

ایستادشهر

سال سی و ششم، شماره سوم
مرداد شهریور ۱۴۰۴
ISSN:1023-7992

دوماهنامه نقد کتاب، کتاب شناسی و
اطلاع رسانی در حوزه فرهنگ اسلامی

۲۱۳

چو یا جهانش بخش | رسول جعفریان | سیدعلی میرافضلی | سیدرضا باقریان موحد | عبد الجبار رفاعی / محمد سوری
زهرا آقابابی خوزانی | سیدعلی کاشفی خوانساری | مهدی عسگری | حمیدرضا تمدن | امید حسینی نژاد | حیدر عیوضی
اریا طبیب زاده | رقیه فراهانی | میلاد بیگدلو | سید احمد رضا قائم مقامی | مجید جلیسه | علی راد
محمد شهسوار | عارف نوشاهی / شیوا امیرهدایی | مریم حسینی | علی نیک زاد | سیدعلی موسوی
غلامحسین خدري | علی ایمانی ایمنی | علی کاملی | فرهاد طاهری | سهیل یاری گل دژه | امید طبیب زاده | سید محمد عمادی حائری

مگر ز مضر به گنجان «بشیر» می آید | مقتل الحسین (ع) ابوحاتم، محمد بن حبان بُستی (م ۳۵۴)

رباعیات شهر آشوب حسن دهلوی | معرفی نشریه اتاق آبی

از نگاه عربی: متفکران معاصر ایران و جهان عرب (۲) | از ازدواج تا طلاق: روی و پشت یک سند

روابط قصه گویان دینی و حاکمان سیاسی | امامزاده حضرت شاه زندو (ع)

محمد عابد الجابری و نقد عقلانیت عربی | خراسانیات (۶) | آینه های شکسته (۱۰)

یادداشت های لغوی و ادبی (۵) | اشعار تازه یاب از شاعران دوره قاجار با استناد به نشریات آن عصر

نویشتگان (۱۴) | یادداشت های شاهنامه (۸) | چاپ نوشت (۲۰) | از شیعه علی (ع) تا دین علی (ع)

طومار (۱۲) | قصص الأنبياء در میراث اسلامی | المستخلص

تحفة البرره مجدالدین بغدادی در آثار شمس الدین محمد الأطعانی | کتابخانه یعنی غنای زنده زاینده

نقد ترجمه فارسی مابعد الطبیعه ارسطو اثر شرف الدین خراسانی

مروری بر تخلفات گسترده در پژوهش | تحلیل روشمند ادعاهای انتحال در حوزه فلسفه اسلامی

نکته، حاشیه، یادداشت

پیوست آینه پژوهش: ♦ سلسله مباحث نظری در باب تاریخ ادبیات، براساس آرای رنه وِلک (۲)

♦ در میانه حکایت و تصحیف

سلسله مباحث نظری در باب تاریخ ادبیات، براساس آرای رنه وِلک (۲)

نظریه ادبیات، نقد ادبی، و تاریخ ادبیات

عضو پیوسته فرهنگستان زبان و ادب فارسی | امید طبیب زاده

| ۶۵۷ - ۷۴۷ |

۶۵۷

آینه پژوهش | ۲۱۳

سال ۳۶ | شماره ۳

مرداد و شهریور ۱۴۰۴

اشاره

آرای نظری رنه ولک درباره تاریخ ادبیات ریشه در آرای وی و آستین وارن در کتاب نظریه ادبیات دارد، به همین دلیل ما نیز این بخش از سلسله مباحث نظری خود در باب تاریخ ادبیات را به شرح فصول این کتاب و مخصوصاً فصل پایانی آن با عنوان «تاریخ ادبیات» اختصاص داده ایم. رنه ولک (۱۹۰۳-۱۹۹۵) و آستین وارن (۱۸۹۹-۱۹۸۶) کتاب نظریه ادبیات را در سال ۱۹۴۹ منتشر کردند، و با انتشار این کتاب فصل جدیدی خاصه در مطالعات ادبی دانشگاهی آغاز شد. نظریه های ادبی براساس تعریفی که از ماهیت و کارکرد «ادبیات» دارند، بر روی یکی از سه عامل «خالق متن»، «خود متن»، یا «خواننده متن» بیشتر متمرکز می شوند، و سمت و سوی مطالعات مربوط به نقد ادبی و تاریخ ادبیات را مشخص می کنند. نظریه ادبی را باید هم اعم از، و هم مرجع بر، نقد ادبی و تاریخ ادبیات دانست زیرا عامل وحدت بخشنده و جهت دهنده مطالعات ادبی است. در این مقدمه ابتدا نشان می دهیم که هرچه نظریه ادبی قوی تر باشد، پیوندها و مشابهت های موجود میان نقد و تاریخ ادبیات در آن نظریه بیشتر و مستحکم تر خواهد بود، سپس از اهمیت کتاب نظریه ادبیات اثر رنه ولک و آستین وارن در بررسی های ساخت گرایانه ادبی سخن می گوئیم و ویژگی های کلی آن را معرفی می کنیم. تأکید اصلی این نظریه روی «خود متن» است، اما همواره در آن بر توجه به عوامل بیرون از متن، یعنی خالق متن و خواننده متن نیز تأکید شده است به طوری که نیمی از کتاب حاضر به بررسی انواع گوناگون همین عوامل بیرون از متن اختصاص دارد. چنان که خواهیم دید مهم ترین ویژگی نظریه ولک و وارن، که آن را «نظریه لایه ای» می نامیم، در قدرت ارزیابی اش در کار بررسی آثار ادبی نهفته است، و همین ویژگی است که باعث پیوند شاخه های گوناگونی چون نقد و تاریخ ادبیات در آن می شود.

مقدمه

تلاش های نظری و عملی رنه ولک برای دست یابی به اصول تاریخ نگاری ادبی، به سفر پرمخاطره و جسورانه ای می ماند که گرچه آن طور که باید به مقصد مورد نظر ختم نشد، دست آوردهای گرانقدر و عظیمی از پی آورد. مسیری که او در این سفر مکاشفه آمیز طی کرده، و تجارب و دانشی که از این سفر برای پژوهشگران مطالعات ادبی به ارمغان آورده، به مراتب مهم تر از مقصدی بوده

است که عاقبت و به زعم خودش، آن گونه که در مقاله «سقوط تاریخ ادبیات»^۱ آورده، بدان نرسیده است. برای درک این سفر و بهره مند شدن هرچه بیشتر از دست آوردهای گرانبهای این سفر لازم است ابتدا با آرای نظری رنه ولک در کتاب نظریه ادبیات^۲ آشنا شویم.

نخستین ویرایش کتاب نظریه ادبیات که در سال ۱۹۴۹ منتشر شد، مشتمل بر ۲۰ فصل بود که ۱۳ فصلش را ولک و شش فصل دیگرش را وارن نوشته بود، و فصل پایانی آن را با عنوان «تاریخ ادبیات»، که موضوع بحث اصلی ما در این مقال است، مشترکاً با هم نوشته بودند. آنها در ویرایش دوم و سوم کتاب (۱۹۵۶ و ۱۹۶۲) یکی از فصلهای بیست گانه کتاب را که به آموزش ادبیات در دانشگاه‌های آمریکا اختصاص داشت حذف کردند و از آن زمان تاکنون تمام چاپ‌های این اثر با ۱۹ فصل منتشر شده است. باید توجه داشت که به رغم این تقسیم کار، هر دو نویسنده بر کار نگارش تمام فصول کتاب نظارت کامل داشته به طوری که تمام فصول کتاب مورد تأیید هر دو نویسنده بوده است و در نتیجه کتاب از چنان انسجام و منطق یک دستی برخوردار است که نمی توان هیچ تفاوتی از حیث نوع نگاه و تحلیل یا حتی کیفیت سبک و نثر میان فصل‌های آن مشاهده کرد. در ادامه خواهیم دید که چگونه آرای رنه ولک درباره تاریخ ادبیات، و مخصوصاً درباره آنچه او در کتاب بسیار مهم خودش با عنوان تاریخ نقد جدید (۱۴۰۲)^۳ طرح کرده، ریشه در مسائل بحث شده در همین کتاب نظریه ادبیات دارد.

رنه ولک و آستین وارن نخستین بار نظریه خود را، که ما در اینجا آن را نظریه لایه‌ای^۴ می نامیم، در کتاب نظریه ادبیات طرح کرده و در بخش پایانی آن، درباره رویکرد نظری خود در باب

۶۶۰

آینه پژوهش | ۲۱۳
سال ۳۶ | شماره ۳
مرداد و شهریور ۱۴۰۴

۱. ترجمه این مقاله و توضیحات مربوط به آن را در بخش‌های بعد در همین سلسله مباحث خواهیم خواند. مشخصات آن مقاله به شرح زیر است:

René Wellek, "The Fall of Literary History". *The Attack on Literature and Other Essays*. René Wellek. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982 (first ed. 1973).

۲. مشخصات متن انگلیسی (ویراست سوم) و ترجمه فارسی کتاب به شرح زیر است:

René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, Penguin Books, London, 1968.

رنه ولک و آستین وارن، نظریه ادبیات، ترجمه ضیا موحد و پرویز مهاجر، ویراسته حسین معصومی همدانی، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳، ۴۱۸ ص.

۳. رنه ولک، تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب شیرانی، ۷ ج، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۴۰۲.

René Wellek, *A History of Modern Criticism: [1750-1950]*, New Heaven, Yale University Press, 1955-1992.

4. Stratificational Theory (?)

تاریخ‌نگاری ادبی با عنوان «چندمنظرگرایی»^۱ سخن گفته‌اند.^۲ این بخش از سلسله مباحث ما به معرفی آرای نظری رنه ولک و آستین وارن در کتاب نظریه ادبیات و مخصوصاً بخش پایانی آن کتاب درباره تاریخ ادبیات اختصاص دارد.

اما نظریه ادبیات چیست؟ فرض کنید انبانی داریم مملو از اصطلاحات پرشمار و ظاهراً ناهمگنی چون «برون‌گرایی»، «مارکسیسم»، وزن شعر، پدیدارشناسی، جناس تام، استعاره مکنیه، کلاسیسیسم، تاریخ ادبیات، نقد فرویدی، رمل مثنی، مثنوی، بینامتنیت، سمبولیسم بودلری، مثنوی، الهیات، گفتمان، پدیدارشناسی، نسبی‌گرایی، واج‌شناسی، وزن دوری، ساخت، رد الصدر علی العجز، شیوه روایت...». اگر نام آن انبان «مطالعات ادبی» باشد، آنگاه نام مبحثی که قرار است این اصطلاحات بسیار پرشمار و به ظاهر نامتجانس را به‌طریقی مدلل و منطقی و آسان‌یاب کنار هم بچیند «نظریه ادبیات»^۳ خواهد بود، و البته این فقط یکی از وظایف نظریه ادبیات است. رنه ولک و آستین وارن در این کتاب دست به چنین مهمی زده‌اند و به همین دلیل مطالعه این اثر یا دست‌کم آشنایی با آن، برای دانشجویان و دوستداران ادبیات بسیار ضروری است. مثلاً دانشجوی ادبیات با خواندن این کتاب درمی‌یابد که اولاً چرا مباحثی مانند انواع جناس‌ها، نام‌آواها، قافیه، ردیف، و وزن شعر باید در یک فصل بررسی شوند، و ثانیاً ترتیب از پی هم آمدن مطالب در آن فصل چگونه باید باشد (رک. فصل سیزدهم همین گفتار).

پژوهشگران حوزه نقد ادبی و تاریخ ادبیات، معمولاً بر روی یکی از سه عامل «خود متن»، «خالق متن»، یا «خواننده متن» بیشتر از دو عامل دیگر تأکید می‌کنند، و تعیین این‌که کدام یک از این سه عامل اهمیت بیشتری در مطالعات ادبی دارد، به عهده نظریه ادبیات است.

ولک و وارن از پژوهشگرانی هستند که اساساً خود متن را شایسته‌ترین توجهات و بررسی‌ها می‌دانند، و جالب است که در مطالعات سنتی ادبی در تمام زبان‌های دارای سنت ادبی نیز، خود متن اساس و مرکز مطالعات ادبی را تشکیل می‌داده است. مثلاً در مطالعات سنتی ادبیات

1. Perspectivism

۲. برای اطلاعات بیشتر در این زمینه رک مدخل «Wellek, René» در مأخذ زیر:

Makaryk, Irena R. (Editorial Assistant), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory; Approaches, Scholars, Terms*, University of Toronto Press, 2000.

3. Theory of literature

فارسی، به تقلید از بلاغت عربی، بیشتر به خود متن و ویژگی‌های «درونی» یا صوری آن توجه می‌شده است تا عوامل دیگر.

اما بسیاری از منتقدان و مورخان اروپایی تمرکز خود را بر روی ویژگی‌های «بیرونی» متن، یعنی خالق اثر و ویژگی‌های گوناگون مربوط به او می‌گذارند و مثلاً به زندگی‌نامه او، یا به اوضاع و احوال طبقاتی اش، یا به حالات و کیفیات روانشناختی اش، یا به عقاید و افکار خودش و زمانه اش و غیره می‌پردازند. نقدهای زندگی‌نامه‌ای-تاریخی، مارکسیستی، روان‌شناختی، تاریخ‌گرایی، فمینیستی، اسطوره‌ای و غیره همه ذیل رویکردهای نقدی و نظری بیرونی می‌گنجند. ژنه ولک هیچ‌یک از این رویکردهای بیرونی را «غلط» یا «گمراه‌کننده» نمی‌داند و حتی استفاده از آنها را در صورت لزوم، برای تفسیر اثر ادبی توصیه می‌کند، اما به شیوه علمای ادبی سلف خود در همان اروپا، معتقد است وظیفه مطالعات ادبی بیش از هرچیز پرداختن به خود متن اثر ادبی و ویژگی‌های درونی آن است.

نظریه‌های جدیدتر یا به اصطلاح پسامدرن تمرکز خود را نه مطلقاً بر خالق اثر، بلکه بیش از هرچیز بر نحوه برداشت‌های خوانندگان از متن اثر می‌گذارند. نقدهای به اصطلاح پساساختارگرایانه در تحقیقات نظریه‌پردازانی چون بارت و فوکو به این گروه از نظریه‌ها تعلق دارند. این همان رویکردی است که، به قول رولان بارت^۱، در آن تصریح می‌شود که «مؤلف مرده است»، و متن محمل تأویل خوانندگان آن است. چنان‌که خواهیم دید لایه چهارم یا آخر در نظریه لایه‌ای ولک و وارن به همین جنبه از مطالعات ادبی توجه دارد و اتفاقاً همین جنبه بخشی از روش ولک را در بررسی تاریخ ادبیات تشکیل می‌دهد.

در ادامه و حین معرفی فصل‌های کتاب نظریه ادبیات، به تفصیل درباره ماهیت و کارکرد ادبیات سخن خواهیم گفت، پس در اینجا عجلتاً از قید وظیفه دشوار تعریف ادبیات می‌گذریم و تنها به اختصار به طرح این موضوع ساده‌تر می‌پردازیم که اصولاً ادبیات شامل چه اقلامی می‌شود. بدیهی است آن نظریه‌ای که بتواند با قدرت بیشتری به تمام انواع ادبیات بپردازد، نظریه مطلوب‌تری محسوب می‌شود. ادبیات شامل انواع شعرها و روایت‌هاست، مثلاً اشعار فردوسی و سعدی و حافظ، یا داستان‌های هدایت و گلشنی و بهرام صادقی، یا اشعار عامیانه و ادبیات شفاهی و داستاهای کودکانه. همچنین هرآنچه در تولید آنها از زبان درنقش شاعرانه یا

1. Roland Barthes (1915-1980)

زیبایی‌شناختی‌اش استفاده شود یا در تولید آنها از عنصر خیال‌پردازی استفاده شود در زمره ادبیات می‌گنجد. در این معناست که می‌توان تکلیف برخی از اقلام بینابینی را نیز روشن کرد و نشان داد که آیا اثری در شمول ادبیات می‌گنجد یا خیر. مثلاً دو متن پارتی-پهلوی درخت آسوریگ و یادگار زریران، اولی به علت استفاده از صنعت ادبی مناظره و بیان تمثیلی، و دومی به علت استفاده از زبانی موزون و شعرگونه جزو آثار ادبی محسوب می‌شوند. یا متن تاریخ بیهقی به واسطه نثر روایت‌گونه و پرجزئیاتش اثری ادبی است، یا تاریخ جهانگشای جوینی نیز به واسطه نثر فنی و مسجعش در زمره ادبیات می‌گنجد، یا متون معروف به ناداستان خلاق یا ادبی^۱ متونی ادبی محسوب می‌شوند زیرا در آنها از عنصر خیال‌پردازی استفاده می‌شود. حال می‌توانیم با تأمل و دقت بیشتری به این سؤال پردازیم که کدام یک از سه عامل «خود متن» یا «خالق متن» یا «خواننده متن»، ملاک‌های دقیق‌تر و کمیت‌پذیرتری را برای تدوین نظریه ادبیات در اختیار می‌گذارد. به باور رنه ولک، «خود متن» مهم‌ترین و مناسب‌ترین ملاک ممکن در کار تدوین نظریه ادبیات است، زیرا تنها عاملی است که براساس آن می‌توان اولاً به وحدتی موضوعی و روش شناختی بین نقد ادبی و تاریخ ادبیات رسید، و ثانیاً آثار ادبی را از حیث زیبایی‌شناختی ارزیابی و با هم مقایسه کرد و حتی در مواردی کیفیات ادبی آنها را کمیت‌پذیر کرد.

۶۶۳

آینه پژوهش | ۲۱۳

سال ۳۶ | شماره ۳

مرداد و شهریور ۱۴۰۴

اگر طبق برخی نظریه‌های ادبی غربی بخواهیم بر عامل «خالق اثر» متمرکز شویم، آنگاه با آثاری مواجه می‌شویم که به رغم ارزش هنری و زیبایی‌شناختی بسیارشان، و به رغم رواج و اشتهار گسترده‌اشان، اطلاعات چندانی، یا گاهی هیچ اطلاعی، درباره خالقشان نداریم؛ اطلاعات زندگی‌نامه‌ای ما درباره شاعران عهدهای کهن (مثلاً شاعران دو منظومه «درخت آسوریگ و یادگار زریران» در حد صفر است! حتی درباره احوال شخصی شاعران بزرگ و معروفی مانند حافظ و شکسپیر هم اطلاعات دقیق چندانی نداریم. از آن بدتر شاعران اشعار عامیانه است که نه شاعرانشان را می‌شناسیم و نه حتی زمان سروده شدنشان را می‌دانیم. نقدهای زندگی‌نامه‌ای-تاریخی، مارکسیستی، روان‌شناختی، تاریخ‌گرایی و غیره در مورد این شاعران و آثار آنان، عملاً جز با حدسیات و گمانه‌زنی‌های نه‌چندان دقیق و گاه حتی بی‌اساس، امکان‌پذیر نیست. تمام تلقی‌های بیرونی از ادبیات نهایتاً به تحلیلی علی‌تقلیل می‌یابند که هیچ‌گاه از عهده توصیف و تفسیر دقیق و مخصوصاً ارزیابی اثر ادبی بر نمی‌آیند و همین بزرگ‌ترین نقطه ضعف این رویکردهاست.

1. creative/ literary non-fiction

اگر مطابق با نظریه‌های ادبی پسامدرن و براساس آرای نظریه‌پردازانی مانند بارت و فوکو بر عامل «خواننده اثر» متمرکز شویم، دیگر مشکلی درمورد آثاری که خالقشان معلوم نیست نخواهیم داشت، زیرا طبق این قبیل نظریه‌ها، بندناف اثر ادبی به محض انتشار از خالقش بریده می‌شود و دیگر ویژگی‌های مربوط به مؤلف در معنابخشیدن به آن نقش و تأثیری ندارد! همچنین می‌توانیم بر هر اثر ادبی نقدی مطابق برداشت و تأویل خودمان بنویسیم و در نتیجه درمورد نقد ادبی هم با مشکل خاصی روبرو نخواهیم بود، اما مسئله اینجاست که چگونه می‌توان صرفاً براساس عاملی متغیر و پیچیده مانند «خواننده اثر» به تاریخ ادبیات پرداخت؟! این عامل نه تنها از فردی به فرد دیگر بسیار تغییر می‌کند، بلکه حتی بسته به حالات روحی یک فرد خاص از زمانی به زمان دیگر هم تغییرپذیر است! چگونه می‌توان براساس چنین معیار متغیر و نامعلومی تاریخ مفصل ادبیات فارسی یا انگلیسی یا روسی را نوشت؟ البته در فصل پایانی کتاب نظریه ادبیات خواهیم دید که چگونه وِلک و وارن با عرضه تمهیداتی، از این امکان برای تدوین بخش محدودی از تاریخ ادبیات استفاده می‌کنند.

تنها عاملی که باقی می‌ماند «خود متن» است! متن واقعیتی تاریخی و حی‌وحاضر و موجود است که پرداختن به آن بدون هرگونه نیازی به اطلاعات بیرونی محتمل است. بعلاوه روابط درونی آن نه فقط به دقت قابل استخراج، بلکه با عینیت و دقت بالایی قابل ارزیابی است. همچنین می‌توان از طریق پرداختن به تاریخ تحولات ویژگی‌های بلاغی و صوری متون، به تاریخ ادبیات نیز پرداخت و درواقع مهم‌ترین معیار در کار پرداختن به تاریخ ادبیات چیزی جز این نیست. این همه بدان معناست که براساس نظریه ادبی متن‌محور، می‌توان با موازین واحدی هم به نقد و ارزیابی ادبیات پرداخت و هم به تاریخ ادبیات! چنان‌که دیدیم و بیشتر نیز بحث خواهیم کرد، وِلک مدافع چنین رویکردی است، با این توضیح که او استفاده از اطلاعات بیرونی را تا زمانی که به تفسیر اثر یاری برساند، هم در نقد و هم در تاریخ ادبیات مجاز و حتی ضروری می‌داند. این معنا در کتاب نظریه ادبیات که بی‌تردید یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین آثار در زمینه پژوهش‌های ادبی در جهان است، به دقت و با تفصیل بسیار شرح و تحلیل شده است.

در نظریه ادبی «لایه‌ای»، بیش از هرچیز به بررسی روابط درونی یا صوری اثر ادبی پرداخته می‌شود. در این نظریه هر اثر ادبی در مقام ساختمانی مرکب از چند لایه متوالی و درهم‌تنیده بررسی می‌شود. هریک از این لایه‌ها شامل هنجارها یا عناصری است که با شناسایی آنها می‌توان به ارزیابی اثر پرداخت. از ارتباط محکم هنجارهای هر لایه با هم، و نیز از انسجام لایه‌های متفاوت هر اثر با هم،

مفهوم ساخت شکل می‌گیرد. در اینجا لایه‌های تشکیل دهنده ساخت ادبی را به اختصار معرفی می‌کنیم، با این توضیح که هرکدام از این لایه‌ها در فصلی جداگانه در این کتاب معرفی شده‌اند:

(۱) نخستین لایه، لایه آوایی است که در آن هنجارهایی چون نام‌آواها، استعاره‌های آوایی، انواع جناس‌ها، قافیه، ردیف و وزن بررسی می‌شود. وجه مشترک تمام این موارد این است که از طریق آواها یا الگوهای تکرارپذیر آوایی باعث زیبایی و نشان‌دار شدن کلام می‌شوند.

(۲) لایه دوم که خود بر مبنای لایه نخست شکل گرفته، لایه واحدهای معنایی است که در آن به معنا و شکل واژه‌ها و ترکیب‌ها و جمله‌ها پرداخته می‌شود؛ این لایه تعیین‌کننده ویژگی‌های سبکی اثر ادبی است. ولک و وارن معتقدند که هدف سبک‌شناسی باید عمدتاً معطوف به بررسی جنبه‌های زیبایی‌شناختی اثر باشد و نه ویژگی‌های زبانی آن، و برای رسیدن به چنین مهمی باید فقط آن دسته از ویژگی‌های زبانی بررسی شوند که زبان اثر ادبی را از زبان رایج در زمانه اثر متمایز می‌کند. طی این روش تطبیقی می‌توان انحراف‌ها و سرپیچی‌های اثر ادبی را از زبان عادی نشان داد و مقاصد زیبایی‌شناختی آن را کشف کرد. این انحرافات فقط زمانی جزو ویژگی‌های سبکی محسوب می‌شوند که در خدمت وظیفه‌ای زیبایی‌شناختی باشند، مانند تأکید یا تصریح، یا مبهم‌گویی و مانند آن. ولک و وارن هنجارهای سبکی را در دو بخش جداگانه نثر و نظم بررسی می‌کنند: مباحث لایه سبکی در بخش نثر عبارتند از موضوعاتی چون تکرار اصوات، واژگونی نظم لغات، ساختمان سلسله‌مراتب پیچیده جمله‌های اصلی و تبعی، عبارات کهنه، واژه‌های نوساخته و اصطلاحات محلی؛ و مباحث لایه سبک در نظم عبارتند از مباحثی که در کتاب‌های بلاغت فارسی ذیل بحث صنایع ادبی بیانی مطرح می‌شوند، یعنی تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه، و نیز تصویر (ایماژ) و نماد (سمبول) و اسطوره.

(۳) لایه سوم لایه اشیاء یا جهان اثر است که شامل بررسی عناصر جهان خیالی در آثار روایی است. این لایه شامل مباحثی است چون طرح، شخصیت‌پردازی و زاویه دید و فضا سازی و ظرف تحقق یا زمینه اثر. در واقع این لایه شامل تمام مباحثی است که در بحث درباره عناصر داستان مطرح می‌شود.

(۴) چهارمین و آخرین لایه عبارت است از جهان مابعدالطبیعی که در آن با جهان بینی اثر، و نه لزوماً جهان بینی شاعر یا نویسنده، آشنا می‌شویم. ولک و وارن تصریح می‌کنند که تنها لایه‌ای از ساخت اثر ادبی که بر اثر گذشت زمان به نوعی تغییر می‌کند، همین لایه چهارم است؛ این لایه به

برداشت خوانندگان از جهان بینی ادبی اثر مربوط می شود، و این برداشت ها از نسلی به نسل دیگر و از دوره ای به دوره دیگر تغییر می کند.

به باور ولک و وارن با شناسایی هنجارهای ادبی می توان لایه های گوناگون آثار ادبی را از هم متمایز کرد، و با بررسی لایه ها و میزان پیوستگی اشان با هم به ارزیابی کیفیت اثر ادبی پرداخت. کیفیت نازل یا عالی هر اثر نیز نهایتاً به دو عامل بستگی دارد، یکی هماهنگی یا ناهماهنگی هنجارهای هر لایه با هم، و دیگری هماهنگی یا ناهماهنگی لایه های گوناگون با هم. مفهوم ساخت^۱ این گونه است که شکل می گیرد.^۲

نویسندگان این کتاب دست پروردگان دو مکتب «درون گرای» اروپایی و آمریکایی بودند؛ رنه ولک دانش آموخته مکتب ساختگرایی پراگ، و آستین وارن از پیشگامان مکتب صورت گرای نقد نوی آمریکایی^۳ بود، و این دو بر اثر همدلی و تبادل نظرهای بسیار توانستند به کمک هم مبحث «نظریه ادبیات» را پدید آورند. این کتاب از همان نخستین روزهای چاپش تا به امروز راهنمای طیف گسترده ای از پژوهشگران جهان در حوزه های نقد ادبی و تاریخ ادبیات و ادبیات تطبیقی بوده است.

رنه ولک اصلاً اتریشی بود اما تحصیلات دانشگاهی اش را در پراگ آغاز کرد و در همانجا اقامت گزید تا این که در سال ۱۹۳۹، به دنبال اشغال پراگ توسط نازی ها، به انگلستان و سپس آمریکا مهاجرت کرد. او در دانشگاه آیوا با آستین وارن آشنا شد، و از حدود ۱۹۴۵، پس از حدود پنج سال دوستی و گفتگو و تبادل نظر، شروع به نوشتن این اثر کردند. این کتاب نخستین بار در سال ۱۹۴۸ منتشر شد و از آن پس دو بار دیگر در سال های ۱۹۵۵ و ۱۹۶۲ تجدید ویرایش شد و تاکنون چندین و چند بار تجدید چاپ، و نیز به بیش از ۲۰ زبان ترجمه شده است. قصد ما در اینجا بیش از هر چیز پرداختن به فصل پایانی این کتاب است با عنوان «تاریخ ادبیات»، اما چون آرای ولک در باب تاریخ ادبیات، ریشه در آرای نظری او در این کتاب دارد، لازم است ابتدا با این کتاب و اصطلاحات و مفاهیم آن آشنا شویم. این مفاهیم خاصه بعداً در بررسی کتاب بسیار مهم رنه ولک با عنوان تاریخ نقد جدید (۱۴۰۲) مورد نیاز و استفاده خواهد بود.

۶۶۶

آینه پژوهش | ۲۱۳

سال ۳۶ | شماره ۳

مرداد و شهریور ۱۴۰۴

1. Structure

۲. ما در این سلسله مباحث صرفاً درباره نظریه تاریخ ادبیات از دیدگاه رنه ولک سخن می گوئیم. برای آشنایی با نظریه های دیگر و نیز برای آشنایی بیشتر با نظریه رنه ولک رجوع شود به کتاب خواندنی و ارزشمند زیر: محمود فتوحی، نظریه تاریخ ادبیات؛ با بررسی انتقادی تاریخ ادبیات نگاری در ایران، تهران، سخن، ۱۳۸۷.

3. American New Criticism

نظریه ادبیات و «تاریخ ادبیات»

رنه ولک و آستین وارن

مقدمه

ولک و وارن در این کتاب برای نخستین بار از ضرورت طرح نظریه ادبیات در مطالعات ادبی سخن گفته، و با ترکیب دو رویکرد پیشرفته ساخت گرا و صورت گرای اروپایی و آمریکایی، نظریه ادبیات خود را پدید آورده اند. آنها تحلیل ادبیات را به دو بخش مجزا اما به هم مرتبط درونی^۱ و بیرونی^۲ تقسیم کرده و تصریح کرده اند آنچه متنی را مبدل به اثری ادبی می کند بیش از هر چیز به ویژگی های درونی آن مربوط می شود، اما در عین حال همواره بر ضرورت توجه به ویژگی های بیرونی آثار ادبی نیز تأکید کرده و از ارزش تفسیری این ویژگی ها سخن گفته اند. به باور آنان پرداختن به صورت آثار ادبی بدون در نظر گرفتن ویژگی های بیرونی آن، تصویری ناقص و ناصحیح از ادبیات عرضه می دارد. در اینجا تمام ۱۹ فصل کتاب را معرفی می کنیم با این توضیح که جز شواهد مربوط به زبان و ادبیات فارسی که از آن ماست، تمامی مطالب و آرای مورد بحث در این مقال متعلق به ولک و وارن است. ارجاعات ما در اینجا غالباً به متن ترجمه فارسی (۱۳۷۳) و گاه به ویراست سوم متن انگلیسی کتاب (۱۹۶۸) است؛ در مواردی که به متن فارسی ارجاع می دهیم فقط از اعداد فارسی، و در محدود مواردی که به متن انگلیسی ارجاع می دهیم فقط از اعداد انگلیسی برای نمایش شماره صفحات استفاده می کنیم.

بخش اول: «تعاریف و طبقه بندی ها» (ص ۱-۵۰)

این بخش شامل پنج فصل زیر است: فصل اول «ادبیات و تحقیق ادبی»، فصل دوم «ماهیت ادبیات»، فصل سوم «کارکرد ادبیات»، فصل چهارم «نظریه ادبی، نقد ادبی، و تاریخ ادبی»، فصل پنجم «ادبیات همگانی، تطبیقی، و ملی».

فصل ۱: «ادبیات و تحقیق ادبی» (ص ۳-۸)

خلق هر اثر ادبی در واقع آفرینشی زیبایی شناختی است، و هدف از خواندن این آثار نیز اساساً التذاذ ادبی است، اما بررسی آثار ادبی هیچ ربطی به آفرینش ادبی ندارد و قرار نیست که خواندن پژوهش های

1. Intrinsic

2. Extrinsic

ادبی هم به التذاذ ادبی بینجامد! پژوهش ادبی فعالیت علمی است که از برخی موازین روش شناسی علوم طبیعی پیروی می کند، اما باید توجه داشت که علوم طبیعی و پژوهش های ادبی به دو حوزه پژوهشی کاملاً متفاوت تعلق دارند و لذا از حیث اهداف و حتی روش ها، تفاوت های عظیمی بینشان وجود دارد. پژوهشگران ادبی اگر بخواهند کارشان در قلمرو دانش باقی بماند باید بتوانند مانند دانشمندان علوم طبیعی، تجربه ادبی خود را به زبان منطقی بازگو کنند و آن را به صورتی منسجم و با استفاده از روش های رایج در علوم طبیعی، مانند استقرا و قیاس تحلیل و ترکیب و آمار بیان کنند، اما تفاوت این دو گروه بیش از هر چیز به اهداف و ماهیت کارشان مربوط می شود. دانشمندان علوم طبیعی با بررسی زنجیره علت و معلولی رویدادهای مکرر، می کوشند به قوانین عامی برسند که با فرمول های ساده ای قابل بیان باشد. پژوهشگران ادبی نه با زنجیره علت و معلولی رویدادهای مکرر، بلکه با رویدادهای تکرارنشده ای و یگانه ای طرف هستند که امکان دستیابی به هر فرمول دقیق و ثابتی را منتفی می سازد. مثلاً فیزیک دانان با بررسی رویدادهای مکرر به فرمولی مانند $f=ma$ می رسند که در آن نیروی هر جسمی (f) برابر است با حاصل ضرب جرم آن جسم (m) در شتاب حرکت آن جسم (a). این فرمول، با احتساب متغیرهای مربوط به شرایط آزمایشگاهی، همواره و همه جا یکسان عمل می کند، اما بسیار بعید است که پژوهشگری ادبی بتواند در کار ارزیابی خود از قدرت زیبایی شناسختی آثار ادبی، به چنین فرمولی برسد! او رویدادهای تکرارنشده ای و یگانه ای را بررسی می کند که اولاً فردیشان اهمیت دارد، و ثانیاً هیچ رابطه علت و معلولی حاکم بر شکل گیری اشان نیست. مثلاً هرگز با استفاده از بررسی علی قضایا و رویدادهای تاریخی نمی توان به فرمولی رسید که توضیح دهد چرا امروزه همه حافظ می خوانند اما کمتر کسی به سراغ شاعران معاصر او، یا بسیاری از شاعران قبل و یا بعد از او می رود. آن چه باعث پدید آمدن این علاقه عظیم به شعر حافظ شده تا حد بسیار زیادی به فردیت و ارزش های خاص شعر او مربوط می شود که پیش بینی وقوعشان در هیچ فرمولی نمی گنجد مگر فرمول یا قانونی بسیار کلی و انتزاعی و لاجرم بی حاصل.

از این همه می توان نتیجه گرفت که برای بررسی های ادبی دو راه بیشتر وجود ندارد، یکی گردآوری صرف شواهد و قوانین بسیار کلی تاریخی، و دیگری تأکید بر ویژگی های خاص آثار ادبی و تحقیق درباره فردیت و یکتایی هریک از آنها. راه دوم که آشکارا ربطی به علوم طبیعی ندارد، به راه نخست ترجیح دارد، اما در عین حال باید توجه داشت که اگر بیش از حد به یکتا بودن آثار ادبی پردازیم، آنگاه از واقعیت دیگری دور می افتیم، و آن وجود ارتباطات میان آثار، و قیاس پذیری ویژگی های آن آثار است با هم. به عبارت دیگر هر اثر ادبی هم اثری فردی است و هم جمعی، مانند انسانی که خصلت های فردی خودش را دارد اما با سایر انسان های دیگر هم

در ارتباط است و ویژگی‌های مشترکی دارد. پژوهش ادبی نه تنها باید بتواند بگوید چه چیز یک اثر ادبی را خاص و متمایز از آثار دیگر می‌کند، بلکه باید آن دسته از ویژگی‌های عمومی را هم که آن اثر را قابل قیاس با آثار دیگر می‌سازد شناسایی کند. تنها با چنین طرز تلقی و نگاهی است که می‌توان درباره آثار هنری دست به قیاس زد و مثلاً اشعار حافظ را هم با اشعار شاعران معاصر خودش مقایسه کرد و هم با اشعار شاعرانی بسیار پیش از او یا پس از او. منتقدان ادبی و پژوهشگران تاریخ ادبیات می‌کوشند تا فردیت یک اثر ادبی، یا آثار یک نویسنده واحد، یا کل آثار یک ادبیات ملی را بررسی و مطالعه کنند، و چنین شناختی تنها بر مبنای نظریه‌ای ادبی میسر است که جامع روش‌ها و فنون ناظر بر بررسی‌های درونی و بیرونی ادبیات باشد.

پژوهش ادبی می‌تواند به هنر خواندن خدمت کند، اما هدف آن در مقام دانشی نظام‌یافته، چیز دیگری است. هنر خواندن ادبیات قطعاً توانایی مطلوب و پراهمیتی است، اما امری شخصی است که نمی‌تواند جای پژوهش ادبی را بگیرد که مجموعه‌ای است عمومی و فزاینده از دانش‌ها و بینش‌ها و داورهای.

فصل ۲: ماهیت ادبیات (ص ۹-۱۹)

۶۶۹

آینه پژوهش | ۲۱۳

سال ۳۶ | شماره ۳

مرداد و شهریور ۱۴۰۴

اگر نتوانیم به سؤال‌های ظاهراً ساده‌ای مانند مانند سؤال‌های زیر پاسخ دهیم، قطعاً نمی‌توانیم مبحث «نظریه ادبیات» را به درستی طرح کنیم: «ادبیات چیست؟»، «چه چیز ادبیات نیست؟»، «ماهیت^۱ ادبیات کدام است؟». این فصل به بررسی همین مسائل اختصاص دارد.

در پاسخ به سؤالات فوق می‌توانیم از اینجا آغاز کنیم که ادبیات یکی از انواع هنرهاست، و آنچه هنر را از غیر هنر متمایز می‌کند بیش از هر چیز به عنصر خیال‌پردازی و ارزش‌های زیبایی‌شناختی مربوط می‌شود. وجه تمایز ادبیات از بقیه هنرها نیز به مسئله زبان مربوط می‌شود؛ سنگ یا فلز ماده اولیه هنر مجسمه‌سازی است، رنگ ماده اولیه هنر نقاشی است، صوت ماده اولیه هنر موسیقی است، و زبان هم ماده اولیه هنر ادبیات است. در این معنا ادبیات هنری زبانی است که در آن عنصر خیال‌پردازی و ارزش‌های زیبایی‌شناختی بیش از هر ویژگی دیگری اهمیت دارد. توجه شود که طبق تعریف فوق، ادبیات فقط به متون ادبی مکتوب اطلاق نمی‌شود، بلکه داستان‌ها و اشعار شفاهی را هم دربر می‌گیرد.

1. Nature

ماده اولیه ادبیات زبان است، اما باید توجه داشت که این ماده برخلاف مواد اولیه در دیگر هنرها، خود ساخته جوامع بشری است. مثلاً سنگ و فلز (ماده اولیه مجسمه سازی)، یا رنگ (ماده اولیه نقاشی)، یا صوت (ماده اولیه موسیقی) هیچ کدام ساخته جوامع بشری و حاصل قرارداد نیستند، اما زبان در مقام ماده اولیه ادبیات، خود آفریده بشر و در نتیجه سرشار از مفاهیم فرهنگی در نزد مردمی است که بدان تکلم می کنند و با هم ارتباط برقرار می کنند.

در اینجا لازم است بین زبان ادبیات از یک سو و زبان علم و زبان روزمره از سوی دیگر تمایزی دقیق قائل شویم. زبان علم زبانی ایده آل و صریح است که هدفش در همه حال ایجاد تناظری یک به یک و دقیق بین نشانه ها، و مصداق یا معانی آنهاست. نشانه ها در این زبان بی هیچ ابهامی به مرجع خود بازمی گردند و چیزی جز آنچه قصد بیانش را دارند بیان نمی کنند. مثلاً زبان ریاضیات یا منطق صوری، کمال مطلوب در زبان علمی محسوب می شود؛ به عنوان مثال به همان فرمول $f=ma$ توجه شود که در آن تکلیف تک تک نشانه ها (f و $=$ و m و a) کاملاً روشن است و هر نشانه دلالت بر بیش از یک معنا یا مصداق مشخص ندارد.

زبان ادبیات در قیاس با زبان علم از بعضی جهات ناقص و پرابهام، و مملو از وزن و موسیقی درونی و نیز انواع جناس ها و تشبیه ها و استعاره ها و خاطرات تاریخی و تداعی هاست. زبان ادبیات برخلاف زبان علم، زبانی ایده آل و صریح^۱ نیست که در آن هر نشانه تنها به یک معنا یا مصداق دلالت داشته باشد، بلکه نشانه ها در آن دارای معانی ضمنی^۲ خاصی هستند که عمده تاً برای بیان نفسانیات به کار می روند. این نشانه ها نه تنها لحن و شیوه نگرش نویسنده را منتقل می کنند بلکه در شیوه نگرش مخاطب خود نیز تأثیر می گذارند و او را اقناع و دگرگون می سازند. مهم ترین ویژگی زبان ادبیات این است که در آن خود کلمه (یا نشانه و نماد آوایی) اهمیت می یابد و نویسنده یا شاعر برای برجسته کردن آن، از انواع الگوهای صوتی مانند وزن و قافیه و ردیف و انواع جناس ها و هم آوایی و غیره استفاده می کند.^۳ زبان ادبی با ساختمان تاریخی زبان

۶۷۰

آینه پژوهش | ۲۱۳
سال ۳۶ | شماره ۳
مرداد و شهریور ۱۴۰۴

1. Denotative

2. Connotative

دارای معنای ضمنی یعنی دارای بار احساسی و فرهنگی و تاریخی، یا دارای تداعی های ثانوی که همراه واژه ظاهر می شود.

۳. این همان ویژگی است که یاکوبسون به هنگام بحث درباره شش نوع نقش زبانی، از آن با عنوان نقش شاعرانه (poetic) یاد کرده است. رک.

Roman Jakobson, "Closing Statements: Linguistics and Poetics", In: Thomas Albert Sebeok (ed.), *Style in language*, New-York: M.I.T., 1960, p. 470.

آمیخته است و دارای ویژگی‌های بلاغی است درحالی‌که زبان علم می‌کوشد تا هیچ نسبتی با این ویژگی‌ها نداشته باشد.

تذکر دو نکته در اینجا ضروری است: اولاً مرز میان هنر و غیر هنر، و در نتیجه مرز میان زبان ادبیات و زبان علم و زبان روزمره، مرزهای استوار و قاطعی نیستند و همواره می‌توان انتظار برخورد با اشکال درهم آمیخته و موارد ظریف بینابینی را داشت؛ و ثانیاً باید دانست که تمام آثار ادبی به یک اندازه از ویژگی‌های خاص ادبیات استفاده نمی‌کنند. مثلاً استفاده از وزن و قافیه و ردیف و انواع جناس‌ها و بقیه امکانات آوایی، تقریباً هیچ جایی در رمان ندارد اما شعر و مخصوصاً شعر کلاسیک براساس چنین تمهیداتی شکل گرفته است؛ یا استفاده از تأویل پذیری در رمان‌های مدرن کاربرد بسیار بیشتری دارد تا در مثلاً اشعار آموزشی؛ یا کنش^۱ نقش بسیار مهمی در رمان‌های پرماجرا دارد تا در اشعار غنایی؛ یا اشعار فلسفی و پندآموز بیشتر به زبان علم نزدیک هستند تا اشعار عاشقانه و غیره.

باری حال اگر بیت زیر از خاقانی را با توجه به نکات فوق بخوانیم می‌بینیم که واجد تمام ویژگی‌های زبان ادبیات است:

شب چاه بیژن بسته سر، مشرق گشاده زال زر

خون سیاوشان نگر، بر خاک و خارا ریخته

زبان در این بیت مملو است از وزن (مستفعلن ۴ بار در هر مصراع) و موسیقی یا قافیه درونی (سر/نگر/زر) و جناس‌ها (زر و سر) و تشبیه‌ها (چاه بیژن به شب) و استعاره‌ها (زال زر استعاره از صبح یا خورشید؛ خون سیاوشان استعاره از سرخی پرتو خورشید) و خاطرات تاریخی و اسطوره‌ها (بیژن، زال، و سیاوش) و تداعی‌ها (گیاه «خون سیاوشان» تداعی‌گر داستان سیاوش است) که درون ساختار منسجم و دقیقی به نام قصیده مدحیه جای گرفته است.

زبان روزمره (یا زبان گفتاری) مفهومی یک‌پارچه نیست بلکه دارای گونه‌های متفاوتی است مانند گونه گفتگو، بازاری، اداری، مذهبی، عامیانه و غیره. در مجموع می‌توان گفت که زبان روزمره جایی بین زبان علم و زبان ادبیات قرار می‌گیرد، زیرا از یک سو هدف آن مانند زبان علم، انتقال پیام و تبادل اطلاعات است، و از سوی دیگر مانند زبان ادبیات ممکن است مملو از طعنه و کنایه باشد و کارکرد بلاغی داشته باشد و نشانه‌ها را با استفاده از تمهیداتی چون جناس یا حتی وزن برجسته کند. دیگر

این که زبان روزمره اغلب می‌کوشد تا مانند زبان ادبیات به نتیجه برسد و بر اعمال و نگرش‌ها تأثیر بگذارد، و درعین حال سعی می‌کند تا مانند زبان علم بر تفهیم و تفاهم متمرکز باشد. مثلاً وقتی کسی به شما می‌گوید «بیخشید، هوا کمی گرم نیست؟» هم در امر انتقال اطلاعات شرکت کرده است (مانند زبان علم که به اطلاع شما می‌گرساند که هوا گرم است)، و هم با کارکردی بلاغی، تلویحاً از مخاطب خود می‌خواهد تا مثلاً پنجره را باز کند (مانند زبان ادبیات که چیزی می‌گوید اما منظورش چیزی دیگر است). در زبان روزمره نیز مانند زبان ادبیات از عناصر زیبایی‌شناختی استفاده می‌شود، ولی افسانگی یا خیال‌پردازی تقریباً خاص زبان ادبیات است. اما شاید مهم‌ترین تفاوت بین زبان ادبیات و زبان روزمره در این باشد که در ادبیات از مایه‌های زبانی به نحوی بسیار منظم بهره گرفته می‌شود اما زبان روزمره فاقد این ویژگی است. اصولاً آثار ادبی بخش اعظم ارزش هنری خود را مدیون انسجام^۱ و پیچیدگی^۲ خود هستند و همین ویژگی است که از یک سو مایه اصلی تمایز زبان آن آثار از زبان روزمره می‌شود، و از سوی دیگر راه را برای تحلیل‌های ساخت‌گرایانه^۳ کاملاً هموار می‌کند. بدیهی است که همه آثار ادبی از حیث ساختار، دارای انسجام و پیچیدگی یکسانی نیستند، اما همه آنها واجد چنین ساختار تعدمانه‌ای هستند که زبان روزمره به علت خصلت خودجوش و تصادفی یا خودبه‌خودی‌اش فاقد آن است.

۶۷۲

آینه پژوهش | ۲۱۳

سال ۳۶ | شماره ۳

مرداد و شهریور ۱۴۰۴

درمجموع ماهیت یا همان تعریف ادبیات را به شرح زیر می‌توان خلاصه کرد: نظامی ساختمان و منسجم از نشانه‌های زبانی که متمایز از نظام نشانه‌ها در زبان علم و زبان روزمره است. این نظام، مرکب از لایه‌های چندگانه‌ای است مانند لایه‌های آوایی و معنایی و سبکی، و هر اثر ادبی بسته به مقتضیات خود از یک یا چندتا از آنها در مقام عنصری زیبایی‌شناختی برای حصول التذاذ ادبی و خیال‌پردازی استفاده می‌کند. ماهیت ادبیات در کارکرد^۴ زیبایی‌شناختی آن نهفته است. کارکرد ادبیات، موضوع اصلی بحث ما در فصل بعد و نیز فصل ۱۲ است.

فصل ۳: کارکرد ادبیات (ص ۲۰-۳۱)

وِلک و وارن در این فصل می‌کوشند تا به دو سؤال اساسی زیر پاسخ دهند: «کارکرد ادبیات

1. Coherence
2. Complexity
3. Structuralist
4. Function

چیست؟»، و «آیا کارکرد ادبیات در طول تاریخ تغییر کرده است؟»^۱. به باور آنان هر شیئی یا پدیده‌ای زمانی دارای بهترین کارکرد خودش خواهد بود که بر وفق ماهیتش عمل کند، و اگر کارکرد شیئی مطابق ماهیتش نباشد، می‌گوییم آن شیئی کارکردی ثانوی یافته است. با ذکر مثالی این معنا را بیشتر توضیح می‌دهیم: فرض کنید روزگاری از آفتابۀ مسی برای شستشوی بدن استفاده می‌کردند، اما امروزه بعضی‌ها از آفتابۀ مسی به عنوان شیئی عتیقه جهت تزئین منزل استفاده می‌کنند! در این معنا انطباق بین ماهیت و کارکرد آفتابه مسی خدشه دار شده و این شیئی کارکردی ثانوی یافته است.

ساختار هر شیئی متناسب با کارکرد آن است، اما گاه ویژگی‌هایی که ربطی به کارکرد و ماهیت اصلی آن شیئی ندارند ولی از بعضی جهات سودمند هستند، بدان اضافه می‌شوند. وجود همین کارکردهای ثانوی است که تعیین ماهیت اصلی شیئی را با دشواری مواجه می‌سازد. مثلاً اگر بپذیریم که ماهیت ادبیات در کارکرد زیبایی‌شناختی آن نهفته است، آنگاه اضافه شدن ویژگی‌هایی چون درس اخلاق یا فلسفه یا سیاست به اثر ادبی، نوعی کارکردهای ثانوی پدید می‌آورند که به کارکرد اصلی اضافه شده‌اند. تنها با اتخاذ چنین موضعی درباره ماهیت و کارکرد ادبیات است که می‌توانیم ارزش یگانه ادبیات را بشناسیم و تحقیق خود را متمرکز بر ادبیات و نه چیز دیگری جز ادبیات بکنیم. در این معنا ادبیات دیگر میراث روزگاران کهن نخواهد بود بلکه مبدل به امری مداوم می‌شود که ماهیت و کارکردش در طول تاریخ تغییر نمی‌کند و ثابت باقی می‌ماند.

یکی از مباحث جالب این فصل به مسئله صدق^۲ در آثار ادبی مربوط می‌شود. آیا می‌توان صدق را یکی از خاصیت‌ها و ملاک‌های هنر و ادبیات دانست. به باور نویسندگان کتاب، صدق در معنای رایج آن در منطق، قلمرو متفکرانی است که ذهنی نظام‌یافته دارند و هنرمندان لزوماً از زمره چنین اندیشمندانی نیستند. اگر صدق را صرفاً مبتنی بر قضایای منطقی بدانیم و آزمودن آن را منوط و محدود به روش‌های علمی بگردانیم، دیگر هنر و مخصوصاً ادبیات را نمی‌توان از حیث تجربی، شکلی از صدق دانست و جالب است که شعرا و شعرشناسان خود نیز بارها و بارها و به انحای مختلف بر این نکته تصریح کرده‌اند. مثلاً مثَلِ مشهوری در عربی هست که

۱. توجه شود که مترجمان کتاب نظریه ادبیات برای اصطلاح function گاه از معادل «کارکرد»، و گاه «وظیفه» یا «فایده» و مانند آن استفاده کرده‌اند. ما در اینجا صرفاً از معادل «کارکرد» استفاده کرده‌ایم.

2. truth

می‌گوید «اکذب الشعر اعذبه» (دروغی‌ترین شعر خوش‌ترین آن است)، و همین معنا عیناً به شکل زیر در بیت نظامی بیان شده است:

در شعر میبچ و در فن او چون اکذب اوست احسن او

(نظامی)

یا شاعر دیگری همین معنا به شکل دیگری بیان می‌دارد:

شعر است هیچ و شاعری از هیچ هیچ‌تر در حیرتم که بر سر هیچ این جدال چیست

(سحاب اصفهانی)

حتی این مسئله فیلسوفی چون افلاطون را برآن داشت تا قریب به اتفاق شاعران را به عنوان دروغ‌گویان یا ناصادقانی مهم‌باف از جمهوری خود بیرون براند. ولک و وارن در پاسخ به این قبیل استدلال‌ها تصریح می‌کنند که اولاً صدق می‌تواند دووجهی یا چندوجهی باشد، و ثانیاً راه‌های گوناگونی برای شناخت^۱ وجود دارد. آنان ابتدا از دو نوع اساسی دانش سخن می‌گویند، یکی در علوم و دیگری در هنرها، و سپس متذکر می‌شوند که هرکدام از این دانش‌ها دارای منطق و «صدق» و دستگاه علائم خاص خودش است. در دانش مربوط به علوم، از صورت استدلالی^۲ زبان استفاده می‌شود، اما در دانش مربوط به هنرها و مخصوصاً در اساطیر دینی و شعر، از صورت نمایشگر^۳ آن بهره می‌برند. دانش نخست شامل همان صدقی است که منظور فلاسفه و منطق‌دانان و دانشمندان علوم است، اما دانش دومی شامل صدقی است که به کار هنرمندان مربوط می‌شود و بهتر است به جای «صدق» (truth) آن را «صادق» (true) بنامیم. در این معنا هنر در ذات زیبا، و در صفت صادق است و به همین دلیل تناقضی با صدق ندارد. این همان ویژگی است که سبب می‌شود رمانی چون بوف کور صادق هدایت، یا ملکوت بهرام صادقی، برای خواننده‌هایش، به رغم تمام اتفاقات غریبی که در آنها رخ می‌دهد، کاملاً قابل قبول یا «صادق» باشند. درواقع همه هنرمندان و مخصوصاً شاعران و نویسندگان می‌کوشند تا با استفاده از صورت نمایشگر زبان، خواننده را به پذیرفتن نظر یا عقیده خود ترغیب و اقناع کنند و این اقناع همواره به گونه‌ای غیرمستقیم و تلویحی صورت می‌پذیرد. یعنی خواننده از سر

۶۷۴

آینه پژوهش | ۲۱۳

سال ۳۶ | شماره ۳

مرداد و شهریور ۱۴۰۴

1. Ways of knowing

مترجمان کتاب از عبارت «راه‌های گوناگون شناختن» استفاده کرده‌اند.

2. Discursive

3. Presentational

افسون‌شدگی از در موافقت با نویسنده درمی‌آید و آنچه باعث افسون او می‌شود همان قدرت نمایشگری است. دراین معنا هنر صدق‌گونه^۱ و حتی کاشف صدق است.

ولک و وارن نهایتاً چندین کارکرد گوناگون برای ادبیات پیشنهاد می‌کنند، مثلاً این‌که ادبیات باید شیرین یا لذت‌بخش و درعین حال سودمند باشد^۲، یا ادبیات باید در ترکیه نفس مؤثر باشد، یا ادبیات باید مانند مسافرت و تجارب دیگر به افزایش تجارب خوانندگان یاری برساند، یا ادبیات باید محمل حقیقت یا صدق باشد و خوانندگان خود را به راه راست هدایت کند، یا ادبیات باید شدت عواطف آدمی را تعدیل کند و آن کاهش بخشد یا افزایش دهد، یا این‌که ادبیات فقط باید زیبا باشد و جز این لازم نیست هیچ کارکرد دیگری داشته باشد. نویسندگان نهایتاً به این نتیجه می‌رسند که اولاً کارکر اصلی ادبیات این است که منطبق با ماهیت اصلی و اولیه خودش باشد، یعنی شیئی زیبایی‌شناختی باشد؛ و ثانیاً این ماهیت باید در طی تاریخ ثابت بماند و هیچ تغییری نکند.

فصل ۴: نظریه ادبی، نقد ادبی، و تاریخ ادبی (ص ۳۲-۴۰)

بررسی‌های ادبی را می‌توان مشتمل بر سه بخش نظریه ادبیات، نقد ادبی و تاریخ ادبیات دانست. نظریه ادبیات اصول و مقوله‌ها و ملاک‌های کلی پرداختن به ادبیات را توضیح می‌دهد، نقد ادبی آثار گوناگون را یک‌به‌یک نقد و ارزیابی می‌کند، و تاریخ ادبیات به مطالعه سیر تحول تاریخی آثار ادبی می‌پردازد. نظریه ادبی را می‌توان نظریه نقد ادبی^۳ و نظریه تاریخ ادبیات^۴ نیز دانست، چون همان‌طور که اشاره شد، نظریه ادبی اصول و مقوله‌ها و ملاک‌های کلی بررسی ادبیات را تعیین می‌کند، و این مباحث همان رئوس کلی و مهمی هستند که در نقد آثار منفرد ادبی، و در بررسی تاریخی آثار ادبی باید عیناً مد نظر گرفته شوند. گرچه تمایز نهادن میان مفاهیم و اصطلاحاتی چون «نظریه ادبیات»، «نقد ادبی» و «تاریخ ادبیات» سودمند و پذیرفته شده است اما درعمل پیوندی دیالکتیک بین این هر سه مبحث وجود دارد به‌طوری‌که پرداختن به یکی، جدا از پرداختن به آن دوتای دیگر نیست؛ امکان ندارد کار نظریه ادبی را بدون

1. Truth-like

۲. برگرفته از عبارت معروف هوراس، شاعر رومی، که می‌گفت شعر باید *Utile dulci* باشد، یعنی «دل‌پذیر و بافایده».

3. Theory of literary criticism

4. Theory of literary history

مطالعه خود آثار ادبی پیش ببریم؛ همچنین نقد ادبی و بررسی تاریخی آثار ادبی را نیز نمی‌توان بدون نظریه ادبی متصور شد.

برخی کوشیده‌اند تا حساب تاریخ ادبیات را از نقد و ارزیابی ادبی جدا کنند؛ مثلاً می‌گویند تاریخ ادبیات نشان می‌دهد علی‌نامه از شاهنامه الگو گرفته، اما نقد ادبی نشان می‌دهد شاهنامه بهتر از علی‌نامه است. یعنی به باور اینان، مسائل مورد بحث در تاریخ ادبیات جزو مسلمات و بدیهیات است، اما مسائل مورد بحث در نقد ادبی جزو ذوقیات و امور عقیدتی است. اما چنین تمایزی بی‌معناست، زیرا صرف‌گزینش یک موضوع خاص در تاریخ ادبیات خود متضمن ارزش‌گذاری است؛ همین که چرا ما در تاریخ‌های ادبیات خود بیشتر به شاهنامه پرداخته‌ایم تا علی‌نامه، یا چرا تعداد نسخ خطی شاهنامه در فارسی و نیز تعداد و کیفیت تصحیحات شاهنامه به مراتب بیش و بالاتر از علی‌نامه است، نشان می‌دهد که هرگزینش و حتی کوچک‌ترین انتخابی در کار تاریخ ادبیات، خودبه‌خود و خواه‌ناخواه قرین با ارزیابی و ارزش‌گذاری و نقد است.

اما جز این، به اشتباه دیگری نیز می‌توان اشاره کرد که در آن تاریخ ادبیات با نقد یا ارزیابی ادبی خلط شده است. مثلاً طرفداران تاریخ‌گرایی^۱ معتقدند بررسی و نقد آثار ادبی هر دوره باید صرفاً براساس ارزش‌ها و باورهای همان دوره صورت پذیرد و بس. در این معنا کار مورخ ادبی عبارت است از اولاً بازنمایی دقیق باورها و ملاک‌ها و ارزش‌های یک دوره محدود و خاص در گذشته، و ثانیاً ممانعت از دخالت باورها و دیدگاه‌های امروزان در کار بررسی آثار ادبی آن دوره. شکل‌های افراطی این نظر به این باور می‌انجامد که مورخ ادبی به هنگام بررسی یک اثر ادبی، باید از اندیشیدن درباره هرآنچه به زمان آن اثر مربوط نمی‌شود پرهیز کند، و نیز باید بداند که تاریخ ادبیات چیزی نیست جز بازسازی نیت^۲ نویسنده یا خالق آن اثر و بس! به باور تاریخ‌گرایان، هر دوره‌ای از حیث قراردادها و مفاهیم انتقادی‌اش دارای تمامیتی قائم به خود است که قابل انطباق بر ادوار دیگر نیست. بازسازی گذشته در این معنا، محتاج قدرت تخیلی عظیم، هماهنگی عمیق با گذشتگان و ذوق‌های ادبی ازین‌رفته، و بازسازی جهان‌بینی‌ها و نگرش‌ها و مفاهیم و باورها و پیشداوری‌ها و فرضیات ادوار یا تمدن‌های گذشته است. آنان تصور

1. Historicism

مترجمان کتاب از اصطلاح «تاریخی‌گری» استفاده کرده‌اند ولی ما در اینجا از اصطلاح رایج‌تر «تاریخ‌گرایی» استفاده می‌کنیم.

2. Intention

می‌کنند تنها در چنین حالتی است که می‌توان به نیت خالق اثر پی برد و آن را بازسازی کرد، و دیگران که با پی بردن به نیت خالق اثر، کار نقد ادبی نیز تمام می‌شود و نیازی به بحث دیگری مانند ارزیابی و ارزش‌گذاری اثر نیست.

اما وِلک و وارن معتقدند که معنای اثر ادبی فقط در نیت خالقان آن آثار خلاصه نمی‌شود، زیرا هر اثر ادبی علاوه بر نیت خالقش، واجد حیات خاص یا نظامی از ارزش‌های دیگر نیز هست مانند نقدهای خوانندگان و منتقدان آن اثر در ادوار بعد. درواقع می‌توان گفت که اصلاً امکان ندارد که ما بتوانیم به هنگام خواندن اشعار مثلاً فردوسی یا سعدی، افکار امروزمان را دخیل در قضاوت‌هایمان نکنیم و خود را از هر حیث مبدل به خوانندگان هم‌عصر فردوسی یا سعدی بگردانیم! وِلک و وارن در انتقاد از تاریخ‌گرایی افراطی متذکر می‌شوند که این شیوه فقط می‌تواند درجه موفقیت آثار ادبی را در زمانه خودشان شرح دهد و از عهده توضیح علت موفقیت آن آثار در ادوار بعدی برنمی‌آید. امکان مقایسه آثار براساس این شیوه از میان می‌رود و منتقد نمی‌تواند توضیح دهد که مثلاً چرا غزلیات حافظ جزو بهترین غزلیات شعر فارسی در چند قرن غزل‌سرایی فارسی بوده است. تاریخ‌گرایی افراطی، تاریخ ادبیات را مبدل به سلسله‌ای از قطعات مجزا از هم می‌کند و آرمان شعر را چنان تجزیه می‌کند که جز معیارهای پراکنده، هیچ راهی برای ارزیابی آن باقی نمی‌ماند.

البته نظر معتدل‌تر دیگری هم وجود دارد که طبق آن اشعار متباینی در طول تاریخ پدید می‌آیند که تفاوت‌های بارز و آشکاری با هم دارند، به حدی که دوره‌ها و سبک‌های متفاوت را پدید می‌آورند، مانند سبک خراسانی در برابر سبک عراقی و هندی در تاریخ شعر فارسی، یا مکتب کلاسیسیسم در مقابل رمانتیسیسم و غیره در تاریخ ادبیات اروپایی. به این گرایش در کار مورخان یا منتقدانی که خود را نسبت به دوره یا معنای خاصی در تاریخ و یا نقد ادبی محدود می‌کنند، نسبی‌گرایی^۱ گفته می‌شود. در مقابل نسبی‌گرایی تاریخ‌گرایان، نوعی مطلق‌گرایی^۲ کاذب و واهی وجود دارد که از آن نیز باید پرهیز کرد. مطلق‌گرایان بر این باورند که طبیعت بشر تغییرناپذیر است و هنر نیز کلیتی تغییرناپذیر است که کیفیت آن در تمامی اعصار ثابت می‌ماند، و از این همه نتیجه می‌گیرند که برای بررسی و ارزیابی ادبیات اصلاً نیازی به بررسی ظرف تحقق آن آثار نداریم. وِلک و وارن تصریح می‌کنند که باید هم از نسبی‌گرایی کاذب

1. Relativism

2. Absolutism

تاریخ‌گرایان، و هم از باورهای دروغینِ مطلق‌گرایان برحذر بود. واقعیت این است که ارزش‌های ادبی هم زاده ارزش‌گذاری‌های پس از ظهور اثر هستند، و هم حاصل ماهیت زیبایی‌شناختی خود آن آثار. پس در این میان باید نظرگاهی را پذیرفت که هم بتواند ارزش‌های اثر ادبی را براساس ارزش‌های زمان خودش بسنجد و هم بتواند آن را با دست‌آوردهای تاریخی در دوره‌های بعد از خودش مقایسه و ارزیابی کند؛ وِلک و وارن چنین دیدگاهی را چندمنظرگرایی^۱ می‌نامند. در این معنا اثر ادبی هم «ابدی» است (یعنی هویت خودش را همواره حفظ می‌کند)، و هم تاریخی است (یعنی از مراحل تاریخی گذر می‌کند که ردشان قابل تشخیص و پیگیری است).

از دید وِلک و وارن، نسبی‌گرایی در نهایت سبب می‌شود که تاریخ ادبیات به سلسله‌ای از پاره‌های متمایز و ناپیوسته تقلیل یابد، و مطلق‌گرایی نیز در نهایت به رویکردی کاملاً همزمانی و یا مبتنی بر آرمانی غیرادبی مانند مارکسیسم می‌انجامد که دگرگونی‌های تاریخ ادبیات را نادیده می‌گیرد. هم نسبی‌گرایی بی‌اساس است و هم مطلق‌گرایی، اما خطری که امروزه مطالعات نقد ادبی را مخصوصاً در آمریکا و انگلستان تهدید می‌کند، آن گونه از نسبی‌گرایی است که فاقد توان ارزیابی آثار ادبی است [مانند نقدهای مارکسیستی و فمینیستی و روان‌شناختی و غیره]. متخصصان این قبیل نقدها چون قدرت ارزیابی آثار ادبی را ندارند، خود به خود به نقد و بررسی آثار کلاسیکی می‌پردازند که ارزششان در طول تاریخ تثبیت شده است! این منتقدان ذهن خود را بر ادبیات معاصر می‌بندند و این خودداری از پرداختن به آثار معاصر هیچ دلیلی ندارد مگر ناتوانی آنها در تشخیص سره از ناسره (ص ۴۰):

اگر آثار بسیاری از نویسندگان درجه دوم یا حتی درجه دهم گذشته درخور مطالعه است، پس آثار نویسندۀ درجه اول یا حتی درجه دوم زمان خود ما نیز لایق بررسی است. معمولاً جُبِن و ناتوانی در ادراک، دانش‌گاہیان را از قضاوت شخصی باز می‌دارد. آنان برآنند که باید منتظر «حکم تاریخ» شد، غافل از این که حکم تاریخ چیزی جز حکم منتقدان و خوانندگان دیگر از جمله استادان نیست. این ادعا که مورخ ادبیات از نقد و نظریه بی‌نیاز است، به این دلیل ساده بکلی بی‌اساس است: هر اثر ادبی که در دسترس است مستقیماً قابل بررسی و مشاهده است و می‌تواند راه

1. Perspectivism

وِلک و وارن این اصطلاح را از نیچه وام گرفته‌اند که معتقد بود دانسته‌های آدمی بسته به منظرها یا زوایای دید متفاوتش ممکن است تعبیر و معانی گوناگونی بیابد.

حلی برای بعضی از مسائل ادبی باشد؛ خواه این اثر دیروز آفریده شده باشد، خواه هزار سال پیش. این اثر را نمی‌توان تجزیه و تحلیل کرد یا مشخصاتش را به دست داد یا سنجید، مگر آن که همواره به اصول نقادی متوسل شد. مورخ ادبیات، حتی برای آنکه بتواند مورخ باشد باید منتقد باشد. [...] منتقدی هم که از تاریخ کم می‌داند یا هیچ نمی‌داند، گمان‌های خطا می‌برد یا به سیر و سیاحتی سرسری در میان شاهکارها سرگرم می‌شود، و به‌طور کلی از پرداختن به گذشته دور می‌پرهیزد [...] نگرستن از نظرگاه تاریخی و مطالعه منظم مسائل تکوینی سبب می‌شود که بسیاری از مسائل ادبی معاصر حل شود. افتراق میان نقد ادبی و تاریخ ادبی برای هر دو زیانبخش بوده است.

فصل ۵: ادبیات همگانی، تطبیقی، و ملی (ص ۴۱-۴۹)

ادبیات تطبیقی موضوعی مناقشه‌برانگیز است زیرا در زمان نگارش این کتاب تعاریف متفاوتی از آن وجود داشته است. این فصل کوتاه از کتاب عمدتاً به معرفی همان تعاریف‌های مختلف از ادبیات تطبیقی اختصاص دارد. باید دانست که امروزه دیگر چنین افتراقی در تعاریف و در تعیین معنای دقیق ادبیات تطبیقی وجود ندارد، و به‌همین دلیل شاید بخشی از آنچه در این بخش طرح شده دیگر موضوعیت چندانی نداشته باشد.

آنان ابتدا به سه تعریف عمده و رایج درباره ادبیات تطبیقی اشاره می‌کنند:

- (۱) ادبیات تطبیقی درمقام مطالعه ادبیات شفاهی،
- (۲) ادبیات تطبیقی درمقام مطالعه ادبیات در بیش از دو زبان یا دو کشور، و
- (۳) ادبیات تطبیقی درمقام مطالعه ادبیات جهان.

و درنهایت تصریح می‌کنند که ادبیات تطبیقی در معنای ادبیات جهان یا همگانی، تاحد زیادی بقیه تعریف‌ها را کنار زده و مبدل به موضوع اصلی این بحث شده است. دراین معنا ادبیات تطبیقی براساس کتاب حاضر عبارت است از رشته‌ای بسیار گسترده و پیچیده که پیگیری آن نیاز به تسلط بر چند زبان و نیز آشنایی کامل با ادبیات آن زبان‌ها دارد. وظیفه این رشته از مطالعات که نهایتاً پای آن به تاریخ ادبیات هم گشوده خواهد شد، عبارت است از بررسی رشد و تحول ادبیات در زبان‌های گوناگون (۴۶):

تاریخ ادبیات به عنوان یک کل جامع، و به مقیاسی بیرون از محدوده ملیتی خاص، باید دوباره نوشته شود. مطالعه ادبیات تطبیقی به این معنی، به جد، ایجاب می کند که محققان در زبان های گوناگون تبحر داشته باشند. این کار نیازمند آن است که چشم انداز خود را وسیع تر و احساسات محلی و بومی خود را سرکوب کنیم؛ کاری که چندان هم آسان نیست. بنابراین ادبیات در همه جا یکی است؛ چنان که هنر و بشریت یکی است. مطالعه تاریخ ادبیات در آینده براساس این مفهوم استوار خواهد بود.

بدیهی است که رسیدن به چنین حدی از توانایی در کار تحلیل ادبیات، بیش و پیش از هرچیز مستلزم تدوین نظریه ادبیات جامعی است که می تواند سیر دقیق مطالعات را در بین طیف بسیار گسترده و متنوعی از آثار ادبی مشخص می سازد. در چهارچوب همین تعریف از ادبیات تطبیقی، سخن از ادبیات فراملی به میان می آید که شامل آثار ادبی با زبان یکسان اما قلمروهای سیاسی متفاوت است. مثلاً بحث درباره ادبیات معاصر فارسی و افغانستانی و تاجیکستانی در زمره ادبیات فراملی می گنجد، چون هر سه به زبان فارسی اما متعلق به سه کشور گوناگون هستند. بررسی ادبیات عهد رنسانس و باروک اروپا نیز در همین قلمرو می گنجد، زیرا گرچه دارای زبان های و حتی قلمروهای سیاسی متفاوتی هستند، از سبک ها و بُن مایه ها و شگردها و انواع ادبی و منابع و مآخذ یکسانی برخوردارند. و بالاخره در پایان نوبت به ادبیات ملی می رسد که دارای زبان و قلمرو سیاسی یکسانی هستند.

۶۸۰

آینه پژوهش | ۲۱۳
سال ۳۶ | شماره ۳
مرداد و شهریور ۱۴۰۴

بخش دوم: «تمهید مقدمات» (ص ۵۱-۶۷)

این بخش که تنها شامل یک فصل است به بحث درباره شیوه های تصحیح، طبقه بندی و تحشیه و تفسیر نسخ خطی^۱، و دیگر مسائل مربوط به ویرایش و تصحیح انتقادی متون خطی و کهن اختصاص دارد. مطالب این بخش عمدتاً مربوط به نسخه های خطی انگلیسی است و در آن از کتاب خانه ها و مآخذ متعددی یاد شده که به کار مصححان و علاقمندان به تصحیح متون خطی می آیند.

فصل ۶: «از گردآوری نسخ تا تصحیح انتقادی» (ص ۵۳-۶۷)

در این فصل از شرح وظایف مقدماتی مصححان و ویراستاران نسخ خطی و متون قدیمی سخن به میان آمده، و در باره راه های تأیید اصالت نسخه های خطی و تعیین نویسنده و تاریخ آنها

1. Manuscripts

بحث شده است. کار متخصصان نسخ خطی به دو مرحله تقسیم می‌شود؛ ابتدا گردآوری و آماده‌سازی متون، و سپس تعیین تاریخ نگارش و نام نویسندگان آن آثار. بدون رعایت دقیق این مسائل مقدماتی، کار تحلیل انتقادی متون ناقص و حتی گمراه‌کننده خواهد بود، اما پژوهشگران وظایف بسیار مهم‌تر دیگری هم برعهده دارند، مانند شناسایی متون مجعول و شیوه‌های شناسایی این متون و شیوه‌های تفکیک آنها از نسخ معتبر. پرداختن به چنین اموری بدون آشنایی مصححان با مسائل و مباحثی چون کتاب‌شناسی^۱ و زبان‌شناسی امکان‌پذیر نیست. وِلک و وارن در این فصل با ذکر مثال‌هایی عملی نشان داده‌اند که چگونه بحث‌های مربوط به شیوه‌های شناسایی نسخ مجعول از نسخ واقعی، در شناسایی صاحبان اصلی آثار مؤثر بوده است. بحث درباره روش‌های مربوط به گردآوری متون شفاهی و شیوه ویرایش و تصحیح متون چاپی قدیم از دیگر موضوعات این فصل است. گرچه برخی مطالب این بخش امروزه دیگر کهنه شده و مآخذ جدیدتر و مفیدتری درمورد این مطالب منتشر شده است، هنوز هم خواندن آن برای پژوهشگران و علاقمندان به این حوزه می‌تواند سودمند و مفید باشد.

بخش سوم: «بررسی بیرونی ادبیات» (ص ۶۹-۱۵۰)

نویسندگان این کتاب تحلیل ادبیات را به دو بخش مجزا اما به هم مرتبط درونی^۲ و بیرونی^۳ تقسیم کرده و تأکید کرده‌اند که آنچه متنی را مبدل به اثری ادبی می‌کند بیش از هرچیز به ویژگی‌های درونی آن مربوط می‌شود. اما آنان متذکر اهمیت توجه به ویژگی‌های بیرونی آثار ادبی هم شده و از لزوم پرداختن به آن سخن گفته‌اند. این بخش از کتاب به معرفی انواع ویژگی‌های بیرونی، معایب آنها و ارزش تفسیری برخی از آنها در آثار ادبی اختصاص دارد.

درآمد (ص ۷۱-۷۳)

بررسی زمینه‌های اجتماعی و تاریخی آثار ادبی از شایع‌ترین شیوه‌ها در تحقیق‌های ادبی است و کمتر کسی در فواید این قبیل مطالعات تردید دارد، اما وِلک و وارن تصریح می‌کنند که بزرگ‌ترین ایراد این قبیل مطالعات این است که غالباً مبدل به توضیحی علی می‌شوند و می‌کوشند تا

1. Bibliography
2. Intrinsic
3. Extrinsic

ادبیات را به سرچشمه‌های اجتماعی‌اش تقلیل دهند. گرچه اطلاع از زمینه‌های اجتماعی و تاریخی که اثر ادبی در آن خلق می‌شود گاه ارزش تفسیری می‌یابد و به توضیح آثار ادبی یاری می‌رساند، اما این قبیل مطالعات علی‌هرگز نمی‌توانند کمکی به توصیف و تحلیل و مخصوصاً ارزیابی آثار ادبی بکنند. مثلاً با بررسی شرایط اجتماعی ایران در دهه ۱۳۴۰ می‌توان علت وفور آثار ادبی سیاسی و چپ و انقلابی را تا حدی توضیح داد اما این روش دو ایراد اساسی دارد: اولاً این شیوه هرگز قادر به ارزیابی هنری هیچ‌یک از آن آثار نیست؛ یعنی این رویکرد نمی‌تواند توضیح دهد که مثلاً چرا اشعار شاملو یا فروغ یا اخوان زیباتر یا هنری‌تر از اشعار سعید سلطان‌پور یا خسرو گل‌سرخی است. ثانیاً علت (در اینجا شرایط اجتماعی و سیاسی) و معلول (یعنی آثار ادبی) در این شیوه، هیچ تناسبی با هم ندارند، زیرا نتایج عینی آن علل خارجی همیشه قابل پیش‌بینی نیستند. ولک و وارن پژوهش‌هایی را که به تأثیر عوامل خارجی بر آثار ادبی می‌پردازند به چهارگروه تقسیم می‌کنند:

(۱) پژوهش‌های زندگی‌نامه‌ای که می‌کوشند تا از طریق شرح احوال خالقان آثار پرتوی بر آثار ادبی بیفکنند؛

(۲) پژوهش‌های روان‌شناسی که به بررسی نفسانیات و حالات روانی نویسندگان اختصاص دارند؛

(۳) پژوهش‌های اجتماعی که از طریق بررسی اوضاع اجتماعی و اقتصادی خالقان آثار درصدد شرح آثار آنان هستند؛

(۴) پژوهش‌های فلسفی که به بررسی فضای عقلانی و حال و هوای عقیدتی حاکم بر شکل‌گیری آثار می‌پردازند.

در این میان گروه سوم که به مطالعه اوضاع اجتماعی و اقتصادی خالقان آثار اختصاص دارند از همه جبری‌تر^۱ هستند زیرا وابستگی فلسفی آنها با علم و پوزیتیویسم قرن ۱۹ بیش از بقیه رویکردهاست. بعد از آن نوبت به گروه چهارم، یعنی طرفداران ایده‌آلیست تاریخ روح^۲ می‌رسد که تحت تأثیر فلسفه هگل هستند. به باور ولک و وارن ارتباط نهادن میان آثار هنری و سوابق خارجی آن آثار تاحدی روشن‌گر است، اما در مجموع تأویل ادبیات به علتی واحد عملاً محال و

1. Deterministic
2. Geistesgeschichte

بی حاصل است، دیگر این که در میان چهار رویکرد فوق، رویکرد چهارم در تبیین و توضیح علی آثار ادبی موفق تر از سه رویکرد دیگر است زیرا می کوشد تا از طریق ترکیب همه عوامل خارجی به توضیح ادبیات بپردازد. و چنان که خواهیم دید بر همین رویکرد هم انتقادات بسیاری وارد است (رک. فصل دهم «ادبیات و افکار»). این بخش مشتمل بر پنج فصل است که چهار فصل آغازین آن به بررسی چهار رویکرد فوق اختصاص دارد، و فصل پایانی (فصل یازدهم) به بحث درباره «ادبیات و هنرهای دیگر» می پردازد.

فصل ۷: «ادبیات و زندگی نامه» (ص ۷۴-۸۱)

مهم ترین و بدیهی ترین علت شکل گیری هر اثر ادبی، شاعر یا نویسنده ای است که آن اثر را خلق کرده است، پس حیرت آور نیست اگر بررسی آثار ادبی براساس زندگی نامه خالق آن آثار، رایج ترین شیوه در تحقیق های ادبی باشد. بررسی های زندگی نامه ای به سه دلیل کلی زیر صورت می پذیرند:

(۱) برای توضیح هرچه بیشتر و دقیق تر اثر ادبی؛

(۲) برای آشنایی خوانندگان با زندگی نوابغ و چگونگی پرورش اخلاقی و فکری و عاطفی آنها؛

(۳) برای تهیه مواد لازم اولیه جهت مطالعه روان شناسی شاعر و آفرینش شاعرانه.

۶۸۳

آینه پژوهش | ۲۱۳

سال ۳۶ | شماره ۳

مرداد و شهریور ۱۴۰۴

ولک و وارن تصریح می کنند که تنها دلیل نخست، آن هم فقط تاحدی، به بررسی های ادبی مربوط می شود و آن دو دلیل دیگر ربط چندانی به این بحث ندارند. زندگی نامه شاعران می تواند ارزش تفسیری^۱ داشته باشد و به تبیین شعر یاری برساند، اما شرح زندگی شاعران به منظور آشنایی با جزئیات زندگی آنان (مورد دوم) حواس ما را از ادبیات پرت و معطوف به مطالعه شخصیت آنان می کند، و روان شناسی شاعران و آفرینش شاعرانه (مورد سوم) نیز هیچ ربطی به مطالعات ادبی ندارد و در نهایت شاید بتوانند مصالح علمی مستقل دیگری را تهیه بکنند به نام روان شناسی آفرینش هنری!

اما کار زندگی نامه نویسان مبتنی بر واقعیات^۲ است، و سؤال اینجاست که آنان تا چه حد به واقعیات مربوط به زندگی شاعران و نویسندگان دسترسی دارند؟ درمورد شاعران و نویسندگان قدیم که می شود گفت تقریباً هیچ! مثلاً اطلاعات ما درباره زندگی حافظ یا شکسپیر نه چندان

1. Exegetical value

2. Facts

زیاد است و نه چندان قابل اعتماد! در این معنا بخش بسیار وسیعی از ادبیات قدیم خود به خود از حوزه بحث خارج می شوند، و این بدان معناست که ما آثار آنان را بدون اطلاع چندانی از وضعیت زندگی و حال و روزشان می خوانیم و از آنها لذت می بریم. در مورد شاعران و نویسندگان دوره های جدیدتر البته اطلاعات ما بیشتر است. مثلاً شاعر رمانتیک چون نیما یوشیج یادداشت ها و نامه های بسیاری از خود باقی گذاشته است که مصالح سودمندی را در اختیار زندگی نامه نویسان می گذارد، اما باید به خاطر داشت که آثار هنری با یادداشت های و نامه های باقی مانده از شاعران و نویسندگان تفاوت دارد، زیرا به دو حوزه کاملاً متفاوت تعلق دارند و به هیچ وجه نباید همسان فرضشان کرد. شعر و رمان قلمرو خیال پردازی و در نتیجه «دروغ» است، اما یادداشت ها و نامه ها کمتر محمل خیال پردازی و بیشتر میدان واقعیات روزمره هستند. دیگر این که زندگی نامه نویسان در جستجوهای خود غالباً به دنبال یافتن و برجسته کردن خصوصی ترین افکار و اعمال هنرمندان هستند، اما چنین اطلاعاتی حتی به فرض صحتشان شاید کوچک ترین نقشی در ارزیابی یا تفسیر آثار ادبی نداشته باشند. مثلاً در یادداشت های نیما که بعد از مرگش به چاپ رسید، نشانه های صریحی از ارادت او به محمدرضا شاه پهلوی یافت شده است^۱؛ اما آیا او واقعاً در حالت عادی و بدون ترس از عوامل تفتیش گر و امنیتی این یادداشت ها را لابلای یادداشت های دیگرش گذاشته است؟ و اصلاً دانستن چنین اطلاعاتی چه کمکی به تفسیر کدام شعر وی می کند؟ حتی وقتی یک اثر هنری عناصری از زندگی صاحب اثر را در خود دارد، آن عناصر چنان تغییر شکل می دهند که هرگونه معنای خصوصی خود را از دست می دهند و به صورت مصالح عینی انسانی درمی آیند و مبدل به جزء لاینفک اثر می شوند. مثلاً بنابر اطلاعاتی که ما از زندگی فروغ فرخزاد داریم، و نیز بنا به سال انتشار (۱۳۴۲) و تقدیم نامه کتاب تولدی دیگر (به: ا. گ.)، می توانیم حدس بزنیم که منظور فروغ از معشوق در شعری با عنوان «معشوق من»، کسی جز ابراهیم گلستان نبوده است:

او وحشیانه آزاد است
مانند یک غریزه سالم
در عمق یک جزیره نامسکون

۱. مثلاً رک. علی یاری، «نیما و دکتر محمد مصدق»، در:

<https://www.isna.ir/news/1401060302030/%D9%86%DB%8C%D9%85%D8%A7-%D9%88-%D8%AF%DA%A9%D8%AA%D8%B1-%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D9%85%D8%B5%D8%AF%D9%82>

او پاک می‌کند
با پاره‌های خیمهٔ مجنون
از کفش خود غبار خیابان را.

اما آیا تا چه اندازه می‌توانیم از صحت چنین حدسی اطمینان داشته باشیم؟ و حتی اگر چنین فرضی را بپذیریم، این قبیل اطلاعات چه کمکی به تفسیر و مخصوصاً نقد و ارزیابی شعر می‌کنند؟ جز این است که استعاره‌ای گسترده و عمیق را مبدل به معنایی مبتذل و پیش‌پاافتاده می‌گردانند؟ تازه در این صورت این سؤال پیش می‌آید که منظور فروغ از «مجنون» در بند بالا چه کسی بوده است...؟!

این نظر که هنر حدیث نفس است و بیان تجربه‌ها و عواطف شخصی، کاملاً خطا و مردود است. حتی زمانی که پیوندی نزدیک بین اثر و زندگی خالق اثر وجود دارد، نباید چنین پنداشت که اثر هنری تقلیدی محض از زندگی خالق اثر است. اثر هنری صرفاً تجسم تجربه‌ها نیست، بلکه همواره تازه‌ترین حلقه در سلسله‌ای از آثار مشابه نیز هست. هرگز نباید نقش عامل رسم و سنت هنری را در تکوین این آثار نادیده گرفت. این که امروزه غالب شاعران سنتی ما از قالب غزل استفاده می‌کنند، لزوماً به معنای عاشق‌پیشگی آنان نیست، بلکه بیشتر به معنای تبعیتشان از یک رسم و سنت رایج ادبی است! اقبال شاعران دهه‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۶۰ به شعر نیمایی نیز به همین دلیل بوده است. برداشت زندگی‌نامه‌ای درک دقیق فرایند هنری را مبهم می‌کند، زیرا سنت ادبی را نادیده می‌گیرد و به جای توجه به آن، به بررسی دوره‌های زندگی صاحبان اثر می‌پردازد. تجربه‌های هنرمندان پیش از آن که عارض ذهن خودشان باشد حاصل سنت ادبی و باورهای رایج زمانه است. همچنین باید توجه داشت که آثار هنری بیش از آن که تجسم زندگی واقعی صاحب اثر باشند، تجسم رؤیاهای او هستند، مانند نقابی که هنرمند در پشت آن پنهان می‌شود. خلاصه این که اثر هنری را نمی‌توان شرح حال نویسنده تلقی کرد، و تعبیر و استفاده از آثار هنری در مقام زندگی‌نامه می‌تواند حتی گمراه‌کننده باشد.

ولک و وارن در اینجا سؤال بسیار مهمی را مطرح می‌کنند و آن این است که چه ویژگی خاصی باعث می‌شود تا یک اثر ادبی را متعلق به شاعر یا نویسنده خاصی بدانیم. مثلاً چه چیز باعث می‌شود بگوییم اثری نیمایی است، یا شکسپیری است، یا حافظانه؟ مثلاً به شعر زیر توجه شود:

چشم جنگی نگران است:
داند آن خیره، که می‌آید از دور به قهر.

سر آن دارد تا نعره زنان
پیچدش در بر و بفشارد، تا پشتش زخم.
بنوازد تن تب دار زمین.
- هم از این بیم هرآن شاخه بخود می لرزد؛
هم از این بیم، به پیشانی، مرداب می اندازد چین.
وحشی خیره رسیده است ز راه.
جنگل از وحشت می بندد چشم،
وز دلش نعره یک ناله گشاید پر:

- آه!

شاید خیلی ها این شعر را متعلق به خود نیمایی بدانند، اما این شعر سروده بهرام صادقی^۱ است، و حال این سؤال پیش می آید که چه چیز باعث می شود تا ما آن را نیمایی بدانیم؟ زندگی نامه نیما و عواطف و احساسات شخصی او؟! درواقع آنچه به این شعر کیفیتی نیمایی می بخشد چیزی جز سبک و طرز خاص او نیست، و این همان موضوع اصلی مورد بحث در ادبیات است. رسیدن به چنین درکی از ادبیات بدون وقوف به شرح احوال و زندگی نامه شاعران نیز محتمل است.

البته تحقیقات زندگی نامه ای می توانند در پژوهش های ادبی مفید باشند، منوط به آن که ارزش تفسیری داشته باشند، و مثلاً واژه ها یا تلمیحاتی را در اثر شرح دهند، یا مسائلی تاریخی را درباره تحول کار شاعر بیان کنند، یا از بلوغ و افول سبک وی سخن بگویند، یا خواننده ها و حشرونشرهای وی را با ادیبان زمانه اش در اختیار بگذارند و غیره. این مسائل به تاریخ ادبیات وضوح بیشتری می بخشد و از سنتی که شاعر در آن پرورش یافته سخن می گویند و مصالحتی را که در آثارش به کار گرفته روشن می کنند. اما به رغم تمام این فواید و اهمیت آنها باید توجه داشت که قائل شدن به اهمیت انتقادی^۲ برای تحقیقات زندگی نامه ای خطری است که باید به شدت از آن پرهیز کرد (ص ۸۰):

۱. رک. بهرام صادقی، بازمانده های غربی آشنا، یادداشت های پراکنده و...، تدوین و تنظیم رضا اصلانی، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۴۰۱، ص ۳۷۴.

2. Critical importance

مدرکی که مبتنی بر زندگی‌نامه باشد، هرگز نمی‌تواند ارزش‌گذاری انتقادی را دگرگون کند یا بر آن تأثیر بگذارد... بین «صداقت» [در بیان حقیقت توسط شاعر] و ارزش هنری هیچ ارتباطی نیست.

مثلاً به دو بیت زیر از حافظ توجه شود:

ساقی حدیثِ سرو و گل و لاله می‌رود وین بن بحث با ثلاثه غَسَّاله می‌رود
می‌ده که نوعروسی چمنِ حَلِّ حُسن یافت کار این زمان ز صنعتِ دَلّاله می‌رود

آیا تفسیر یا درک زیبایی‌شناختی ما از این بیت بیشتر می‌شد اگر می‌پذیرفتیم «سرو» و «گل» و «لاله» نام سه روسپی در شیراز بوده (یا نام سه پسر پادشاهی در هند)، و «ثلاثه غَسَّاله» به سه جام باده‌ای اشاره دارد که رنود اول صبح می‌زدند تا مزاجشان بهتر کار کند، و «صنعت دلاله» هم دلالت به کارِ تمشیتِ امورِ فاحشگان داشته است...؟ پاسخ به این سؤال را به عهده خود خوانندگان می‌گذارم، اما پاسخ هرچه باشد در یک نکته تردید نیست، و آن این‌که چه شاعر واقعیت را بیان کرده باشد و چه دروغ گفته باشد، نه چیزی از ارزش ادبی شعرش کم، و نه چیزی بدان اضافه می‌شد.

فصل ۸: «ادبیات و روان‌شناسی» (ص ۸۲-۹۸)

ولک و وارن در این فصل به معرفی تحلیل‌های روان‌شناختی پرداخته و آنها را به چهار دسته زیر تقسیم کرده‌اند:

(۱) مطالعه روان‌شناختی شخص نویسنده،

(۲) مطالعه فرایند آفرینش هنری،

(۳) مطالعه سنخ‌ها و قوانین روان‌شناختی موجود در آثار ادبی،

(۴) مطالعه تأثیر ادبیات بر خوانندگان اثر ادبی (یا روان‌شناسی خوانندگان).

آنان در فصل حاضر فقط به سه مورد نخست پرداخته و بحث دربارهٔ مورد چهارم را به فصل «ادبیات و جامعه» (فصل نهم) موکول کرده و نیز تصریح کرده‌اند که از سه موضوع نخست فقط موضوع سوم تا حدی به بررسی‌های ادبی تعلق دارد و آن دوتای دیگر از مباحث فرعی در روان‌شناسی هنر محسوب می‌شوند.

با توجه به پیشرفت‌های گسترده و مطالعات بسیاری که از زمان انتشار این کتاب تاکنون در روان‌شناسی صورت گرفته، می‌توان گفت که امروزه مطالب این فصل بجز از حیث بررسی

پیشینه تحقیق، دیگر اهمیت علمی چندانی ندارند، اما در حال نتیجه‌گیری پایانی آن همچنان معتبر می‌نماید:

این چیزها [یعنی تحلیل‌های روان‌شناختی نویسنده و بررسی فرایند آفرینش هنری] نه به اثر هنری تعلق دارند، و نه این‌گونه مسائل تکوینی می‌توانند ما را از تحلیل و ارزشیابی اثر تمام‌شده بی‌نیاز کنند.

به عبارت دیگر این‌که بتوان اثر هنری را به مطالعات روان‌شناسانه تقلیل داد سفسطه یا مغالطه‌ای بیش نیست! نویسندگان ضمن مردود شمردن محک‌های روان‌شناختی در این قبیل بررسی‌های ادبی به نکته مهم دیگری هم اشاره می‌کنند که به سبب اهمیتش آن را عیناً در اینجا نقل می‌کنم؛ این نقل قول را در واقع می‌توان مبین رویکرد قطعی و نهایی نویسندگان این کتاب در مورد مطالعات ادبی دانست (ص ۹۲):

اگر قرار باشد برای کشف استعداد ادبی محک‌هایی پیدا کنیم بی‌شک این محک‌ها از دو نوع است؛ نوع اول، برای شاعر به مفهوم امروزی، به واژه‌ها، ترکیب آنها، تصویر، استعاره، و رابطه‌های معنایی و آوایی (قافیه، هم‌آوایی و انواع آن) مربوط می‌شود؛ نوع دوم برای نویسندگان روایتگر (مثل داستان‌نویسان و نمایش‌نامه‌نویسان)، به آدم‌سازی و ساختمان طرح ارتباط می‌یابد.

قسمت پایانی این فصل به بررسی مورد سوم در بالا، یعنی سنخ‌ها و قوانین روان‌شناختی موجود در آثار ادبی اختصاص دارد. وِلک و وارن بحث درباره این موضوع را تاحدی مرتبط با بررسی‌های ادبی می‌دانند به این دلیل ساده و بدیهی که شخصیت‌های داستان‌ها و نمایش‌نامه‌ها از لحاظ روان‌شناختی برای خوانندگان خود کاملاً حقیقی و قابل قبول هستند به طوری که طرح داستان‌ها هم برای آنها کاملاً منطقی و قابل قبول می‌نماید. همین شخصیت‌های حقیقی و قابل قبول سبب می‌شوند که استفاده از روان‌شناسی، مبدل به امری مرتبط با تفسیر آثار ادبی بشود. در این عرصه است که روان‌شناسان می‌توانند به تحلیل روانی شخصیت‌ها بپردازند و توضیحاتی تفسیری در اختیار خوانندگان بگذارند. اما جالب است که وِلک و وارن بلافاصله بعد از طرح موضوع فوق، متذکر می‌شوند که حتی در این عرصه هم باید احتیاط کرد، زیرا در اینجا هم بیش از آن‌که پای «حقیقت روانشناختی» در میان باشد، پای «شیوه بیان و ارزش‌های زیبایی‌شناختی و هنری» در میان است؛ یعنی حتی اگر نویسنده‌ای موفق شود رفتار قهرمانانش را کاملاً منطبق بر «حقایق روانشناختی» بگرداند، باز این سؤال‌ها همواره وجود دارد که اولاً آیا آن حقایق روانشناختی

واقعاً «حقیقت» دارند؟ و مهم‌تر از آن این‌که آیا این «حقیقت» ارزش هنری هم دارد؟ یعنی آیا منطبق با ساخت و فضای اثر ادبی هست یا خیر؟

به باور وِلک و وارن حقیقت روان‌شناختی به دو دلیل در اثر ادبی به خودی خود ارزش چندانی ندارد: اولاً چون انگاره‌های روان‌شناختی مدام در حال تغییر و تحول هستند و لذا حقیقت روان‌شناختی نیز مانند ادعاهای طرفداران مکتب رالِیسم سوسیالیستی فاقد اعتبار کلّ است، و ثانیاً و بسیار مهم‌تر از آن، به این دلیل که حقیقت روان‌شناختی در اثر ادبی تنها زمانی ارزش و اهمیت می‌یابد که به انسجام و تودرتویی اثر بیفزاید. به بیان دیگر آنچه ما در اثر ادبی حقیقت روان‌شناختی می‌نامیمش لزوماً نباید حقیقت داشته باشد یا مبتنی بر ملاحظات روان‌شناختی فلان مکتب باشد، بلکه حقیقت روان‌شناسی صرفاً زمانی ارزش و اهمیت دارد که خود نیز هنر باشد. خلاصه این‌که (ص ۹۷):

روان‌شناسی به مفهوم نوعی نظریه نظام‌یافته و آگاهانه درباره ذهن و طرز کار ذهن، لازمه هنر نیست، و به خودی خود ارزش هنری ندارد.

فصل ۹: «ادبیات و جامعه» (ص ۹۹-۱۱۹)

مهم‌ترین رویکرد جامعه‌شناختی در بررسی‌های ادبی، رویکرد مارکسیستی است. گفتیم از زمان انتشار این کتاب تا به امروز، رویکردهای روان‌شناختی در بررسی‌های ادبی، به علت دست‌آوردهای جدید و متعدد روان‌شناسی، بسیار تغییر کرده و دگرگون شده‌اند. حال می‌گوییم رویکرد مارکسیستی از این حیث تقریباً هیچ تغییری نکرده و اساس آن همان است که از ابتدا بوده است! هنوز هم در غالب رویکردهای مارکسیستی، مناسبات اقتصادی شیوه تولید را زیربنا، و ادبیات را پدیده‌ای روبنایی می‌دانند، و هنوز هم غالب متفکران مارکسیست نه تنها ادبیات را آئینه تمام‌نمای مناسبات اقتصادی و طبقاتی زمانه خود می‌دانند بلکه قائل به وظایف اجتماعی و اخلاقی خاصی نیز برای آن هستند. این بخش از کتاب در زمانی نگاشته و منتشر شد که انتقاد از مبانی و معتقدات مارکسیستی حتی در آمریکا می‌توانست به منزله گرایش به جریان‌های سیاسی راست و کاپیتالیستی، و لذا عملی ارتجاعی تلقی شود، اما وِلک و وارن در بیان آرای تحلیلی و انتقادی خود هیچ کوتاه نیامده و هرآنچه را لازم بوده در انتقاد از این قبیل رویکردهای نسبی‌گرا بر قلم آورده‌اند. این فصل از کتاب هنوز هم خواندن و اطلاع‌دهنده است و تحلیل انتقادی دقیقی از رویکردهای اجتماعی و مخصوصاً رویکرد مارکسیستی به ادبیات در اختیار می‌گذارد.

غالب رویکردهای مارکسیستی ادبیات را جزئی از نهادهای روبنایی جامعه می‌دانند و از تأثیر اجتماع بر ادبیات سخن می‌گویند. آنان ادبیات را چنان تقلیل می‌دهند که مبدل به معلول شرایط اجتماعی می‌شود. ولک و وارن در این کتاب به شدت با این حد از تقلیل‌گرایی مخالفت می‌ورزند و ادبیات و اصولاً همه هنرها را درمقام نهادهای زیبایی‌شناختی مستقلی در نظر می‌گیرند که نه مبتنی بر نهادهای اجتماعی، و نه حتی جزئی از آن نهادها محسوب می‌شوند. به باور آنها ادبیات خود نوعی نهاد اجتماعی مستقل است که به نهاد دیگری مانند زبان سخت گره خورده است؛ گرچه این نهاد از جامعه تأثیر می‌پذیرد، درعین حال بر آن تأثیر هم می‌گذارد و می‌تواند باعث تغییر آن بشود. مارکسیست‌ها نه فقط ادبیات را معلول جامعه می‌دانند بلکه برای ادبیات قائل به وظایف اجتماعی خاصی نیز هستند؛ به باور آنان ادبیات باید شرایط لازم برای ظهور جامعه بی طبقه یا سوسیالیستی آینده را مهیا کند. بنابراین، شیوه نقد آنان تجویزی و ارزش‌گذارانه و مبتنی بر موازین سیاسی و اخلاقی خاصی است، به باور ولک و وارن این مسائل هیچ ربطی به ماهیت و کارکرد اصلی ادبیات آن گونه که در فصل دوم آوردیم ندارند.

ولک و وارن تصریح می‌کنند که ادبیات در هر دوره‌ای لزوماً وضع موجود جامعه را منعکس نمی‌کند. البته نویسندگان به ناچار تجربه‌ها و برداشت‌ها و تأثرات کلی خود را از وضع موجود در آثارشان نمایش می‌دهند اما هرگز نمی‌توان پذیرفت که آنها نماینده کلیت زندگی در دوره خود هستند. در نقدهای هگلی (مثل نقد مارکسیستی یا نقد هیپولیت تن و بسیاری دیگر)، هنرمندان «نمایندگان» راستین جامعه خود، و آثار هنری نیز یادگار یا درواقع سند «حقایق اجتماعی» زمانه محسوب می‌شوند. مارکسیست‌ها حتی پا را از این هم فراتر نهاده و این «نمایندگی»، و آن «حقایق اجتماعی» را درمقام ارزش‌های هنری قلمداد می‌کنند. از نظر آنان «نماینده بودن» هنرمند، یا «حقیقت اجتماعی» مندرج در آثار هنری، دو روی یک سکه هستند که هم نتیجه ارزش هنری است و هم علت آن. به باور آنان ادبیات نه فقط بازتاب فرایندهای اجتماعی بلکه جوهر و خلاصه و چکیده تاریخ است.

ولک و وارن در این فصل از کتاب به بررسی ادعاهای فوق می‌پردازند و تلقی خودشان را از رابطه میان ادبیات و جامعه شرح می‌دهند. به باور آنان با توصیف غیرتجویزی و دقیق این روابط می‌توان به رده‌بندی‌های ساده‌ای درمورد پیوندهای موجود بین ادبیات و جامعه دست یافت و آن چه را در کار تفسیر ادبیات سودمند است شناسایی کرد و بقیه را کنار گذاشت. آنها روابط میان جامعه و ادبیات را در سه حالت زیر بررسی می‌کنند:

۱. بررسی خاستگاه و منزلت اجتماعی و نیز ایدئولوژی نویسنده آن گونه که در گفته ها و فعالیت هایش در بیرون از آثار ادبی وی مجال ظهور می یابد،
۲. بررسی محتوای اجتماعی و اشارات ضمنی و ایدئولوژی و مقاصد اجتماعی نویسنده آن گونه که در آثار ادبی وی ظاهر می شود،
۳. بررسی خوانندگان و تأثیرات اجتماعی ادبیات بر آنان.

این مسئله که ادبیات تا چه اندازه تابع جامعه است و به آن وابستگی دارد، در هر سه جنبه فوق (یعنی وضع اجتماعی نویسنده، محتوای اجتماعی آثار آنان، و تأثیر ادبیات بر جامعه) مدخلیت دارد و قابل بررسی است. وِلک و وارن در ادامه به بررسی سه حالت فوق می پردازند و در همه حال تصریح می کنند که گرچه ادبیات نهادی اجتماعی است و گرچه بسیاری از ویژگی های آن تحت تأثیر قواعد و هنجارهای اجتماعی شکل می گیرد، لزوماً بازتاب دهنده شرایط اجتماعی نیست، و هرگز نمی توان حقیقت اجتماعی را جایگزین ارزش های هنری در ادبیات کرد. هر شاعر یا نویسنده ای عضوی از جامعه ای است و دارای خاستگاه اجتماعی و سابقه خانوادگی و وضعیت طبقاتی خاصی است. اما این ویژگی ها لزوماً تعیین کننده وابستگی های ایدئولوژیکی آن شاعر یا نویسنده نیستند زیرا در عملکرد اجتماعی آنان مدخلیتی ندارند. با نگاهی اجمالی به تاریخ ادبیات فارسی نیز می بینیم که خاستگاه طبقاتی و منزلت اجتماعی شاعران لزوماً نقشی در تعیین ایدئولوژی و وابستگی های اجتماعی آنان ندارد. بسیاری از شاعران بزرگ ایرانی از ابتدای شعر فارسی تا حدود مشروطه به طبقه اشراف تعلق نداشتند، اما ایدئولوژی و ذوق ولینعمت های خود را در دربارها یا خانقاه ها بیان می کردند. تنها در دوره های اخیر ممدوحان ثروتمند جای خود را به مردم یا درواقع به ناشرانی داده اند که به وکالت از طرف طیف های متعدد و گوناگون خوانندگان عمل می کنند و تصمیم می گیرند. همین وضعیت به شکل دیگری در اروپا نیز وجود داشته است. در قرن ۱۸ دهقانان باسواد هم به ناچار همان مطالبی را می خواندند که طبقات بالای جامعه می خواندند چون مطلب دیگری وجود نداشت؛ اما در قرن ۱۹ وضعیت تغییر کرد. در این قرن نویسندگان به تدریج استقلال مالی پیدا کردند و وابستگی اشان به اشراف و طبقات عالی کم تر و کم تر شد، و این همه سبب شد تا به تدریج شاعران و نویسندگان از حیث مالی به طبقات دیگری جز اشراف وابسته شوند و در نتیجه ایدئولوژی و ذوقشان هم تغییر کند. خلاصه این که مطالعه مبانی اقتصادی ادبیات و منزلت اجتماعی نویسندگان جدا از مطالعه منزلت اجتماعی مخاطبانی نیست که زندگی نویسندگان را از حیث مالی تأمین می کنند.

مخاطبان آثار ادبی نقش بسیار مهمی در کیفیت و نوع اثر ادبی دارند، اما نباید فراموش کرد که این ارتباط خاصه در دوره‌های جدیدتر، پیوندی دیالکتیکی و دوسویه بوده است. یعنی همان‌طور که مخاطبان می‌توانند در کیفیت آثار ادبی و ایدئولوژی شاعران و نویسندگان نقش مهمی داشته باشند، شاعران و نویسندگان نیز می‌توانند در اعتلا یا افول ایدئولوژی و ذوق ادبی خوانندگان خود مؤثر باشند. یعنی هنر نه تنها عیناً از زندگی نسخه برداری نمی‌کند بلکه حتی به آن شکل می‌دهد و باعث تغییر آن می‌شود.

بحث‌های بسیاری درباره روابط میان آثار ادبی و شرایط اقتصادی جامعه صورت گرفته است و می‌توان صدها مثال برای چنین روابطی به دست داد، اما باید دانست که این‌گونه مطالعات از حیث ادبی تنها زمانی ارزش می‌یابند که بتوانیم به‌طور مشخص و بادقت بگوییم بین تصویر ارائه شده در اثر ادبی و شرایط واقعی اقتصادی جامعه چه رابطه‌ای وجود دارد: آیا تصویر موجود به عمد واقع‌گرایانه است؟ آیا تصویری کاریکاتورگونه و هجوآمیز از واقعیت است؟ آیا تصویری رمانتیک یا سورآلیستی از آن است...؟ بدیهی است که برای رسیدن به چنین تفسیری از آثار ادبی به دانشی تخصصی در زمینه مطالعات اجتماعی نیاز است. ولک و وارن از قول کوهن-برامستد، نویسنده کتاب درخشان اشرافیت و طبقات متوسط در آلمان، چنین نقل می‌کنند (۱۱۲):

فقط اشخاصی که بر مبنای مآخذی جز ادبیات محض، از ساختمان جامعه آگاهی دارند، می‌توانند دریابند که آیا بعضی تیپ‌های اجتماعی و رفتارشان در داستانی عیناً بازآفرینی شده‌اند یا نه، و اگر شده‌اند تا کجا... در هر مورد باید با ظرافت و دقت آنچه را تخیل محض است از آنچه مشاهده واقع‌بینانه است و آنچه چیزی جز بیان آرزوی نویسنده نیست تفکیک کرد.

تنها کسانی می‌توانند از آثار ادبی در مقام اسنادی تاریخی یا سیاسی استفاده کنند که بتوانند آن آثار را به درستی تعبیر و تفسیر کنند. در واقع از آنجا که درباره روزگاران کهن در بسیاری از موارد شواهد دیگری جز آثار ادبی وجود ندارد، این آثار مبدل به یگانه مآخذ موجود برای استخراج چنان دانسته‌هایی می‌شوند. در این موارد حتی مبهم‌ترین تمثیل‌ها و خیال‌انگیزترین داستان‌های عاشقانه و وقیح‌ترین مضحکه‌ها هم، اگر درست بررسی و مطالعه شوند، بیانگر جنبه‌هایی از دوره‌ها و جوامع قدیم خواهند بود.

۶۹۲

آینه پژوهش | ۲۱۳

سال ۳۶ | شماره ۳

مرداد و شهریور ۱۴۰۴

ولک و وارن در مجموع این نظر را رد می‌کنند که فقط یکی از ویژگی‌های خاص انسان می‌تواند محرک اصلی سایر فعالیت‌های وی باشد، حال می‌خواهد آن ویژگی خاص عوامل اقلیمی و اجتماعی و زیستی باشد (نظریه هیپولیت تن)، یا روح در مقام محرک تاریخ باشد (نظر هگل) یا وجوه گوناگون تولید (نظریه مارکس). آنان به درستی تصریح می‌کنند که وضعیت اجتماعی می‌تواند گاه سبب تحقق بعضی ارزش‌های هنری بشود، اما تعیین‌کننده این ارزش‌ها نیست. یعنی می‌توانیم بگوییم کدام یک از اشکال هنری در جامعه‌ای خاص ممکن است، و کدام یک ناممکن است، اما هرگز نمی‌توانیم پیش‌بینی کنیم که کدام یک از اشکال هنری حتماً به وجود خواهد آمد. در این میان مارکسیست‌ها بیش از بقیه می‌کوشند تا بین ادبیات و اقتصاد روابطی نزدیک برقرار کنند که این امر در نهایت منجر به قضاوت‌ها و توجیهات متناقضی می‌شود که نه محتوای اجتماعی اثر را تشخیص می‌دهد و نه منزلت هنری و ادبی صاحب اثر را. نقد مارکسیستی مانند نقد روانکاوی فرویدی و رویکردهای نسبی‌گرای دیگر، می‌کوشد تا عامل خاصی را در مقام تنها عامل تفسیر آثار ادبی قلمداد کند. این قبیل نظریات غالباً به توضیحاتی غیرمنطقی متوسل می‌شوند و هیچ‌گاه از عهده فراهم آوردن مبنایی عقلانی برای توصیف‌های زیبایی‌شناختی و ارزیابی‌های ادبی برنمی‌آیند. درواقع بررسی‌های علی هیچ‌گاه نمی‌توانند حق تحلیل و توصیف زیبایی‌شناختی و ارزیابی اثر ادبی را ادا کنند. خلاصه این که ادبیات بدل جامعه‌شناسی یا سیاست یا روان‌شناسی و مانند آن نیست، بلکه ادبیات علت وجودی و هدف‌های خاص خود را دارد.

فصل ۱۰: «ادبیات و افکار» (ص ۱۲۰-۱۳۷)

در این فصل دو نظر گوناگون درباره ادبیات و فلسفه بررسی می‌شود، یکی نظر کسانی که ادبیات را شکلی از فلسفه قلمداد می‌کنند، و دیگری نظر کسانی که به هیچ ارتباطی بین ادبیات و فلسفه قائل نیستند. گروه نخست بر این باورند که می‌توان با تجزیه و تحلیل آثار ادبی به افکار فلسفی مستتر در آنها پی برد، و دسته دوم بحث می‌کنند که افکاری که در آثار ادبی بیان می‌شود غالباً پیش‌پا افتاده و بی‌اساس، و شامل سخنانی کلی درباره فانی بودن آدمی و ارزش دوستی و مسائلی از این قبیل هستند. ولک و وارن بیشتر به گروه دوم تعلق دارند و در پایان تصریح می‌کنند که ادبیات بدل فلسفه نیست، بلکه هدف و توجیه خاصی برای خودش دارد. شعر متفکرانه هم مانند دیگر انواع شعر است و قضاوت درباره آن نه به اعتبار مصالح فلسفی یا روان‌شناختی یا اجتماعی، که صرفاً به اعتبار یک پارچگی و قوت هنری‌اش باید باشد.

این فصل از کتاب با بحث درباره «تاریخ افکار»^۱ و تفاوت آن با «تاریخ فلسفه» آغاز می‌شود. نخستین بار آرتور اونکن لاجوی^۲ (۱۸۷۳-۱۹۶۱)، فیلسوف و مورخ آلمانی تبار آمریکایی، در کتاب بسیار معروفش با عنوان زنجیره عظیم هستی^۳ (۱۹۳۶)، از مبحث تاریخ افکار سخن به میان آورد. او با تأکید روی افکار واحد^۴ و مفاهیم منفردی^۵ که مدام تکرار می‌شوند، و نیز نحوه ترکیب و تحول این مفاهیم در طول زمان، رشته جدید «تاریخ افکار» را بنا نهاد که در زمان خودش اهمیت و اشتها بسیار زیادی پیدا کرد. به سبب همین اهمیت و اشتها، ولک و وارن بحث خود در این فصل را با بررسی آرای وی، و تفاوت تاریخ افکار با تاریخ فلسفه آغاز کردند. تاریخ فلسفه به بررسی و مطالعه نظام‌های فلسفی بزرگ اختصاص دارد، اما تاریخ افکار به مطالعه آرای فلسفی متفکرانی مانند نویسندگان و شاعران اختصاص دارد. در تاریخ افکار، نظام‌های فیلسوفان به اجزاء سازنده آنها تجزیه می‌شود و از آثار ادبی در مقام سندهایی تاریخی برای درک تفکر فلسفی در دوره‌های مختلف حیات بشری استفاده می‌شود. لاجوی کم‌وبیش بر این باور بود که افکار مندرج در ادبیات جدی و اندیشمندانه، چیزی جز «افکار فلسفی رقیق شده» نیست. ولک و وارن این نظر لاجوی را رد می‌کنند اما تصریح می‌کنند که آگاهی به تاریخ فلسفه و تاریخ افکار اهمیت زیادی در تفسیر آثار ادبی دارد، و دیگر این که مورخان ادبیات، خاصه در مورد نویسندگان جدی، باید بحث‌های خود را با بررسی و مطالعه تاریخ افکار پیش ببرند، اما در حال تصریح می‌کنند که «تاریخ نقد [...] صرفاً جزئی از اندیشه تاریخ زیبایی‌شناختی [و نه تاریخ افکار] است» (ص ۱۲۳).

بخشی از این فصل به بحث درباره چگونگی بازتاب فلسفه در ادبیات زبان‌های متفاوت اروپایی اختصاص دارد، مثلاً بحث درباره چگونگی سیطره آرای افلاطون بر شعر الیزابتی عهد رنسانس در آثار شاعران و نویسندگانی چون اسپنسر و مارلو و شکسپیر در قرن ۱۷ و مانند آن. ولک و وارن پس از ذکر مثال‌ها و شواهد فراوان، در نهایت سؤالات مهم زیر را مطرح می‌کنند:

– پژوهش‌های اندیشه فیلسوفان در آثار یک شاعر تا چه اندازه مبین نظرات فلسفی آن شاعر است؟

1. History of ideas
2. Arthur Oncken Lovejoy
3. *The Great Chain of Beings*
4. Unit-ideas
5. Single concepts

- آرای فلسفی نویسندگان و شاعران تا چه حد واضح و نظام یافته است؟
- آیا هریک از شاعران و نویسندگان قرن‌ها پیش هم فلسفه‌ای خاص خود داشتند؟
- آیا مورخان ادبیات درباره انسجام و وضوح و دامنه باورهای فلسفی نویسندگان غلو نکرده‌اند؟
- آیا شعر شاعرانی که فیلسوف بوده و آگاهانه شعر فلسفی سروده‌اند، بهتر از شعر شاعران دیگر است؟
- آیا داوری در کار شعر باید برحسب ارزش فلسفه‌ای باشد که در آن شعر به کار گرفته شده است؟
- و خلاصه این که آیا ملاک‌های فلسفی از این دست، ملاک‌های معتبری برای ارزیابی آثار ادبی و نقد ادبی محسوب می‌شوند؟

ولک و وارن در پاسخ به سؤالات فوق و مخصوصاً سؤال پایانی تصریح می‌کنند که بی‌تردید تمام ملاک‌های فلسفی در ارزیابی آثار ادبی و نقد ادبی، ملاک‌هایی هستند مبتنی بر سوء تفاهم‌های فکری در خلط وظیفه فلسفه و هنر، و نیز بی‌اطلاعی از شیوه پرداختن به افکار در ادبیات. ادبیات دانشی فلسفی نیست که به نظم و استعاره ترجمه شده باشد، بلکه خود مبین نگرشی کلی و مستقل به زندگی است. شاعران بی‌آن که در بند نظام فلسفی خاصی باشند، به سؤالاتی پاسخ می‌دهند که موضوع فلسفه نیز هست، مثلاً مسئله تقدیر، یا رابطه آزادی و ضرورت، یا روح و طبیعت، یا وجود خدا، یا مسائل مذهبی و مسائل مربوط به اسطوره و جادو و مانند آن. اما در هر حال باید توجه داشت که وجوه شاعرانه یا زیبایی‌شناختی این پاسخ‌ها از عصری به عصر دیگر دگرگون می‌شود، و اتفاقاً همین وجوه متغیر در کار شاعران است که برای پژوهشگران ادبی باید اهمیت داشته باشد و نه لزوماً آن سؤالات فلسفی.

مثلاً شیخ محمود شبستری نظام فکری عرفان نظری را در مثنوی گلشن راز به دقت و به صورت کامل و فشرده بیان کرده است، ناصر خسرو نیز آموزه‌های فکری و مذهبی اسماعیلیه را در اشعارش به دقت و صراحت بسیار به نظم درآورده است، اما از حیث ادبی تفاوت چشمگیری بین این دو شاعر وجود دارد، و آنچه باعث این تفاوت می‌شود نه مطلقاً به محتوای اشعار آنها، بلکه صرفاً به نحوه بیان آن محتوا و مناسبت آن شیوه بیان با محتوای مزبور مربوط می‌شود. به همین دلیل است که در تاریخ ادبیات فارسی شیخ محمود شبستری را صرفاً ناظم مبانی فکری عرفان نظری، اما ناصر خسرو را شاعری فحل و توانا می‌دانند.

بررسی آرای فلسفی شاعران و نویسندگان مخصوصاً در آلمان به آنجا انجامید که بعضی فلاسفه سخن از جهان بینی های^۱ متفاوت در آثار ادبی به میان آوردند؛ مثلاً ویلهلم دیلتهای^۲ (۱۸۳۳-۱۹۱۱)، مورخ و فیلسوف آلمانی، که در مقام مورخ ادبی همواره بر تفاوت میان فکر و تجربه^۳ تأکید می کرد، به سه نوع جهان بینی در تاریخ اندیشه و از آنجا در ادبیات اشاره می کند: پوزیتیویسم یا رالیسم، ایدالیسم عینی^۴، و ایدالیسم ثنوی^۵. به باور وی در رالیسم کوشش می شود تا جهان روحانی برحسب جهان مادی توضیح داده شود، در ایدالیسم عینی واقعیت را تجلی دنیای درون می دانند، و در ایدالیسم ثنوی روح دارای استقلال کامل در برابر طبیعت است. برهمین قیاس، دیلتهای دست به تعمیمی کلی می زند و مثلاً بالزاک و استندال را نمونه اعلای رالیسم، گوته را نمونه ایدالیسم عینی، و بالاخره شیلر را نمونه ایدالیسم ثنوی می داند. به باور ولک و وارن فردیت شاعران و نویسندگان در این قبیل رویکردها نادیده انگاشته می شود، و نتیجه ضمنی این نوع بررسی ها نوعی نسبی گرایی افراطی و شدید است (۱۳۱):

نتیجه ضمنی این نوع بررسی ها یک نوع نسبی گرایی افراطی و شدید است. باید فرض را بر این گذاشت که این سه نوع جهان بینی هم ارزند و شاعر بسته به خلق و خوی یا جهان بینی خود، که در اساس غیر عقلانی است، از انتخاب یکی از این سه گریزی ندارد. چنین فرضی متضمن این است که فقط همین چند نوع جهان بینی وجود دارد، و هر شاعری نمودار یکی از این انواع است.

باید توجه داشت که کل چنین نظریاتی مبتنی بر نوعی فلسفه عمومی تاریخ با عنوان «تاریخ روح»^۶ است که براساس آن نه تنها در هر فرد، بلکه در هر دوره و در هر تاریخی، بین فلسفه و هنر ارتباطاتی ضروری و محکم وجود دارد. از همین جاست که ولک و وارن وارد بحث درباره تاریخ روح می شوند.

اصطلاح آلمانی Geistesgeschichte یا «تاریخ روح» را می توان به جای «تاریخ افکار» لاجوی بکار برد. اصطلاح تاریخ روح براساس فرضیاتی شکل گرفته که نخستین بار آگوست ویلهلم

1. Weltanschauungen
2. Wilhelm Dilthey
3. Experience (Erlebnis)
4. Objective idealism
5. Dualistic idealism
6. Geistesgeschichte

شلگل^۱ (۱۸۴۵-۱۷۶۷) و کارل ویلهلم فردریک شلگل^۲ (۱۸۲۹-۱۷۷۲) معرفی کردند و در تحلیل‌های خود به کار بستند. این اصطلاح در آلمانی به معنای بسیار خاصی به کار می‌رود و غرض از آن این است که هر دوره‌ای «روح زمان»^۳ خود را دارد (۱۳۲):

[قصده تاریخ روح] بازسازی روح زمان است بر مبنای چیزهای مختلفی که در یک عصر تحقق یافته است. از مذهب تا پوشاک. در ورای همه این چیزها کلیتی را جستجو می‌کنیم و همه امور را به اعتبار این روح زمان توضیح می‌دهیم.

در فلسفه «تاریخ روح» فرض بر این است که همه فعالیت‌های فرهنگی پیوند محکمی با هم دارند؛ مورخان ادبیات نیز از این روش برای نوشتن تاریخ ادبیات بهره برده‌اند. این شیوه عمدتاً مبتنی بر قیاسی تمثیلی^۴ است و از دو رویکرد متفاوت استفاده می‌کند که هر دو نیز ایراد بزرگی دارند. در یکی از این رویکردها که قیاس تمثیلی منفی^۵ نامیده می‌شود، بر تفاوت‌های یک عصر [با عصرهای دیگر] تأکید می‌شود و شباهت‌های موجود میان وقایع آن عصرها نادیده باقی بماند، و در رویکرد دوم که قیاس تمثیلی مثبت^۶ نام دارد بر شباهت‌های بین وقایع و آثار یک عصر واحد تأکید می‌شود و اختلافات وقایع در آن عصر نادیده گرفته شود (p. 119). به باور وِلک و وارن فرض یک پارچگی آثار هنری با رویکردهای فلسفی در دوره‌های تاریخی یکسان محل تردید فراوان است. بزرگ‌ترین شاعران و نمایش‌نامه‌نویسان و رمان‌نویسان نهضت رمانتیک آلمان غالباً یا رابطه بسیار سستی با فلسفه داشتند یا نگرش فلسفی آنان مغایر با فلسفه رمانتیک بود. توضیح دگرگونی‌های ادبیات برحسب «روح زمان» می‌تواند حتی بسیار زیانبار باشد چراکه مفهوم «روح» بسیار نامشخص و حتی مرموز است. نظریه آلمانی تاریخ روح صرفاً توانسته است موازین یک رشته از فعالیت‌های هنری یا فلسفی را به کل فعالیت‌های فرهنگی تعمیم دهد و آثار مستقل ادبی را برحسب تضادهای مبهمی مانند کلاسیسم و رمانتیسم، یا خردگرایی و خردگریزی توصیف کند. این مفهوم در بسیاری موارد نتایج زیانباری داشته است زیرا مانع از درک پیوستگی

1. August Wilhelm Schlegel
2. Karl Wilhelm Friedrich Schlegel
3. Time spirit
4. Analogy
5. Negative analogy
6. Positive analogy

برخی تمدن‌ها شده است. مثلاً اسوالد اسپنگلر^۱ (۱۸۸۰-۱۹۳۶)، مورخ و فیلسوف تاریخ آلمانی و یکی از شخصیت‌های افراطی تاریخ روح، تصویری از دوره‌های فرهنگی مجزایی در آثار خود عرضه می‌دارد که گویی هیچ پیوندی بینشان نیست؛ دوران باستان به درون قرون وسطی ادامه نمی‌یابد، و تداوم ادبیات مغرب‌زمین، به کلی انکار می‌شود (۱۳۵):

طرفداران این نظریه نه تنها به نسبی‌گرایی تاریخی مطلق (هیچ عصری از هیچ عصر دیگری بهتر نیست)، بلکه به درک کاذبی از فردیت و نوآوری می‌رسند که عوامل لایتغیر و اساسی هنرها، تمدن، و ماهیت بشر را نادیده می‌گیرد.

داستان‌ها و اشعار فلسفی (مثلاً فاوست گوته، یا برادران کارامازوف داستایوفسکی) لزوماً به علت مفاهیم فلسفی‌اشان آثار برتری به شمار نمی‌آیند. «حقیقت فلسفی» نیز مانند حقیقت روان‌شناختی یا اجتماعی، به خودی خود هیچ ارزشی هنری خاصی ندارد. هر اثر ادبی هر اندازه هم که فلسفی باشد باز اثری ادبی است و تنها از همین حیث قابل ارزیابی است. به عبارت دیگر، منزلت فلسفی هیچ اهمیتی در ادبیات ندارد مگر این‌که جذب اثر ادبی شده باشد و به پیچیدگی^۲ و انسجام^۳ اثر افزوده باشد.

فصل ۱۱: «ادبیات و هنرهای دیگر» (ص ۱۳۸-۱۵۰)

فصل حاضر را می‌توان ادامه فصل قبل درباره فلسفه «تاریخ روح» و مقوله «روح زمان» دانست. فصل قبل به بررسی شباهت‌های میان آثار ادبی گوناگون در عصری واحد اختصاص داشت، و این فصل به امکان وجود چنین شباهت‌هایی بین آثار ادبی و هنرهای دیگر (مانند نقاشی و موسیقی و مجسمه‌سازی و غیره) در عصری واحد اختصاص دارد. ولک و وارن در اینجا نیز امکان وجود چنین شباهت‌هایی را منکر نمی‌شوند اما درعین حال از پیچیدگی‌های بسیاری سخن می‌گویند که در این گونه تلقی‌ها از تأثیرپذیری یکسان هنرها از شرایط تاریخی یکسان وجود دارد، و در پایان نیز تصریح می‌کنند که ادبیات یک شکل هنری مجزا و مستقلاً از هنرهای دیگر است، و مناسب‌ترین روش در مقایسه هنرها باید مبتنی بر تحلیل ویژگی‌های درونی^۴

1. Oswald Spengler
2. Complexity
3. Coherence
4. Intrinsic

آثار هنری باشد که آن هم کاری بس دشوار است که تاکنون پیشرفت چندانی در آن مشاهده نشده است.

پیش از ادامه بحث تذکر دو نکته ضروری است: اولاً پس از انتشار این کتاب پژوهش‌های متعددی درباره ارتباط ادبیات با سایر هنرها صورت گرفته و در نتیجه بسیاری از مطالب این بخش امروزه برای پژوهشگران شاید اعتبار چندانی نداشته باشد، و ثانیاً بحث درباره ارتباطات میان ادبیات و هنرهای دیگر در این فصل عمدتاً مربوط به جوامع و فرهنگ‌های غربی است، و در نتیجه برخی از احکام و نتیجه‌گیری‌های کلی آن در مورد زبان‌ها و فرهنگ‌های دیگر اعتبار چندانی ندارد. مثلاً درباره پیوند شعر و موسیقی در فرهنگ‌ها زبان‌های اروپایی چنین می‌گویند (۱۴۱):

اشعاری که بافتی استوار و ساختمانی منسجم دارند به آسانی تن به آهنگ نمی‌دهند، درحالی‌که اشعار سست و پیش‌پا افتاده [...] متن مساعدی برای ظریف‌ترین آوازهای شوبرت و شومان بوده است. اگر شعر ارزش ادبی داشته باشد، آهنگی که برای آن می‌سازند کاملاً به الگوی آن زبان می‌رساند و آن را از نظر پنهان می‌کند؛ حتی وقتی که موسیقی نیز ارزشی خاص خود داشته باشد. [...] البته، بین شعر و موسیقی همکاری وجود دارد، اما فاخرترین شعرها به موسیقی متمایل نیست و والاترین آثار موسیقی نیز به کلام احتیاجی ندارد.

بدیهی است که این سخنان کوچک‌ترین ربطی به رابطه بین شعر کلاسیک فارسی و موسیقی سنتی ایرانی ندارد! درواقع ساختار شعر کلاسیک فارسی چنان با موسیقی سنتی ایرانی هماهنگی دارد که گویی از ابتدا این دو هنر با هم و برای هم تحول یافته‌اند. امروزه یکی از علل رواج شعرهای برجسته فارسی در میان فارسی‌زبانان، به اقبال خوانندگان و نوازندگان برجسته موسیقی ایرانی به این اشعار مربوط می‌شود.

ولک و وارن در رد وجود ارتباط میان ادبیات با هنرهای دیگر، از عواطف متفاوتی سخن می‌گویند که در اشکال هنری گوناگون متعلق به عصری واحد ظاهر می‌شوند. به باور آنها اولاً این عواطف لزوماً مشابه و موازی نیستند، ثانیاً صورت‌های هنری هرکدام شیوه تحول خودشان را در بیان این عواطف دارند، و ثالثاً تناظر میان هنرها از حیث واکنش‌های عاطفی که در مخاطبان خود برمی‌انگیزند، هرگز تن به هیچ آزمونی نمی‌دهد و در نتیجه تأثیری در افزایش دانش ما ندارد. آنان تأکید می‌کنند که ما فقط زمانی می‌توانیم به ارتباط بین هنرهای گوناگون پی ببریم که به عوامل درونی آنها توجه کنیم و نه جنبه‌های بیرونی آنها، و درعین حال تصریح می‌کنند که

درحال حاضر به چنین حدی از توانایی نرسیده‌ایم و اصطلاحات و مفاهیم لازم برای این مهم را اختیار نداریم.

ولک و وارن سپس این سؤال را طرح می‌کنند که آیا از طریق بررسی نیت هنرمندان می‌توان به تشابهاتی میان هنرهای گوناگون پی برد؟ پاسخ آنان به این سؤال نیز منفی است. اولاً نیت بسیاری از هنرمندان، مثلاً هنرمندان عهد باستان، بر ما پوشیده است و ما هیچ راهی جز گمانه‌زنی برای دسترسی به نیت آنها در اختیار نداریم. ثانیاً اگر به آثار هنرمندانی که همزمان در دو هنر متفاوت طبع‌آزمایی کرده‌اند نگاهی بیندازیم به هیچ نیت مشترکی نمی‌رسیم (۱۴۲-۱۴۳):

اگر بخواهیم بدانیم طرز تلقی مبتنی بر نیت هنرمند تا چه حد در تفسیری خاص ناتوان است، بهتر است به موارد نادری که نقاش و شاعر یکی است رجوع کنیم. مثلاً مقایسه شعر و نقاشی‌های بلیک یا روستی نشان می‌دهد که نه تنها کیفیات صناعی، بلکه خصلت نقاشی و شعر آنان سخت متفاوت و حتی متباعد است. مثلاً بلیک با نقش حیوان کوچک مضحکی شعر «پلنگ پلنگ! درخشان شعله‌ور»^۱ را مصور کرده است.

آنان از این مشاهدات نتیجه بسیار جالبی می‌گیرند و آن این‌که «واسطه بیان» (زبان در شعر و رنگ در نقاشی)، عاملی است که سنت از پیش بدان شکل داده و همین امر تأثیر بسیار مهمی در شکل بخشیدن و تعدیل تلقی و بیان هر هنرمند دارد. به عبارت دیگر، ادراک هنرمند وابسته به مصالح کار اوست و نه کلیات تجریدی، و دیگر این‌که هر کدام از این مصالح (زبان و رنگ) تاریخ خاص خودش را دارد که غالباً از تاریخ مصالح دیگر سخت متفاوت است.

مثلاً می‌دانیم که سهراب سپهری هم شاعر بود و هم نقاش، و در هر دو زمینه هم تقریباً به یک اندازه سرشناس و معروف بود. با مقایسه نقاشی‌های او اواخر دهه ۱۳۴۰ او با اشعار دفتر حجم سبز (۱۳۴۶) وی به نتیجه جالبی رسیدیم، و آن این‌که نقاشی‌های او در این دوران بسیار انتزاعی‌تر از اشعارش بوده است. این امر از این حیث که کیفیات صناعی نقاشی سهراب بسیار متفاوت از شعر وی بوده، مؤید نظر ولک و وارن است، اما امکان تازه‌ای را نیز بر مشاهدات ولک و وارن می‌افزاید، و آن این‌که «واسطه بیان» در شعر سهراب در این دوران البته تحت تأثیر شعر نیمایی

۷۰۰

آینه پژوهش | ۲۱۳

سال ۳۶ | شماره ۳

مرداد و شهریور ۱۴۰۴

1. "Tyger! Tyger! burning bright"

مدرن بوده است، اما «واسطه بیان» در نقاشی او احتمالاً تحت تأثیر فرهنگ اروپایی، یعنی حتی از شعر او هم مدرن تر بوده است! خوانندگان خود با مقایسه شعر معروف سهراب با عنوان «نشانی» در مجموعه حجم سبز، و دو نقاشی او در اواخر دهه ۱۳۴۰ در این مورد قضاوت خواهند کرد^۱:

«خانه دوست کجاست؟» در فلق بود که پرسید سوار.

آسمان مکتی کرد.

رهگذر شاخه نوری که به لب داشت به تاریکی شن‌ها بخشید

و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت:

«نرسیده به درخت،

کوچه باغی است که از خواب خدا سبزتر است

و در آن عشق به اندازه پره‌ای صداقت آبی است.

می‌روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ، سر بدر می‌آرد،

پس به سمت گل تنهایی می‌پیچی،

دو قدم مانده به گل،

پای فواره جاوید اساطیر زمین می‌مانی

و تو را ترسی شفاف فرا می‌گیرد.

در صمیمیت سیال فضا، خش خشی می‌شنوی:

کودکی می‌بینی

رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانه نور

و از او می‌پرسی

خانه دوست کجاست.»

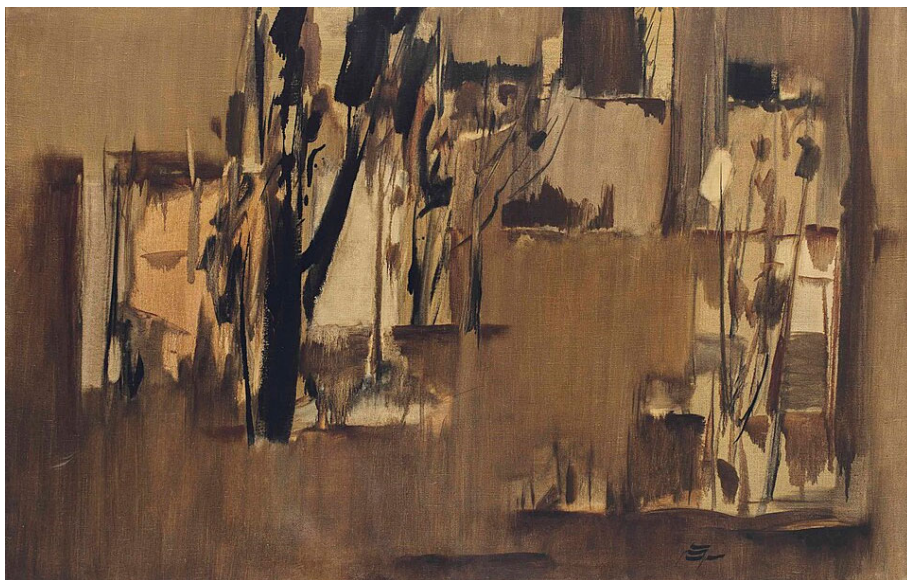
۷۰۱

آینه پژوهش | ۲۱۳

سال ۳۶ | شماره ۳

مرداد و شهریور ۱۴۰۴

۱. جالب است که قریب به اتفاق نقاشی‌های سهراب سپهری در این دوره بسیار انتزاعی بوده است. برای مشاهده این نقاشی‌ها رجوع شود به صفحه «فهرست آثار سهراب سپهری» در تارنمای ویکی‌پدیای فارسی.



بدون عنوان: رنگ و روغن روی بوم (اواخر دهه ۱۳۴۰)

۷۰۲

آینه پژوهش | ۲۱۳

سال ۳۶ | شماره ۳

مرداد و شهریور ۱۴۰۴



بدون عنوان: رنگ و روغن روی بوم (۱۳۴۵)

باری این فرضیه که زمینه فکری و فرهنگی مشترک، به یک اندازه بر همه آثار هنری تأثیر می‌گذارد، تصویری خطاست، و کاملاً اشتباه است اگر بخواهیم هنرهای مختلف را بر حسب «روح زمان» و نیت هنرمند تبیین کنیم. اساسی‌ترین روش در مقایسه هنرها باید مبتنی بر تحلیل ویژگی‌های درونی خود آثار هنری، یعنی روابط ساختاری آنها باشد، و ولک و وارن تصریح می‌کنند که برای یافتن وجوه مشترک هنرها بر مبنای ساختمانی آنها تا کنون کوشش چشمگیری نشده است.

بخش چهارم: «مطالعه درونی ادبیات» (ص ۱۵۱-۳۱۲)

این بخش که تقریباً شامل نیمی از حجم کل کتاب است، به موضوع اصلی کتاب، یعنی بررسی ویژگی‌های درونی آثار ادبی اختصاص دارد. نویسندگان در نخستین فصل این بخش (فصل ۱۲) به معرفی نظریه لایه‌ای خود پرداخته‌اند، و سپس در فصل‌های بعد بخش‌های مختلف این نظریه را در عمل شرح و بسط داده‌اند. سه فصل پایانی این بخش (فصل‌های ۱۷ و ۱۸ و ۱۹) به سه مبحث اصلی نظریه ادبی، یعنی انواع ادبی، نقد (ارزیابی) ادبی، و تاریخ ادبیات اختصاص دارد.

۷۰۳

آینه پژوهش | ۲۱۳
سال ۳۶ | شماره ۳
مرداد و شهریور ۱۴۰۴

درآمد (۱۵۳-۱۵۵)

مهم‌ترین موضوع در پژوهش‌های ادبی چیزی جز خود آثار ادبی نیست، زیرا آنچه توجه ما را به زندگی نویسنده یا محیط اجتماعی او یا ویژگی‌های روان‌شناختی‌اش جلب می‌کند خود اثر ادبی است و بس! اما جالب است که غالب کتاب‌های تاریخ ادبیات چنان غرق در مطالعه زمینه‌های آثار ادبی و عوامل خارجی مربوط به آنها می‌شوند که تقریباً از پرداختن به خود اثر ادبی و ویژگی‌های درونی آن غافل می‌مانند. علت این است که مبحث تاریخ ادبیات در معنای امروزی آن اساساً از دست‌آوردهای نهضت رمانتیسیسم بوده، و مورخان ادبیات نیز از همان آغاز، برای مقابله با کلاسیسیسم، می‌کوشیدند به زمینه‌های تاریخی و بیرونی آثار ادبی بپردازند تا هم ارزش‌های جدیدی را به آثار ادبی کهن نسبت دهند، و هم زمینه جدیدی را در پژوهش‌های ادبی فراهم آورند. افزون بر این باید از اهمیت روزافزون شیوه علوم طبیعی در توضیح علی قضا یا در قرن نوزدهم، و تأثیر بسیار زیاد روش‌شناسی آن علوم بر کار مورخان ادبی یاد کرد.

اما در سال‌های آغازین قرن بیستم واکنش‌هایی نسبت به این قبیل رویکردهای بیرونی در بررسی‌های ادبی شکل گرفت، و محققان و مکتب‌هایی پدید آمدند که می‌کوشیدند تا عمدتاً به

متن و نصّ خود آثار ادبی و ویژگی‌های درونی آنها پیردازند. صورت‌گرایان روس در روسیه، پیروان آی. ای. ریچاردز در انگلستان، و نقد نو در آمریکا از جمله چنین جریان‌هایی هستند که نص شعر و ویژگی‌ها آن را مرکز توجهات خود قرار دادند. آنها می‌کوشیدند تا در بررسی شعر به مباحث سنتی پژوهش‌های ادبی، مانند وزن شعر و معانی و بیان و مانند آن پیردازند، و در بررسی رمان نیز توجه چندانی به ظرف تحقق رمان نداشته باشند، بلکه عمدتاً شیوه بیان نویسنده را یا شگردهای روایی او را در استفاده از زاویه دید و نکاتی مانند آن بررسی کنند. ولک و وارن به همین دسته از پژوهشگران ادبی تعلق دارند. آنها عناصری را در آثار ادبی که از حیث زیبایی‌شناختی خنثی هستند «مصالح»^۱، و شیوه‌ای را که باعث می‌شود تا این مصالح در درون شبکه منسجمی قرار بگیرند و تأثیر زیبایی‌شناختی داشته باشند، «ساخت»^۲ می‌نامند.

مصالح مواد خام از پیش موجودی هستند که هنرمند از آنها بهره می‌گیرد تا اثر هنری‌اش را با استفاده از آنها بسازد. موارد زیر همه از زمره مصالح در کار شاعران و نویسندگان محسوب می‌شوند: کلمات، عواطفی چون عشق و اندوه و شادی، تجربیاتی چون جنگ و خیانت و پیری، درون‌مایه‌ها و موضوعات گوناگونی چون عدالت و آزادی و تقدیر و زیبایی، مسائل اجتماعی مانند فقر و مبارزه طبقاتی و مسائل تاریخی، اسطوره‌ها و افسانه‌هایی چون سیمرغ یا داستان رستم و سهراب، قالب‌های ادبی مانند غزل و قصیده و رباعی، انواع ادبی مانند رمان و شعر و نمایش‌نامه، وقایع تاریخی مانند انقلاب مشروطه یا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ یا جنگ ایران و عراق، هنرهای دیگر همچون معماری و نقاشی و مجسمه‌سازی و غیره و غیره.

اما ساخت عبارت است از سازمان‌دهی مصالح و شکل‌بخشیدن به آنها در درون یک اثر ادبی خاص؛ ساخت است که شکل و معنای خاص و نیز میزان انسجام و تأثیر زیبایی‌شناختی هر اثر ادبی را تعیین می‌کند. این‌که در یک رمان از شیوه روایت خطی استفاده شود یا از جریان سیال ذهن، یا این‌که در یک شعر از چه تصاویر و استعاره‌هایی، و در چه ترتیب و پیوندی استفاده شود، همه و همه به مقوله ساخت مربوط می‌شود.

تمایز نهادن میان مصالح و ساخت دو فایده عمده دارد، اولاً مانع از تقلیل‌گرایی^۳ در کار نقد می‌شود، یعنی مانع از آن می‌شود که اثر ادبی را به مآخذ آن (مثلاً زندگی‌نامه خالق اثر، یا تاریخ

1. Materials

2. Structure

3. Reductionism

نگارش اثر، یا وضعیت طبقاتی نویسنده و مانند آن) یا به موضوع آن (جنگ، انتقام، عشق و غیره) تقلیل دهیم؛ ثانیاً کار اصلی یا درواقع هنر شاعر یا نویسنده را برجسته می‌کند، که عبارت است از گنجاندن مصالح در درون ساختاری زیبایی‌شناختی. همین ویژگی است که به هر اثر ادبی شکل و معنایی خاص می‌بخشد.

در این معنا دو اصطلاح «مصالح» و «ساخت» جای دو اصطلاح قدیمی‌تر «فرم» و «محتوا» را می‌گیرد. مصالح و ساخت در هر اثر ادبی جدایی‌ناپذیرند به حدی که می‌توان آنها را دوروی یک سکه نامید؛ نه ساخت بدون مصالح وجود دارد، و نه مصالح بدون ساخت می‌تواند اثری ادبی را پدید آورد. ساخت همان عاملی است که سبب پیوند میان مصالح اثر می‌شود و نقشی هنری یا زیبایی‌شناختی را پدید می‌آورد. مثلاً اگر خورش «قورمه سبزی» را نوعی اثر ادبی در نظر بگیریم، آنگاه می‌گوییم توصیف این اثر صرفاً به معنای فهرست کردن مصالح آن (گوشت و دنبه و سبزی و لوبیا چیتی و لیمو...) نیست، بلکه عبارت است از شرح دقیق آن مصالح و میزان آنها، و چگونگی ترکیب آنها با هم...؛ کلید درک و تحلیل اثر ادبی در مقام شیئی هنری نیز همین گونه است!

۷۰۵

آینه پژوهش | ۲۱۳

سال ۳۶ | شماره ۳

مرداد و شهریور ۱۴۰۴

فصل ۱۲: «چگونگی وجود اثر ادبی هنری» (ص ۱۵۶-۱۷۴)

ولک و وارن در این فصل انگاره نظری خود را در نقد ادبی ساختگرا شرح می‌دهند. آنها از حیث فلسفی تحت تأثیر آرای رومان اینگاردن^۲ (۱۸۹۳-۱۹۷۰)، فیلسوف پدیدارشناس و نظریه‌پرداز هنر لهستانی، و از حیث نشانه‌شناسی تحت تأثیر آرای فردینان دو سوسور^۳ (۱۸۵۷-۱۹۱۳)، و از حیث زبان‌شناسی نیز تحت تأثیر مکتب یا حلقه زبان‌شناسی پراگ^۴ (آغاز به کار: ۱۹۲۶) هستند.

این فصل با این سؤال‌های معرفت‌شناختی^۵ مهم و مشکل آغاز می‌شود که «اثر ادبی چیست؟»، «وجه وجود^۶ یا موقعیت هستی‌شناختی^۷ اثر ادبی چیست؟»، و «اثر ادبی چگونه وجود دارد؟».

1. Content
2. Roman Ingarden
3. Ferdinand Mongin de Saussure
4. The Prague school or Prague linguistic circle
5. Epistemological problem
6. Mode of existence
7. Ontological situs

آنها ضمن تصریح این نکته که پاسخ به چنین سؤال‌هایی، راه را برای بررسی صحیح آثار ادبی هموار می‌سازد، ابتدا به چهار دسته از پاسخ‌هایی که تاکنون به این قبیل سؤال‌ها داده شده می‌پردازند و سپس پاسخ خود را عرضه می‌دارند. چهار پاسخ اولیه به شرح زیر است:

(۱) اثر ادبی مانند نقاشی و مجسمه‌سازی مصنوع دست است؛

(۲) جوهر اثر ادبی در توالی اصواتی نهفته است که با انشاد آن به گوش می‌رسد؛

(۳) شعر یا اثر ادبی عبارت است از احساس خواننده از آن؛

(۴) اثر ادبی عبارت است از تجربه نویسنده آن.

در اینجا نخست احتجاجات نویسندگان کتاب را در رد این چهار پاسخ شرح می‌دهیم و بعد درباره پاسخ خود آنان بحث می‌کنیم.

(۱) آیا می‌توان گفت که اثر ادبی، به این دلیل که با جوهر بر روی صفحه کاغذ نگاشته می‌شود، مانند نقاشی و مجسمه‌سازی مصنوع دست است؟ بقطعاً چنین نیست زیرا اولاً بسیاری از آثار ادبی شفاهی هستند و هرگز بر صفحه کاغذ نوشته نشده‌اند. بدیهی است که هر حکمی درباره ادبیات باید ادبیات شفاهی را هم شامل بشود. ثانیاً اگر نقاشی یا مجسمه‌ای را نابود کنیم، آن اثر کلاً از میان می‌رود، اما با نابود کردن نسخه‌ای از یک کتاب، لطمه‌ای به آن نمی‌رسد.

(۲) آیا جوهر اثر ادبی در توالی اصواتی نهفته است که خواننده شعر انشاد می‌کند؟ این نظر نیز قانع‌کننده نیست چون هر بار که شعری بلند خوانده شود روایتی جدید از آن عرضه می‌گردد که لزوماً خود آن شعر نیست؛ مانند خوانندگان مختلفی که با هر بار خواندن تصنیف «مرغ سحر»، اجرایی جدید و تأویلی نو از آن را عرضه می‌دارند. صوت قطعاً بخش مهمی از اثر ادبی است اما این که شعر را عبارت از توالی اصوات آن بدانیم به همان اندازه خطاست که شعری را اثری چاپ شده بدانیم!

(۳) آیا اثر ادبی عبارت است از احساس خواننده از آن؟ این راه حل روان‌شناختی نیز قانع‌کننده نیست زیرا اثر ادبی را با تجربه شخصی خوانندگان یکی می‌داند، و بدیهی است که افراد گوناگون، تأویل‌های متفاوتی از شعر یا رمان واحدی دارند. این نظر که تجربه ذهنی خواننده مساوی با خود شعر است، نهایتاً به این نتیجه غلط می‌انجامد که اولاً تا شعری خوانده نشود و بازآفریده نشود اصلاً وجود ندارد، و ثانیاً هر شعری به تعداد خواندگانش معنا و تعبیر دارد! بدیهی است که چنین تعریفی از شعر نمی‌تواند وحدت لازم را برای مطالعه علمی اثر ادبی را در اختیار بگذارد.

۴) آیا اثر ادبی عبارت است از تجربه نویسنده آن اثر؟ این نظر هم صحیح نیست، چون اولاً در مورد نویسندگان و شاعرانی که هیچ سخنی درباره افکار خود بر زبان نیاورده‌اند، و همچنین آثاری که خالقشان نامعلوم است، این احتجاج مطلقاً پاسخ‌گو نیست. ثانیاً پس از خلق اثر، خالق اثر نیز خود به خیل هزاران خواننده بالقوه دیگر می‌پیوندد و نظر او هم مبدل به یک تأویل در میان هزاران تأویل ممکن دیگر می‌شود. چنین نظری شعر را مبدل به مجهولی دست‌نایافتنی و کاملاً فرضی می‌سازد که به هیچ وجه امکان بازسازی و تحلیلش وجود ندارد؛ رهیافت روان‌شناختی از طریق حالات ذهنی خواننده یا شنونده یا گوینده یا نویسنده، بیشتر مسئله می‌آفریند تا راه حل!

باری شعر نه تجربه فردی است و نه تجربه جمعی، و تعریفی هم که بر حسب حالات ذهنی باشد نمی‌تواند خصلت واقعی شعر را توضیح دهد. هر تجربه فردی فقط بخشی از شعر واقعی را نشان می‌دهد، و ولک و وارن برای رسیدن به تعریف دقیقی از شعر به مفهوم «هنجار»^۱ متوسل می‌شوند بی‌آن‌که تعریف دقیقی از آن عرضه دارند. ما در اینجا ابتدا می‌کوشیم تا مفهوم هنجار را در چهارچوب کار آنان تعریف کنیم و سپس به ادامه بحث آنان درباره تعریف شعر بپردازیم.

۷۰۷

آینه پژوهش | ۲۱۳
سال ۳۶ | شماره ۳
مرداد و شهریور ۱۴۰۴

هنجارها عبارت از الگوها یا قواعدی ساختاری هستند که به خود اثر ادبی تعلق دارند و به آن وحدت و هویتی مستقل می‌بخشند. هنجارها باعث می‌شوند تا خواننده اثر ادبی را در مقام یک کلیت درک کند و آن را بشناسد. در این معنا اثر ادبی مجموعه‌ای تصادفی از کلمات نیست، بلکه شبکه‌ای است از هنجارهای به هم پیوسته که می‌توان آنها را از متن اثر استخراج و بررسی کرد؛ مثلاً وزن خاص رباعی، یا وزن خاص دوبیتی، یا وزن خاص اشعار نیمایی، همه از هنجارهای ساختاری این قالب‌های شعر فارسی محسوب می‌شوند؛ یا شیوه روایت غیر خطی در ملکوت بهرام صادقی، یا شازده احتجاب هوشنگ گلشیری، هنجار خاصی است که به این رمان‌ها معنای خاصی می‌دهد. توجه شود که هنجارها از ویژگی‌های ذاتی آثار ادبی محسوب می‌شوند و مطلقاً جزو ویژگی‌هایی نیستند که وابسته به تأویل خوانندگان از متن باشند.

حال می‌گوییم: شعر یا اصولاً اثر ادبی، ساختی است مرکب از هنجارهایی که کلیت آن را فقط در تجربه واقعی انبوه خوانندگان آن شعر می‌توان شناسایی کرد. این هنجارها باید از تجارب مختلف استخراج شوند تا مجموعه آنها تمامیت اثر ادبی را به ما بنمایاند. با مقایسه آثار ادبی می‌توان این

هنجارها را شناسایی کرد و براساس شباهت‌های میان آنها، به رده‌بندی انواع ادبی و سپس ارزیابی یا نقد ادبی و بالاخره ویژگی‌های تاریخ ادبیات دست یافت. هر تجربه‌ای را در خواندن آثار ادبی می‌توان کوششی دانست در فراچنگ آوردن مجموعه‌ای از این هنجارها و مقیاس‌ها. اما چگونه می‌توان این هنجارها را شناسایی و تحلیل کرد؟ وِلک و وارن برای پاسخ به این سؤال از نظریه رومان اینگاردن بهره می‌برند.

رومان اینگاردن شاگرد برجسته ادموند هوسرل (۱۸۵۹-۱۹۳۸)، فیلسوف معروف اتریشی-آلمانی و بنیان‌گذار مکتب پدیدارشناسی^۱ بود. به باور اینگاردن اثر ادبی نه یک شیء فیزیکی واقعی است (مانند لیوان و کتاب)، نه یک شیء صرفاً ذهنی است (مثل تجربه نور یا درد)، و نه مفهومی مثالی (مانند مثلث). اثر ادبی از نظر آنان شیئی ناکامل است که توسط خواننده اثر تکمیل می‌شود. یعنی متن اثر ادبی طرحی کلی عرضه می‌دارد که خواننده با استفاده از دانش و تخیل و تجربیات خود آن را تکمیل می‌کند. اینگاردن اثر ادبی را متشکل از چند لایه متوالی و درهم‌تنیده می‌داند و برای هر لایه به ویژگی‌ها و نقش‌های خاصی قائل است؛ وی تصریح می‌کند که کیفیت کل اثر از هماهنگی یا ناهماهنگی همین لایه‌ها شکل می‌گیرد. وِلک و وارن معتقدند که برای تحلیل دقیق‌تر هنجارهای ادبی می‌توان از شیوه عالمانه اینگاردن در تمایز نهادن میان لایه‌های گوناگون بهره برد^۲. یعنی در نظر آنان اثر هنری نه تنها دستگاهی از هنجارها، بلکه دستگاهی مرکب از چهار لایه است که هر یک متضمن گروه‌های فرعی دیگری است (ص ۱۶۷). در اینجا فقط به اختصار اشاره‌ای به این لایه‌ها می‌کنیم و در فصل‌های بعد با تفصیل بسیار به هریک از آنها می‌پردازیم^۳.

لایه ۱) لایه آوایی^۴ که به بررسی مباحثی اختصاص دارد چون «انواع جناس‌ها، سجع، وزن شعر و قافیه و ردیف»؛

1. Phenomenology

۲. برای اطلاع بیشتر درباره آرای رومان اینگاردن رجوع شود به کتاب زیر:

Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931.

کتاب بسیار مهم فوق به انگلیسی نیز ترجمه شده است:

Roman Ingarden, *The Literary Work of Art: An Investigation of the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Language*, Translated by George G. Evanston Grabowicz, Illinois: Northwestern University Press, 1979.

۳. همان‌طور که گفتیم وِلک و وارن طرح کلی این لایه‌ها را از رومان اینگاردن برگرفته‌اند، اما حاصل نهایی کار آنان از حیث تعداد و نوع لایه‌ها تفاوت‌هایی با آرای اینگاردن دارد.

4. Stratum of sound/ Phonetic layer

لایه ۲) لایه واحدهای معنایی^۱ که بر مبنای لایه نخست شکل می‌گیرد و به معنای واژه‌ها و جمله‌ها و ترکیب‌های زبانی می‌پردازد. این لایه تعیین‌کننده ساختمان صوری و زبانی اثر ادبی، یعنی سبک آن است. هنجارهای سبکی در دو قسمت نثر و شعر بررسی می‌شوند. در قسمت نثر شامل مباحثی است چون «تکرار اصوات، واژگونی نظم لغات، ساختمان سلسله مراتب پیچیده جمله‌های اصلی و تبعی، عبارات کهنه، واژه‌های نوساخته، و اصطلاحات محلی»؛ و قسمت شعر شامل مباحثی است چون «تصویر و استعاره و سمبول و اسطوره»؛

لایه ۳) لایه اشیاء یا جهان اثر^۲ که شامل بررسی عناصر جهان خیالی در آثار روایی (رمان‌ها، منظومه‌های روایی، نمایشنامه‌ها و غیره) است. مهم‌ترین مباحث این لایه عبارتند از «شخصیت پردازی و زاویه دید و فضا سازی»؛

لایه ۴) لایه کیفیات مابعدالطبیعی^۳ که سبب می‌شود اثری را متعالی یا تراژیک یا هراس‌انگیز یا مقدس بخوانیم. در این لایه است که با جهان بینی^۴ اثر، و نه مطلقاً جهان بینی شاعر یا نویسنده، روبه‌رو می‌شویم.

پیش از ادامه بحث درباره لایه‌های فوق لازم است نگاهی هم به تقسیم‌بندی این مباحث در سنت علوم ادبی فارسی بیندازیم. در مآخذ فارسی معمولاً این مباحث را در دو بخش «عروض و قافیه» و «بلاغت» بررسی می‌کنند. بخش «بلاغت» خود مشتمل است بر دو مبحث صنایع ادبی (شامل بدیع لفظی و معنوی، و بیان) و معانی (شامل بحث درباره اغراض جملات و چگونگی آوردن سخن به مقتضای حال)^۵. این تقسیم‌بندی تفاوت‌هایی با تقسیم‌بندی ولک و وارن در لایه‌های فوق دارد. تقسیم‌بندی فارسی به مراتب دقیق‌تر و پرجزئیات‌تر از تقسیم‌بندی ولک و وارن است، به حدی که مثلاً برای سطح بسیار مهم و پرجزئیاتی مانند صنایع بدیع معنوی فارسی، هیچ سطح معادل و دقیقی در تقسیم‌بندی آنها وجود ندارد. و البته خواهیم دید اجزائی نیز در تقسیم‌بندی ولک و وارن وجود دارد که همتای کاملاً دقیقی در تقسیم‌بندی فارسی ندارند، مثلاً آلتریشن^۶ و

1. Units of meaning

2. World of the work/ objects

3. Metaphysical quality

4. World view

۵. مثلاً رک. میرجلال‌الدین کزازی، زیباشناسی سخن پارسی، ج ۳، نشر مرکز، ۹، ۱۳۸۹.

6. Alliteration

آزونانس^۱ و کانسونانس^۲ (لایه اول)، و نماد^۳ و اسطوره (لایه سوم). طرح زیر بر اساس سنت علوم ادبی فارسی تنظیم شده و در آن مشخص کرده ایم که هریک از اجزاء آن در چه لایه ای از تقسیم بندی های ولک و وارن قرار می گیرد:

۱. عروض و قافیه (لایه اول)

۲. بلاغت:

۱.۲. صنایع ادبی:

۱.۱.۲. بدیع:

۱.۱.۱.۲. بدیع لفظی مثل جناس، سجع، موازنه، ترصیع، رد الصدر علی العجز و... (لایه اول)

۲.۱.۱.۲. بدیع معنوی مثل ایهام، تضاد، مراعات النظیر، حسن تعلیل، حسن طلب، استدراک... (لایه دوم)

۲.۱.۲. بیان مشتمل بر تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه (لایه دوم)

۲.۲. معانی (لایه دوم)

شاید بتوان گفت که مهم ترین ویژگی این نظریه در قدرت ارزیابی آن نهفته است: اولاً هنجارها یا عناصر هر لایه باید چنان به هم وابسته باشند که کوچک ترین تغییری در یکی از آنها بر دیگری هم تأثیر بگذارد و انسجام آن لایه را از میان ببرد؛ و ثانیاً لایه های گوناگون هر اثر ادبی باید چنان درهم تنیده باشند که کلیتی یک دست و منسجم را پدید آورند. در این معنا هدف اصلی از بررسی این لایه ها عبارت است از دستیابی به شیوه ای برای ارزیابی کلیت یا ساخت اثر و لایه های تشکیل دهنده آن از طریق تحلیلی هم زمانی.

قسمت پایانی این فصل (۱۲) به بحث درباره چگونگی تأثیر فردینان دوسوسور و مکتب پراگ، بر نظریه ادبیات اختصاص دارد. نویسندگان در این قسمت بسیار فشرده و دشوار که مبین مبانی

نظری آنان در تحلیل ساختاری ادبیات است، می‌کوشند تا تمایز فردینان دوسوسور بین دستگاه زبان^۱ (لانگ) و عمل گفتار^۲ (پارول) را بر تفاوت بین شعر فی‌نفسه و تجربه فردی حاصل از آن انطباق دهند.

دستگاه زبان یا لانگ عبارت است از نظامی انتزاعی مرکب از قواعد و قراردادهایی که اساس زبان و دانش عمومی همه اهل زبان را تشکیل می‌دهد. مثلاً قواعد دستور زبان فارسی، یا مجموعه لغات فارسی بخشی از دستگاه زبان فارسی را می‌سازند. اما عمل گفتار یا پارول به شواهد واقعی و کاربرد عملی زبان مربوط می‌شود، یعنی به جمله‌ها و عبارت‌هایی که هریک از اهل زبان در عمل می‌سازد. مثلاً یک گفتگوی معمولی بین دو نفر، یا جمله‌ای مکتوب در یک پیامک، یا حتی کلمه‌ای که فردی بر زبان می‌راند، همه و همه شواهدی از عمل گفتار هستند. ولک و وارن کلیت اثر ادبی را با نظام زبان، و برداشت‌های هر خواننده‌ای از آن کلیت را با عمل گفتار قیاس می‌کنند. یعنی متن اثر ادبی شامل تمام معانی و ویژگی‌های خاص آن اثر است اما هریک از ما به تنهایی نمی‌توانیم تمام آن معانی و ویژگی‌ها را درک کنیم. این وضعیت دقیقاً در هر موردی از عمل شناخت نیز قابل مشاهده است، یعنی ما هرگز نمی‌توانیم کیفیات هیچ شیئی را به طور تمام و کمال دریابیم، زیرا از هر منظر که به آن شیء بنگریم با کیفیات خاصی مواجه می‌شویم، اما این واقعیت را نیز نمی‌توان منکر شد که در هر حال آن شیء وجود دارد و دارای کیفیاتی تمام و کمال خاص خودش است. به همین قرار، ساخت هر اثر هنری نیز وظیفه و کیفیاتی خاص خود دارد که ما همیشه آن را به طور ناقص درک می‌کنیم، اما به رغم این نقص، «ساخت تعینی»^۳ آن اثر همواره سر جای خودش باقی است^۴. چنین تحلیلی سبب می‌شود که اثر ادبی با واقعیت تجربی خلط نشود، اما در عین حال واجد ساخت و کیفیات واقعی و ذاتی خودش نیز باشد. وضعیت هستی‌شناختی اثر ادبی مطلقاً مانند اعیان مثالی^۵، مثلاً مفهوم «مثلث» یا «سرخ»، نیست زیرا اثر ادبی در لحظه معینی از زمان خلق شده و وجودی مشخص و معین دارد؛ اثر ادبی

1. Langue

2. Parole

3. Structure of determination

۴. ولک و وارن خوانندگان خود را برای درک بیشتر این معنا به مأخذ زیر ارجاع داده‌اند:

E. Husserl, *Méditations cartésiennes*, Paris, 1931, pp. 38-9.

5. Ideal object

ازاین حیث بسیار شبیه به زبان است، البته بااین تفاوت که لحظه دقیق آفرینش زبان معین نیست اما لحظه آفرینش اثر هنری کم و بیش مشخص است.

همان طور که زبان شناسان قائل به وجود یک واج واحد مانند /h/ هستند که در بافت های گوناگون به شکل واج گونه های متفاوت ظاهر می شود، اثر ادبی نیز وجودی مشخص دارد که معنای کامل آن در تأویل های گوناگون و ناقصی نهفته که از آن وجود دارد (ص ۱۷۰-۱۷۱):

به همین قیاس می توانیم با مقایسه و مطالعه تفسیرها و «درک های» ناتمام و نادرست گوناگون میان تفسیر درست و نادرست شعر، و بازشناسی و درهم ریختن هنجارهایی که در اثر هنری مضمّن است فرق بگذاریم. همان طور که واج را می توان مطالعه کرد طرز کار، روابط، و ترکیب این هنجارها را نیز می توان مطالعه کرد.

اما اثر هنری یک تفاوت بسیار مهم دیگر نیز با اعیان مثالی دارد و آن این است که دارای نوعی «زندگی» است، به این معنا که در لحظه معینی از زمان ظهور می کند و در طول تاریخ دگرگون می شود. اثر ادبی هم ماهیت و ویژگی های بنیادین خودش را در طول زمان حفظ می کند، و هم پس از چندی دارای تاریخی می شود که قابل توصیف است و حتی بر درک ما از آن تأثیر می گذارد. در این معنا اثر ادبی «در زمانی» نیز هست زیرا آگاهی ما از تجربه های پیشین، که شامل تمام تفسیرها و انتقادهای و حتی سوء تفاهم ها درباره اثر در طول تاریخ بوده است، بر تجربه امان تأثیر می گذارد. تفسیرها به ما می آموزد که چگونه اثری را عمیق تر درک کنیم، و این امر مبین اهمیت بسیار زیاد تاریخ نقد ادبی است. غزلیات حافظ هنوز هم وجود دارد و خوانده می شود اما تجربه ما از این اشعار قطعاً متفاوت با تجربه کسانی است که مثلاً هفتصد سال پیش این اشعار را می خواندند. از یک سو ما گرایش بعضی از آن اشعار به زبان محاوره زمان حافظ را درک نمی کنیم یا از برخی اشارات و تعابیر آن سردر نمی آوریم، و از سوی دیگر نقدهای متفاوت و تفسیرهای متضادی که در صد سال اخیر بر حافظ نوشته شده، امکانات تأویلی عظیمی در اختیارمان می گذارد که حتی به ذهن خود حافظ هم نمی رسیده است!

گرچه وِلک و وارن بسیار تحت تأثیر آرای فلسفی اینگاردن هستند در این بخش از کتاب به خطای مهمی در پدیدارشناسی محض وی اشاره می کنند. اینگاردن در بررسی های ادبی خود سخنی از مقوله «ارزیابی» به میان نمی آورد و صرفاً به همین شیوه پدیدارشناختی اکتفا می کند که ساخت خاصی را «اثر هنری» بنامد. اما وِلک و وارن تحلیل اثر ادبی را بدون ارزیابی و بحث

درباره ارزش‌های آن بی اعتبار می خوانند و این ایراد را ناشی از نوعی مطلق گرایی نهفته در ذات پدیدارشناسی می دانند^۱ (ص ۱۷۳):

البته، ریشه این موضوع در اعتقاد پدیدارشناسان به نظم بی زمان و ابدی «ذات‌هایی»^۲ است که تفریدهای^۳ تجربی بعداً به آنها اضافه می شود. با فرض جدول مطلق از ارزش‌ها، به ناچار نسبی بودن داوری‌های فردی را از نظر دور می داریم. هر مطلق متحجری دستخوش جریان بی ارزشی^۴ از داوری‌های شخصی می شود.

به باور آنان تنها راه برای فرو رفتن در ورطه مطلق گرایی (مثلاً در پدیدارشناسی) و نسبی گرایی (مثلاً در تاریخ گرایی)، توجه به مقوله ارزش گذاری و ارزیابی آثار ادبی است، و از همین طریق است که به مفهوم «پرسپکتیویسم» (چندمنظرگرایی) می رسند (۱۷۳):

این مفهوم که آن را پرسپکتیویسم نامیده ایم به معنی درهم ریختگی ارزش‌ها و بزرگداشت هوس‌های شخصی نیست، بلکه فرایند شناخت شیء از نظرگاه‌های گوناگون است که می توان به نوبه خود آنها را تعریف کرد و مورد انتقاد قرار داد. ساخت، نشانه، و ارزش^۵ سه جنبه یک مسئله اند، و نمی شود به تصنع آنها را از هم جدا کرد.

ولک و وارن در ادامه، در هر فصل به تحلیل یکی از لایه‌های آثار ادبی می پردازند، و سپس با بحث درباره سه مبحث «انواع ادبی» و «ارزیابی» و بالاخره «تاریخ ادبیات» کتاب را به پایان می رسانند.

۱. چند سال پس از انتشار کتاب نظریه ادبیات، اینگاردن در مقدمه ترجمه انگلیسی کتاب خودش پاسخی به انتقادات ولک و وارن داد:

Roman Ingarden, "Translator's Introduction", *The Literary Work of Art: An Investigation of the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Language*, Translated by George G. Evanston Grabowicz, Illinois: Northwestern University Press, 1979, pp. lxxix-lxxxiv.

2. Essences

3. Individualizations

4. Valueless

5. structure, sign, and value

فصل سیزدهم: «خوشنواپی، ضرب، و وزن»^۱ (ص ۱۷۳-۱۹۳)

نخستین لایه‌ای که در بررسی درونی آثار ادبی به آن می‌پردازیم لایهٔ آوایی^۲ است. هر اثر ادبی رشته‌ای از اصوات یا آواهایی است که معنی از درون آنها زاده می‌شود. این لایه از حیث زیبایی‌شناسی در شعر دارای بیشترین نمود و اهمیت است، اما در رمان‌ها اهمیت آن بسیار کاهش می‌یابد، ولی در هر حال باید توجه داشت که حتی در رمان‌ها نیز این لایه پیش‌شرط لازم و ضروری برای ایجاد معنا و سبک است.

نویسندگان در این فصل از برخی اصطلاحات درمعنایی متفاوت با معنای رایج آنها حتی در زمانهٔ خودشان استفاده کرده‌اند. مثلاً معمولاً وزن (metre) صورت زیرساختی و انتزاعی الگوهای وزنی در شعر دانسته می‌شود، و ضرب یا ریتم (rhythm) یکی از شکل‌های روساختی یا قرائت واقعی آن وزن تلقی می‌شود؛ کم‌وبیش مانند همان تمایزی که بین نظام زبان (لانگ) و عمل گفتار (پارول) وجود دارد و دربارهٔ آن سخن گفتیم. اما این دو اصطلاح در کتاب حاضر در معنای کاملاً متفاوت دیگری به کار رفته است: وزن در همان مفهوم سنتی آن یعنی «وزن شعر» به کار رفته است، اما ضرب یا ریتم در معنای الگوی آهنگین و متغیری به کار رفته که زبان‌شناسان برای نثر یا گفتار معمولی قائل هستند. وزن الگوی انتزاعی و ثابتی است که هر شعر موزونی دارد؛ اما ضرب یا ریتم، به معنای وزن نثر یا گفتار معمولی است که بسته به شیوهٔ قرائت یا سخن گفتن افراد ممکن است از الگوهای متفاوتی تبعیت کند. توجه نکردن به این تمایز بین وزن و ضرب، می‌تواند کار درک این فصل از کتاب را با مشکل مواجه می‌سازد.

همواره در تحلیل لایهٔ آوایی باید به دو اصل مهم توجه داشت: اول این که باید بین قرائت شعر و الگوی وزنی تمایز بگذاریم، یعنی توجه داشته باشیم که این دو لزوماً بر هم منطبق نیستند. گاهی بلند خواندن یک شعر باعث می‌شود که الگوی صوتی آن با وضوح و برجستگی بیشتری آشکار شود، اما گاهی نیز این امر، بر اثر غلط‌خوانی یا بروز عواطف و برجسته‌سازی‌های گوناگون،

۱. عنوان این فصل «Euphony, Rhythm, and Metre» است که مترجمان کتاب آن را به شکل «خوش‌نواپی، وزن و بحر» ترجمه کرده‌اند. بنده این عنوان را به صورت «خوش‌نواپی، ضرب، و وزن» ترجمه کرده و در تمام این قسمت نیز از همین معادل‌ها استفاده کرده‌ام. لازم است که خوانندگان این مقاله و آن کتاب به تفاوت معادل‌ها توجه داشته باشند. در هر حال به نظر بنده کلمهٔ «بحر» به هیچ عنوان معادل مناسبی برای واژهٔ metre نیست. ما metre را به «وزن [شعر]»، و rhythm را به «ضرب یا ریتم [نثر]» بازگردانده‌ایم.

2. Phonetic stratum, or Sound-stratum

باعث تحریف آن الگو می‌شود. به همین دلیل بررسی علمی وزن‌شناسی^۱ و ضرب‌شناسی^۲ نباید مبتنی بر قرائت‌های فردی باشد. دوم این‌که باید بدانیم بررسی الگوهای صوتی، قبل از هرچیز منوط به آن است که آن الگوها دارای پیوندی با معنا یا حالات عاطفی باشند، زیرا یک پارچگی اثر هنری مستلزم وجود چنین پیوندی است، و الگوهای آوایی بدون ارتباط با معنا و عواطف، تقریباً فاقد ارزش زیبایی‌شناختی هستند؛ صوت خالص^۳ یا شعر موزون بی‌معنا و بدون عاطفه وجود ندارد.

اما در لایه آوایی چه عناصر یا هنجارهایی باید بررسی شوند؟ پیش از پرداختن به بحث اصلی، باید بین دو جنبه بسیار متفاوت از عناصر آوایی تمایز بگذاریم؛ یکی جنبه مربوط به عناصر ذاتی^۴ در آواها، و دیگری جنبه مربوط به عناصر نسبی^۵ در آنها. عناصر ذاتی، به ویژگی‌های آوایی خاص هر صدا، مستقل از صداهای دیگر زبان، و حتی مستقل از نظام واجی زبان مربوط می‌شود. تمایزهای ذاتی صرفاً به تفاوت‌های کیفی آواها مربوط می‌شود فارغ از نقشی که آن آواها در دستگاه واجی زبان دارند. شاعر با تکیه بر این جنبه از صداهای می‌تواند کیفیت موسیقایی (یا موزیکالیت) شعر را بالا ببرد، و در نتیجه از حیث زیبایی‌شناختی باعث ایجاد خوشنوايي^۶ کلام بشود. انتخاب اصوات خاص و نیز ترتیب خاصی از آنها به گونه‌ای که باعث خوش‌آهنگی کلام شوند و بر معنای لغات و بار عاطفی آنها در نزد خواننده تأثیر بگذارند باعث خوشنوايي کلام می‌شود. یکی از رایج‌ترین شیوه‌های خوش‌نوا ساختن کلام خاصه در شعر به استفاده از انواع جناس‌ها مربوط می‌شود؛ در متون مربوط به صنایع ادبی انگلیسی و غالب زبان‌های اروپایی، معمولاً این جنبه از خوشنوايي را به انواعی چون آلتریشن^۷ (تکرار صامت‌ها در آغاز کلمات)، کانسونانس^۸ (تکرار صامت‌ها در میان و پایان کلمات)، و آزونانس^۹ (تکرار مصوت‌ها در کلمات)

1. Metrics
2. Rhythmics
3. Pure sound
4. Inherent
5. Relational
6. Euphony
7. Alliteration
8. Consonance
9. Assonance

تقسیم می‌کنند^۱. مثلاً تکرار آوای /m/ (م) در کلمات «مَلِک و مُلک و مَلک» در مصراع نخست بیت زیر از مولانا، نوعی جناس یا چیزی شبیه به همان آلتریشن فرنگی است:

شکر کند چرخ فلک، از مَلِک و مُلک و مَلک || کز کرم و بخشش او روشن و بخشنده شدم

اما عناصر نسبی، به ویژگی‌های آوایی کمیت‌پذیر و قابل مقایسه در درون دستگاه واجی هر زبان اطلاق می‌شود، مانند زیرو بمی^۲، دیرش صدا^۳، تکیه^۴، و بسامد وقوع و تمام ویژگی‌های دیگری که تمایزات کمی را مجاز می‌دارند. همین ویژگی‌های نسبی هستند که مبنای وزن شعر و ضرب را تشکیل می‌دهند. منظور از ویژگی کمی ویژگی‌ای است که به ما اجازه می‌دهد تا کمیت دو آوا یا دو هجا را با هم مقایسه کنیم؛ مثلاً کمیت مصوت /i/ در وزن شعر فارسی بیشتر از کمیت مصوت /e/ است؛ یا در کلمه «دستگیره» هجای نخست («دست») فوق سنگین و هجای دوم («گیر») سنگین و هجای سوم («ره») سبک است؛ یا در همین کلمه «دستگیره» دو هجای نخست بی تکیه و هجای سوم تکیه‌بر است. اگر استفاده از عناصر ذاتی باعث ایجاد تأثیرات موسیقایی (یا موزیکالیت) در شعر یا نثر می‌شود، استفاده از عناصر نسبی معمولاً باعث شکل‌گیری چیزی می‌شود که فرمالیست‌های روسی آن را سازآرایی (یا ارکستراسیون) نامیده‌اند. سازآرایی بیش از هرچیز مبتنی بر تکرار الگوهای صوتی^۵ است، و ولک و وارن شگردهای^۶ سازآرایی را به دو دسته زیر تقسیم می‌کنند:

۱. تکرار کیفیات صوتی همانند یا متداعی^۷

۲. استفاده از صوت‌های گویا^۸ (تقلید صدا)^۹.

۱. یافتن معادل‌های فارسی برای کلماتی چون آلتریشن و کانسونانس و آزونانس البته محتمل است، کماینکه بسیاری از اساتید چنین کرده‌اند. اما به نظر من این عمل باعث خلط دو نگاه کاملاً متفاوت به صنایع ادبی و در نتیجه خلط دو سیستم نام‌گذاری متفاوت می‌شود. به همین دلیل درمورد برخی از اصطلاحات ادبی که معادل دقیقی در فارسی ندارند همان اصطلاح فرنگی را بکار برده‌ام.

2. Pitch

3. Duration

4. Stress

5. Sound patterns

6. Devices

7. Repetition of identical or associated sound qualities

8. Expressive sounds

9. Soun imitation

قافیه یکی از انواع طرح‌های صوتی^۱، و معروف‌ترین مورد مربوط به تکرار الگوهای صوتی است. اصول قافیه در هر زبان بسته به دستگاه واجی آن زبان شکل و قواعدی خاص خود دارد. باید توجه داشت که قافیه فقط یک الگوی صوتی نیست که وظیفه‌اش صرفاً ایجاد خوشنوا سازی^۲ باشد، بلکه تأثیری صوتی^۳ است که از لحن و معنای شعر جدا نیست. وظیفه قافیه از حیث زیبایی‌شناسی وزنی عبارت از پایان‌بندی مصراع یا سازمان دادن به طرح هر بند از شعر^۴ است. از اینها گذشته، قافیه دارای معنی است و همین عمیق‌ترین تأثیر را بر خصوصیت کلی شعر می‌گذارد. وِلک و وارن توضیحاتی درباره قافیه در زبان انگلیسی و انواع آن در زبان‌های اروپایی دیگر آورده‌اند که از شرح آنها در اینجا خودداری می‌کنیم. درباره قافیه در زبان فارسی نیز تحقیقات مفصلی صورت گرفته که علاقمندان را به آن مآخذ ارجاع می‌دهیم.^۵

دسته دیگر از الگوهای صوتی که جزو شگردهای سازآرایی محسوب می‌شود عبارت است از استفاده از صوت‌های گویا یا تقلید صدا. امروزه این نظر که هر واژه دراصل تقلیدی از طبیعت بوده و با قدری جستجو می‌توان به ریشه‌های طبیعی آن دست یافت، کاملاً رد و متروک شده است، اما زبان‌شناسان تصریح کرده‌اند که درهرحال دسته‌ای از کلمات در تمام زبان‌ها وجود دارند که به تقلید از صداهای زبان ساخته شده‌اند، مثلاً کلماتی مانند «جلزولز، شُرشُر، میومیو، وزوز» که به تقلید از روی صداهای طبیعی ساخته شده‌اند و نام‌آوا^۶ نامیده می‌شوند. در تقلیدهای صوتی باید به سه نکته توجه داشت:

اول این که کلمات نام‌آوا از زبانی به زبان دیگر فرق می‌کنند و این امر نشان می‌دهد که حتی در این کلمات هم رابطه قراردادی بین دال و مدلول دارای اهمیت بسیار است. مثلاً به تفاوت کلمات نام‌آوای فارسی و معادل انگلیسی آنها توجه شود: «قوقولی قوقو = cock-a-doodle-doo؛ واق‌واق = woof؛ وزوز = buzz»؛

دوم این که بعضی از تقلیدهای صوتی به تنهایی نام‌آوا یا حتی تقلید صوتی محسوب نمی‌شوند،

1. Sound figure

2. Euphonious

3. Sound effect

4. Stanza

۵. مثلاً رُک. علی اصغر قهرمانی مقبل، عروض و قافیه فارسی با رویکرد جدید، تهران، نشر نی، ۱۴۰۲.

6. Onomatopoeia

بلکه در بافت خاصی در شعر یا گاهی داستان یاد آور صوتی در طبیعت هستند، و این همان نوع تقلید صوتی است که در ادبیات اهمیت پیدا می کند. مثلاً تکرار صداهای /n/ (ن)، و /dʒ/ (ج)، و /tʃ/ (چ) در شعر زیر با عنوان «کیفر» اثر احمد شاملو، تداعی گر صدای جرنج جرنج «زنجیر» زندانیان در بند است:

در اینجا چار زندان است، به هر زندان دوچندان نقب، در هر نقب چندین حجره، در هر حجره چندین مرد در زنجیر...

یا برخی معتقدند که تکرار واج /x/ (خ) در شعر زیر از منوچهری مبین صدای خش خش برگ ها در پاییز است:

خیزید و خزارید که هنگام خزان است || باد خنک از جانب خوارزم وزان است

و بالاخره سوم این که در هر زبانی، براساس الگوها و قراردادهای خاص خودش، بعضی صداها احتمالاً القاگر حالات یا معانی خاصی هستند. مثلاً بعضی معتقدند واج /l/ (ل) در فارسی القاگر معنای راحتی و روانی است، اما واج /x/ (خ) القاگر خشونت و خشکی! این پدیده سمبولیسم آوایی^۱ یا استعاره آوایی^۲ نامیده می شود، و بسیاری از زبان شناسان و پژوهشگران ادبی آن را نوعی ذهن گرایی محض^۳ می دانند.

وزن و ضرب از دیگر مباحث لایه آوایی در بررسی آثار ادبی است. درباره این دو مسئله که با مسائل مربوط به ارکستراسیون تفاوت دارند، تحقیقات بسیاری صورت گرفته است. مسئله ضرب یا ریتم مطلقاً محدود به ادبیات یا زبان نمی شود، چون درباره وجود ضرب در طبیعت یا کار، یا موسیقی هم می توان سخن گفت. ضرب از پدیده های مورد بحث در زبان شناسی نیز هست. درباره این موضوع بسیار بحث شده به حدی که طرح آنها به فرصت و مجال بسیار بیش از فصل حاضر نیاز دارد. ولک و وارن در این فصل تنها به دو نظریه اشاره می کنند؛ نخست نظریه هایی که تناوب^۴ را بخشی ضروری از ضرب می دانند، و دیگری نظریه هایی که معنای ضرب را بسیار گسترده تر در نظر گرفته و آن را در ترکیباتی از حرکات نامکرر نیز تشخیص

1. Sound symbolism
2. Sound metaphor
3. Mere subjectivity
4. Periodicity

می دهند. نظریه نخست ضرب و وزن را یکی می داند و در نتیجه مفهوم «ضرب یا ریتم نثر» را نوعی تناقض گویی یا استعاره محض قلمداد می کند. طرفداران نظریه دوم قائل به وجود ضرب در گفتارهای فردی و انواع پدیده های موسیقی دیگر مانند موسیقی آوازی هستند و معتقدند ضرب می تواند بدون تناوب هم وجود داشته باشد. اگر نظریه دوم را بپذیریم آنگاه باید قبول کنیم که همه جمله های انواع نثرها، و حتی ناموزون ترین آنها را می توان به گروه هایی از هجاهای بلند و کوتاه یا تکیه دار و بی تکیه تقطیع کرد. ولک و وارن طرفدار نظریه نخست هستند و مباحث نظریه دوم را رد نمی کنند بلکه آن را خارج از قلمرو تحقیقات ادبی می دانند.

ولک و وارن در پایان این فصل به معرفی انواع اصلی نظریه ها وزنی^۱ شامل نظریه وزنی گرافیکی^۲، نظریه موسیقایی^۳، و نظریه آکوستیکی^۴ می پردازند و از مبانی وزن شناسی در زبان های گوناگون سخن می گویند. بسیاری از مطالب این بخش از کتاب امروزه دیگر اهمیتی ندارند یا بسیار قدیمی و حتی متروک شده اند. بعلاوه از زمان انتشار این کتاب تا به امروز نظریه های وزنی بسیار گوناگون و متعددی طرح شده که مجال پرداختن به آنها در این مختصر میسر نیست. ما در اینجا تنها به معرفی توضیحات ولک و وارن درباره قدیم ترین نظریه وزنی می پردازیم که اتفاقاً هنوز هم رایج ترین نظریه در مطالعات وزن شناسی در تمام دنیا محسوب می شود.

قدیم ترین نظریه وزنی نظریه وزنی گرافیکی است که مربوط به دوره رنسانس است. در این نظریه از علائم گرافیکی کوتاه (u) و بلند (-) برای نمایش هجاهای تکیه بر و بی تکیه، یا هجاهای کوتاه و بلند استفاده می شود. وزن شناسان و عروض دانان با استفاده از امکانات این روش الگوهای وزنی^۵ هر شعر را ترسیم می کنند و آن را به دقت نمایش می دهند. این همان نظریه ای است که نخستین بار خانلری و الول ساتن و سپس ابوالحسن نجفی برای نمایش الگوهای وزنی در شعر فارسی از آن استفاده کردند و هنوز نیز به فراوانی از آن استفاده می شود:

بشنو از نی / چون حکایت / می کند (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن)

- u - - / - u - - / - u - - → تقطیع از چپ به راست

1. Metrical theories
2. Graphic theory
3. Musical theory
4. Acoustic theory
5. Metrical pattern

همان‌طور که اشاره شد این روش هنوز هم روش رایج در مطالعات وزن‌شناسی در تمام دنیا است، و ایرادی که بر آن وارد است این است که فقط الگوی انتزاعی وزن را نشان می‌دهد و به قادر به نمایش جزئیات و خصوصیات قرائت راویان گوناگون نیست. یعنی اگر قرار باشد کسی فقط مطابق الگوی وزنی «فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلن» مثنوی مولوی را بخواند، قرائتش بسیار یک‌نواخت و خسته‌کننده می‌شود. اما والک و وارن تصریح می‌کنند که درهرحال در مطالعات علمی وزن شعر، آنچه بیش از هرچیز اهمیت دارد تقطیع صحیح الگوی وزنی و استخراج هجاها و پایه‌ها^۱ و رسیدن به الگوی یگانه هر وزن است، و دیگر این که تنوعات مربوط به شیوه قرائت راویان گوناگون در این مطالعات اهمیت چندانی ندارد.

فصل چهاردهم: «سبک و سبک‌شناسی» (ص ۱۹۴-۲۰۶)

دومین لایه در مطالعه درونی آثار ادبی به بررسی واحدهای معنایی، یعنی واژه‌ها و واحدهای بزرگ‌تر اختصاص دارد. در این لایه آن دسته از ویژگی‌های ساختاری و زبانی اثر ادبی بررسی می‌شود که مشخصه‌های سبکی اثر را تشکیل می‌دهند. چنان‌که قبلاً هم اشاره کردیم، هنجارهای سبکی در دو فصل مجزای نثر (فصل ۱۴) و نظم (فصل ۱۵) بررسی می‌شوند. تکرار اصوات، واژگونی نظم لغات، ساختمان سلسله‌مراتب پیچیده جمله‌های اصلی و تبعی، عبارات کهنه، واژه‌های نوساخته، و اصطلاحات محلی از جمله مباحث این لایه در نثر هستند؛ و تصویر و استعاره و سمبول و اسطوره از جمله مباحث این لایه در شعر.

همان‌طور که سنگ ماده اولیه مجسمه‌سازی است، زبان هم ماده اولیه شاعری و نویسندگی است؛ پس همان‌طور که بررسی سبک در مجسمه‌سازی به منزله بررسی جنس سنگ به کار رفته در مجسمه‌ها نیست، بررسی سبک در ادبیات نیز ربط چندانی به مطالعه زبان مورد استفاده در آثار ادبی ندارد. درواقع بخش اعظم این فصل به اثبات همین موضوع اختصاص دارد که سبک‌شناسی در ادبیات به بررسی ویژگی‌های زیبایی‌شناختی اثر اختصاص دارد و نه لزوماً به بررسی ویژگی‌های زبانی آن. جالب است که این خلط مبحث خاص زبان‌های اروپایی نبوده، بلکه مثلاً در فارسی هم همین تلقی ناصحیح از کار سبک‌شناسی وجود داشته است. مثلاً بسیاری از پژوهش‌گران ایرانی بر این باورند که کتاب سه جلدی سبک‌شناسی بهار بیش از آن‌که به بررسی

سبک یا ویژگی‌های هنریِ نثرنویسان فارسی اختصاص داشته باشد، به بررسی زبان آنها اختصاص دارد.^۱

تحولات زبانی تأثیر بسیاری بر زبان آثار ادبی می‌گذارد، و این تأثیر به حدی است که می‌توان از آثار ادبی در مقام مآخذ و اسنادی برای بررسی تاریخ تحولات زبانی استفاده کرد، اما باید به خاطر داشت که اولاً سبک‌شناسی ربطی به بررسی‌های مربوط به تغییرات زبانی ندارد و وظیفه آن بررسی ویژگی‌های هنری و زیبایی‌شناختی در کار یک نویسنده خاص یا نویسندگان یک یا چند دوره است، و ثانیاً رابطه زبان و ادبیات رابطه‌ای دیالکتیکی و دوطرفه است، یعنی همان‌طور که زبان بر ادبیات تأثیر می‌گذارد، ادبیات نیز می‌تواند عمیقاً بر زبان تأثیر بگذارد. مثلاً فردوسی شاهکار خود شاهنامه را به زبان فارسی پدید آورد، اما در عین حال با همین اثر تأثیر بسیاری بر چگونگی معیار شدن زبان فارسی گذاشت. در بررسی‌های سبک‌شناسی و تاریخی می‌توان به مطالعه تطبیقی انواع ادبی و مضامین گوناگون نه فقط در یک زبان، بلکه در چند زبان مختلف پرداخت، و این امر نیز نشان می‌دهد که ادبیات و بررسی‌های سبک‌شناختی تماماً وابسته به زبان نیست، و اهمیت ویژگی‌های هنری در این میان بیش از ویژگی‌های زبانی است. گرچه مطالعه زبان در مطالعات سبک‌شناسی اهمیت زیادی دارد، اما هدف این بررسی‌ها باید عمده‌تاً معطوف به پژوهش در زمینه‌هایی باشد که زبان‌شناسان معمولاً آن را نادیده انگاشته یا ناچیز شمرده‌اند. به باور وِلک و وارن، بجز در مسائل نادری در باب تلفظ که در بررسی‌های تاریخ وزن و قافیه بدان حاجت است، محقق امروزی ادبیات در بررسی‌های سبک‌شناسی خود، احتیاج چندانی به مباحث فنی واج‌شناسی و صرف و نحو تاریخی و حتی آواشناسی ندارد. دکتر علی اشرف صادقی درباره تفاوت «زبان» و «سبک» در مطالعات سبک‌شناسی به درستی چنین تصریح کرده است:^۲

هرچه درباره آواشناسی و صرف و نحو و واژگان باشد، جزو مباحث «زبان» به معنی اخص کلمه است، اما «سبک» عبارت است از بازتاب ویژگی‌های شخصی شاعر یا نویسنده در اثرش. چنان‌که می‌گوییم فلان ویژگی به «سبک شخصی» نویسنده یا شاعر مربوط می‌شود. یک سبک کلی‌تر هم داریم که درباره ویژگی‌های مشترک یک دوره است در آثار آن دوره. برای نمونه

۱. مثلاً رُک. محمود فتوحی رودمعجنی، سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران، انتشارات سخن، ۱۳۹۰، ص ۲۳.

۲. برگرفته از صفحه تلگرافی «حدیث آرزومندی؛ یادداشت‌های محمدرضا مشتاقیان»؛ نقل قول فوق را عیناً به نظر دکتر صادقی هم رسانده‌ام.

ویژگی‌های ژمان‌های فلان قرن با ویژگی‌های ژمان‌های دوره یا دوره‌های قبل و بعد تفاوت دارد. بخش بزرگی از آنچه بعد از انتشار کتاب سبک‌شناسی بهار در ایران رایج شده، دربارهٔ زبان است نه سبک. بهار ویژگی‌های زبانی و سبکی را خلط کرده‌است و هرچه زبان‌شناسان در این دهه‌ها تلاش کرده‌اند تا به دانشجویان ادبیات آموزش بدهند که مثلاً [بند شرطی چون] «اگر رفتمانی»، ویژگی زبانی یک دوره یا یک منطقه است و چیزی نیست که در اختیار شخص نویسنده یا شاعر باشد، اثر نکرده‌است!

اما در بررسی‌های سبک‌شناسی نوع خاصی از دانش زبان‌شناسی نیز مورد نیاز است، و آن عبارت است از واژه‌شناسی (مطالعهٔ معانی واژه‌ها و دگرگونی‌های آن)، و نحو و دستور زبان (مباحثی چون قلب و تضاد و توازی). مثلاً کسی که در شعر فردوسی و سبک او تحقیق می‌کند، قطعاً نیازمند مآخذی چون فرهنگ جامع زبان فارسی^۱ یا حتی فرهنگ‌های ریشه‌شناسی تاریخی است.

اصولاً زبان آثار ادبی را از دو نظرگاه می‌توان مطالعه کرد: اول به عنوان سندی مربوط به تاریخ تحولات زبانی، که در این حالت از آثار ادبی در مقام مآخذ و اسنادی برای مطالعات زبان‌شناسی استفاده می‌شود، و دوم در مقام مادهٔ اولیهٔ و اصلی آثار ادبی که بیان‌گر تأثیرات هنری و زیبایی‌شناختی اثر است، و در همین جاست که پای مطالعات سبک‌شناسی به میان می‌آید.

تحقیقات سبک‌شناسی بدون استفاده از برخی مبانی زبان‌شناسی نمی‌تواند چندان موفقیت‌آمیز باشد، زیرا یکی از موضوعات عمدهٔ سبک‌شناسی عبارت است از مقابلهٔ زبان اثر ادبی با زبان رایج در زمان آن اثر. بدون آگاهی از زبان معمولی هر دورهٔ مورد نظر، مطالعات سبک‌شناسی نمی‌تواند پیشرفت چندانی داشته باشد، و این فرض که ما زبان معمولی رایج ادوار گذشته را می‌دانیم و به سادگی می‌توانیم انحرافات هنری آثار قدیم را شناسایی کنیم، فرضی بی‌پایه و سخنی بی‌اساس است. ولک و وارن حتی پا را از این فراتر گذاشته و از لزوم دخالت ندادن دانش زبانی امروزمان در بررسی متون ادبی متعلق به قرن‌های گذشته سخن می‌گویند (۱۹۸):

در عمل، فقط از روی گزینه موازینی را که از استعمال امروزهٔ خود استخراج کرده‌ایم به کار می‌گیریم. اما این موازین چه بسا گمراه‌کننده باشد. گاه، در وقت خواندن شعر متقدمین، باید راه را بر دخالت آگاهی خود از زبان امروزی ببندیم.

۱. فرهنگ جامع زبان فارسی (۱۳۹۲- در دست انتشار)، به سرپرستی علی اشرف صادقی، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

البته آنان بلافاصله می‌پرسند آیا اصلاً می‌توانیم زبان خود را به سادگی فراموش کنیم و زبان دیگری را جایگزین آن کنیم؟ مثلاً آیا می‌توانیم به هنگام بررسی اشعار خاقانی، دانش زبانی امروز خودمان از فارسی را کنار بگذاریم و برای یافتن انحرافات هنری در زبان اشعار خاقانی، بکوشیم زبان اشعار وی را با زبان رایج و میانجی فارسی در قرن ششم بسنجیم؟ «آیا بهتر نیست، فقط در موارد افراطی، خود را از شر معانی تلویحی امروزی خلاص کنیم؟» (۱۹۸). ولک و وارن بی‌آن‌که بتوانند پاسخ دقیقی به این سؤال بدهند از برخی پاسخ‌های گوناگونی که به این سؤال داده شده سخن گفته‌اند و کوشیده‌اند تا پرتوی تازه بر این بحث بیفکنند. درمجموع از نظر آنها سبک‌شناسی آنگاه مبدل به بخشی از تحقیقات ادبی می‌شود که توجهش عمدتاً معطوف به جنبه‌های زیبایی‌شناختی اثر باشد و نه صرفاً ویژگی‌های زبانی آن. آنان متذکر می‌شوند که تجزیه و تحلیل سبک‌شناختی درمجموع عبارت است از مطالعه آن دسته از ویژگی‌هایی که زبان اثر ادبی را خاصه از زبان رایج در زمانه اثر متمایز می‌کند. این روش تطبیقی می‌تواند انحراف‌ها و سرپیچی‌ها^۱ از زبان عادی را نشان دهد و با مشاهده این انحراف‌ها می‌توان مقاصد زیبایی‌شناختی اثر را کشف کرد. در گفتار عادی و روزمره و در نثر خبری یا علمی معمولاً توجه چندانی به آواهای به کار رفته در واژه‌ها، یا ترتیب^۲ واژه‌ها در جمله، یا ساخت جمله نمی‌شود، بنابراین نخستین گام در تجزیه و تحلیل سبکی^۳ عبارت است از استخراج انحرافات چون تکرار اصوات^۴، واژگونی نظم لغات^۵، ساختمان سلسله مراتب پیچیده جمله‌های اصلی و تبعی، عبارات کهنه^۶، واژه‌های نوساخته^۷، و اصطلاحات محلی^۸. توجه شود که این انحرافات فقط زمانی جزو ویژگی‌های سبکی محسوب می‌شوند که در خدمت وظیفه‌ای زیبایی‌شناختی^۹ باشند مانند تأکید یا تصریح، یا مبهم‌گویی و مانند آن. مثلاً تمام ویژگی‌های فوق را می‌توان در دو بند آغازین شعر کوتاه «ری‌را» اثر نیما یوشیج مشاهده کرد:

1. Deviation and distortions
2. Order
3. Stylistic analysis
4. Repetitions of sounds
5. The inversion of word order
6. Archaisms
7. Neologisms Provincialisms
8. Provincialisms
9. Aesthetic function

«ری‌را»

(۱) «ری‌را» ... صدا می‌آید امشب

(۲) از پشت «کاج» که بند آب

(۳) برق سیاه تابش تصویری از خراب

(۴) در چشم می‌کشاند.

(۵) گویا کسی است که می‌خواند...

(۶) اما صدای آدمی این نیست

(۷) با نظم هوش ربایی من

(۸) آوازه‌های آدمیان را شنیده‌ام

(۹) در گردش شبانی سنگین:

(۱۰) زانده‌های من

(۱۱) سنگین‌تر.

(۱۲) و آوازه‌های آدمیان را یکسر

(۱۳) من دارم از بر.

۷۲۴

آینه پژوهش | ۲۱۳

سال ۳۶ | شماره ۳

مرداد و شهریور ۱۴۰۴

تکرار اصوات: دوبار تکرار صدای /r/ در اسم «ری‌را» که خود این کلمه در این شعر کوتاه چند بار تکرار شده است، و تکرار این اسم مبهم بر ابهام هرچه بیشتر شعر می‌افزاید.

واژگونی نظم لغات: شاعر در مصراع ۶، بجای ترتیب بی‌نشان «اما این صدای آدمی نیست» از ترتیب نشان‌دار «اما صدای آدمی این نیست» استفاده می‌کند تا با این انحراف از زبان معیار و معمولی، هم حیرت خودش را برساند و هم با برجسته کردن «این (= صدای ری‌را)» بر فضای پرابهام شعر بیفزاید.

عبارات کهنه یا ادبی: «در چشم کشاندن» (در مصراع ۴)؛ «هوش‌ریا» (در مصراع ۷)؛ «شبان (به جای «شب‌ها»))» (در مصراع ۹). بدیهی است که عبارات فوق در گفتار روزمره فارسی‌زبانان به کار نمی‌رود، و این انحراف از هنجار معمولی زبان، باعث شاعرانه‌تر شدن بافت شعر می‌شود.

واژه‌های نوساخته: «ری‌را» (در عنوان، و مصراع ۱)؛ «سیاه‌تاب» (در مصراع ۳)؛ این هردو واژه بر فضای خیال‌انگیز شعر و ابهام آن می‌افزایند.

اصطلاحات محلی: «کاج» (در مصراع ۲)

یک بار دیگر تأکید می‌کنیم که انحراف از زبان معیار زمانی ارزشمند است که در خدمت وظیفه‌ای زیبایی‌شناختی باشد و به تعمیق هرچه بیشتر معنای شعر و فضا و عاطفه حاکم آن بینجامد. چنان‌که خواهیم دید نقد ادبی تنها در این حالت مبدل به ابزاری می‌شود برای ارزیابی اثر ادبی، تمام اهمیت روش ولک و وارن نیز در همین نکته مهم نهفته است.

ولک و وارن در این بخش از کتاب به نکته ظریف دیگری اشاره می‌کنند که شاید مورد قبول بسیاری از سبک‌شناسان نباشد، و آن این‌که وظیفه سبک‌شناسی این نیست که مثلاً براساس برخی لغات خاص مندرج در یک اثر ادبی بتواند نویسنده یا شاعر آن اثر را شناسایی کند. مثلاً از نظر آنان این‌که «پیر مغان» ترکیبی است بسیار مورد استفاده حافظ، یا تعبیر «نانِ خدا خوب کرده» تعبیری است بسیار مورد استفاده محمود دولت‌آبادی در رمان‌هایش، اهمیتی چندانی در کار سبک‌شناسی ندارد. به باور آنان تجزیه و تحلیل سبکی در بسیاری از این قبیل پژوهش‌ها، هیچ ربطی به روابط محتوایی اثر ندارد و آمیخته با مطالب و مباحث دیگری است (ص ۲۰۲-۲۰۳):

در چنین مواردی، سبک‌شناسی چون ابزاری به خدمت غرض دیگری درمی‌آید، یعنی وسیله شناخت نویسنده یا دلیل اصالت اثر می‌گردد که کاری تجسسی و از مقدمات تحقیق ادبی است [...] هنگامی تحلیل سبکی به تحقیق ادبی فایده بسیار می‌رساند که بتواند وجود اصلی وحدتبخش و غرض زیبایی‌شناختی و کلی را که بر تمام اثر سایه افکنده باشد مشخص کند.

اگر بپذیریم که ویژگی‌های سبکی باید در خدمت معنا و فضای کلی حاکم بر شعر باشند، آنگاه با ولک و وارن هم عقیده می‌شویم که لغات خاص یک نویسنده یا شاعر، یعنی لغاتی که مدام در آثارش تکرار می‌شوند، بیش از آن‌که جزو ویژگی‌های سبکی اثر وی باشند، جزو ویژگی‌های شخصی او هستند و به همین دلیل ارزش سبک‌شناختی و زیبایی‌شناختی چندانی ندارند.

بخشی از این فصل به بررسی آرای لئو اشپیتسر^۱ اختصاص دارد که می‌کوشید تا از طریق بررسی مشخصات سبکی نویسنده به خصایص روانی وی دست یابد. به باور ولک و وارن گرچه بعضی از پیشنهادات اشپیتسر هوشمندانه است، اما دو ایراد اساسی بر سبک‌شناسی روان‌شناختی وی وارد است: اولاً بسیاری از ویژگی‌ها روانی که ادعا می‌شود از این طریق استخراج شده، مبتنی بر نتایجی نیست که از مصالح زبانی گرفته شده باشد، بلکه بر مبنای تحلیل‌های روان‌شناختی است که برای اثبات آنها درصدد یافتن دلایل زبانی برآمده‌اند. فرض این‌گونه تحقیقات این است

که هنر واقعی چیزی نیست جز شرح احوال نویسنده. ثانیاً این فرض که رابطه‌ای مستقیم بین شگردهای سبکی شاعر و حالات ذهنی او وجود دارد چندان صحیح به نظر نمی‌آید. آیا مثلاً بین زبان مبهم و پیچیده شاعران سبک هندی، مانند بیدل دهلوی و صائب تبریزی، و حالات روانی آنان رابطه مستقیمی وجود دارد؟ یا این پیچیدگی بیش از آن که به حالات روانی آن شاعران مربوط باشد، به پسند زمانه و سبک رایج روزگارشان مربوط نمی‌شود؟ خلاصه این که کل رابطه بین روح و کلام، ضعیف‌تر و غیرمستقیم‌تر از آن چیزی است که لئو اشپیتر و طرفداران سبک‌شناسی روان‌شناختی بدان باور دارند (ص ۲۰۵):

بنابراین، در مورد سبک‌شناسی روان‌شناختی آلمانی جانب احتیاط را نباید فرو گذاشت. غالباً، این‌گونه سبک‌شناسی چیزی جز روان‌شناسی تکوینی^۱ نیست که ظاهر آن عوض شده است.

نکته جالب دیگری که در این کتاب بر آن تصریح می‌شود این است که بررسی سبکی باید معمولاً معطوف به یک اثر از یک نویسنده باشد و نه لزوماً تمام آثار او، زیرا اگر مثلاً تمایزات میان آثار گوناگون یک نویسنده را نادیده بگیریم، آنگاه در توصیف سبک نویسنده‌ای که انواع ادبی بسیاری را پرورانده، یا در طول حیات خود از مرحله‌ای به مرحله دیگر رفته است، کوشش بی‌فایده کرده‌ایم. به باور آنها بهتر است مثلاً از «سبک‌های گلشیری» سخن بگوییم تا از «سبک گلشیری»، زیرا در غیر این صورت باید تفاوت‌های سبکی عظیم میان شازده احتجاب و آینه‌های دردار، و جن‌نامه را نادیده بگیریم. این نظر نهایتاً و منطقاً بدانجا می‌انجامد که گرچه تقریباً همه ما از سبک‌هایی چون خراسانی و عراقی و هندی، یا کلاسیک و گوتیک و باروک سخن می‌گوییم و این مرزبندی‌ها را پذیرفته‌ایم، باید توجه داشته باشیم که در عمل اثبات وجود چنین مرزبندی‌هایی با دقت تجربی زیاد، مطلقاً کار ساده‌ای نیست (ص ۲۰۶):

توصیف سبکی همه دوره‌ها و همه نهضت‌های ادبی مثل کلاسیسیسم و رمانتیسیسم مواجه با مشکلات تقریباً لاینحل می‌شود، زیرا باید بین آثار نویسندگان مختلف و گاه نویسندگانی از ممالک مختلف وجه مشترکی پیدا کرد.

فصل پانزدهم: «تصویر، استعاره، سمبول، و اسطوره» (ص ۲۰۷-۲۴۰)

این فصل هم به بررسی لایه دوم یا لایه سبک اختصاص دارد، منتهی فقط در شعر. وِلک و وارن

1. Genetic psychology

در این لایه به بررسی هنجارها یا عناصری چون «تصویر»^۱ و استعاره^۲ و نماد^۳ (سمبول) و اسطوره^۴ پرداخته و ضمن شرح مفصل پیشینه این مفاهیم در آثار اروپایی، درباره کاربرد آنها در آثار ادبی و مخصوصاً شعر سخن گفته‌اند.

این فصل به بررسی نقش مهم تصویرگری^۵ در آثار ادبی و خاصه شعر اختصاص دارد و به این موضوع می‌پردازد که چگونه تصویر و استعاره و نماد در مقام ابزاری قوی برای القای معنا، خلق تجربه زیبایی‌شناختی، کمک به ساخت کلی‌اثر، و انسجام بخشیدن به متن عمل می‌کنند. این فصل از پیوندهای این عناصر باهم، و نیز از اهمیت آنها در درک روابط پیچیده بین زبان اثر و جهان سخن می‌گوید.

تفصیل این فصل از کتاب بیش از آن است که در این مختصر بگنجد؛ بعلاوه نگاه نامطمئن نویسندگان کتاب به تعریف‌های گوناگون استعاره، و نیز تحقیقات بسیاری که پس از انتشار کتاب حاضر درباره این مفهوم منتشر شده، و نیز حجم و کیفیت تحقیقات مفصل مربوط به استعاره در پژوهش‌های سنتی ادبیات فارسی، همه و همه ما را تا حد زیادی از پرداختن دقیق و مفصل به مفاد این فصل معاف می‌دارد^۶. ما در اینجا به شرحی کلی از مفاد این فصل اکتفا می‌کنیم.

ویژگی زبان شعر به استفاده از صنعت‌های خاص زبانی در ایجاد تجارب و عواطف پیچیده مربوط می‌شود. زبان روزمره و مخصوصاً متون خبری و علمی گرایش بسیار به شفافیت و معنای صریح^۷ دارند اما زبان شاعرانه میل به ابهام^۸ و معانی ضمنی یا تلویحی^۹ دارد. در این فصل به چهار دسته از این صنعت‌ها، یعنی تصویر، استعاره، نماد و اسطوره پرداخته می‌شود. دو صنعت «تصویر» و «نماد» در این میان نسبتاً جدیدتر هستند و می‌توان گفت علت اهمیت یافتن آنها تا

1. Image

2. Metaphor Symbol Myth

3. Symbol

4. Myth

5. Imagery

۶. مثلاً رک. سیروس شمیسا، بیان، تهران، فردوس، ۱۳۷۱؛ میرجلال‌الدین کزازی، زیباشناسی سخن پارسی، ج ۱: بیان، نشر مرکز، ج ۹، ۱۳۸۹؛ و جلال‌الدین همایی، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران، انتشارات سخن، ۱۳۹۴.

7. Denotative

8. Ambiguity

9. Connotative

حد زیادی به شکل‌گیری و رواج دو مکتب ادبی «ایماژیسم»^۱ و «سمبولیسم»^۲ مربوط می‌شود. در بخش‌های مربوط به صنایع ادبی بیانی در کتاب‌های بلاغت فارسی نیز به این دو صنعت چندان پرداخته نشده یا آنها را عمدتاً ذیل مفهوم استعاره بررسی کرده‌اند که البته صحیح نیست. در اینجا به اختصار این چهار صنعت را معرفی می‌کنیم.

۱. تصویر: تصویر به کلمه یا عبارتی اطلاق می‌شود که باعث بروز نوعی تجربه حسی^۳ در ذهن خواننده می‌شود. تصویر از عناصر مهمی در اثر ادبی است که باعث پیوند متن اثر ادبی با تجربه حسی خواننده می‌شود. توجه به دو نکته در اینجا ضروری است: اول این که «تصویر» تمام پنج حواس آدمی را شامل می‌شود و نه فقط حس بینایی را؛ یعنی تصویر می‌تواند دیداری باشد، یا شنیداری، یا بویایی و غیره. ثانیاً «تصویر» به تأثیری اطلاق می‌شود که شاعر تعمداً در ذهن خواننده ایجاد می‌کند و لزوماً معنای استعاری یا کنایی یا مجازی ندارد. پس زمانی که سهراب سپهری می‌گوید «در گلستانه چه بوی علفی می‌آمد!»، لزوماً از استعاره و تشبیه و مجاز و کنایه بهره نگرفته بلکه صرفاً کوشیده تا به دنبال تصویر بصری مصراع‌های قبل، تصویری بویایی نیز در ذهن شنونده ایجاد کند و از این طریق به معنای عاطفی شعر خودش بیفزاید. خلاصه این که تصویر برای تصویر است، نه برای جایگزینی با چیز دیگری (تصویر بما هو تصویر)، اما استعاره و تشبیه و مجاز و کنایه، به منظور جایگزینی با چیز دیگری به کار می‌روند، و نیز البته جهت پرهیز از تصریح برای القای معنا یا مفهومی دیگر. پس شاید بتوان گفت که تصویر یا ایماژ «صنعتی فرهنگی» است که شاعر آگاهانه می‌کوشد تا از آن بهره ببرد، و دیگر این که تلاش برای توصیف آن با استفاده از مفاهیم قدیمی همچون استعاره و تشبیه راه به جایی نمی‌برد. حال به تصاویر دیداری و بویایی و شنیداری در سه بند آغازین شعر «در گلستانه» سهراب سپهری در مجموعه حجم سبز توجه شود:

دشت‌هایی چه فراخ!
کوه‌هایی چه بلند!
در گلستانه چه بوی علفی می‌آمد!
من در این آبادی، پی چیزی می‌گشتم:

1. Imagism Symbolism

2. Symbolism

3. Sensory

پی خوابی شاید،
پی نوری، ریگی، لبخندی.
پشت تبریزی‌ها
غفلت پاکی بود، که صدایم می زد.
پای نی زاری ماندم، باد می آمد، گوش دادم:
چه کسی با من، حرف می زد؟
سوسماری لغزید...

۲. استعاره: استعاره نوعی تشبیه است که مشبه یا مشبه به آن حذف شده باشد. استعاره‌ای را که با حذف مشبه از ساختار تشبیه ساخته شده باشد استعاره مُصَرَّحَه می‌نامیم، و استعاره‌ای را که با حذف مشبه به از ساختار تشبیه ساخته شده باشد استعاره مَکْنِیه می‌نامیم. در بیت زیر ترکیب «دست موسی» استعاره مُصَرَّحَه از «خورشید» است:

جام فرعونى اندر آر که صبح || دست موسی برآرد از کُھسار (خاقانی)

۷۲۹

آینه پژوهش | ۲۱۳
سال ۳۶ | شماره ۳
مرداد و شهریور ۱۴۰۴

و در همان بیت بالا، با نسبت دادن فعلی انسانی به کلمه «صبح» استعاره مکنیه به کار رفته است؛ گویی که «صبح» جاندار فرض شده است. در کتاب‌های بیان به قدری از استعاره و انواع آن سخن رفته که ما را از بحث بیشتر درباره آن بی‌نیاز می‌سازد.

یکی از تمایزاتی جالبی که در این فصل مطرح می‌شود تمایز بین استعاره مرده (یا استعاره زبانی) و استعاره زنده (یا استعاره ادبی یا زیبایی‌شناختی) است.^۱ عباراتی چون «سرکوه» یا «کمر سرما» یا «پاشنه در» استعاره‌های مکنیه‌ای هستند که در آنها اشیاء («کوه» و «کمر» و «در») جاندار انگاشته شده و اجزاء بدن جانداران به آنها نسبت داده شده است. اما این استعاره‌ها درعین حال

۱. تعریف ارائه شده برای استعاره مرده و زنده قدری شبیه است به دو اصطلاح سنتی «استعاره عامیه مبتذله» و «استعاره خاصیه غریبه» در بلاغت فارسی؛ بااین حال در استعاره عامیه مبتذله، معمولاً با استعاره‌هایی مواجهیم که هنوز قدری ادبیت در آنها باقی مانده و صرفاً در اثر تکرار در آثار ادبی، لطف اول خود را ندارند و حتی به قاموس‌های لغت هم راه پیدا کرده‌اند (مثل استعاره نرگس و لعل از چشم و لب). استعاره خاصیه غریبه هم استعاره‌ای است که شاعر با خلاقیت آن را می‌آفریند و سابقه چندان در متون ادبی ندارد و مبتذل نشده (مثلاً در این مصراع از خاقانی «شاخ گوزن اندر هوا آنک نگوسار آمده» که «شاخ گوزن» استعاره از هلال ماه است). اما استعاره مرده استعاره‌ایست که تقریباً یا به طور کامل از ادبیت تهی شده و در زبان عادی به کار می‌رود؛ بنابراین بسیاری از استعاره‌های عامیه مبتذله ممکن است استعاره‌های زنده تلقی شود.

استعاره‌های زبانی یا مرده محسوب می‌شوند زیرا بر اثر کثرت استعمال، در زبان روزمره حل شده و دیگر هیچ تأثیر زیبایی‌شناختی بر مخاطب خود نمی‌گذارند. استعاره‌های مرده در حوزه کار دستورنویسان و زبان‌شناسان است، و استعاره‌های زنده یا ادبی، قلمرو کار علمای ادبیات و خاصه علم بیان است.

۳. **نماد:** نماد تعاریف متعددی دارد اما درمجموع می‌توان آن را استعاره‌ای دانست که اولاً بر اثر کثرت استعمال مبین معنایی و رای معنای لفظی خودش شده است، و ثانیاً برای یافتن معنی دقیق آن گاه باید به تفسیر شعر، یعنی مثلاً ظرف تحقق اثر، یا ویژگی‌های روان‌شناختی شاعر و مانند آن، رجوع کرد. نماد پدیده‌ای دلبخواهی^۱ نیست، بلکه معمولاً به تداعی‌های مذهبی یا فرهنگی یا ملی یا روان‌شناختی و ناخودآگاه باز می‌گردد. مثلاً اشعار انقلابی دهه‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰، مملو از چنین نمادهایی بوده است. در شعر «دیباچه» اثر محمدرضا شفیعی کدکنی، کلماتی چون «گل سرخ» و «شب» و «باغ‌ها» و «بیدار» و «کبوتران» و «خونین» همه نمادهایی هستند از مفاهیمی چون «شهید» و «ظلم»، «میهن»، «آگاهی»، «مبارزان» و «موطن انقلابی» است، و بدیهی است که درک این معانی منوط به تفسیر شعر یا آشنایی ما با ظرف تحقق اثر است:

بخوان به نام گل سرخ، در صحرای شب،
که باغ‌ها همه بیدار و بارور گردند،
بخوان، دوباره بخوان،
تا کبوتران سپید
به آشیانه خونین دوباره برگردند.

درمجموع می‌توان گفت که نماد شیئی است که به شیئی دیگر اشاره می‌کند، اما درعین حال خود شیء نخست نیز اهمیت بسیاری دارد زیرا مبین معنایی خاص و قابل توجه است. تفاوت نماد با تصویر و استعاره در این است که تصویر و استعاره بر اثر تکرار به تدریج مبدل به نماد می‌شوند (ص ۲۱۱). در این معنا نخستین نمادهایی که بعضی شاعران به کار می‌برده‌اند نمادهای شخصی بوده است، اما با استفاده مکرر آنها در نزد شاعران دیگر و رواج یافتنشان مبدل به نمادهای سنتی شده‌اند.

1. Arbitrary

۴. **اسطوره:** اسطوره به داستان‌ها و شخصیت‌ها و الگوهای اطلاق می‌شود که در هر فرهنگی مبین معانی عمیق و حقایق مکرری هستند درباره وجود و طبیعت و خدا و روان‌شناسی انسان. ادبیات معمولاً به اسطوره‌ها می‌پردازد یا آنها را بازآفرینی می‌کند زیرا اسطوره‌ها دارای معانی بسیار عمیق و آشنایی هستند (۲۱۳-۲۱۴):

اسطوره، از لحاظ تاریخی، دنباله و همبسته آیین است و بخش گفتاری آن محسوب می‌شود؛ داستانی است که آیین آن را به صورت عمل درمی‌آورد [...] اسطوره، به معنای عام‌تر، هر نوع داستانی است که سازنده آن معلوم نباشد و از منشأ و سرنوشت خبر دهد، یعنی توضیحی که جامعه به نوباوگان می‌دهد که چرا دنیا وجود دارد و علت کارهایی که می‌کنیم چیست؛ تصاویری تعلیمی است درباره طبیعت و سرنوشت انسان.

ولک و وارن پس از شرح چهار عنصر تصویر، استعاره، نماد و اسطوره، متذکر می‌شوند که آنها معمولاً در تعامل با هم عمل می‌کنند و به ندرت پیش می‌آید که به تنهایی نقشی در اثری ادبی داشته باشند. در این میان تصویرها مواد حسی هستند؛ استعاره‌ها پیوندهایی را بین تصویرها، یا بین تصویرها و افکار مجرد ذهنی پدید می‌آورند؛ نمادها همان تصویرها یا استعاره‌ها هستند که دلالت‌هایی عمیق‌تر و تأثیرگذارتر دارند؛ و اسطوره‌ها خود چهارچوب‌های نمادین گسترده‌ای را پدید می‌آورند. ادبیات از طریق این صنایع بیانی به هم پیوسته به قدرت عظیم خود دست می‌یابد و به مفاهیم مجرد عینیت می‌بخشد، عاطفه و اندیشه را درهم می‌آمیزد، حقایق پیچیده و رازهای مگو درباره تجارب انسانی را آشکار می‌سازد و عریان می‌کند، و این همه را به طریقی انجام می‌دهد که از عهده هیچ گفتمان دیگری بر نمی‌آید.

فصل شانزدهم: «ماهیت و وجوه روایت»^۱ (ص ۲۴۱-۲۵۸)

لایه سوم در بررسی آثار ادبی به بررسی هنجارهای جهان خیالی آثار روایی اختصاص دارد؛ مهم‌ترین این هنجارها در فصل حاضر عبارتند از طرح^۲ و شخصیت‌ها^۳ و زمینه^۴. موضوعات و

۱. مترجمان کتاب، ترکیب «Narrative Fiction» را در عنوان این فصل به «افسانه روایی» ترجمه کرده‌اند که ما آن را به صورت ساده‌تر «روایت» بازگردانده‌ایم.

2. Plot

3. Characters

4. Setting

مفاهیم مطرح شده در این فصل امروزه دیگر بسیار قدیمی و پرحشو محسوب می شوند، و لازم است که خوانندگان کتاب به این میزان بسنده نکنند و برای اطلاعات بیشتر به مآخذ جدیدتر رجوع کنند^۱؛ ما در اینجا صرفاً به اختصار نگاهی گذرا و کلی به مفاد آن می اندازیم.

ولک و وارن در ابتدای فصل تصریح می کنند که نقد و نظریه ادبی در باب داستان، چه از لحاظ کمی و چه از لحاظ کیفی، به مراتب پایین تر از نقد و نظریه در باب شعر است. باید توجه داشت که این مطلب مربوط به اواخر دهه ۱۹۴۰ است، اما امروزه این وضعیت کاملاً برعکس شده است! امروزه هم تعداد رمان ها، هم تعداد خوانندگان رمان، و هم تعداد مقالات و کتاب هایی که درباره جنبه های مختلف رمان منتشر می شود به مراتب بیش از تعداد اشعار و خوانندگان شعر و نیز آثاری است که درباره شعر منتشر می شود. آنان درباره علت این وضعیت در زمانه خود چنین توضیح می دهند (ص ۲۴۱):

چنین می نماید که دلیل واقعی پایین تر بودن مرتبه داستان از شعر، شیوع این عقیده باشد که داستان نه هنر جدی، که وسیله تفنن، تفریح، و سرگرمی است. به عبارت دیگر، داستان های عظیم را با مصنوعات که باب بازار ساخته شده اند یکی دانسته اند.

قطعاً ولک و وارن خود چنین باوری نداشته و توضیحاتشان در این فصل نیز به خوبی نشان می دهد که آنها رمان را هنری کاملاً جدی و بسیار مهم می پنداشته اند؛ به رغم این، تعداد صفحاتی که به این فصل از کتاب اختصاص داده اند، حدوداً نصف صفحاتی است که مثلاً به فصل قبل درباره صنایع بیانی شعر اختصاص داده بوده اند. این هم دلیل دیگری است بر آن که استفاده خوانندگان از این فصل باید عمدتاً معطوف به جنبه های نظری آن باشد، و برای اطلاعات فنی بیشتر درباره هنجارها و صناعات داستانی باید به مآخذ جدیدتر رجوع کنند.

می دانیم که داستان نویسان جهانی خیالی را می آفرینند که در برخی مسائل و جزئیات، انطباقی با جهان محسوس و واقعی دارد. اگر چنین انطباقی وجود نداشته باشد، درک جهان خیالی آنها برای خوانندگان غیرممکن می شد. مثلاً گرچه امکان تبدیل انسان به سوسک در جهان واقعی کاملاً منتفی است، اما انطباق برخی ویژگی های جهان کافکا در رمان مسخ با جهان واقعی، سبب می شود که رمان وی برای خوانندگانش قابل درک و همچنین قابل قبول باشد. نکته جالب

۱. مثلاً رک. جین ریسمن و دیگران، مبانی نقد ادبی (راهنمای رویکردهای انتقادی به ادبیات)، ترجمه فرزانه طاهری، ویراست ششم، تهران، ۱۴۰۰، ص ۷-۴۳.

دیگر این است که شخصیت‌های توصیف‌شده در رمان‌ها فقط به همان جهان خیالی خود تعلق دارند و فقط در همان جهان است که می‌توانند واقعیت داشته باشند، به طوری که اگر قهرمان داستانی را از دنیای خیالی خودش به جهان خیالی دیگری وارد کنیم، بلافاصله از بین خواهد رفت. گرگوار سامسا فقط در جهان خیالی رمان مسخ قابل قبول و زنده است، و به محض این‌که او را وارد رمان مادام بواری بکنیم، هم گرگوار سامسا محو می‌شود و هم مادام بواری!

داستان‌نویسان با استفاده از عناصری چون طرح و شخصیت‌پردازی و زمینه، موفق به خلق جهانی دروغین اما قابل قبول می‌شوند. در نتیجه، ارزیابی داستان نباید مبتنی بر واقعی بودن یا واقعی نبودن داستان و اجزاء آن باشد، بلکه ارزیابی و توجه انتقادی صحیح باید معطوف به کل دنیای داستان باشد، یعنی دنیایی که اولاً در برخی جزئیاتش منطبق بر جهان واقع است، و ثانیاً بسیار یک‌پارچه‌تر و ساخت‌مندتر از دنیای واقعی است (ص ۲۴۴):

داستان‌نویسی را بزرگ می‌نامیم که اگرچه جهان او مطابق دنیای ما درجه‌بندی و طرح‌ریزی نشده باشد، شامل همه عناصری باشد که وجودشان در حوزه‌ای جهانی ضروری بنماید، یا اگر هم حوزه‌ای محدود داشته باشد عناصر عمیق و اصیل را برگزیده باشد و درجه و سلسله‌مراتب این عناصر در چشم انسان بالغ معقول بنماید.

بقیه این فصل به شرح چگونگی استفاده از عناصر داستان (طرح و شخصیت و زمینه) در خلق و نیز در ارزیابی جهان خیالی و قابل قبول داستان اختصاص دارد. وِلک و وارن ضمن شرح مفصل این عناصر و ویژگی‌های هرکدام از آنها، تصریح می‌کنند که اولاً هریک از این سه عنصر تعیین‌کننده دیگری است، و ثانیاً هرچه میزان وابستگی و هم‌بستگی این عناصر بیشتر باشد، ساخت رمان منسجم‌تر و کیفیت زیبایی‌شناختی آن بیشتر خواهد بود.

فصل هفدهم: «انواع ادبی» (ص ۲۵۹-۲۷۳)

وِلک و وارن در این فصل موقتاً بحث لایه‌های آثار ادبی را کنار می‌گذارند و به موضوع «انواع ادبی»^۱ روی می‌آورند و آن را به عنوان بخش دیگری از نظریه خود در تحلیل آثار ادبی طرح می‌کنند. انواع ادبی مقوله‌هایی هستند که از آنها برای طبقه‌بندی آثار ادبی براساس ویژگی‌های

1. Literary genres

درونی‌اشان استفاده می‌شود. انواع اصلی ادبی عبارتند از روایت^۱ (مشمول بر رمان^۲، داستان کوتاه^۳ و رمان کوتاه^۴)؛ شعر (شامل شعر غنایی^۵، غزلواره^۶، چکامه^۷ و مرثیه^۸ و غیره)؛ و نمایش^۹ (شامل تراژدی و کمدی و تراژی-کمدی و غیره). هریک از این انواع نیز می‌تواند شامل زیر-انواعی^{۱۰} باشد؛ مثلاً رمان شامل زیر-انواعی است مانند داستان جنایی، یا عاشقانه، یا سیاسی، یا جنگی و فلسفی و غیره. وِلک و وارن انواع ادبی را نوعی نهاد^{۱۱} می‌دانند، یعنی نظامی از قراردادهای و قواعد ادبی که هم در درک و هم در خلق و توسعه آثار ادبی نقش مهمی دارند.

انواع ادبی مقوله‌های ثابت و بدون تغییری نیستند، بلکه قراردادهای تاریخی و تحول‌پذیری هستند که بر اثر شرایط تاریخی تغییر می‌کنند و متحول می‌شوند (ص ۲۵۹):

نوع ادبی خود نوعی «نهاد» است، همچنان‌که کلیسا و دانشگاه و حکومت مانند یک نهاد وجود دارد نه مانند یک حیوان یا حتی ساختمان، معبد کتابخانه، یا عمارت پارلمان. می‌توان در نهادهای موجود کار و با آنها خود را بیان کرد و نهادهایی نو آفرید، یا تا آنجا که امکان دارد، بی‌آنکه در نظام‌ها و مناسک شریک شد، با آنها کنار آمد، یا این‌که به این نهادها پرداخت و سپس دگرگونشان کرد.

هرگونه مطالعه انتقادی و ارزش‌یابانه، خواه‌ناخواه متضمن رجوع به این گونه انواع است، و به همین دلیل پرداختن به آنها در مباحث مربوط به نظریه ادبیات اهمیت زیادی دارد. با بیشتر شدن تعداد مخاطبان در قرن نوزدهم، هم بر تنوع انواع ادبی افزوده شد، و هم عمرشان در نتیجه انتشار سریع آثار چاپی ارزان قیمت، کوتاه‌تر و دچار دگرگونی‌های سریع‌تر شد (ص ۲۶۷).

1. Narrative fiction
2. Novel
3. Short story
4. Novella
5. Lyric poetry
6. Sonnet
7. Ode
8. Elegy
9. Drama
10. Subgenres
11. Institution

انگاره کلاسیک و ارسطویی انواع ادبی (مرکب از حماسه و شعر غنایی و نمایش) قادر به طبقه‌بندی ادبیات مدرن نیست، زیرا انواع ادبی از درون بافت‌های خاص تاریخی و فرهنگی پدیدار می‌شوند و با تغییرات بنیادن جامعه تغییر می‌کنند؛ مثلاً حماسه که ریشه در سنت‌های شفاهی جوامع فئودالی دارد در طبقه‌بندی ارسطویی می‌گنجد، اما رمان و مخصوصاً ناداستان خلاق که ریشه در طبقات متوسط جوامع شهرنشین دارند به سادگی در طبقه‌بندی کلاسیک نمی‌گنجد.

ولک و وارن از «سه نوع بنیادی، یعنی شعر و افسانه و نمایش» (ص ۲۶۳) سخن می‌گویند، و شاید بتوان گفت که تعداد انواع ادبی اصلی نیز همواره همین سه تا بوده است اما در هر دوره با ظهور مصادیق جدیدی از بیان هنری، معنای هریک از آن مقوله‌ها تغییر کرده و طول و عرض متفاوتی پیدا کرده است. مثلاً هابز^۱ نیز براساس مناسبات اجتماعی زمان خودش انواع ادبی سه‌گانه دیگری را بجای انواع ارسطویی پیشنهاد می‌کند (ص ۲۶۱):

[هابز] با تقسیم جهان به دربار شهر و روستا به سه نوع اساسی شعر، که منطبق با این تقسیم‌بندی است پی می‌برد. این سه نوع عبارتند از: شعر پهلوانی (حماسه و تراژدی)، طنز و کمدی^۲، و شبانی (پاستورال).

با ظهور و رواج ناداستان تخیلی^۳ در قرن ۲۰، معنای رمان، دیگر مساوی با این معنا در اوایل ۱۹ نبود! بنابراین ولک و وارن این نظر قدیمی و کلاسیک را رد می‌کنند که معنای انواع ادبی همواره در طول تاریخ ثابت بوده و هیچ تغییری در طبقه‌بندی آنها پدید نیامده است. به باور آنان انواع ادبی قالب‌های انعطاف‌پذیری هستند که بر اثر عواملی چون سنت، انتظارات خوانندگان، و نوآوری‌های ادبی شکل می‌گیرند؛ مثلاً اگر تمثیل^۴ و اشعار شبانی^۵ را دو نوع ادبی متفاوت بدانیم، آنگاه تکلیف ما با گونه آمیخته «تمثیل‌های شبانی»^۶ چه خواهد بود؟ آیا تمثیل‌های شبانی را باید هم ذیل تمثیل قرار داد و هم ذیل شعر شبانی؟ یا این گونه آمیخته ذیل هیچ‌یک از

1. Hobbes

2. Sconomatic

3. Creative nonfiction

4. Allegory

5. Pastoral

6. Pastoral allegory

آن دو نوع نمی‌گنجند و خود نوع ادبی جدیدی را پدید می‌آورد؟ در این فصل پاسخ صریحی به چنین سؤال‌هایی داده نمی‌شود و نویسندگان صرفاً می‌کوشند تا ضمن شرح پاسخ‌های متفاوتی که طی قرون به چنین سؤال‌هایی داده شده، توجه خوانندگان را هرچه بیشتر نسبت به این بحث جلب کنند. جالب است که در زبان فارسی نیز پس از ظاهر شدن شعر نیمایی، بسیاری از ادبا و حتی استادان دانشگاه از اطلاق نام شعر بدان ابا داشتند؛ حتی امروزه خیلی از متخصصان کهن‌گرا که درک صحیحی از معنای شعر در مفهوم جدید و فرنگی آن ندارند، شعر بی‌وزن را اصلاً شعر نمی‌دانند و اشعار بی‌وزن شاعرانی چون شاملو و احمد رضا احمدی و شمس لنگرودی و دیگران را خارج از مقوله شعر قلمداد می‌کنند! بدیهی است که این قبیل آثار که اتفاقاً بخش مهمی از ادبیات معاصر فارسی را تشکیل می‌دهند و خوانندگان بسیاری هم دارند، به‌رغم نظر مخالفان، باید در جایی طبقه‌بندی شوند، و بهترین جا برای طبقه‌بندی آنها جایی جز نوع ادبی «شعر» نیست. اما به محض قرار گرفتن اشعار نیما و شاملو و احمد رضا احمدی و شمس لنگرودی ذیل نوع ادبی شعر، معنای مقوله «شعر» نسبت به معنای این مقوله در ۱۰۰ سال پیش تغییر شگرفی می‌کند به حدی که نیازمند تعریف جدیدی می‌شود! به این ترتیب است که اولاً نوع ادبی در ظاهر ثابت باقی می‌ماند اما در باطن و تعریف خود کاملاً دگرگون می‌شود، و ثانیاً نوع ادبی بر درک ما از آثار ادبی تأثیر می‌گذارد.

انواع ادبی گاه با هم هم‌پوشی دارند، گاه درهم می‌آمیزند و گاه چنان گوناگون می‌شوند که کار هر نوع طبقه‌بندی سفت و سختی را ناممکن می‌سازند. ولک و وارن روش صورت‌گرایان روسی را که قائل به وجود انطباقی ثابت و مشخص بین ساختمان دستوری زبان و انواع ادبی هستند رد می‌کنند:

رومن یاکوبسون ادعا می‌کند که شعر غنایی به صیغه اول شخص و زمان حال است، درحالی‌که حماسه به صیغه سوم شخص و گذشته است [...] تفحصاتی این چنین که انواع اساسی را [...] به زبان مربوط می‌کند، اگرچه «روشنگر» است، کمتر به نتایج عینی می‌رسد.

انواع ادبی را باید ابزاری توصیفی دانست برای درک الگوها و قراردادهای، و نه چهارچوبی جزمی و ثابت برای محدود کردن خلاقیت‌ها و نوآوری‌ها نویسندگان و شاعران. تأکید بیش‌ازحد برای رسیدن به انواع ادبی ثابت و مشخص، این خطر را دارد که ادبیات را به فرمول‌های مکانیکی تقلیل دهد، و جالب است که آثار بزرگ معمولاً تمام فرمول‌ها و تعاریف از پیش موجود را درمی‌نوردند و انواع جدیدی را پدید می‌آورند. ولک و وارن برای شناسایی انواع ادبی روشی

توصیفی را پیشنهاد می‌کنند که هم مبتنی بر «صورت بیرونی»^۱ (ویژگی‌هایی چون وزن و ساخت خاص اثر)، و هم «صورت درونی»^۲ اثر (نگرش^۳، لحن^۴، مقصود^۵، موضوع و مخاطب) باشد (ص ۲۶۶)، با این توضیح که در این میان برای صورت بیرونی اهمیت بیشتری قائل هستند. نظریه انواع ادبی^۶ آثار ادبی و نیز تاریخ ادبیات را نه براساس زمان و مکانشان، بلکه براساس ساختشان طبقه‌بندی می‌کند. این نظریه دارای رویکردی پویا و وابسته به بافت است که هم بر مشخصه‌های درونی آثار ادبی تأکید دارد، و هم بر زمینه‌های تاریخی و فرهنگی خاصی که آثار ادبی در آن شکل گرفته و پذیرفته می‌شوند. یعنی در اینجا نیز می‌بینیم که نظریه ادبی وِلک و وارن گرچه در نهایت رویکردی درونی به آثار ادبی دارد اما هیچ‌گاه جانب رویکرد بیرونی را به طور کامل رها نمی‌کند.^۷

فصل هیجدهم: «ارزیابی» (ص ۲۷۴-۲۹۰)

وِلک و وارن در این فصل دوباره به بحث درباره لایه‌های آثار ادبی بازمی‌گردند و با معرفی چهارمین و آخرین لایه نظریه خود، یعنی لایه کیفیات مابعدالطبیعی^۸، بحث درباره مدل نظری خود را به پایان می‌رسانند. این لایه به جهان بینی^۹ اثر، و نه لزوماً جهان بینی خالق اثر اختصاص دارد. ارزیابی آثار ادبی، چه به صورت آگاهانه و چه به صورت ضمنی و ناخودآگاهانه، بخشی جدایی‌ناپذیر و ضروری از مطالعات ادبی است، بنابراین پژوهش‌گران و طلبه ادبیات باید بدانند که اولاً ارزش آثار ادبی در چیست، و ثانیاً این ارزش چگونه باید ارزیابی شود. واقعیت این است که پرداختن به ادبیات از همان نخستین گام (یعنی این که چه اثری را برگزینیم) امری مبتنی بر قضاوت و ارزیابی است. ارزیابی آثار ادبی و قضاوت درباره کیفیت ادبی آنها نباید مبتنی بر فواید عملی یا آموزه‌های اخلاقی آثار باشد، بلکه آنچه در این میان باید مبنای

1. Outer form

2. Inner form

3. Attitude

4. Tone

5. Intended effect, or purpose

6. Theory of genres

۷. برای مطالعه بیشتر در باب انواع ادبی رجوع شود به کتاب ارزشمند زیر: سیروس شمیسا، انواع ادبی، تهران، نشر میترا، ۱۳۹۳.

8. Metaphysical quality

9. World view

قضاوت‌ها را تشکیل دهد، عبارت است از ویژگی‌های صوری و قابل ارزیابی درونی آثار و پیوند این ویژگی‌های با جهان‌بینی مضمّن در آنها. ادبیت هر اثر ادبی در انسجام هنجارهای درونی هر لایه با هم، و نیز در وحدت و پیوند محکم و درهم تنیده لایه‌های مختلف کل اثر با هم نهفته است، و همین امر است که به تجربه‌ای زیبایی‌شناختی^۱ منجر می‌شود. در این معنا، تمام معیارهای غیرادبی، مانند اخلاق‌گرایی، فایده‌مندی اجتماعی، دلالت‌های تاریخی، و جهت‌گیری‌های سیاسی و فرقه‌ای و ایدئولوژیکی و غیره غیره، هیچ‌کدام نباید کوچک‌ترین نقشی و تأثیری در قضاوت‌های ما داشته باشند، و این دقیقاً همان وضعیتی است که در مورد انواع هنرهای زیبا^۲ وجود دارد.

فصل حاضر با این سؤال آغاز می‌شود که چرا انسان ادبیات را ارزشمند می‌داند، و دیگر این که چگونه می‌توان ادبیات را ارزیابی و ارزش‌گذاری کرد. برای پاسخ به چنین سؤال‌هایی اول باید ببینیم فایده و ماهیت^۳ ادبیات چیست! ماهیت هر شیء را تنها زمانی می‌توانیم به درستی تعیین کنیم که بدانیم کارکرد^۴ اصلی آن کدام است. مثلاً اگر بپذیریم کارکرد صندلی این است که بتوان به راحتی روی آن نشست، یا کارکرد خودکار این است که بتوان به راحتی با آن نوشت، آنگاه به ماهیت آنها پی برده‌ایم و می‌توانیم دست به ارزیابی انواع صندلی‌ها یا خودکارها بزنیم. ولک و وارن ادبیات را ماهیتاً یکی از انواع هنرها می‌دانند، و در نتیجه برای دست‌یابی به کارکردهای ادبیات، به کارکرد هنرهای زیبا همچون مجسمه‌سازی و موسیقی و رقص و نقاشی توجه می‌کنند. به باور آنها کارکرد ادبیات، مانند تمام هنرهای دیگر این است که به قول هوراس^۵ هم «دل‌پذیر»^۶ باشد و هم «سودمند»^۷؛ یعنی هم التذاذی زیبایی‌شناسانه برای خواننده خود فراهم آورد، و هم بصیرتی به وی ارزانی دارد که باعث گسترش جهان‌بینی‌اش، و درک و تجربه بیشترش از جهان بشود. البته برای ادبیات فواید دیگری هم می‌توان برشمرد، مثلاً این که باعث تخلیه انرژی عاطفی خواننده می‌شود، یا سرگرمش می‌کند، یا در تهذیب اخلاقیاتش مؤثر می‌افتد و غیره، اما اینها همه کارکردهای ثانوی و

1. Aesthetic experience
2. Fine arts
3. Nature
4. Function
5. Horace
6. Sweet
7. Useful

غیرضرور ادبیات هستند، درحالی که کارکرد اصلی و اولیه ادبیات همان شیرینی اش از حیث زیبایی شناسی، و سودمندی اش از حیث جهان بینی است.

ولک و وارن تصریح می کنند که آنچه باعث می شود پدیده ای را اثری ادبی بدانیم، نه به جزئیات آن، بلکه به پیوندهایی مربوط می شود که کلیت آن اثر را پدید می آورند؛ و به همین ترتیب قضاوت نهایی ما نیز درباره هر اثر ادبی، به کلیت اثر مربوط می شود و نه به اجزاء تشکیل دهنده اش. از همین جاست که به دو مفهوم «شیء زیبایی شناختی» و «تجربه زیبایی شناختی» می رسیم. شیء زیبایی شناختی شیئی است که به علت کیفیات خود توجه ما را به خود معطوف می کند و قرار نیست ما با تغییر شکل آن، آن را موافق طبع خود بگردانیم. تجربه زیبایی شناختی نیز ادراک کیفیتی است که در نفس خود خوش آیند و دلکش است و ارزشی غایی محسوب می شود. تجربه زیبایی شناختی دو دشمن بزرگ دارد، یکی عادت^۱ و دیگری سودبخشی عملی^۲. در این معنا اثر ادبی نیز شیئی زیبایی شناختی است که هم می تواند باعث بروز تجربه ای زیبایی شناختی در انسان بشود و هم هرآینه اسیر عادت یا سودبخشی عملی بشود و از میان برود.

۷۳۹

آینه پژوهش | ۲۱۳
سال ۳۶ | شماره ۳
مرداد و شهریور ۱۴۰۴

دو دیدگاه کلی درباره ارزیابی آثار ادبی وجود دارد، یکی آن که اثر ادبی را شیئی زیبایی شناختی یا کلیتی تجزیه ناپذیر می داند که تجربه ای زیبایی شناختی برای ما پدید می آورد، و دیگری این که اثر ادبی را ابزاری می داند در خدمت تحول علم یا اخلاقیات یا فلسفه یا سیاست و یا هر هدف و مطلوب دیگری. دیدگاه نخست ادبیات را با دیگر هنرها قیاس می کند، و دیدگاه دوم لزوماً ارزش زیبایی شناختی را نفی نمی کند اما ارزشی ثانوی برای آن قائل می شود. بدیهی است که ولک و وارن پیرو دیدگاه نخست هستند و به ارزشی عمیقاً زیبایی شناختی برای ادبیات قائل هستند.

اما آثار ادبی می توانند واجد ویژگی مهم عظمت^۳ نیز باشند، و این عظمت اولاً به انسجام و پیچیدگی درونی آثار ادبی، و ثانیاً به توانایی آنها در بازآفرینی دنیای درونی خودشان مربوط می شود. هر اثر ادبی جهان خاص و جهان بینی خاص خودش را دارد که گرچه مستقل است، برای قابل درک بودن به ناچار پیوندهایی با جهان واقعی بیرون از خود هم دارد. مفهوم «عظمت» در چهارچوب نظریه ولک و وارن، مفهومی چندوجهی^۴ است که هم مشتمل بر عناصر صوری

1. Habit
2. Practicality
3. Greatness
4. Multifaceted

است و هم عناصر مفهومی^۱. مهم‌ترین معیار منتقدان صورت‌گرا در ارزیابی آثار ادبی عبارت است از تازگی^۲ و شگفت‌انگیزی^۳، و اینها همان معیارهایی هستند که مانع از بروز عادت در خوانندگان آثار ادبی می‌شوند، و در نتیجه از طریق آشنایی‌زدایی^۴ توجه خواننده را به سمت خود جلب می‌کنند. ولک و وارن این معیارها را می‌پذیرند اما علاوه بر آن عنصری مفهومی را نیز در مقام لایه چهارم ساخت آثار ادبی، به نظریه لایه‌ای خود می‌افزایند. به باور آنان صرفاً با تکیه بر معیارهای صوری و مفهوم آشنایی‌زدایی نمی‌توان توضیح داد که چرا آثار شاعران بزرگی چون حافظ و شکسپیر به رغم گذشت قرن‌ها همچنان تازگی و جذابیت خود را حفظ کرده‌اند. یا نمی‌توان توضیح داد چرا برخی از آثار ادبی فراموش شده، پس از چندی دوباره مطرح می‌شوند و توجهات بسیاری را به خود جلب می‌کنند، یا چرا ما از مراجعه مکرر و مکرر به آثار برخی شاعران و نویسندگان خسته نمی‌شویم و همواره با هر بار مراجعه نکته بکر و جدیدی در آنها می‌یابیم. از این همه می‌توان نتیجه گرفت که (۲۸۰):

آن دسته از آثار ادبی که مدام مورد تحسین قرار می‌گیرد (مثل آثار هومر و شکسپیر) باید از «چند ظرفیت» برخوردار باشد؛ یعنی ارزش زیبایی‌شناختی آن چنان زیاد باشد که در میان ساختارهای یک چند ساختار در هریک از دوره‌های بعدی خوانندگان را خرسند کند.

آنچه باعث عظمت مثنوی مولوی می‌شود نه عقاید عرفانی مندرج در آن، و نه مصالح زبانی عالی آن، بلکه درهم‌آمیختگی صحیح آن جهان‌بینی با آن مصالح است. به عبارت دیگر، لایه‌های سه‌گانه مربوط به زیبایی صوری (لایه‌های آوایی و سبکی و جهان اثر) باید به درستی در خدمت لایه چهارم (لایه کیفیات مابعدالطبیعی یا جهان‌بینی اثر) قرار بگیرد تا اثر ادبی متعالی و عظیمی شکل بگیرد. این لایه چهارم (لایه کیفیات مابعدالطبیعی) به جهان‌بینی خود اثر تعلق دارد و نه لزوماً به جهان‌بینی خالق اثر. یعنی ما نه جهان‌بینی خالق اثر را، بلکه نحوه بیان این جهان‌بینی را قضاوت می‌کنیم و بس! مثلاً امروزه قریب به اتفاق عاشقان سعدی از «شاهدبازی» متنفرند، اما به رغم این نفرت، بارها این حکایت سعدی را می‌خوانند که «در غنّوان جوانی چنان که افتد و دانی، با شاهی سَری و سَری داشتم...». علت جزاین نیست که سه لایه آوایی و

۷۴۰

آینه پژوهش | ۲۱۳

سال ۳۶ | شماره ۳

مرداد و شهریور ۱۴۰۴

1. Thematic
2. Novelty
3. Surprise
4. Defamiliarization

سبکی و جهانی در کار سعدی به درستی درهم آمیخته تالایه جهان بینی اثر را به زیباترین شکل ممکن منعکس سازند. می توان پرسید چرا اثری مانند شاهنامه تا این حد مطبوع ذوق ایرانی بوده اما مثنوی دیگری مانند علی نامه که به تقلید از همان اثر سروده شده، هیچ اقبالی نیافته است. علت بی گمان نه به جهان بینی دواثر، بلکه به ساخت محکم و عالی شاهنامه از یک سو، و بیان ضعیف و ناتوان علی نامه از سوی دیگر برمی گردد. اما چرا بعضی آثار ادبی به رغم بارها و بارها خوانده شدن، باز هم عادی نمی شوند و غبار عادت بر سطح آنها نمی نشیند؟ مثلاً چرا هربار که غزلیات حافظ را، یا محاکمه کافکا را می خوانیم به معنا یا حس و عاطفه تازه ای در آنها پی می بریم. علت فقط به ساختار غنی لایه های این آثار مربوط نمی شود، بلکه به لایه مفهومی یا کیفیات مابعدالطبیعی عمیق آنها نیز مربوط می شود که تجربه غنی خود را بر کل تجربه ما تحمیل می کنند، و ما بسته به حس و حال خودمان، با هربار خواندن آن اشعار، معنای تازه ای در آنها می یابیم، و البته بدیهی است که این اتفاق نه درمورد هر اثر ادبی، و نه برای هر خواننده ای رخ نمی دهد؛ در اینجا سخن از اثر ادبی برجسته و خواننده صاحب صلاحیت است (ص ۲۸۹):

۷۴۱

آینه پژوهش | ۲۱۳
سال ۳۶ | شماره ۳
مرداد و شهریور ۱۴۰۴

زیبایی خصلت بعضی از اشیاست و در آنها «وجود» دارد، اما فقط برای آنهایی وجود دارد که صاحب ظرفیت و تربیتی هستند که تنها به واسطه آن شیء زیبا ادراک می شود.

و ساختارهای زیبایی شناختی در کار شاعران و نویسندگان برجسته چنان پیچیده و غنی است که می تواند قریحه خوانندگان اعصار بعد را نیز راضی کند. ولک و وارن به درستی این گونه به این معنا اشاره کرده اند (۲۸۵):

قوام یافتگی اثر هنری در شمول، در آگاهی به پیچیدگی، و در جدال و تنش آن است، و تطابق بین زمان و تجربه را هرگز نمی توان با مقایسه یک به یک عناصر امور داستانی و واقعی سنجید. آنچه به حق می توان انجام داد، مقایسه کل جهان دیکنز، کافکا، بالزاک، و تولستوی با کل تجربه است، یعنی با اندیشه و «جهان» حس شده خودمان. قضاوت ما درمورد این تطابق در اصطلاحات زیبایی شناختی به صورت وضوح، شدت، تضاد شکل یافته، سطح یا عمق، ایستایی و پویایی بیان می شود. آنچه «زندگی گونه» است باید به شکل «هنرگونه» بیان شود، زیرا مقایسه بین زندگی و ادبیات وقتی قابل لمس می شود که هنر سخت سبک یافته شده باشد، نویسندگانی چون دیکنز، کافکا، و پروست جهان خاص خودشان را بر قلمروهای تجربه ما تحمیل می کنند.

مهم‌ترین وظیفه نقد ادبی در چهارچوب نظریه لایه‌ای، شناسایی و تشخیص آثار برجسته ادبی و ارزیابی آنهاست، و این مهم از عهده کمتر نظریه ادبیاتی برمی‌آید!

فصل نوزدهم: «تاریخ ادبیات» (ص ۲۹۱-۳۱۲)

ولک و وارن در این فصل پایانی کتاب به بحث درباره تاریخ ادبیات، و رویکردهای نظری گوناگون در تاریخ‌نگاری ادبی، و ویژگی‌های بایسته تاریخ ادبیات آن‌گونه که مد نظر خوشان است می‌پردازند. نقد ادبی و تاریخ ادبیات حوزه‌های مستقلی هستند که روش‌ها و اهداف خاص خود را دارند و مطلقاً نباید آنها را به رشته‌های دیگری چون جامعه‌شناسی و تاریخ و روان‌شناسی و غیره تقلیل داد. آنها در این فصل رویکردهای سنتی در تاریخ ادبیات را بررسی و تحلیل کرده و از لزوم بازاندیشی درباره چگونگی تحول و تفسیر آثار ادبی در طول زمان سخن به میان آورده‌اند، و سپس کوشیده‌اند تا روش‌هایی «اساساً ادبی» برای انجام مطالعات تاریخ ادبیات پیشنهاد کنند. آنها ابتدا انواع رویکردهای علی^۱ و تکوینی^۲ را تحلیل کرده و نشان داده‌اند که چگونه پیروان این رویکردها، آثار ادبی را در حد معلول برخی عوامل اجتماعی یا اقتصادی تقلیل می‌دهند؛ سپس به رویکردهای تاریخ‌گرایانه، یعنی رویکردهایی که در پی کشف ثبات نویسنده هستند، پرداخته و نشان داده‌اند که این رویکردها نیز می‌توانند به شدت مغالطه‌آمیز باشند. در نهایت آنها از دو روش برای تدوین تاریخ ادبیات سخن گفته‌اند، یکی برای بررسی یک اثر ادبی خاص در طول تاریخ، و یکی هم برای بررسی تاریخی گروهی از آثار ادبی؛ مهم‌ترین نکته درباره این دو روش این است که مواد و مصالح آنها برای تحلیل، تماماً و صرفاً از دل مطالعات ادبی نشئت گرفته است.

اما این فصل با این سؤال آغاز می‌شود که آیا اصلاً می‌توان تاریخ ادبیات را به رشته تحریر درآورد؟ یعنی آیا می‌توان به پژوهشی دست یازید که واقعاً به بررسی تحولات تاریخی «ادبیات»، در معنای شیئی زیبایی‌شناختی آن‌گونه که در فصل قبل دیدیم، اختصاص داشته باشد، و نه به مباحث دیگری چون تاریخ سیاسی یا تاریخ اجتماعی یا تاریخ افکار و مانند آن؟ با نگاهی به کتاب‌های تاریخ ادبیات درمی‌یابیم که بیشتر این آثار بیش از آن‌که واقعاً تاریخ ادبیات بوده باشند، به بررسی مسائل فرهنگی در اعصار مختلف اختصاص داشته‌اند، یا به شرح احوال و عرضه زندگی‌نامه

1. Causal

2. Genetic

نویسندگان و شاعران پرداخته‌اند، و یا ادبیات را در مقام نوعی محصول تبعی در دگرگونی‌های اجتماعی بررسی کرده‌اند، و یا این‌که بجای مطالعه تاریخ ادبیات به بررسی رشد نهادهای اجتماعی یا مسائل تاریخی و سیاسی آن‌گونه که در ادبیات منعکس شده پرداخته‌اند. ادبیات را در تمام این قبیل پژوهش‌ها همچون سندی تاریخی دانسته‌اند که باید از آن برای روشن کردن مسائل تاریخی و اجتماعی و ملی بهره برده شود. البته این کار به‌خودی‌خود هیچ ایرادی ندارد و در جای خود بسیار هم مفید و نیکوست، اما مسئله اینجاست که آیا می‌توان تاریخی هم برای «خود ادبیات» در مقام هنر و در معنای شیئی زیبایی‌شناختی نگاشت؟ به باور وِلک و وارن تاکنون کار موفقی در این حوزه صورت نگرفته و مهم‌ترین اقدامی که صورت گرفته در نهایت عبارت بوده است از شرح تأثیر فلان نویسنده یا شاعر بر فلان نویسنده یا شاعر دیگر بی‌آن‌که در این شرح لزوماً سخنی از تحول تاریخی به میان آمده باشد. به عبارت دیگر اکثر کتاب‌های تاریخ ادبیات یا آثاری در باب تاریخ تمدن هستند که ربط چندانی به هنر ندارند، یا مجموعه‌ای از مقالات انتقادی ادبی هستند که در آنها هیچ سخنی از تحول و تاریخ به میان نیامده است. به سه دلیل می‌توان اشاره کرد که چرا تاکنون سیر تحول ادبیات را در مقام هنر بررسی نکرده‌اند:

۷۴۳

آینه پژوهش | ۲۱۳
سال ۳۶ | شماره ۳
مرداد و شهریور ۱۴۰۴

(۱) چون تحلیل‌های مقدماتی منظم و یک‌دستی از آثار ادبی وجود ندارد، و هرآنچه هم که هست، براساس معیارهای بلاغی نارسا و سطحی قدیم تدوین شده است؛

(۲) چون غالباً ادبیات را معلول فعالیت‌های انسانی مانند جامعه‌شناسی یا اقتصاد یا تاریخ سیاسی می‌دانند، و بر این باورند که بدون استفاده از توضیحات علی نمی‌توان هیچ تاریخ ادبیاتی نوشت؛

(۳) چون می‌توان تاریخ درونی موسیقی یا نقاشی را جدا از تاریخ زندگی اجتماعی و احوال شخصی موسیقی‌دانان و نقاشان نوشت، اما مفهوم تحول هنر در ادبیات را نمی‌توان جدا از موضوعات فوق بررسی کرد.

علاوه بر این، نظریه‌پردازانی هم هستند که اصلاً منکر وجود چیزی به نام تاریخ ادبیات هستند. به باور اینان، ادبیات پدیده‌ای همواره حی و حاضر و موجود است، و اصلاً نوشتن تاریخ برای پدیده‌ای که همواره حضور دارد نه لازم است و نه امکان‌پذیر! مثلاً می‌توان تاریخ تحول غزل را نوشت، اما چیزی تحت عنوان «تاریخ تحول غزلیات حافظ از ابتدا تا اکنون» وجود ندارد. مثلاً «تی اس الیوت» گذشته بودن «اثر ادبی را نمی‌پذیرد و معتقد است که کل ادبیات اروپا، از هومر تا

به امروز، وجودی همزمانی دارد و نظم همزمانی را دربر می گیرد» (ص ۲۹۴)، یا به قول شوپنهاور «هنر همواره به هدف خود رسیده است و هرگز تکامل نمی یابد و نمی توان از آن بالاتر رفت، یا آن را تکرار کرد» (ص ۲۹۴). نظر این قبیل نظریه پردازان را در مورد تاریخ ادبیات می توان چنین خلاصه کرد (ص ۲۹۵):

در ادبیات نیازی نیست بفهمیم «چه چیزی در چه زمانی چگونه بوده است» [...] زیرا می توانیم مستقیماً کیفیت اوضاع را حس کنیم. بنابراین، تاریخ ادبیات، تاریخ به معنای خاص کلمه نیست، زیرا دانشی است به آنچه حاضر است و همه جا و همیشه حاضر است.

گفتیم وِلک و وارن دو شیوه را برای تدوین تاریخ ادبیات طرح کرده اند، یکی برای بررسی یک اثر ادبی خاص در طول تاریخ، و یکی هم برای بررسی تاریخی گروهی از آثار ادبی؛ در اینجا به اختصار درباره این دو شیوه سخن می گوئیم.

ساختار هر اثر ادبی در طول تاریخ ثابت باقی می ماند و تغییری در آن صورت نمی پذیرد، پس چگونه می توان تاریخ آن را در مقام هنری مستقل، و در انتزاع نسبی از تاریخ اجتماعی و زندگی نامه ای یا نقد و بررسی آثار منفرد پی گیری کرد؟ پاسخ وِلک و وارن به این سؤال بسیار جالب و تأمل برانگیز است. به باور آنان هر اثر ادبی ساختی پویا دارد که لایه چهارم، چنان که دیدیم، به کیفیات مابعدالطبیعی و جهان بینی اثر و نیز تأویل خوانندگان آثار ادبی از آن اختصاص دارد (ص ۲۹۴):

همان طور که قبلاً اشاره کردیم اثر هنری در طول تاریخ ثابت نمی ماند. بی شک هویت بنیادی ساختار اثر در طول اعصار حفظ می شود. اما این ساختار پویاست، یعنی در جریان تاریخ و ذهن خوانندگان، منتقدان، و دیگر هنرمندان دگرگونی هایی می یابد. این فرایند تعبیر، نقد، و ادراک هرگز بتمامی قطع نمی شود، و ممکن است تا بینهایت، یا لاقلاً تا وقتی که سنت فرهنگی خاصی به تمامی قطع نشده است، ادامه یابد. یکی از وظایف منتقد ادبی توصیف این فرایند است. وظیفه دیگر، بررسی تحول آثاری هنری است که در دسته هایی کوچک تر و بزرگ تر، به اعتبار داشتن نویسنده واحد یا تعلق به نوعی خاص و نوعی از سبک یا سنت زبانی و، سرانجام، به اعتبار ادبیات به مفهوم عام، جای گرفته اند.

یعنی وظیفه مورخ ادبی این است که معنای هر اثر ادبی را ابتدا در بافت تاریخی خودش، یعنی در پرتو تفسیرها و نقدهای زمانه خودش روشن کند، و سپس به بررسی تفسیرها و نقدهای آن اثر در

دوره‌های بعد بپردازد تا چگونگی تکوین معنای اثر را در طول تاریخ هم نمایش دهد. آنها همچنین از ضرورت بسط مطالعات ادبیات تطبیقی سخن گفته و تأکید کرده‌اند که بدین طریق می‌توان تاریخ تحولات ادبی را بدون محدودیت‌های زبانی و ملی نیز پیش برد. در این معنا تاریخ ادبیات نه جریانی خطی از حوادث، بلکه فرایندی بسط‌یابنده از تفسیرها و بازتفسیرها خواهد بود.

اما آیا می‌توان از بروز تحول^۱ در گروهی از آثار ادبی سخن گفت؟ یعنی آیا می‌توان پذیرفت که آثار ادبی هم مانند زبان دچار تحولاتی تاریخی می‌شوند؟ صرف این که اوضاع ادبی در یک دوره نسبت به دوره‌ای دیگر دچار تغییرات مشهود و چشمگیری شده است کافی نیست تا بتوانیم از فرایند تکامل تاریخی واقعی^۲ سخن بگوییم. چنین مفهومی از تغییر خاص علوم طبیعی است و نه فرایندهای تاریخی. اگر این تغییرات با نظم منطقی تکرار می‌شد، می‌توانستیم مانند فیزیک‌دانان به مفهوم «قانون^۳» برسیم، اما چنین تغییرات قابل پیش‌بینی و نظام‌مندی در فرایندهای تاریخی ادبی کشف نشده است. در مجموع می‌توان گفت که تحول ادبیات با تحول زیست‌شناختی فرق دارد، چون نه انگاره تکرارپذیر قانون‌مندی درکار است و نه پیشرفتی یک‌نواخت و داروینیستی به سوی یک الگوی عالی یا ابدی. به باور وِلک و وارن تغییرات تاریخی در ادبیات را باید صرفاً بر مبنای الگوهایی شناسایی کرد که از خود ادبیات منتزع شده باشند، اما چگونه؟

وِلک و وارن نوع خاصی از تحول را برای آثار ادبی پیشنهاد می‌کنند که متمایز از تکامل زیستی داروینی است. به باور آنها آثار ادبی طی فرایندهایی چون تمایز^۴ (شامل تخصیص^۵ و گوناگونی^۶) و وحدت^۷ (شامل ادغام^۸ و ترکیب^۹ و پیوند^{۱۰} و تلفیق^{۱۱}) در درون نظام ادبی تحول پیدا می‌کنند و

1. Development
2. Process of actual historical evolution
3. Law
4. Differentiation
5. Specialization
6. Diversification
7. Integration
8. Merging
9. Combination
10. Hybridization
11. Synthesis

تغییر می‌یابند.^۱ نظام ادبی سازواره‌ای زیستی نیست، بلکه شبکه‌ای است درهم‌تنیده از آثار و انواع و سنت‌های ادبی مرتبط با هم. هر تغییری در بخشی از این نظام بر بخش‌های دیگرش هم تأثیر می‌گذارد مثلاً ممکن است یک نوع ادبی خود را از صورت‌ها موجود متمایز کند و سپس با انواع دیگر اختلاط یابد و بر تحول آنها تأثیر بگذارد و نهایتاً به صورت‌های پیوندی^۲ جدیدی منجر بشود. این قبیل تحول‌های ادبی برخلاف تکامل داروینیستی لزوماً خطی یا رشدیابنده^۳ نیستند، بلکه می‌توانند دوری باشند یا پس‌رو، و یا همراه با تغییری در تأکیدها، ادبیات حتی می‌تواند صورت‌های قدیم را دوباره بازیابی و تفسیر کند. این جریان دیالکتیکی ناشی از نیاز هنرمندان است به یافتن راه‌های جدید برای بیان مسائل زیبایی‌شناختی موجود در سنت ادبی. در این معنا عوامل خارجی همچون تغییرات اجتماعی و فلسفه و علوم جدید، سبب پدید آمدن بافت و موضوعات جدید می‌شوند، اما انگیزه سبکی و صوری برای تغییر از درون ساحت پویای خود ادبیات سر بر می‌کشد و نسبت به موقعیت قبلی از خود واکنش نشان می‌دهد.

ولک و وارن تصریح می‌کنند که تاریخ ادبیات را باید از منظر زمان حال نوشت. یعنی مورخان ادبی باید گذشته ادبی را براساس درکی که در حال حاضر از هنجارها و ارزش‌های ادبی دارند بنویسند. این هنجارها ثابت نیستند بلکه با ظهور فرایندها دیالکتیکی متحول می‌شوند، و مورخان باید قادر به تشخیص لحظات مهمی باشند که این دوره‌های بحرانی را رقم می‌زنند. این جریان دیالکتیکی مطلقاً مکانیکی یا قابل پیش‌بینی نیست، بلکه جریانی است بسیار پیچیده و تحت تأثیر عواملی چون نبوغ فردی شاعران و نویسندگان، تصادف‌های تاریخی، تأثیر ادبیات خارجی، و اقبال مردم به آثار ادبی.^۴

نتیجه‌گیری

این بخش از سلسله مباحث ما به معرفی آرای نظری رنه ولک و آستین وارن در کتاب نظریه ادبیات و مخصوصاً بخش پایانی آن کتاب درباره تاریخ ادبیات اختصاص دارد. نظریه‌های سنتی خودمان در

۱. در این فصل از اصطلاحات فوق صرفاً به‌طور گذرا یا اشاره‌وار یاد شده و تعریف دقیق یا شاهد مشخصی برای هرکدامشان ارائه نشده است.

2. Hybrid

3. Progressive

۴. برای اطلاعات بیشتر درباره تاریخ ادبیات رجوع شود به اثر ارزشمند زیر: محمود فتوحی، نظریه تاریخ ادبیات؛ با بررسی انتقادی تاریخ ادبیات‌نگاری در ایران، تهران، سخن، ۱۳۸۷.

بعضی جزئیات به مراتب غنی تر و قوی تر از شیوه این کتاب یا تمام دیگر شیوه های غربی است، و علت چیزی نیست جز تنوع به مراتب بیشتر و قوی تر آرایه های ادبی در ادبیات فارسی، نسبت به ادبیات زبان های اروپایی. اما اولاً شیوه های سنتی فارسی و عربی چندان که باید منسجم و یک دست نیستند، و ثانیاً از حیث پرداختن به مباحث جدید ادبی و نیز برخی مباحث مشترک بین ادبیات و فلسفه غرب، بسیار ناتوان و ناکارآمد هستند. به همین دلیل خواندن این کتاب یا آثاری مشابه آن برای ما نیز بسیار ضرورت پیدا می کند. این کتاب دشوار و پیچیده و موجز، یکی از شاهکارهای مسلم در حوزه نظریه ادبیات است که خوشبختانه به فارسی صحیح و عالمانه ای ترجمه شده است؛ شاید تنها ایرادهای آن ترجمه این باشد که اولاً اصل انگلیسی اصطلاحات فنی در آن ذکر نشده، ثانیاً برخی از زیرنویس هایش که لازم بود ترجمه شوند، ترجمه نشده باقی مانده، و ثالثاً مطالبش تقریباً فاقد هرگونه شرح و بسطی است. من در این مختصر کوشیده ام با ذکر مثال هایی از فارسی این کتاب را معرفی کنم و مخصوصاً فصل پایانی آن را که درباره تاریخ ادبیات است شرح دهم.

سؤال کتاب حاضر مطلقاً این نیست که کدامیک از سه رویکرد نظری «متن محور» یا «خالق محور» یا «مخاطب محور» مفیدترند، زیرا هر سه آنها به نوبه خود چنان مفیدند و چنان اطلاعات ارزشمندی در اختیار پژوهشگران می گذارند که از هیچ کدامشان نمی توان صرف نظر کرد. قبلاً گفتیم هر نظریه ادبی دارای اجزائی است مانند نقد ادبی و تاریخ ادبی، و حال می گوئیم سؤال اصلی این است که این اجزاء در کدامیک از سه نظریه فوق همخوانی بیشتری با هم دارند، و تصویر منسجم تری از بررسی های ادبی در اختیار می گذارند، و دیگر این که کدام یک از آنها در بررسی های ادبی دانشگاهی، منطبق تر بر موازین رشته ادبیات است؟ برای پاسخ به این سؤال ها ابتدا باید ببینیم ادبیات چیست و شامل چه اقلامی می شود، و سپس باید به این سؤال پاسخ دهیم که کدام یک از سه عامل «خود متن» یا «خالق متن» یا «خواننده متن»، ملاک های دقیق تر و کمیت پذیرتری را در اختیار منتقدان ادبی و مورخان ادبیات می گذارد. هر پاسخی که به این سؤال ها بدهیم اصول اولیه و مبانی نظریه ادبی ما را مشخص می کند. ولک و وارن در این کتاب «خود متن» را مهم ترین موضوع مورد بررسی می دانند و ضمن ارائه روشی برای بررسی لایه های گوناگون متن، روشی اساساً «متن محور» را برای ارزیابی اثر ادبی و نیز تدوین تاریخ ادبیات پیشنهاد می کنند. جالب است که در نظریه «لایه ای» ولک و وارن، مانند نظریه فرمالیستی، توجه به خود متن و ویژگی های گوناگون آن بیشترین اهمیت را دارد، اما در این نظریه توجه به ویژگی های گوناگون مربوط به خالق متن و خواننده متن نیز دارای اهمیتی ضمنی است، و همین ویژگی حساب نظریه لایه ای را از بقیه نظریه های صورت گرا و متن محور جدا می سازد.