباید.

آنان در عذاب‌های هولناک، برای آخرین بار مرا به نام فریاد کردند... اسکولا ایشان را بیرون غار خود می‌او بارید، و آنان فریاد می‌کشیدند و دست به جانب من دراز کرده بودند. چشمان من در آن سفر رنج‌آور و در گریز از مهلکه‌های دریا، هرگز چیزی از آن جانگزا تر ندیده بود (اودیسه، ۵۹-۲۲۶، ۱۲.۱۱۲).

اودوسئوس می‌کوشد همچنان پهلوان بماند و حتی با بلاهای فوق طبیعی پنجه افکند، اما حاصل تلاش او درد و محنت است. آن منش پهلوانی دیرین، دیگر در دور دست رنگ می‌بازد. در ماجرای کیر که آدم‌افسای، سه لایه را می‌توان تشخیص داد. در لایه نخست، که آشکارترین و ساده‌ترین است و ویژگی قصه‌های عوام را دارد، اودوسئوس با خوردن دارویی که پادزهر داروی آن جادوگر است، از این بلا که مانند همراهانش تبدیل به خوک شود رهایی می‌یابد. هر مس با او دیدار می‌کند و گیاهی به او می‌دهد که «خدایان آن را مولی می‌نامند، اما کنندن آن بر آدمیان دشوار است، لیک خدایان به همه کار توانایند». هر مس به پهلوان می‌گوید «او تو را

افسون نتواند کرد، زیرا این گیاه که به تو می‌دهم از این کار بازش خواهد داشت». آنگاه که کیرکه در افسون کردن اودوسئوس ناکام می‌ماند، کاری که برای پهلوان می‌ماند این است که با شمشیر آخته بر او بتازد، یعنی همچون مردی جنگاور رفتار کند. اما بعد از همه این کارها، کیرکه او را به‌بستر خود می‌خواند و سوگند می‌خورد که آزاریش نرساند، پس با او چنین می‌گوید:

کیستی و از کدام پدری. شهر تو کجاست و پدر و مادرت کجایند؟ در شگفتم که از داروی جادویی من خوردی و افسون نشدی. هیچ انسانی را در برابر این جادو تاب پایداری نیست، و چندانکه لب با آن آشنا کنند افسون می‌شوند، اما تو جانی برتر از جادوی من داری. راست بگویم، گمان دارم که تو اودوسئوس هستی، و هر مس بارها به من گفته بود که در بازگشت از تروا به اینجا می‌آیی (اودیسه، ۳۲-۱۰۳۲۵).

در اینجا دیگر نه از آن گیاه جادویی، که تنها همان یک بار به آن اشاره می‌شود، نامی می‌شنویم و نه از آن شمشیر آختن و خوی جنگاوری پهلوان نشانی می‌یابیم. اودوسئوس به یاری جان خود بر جادو چیرگی یافته، و ما در اینجا گویی رشته‌مراحل را می‌بینیم که طی آنها قصه پریان جادوگر جنگل نخست به داستانی پهلوانی و آنگاه به داستان پیچیده درونگرایی بدل می‌شود - جان پیروز می‌شود و دشمن آن را چنان که هست باز می‌شناسد.

مسئله تنها این نیست که توجه ما از مرد جنگاور بازگرفته می‌شود، این نیز هست که دامنه نگاه ما گسترده‌تر می‌گردد. اودیسه در بسیار چیزهایی دقت می‌کند که شیوه سختگیرانه‌تر ایلید به آنها نمی‌پردازد. دیدیم که خدمتکاران نقشی اساسی در این منظومه دارند.

اودوسئوس در بازگشت به ایتاکا نخست به کلبهٔ اثومایوس خوکبان وفادار می‌رود. اثومایوس، کلبه و سگش توصیفی دلنشین دارند، و سه کتاب از منظومه بر اینان درنگ می‌کند، تا آنگاه که پهلوان روانهٔ کاخ خود می‌شود (اودیسه، ۱۶-۱۴). منظومه به ما می‌گوید که خدمتکاران خواستگاران چگونه مردمانی هستند، زنان خدمتکار اودوسئوس چه رفتاری دارند و چگونه خود را باخته‌اند از آن دم که نمی‌توانند رودرو با کدبانوی خانه سخن گویند، چیزی برای خوردن و آشامیدن بیابند یا هدیه‌ای ناچیز از او دریافت کنند (اودیسه، ۱۵.۳۷۶). در اینجا دیرینه‌ترین نیای داستانهای شبانی را داریم که به مردم ساده روستا و دلبستگیهای ایشان می‌پردازد.

همچنین اودیسه علاقه‌ای خاص به خنیاگران حرفه‌ای، هم در فایاکیا و هم در ایتاکا، دارد. دمودوکوس آوازخوان کور یکی از چهره‌های به یادماندنی این منظومه است. نیز این منظومه چشمی تیزبین و آگاه برای کار و تلاش دارد. اودوسئوس را می‌بینیم که در جزیرهٔ کالوپسو برای خود طراده‌ای می‌سازد، همچنین او به ما می‌گوید که تختخواب بزرگ خود را چگونه از تنهٔ درخت بلوط ساخته و چنان تمهیدی به کار برده که تخت بی حرکت بماند «بر گرد آن اتاقکی ساختم از سنگهایی کنار هم چیده و بر آن سقفی زدم و درهایی بر آن افزودم... آنگاه تنهٔ درخت را از ریشه تا بالا تراش دادم و با تیشه صافش کردم... و آن را با زر و سیم و عاج آراستم» (اودیسه، ۲۰۰-۲۳.۱۹۲). او به خود می‌بالد که دستی توانا در شخم‌زنی و درو گندم دارد، همچنانکه در جنگ مردی تواناست (اودیسه، ۷۵-۱۸.۳۶۶) حال آن‌که در ایلپاد در صحنهٔ مربوط به سپر آخیلس، از سویی کار سخت دروگران را می‌بینیم و از سوی دیگر شاه را که «در

میان ایشان با چوبدستی ایستاده و از ته دل شادمان است» (ایلیاد، ۱۸.۵۵۶). روشن است که در اودیسه از بلندپروازیهای ایلیاد چندان خبری نیست، در این منظومه آرمان آدمی نه تنها توان جنگاوری، که مهارت و سرفرازی در کار کشت و باغداری نیز هست، کار اعتباری عظیم یافته است و نازپروردگان فایاکیا و خواستگاران تن‌پرور آماج تمسخرند.

اگر بگوییم اودیسه توجهی خاص به سیاست دارد گزاف نگفته‌ایم. در ایلیاد شاهان شاه هستند و بر دیگران است که گوش به فرمان ایشان داشته باشند. در کتاب اول ایلیاد شاه آگاممنون عقیده انجمن سرداران را که می‌گویند کروسس را باید به پدرش بازگرداند، آشکارا ناشنیده می‌انگارد و روشن است که این کار در چارچوب اختیارات اوست، هر چند که پیامد این تصمیم نشان می‌دهد که او خطا کرده و از این روی پیش چشم مردانش خوار می‌شود. در کتاب دوم انجمن آخایانیان آشفته و نابسامان است. فراخواندن سپاه به دشواری صورت می‌پذیرد و همین که سخنان آگاممنون به پایان می‌رسد، آنان به سوی کشتیها به راه می‌افتند. اودوسئوس به هر تدبیر که شده سپاه را به نظم درمی‌آورد و آنگاه در قطعه‌ای کم‌نظیر مردی از رده‌های پایین سپاه با زبانی خشماگین شاه را به ملامت می‌گیرد. شاعر این مرد را کین‌توزانه توصیف می‌کند:

تنها ترسیتس^۱ بود که همچنان چانه به کار انداخته و یاوه می‌سرود. فکری آشفته داشت و سخنانی پریشان بر زبان می‌آورد، بر آن بود که بر شاه خرده گیرد و آخایانیان را به‌خنده اندازد. او زشت‌ترین مردی بود که به‌تروا آمده بود، پاهایی

1. Thersites

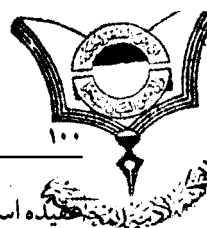
کمانی داشت و لنگ بود، شانه‌هایی خمیده و سینه‌ای گودافتاده داشت. سرش نوک‌تیز بود و چند دانه مویی بر آن روییده بود (ایلیاد، ۱۹-۲۰۱۲).

پرخاش بی‌پروای این مرد به‌شاه، که در واقع همان سخنان خشم‌آلود آخیلس در کتاب اول را تکرار می‌کند، همهٔ سپاه را به‌خشم می‌آرد و آنگاه که اودوسئوس او را گوشمالی می‌دهد و خاموش می‌کند همگان از این کار شاد می‌شوند. اودوسئوس برای مردان عامی حکمی قاطع دارد: «خاموش بنشینید و گوش به‌فرمان مهتران خود باشید، شما که جنگاور نیستید، نه در جنگ و نه در انجمن به‌چیزی گرفته نمی‌شوید. ما همگی شاه نتوانیم بود. فراوانی سروران نیکو نیست، پس بگذارید تا سرور یکی و شاه یکی باشد» (ایلیاد، ۵-۲۰۰). از آن‌پس سپاه دردسری نمی‌آفریند، نیز هیچ‌کس لب به‌سخن نمی‌گشاید، مگر اودوسئوس، نستور و آگاممنون.

این صحنه تنها جایی در ایلیاد است که زندگی سیاسی به‌گونه‌ای فراتر از اطاعت محض در برابر آن طبقهٔ شاهان که زئوس مقرر داشته، نمودار می‌شود. تأکید زیادی که بر این صحنه شده است، با کل ایلیاد سازگاری ندارد، و خواننده احتمالاً به‌این فکر می‌افتد که در عالم واقع آدمهای عوام‌فریب به‌اندازهٔ ترسیتس منفور و مطرود تودهٔ مردم نبوده‌اند، اما برای گسترش این فکر شواهدی بیشتر در دست نداریم. در اودیسه سیاست متکامل‌تر و جذاب‌تر است. البته باید این را به‌یاد داشته باشیم که ایلیاد از سپاهی در میدان نبرد سخن می‌گوید و اودیسه از دولتی عادی، هرچند که در تروا نیز می‌بینیم که ارادهٔ مردم نادیده گرفته می‌شود (اودیسه، ۶۴-۷۳۴۶، ۶۰-۳۱۵۴). در اودیسه انجمن

مردان ایتاکا در کتاب دوم، که نخستین انجمن بعد از بیست سال است، شباهت بسیار به انجمنی در عالم واقع دارد، چرا که دستور کاری مشخص دارد و دست کم هفت تن در آن سخن می‌گویند؛ همچنین در کتاب آخر، بستگان خواستگاران مرده انجمن می‌کنند و در اینجا نیز عقاید گوناگون بر زبان می‌رود و شور و هیجانی پدید می‌آید (اودیسه، ۷۱-۲۴۰۴۱۲، ۲۵۹-۲۰۱). هدف انجمن اول که تلماخوس فراخوانده انگیزش افکار عمومی علیه خواستگاران است، و این سلاحی است قاطع که ایشان را به‌خود می‌آرد؛ بعد از شکست توطئه‌ای که برای نابودی تلماخوس چیده‌اند، یکی از ایشان که پرخاشجو تر است هشدار می‌دهد که باید کار آن جوان را در دم بسازند «پیش از آن‌که او مردمان را به انجمن خواند. او ماجر را با ایشان خواهد گفت، و آنان با ما همداستان نخواهند بود، بسا که بر ما گزندی رسانند و به تبعیدمان روانه کنند» (اودیسه، ۸۲-۳۷۶.۱۶).

در انجمن بستگان خواستگاران اودوسئوس متهم می‌شود به این‌که مردان خود را تلف کرده و خواستگاران را کشته است؛ فرماندهان در آنچه بر سر زیردستانشان می‌آید مسؤولیت دارند (اودیسه، ۲۴۰۴۲۷)، و این نه تنها توجیهی است برای تیرهای ملامتی که هکتور در ایلیاد از آن هراس دارد (ایلیاد، ۲۲.۱۰۶)، بلکه می‌تواند دلیلی محکم باشد برای خلع قهرآلود آن فرمانده. از سوی دیگر، هواداران اودوسئوس مدعی‌اند که او مردی «نرم‌خوی و مهربان» و «مشفق چون پدر» بوده، بنابراین سزاوار آن هست که مردانش در راهش فداکاری کنند. پس، مقام پادشاه دیگر در میان سرآمدان شهر از اعتبار افتاده؛ در ایتاکا خواستگاران آشکارا این مسئله را پیش می‌کشند که چه کسی باید جانشین اودوسئوس شود و تلماخوس خود بر این



در جزیره ایتاکا شاهان بسیارند» (اودیسه، ۱.۳۹۴)، در فایاکیا نیز همین وضع پیش می‌آید، و در آنجا شاه مقامی اندک بالاتر از مردمانی برابر دارد. بی‌تردید این همه بازتاب وضع تاریخی یونان است، آنگاه که پادشاهیهای موروئی در شهرهای این کشور جای خود را به حکومت اشراف سپرده بود. در این منظومه بیش از هر چیز به مسئله وفاداری و وظیفه توجه می‌شود، هم در میان خاندان شاه و هم در رابطه این خاندان با اشراف جاه‌طلب، در عین حال توجه بیشتر به مردم عامی سبب شده که قدرت ایشان محسوس‌تر شود. اودوسئوس می‌کوشد پیش از آن‌که هویت خود را آشکار کند همدلی خدمتکاران را به‌سوی خود برگرداند (اودیسه، ۷-۱۶.۳۰۱)، در طول سفر نیز با یکی از زیردستان ناآرام خود دردسرها دارد و او ائورولوخوس، عموزاده خود اوست که بارها می‌کوشد تا یاران پهلوان را به‌راهی مغایر باره او کشاند (اودیسه، ۱۲.۲۷۸، ۱۰.۴۲۹).

مسئله موقعیت اجتماعی جایی نمایان در این منظومه دارد. اودوسئوس آنگاه که داستانی دروغین از زندگی خود باز می‌گوید، به‌آسودگی داستانی می‌سازد که بنا بر آن پسر نامشروع مردی توانگر است که هرچند محبوب پدر بوده، برادران ناتنی‌اش او را از میراث پدری بی‌بهره کرده‌اند؛ او که خود جنگاوری سختدل بوده دختر مردی توانگر را به‌همسری گرفته و عمری را به‌دریازنی گذرانده است (اودیسه، ۱۴.۱۹۹)، در داستان ساختگی دیگر ادعا می‌کند که به‌سبب کشتن پسر پادشاه کرت تبعید شده است، و آن شاهزاده بر آن بوده تا او را از غنایم جنگ تروا بی‌بهره بگذارد زیرا «من پیش پدرش سر فرود نمی‌آوردم و در شمار سپاه او نبودم، بلکه خود سپاهی از خویش داشتم» (اودیسه، ۶-۱۳.۲۶۰). در ایلپاد پهلوان تنها می‌بایست

برای حفظ برتری خود با همگنان خویش درافتد و جان بر سر این کار بگذارد، اما اودیسه از کشمکشهای غیرپهلوانی بر سر مقام و ثروت نیک آگاه است و شرحی کامل از این تلاشها دارد.

همچنین اودیسه مجالی برای پرداختن به مردم ضعیف و عادی دارد، حال آنکه ایلپاد همواره به سرآمدان می‌نگرد. در اینجا می‌توان الپنور را شاهد آورد؛ یکی از یاران اودوسئوس که مست می‌کند و بر بام می‌خوابد و در عالم مستی از بام فرو می‌افتد و گردنش می‌شکند «نه جنگاوری سترگ بود و نه هوشی بیش از دیگران داشت» این توصیف اودوسئوس است از این مرد (اودیسه، ۱۰.۵۵۲). با این همه، این مرد امکان می‌یابد در شمار مردگان بر پهلوان ظاهر شود و خواستار مراسم تدفین سزاواری باشد.

چون بازگشتی مرا بی‌بهره از سوک و به خاک ناسپرده مگذار، و پشت به من مکن مبادا که خدایان به خاطر من بر تو خشم آورند. مرا با جوشن و سلاح بسوزان، که این تنها چیزی است که دارم، و در ساحل دریای خاکسترگون پشته‌ای خاک بر گور من برآور، گوری که سزاوار مردی نیکبخت باشد، باشد که آنان که می‌آیند نام من بشنوند؛ و آنگاه پاروی مرا بر گورم بنشان، که در زندگی کنار یارانم با آن پارو می‌زدم (اودیسه، ۱۱.۷۲-۸).

توصیف گدایان دقیق و همدردانه است، و شاعر می‌داند که حال و روز ایشان در شهرها بهتر از روستاست (اودیسه، ۱۷.۱۸). حتی مستخدمه تنگدستی که گندم آسیا می‌کند و در جمع همکارانش از همه در مانده‌تر است و ناچار است وقتی همه کار خود را تمام کرده و به‌بستر رفته‌اند همچنان بیدار بماند و دستاس بگرداند، توجه شاعر را

جلب می‌کند و این فرصت را می‌یابد که به درگاه زئوس برای نابودی خواستگاران دعا کند، چرا که انتظارات بی‌اندازه آنان او را هم به ستوه آورده است (اودیسه، ۲۰.۱۰۵). اگر خدمتکاران ناچارند بیش از توان خود کار کنند علتش توقعات بی‌جای خواستگاران است. شاعر در صحنه‌ای که شهرت بسیار یافته تصویری مؤثر از رنج و مشقت سگی پیر ترسیم می‌کند که زمانی سگ شکاری بوده اما امروز در مزبله‌ای رهاش کرده‌اند تا بمیرد، از آن روی که اربابش در خانه نیست. این سگ که آرگوس نام دارد، ارباب خود را بعد از بیست سال می‌شناسد، دمی تکان می‌دهد و گوش می‌خواباند اما توش و توانی ندارد تا به سوی او بدود. اودوسئوس اشک خود را از اثومایوس پنهان می‌دارد، و چندان که آن دو می‌گذرند سگ می‌میرد (اودیسه، ۱۷.۲۹۰). شاعر در این صحنه که شهرتی سزاوار خود یافته، با مهارت بسیار از احساساتی شدن می‌پرهیزد و در عین حال از آنچه این موقعیت فراهم می‌آرد سود می‌برد، اما ایللیاد چنین صحنه‌ای را چندان پرشکوه نمی‌داند که از آن یاد کند.

در اودیسه بی‌آن که شاعر اشاره‌ای بکند می‌دانیم که نائوسیکا دختر پادشاه به زنان رختشوی کمک می‌کند. صحنه‌ای دلنشین تصویر می‌شود آنگاه که این دختر با دوستانش به ساحل دریا می‌رود و بعد از شستن رختها آنان گوی‌بازی می‌کنند (اودیسه، ۱۱۸-۱۱۹). لائرتس پیر، پدر اودوسئوس، باغبانی کارآمد بوده و می‌خوانیم که ردیفی از درختان میوه را به پسر خردسالش می‌بخشد، بدیهی است که اودوسئوس خردسال می‌بایست نگاهداری از آنها را خود بر عهده گیرد (اودیسه، ۲۴.۳۳۶). شاعر با توصیف صحنه‌ای بسیار جذاب تفاوت میان پهلوان خود و شهسواران قرون وسطی را نشان می‌دهد،

مردانی که دست به هیچ کار نمی‌زدند و در واقع کار را خوار می‌شمردند. در این صحنه شاعر آنگاه که می‌خواهد از اشتیاق اودوسئوس برای بازگشت به خانه سخن گوید از تصویر شخم‌زنی خسته و درمانده سود می‌جوید. پهلوان آخرین شب را در کنار مردم فایاکیا می‌گذرانند که به او قول داده‌اند همان شب او را به میهن بازگردانند؛ در آن هنگامه شادی و سرور و آواز دلنشین دمودوکوس اودوسئوس سر به سوی خورشید تابان برمی‌گرداند و آرزوی غروب آفتاب را داشت، چرا که سخت مشتاق بازگشت به خانه بود. همچون مردی که در تمامی روز در پی دو ورزای تیره‌نگ خیش بر خاک کشیده است و مشتاق شام شبانه است؛ غروب آفتاب در چشم چنین مردی بس خوشایند است، چرا که از آن‌پس می‌تواند با زنانی لرزان از خستگی به خانه رود و بر سفره شام بنشیند، فرونشستن آفتاب در چشم اودوسئوس بدین‌گونه خوشایند می‌نمود (اودیسه، ۳۵-۱۳۰۲۸).

شاعر چنین تشبیهی را نابجانی می‌داند و قهرمان او نیز اگر تن به کار جسمانی می‌دهد خوار نمی‌شود. راست این‌که او با این‌گونه کار آشنایی دارد.

در دنیای اودیسه تجارت نیز جایی دارد، که بیشتر در دست فنیقی‌هاست، و نیز از دزدان دریایی یاد می‌شود. این دو همواره تمایزی روشن ندارند. آن فنیقی‌هایی که اثومایوس جوان را می‌دزدند بازرگانند، اما گهگاه نیز از آدم‌دزدی و برده‌فروشی پرهیز ندارند. در منظومه‌های هومری شکوه و غرور پهلوانی از مالکیت جدا نیست، و به یاد داریم که آنچه خشم آخیلس و کین خواهی اودوسئوس را برانگیخت محروم داشتن پهلوان از چیزی متعلق به او بود، و در عین

حال پرداخت خون بها، قاتل را از گزند خویشان مقتول در امان می‌داشت (ایلیاد، ۹.۶۳۲). اما اگرچه آخیلس با سختگیری نامتعارف در مورد غرامت عظمت روح خود را آشکار می‌کرد، اودوسئوس براستی از آن سوی بام می‌افتد. او، کشتی شکسته و تنها، همه غنایمی را که از غارت تروا به نصیب برده از دست داده است، و خود به این زیان آگاه و در پی جبران آن است. صحنه‌ای بهت‌آور است آنجا که او به پادشاه فایاکیا می‌گوید

ای آلکینئوس بزرگوار، اگر از من می‌خواستی که سالی دیگر در اینجا بمانم و عهد می‌کردی که مرا با هدیه‌های کلان به‌خانه بازفرستی، فرمان تو را پذیرا می‌شدم. مرا بهتر آن است که با دستی پر به میهن گرامی خود بازگردم، چرا که بدین‌سان مردمانی که مرا در ایتاका خواهند دید احترام و محبت بیشتر نثارم خواهند کرد (اودیسه، ۶۱-۱۱.۳۵۵).

یونانیان باستان از این طمع‌ورزیهای اودوسئوس آزرده‌خاطر بودند، و حتی خود منظومه این خصیلت او را ملامت می‌کند. نجیب‌زاده‌ای جوان از مردم فایاکیا به او می‌گوید شباهتی به پهلوانان ندارد بلکه

به مردی می‌مانی که بر کشتی می‌آید و می‌رود، ناخدایی سوداگر، که پیوسته نگران بار کالای خویش است و اندیشه‌ای جز سوداندوزی ندارد. باری، به پهلوانان نمی‌مانی (اودیسه، ۶۴-۸.۱۵۹).

این ناسزایی بس گران است، و اودوسئوس همان دم به پاسخ آن برمی‌خیزد و سنگین‌ترین دیسک را به فاصله‌ای چنان دور پرتاب می‌کند که مردم فایاکیا دیسکی سبک‌تر را هم به آنجا نتوانند رسانند، اما

ما این احساس را داریم که گفته آن مرد چندان هم نامنصفانه نبوده است. حتی خود شاعر گویی از این فکر خوشنود می شود که اودوسئوس می توانست سرانجام با گنجینه ای سرشارتر از غنایم تروا به خانه بازگردد (اودیسه، ۴۰-۳۶.۵).

توجه به تجارت با آگاهی از هنر و شناخت کشورهای بیگانه همراه است. داستانهای بسیار از سفر به مصر می خوانیم، برای تجارت و غارت، یا صرفاً به سبب گرفتار شدن در بادهای نامساعد. اودوسئوس و شاعر هر دو شیفته جاهای غریب اند. در آغاز داستان می خوانیم که او «شهرها و مردمان بسیار دید و احوال ایشان را بشناخت» (اودیسه، ۱.۳). زمانی که اودوسئوس به جزیره سیکلوپها می رسد، در برابر این جزیره، جزیره دیگری است که او کشتی خود را در آنجا بر ساحل می کشد. این جزیره نامسکون است و پر از بزکوهی این جزیره خاک سترون ندارد و می تواند هر کشت را در فصل خود به بار آورد. بر کرانه دریای خاکسترگون مراعی سیراب با خاکی سست دیدم که اگر تاک در آن بنشانی سالیان سال بار خواهد داد. زمینی نرم دارد که خیش تا ژرفای آن را می شکافد و می توان هر گونه محصول را در فصل مناسب از این خاک به دست آورد. چرا که خاک نهفته در زیر آن بارآور است. لنگرگاهی آرام برای کشتیها دارد و پیش این لنگرگاه چشمه ای با آب زلال (اودیسه، ۹.۱۱۶).

می دانیم که یونانیان در سده های هشتم و هفتم پیش از میلاد مهاجرنشین هایی^۱ در اطراف مدیترانه شرقی برپا می کردند. این سخنان که نقل کردیم گویی شرحی است برای تشویق مردمان

به سکونت‌گزینی در زمینی نویافته. دامنه محدود و فشرده ایلید که برای نشان دادن اعمال و مصائب پهلوانان نیازی به سفر به سرزمینهای بیگانه و دادوستدهای ماهرانه ندارد، در اودیسه گسترش یافته و بدین‌سان سرچشمه آنچه را که بعدها علم جغرافیا و قوم‌نگاری نام گرفت در خود گنجانده است. کنجکاو بی‌امان یونانی نخستین بار در اودیسه نمود می‌یابد، آنگاه که اودوسئوس را در غار غول یک چشم به دام می‌اندازد (اودیسه، ۱۷۴.۹). شاعر شرحی فشرده از موقعیت جغرافیایی و تاریخی کرت و ویژگیهای نمایان سرزمینهای دیگر همچون باروری فوق‌العاده گوسفندان در شمال افریقا می‌آورد (اودیسه، ۹-۴.۸۱، ۸۰-۱۷۲.۱۹) و دربارهٔ نبود زندگی اجتماعی در میان سیکلوپها که «انجمنی و قانونی ندارند» تفسیرهایی به دست می‌دهد (اودیسه، ۱۱۲.۹).

سرگذشت قهرمانی که بسیار سفر می‌کند و به‌جاهای گونه‌گون می‌رود و ماجراها و عشقهایی را از سر می‌گذراند، و اغلب جامهٔ مبدل می‌پوشد یا ناشناس می‌ماند، بعدها منشأ رمان یونانی شد که در قرن چهارم پیش از میلاد رفته‌رفته پدید آمد. این رومانسها که نمونه‌های برجامانده‌شان را امروز کمتر کسی می‌خواند، زمینه‌ای فراهم آوردند برای آثار پیچیده‌تر و جذابتر مانند ساتوریکون^۱ نوشتهٔ پترونیوس و مسخ^۲ نوشتهٔ آپولئیوس یا درازگوش زرین^۳ نوشتهٔ همین نویسنده. نخستین رمانها به‌زبانهای اروپایی جدید پیر و همین سنت بودند و کتابهایی چون دون کیشوت و تام جونز نیز آشکارا ریشه در آن آثار داشتند.

1. Satyricon

2. Metamorphoses

3. Golden Ass

مسئله دیگر که اهمیتی کمتر از سایر مضامین جدید اودیسه ندارد، مسئله زنان است. در ایلید تصویر زنان - هکوبا، آندروماخه و هلن - چیزی کامل است، و از جیغ جیغ شخصیت‌های ساختگی مؤنث در این کتاب خبری نیست. الاهگان نیز با روحیه و منشی کاملاً متفاوت با خدایان عمل می‌کنند، و این تفاوت هرگز به این معنی نیست که آنان در قیاس با خدایان کاهل یا بی‌دست و پایند. اما نقش زنان ایلید، مثل هر چیز دیگر در این منظومه هدفمند، برجسته کردن سیمای جنگاوران است. هکوبا مادر پسران جنگاور است، هکتور سرفراز و پاریس که البته به پای برادر نمی‌رسد؛ ما او را همواره مادر می‌بینیم. آندروماخه همسر پهلوان و مادر پسر اوست. او شخصیتی چندان زنده و ژرف دارد که این وظیفه را به گونه‌ای کامل بر عهده گیرد، امید و هراس او، حضور زنانه‌اش، و سرانجام نابودی او، تصویری را که از زندگی پهلوان داریم کامل می‌کند. اگر آندروماخه و پسرش نبودند تا پهلوان جان بر سر دفاع از ایشان بگذارد کردار پهلوانی نه‌چندان ضروری بود و نه‌چندان دلخراش می‌نمود. فکر مصائب این زن عذاب‌آورترین دغدغه‌های هکتور است آنگاه که به میدان نبرد می‌رود. هلن را نیز در پرتو رابطه او با دو پهلوان، هکتور و پاریس می‌بینیم، حال آن‌که شخصیت بریسیس^۱، زن اسیری که از آخیلس بازستانده می‌شود و بنابراین در کانون منظومه جای دارد، به‌هیچ‌روی پرورده نمی‌شود.

برخلاف این، در اودیسه مجموعه‌ای کامل از چهره‌های گوناگون زنان می‌بینیم. اودوسئوس نخست در دام کیرکه می‌افتد و سپس

1. Briseis

گرفتار کالوپسو می‌شود، در فایاکیا شاهدخت نائوسیکا و نیز مادر پرهیبت او آرتِه را دیدار می‌کند؛ همسر وفادارش پنلوپه در خانه به انتظار اوست؛ در خانه‌ای که استوارترین فرد در آن دایهٔ پیر وفادار امانه هماره گوش به فرمان، اثور و کلیا^۱ است. اودوسئوس در سفرهایش از الههٔ آتنا رهنمایی می‌گیرد و همواره زیر نظر اوست و رفتار این الهه با او بسیار صمیمانه‌تر از رفتار الاهگان با آدمیان در ایلیاد است. برخی بر این گمان بوده‌اند که این منظومه نوشتهٔ زنی است، و نخستین کسی که به این فکر دامن زد سمیوئل باتلر^۲ بود، اما ساده‌دلی است اگر فکر کنیم توجه به زنان الزاماً نشانهٔ زن بودن نویسنده است. شاید منطقی‌تر باشد اگر این توجه را هماهنگ با علاقهٔ این منظومه به انگیزه‌های پنهانی و شخصیت‌های پیچیده بدانیم. حتی در ایلیاد پرآب و تاب‌ترین قطعه که در آن شخصیتی با انگیزهٔ پنهان عمل می‌کند مربوط به هرا است که زئوس را می‌فریبد. در کتاب چهاردهم او داستانی دروغین برای آفرودیت می‌بافد تا زیبایی و دلربایی مقاومت‌ناپذیری برای اغوای خدای خدایان به او وام دهد و آنگاه پیش زئوس می‌رود و چنین وامی‌نماید که همان دم عزم سفر داشته... همهٔ اینها روش کار زنان را نشان می‌دهد، یعنی رسیدن به مراد از راه غیر مستقیم و پرهیز از حملهٔ رویاروی که کار مردان ساده‌دل است.

صفت مشترک همهٔ زنان اودیسه مرموز بودن است که شخصیت‌های مرد را به آن راهی نیست. کالوپسو زنی عاشق است که می‌خواهد اودوسئوس را در جزیرهٔ خود نگاهدارد و همسر او شود. اما در عین

1. Eurycleia

2. Samuel Butler

حال موجودی فوق انسان است، الهه‌ای نامیراست که پهلوان باید از خشمش بپرهیزد. هرمس، قاصد خدایان، که زئوس روانه‌اش کرده تا به کالوپسو بگوید دست از اودوسئوس بردارد خود با زیرکی به این الهه نزدیک می‌شود. «می‌پرسی چرا به اینجا آمده‌ام، زئوس مرا واداشت، برخلاف خواست خودم، که این سفری دراز و ناخوشایند است، اما هیچ خدایی را نرسد که از اراده زئوس سر بیچند. زئوس می‌گوید در اینجا مردی در کنار توست... فرمان او این است که آن مرد را رها کنی» (اپیلا، ۱۱۵-۹۷. نقل به معنی). تأکید بر قدرت زئوس در واقع هشدار به کالوپسو است، اما با لحنی مؤدب بیان می‌شود. در مورد خود اودوسئوس، آن خدای زیرک به این نکته مهم اشاره نمی‌کند که کالوپسو عاشق این مرد است و از این روی پذیرفتن آن فرمان برایش دشوار است. کالوپسو آزرده‌گی خود را از این فرمان آشکار می‌کند، عشق خود را پنهان نمی‌دارد و شکوه می‌کند از این که آسمان معیاری دوگانه دارد و می‌کوشد الهه‌ای را از لذت عشق آدمیزاده‌ای محروم کند. اما آنگاه که نزد اودوسئوس می‌آید تا به او خبر دهد، می‌گوید «بیش از این اشک مریز، تو را با خرسندی تمام آزاد می‌کنم. طراده‌ای بساز و من بادی مساعد روانه خواهم کرد تا به سلامت به میهن خود بازرسی، اگر اراده خدایان چنین باشد، که ایشان در تدبیر و عمل قدرتی بیش از من دارند». کلمات آخر این گفته برای ما معنایی دارد که اودوسئوس از آن بی‌خبر است؛ ما می‌دانیم که کالوپسو آزرده‌گی خود را از این که قدرت بیشتر خدایان او را به جدایی از این مرد وامی‌دارد، آشکار می‌کند، اما اودوسئوس نمی‌داند، و تنها این را می‌شنود که آن الهه اکنون به خواست خود او را در بازگشت یاری خواهد کرد.

پهلوان که به حق از این تغییر رای حیرت کرده، به کالوپسو بدگمان می‌شود و از او می‌خواهد تا سوگند یاد کند که در پی آزارش نیست. الهه می‌پذیرد و لبخند بر لب چنین می‌گوید: «بدان که جان من جانب انصاف می‌گیرد و دلی که در سینه دارم از آهن نیست. نه، من دلی مهربان دارم» (اودیسه، ۱-۱۹۰.۵). الهه اودوسئوس را به درون غار می‌برد و «اودوسئوس بر آن کرسی نشست که هرمس از آن برخاسته بود». آن دو به خوردن و نوشیدن می‌نشینند و «خوراک و شراب اودوسئوس از چیزهایی بود که خاص آدمیان است». اما کالوپسو از شهدابه‌ها و مائده‌های بهشتی می‌خورد. اشاره به کرسی نیز معنایی برای ما دارد که اودوسئوس از آن بی‌خبر است؛ او نمی‌داند که هرمس دمی پیش بر آن کرسی نشسته تا آزادی او را طلب کند، و در عین حال خوراکیهای متفاوتی که آن دو می‌خورند نشانه ماهیت اساساً متفاوت آن دو است. آنان به هم تعلق ندارند.

آخرین گفتگوی این دو با لطافت بسیار توصیف می‌شود، و آنچه بر زبان نمی‌آید اهمیت بسیار دارد. «آیا چنین بی‌تابی که می‌خواهی بی‌هیچ درنگ به میهن خود بازگردی؟ اگر چنین است، بدرود. اما اگر از همه سختی‌هایی که به انتظار توست باخبر می‌بودی، نزد من می‌ماندی و جاودانه می‌شدی، همه اشتیاق تو در پی دیدار همسر است که هر روز آرزوی او می‌کنی. من به زیبایی کم از او نیستم، چرا که الهه‌ای هستم و او زنی میراست» (اودیسه، ۱۲-۲۰۳.۵). پاسخ دادن به چنین گفتاری آسان نیست، ترک گفتن زنی عاشق بی‌آن که دل‌آزرده‌اش کنیم کاری نه‌چندان خُرد است. کالوپسو با پهلوان چنین می‌گوید: «تو تنها به هوای همسرت مرا ترک می‌گویی، حال آن‌که من بسی بیش از او به کارت می‌آیم! و زیبایی او پیش جمال من ارجی

ندارد». پشت این سخنان، درخواستی پنهان است: «پیش من بمان». اودوسئوس سخنان خود را با تأکید بر الوهیت کالوپسو آغاز می‌کند؛ او بسی برتر از این آدمیزاده است. «ای الهه رعب‌آور. بر من خشم مگیر، می‌دانم که آنچه گفتی راست است، آن پنلوپه دورانیش هرگز رخسار و پیکری به زیبایی تو ندارد، او آدمیزاده‌ای میراست و تو نامیرا و همواره جوانی. لیک، با این همه، من باز هم در اشتیاق سفر به خانه خویش‌ام و به انتظار آن روز می‌شمارم. اگر تقدیر بر این است که در آن راه سختیها ببینم، پیش از این نیز مصیبتها دیده‌ام، پس، این نیز بر سر آنها می‌نهم». پهلوان بی‌گفتگو می‌پذیرد که الهه از پنلوپه زیباتر است — اگر مشتاق بازگشت است به هوای آن زن نیست، بلکه برای خانه و کاشانه است. درخواست بر زبان نیامده، پاسخی اشارتگون می‌یابد، و پهلوان با همه توان خود می‌کوشد تا غرور الهه کمتر لطمه بیند و حرمتش در امان بماند.

کیرکه موجودی یکسره متفاوت است. آنگاه که جادویش بر اودوسئوس کارگر نمی‌افتد، در دم او را به بستر خود می‌خواند و پهلوان دورانیش بر او بدگمان می‌شود که می‌خواهد «چون عریان شوم خوار و زبونم کند» (اودیسه، ۱۰.۳۴۱). پس او را به سوگندی گران پایبند می‌کند، چنان که هر مس به او آموخته، و ما این دورانیشی را کاملاً منطقی می‌یابیم. آن دو با هم همبستر می‌شوند و کیرکه مردان اودوسئوس را به شکل آدمی برمی‌گرداند و آنان یک سال تمام در ناز و نعمت کنار او زندگی می‌کنند. سرانجام آن که آهنگ رفتن می‌کند اودوسئوس نیست، یاران اویند. اودوسئوس زانوان کیرکه را در بر می‌گیرد و از او می‌خواهد که رخصت رفتن بدهد: «دل من اشتیاق خانه و کاشانه دارد و مردانم نیز چنین‌اند و آنگاه که تو در اینجا نیستی

پیوسته بر گرد من ندبه می‌کنند و دلم را می‌شکنند» (اودیسه، ۶-۴۸۴). پاسخ الهه فشرده و صریح است «ناخواسته در خانه من ممانید...» پس تدبیرها می‌اندیشد و رهتوشه سفر به ایشان می‌دهد، سفری که قرار است به‌دنیای مردگان باشد. از صحنه وداع خبری نیست، آنگاه که مردان به‌سوی کشتی می‌روند، کیر که بی‌آن‌که به‌چشم آید از ایشان می‌گذرد و بره و میشی سیاه پیش کشتی می‌گذارد که می‌باید هدیه مردگان کنند، «کیست که آمد و شد خدایی را به‌چشم تواند دید، اگر او خود چنین نخواهد؟»

تبدیل ناگهانی دشمنی به درخواست همبستری، در عالم انسانی شگفتی‌آور و بیشتر درخور داستانهای پریان است نه زندگی واقعی؛ این نکته نیز هرگز روشن نمی‌شود که آیا کیر که بعد از آن‌که اودوسئوس را شناخت، اگر پای سوگندش در میان نمی‌بود، براستی بلایی بر سر این پهلوان می‌آورد یا نه. یاران اودوسئوس همچنان از این الهه در هراس‌اند، و پهلوان نیز خود محتاطانه به‌نزد او می‌رود، و روشن است که از واکنش او در برابر درخواست رخصت رفتن مطمئن نیست. کیر که چون کالوپسو مهربان و نرم‌خو نیست و پاسخ او بیشتر به‌پاسخ مردی سوداگر می‌ماند، اما در آن دم آخر به‌کاری رمزآمیز برمی‌خیزد و آخرین پرسش اودوسئوس - «کیست که بتواند خدایی را ببیند... اگر او خود چنین نخواهد؟» - نشان می‌دهد که اعتمادش به‌شناخت آن الهه بسیار ناچیز است.

کالوپسوی دلباخته و کیر که درشتخوی نمونه دو گونه زن هستند که دریانورد پردل ممکن است در سفر بر گرد جهان دیدارشان کند. نائوسیکا نمونه سوم است، دختری ساده و بی‌آلایش که هیچ چیز با او به‌مرحله عمل نمی‌رسد. همان شب که اودوسئوس عریان و از پای افتاده

به ساحل سرزمین این دختر می‌افتد، او خوابی می‌بیند. دوستی بر او ظاهر می‌شود و می‌گوید «ناتوسیکا زود باشد که تو عروس شوی. جوانان بزرگ‌زاده ما همگی خواستار تو اند. تو به جامه‌هایی پاکیزه برای خود و همراهانت نیاز داری. پس بیا تا فردا به کنار رود برویم و جامه‌ها مان را بشویم؛ از پدرت بخواه که ارا به‌ای با دو استر به ما بدهد» (اودیسه، ۴۰-۲۵. ۶). ناتوسیکا ارا به را از پدرش طلب می‌کند اما تنها این را می‌گوید که رخت‌های شستنی فراوان دارد، زیرا شرم دارد که از آرزوی ازدواج با پدرش سخن گوید، اما پادشاه ماجرا را درمی‌یابد... (اودیسه، ۶۵. ۶). اودوسئوس آنگاه که از سروصدای دختران که گوی خود را به دریا انداخته‌اند بیدار می‌شود خود را در وضعی غریب می‌یابد. آیا می‌باید رسم متعارف پناه‌جویی را به جای آرد و با پیکری عریان و پوشیده از نمک دریا زانوان دختر پادشاه را در بر گیرد؟ در این کار درنگ می‌کند و پیش خود می‌گوید شاید آن دختر از این کار برآشفته شود، پس در جایی دور از آنها می‌ماند و با آداب‌دانی تمام با او سخن می‌گوید و در این سخنان زیبایی دختر را می‌ستاید («آیا تو الهه‌ای هستی؟») و به او می‌فهماند که اگرچه ظاهری ناخوشایند دارد، نجیب‌زاده است و روزگاری بهتر از این داشته («آنگاه که با مردانی بسیار که در پی من می‌آمدند به دلبوس رفتم»). و سرانجام آرزو می‌کند که دختر به همه آرزوهایش برسد و خانه‌ای با شویی مهربان نصیبش شود. جای شگفتی نیست که دختر پادشاه می‌پذیردش «زیرا تو نه فرومایه می‌نمایی و نه ابله» و در عین حال سخنی پر معنا نیز به او می‌گوید «نباید که مردمان تو را با من ببینند، وگرنه خواهند گفت این بیگانه خوش‌سیما کیست که با ناتوسیکا می‌آید. او را کجا یافته است؟ همانا که می‌خواهد با او زناشویی کند»

(اودیسه، ۶.۲۷۵). اودوسئوس اطاعت می‌کند و خود تنها به شهر می‌رود و وقتی پدر نائوسیکا به او می‌گوید که تنها یک ایراد بر رفتار دخترش دارد و آن این است که می‌بایست پهلوان را تا شهر همراهی می‌کرد، اودوسئوس با دروغی بزرگ از نائوسیکا دفاع می‌کند و می‌گوید که دختر از او خواسته بود که با هم به شهر بیایند اما او خود نپذیرفته و بهتر آن دیده که جداگانه بیایند، مبادا که همراهی با او مردمان را خوش نیاید (اودیسه، ۷.۲۹۸-۳۰۷). سرانجام زمانی که اودوسئوس به انتظار آن است که پادشاه بنا بر قولی که داده او را به خانه‌اش روانه کند، نائوسیکا بر سر راهش می‌ایستد تا واپسین سخن را با او بگوید:

بدرو دای غریبه، چون به میهن رسیدی مرا به یاد آر. تو جان خود را بیش از هر کس دیگر وامدار منی (اودیسه، ۸.۴۵۹).

اودوسئوس پاسخی بزرگوارانه می‌دهد و آن دو از هم جدا می‌شوند. تمامی ماجرای نائوسیکا در فضایی لطیف و آکنده از ظرایف می‌گذرد، این بخش از منظومه سراپا حکایات و اشاراتی شفاف و دلپذیر است، و آنچه مایه گیرایی آن است نبود صراحت و بی‌پروایی است. خواننده آنچه را که در پس آخرین سخنان نائوسیکا نهفته احساس می‌کند. او که خواب از دواج می‌دیده و با بیگانه‌ای چنین دوست‌داشتنی دیدار کرده آماده است تا به دام عشق افتد، اما گردش روزگار به کام او نمی‌شود.

توجه خاص به درون پر رمز و راز زنان را در صحنه‌های مربوط به هلن در کتابهای چهارم و پانزدهم نیز باز می‌یابیم. زن زیبایی که عمری گذرانده و گذشته‌ای پر ماجرا پشت سر دارد، خونسرد و خویشتندار زمام کارهای

اسپارت را در دست گرفته و در هر چیز شوهر نجیب و دوست داشتنی‌اش را از جلوه می‌اندازد و داروی مفرح در شراب همنشین‌اش می‌ریزد تا اندوه از دل او بزدايد. پنلوپه نیز همواره درونی پرابهام دارد، و اما آتنا؛ او دوشوس آنگاه که این الهه دست نوازش بر سرش می‌کشد و می‌گوید نمی‌تواند ترکش گوید بدان سبب که بسیار زیرک، چاره‌اندیش و خویشتندار است، زبان به شکوه می‌گشاید که «چه دشوار است برای آدمی تا تو را، ای الهه، بشناسد، چرا که هر لحظه به هیأتی دیگر درمی‌آیی» (اودیسه، ۱۳-۱۳۳۱۲).

ارسطو گفته است که طرح ایلید ساده است و این منظومه داستان مصائب انسان است، اما طرح اودیسه پیچیده است و داستان، داستان شخصیت است (صناعت شعر، فصل ۲۴) و روشن است که توجه به شخصیت با توجه به زن پیوند دارد. زنان در اودیسه به خودی خود جذاب هستند و این جذابیت از آن روست که اسرارآمیزند؛ آنان مجموعه‌ای را تشکیل می‌دهند و در این مجموعه در عین حال که با هم تقابل دارند یکدیگر را تشدید می‌کنند. این جنبه از منظومه آغازگر سستی دیرپای و مهم شد. ائورپیدس^۱ کندوکاو در منش را پیش گرفت و در بسیاری از تراژدیهای خود جایگاهی والا به آن بخشید و به پیروی از او آپولونیوس اهل رودس^۲ و ویرژیل در ائه‌ئید مصائب عشق را مضمون اصلی حماسه کردند. شخصیت تراژیک دیدو^۳ الهام‌بخش اروپای قرون وسطی شد و حتی قدیسی بزرگ

۱. Euripides. نمایشنامه‌نویس رمی، قرن پنجم قبل از میلاد. آثار مهم او به فارسی ترجمه شده است. م.

2. Apollonius of Rhodes

۳. Dido. در ائه‌ئید، ملکه کارتاژ که در فراق ائه‌ئاس خود را کشت. م.

چون آوگوستین با همهٔ پرهیزش به آن دل سپرد، و بدین سان مضمون عشق تراژیک از مایه‌های اصلی شعر اروپایی شد. همچون بسیاری سنتهای اودیسسه، در اینجا نیز نمونه‌های مدرن این سنت را باید در رمان جستجو کنیم.

عناصری از منظومهٔ اودیسسه که در اینجا مورد بحث بود، مانند توجه به زیر و بم روان آدمی و تفاوت‌های ظریف در رفتار اجتماعی، الزاماً حماسی نیست، و یکی از منتقدان عهد باستان چندان پیش می‌تازد که اودیسسه را «نوعی کمدی رفتار» می‌نامد. تردیدی نیست که اودیسسه بسی بیشتر از ایللیاد به واقع‌گرایی نزدیک می‌شود. راست است که واقع‌گرایی اودیسسه با گرایش به جادو و شگفتی درآمیخته است، اما این مسئله چندان که می‌نماید مایهٔ تناقض نیست. دوران خود ما که هیچ قهرمان‌بازی در آثار معاصر را بر نمی‌تابد و آشکارا خواهان ناتورالیسم و پرهیز از رفتارهای اغراق‌آمیز است، در عین حال سخت مشتاق داستانهای علمی، طالع‌بینی و سحر و جادوست.

دیگر عنصر جدید در اودیسسه، در تقابل با ایللیاد، چیزی است که در ادبیات دوران ما نیز به چشم می‌خورد و آن احساساتیگری^۱ است. پیش از این اشاره کردیم که یکی از ویژگیهای اصلی سبک ایللیاد عینیت است و نیز دیدیم که آنچه پهلوانان را بر می‌انگیزد آیین پهلوانی و سودای قهرمان بودن است. در اودیسسه شخصیتها پیوسته چشم به گذشته و مصائب آن می‌دوزند و بسیاری از ایشان اشک شادی می‌بارند و حتی در اوج اندوه به‌سور و شادی روی می‌آرند. آنچه در ایللیاد می‌بینیم رفتار واقعی جنگاوران است، که نمونهٔ آن را در رفتار

1. sentimentality

اودوسئوس می‌بینیم آنگاه که می‌گوید «باید مردگان را با دلی سخت به خاک بسپاریم و تنها یک روز سوگ ایشان بداریم» (ایلیاد، ۱۹.۲۲۸) و یا در اندوه خشم‌آلوده آخیلس در مرگ پاتریکلس و در سوگ پریام در مرگ هکتور. در اودیسه منلائوس را غرق در ناز و نعمت در اسپارت می‌بینیم که روز را با اشک ریختن به یاد کشتگان جنگ تروا می‌گذراند:

چنین سخن گفت و ایشان را جملگی به گریستن واداشت.
هلن، دختر زئوس اشک به چشم آورد، و تلماخوس نیز
گریست، و منلائوس پسر آثرئوس نیز اشکی افشاند،
پسیستراتوس نیز خشک‌چشم نماند، چرا که برادرش
آنتیلوخوس را به یاد آورد که به دست ممنون کشته شده بود
(اودیسه، ۴.۱۸۳-۸).

دیری نمی‌گذرد که منلائوس می‌گوید «اکنون گریستن را رهاکنیم و دیگر بار به‌سور خود پردازیم». پس، همگی تا می‌توانند می‌خورند و می‌نوشند و هلن داروی مفرحی در شرابشان می‌ریزد و داستانی از اودوسئوس سر می‌کند. می‌بینیم که این اشکها برخلاف اشکهای ایلیاد، دوامی ندارد، به‌آسانی می‌جوشد و به‌آسانی می‌خشکد. این‌گونه عواطف بی‌ریشه و کم‌مایه را در صحنه‌های دیگر نیز می‌یابیم. برای مثال، آنگاه که کمان اودوسئوس بعد از بیست سال بیرون آورده می‌شود تا ابزار آزمونی برای گزینش شوی پنلوپه گردد، او خود برای آوردن آن می‌رود و کمان را از میخ برمی‌دارد «بنشست و کمان را بر زانو نهاد و از جلد بدر آورد و گریست. پس چون از مویه و زاری سیر آمد، به‌تالار بازگشت» (اودیسه، ۲۱.۵۳-۸) و در تالار خدمتکاران وفادار هم که چشمشان به کمان ارباب می‌افتد به‌گریه می‌افتند. صحنه‌ای مؤثر است، اما شور و احساس آن چندان ژرفایی ندارد.

ویژگی دیگر که در بخش عمده اودیسه به چشم می آید طنز دراماتیک است. از آنجا که بسیاری از شخصیتها جامه مبدل پوشیده‌اند یا ناشناس هستند، در بسیاری موارد سایر شخصیتها بدون توجه به هویت واقعی آنها یا نکات مهمی که بر خواننده آشکار است، عمل می‌کنند و سخن می‌گویند. در کتاب اول، آتنا در جامه دوست پیر اودوسئوس، به نزد تلماخوس می‌آید و امید بازگشت پدرش را در دل او بیدار می‌کند و مرد جوان را بر خواستگاران می‌شوراند. تلماخوس، برای نخستین بار، از آنان می‌خواهد که از خانه‌اش بیرون بروند، سکوتی آمیخته به حیرت خواستگاران را فرامی‌گیرد و آنگاه یکی از سرکردگانشان پاسخ می‌دهد «تلماخوس، یقین دارم که خدایان به تو آموخته‌اند زبانی چنین گستاخ داشته باشی و به دلیری سخن بگویی...» (اودیسه، ۱.۳۸۴). واقعیت، بی آن که تلماخوس خبر داشته باشد، همین است. همچنین، الهه آتنا خود تلماخوس را در سفر به کاخ نستور در پولوس همراهی می‌کند. چون به آنجا می‌رسند نستور و خانواده‌اش را بر ساحل دریا می‌یابند که برای پوسیدون، خدای دریا، قربانی می‌کنند. آتنا به تلماخوس می‌گوید پیش برود و با نستور سخن بگوید، اما شرم جوانی راه بر تلماخوس می‌بندد:

«چگونه باید پیش روم و به او سلام گویم. هنوز گفتار نغز نیاموخته‌ام و جوانان در پرسش از پیران گرفتار شرم می‌شوند». الهه آتنا که چشمان روشن دارد پاسخ داد «تلماخوس چیزهایی هست که تو خود بر زبان می‌آری و چیزهایی دیگر را خدایی بر زبانت می‌گذارد؛ زیرا گمان نمی‌برم که تو دور از چشم خدایان زاده و پرورده شده باشی» (اودیسه، ۸-۳.۲۲).

پسر مهمان‌نواز نستور که اینان را مسافرانی عادی پنداشته، به‌شرکت در نیایش می‌خواندشان و از آتنا، که مردی سالخورد می‌نماید، می‌خواهد خواندن دعا را بر عهده گیرد. آتنا که مهر این جوان را به‌دل گرفته به‌درگاه پوسیدون دعا می‌خواند، و شاعر سخن را بدین‌گونه ختم می‌کند «چنین بود دعای آن الهه، و او خود آن دعا را مستجاب کرد» (اودیسه، ۶۳-۳۱۴). در اینجا آتناست که همواره نگران کار تلماخوس بوده و سخنانی را که او نمی‌دانسته بر زبانش نهاده، و شرکت او در نیایش مذهبی برای خواننده که می‌داند او خود الهه‌ای است یک معنی دارد، و برای شخصیت‌های داستان که او را در جامهٔ مسافری عادی می‌بینند معنایی دیگر. ماجرای دور و دراز اقامت او دوسئوس در نزد مردم فایاکیا، یا ورود او به‌خانهٔ خودش، سرشار از این لحظه‌هاست، و کاملاً روشن است که شاعر خود از این صحنه‌ها لذت می‌برده است.

کاربرد طنز به‌صورت نوعی گرایش و نوعی تمهید خود داستانی دراز دارد، اما آن طنزی که در اودیسه می‌یابیم، شباهت فراوان به‌طنز تراژیک نمایشنامه‌ای چون اودیپوس شهریار^۱ دارد که در آن هر رویدادی در عالم واقع معنایی بس هولناک دارد که با آنچه قهرمان در آن رویداد می‌بیند متفاوت است؛ و در عین حال این طنز مشابه طنز کمیک است که در بسیاری از نمایشنامه‌های شکسپیر می‌یابیم. برای مثال، نقش پورتیا در تاجر ونیزی و نقش دوک در کلوخ‌انداز را پاداش سنگ است، از این نوع طنز سود می‌جوید، و در آنجا که اودوسئوس ناشناس از ائومایوس و فیلوتیوس می‌پرسد اگر اودوسئوس بر می‌گشت با

۱. *Oedipus the King*. نمایشنامه نوشتهٔ سوفوکلس. رک. افسانه‌های تپای، ترجمهٔ شاهرخ مسکوب، انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۲.

او چه رفتاری می‌کردند (اودیسه، ۲۱.۱۹۳) ما نمونه‌ای از صحنه‌های شکسپیری را می‌یابیم که در آنها، مثلاً، دختری در لباس پسر جوانی به عاشق خود اندرز می‌دهد که چگونه دل معشوق را به دست آورد (روزالید در چنانکه شما می‌خواهید).

گفتیم که ایلیاد منظومه مرگ است. این منظومه سراسر تجلی‌گاه مرگ و زندگی است، اما به سرگذشت جان بعد از مرگ نمی‌پردازد. ما تنها می‌شنویم که جان از تن جدا می‌شود و با حسرت از روشنایی این جهان به کام تاریکی، به قلمرو تباهی هادس [دنیای زیرین] می‌رود و هرگز از آنجا باز نمی‌گردد. اما در اودیسه که مضمون مرگ را هرگز به اندازه ایلیاد جدی نمی‌گیرد، گزارشی کامل و روشن از دیدار دنیای مردگان می‌یابیم. اودوسئوس، به جای آن‌که به زیر زمین برود، فرمان می‌یابد که با جریانی از آب اقیانوس پیش برود — که بنا بر تصور گرداگرد جهان را در بر داشت — و از آنجا به جنگل مخوف متعلق به پرسفونه ملکه مردگان برسد. در آنجا رود آتش و رود زاری، پوریفلگتون^۱ و کوکوتوس^۲، به آخرون^۳، رود اندوه، می‌ریزند، و او می‌باید مردگان را صدا بزند و بره و میش سیاهی قربانی کند که خون آنها مردگان را به سویش خواهد آورد. جدا از تیرسیاس غیبگو که از قدرت عقل برخوردار است، هیچ‌یک از مردگان توان سخن گفتن ندارد مگر آنگاه که از خون قربانی بنوشد. این بی‌گمان برخاسته از اعتقادی باستانی است که خون موجودات زنده مایه حیات آنهاست و مردگان تنها با نوشیدن خون تازه می‌توانند بخشی از قدرت حیات را به دست آرند.

در این بخش از اودیسه آنچه خواننده را به شگفتی می‌برد پرهیز از

1. Pyriphlegethon

2. Cocytus

3. Acheron

هر چیز هولناک و دلخراش است. حتی ویرژیل که از هومر سرمشق گرفته در گزارش دیدار انه‌ئاس از دنیای زیرین تصویری هولناک از خارون، زورق‌بان دوزخ، که چشمانی از آتش دارد، و از دیگر هیولاها می‌آورد، و بعد از او نیز توصیف دنیای زیرین در زبان لاتین پیوسته هولناک‌تر می‌شود. سراینده اودیسه هنوز دلبسته فضای ایلید است که مصمم است هراسهای فوق طبیعی را از جهان بزدايد و از آنها پرهیزد. صحنه‌هایی که سخت بر خواننده اثر می‌گذارند، یکی صحنه دیدار قهرمان با روح مادر است که با زبانی ساده و مؤثر به او می‌گوید از دوری‌اش دق کرده است، و دیگر دیدار با پهلوانانی که در تروا کشته شده‌اند و از یاران اویند. شاه آگاممنون ماجرای دردناک قتل خود را به دست همسر و معشوق او باز می‌گوید «راستی را در این فکر بودم که چون به خانه بازگردم همسر و اهل خانم مرا خوشامد می‌گویند...» (اودیسه، ۱۱.۴۳۰). دیدار با شبخ آخیلس نیز بسیار مؤثر است. اودوسئوس او را چون مردی که در زندگی شکوهی خدای‌گونه داشته و اکنون نیز شهریار مردگان است، درود می‌گوید. آخیلس با سخنان او تسکین نمی‌یابد:

ای اودوسئوس نام‌آور، در پی آن می‌باش که مرا در این مرگ
دل‌داری دهی. من خوشتر می‌داشتم که بر روی خاک مزدور
مردی دیگر و مستمندی بی‌بهره از زمین باشم، تا بر مردگان و
رفتگان پادشاهی کنم (اودیسه، ۱۱.۴۸۸).

این قطعه‌ای جالب است، تنها نه از آن‌روی که نکته‌ای را بیان می‌کند که در جای‌جای این منظومه تکرار شده، و آن این‌که روزگار بر دگان بهتر از احوال آزادمردی است که بی‌نوا شده است، بلکه نیز از آن‌روی که در اینجا آخیلس ایلید را مردی کاملاً متفاوت می‌یابیم. آن قهرمانی که مرگ را پذیرا می‌شود بی‌آن‌که از بهای گزاف قهرمانی‌گری خم به ابرو آورد، بسیار تفاوت دارد با مردی که سخنانی بس مؤثر اما

نه در خور قهرمانان بر زبان می‌آرد. این تصور که سرکردگان مرده در آن دنیا نیز سرکرده خواهند بود در ایلید مطرح نمی‌شود. این منظومه گرایش به آن دارد که سیمای هول‌آور مرگ را تلطیف کند و این چیزی است که در حماسه‌ای عبوس‌تر اصولاً جایی ندارد. اودیسه از آن اعتقاد خشک که آخیلس و ترسیتس را در گور برابر می‌کند، روی می‌گرداند.

سرانجام، ما اودوسئوس را در سفر به دوزخ همراهی می‌کنیم و در آنجا کیفر دیدن برخی از گنهکاران نامدار اساطیر یونان را به چشم می‌بینیم. این مردان - تانتالوس^۱، سیسوفوس^۲ و تیتیوس^۳ - به جرم اهانت به خدایان کیفر می‌بینند و در شمار گنهکاران عادی نیستند. در اینجا تصویری که می‌بینیم پاداش یا کیفر بعد از مرگ برای همگان، یعنی چیزی مشابه آموزه مسیحی نیست که جانشین نگرش هومری شده باشد. از آنجا که این گنهکاران در همان وضع کیفر خود ثابت مانده‌اند، بروشنی در می‌یابیم که آنچه با ایستادن اودوسئوس بر لبه دنیای زیرین و فراخواندن مردگان آغاز شده بود اکنون به مفهومی کاملاً متفاوت از قهرمان انجامیده؛ قهرمانی در دنیای زیرین که در میان مردگان گام می‌زند.

طبیعی است اگر بگوییم توصیف آن دنیا لابد پیامدهای مذهبی مهمی داشته است. برای مثال، می‌دانیم که در میان مصریان توصیف دقیق آن دنیا و سفارشهای فراوان درباره رفتار آدمی بعد از مرگ اهمیت بسیار داشته؛ یونانیان نیز در سیسیل و ایتالیا دست کم از سال ۴۰۰ قبل از میلاد به هنگام دفن مردگان این توصیفات و سفارش‌ها را که

۱. Tantalus. پسر زنوس، نیای خاندان آترئوس، خدایان را مهمان کرد و گوشت پسر خود را به خورد ایشان داد و بدین سبب دچار نفرین خدایان شد. م.

۲. Sisyphus. پسر آیولوس، به زنوس اهانت کرد و کیفر او این شد که تا ابد سنگ بزرگی را از تپه‌ای بالا برد. نام او را در ترجمه‌های فارسی اغلب سیزیف نوشته‌اند. م.

۳. Tityus. ظاهراً نام غولی است که به دست آیولون کشته شد. م.

بر الواح زرین نوشته بود در کنار مرده می‌نهادند تا روح او را در آن سفر پر مخاطره یاری کند. در اروپا نیز، مثلاً در کتاب ششم انهئید، سفر انه‌ئاس به دنیای زیرین از جنبه اخلاقی و الهیات اهمیت فراوان دارد؛ کمدی الهی دانته هم نیازی به توضیح ما ندارد. اما کتاب یازدهم اودیسه ادبیات ناب است. از آنجا که این دنیا زیر نگین قهرمانان است در دنیای مردگان نیز قهرمانان نگاه شاعر را به خود می‌کشاند؛ و در اینجا، همچون بسیاری موارد این منظومه، آنچه تأثیر فراوان دارد رنج و اندوه و نوستالژی است. تنها در پایان این بخش، آنگاه که قهرمان می‌خواهد به سوی ماجرای دیگر حرکت کند

گروههای بی‌شمار مردگان با فریادی هراس‌آور گرد مرا گرفتند. ترس بر من چیره شد و رنگ از رخسارم بگریخت. از آن هراس داشتم که پرسفونه گورگن، آن هیولای هراس‌آور را از هادس به قصد من روانه کند. پس بی‌درنگ به کشتی شتافتم و یاران را گفتم که لنگر بگیرند... (اودیسه، ۷-۶۳۲، ۱۱).

براستی جای شگفتی است که در منظومه‌ای چنین دیرینه توصیفی از دنیای مردگان بیابیم که جنبه مافوق طبیعی آن چنین ناچیز باشد. کم و بیش چنین می‌نماید که آن «گروههای بی‌شمار مردگان» مشابه همان گروههایی هستند که گرد دریای اژه را گرفته‌اند و به اندازه همانها جالب هستند. حتی هراسی که در دم آخر در دل اودوسئوس می‌افتد چندان تفاوتی با هراس او به هنگام فرار از دست لستریگوها و سیکلوپ‌ها (اودیسه، ۳۰-۱۰۱۲۶). رفتاری چنین خویشتندارانه در برابر مضمونی که هم برای شاعر و هم برای مخاطب او مبهم و پیچیده است در ادبیات بعد از هومر نمونه‌های فراوان ندارد.

نتیجه

منظومه‌های هومری بسیار کهنسالند، سبک آنها در ادبیات انگلیسی مشابهی ندارد و مضمون عمده آنها شاید بعید و کم‌مایه بنماید. مارسل پروست می‌نویسد:

مردم دورانهای گذشته برای ما بسیار دور از دسترس می‌نمایند. ما تعجب می‌کنیم آنگاه که در قهرمانی هومری به احساسی برمی‌خوریم که کم و بیش همانند احساس خود ماست... براستی گویی شاعر حماسه‌سرا چندان از ما دور است که حیوانی در باغ وحش^۱.

در این کتاب بحث ما این بود که این حماسه‌ها فرآورده‌هایی بسیار پیچیده‌اند. اینها به هیچ‌روی قصه‌های پرماجرایی باستانی یا بدوی نیستند، بلکه عقاید و افکاری را بازگو می‌کنند که جایگاهی ماندگار دارد؛ همچنین زمان و مکان آنها چندان دور از ما نیست که برایمان درک ناشدنی باشند. شاعر سراینده ایلیداد دستمایه‌ها و قالبهای سنتی را به کار گرفته تا اثری جدید پدید آرد و در این اثر جدید تفسیری بنیادین و منسجم از جهان و موقعیت انسان به دست دهد. هر چیز که نگاه خواننده را از تقابل هولناک زندگی و مرگ منحرف می‌کند تا حد امکان زدوده شده

1. The Guermentes Way, tr. Scott Moncrieff, ii 150.

است. قهرمان نماینده اوج عظمت آدمی است و مبارزه او در رویارویی با مرگ جلوه‌ای چنان دارد که نگاه خدایان جاودانه را به خود برمی‌گرداند و بدین سان هستی آدمی به جایگاهی چنان والا می‌رسد که مضمونی سزاوار برای سرودی شود که شکنندگی و عظمت این هستی را با هم ستایش می‌کند.

اودیسه منظومه‌ای است با شور و هیجان کمتر، اما دامنه گسترده‌تر، که چشم‌اندازی وسیع‌تر از جهان و گونه‌گونیهای آن پیش چشم می‌نهد و رویکردی متفاوت به خدایان و قهرمانان دارد. در اینجا خدایان و قهرمانان هر دو نیازمند توجیه اخلاقی‌اند، توجیهی که با عقاید و تصورات امروزی ما سازگارتر است. اودوسئوس قهرمان شکیب‌و حیل‌گر جانشین آخیلس می‌شود که نماد صراحت و بی‌پروایی است، و دنیای اودوسئوس نیز سراسر خیانت و فریب و رمز و راز است و قهرمان می‌باید با زیردستانی خیانتکار و غولهایی عجیب‌الخلقه پنجه درافکند. در اودیسه رئالیسمی دیگر داریم که با نوعی گریز از واقعیت درآمیخته است.

منظومه‌های هومری این دعوی را ندارند که جهان برای انسان ساخته شده یا وضعیت طبیعی انسان در این جهان قرین شادکامی است. پیام آنها این است که جهان را می‌توان با معیارهای انسانی درک کرد و زندگی آدمی می‌تواند چیزی فراتر از کشمکشی ناچیز و مذبوحانه در دل ظلمت باشد. جان آدمی می‌تواند فراتر از همه مهلکه‌ها و مصائب مقدر آدمیان پرواز کند. این نگرش که بیم‌دهنده هست اما نو می‌دکننده نیست و دنیا را بی‌هیچ توهم می‌نگرد و از رویارویی با آن شانه خالی نمی‌کند و بر حال خود زار نمی‌زند، هدیه یونان به جهان است و ژرف‌ترین جنبه اندیشه هومر نیز همین است.

درباره ترجمه‌های انگلیسی

آثار هومر بارها به انگلیسی ترجمه شده است. ترجمه مشهور الکساندر پوپ^۱ با مخالفت محقق نامور ریچارد بتلی روبرو شد (این شعر زیبایی است، آقای پوپ، اما نباید آن را اثر هومر بدانید). اما سمیونل جانسن آن را بسیار ستود (چنین کاری در هیچ عصر و هیچ مملکتی رقیبی نخواهد یافت). این ترجمه بسیار جاندار است و قدرت شعری بسیار دارد، اما گهگاه سبک آن از سبک بی‌پیرایه و نه‌چندان صریح متون اصلی دور می‌شود.

در سال ۱۸۶۵ ارل دربی^۲ ترجمه‌ای شیوا به شعر سپید از این منظومه‌ها به دست داد. ترجمه‌های مورد استفاده در این کتاب مربوط به اواخر دوره ویکتوریاست: ترجمه ایلید به قلم لانگ، لیف و میرز^۳ و ترجمه اودیسه از باچر و لانگ^۴. ت. ای. لاورنس^۵ با نام مستعار ت. ای. شاو^۶ در ۱۹۳۲ ترجمه‌ای پرتکلف از اودیسه منتشر کرد که در آن متن اصلی را سخت ناچیز گرفته بود. در مجموعه پنگوئن کلاسیک ترجمه‌های ای. و. ریو (اودیسه ۱۹۴۶، ایلید ۱۹۵۱) این منظومه‌ها را به‌نثر خواندنی اما

1. Alexander Pope
3. Lang, Leaf and Mayers
5. T. E. Lawrence

2. Earl of Derby
4. Butcher and Lang
6. T. E. Shaw

غیرشاعرانه امروزی برگرداند. و. شورینگ^۱ ترجمه‌ای منشور از اودیسه (آکسفورد ۱۹۸۰) منتشر کرده که ظرایف سبک در آن بسیار است و با بحثی جالب درباره مشکلات ترجمه هومر همراه است. پروفیسور ر. لاتیمور^۲ هر دو منظومه را به شعر مدرن ترجمه کرده (ایلیاد، شیکاگو ۱۹۵۱، اودیسه، نیویورک ۱۹۶۷).

1. W. Shewring

2. R. Lattimore

برای مطالعه بیشتر

Arnold, Matthew. *On Translating Homer*, London, 1862.

کتابی است که بارها به چاپ رسیده است. شاعری بزرگ درباره سبک هومر سخن می گوید و برخی ترجمه های آثار او را نقد می کند.

Edwards, Mark W. *Homer: Poet of the Iliad*, Johns Hopkins, 1987.

یک بررسی نظام مند همراه با کتابشناسی است و از جنبه های اصلی این منظومه سخن می گوید.

C. Emlyn-Jones, L. Hardwick, and J. Purkis (editors): *Homer: Readings and Images*, Duckworth and Open University, 1992.

مجموعه ای خوب از مقالات پژوهشگران مختلف است.

Finley, Sir Moses. *The World of Odysseus*, second edition, London, 1977.

گزارشی خواندنی از مسائل روانی اودیسه است.

Fränkel, H. *Early Greek Poetry and Philosophy*, translated by Hadas and Willis, Oxford, 1975.

بخش مربوط به هومر شامل دیدگاهها و نگرشهای جالبی است.

Griffin, J. *Homer on Life and Death*, Oxford, 1980.

برخورد بی همتای هومر با برخی جنبه های اصلی هستی آدمی را نشان می دهد.

Griffin, J. *Homer: The Odyssey*. Cambridge (Landmarks of World Literature series), 1987.

مقدمه‌ای فشرده و انتقادی بر این منظومه است.

Kirk, G. S. *The Songs of Homer*. Cambridge, 1962.

بحثی جامع درباره منظومه‌های هومری از دیدگاه شعر شفاهی است.

Lloyd-Jones, H. *The Justice of Zeus*. Berkeley, 1971.

تفکرات هومری درباره عدالت خدایان را با توجه به تحولات بعدی در اندیشه یونانی بررسی می‌کند.

Murray, G. *The Rise of the Greek Epic*. Fourth edition. Oxford, 1934.

گزارشی زنده با تخیلی قوی درباره آفرینش منظومه‌ها و بررسی زمینه آنهاست.

Otto, W. F. *The Homeric Gods*. Translated by Hadas, London, 1954.

گزارشی پرشور درباره خدایان در تصور یونانیان باستان.

Silk, M. *Homer: The Iliad*. Cambridge (Landmarks of World Literature series), 1987.

مقدمه‌ای فشرده و انتقادی بر این منظومه است.

Weil, Simone. 'The Iliad, Poem of Might' in *Intimations of Christianity Among the Ancient Greeks*, edited and translated by E. C. Geissbuhler, London, 1957.

مقاله‌ای راهگشا درباره ایلید و تصویر مصائب آدمی در آن است.

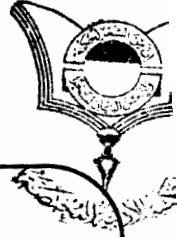
نمایه

شخصیت ۱۰ تا ۳۲، ۳۴ تا ۵۳،	آپولون ۳۲، ۴۴، ۵۳، ۶۵
۶۲، ۶۱، ۵۸	آتنا ۱۰، ۱۳، ۲۵، ۲۹، ۴۵ تا ۴۷، ۵۱
مرگ ۱۲، ۷۹، ۹۱، ۹۲، ۱۲۱	۷۹، ۸۳، ۸۷، ۹۰، ۱۰۸، ۱۱۵
آیین پهلوانی ۷۴، ۸۳، ۹۴، ۱۱۶	۱۱۸، ۱۱۹
	آخیلس
اخلاق ۱۰، ۴۹، ۵۴، ۵۵، ۸۸ تا ۹۰	و آگاممنون ۱۱، ۱۹، ۳۲، ۳۳
ارسطو ۱۱۵	۳۷، ۴۸، ۶۸
اسطوره ۲۰، ۲۱، ۳۶	و آیین پهلوانی ۱۱، ۳۵، ۳۶، ۷۳
اسکندر مقدونی ۷۱	و اودوسئوس ۸۳
افلاطون ۷، ۵۳	و پیریام ۱۲، ۱۷، ۳۵، ۳۶، ۶۷
انتقام ۱۶، ۱۷، ۳۴، ۱۰۳	۶۸
اودوسئوس ۱۰، ۱۲ تا ۱۴، ۱۷، ۲۵	تأثیر بر آیندگان ۶۸، ۶۹
۲۶؛ تمام فصل (۳)، ۱۲۵	و خدایان ۳۶، ۴۸
اودیسه	شخصیت ۱۰ تا ۱۲، ۲۲، ۳۳، ۳۴
و آیین پهلوانی ۱۵، ۸۳، ۹۲، ۹۳	۴۷، ۴۸، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۲۱
و ایلید ۷، ۱۵، ۲۱، ۷۷، ۷۸، ۸۳	مرگ ۱۲، ۲۸، ۴۵، ۶۶
تا ۸۷، ۹۱، ۹۵ تا ۱۰۲، ۱۱۵	آرگوس ۴۵، ۴۶، ۶۵
۱۲۰، ۱۲۴، ۱۲۵	آرنولد، متیو ۸، ۲۳
تاریخ نگارش ۹، ۱۵، ۲۷	آفرودیت ۱۰، ۴۷، ۵۰، ۹۰ تا ۹۲
دامنه وسیع تر ۹۵ تا ۱۰۵، ۱۲۵	۱۰۸
و رمان ۷۷، ۷۸، ۱۰۶	آگاممنون
و زنان ۷ تا ۱۱۵	جایگاه ۱۰، ۱۹، ۳۲ تا ۳۴، ۶۱
و سیاست ۹۷ تا ۱۰۰	۶۲، ۹۳، ۹۷

- طرح ۱۲، ۱۳، ۷۸ تا ۸۲، ۱۱۵
و مافوق طبیعت ۸۱
نویسنده ۷۸، ۳۰، ۲۷، ۱۴
ویژگی کلی ۷۸، ۲۲، ۱۵
ایلیاد
- بی طرفی ۷۲
بی همتایی ۲۸ تا ۳۰
تأثیر آن ۲۹، ۳۸، ۲۵، ۲۱
تراژیک بودن ۱۱۷، ۷۷، ۶۳، ۳۱
تقابل‌ها در ۵۹، ۵۳، ۴۹، ۴۸
۱۲۴، ۶۵، ۶۱
حماسه بزرگتر ۷۷
درباره مرگ ۱۲۰، ۶۴، ۵۷
۱۲۴، ۱۲۱
طرح ۱۰ تا ۱۲، ۳۱، ۳۲، ۸۰
۱۱۵
مقایسه با اودیسه ۹۰، ۷۷، ۱۳
۹۵، ۹۷، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۶
۱۲۰، ۱۱۷، ۱۱۶
نویسنده ۷۸، ۳۰، ۱۵، ۱۴
- پری، میلن ۲۶
پریام ۱۹، ۴۳، ۴۵، ۴۹، ۵۰، ۵۸،
۶۰، ۶۱، ۶۳، ۶۶، ۶۷، ۷۳، ۷۵
۱۱۷، ۸۳
پوپ، الکساندر ۱۲۷، ۲۶
- تاین ۲۷
ترانه، سرود ۱۲۵، ۶۵
ترسیتس ۱۲۲، ۹۷
تروا، جنگ ۹، ۲۰، ۳۰، ۴۸، ۸۵
۱۱۷، ۱۰۰
تراویان ۱۰، ۱۱، ۲۵، ۳۵، ۴۳، ۴۷ تا
۵۱، ۶۱، ۶۴، ۷۱، ۷۳، ۷۵، ۸۵
تشبیهات ۲۳ تا ۲۵، ۴۴، ۴۹، ۵۸
۱۰۳
تلماخوس ۱۳، ۲۹، ۷۹، ۸۰، ۸۹
۱۱۷، ۹۹ تا ۱۱۹
جادو ۲۲، ۲۹، ۸۱، ۸۳، ۸۴، ۹۵
۱۱۶
- حماسه‌های اولیه یونان ۲۲، ۲۸، ۲۹
خدایان ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۳۶ تا ۴۴، ۴۶،
۵۱، ۵۸، ۶۱ تا ۶۳، ۶۵ تا ۶۷، ۷۴،
۸۳، ۸۶، ۸۷، ۸۹ تا ۹۱، ۹۳، ۹۴
۱۰۷، ۱۲۲، ۱۲۵
خدمتکاران ۴۷، ۸۵، ۸۶، ۹۰، ۹۵
۹۶، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۱۷
- باتلر، سمیونل ۱۰۸
بثو وولف ۱۵، ۱۶
پاریس ۹، ۱۰، ۳۳، ۴۸، ۵۰ تا ۵۳،
۶۴، ۶۵، ۸۰، ۹۱، ۱۰۷
داوری پاریس ۴۶
پروست، مارسل ۱۲۴

- «خود را بشناس» ۴۱
 شعرهای پهلوانی ۲۰، ۱۵
 شکسپیر ۸، ۲۱، ۷۲، ۷۴، ۱۱۹
- داستانهای شبانی ۹۶
 داستانهای عامیانه ۸۱
 دمتر ۲۲
- دمودوکوس، داستان ۳۰، ۸۵، ۹۰، ۱۰۳
 عشق ۱۱۶
 عصر مفرغ ۱۷
 علوم ۷۲
 دنیای مردگان ۵۹، ۸۱، ۱۲۰، ۱۲۳
- رمان ۷۸، ۱۱۶
 رواقیون ۶۸
 ریو، ای. و. ۹، ۷۸
 قهرمانان-پهلوانان ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۲۶، ۲۹، ۳۱، ۳۲، ۵۷، ۵۸، ۶۰، ۷۲، ۷۸، ۸۰، ۸۱، ۸۵، ۸۷، ۱۲۵
- زناشویی مقدس ۴۱
 زنان ۳۵، ۳۶، ۵۱، ۵۲، ۱۰۷، ۱۰۸
 زندگی آدمی ۱۹، ۲۵، ۳۷، ۴۳، ۵۵، ۶۱، ۶۵ تا ۶۸، ۷۱، ۷۲، ۷۷، ۱۲۴، ۱۲۵
- کار، در آثار هومر ۲۴، ۹۶، ۱۰۲، ۱۰۳
 کمندی رفتار ۸۰، ۱۱۶
 کوچولین ۲۷، ۳۵
 گرنویل، لرد ۶۹
 گلاستون، دابلیو، ای ۷
 زنوس ۱۰، ۱۱، ۱۳، ۱۸، ۱۹، ۳۱، ۳۳، ۳۶ تا ۴۶، ۵۶، ۶۰ تا ۶۵، ۸۳، ۸۷، ۹۳، ۹۸، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۷، ۱۲۲
- لوکائون ۶۶
 سوفوکلس ۸، ۱۱۹
 سیاست ۹۷ تا ۱۰۰
- مرگ ۴۱، ۵۸ تا ۶۱، ۶۹، ۱۲۰، ۱۲۲
 منابع شرقی ۱۶ تا ۱۸
 منلائوس ۹، ۱۲، ۱۹، ۲۵، ۳۳، ۵۰، ۶۴، ۷۹، ۸۰، ۹۲، ۱۱۷
- شعر شفاهی [یا شعر گفتاری] ۲۶، ۳۰

هرودوت ۷۰	مورخان ۷۱، ۷۰
هکتور ۱۱، ۱۲، ۲۸، ۳۲، ۳۴، ۴۳	موکنه ۱۸، ۱۹، ۲۱، ۲۸، ۴۵، ۴۶
۴۷ تا ۵۴، ۵۸، ۶۱ تا ۶۵، ۶۷	میلتن ۷، ۸، ۲۳، ۳۹
۶۸، ۷۱، ۷۳ تا ۷۶، ۸۱، ۸۳، ۹۹	مهاجرنشین‌های یونانی ۱۰۵
۱۰۷، ۱۱۷	ناپلئون ۷۱
هلمن ۹، ۱۰، ۲۲، ۳۳، ۳۵، ۵۰ تا ۵۳	نائوسیکا ۱۰۲، ۱۱۲ تا ۱۱۴
۶۴، ۶۵، ۸۰، ۹۲، ۱۰۷، ۱۱۴	نبرد ۵۰، ۵۳، ۵۶، ۵۷، ۶۱، ۶۴، ۷۶
۱۱۷	نمادگرایی ۳۰، ۴۷، ۶۴، ۷۶، ۱۱۰
هومر ۷ تا ۹، ۱۱، ۱۴ تا ۱۶، ۱۸، ۲۲	نیبلونگن ۲۲، ۲۷
۲۳، ۲۵ تا ۲۷، ۳۶، ۳۹، ۴۲، ۴۶	واقع‌گرایی (رنالیسم) ۵۵ تا ۶۰
۵۴، ۵۵، ۵۹، ۶۰، ۶۸، ۷۱، ۷۲	۱۱۶، ۱۲۵
۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۵	ویرژیل ۷، ۸، ۲۳، ۱۱۵، ۱۲۱
یونان، دستاوردها ۲۱	هرا ۹، ۱۰، ۴۶، ۶۲، ۱۰۸



بناگذاران فرهنگ امروز

منتشر شده است

• کانت

راجر اسکروتن / علی پایا

• فروید

آنتونی استور / حسن مرندي

• هابز

ریچارد تاک / حسین بشیریه

• توکویل

لری سیدنتاپ / حسن کامشاد

• تام پین

مارک فیلپ / محمد قائد

• شکسپیر

چرمین گریر / عبدالله کوثری