در شعر حماسی، قهرمان با تکیه بر شجاعت و قدرت و نیز هوش خود که همگی از خصوصیات انسانی است بر جادوگر غلبه می‌کند.

بسیاری از حماسه‌های باستانی بر اسطوره‌های قدیمیتر و آیینهای مذهبی خاور نزدیک و خاورمیانه مبتنی بوده است.

معیارهای حماسه

نوشتهٔ تامس م. گرین
ترجمهٔ مهدی افشار

شکوه حماسی همان‌گونه که متمایز از شکوه اسطوره‌ای و دینی است، منبعث از این واقعیت است که انسان قادر به انجام کارهای خارق‌العاده‌ای در همان قالب تنگ محدودیتهای انسانی خویش است.

موضوع همه اشعار حماسی، سیاست است؛ اما سیاست محدود به جامعه نمی‌شود، بلکه طبیعت و جهان افسانه‌ای و حتی دنیای اخلاقی و روحی و سرانجام قلمرو الهی را نیز دربرمی‌گیرد.

گستردگی قلمرو حماسه به واسطه محتوای آن محدود می‌شود و این محدودیت آن قدر که بر قابلیت قهرمان اثر می‌گذارد، بر مفهوم گستره و میدان عمل قهرمان تأثیر ندارد؛ یک چنین تأثیر محدودکننده‌ای با شدت و حدّت اعمال می‌شود. به این نکته در سه کتاب که اخیراً نوشته شده و دارای سه دیدگاه کاملاً متفاوت است، پرداخته شده‌است. سی.ام. بورا[1] در کتابی با عنوان **شعر قهرمانی**[2] می‌نویسد: آن مرحله‌ای که موجب تکوین شعر جادویی شد بر مرحله‌ای که موجب پیدایی فرهنگ قهرمانی شد، تقدم دارد و گاله والا[3]ی فنلاندی نمونه آن است. جادوگر یا ساحر که در مرکز شعر جادویی جای دارد، نه از طریق دلاوریها و توانمندیهای جسمانی، که از طریق دانش و معرفت زاهدانه و قدرتهای جادویی و دسترسی به رازهای مافوق طبیعی غلبه می‌یابد. به گفته بورا در مرکز شعر حماسی، قهرمان که اساساً انسانی ضعیفتر از جادوگر و دارای قدرت و توانایی کمتر و به همین ترتیب قابلیت ناچیزتر در اعمال اقتدار بر جهان است با تکیه بر شجاعت و قدرت و نیز هوش خود که همگی از خصوصیات انسانی است بر جادوگر غلبه می‌کند.

گرترود رلوی[4] که به جهت محدود گردانیدن تعریف حماسه و کتب حماسی حوزهٔ حماسه را تنگتر کرده این صحبت را به‌میان آورد که بسیاری از حماسه‌های باستانی بر اسطوره‌های قدیمیتر و آیینهای مذهبی خاور نزدیک و خاورمیانه مبتنی بوده‌است. **شمشیر سنگی**[5] اثر دوشیزه لوی کوششی است برای نشان دادن این نکته که اقدام انسان قهرمان دنباله‌روی از الگوی رفتاری است که منتسب به رفتار «ایزدان» است؛ رفتاری که طی قرون و حتی هزاره‌ها از ایزدها به نیمه‌ایزدها و انسانهای استثنایی انتقال یافته است. نمی‌دانم آیا دوشیزه لوی وقوف دارد که نظریه بورا با نظریه خود او همسو نیست. درهرصورت با نویسندهٔ سومی مواجه‌ایم که علاقه‌مند است مبانی علمی‌ای برای نقد خود عرضه دارد و حماسه را با نوع بعد از اسطوره قابل قیاس می‌بیند.

نورتروپ فرای[6] در کتاب خود با عنوان **تشریح نقد** حماسه را در طبقه‌ای جای می‌دهد که از نظر منطقی و سیر تاریخی دنباله روی اسطوره و رمانس است. قهرمان اسطوره، ایزد و قهرمان رمانس «ابرانسان» است که موجودی فراتر از محیط خود است؛ او نه از انواع ایزدان که در سطح ایشان است.

رمانس قلمرو غرایب، جادوها و هیولاهاست و چنین می‌نماید که حماسه نیز دقیقاً در این مسیر حرکت می‌کند و تقلیدی از رمانس است. فکر می‌کنم با این عقیده همسو باشید که حماسه با نوعی بی‌بندوباری در این مسیر حرکت می‌کند. قهرمان که قویاً پا جای پای پهلوانان رمانسها می‌گذارد از نظر مرتبه بالاتر از انسانهای دیگر است، اما نه فراتر از محیط زیست خود... او دارای اقتدار، عواطف و قدرت بیانی به‌مراتب بیشتر از

ماست. اما هرچه می‌کند هم در محدوده نقد اجتماعی و هم در محدودهٔ نظام طبیعت جای دارد.

این سه نویسنده، بر آن نیستند که قابلیتهای طبیعی اندک قهرمان را بزرگتر از آنچه هست نشان دهند، بلکه بالعکس در جهت خلاف آن حرکت می‌کنند و می‌کوشند تا در چهارچوب تحولات تاریخی باکاستن از قابلیتهای قهرمان او را به انسانی که امروز می‌شناسیم نزدیک کنند. حماسه، لذت خیالبافی صرف را فدای منطق یا واقعگرایی یا چیزی شبیه به اینها می‌گرداند. قهرمان با نوع جدیدی از مقاومت مواجه است و گرفتار محدودیتهای وجود خویش است. از او صفاتی دریغ شده‌است، که درصورت برخورداری از آنها در کالبد ایزدان ظاهر می‌شد. او در تنگنایی است که دقیقاً انسانی است.

انتقال از خصوصیت جادویی یا اسطوره‌ای به انسانی با پیآمدهای فداکارانه آن، که مستلزم ازدست‌دادن خصوصیات ابر انسانی است، شاید در قدیمیترین شعر حماسی و درواقع یکی از قدیمیترین متون ادبی که در دست داریم یعنی حماسه بابلی گیلگمش انعکاس یافته باشد. این حماسه به صورتهای مختلف و در زبانهای مختلف به حیات خود ادامه داده‌است. قدیمیترین صورت این حماسه به هزاره سوم قبل از میلاد بازمی‌گردد. این حماسه درباره قهرمانی است که مکرراً و به روشنی با خداوند مقایسه می‌شود. دو سوم وجود او همانند همزادش «آنوس»، الهی و یک سوم وجودش انسانی است. در اپیزود آغازین، تواناییهای گیلگمش از نظر جایگاه و عظمت همانند سایر قهرمانان است؛ هرچند انکیدو یار و مددکارش در کنار اوست. مرگ انکیدو نقطه عطفی در حماسه است. ادامه حماسه کوشش پیگیر اما ناموفق گیلگمش برای دستیابی به جاودانگی است. در برخورد نخست با واقعیت مرگ، همه اندیشه و فکر و ذکر او گریختن از مرگ می‌شود و در مشورت با سیدوری[7] الهه زیبایی، به بیهودگی درخواست خود برای کاستن از وجود انسانی‌اش پی می‌برد، اما سرانجام او می‌ماند و اندوه یک سوم انسانی‌اش که فاقد خصوصیت الهی است. در این زمان است که رنج ناجاودانگان را درمی‌یابد و همین شناخت و دریافت ناجاودانگی است که حماسه را پدید می‌آورد.

حماسه، شعری است که شکوه انسانی را جایگزین پرستش الهی می‌سازد، شکوهی که غریب اما انسانی است. قلمرو انسان است نه خدایان. چنانکه تاسو[8] در آخرین جملهٔ سخنرانی خود حماسه را صورت غایی آوایی از آن نوع ادبی می‌خواند که بیشترین تعلق را بدان دارد. او حماسه را چنین تعبیر می‌کند:

«شهری است آرام، آکنده از ابنیه زیبا و شاهانه، مزین به معابد و قصرها و دیگر بناهای شگفت‌آور و پرشکوه.»

آخرین کلام نقل قول که آخرین جمله سخنرانی تاسو نیز هست، تعمداً بر کلمه «پرشکوه» تأکید دارد که در نظر تاسو و بسیاری از منتقدین دیگر به عنوان بازتاب اصلی شعر حماسی نگریسته می‌شود.

شکوه حماسی همان گونه که متمایز از شکوه اسطوره‌ای و دینی است، منبعث از این واقعیت است که انسان قادر به انجام کارهای خارق‌العاده‌ای در همان قالب تنگ محدودیتهای انسانی خویش است. درواقع شاعر هرازگاهی اعمالی را به قهرمان انسانی خود نسبت می‌دهد که در فراسوی ظرفیت و توانایی انسانهاست، اما اگر قهرمان به درستی شناخته شود، دریافته خواهد شد که او نیز گرفتار جهل، نابخردی و فراتر از همه مرگ است. مهمترین وجهه‌های شناخت حماسه درارتباط مناسبات میان دو انسان نیست، بلکه به درگیری میان قهرمان و مرگ مرتبط می‌شود.

اقدام و کنشی که شکوه قهرمانی را به همراه دارد، باید توسط یک فرد یا حداکثر گروه کوچکی از افراد صورت پذیرد. قهرمان باید برای جامعه یا شهری تلاش کند؛ او ممکن است در چهره یک شهر متجلی شود، اما درهرحال قهرمان فردی است با نامی مشخص. آنچه می‌کند باید متضمن خطر باشد، نه‌تنها برای دیگران که برای خودش نیز. تلاش باید با آزمون و آزمودن قهرمان همراه شود؛ به علاوه آن تلاش باید تحولی ایجاد کند، به نوعی که در موقعیت قهرمان یا جامعه تغییری ایجاد شود.

مبارزات و معارضات راه خود را در شعر حماسی بازگشاده‌اند، اما آنها الزاماً متضمن شکوه حماسی نیستند. جسارتها و شجاعتهای تصادفی نیز شایان تقدیر است، اما شکوه حماسی را درپی ندارند. موقعیت و وضعیتی که نه‌تنها قدرت بلکه شجاعت قهرمان را نیز ارزیابی و معین می‌کند، باید توسط شخصیتهای شعر حماسی، شاعر و مستمعین آن جدی تلقی شود. یک چنین موقعیتی در بخشهای پایانی شعر پولکی[9] با عنوان «مورگان»[10] پدید می‌آید؛ و شاعر با لودگی همیشگی خود می‌کوشد تا غم سنگین رونسوال[11] را تخفیف بخشد، اما ناموفق به جای می‌ماند.

اقدام قهرمان هرقدر متضمن مفاهیم اخلاقی و هرقدر برخاسته یا تقلیدی از اقدام درونی باشد، در دنیای واقعی و دنیای زمان و مکان و دنیایی که چشم بتواند مشاهده کند یا چشم خیال به تصویر بکشد، باید باور شود. کلام‌کاسیرر[12] در باب اسطوره نقطه عطفی است:

«در مفهوم اسطوره‌ای، اشیاء و امور فاقد معنایی غیرمستقیم هستند و معنای آنان به جهت ظهور آنی و مستقیمشان مورد لحاظ قرار می‌گیرد. آنان به همان خلوص ظهورشان و مادیت و عینیتی که در تخیل دارند، ظاهر می‌شوند ... در اسطوره هیچ چیز دارای آن تعین یا موجودیت مشخصی که در واقعیت ملموس وجود دارد، نیست.»

در قلب حماسه، واقعیتی قابل لمس، و سریعاً قابل درک و ساده، به سادگی خشونت و شگفتی وجود دارد. پیچیدگی‌ای که بسیاری از شعرای حماسه‌سرا با آن مواجه‌اند این است که باید حماسه را در حول و حوش واقعیت متجسد و متعینی حیات بخشند. از جمله عواملی که موجب شده رنسانس از حماسه فاصله بگیرد، همین تعین‌بخشیدن و عینیت‌دادن به واقعیت است.

چرا لازم است که قهرمان، نامی داشته باشد؟

حقی که آن نام برای قهرمان پدید می‌آورد آن است که فرد صاحب آن نام می‌تواند کاری را انجام دهد که ازنظر ماهیت و کیفیت متفاوت از اقدامات و اعمال دیگری است. انسان با حیوان در مرگ سهیم و شریک است و با ایزدان در داشتن نامی مستقل. در شعر حماسی نام قهرمان بسیار اهمیت دارد؛ این نام برابر با سایر دستاوردها و اقدامات اوست. همیشه فرض بر این است که اقدام فرد، قابل فهم و قابل شناخت از طریق خود فرد بوده و عامل فعل است (از همین روی است که اهمیت شعر قهرمانی به دنیای خود قهرمان پیوسته است.) هر مبارزی که در ایلیاد کشف می‌شود دارای نامی است و این نام دارای اهمیت است؛ چرا که نامی بر فهرست نام دستاوردهای قهرمان افزوده می‌شود. قهرمان نام قربانیانش را مانند پوست سر، بر سر می‌کند و نام خود را به کمک نام آنان زبانزد می‌گرداند. حماسه می‌کوشد رابطه‌ای میان نام قهرمان و مرگ او برقرار کند.

به عبارت دیگر روایت حماسی عبارت است از یک رشته تعدیلها و هماهنگیها بین تواناییهای قهرمان و محدودیتهای او. حیات او به‌عنوان یک قهرمان، موقوف به معنادادن به نام خویش است؛ زیرا او برخلاف حیوانات می‌تواند کاری متفاوت و متمایز از دیگر انواع خود انجام دهد و نیز برخلاف خدایان نام او از پیش متضمن کامیابی و حتی معنایی نیست. قهرمان باید در نقطه آغاز قهرمانی نشان دهد که نامش چه معنایی می‌تواند بیابد. او مجبور به عمل و حرکت است و چون نتیجه عمل و حرکت در میان انسانها ناشناخته است، او به میدان مبارزه‌ای رانده می‌شود که میدان مبارزه برای تحمیل هستی خویش به جهان خویش است. او با نشان دادن تواناییهایش در قبضه کردن و سلطه‌یافتن بر جهان خویش، از عهده این امر برمی‌آید و این تسلط از طریق مطیع‌کردن انسان یا انسانهایی دیگر یا به‌زانو درآوردن هیولایی یا آزمودن پیروزمندانهٔ خویش در مواجهه یا مبارزه با مخاطرات طبیعی محیط خویش نشان داده می‌شود. قهرمان، برای حفظ پایگاه قهرمانی‌اش، ناگزیر است که به تسلط

قهرمان نام قربانیانش را مانند پوست سر، بر سر می‌کشد و نام خود را به کمک نام آنان زبانزد می‌گرداند.

خویش تداوم بخشد و درنتیجه نقش وی در طول حیاتش شکوه تخیل حماسی را تقلید می‌کند. اما به رغم همه این قهرمانیها در پایان آن جنبش و حرکت، چه به‌طور صریح و چه به‌طور ضمنی، محدودیتی گریزناپذیر انتظار او را می‌کشد.

به‌سبب همین محدودیت است که نه‌تنها تراژدی با حماسه ناهماهنگ نیست بلکه، عناصر تراژیک مکمل و کامل‌کننده آن نیز هست. این عناصر آن گاه که محدودیتهای انسانی موجب تقابل تراژیک تواناییها و قدرت سلطه‌جویی قهرمان می‌شود، رخ می‌نمایند. در حماسه‌هایی چون ایلیاد و بئوولف [۱۳] آن جا که تعداد جادوگران بزرگ، اندک و گسترهٔ حرکت در زمان و مکان محدود است می‌توان دریافت که محدودیتهای تراژدی قویاً در حماسه راه یافته و حماسه، جوهر تراژدی به خودگرفته است. اما در این نوع اشعار تراژیک، از یکی از طرفین نبرد، که در روایت حماسی بسیار متداول است، قویاً حمایت می‌شود. کمدی با وجود تسلیم‌پذیری‌اش در قبال محدودیتها، کمتر قابلیت تطابق با حماسه را دارد، چرا که کمدی از مبارزه و نبرد طفره می‌رود.

نتیجه تقابل این محدودیتها و سلطه‌جوییها تحمیل نوعی تعادل پایدار و نوعی تعدیل نهایی است. در بئوولف، سلطه قهرمان به بالاترین نقطه خود می‌رسد و حدود دوسوم شعر به اوج گیری قهرمان اشاره دارد، ولی با مرگ غریب قهرمان و احتمال درهم‌شکسته‌شدن نیروهایش، قدرت سلطه‌جویی و قبضه کردن قهرمان به هیچ می‌رسد. سرانجام با فراز آمدن و پشته‌شدن خاک گورش به نشانه افتخار، نامش ابدی می‌شود. این سه مفهوم که در حماسهٔ بئوولف وجود دارد یعنی افتخار، قدرت و مرگ، به شیوهٔ هشداردهنده‌ای به یکدیگر گره خورده و درنتیجه قویاً چهره تراژدی به خود گرفته است. این درهم‌آمیختگی نمایانگر نوعی تعادل در یک منتهی‌الیه است که نوع دیگر آن را، در منتهی‌الیه مقابلش، در ادیسه می‌توان سراغ کرد که مرگ آسان اما دورزمان قهرمان را پیشگویی می‌کند، و از این طریق توازنی با شکوه بین نام و قدرت سلطه‌جویی او بر جهان ـ که بدیهی است قدرتی تام و تمام نیست ـ ایجاد می‌کند. قهرمان و همراه با او خواننده درمی‌یابد که قدرت قهرمان در چه قلمرویی است و گسترهٔ این قلمرو تا کجاست و نیز محدودیتهای قهرمان در چه قلمرویی است و این محدودیتها تا کجاست و نتیجهٔ تقابل قدرت و محدودیت کشفیاتی منسجم و متعین است.

اگر کمدی دانته در مجموع، در ذهن کسی مفهوم حماسه را القا نمی‌کند، شاید بدین دلیل است که قهرمان برای به دست آوردن یا ازدست‌دادن سلطه بر جهان، فقط برای شخص خویش تلاش می‌کند. پیروزی ذهنی می‌تواند مکمل پیروزی عینی در حماسه شود، اما نمی‌تواند جایگزین آن گردد. به اعتباری، دنیای دانته اجازه نمی‌دهد که کسی کسب قدرت کند؛ زیرا در نظر او قدرت تنها به خداوند تعلق دارد.

در برخی حماسه‌های رنسانس، مانند حماسه اسپنسر، قلمرو مجادله قهرمان، روح او درنظر گرفته شده‌است. ممکن است گفته شود که اثر اسپنسر اساساً همان داستان دانته است. این نکته درمورد سرزمین ارغوانی اثر فیلیپس فلچر [۱۴] دنباله‌روی اسپنسر، که چیزی نیست مگر مبارزه و معارضه‌ای درونی میان نیک و بد، کاملاً مصداق

دارد. اسپنسر تا آن میزان و سطحی که خود را از ساده گردانیدن مفاهیم خام تمثیلی آزاد ساخته و تا آن جایی که دنیایی برای قهرمانش پدید آورده که وجـود او را در قـلمرو تـخیل اجتـناب‌ناپذیر می‌سازد، به عرصه حماسه پای نهاده است.

لذا می‌توان گفت که موضوع همه اشعار حماسی، سیاست است؛ اما سیاست محدود به جامعه نمی‌شود، بلکه طبیعت و جهان افسانه‌ای و حتی دنیای اخلاقی و روحی و سرانجام قلمرو الهی را نیز دربرمی‌گیرد. مفهوم ضمنی گسترهٔ حماسه ـ اگرچه به صراحت گفته نمی‌شود ـ مبارزهٔ قدرت در عرصهٔ گیتی است. تصور بر این است که اقدام قهرمانانه بیشترین اعتبار خود را از اقتدار الهی‌اش کسب می‌کند، اقتداری که در عصر رنسانس با افزایش موارد نزول کلام توسط فرشتگان پیام‌آور برای قهرمان، جنبه نمادین به‌خود گرفت.

شاید تصور شود که من حماسه را شعری می‌دانم که دارای قهرمانی است. اما بدیهی است حماسه همیشه به همین سادگی نیست. ممکن است کسی شعری مانند بئوولف را که دارای قهرمانی است که از زمان معرفی به خواننده هیچ‌گاه از پیش چشم وی دور نمی‌ماند، با شعر پیچیده‌تری چون آواز رولان Chanson de Roland که دارای دو قهرمان است که هریک مکمل دیگری و به‌طور شکوهمندی متوازن شده، رویاروی یکدیگر قراردهد. می‌توان گفت که هر دو شعر به رولان تعلق دارد، حتی اگرچه بخش مهمی از حوادث بعد از مرگ وی واقع می‌شود. پیروزی شارلمانی را باید به‌عنوان واکنشی در قبال شکست رولاند به‌شمارآورد. این متن دفاعیه است و به همین روی در مقابل آن دیگری است ـ یعنی شعری که اساساً متعلق به شارلمانی است؛ شعری که با شارلمانی شروع می‌شود و با او پایان می‌گیرد ـ و شکست رولاند باید به عنوان بخشی از حماسه شارلمانی و پیروزی وی نگریسته شود. هر دو متن را می‌توان در آن سطحی که با یکدیگر در تضاد هستند، حماسه خواند. شعر رولان را می‌توان پیچیده خواند؛ اما پیچیدگی آن محدود است؛ زیرا قدرت هر دو قهرمان در جهت کنترل دنیایی واحد است که تحت اقتدار واحد قرار دارد. حماسه زمانی دارای پیچیدگی است ـ همان گونه که در ایلیاد می‌بینیم ـ که اهداف سیاسی قهرمانان متعدد آن رویاروی و متضاد یکدیگر قرار می‌گیرد. در این عرصه است که دنیای حماسه بین حماسه و تراژدی که از نتایج اجتناب‌ناپذیر این تضاد است، تقسیم می‌شود.

تعداد حماسه‌هایی که از این نظر شبیه ایلیاد است زیاد نیست. آزادی اورشلیم[15] بیشتر به «آواز رولان»[16] شبیه است که طی آن نقش شارلمانی به گوفردو[17] و نقش رولان به رینالد[18] و تانکردی[19] و دیگران داده شده‌است. در بیشتر حماسه‌ها، شخصیتهای مستتر و کم‌تحرک در حاشیه و در ردیف دوم جای می‌گیرند و جوانترها چون رولان یا چهره‌هایی چون او در خط پیشین. چنانکه در آریستو[20] و نیز در بئوولف، نقش شارلمانی میان دو تن یعنی هروث‌گار[21] و های گلاک[22] تقسیم شده‌است. در بئوولف واگذاری این نقش به دو تن، در پایان حماسه توجیهی منطقی به خود می‌گیرد و چنین است در تراژدی آئنیاس.[23] اگر این تعبیر درست باشد، دو شخصیتی که نقش شارلمانی را در آئنیاس برعهده دارند، یکی باید نماد شکست، انزواگرایی و انکار آنچه دستاوردهای چشمگیر است باشد. ممکن است در شخصیتهای بهشت گمشده[24] این دوگانگی را بتوان مشاهده کرد: اقدام آدام به عنوان شخصیت محوری حماسه در محـاط خـود و اوزیـابی خـداوند و فرشتگان قـرارمی‌گیرد که در قبال این برخوردها آدم می‌بـایست آن وجهه‌ای را به خود بگیرد که حمـاسه بـئوولف بـه هـای‌گلاک می‌بخشد. شارلمانی در حماسه آواز رولان به نوعی نماینده خداوند است و شبیه همین نقش به گرفردو اثر تاسو داده شده‌است. دلیل دیگر پیچیدگی‌ای که در ساخت ایلیاد وجود دارد، در کین‌خواهی باید جستجو کرد که میان شخصیتهایی که نقش رولان و شارلمانی را برعهده دارند، برقرار است.

بازتاب تمایزی که بین مدیر و اجراکننده وجود دارد دو وجهه سیاست را نشان می‌دهد: یکی برقراری کنترل از طریق خشونت و دیگری حـق استـفاده از کـنترل در حکومت است. در حماسه تأکید بر مورد اول یعنی اعمال قدرت به جـای مـدیریت است؛ خشـونت نـیز نیاز به چهـارچـوب مـفهومی مشـخصی دارد. چهره شارلمانی نمادی است از این امر که نشان دهد خشونت بی‌نتیجه باقی نمی‌ماند. حرکت اساساً ازطریق تغییر نظامها و رژیمها تحقق می‌پذیرد که نتایج آن در زمان و جامعه تسری می‌یابد؛ بنابراین حماسه شعری عظیم از آغاز تا پایان است. آنه‌ئید نمونه‌ای برجسته از یک حماسه است؛ سرآغاز پایانی است و پایان یک آغاز.

یادداشتها

1. C.M. Bowra
2. Heroic poetry
۳. حماسه ملی مردم فنلاند. Kalevala
4. Gertrude R. Levy
5. The sword from the rock
6. Northrop Frye
7. Siduri
8. Tasso
9. Pulci
10. Morgante
11. Roncevall
12. Cassirer
۱۳. Beowolf بلندترین شعر حماسی انگلیسی قبل از سلطه نورمن‌ها بر انگلیس. (دارای ۳۱۸۲ بیت)
14. Phineas Flitcher
15. Girusalemme Liberate
16. Song of Ronald
17. Goffredo
18. Rinalds
19. Tancredi
20. Aristo
21. Hrothgar
22. Hygelac
23. Aeneas
24. Paradise Lost