آینهٔ پژوهش

دوماهنامهٔ نقدکتاب، کتاب‌شناسی و
اطلاع‌رسانی در حوزهٔ فرهنگ اسلامی

سال سی‌وهفتم، شمارهٔ دوم
خرداد و تیر ۱۴۰۵
ISSN:1023-7992

۲۱۸

۲۱۸
دوماهنامهٔ آینهٔ پژوهش
سال سی‌وهفتم، شمارهٔ دوم
خرداد و تیر ۱۴۰۵

Ayeneh-ye- Pazhoohesh

Vol.37, No.2 Jun - Jul 2025

A bi-monthly journal exclusively dedicated to book critique, book review & information dissemination

218

سید احمدرضا قائم‌مقامی | عبدالجبار رفاعی / محمد سوری | منیر درکیچ / احمد زیلجیچ / روزچهر مصاحب
سید علی آقایی / سید محمدحسین حکیم | آریا طبیب‌زاده | محمدرضا رهبریان | رقیه فراهانی
مهدی اسفندیاری / روح‌الله کاظمی | رسول جعفریان | علی راد | امید طبیب‌زاده | شهباز محسنی
فرهاد طاهری | سیدرضا باقریان موحد

یادداشت‌های شاهنامه (۱۰) | از نگاه عربی: متفکران معاصر ایران و جهان عرب (۵)
قدرت تحول‌آفرین ترجمه: حافظ شیرازی در اواخر دوران عثمانی و بالکان غربی هابسبورگ
بازنگری در تاریخ قرآن خیقانی | یادداشت‌های لغوی و ادبی (۷) | عباس فرساد، آغازکنندهٔ شعر به لهجهٔ قمی | اشعار تازه‌یاب از شاعران دورهٔ قاجار با استناد به نشریات آن عصر
احیای کامل عبقات الأنوار پس از صدوپنجاه سال انتظار | مطهری و مسئله زنان؛ مروری بر یادداشت‌های تازه انتشاریافته | طومار(۱۵) | سلسله‌مباحث نظری در باب تاریخ ادبیات بر اساس آرای رنه ولک (۵)

نکته، حاشیه، یادداشت

پیوست آینه پژوهش: ◆ روزنامه دیواری‌های مدارس ایران

پُرتال دوماهنامهٔ آینهٔ پژوهش
Jap.isca.ac.ir

سلسله‌مباحث نظری در باب تاریخ ادبیات بر اساس آرای رنه ولک (۵)

نقدِ بخشِ «در آستانهٔ شعر نو» از کتاب *از صبا تا نیما* اثر یحیی آرین‌پور (جلد دوم، ص۴۳۳-۴۸۰)

عضو پیوستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی | امید طبیب‌زاده

| ۲۵۰ _ ۲۰۷ |

چکیده: رنه ولک تقریباً تمام ویژگی‌های مهم و برجستهٔ مربوط به تاریخ ادبیات را در آثار گوناگون خود برشمرده و نظر خودش را در هر مورد شرح داده است. با استخراج کل این ویژگی‌ها می‌توان هم روش مناسبی را برای توصیف دقیق این قبیل آثار فراهم آورد و هم آنها را با رویکرد خاص رنه ولک مقایسه کرد، و این کاری است که در این بخش انجام داده‌ایم. در این بخش دربارهٔ ملاحظات زیبایی‌شناختی ولک و چگونگی حضورشان در تاریخ‌نگاری‌های ادبی سخن گفته و کوشیده‌ایم تا برای نمایش بهتر آرای وی، حضور یا عدم حضور این ملاحظات و ویژگی‌ها را عملاً در یک کتاب تاریخ ادبیات فارسی نشان دهیم. رنه ولک از اصطلاح «تاریخ ادبیات» در دو معنای متفاوت استفاده می‌کند: یکی در معنای بررسی تاریخ سنت‌های ادبی و انواع ادبی و تاریخ مشاهیر ادبی و غیره در زبانی خاص و دیگری در معنای بررسی تغییر و تحول‌های غیرقابل پیش‌بینی و ناشی از آشنایی‌زدایی در آثار ادبی در مقام شیئی هنری یا زیبایی‌شناختی. درک صحیح از دست‌آوردهای ولک در حوزهٔ تاریخ‌نگاری ادبیات، منوط به درکِ چگونگی تلفیق این دو تعریف جدید و قدیم از مفهوم تاریخ ادبیات با هم است. بخش حاضر متشکل از ۷ فصل مستقل در بارهٔ تاریخ‌نگاری ادبی است که هریک به موضوعی خاص اختصاص دارد. در هر فصل ابتدا ذیل قسمتی با عنوان «بحث نظری» به معرفی آن موضوع در حوزهٔ تاریخ‌نگاری ادبی می‌پردازیم و نظر رنه ولک را دربارهٔ آن شرح می‌دهیم، و سپس ذیل قسمتی با عنوان «مطالعهٔ موردی» می‌کوشیم تا بخش کوتاهی از کتاب از صبا تا نیما اثر یحیی آرین‌پور (تهران، انتشارات زوار، ۲ ج، چ ۸، ۱۳۸۲ [چ۱: ۱۳۵۰]) را برحسب آن موضوع نقد و ارزیابی کنیم. تمام مطالب نظری در بارهٔ هریک از فصل‌های این بخش تماماً برگرفته از آثاری از رنه ولک است که در بخش‌های قبلی همین سلسله‌مباحث بدانها پرداختیم.

کلیدواژه‌ها: رنه ولک، از صبا تا نیما، تاریخ ادبیات، آرای رنه ولک، تاریخ‌نگاری ادبی.

Theoretical Discussions on Literary History According to the Views of René Wellek (5): A Critique of the Section "On the Threshold of Modern Poetry" in *Az Ṣaba ta Nima* by Yahya Aryanpoor (Vol. 2, pp. 433–480)

Omid Tabibzadeh

Abstract: René Wellek identified and discussed nearly all of the major characteristics and methodological concerns associated with literary history throughout his scholarly works. By extracting and systematizing these features, it becomes possible both to develop an effective framework for the precise description of literary histories and to evaluate such works from the perspective of Wellek's critical approach. This study undertakes precisely such an examination. The present installment focuses on Wellek's aesthetic considerations and their place within literary historiography. In order to illustrate his views more concretely, the study investigates the presence or absence of these principles in a major work of Persian literary history. Wellek employs the term "literary history" in two distinct senses: first, as the study of literary traditions, genres, and major literary figures within a particular language; and second, as the study of unpredictable transformations in literary works resulting from processes of defamiliarization and artistic innovation. A proper understanding of Wellek's contribution to literary historiography depends upon recognizing how he integrates these older and newer conceptions of literary history. This article forms part of a larger series consisting of seven independent studies on literary historiography, each devoted to a specific topic. In every chapter, a section entitled "Theoretical Discussion" introduces the relevant historiographical issue and explains Wellek's position on it. This is followed by a "Case Study" section in which a selected passage from *Az Ṣaba ta Nima* by Yahya Aryanpoor (Tehran: Zavvar Publications, 2 vols., 8th ed., 1382 Sh./2003; 1st ed., 1350 Sh./1971) is critically examined according to the principles under discussion. All of the theoretical foundations employed in this study are derived directly from René Wellek's writings, which have been examined in the earlier installments of this series.

Keywords: René Wellek, *Az Ṣaba ta Nima*, literary history, Wellek's views, literary historiography.

مقدمه

اعتراف به اشتباه اصلاً کار ساده‌ای نیست، اما برای جان‌های صادقی که در جستجوی حقیقت، مسیری طولانی را پشت‌سر می‌گذارند، چنین اعترافی خود به منزلهٔ ادامهٔ راه برای رسیدن به حقیقت است، گیرم در مسیری دیگر. رنه ولک ۷۳ ساله در سال ۱۹۷۶ به دعوت گردانندگان کنگرهٔ انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی در بوداپست، دربارهٔ کتاب عظیم خود با عنوان تاریخ نقد جدید سخنرانی مهمی ایراد کرد و ضمن آن شجاعانه عنوان داشت که سال‌ها و حتی در دو مجلد نخست همین کتاب تاریخ نقد جدید، در راهی ناصحیح گام برمی‌داشته، زیرا به‌اشتباه تصور می‌کرده که غایت یا مسیری مشخص برای تحول ادبیات یافته و آن را دنبال کرده است:

> در جوانی به این تصور امید بسته بودم که می‌توان تاریخ تحول ادبیات و نقد را به رشتهٔ تحریر درآورد؛ با استفاده از الگوی فرمالیست‌های روسی، می‌توان تاریخ ادبی را عمدتاً فرایند خودکار شدن عرف‌ها، و به دنبال آن، فعلیت یافتن عرف‌های نو با استفاده از مفاهیم یا تمهیدهای بسیار تازه دانست. می‌توان در چهارچوب عرف و شورش به آن نگریست. دراین‌صورت تنها معیار تغییر، تازگی خواهد بود. ولی در اثر مرور زمان دریافته‌ام که چنین طرحی بغایت ساده‌اندیشانه است. برای پرسش بنیادینِ سمت و سوی تغییر، پاسخی ندارد، و متضمن مفهومی زمانی است که روان‌شناسی نو آن را رد کرده است. این نتیجهٔ ناگزیری است که بدان رسیده‌ام[1].

ولک درنهایت به این نتیجه می‌رسد که هنر هیچ پیشرفت، هیچ تکامل و هیچ تاریخی ندارد، و تنها چیزی که باقی می‌ماند عبارت است از تاریخ نویسندگان و نهادها و تکنیک‌ها، و این نتیجه‌گیری دست‌کم برای او به‌منزلهٔ «سقوط تاریخ ادبیات» بوده است. هر اثر ادبی، در مقام شیئی زیبایی‌شناختی، پاسخی به مسئله یا نیازی در زمانهٔ خودش بوده است، و لاجرم نه پست‌تر و نه برتر از هیچ‌یک از آثار پیشین و پس از خودش نبوده و نیست. آثار ادبی دچار آن‌گونه تحولات تاریخی نمی‌شوند که بتوان با بررسی آنها به مفهوم «قانون[2]» رسید. ما صرفاً به این دلیل که اوضاع ادبی یک دوره نسبت به دوره‌ای دیگر دچار تغییرات مشهود و چشمگیری شده است نمی‌توانیم از فرایند تکامل تاریخی واقعی[3] سخن به میان آوریم. شاید اگر این تغییرات با نظمی منطقی تکرار می‌شدند،

۱. رنه ولک، تاریخ نقد جدید، ترجمهٔ سعید ارباب‌شیرانی، ج۱، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۳، ص۲۶-۲۷.

2. Law

3. Process of actual historical evolution

می‌توانستیم مانند فیزیک‌دانان در جایی به نوعی «قانون[1]» برسیم، اما هیچ تغییر قابل‌پیش‌بینی و نظام‌مندی در فرایندهای تاریخی ادبی کشف نشده است. به باور ولک تغییرات تاریخی را در ادبیات باید صرفاً بر مبنای الگوهایی شناسایی کرد که از خود ادبیات منتزع شده باشند، و در این معنا ولک نوع خاصی از تحول را برای آثار ادبی پیشنهاد می‌کند که متمایز از تکامل زیستی داروینی است. این تحول برخلاف تکامل داروینیستی لزوماً خطی یا رشدیابنده[2] نیست، بلکه می‌تواند دوری باشد 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.

رنه ولک درنهایت از اصطلاح «تاریخ ادبیات» در دو معنای متفاوت استفاده می‌کند: یکی در معنای قدیم و مرسوم آن که عبارت است از بررسی تاریخ سنت‌های ادبی و انواع ادبی و تاریخ مشاهیر ادبی و غیره در زبانی خاص، و دیگری در معنای مورد نظر خودش که در بالا بدان اشاره شد و همسو است با تعریف خاص خودش از ادبیات در مقام شیئی هنری و یکی از انواع هنرها. درک صحیح از دست‌آوردهای ولک در حوزهٔ تاریخ‌نگاری ادبیات، منوط به درکِ چگونگی تلفیق این دو تعریف جدید و قدیم از مفهوم تاریخ ادبیات با هم است.

از نظر وی اولاً نگارش تاریخ ادبیات در معنای نخست آن (بررسی تاریخ سنت‌های ادبی و انواع ادبی و مشاهیر ادبی و غیره) نه‌تنها محتمل، بلکه با درنظر گرفتن «برخی ملاحظات»، کاملاً میسر و اصلاً تنها راه ممکن برای تدوین تاریخ ادبیات است، و ثانیاً نگارش تاریخ ادبیات در معنای مورد نظر خود وی (تغییر و تحولی غیرقابل پیش‌بینی و ناشی از آشنایی‌زدایی)، بسیار دشوار و بل ناممکن است، زیرا ادبیات پدیده‌ای همواره حی‌وحاضر و موجود است، و نوشتن تاریخ برای پدیده‌ای که همواره حضور دارد نه لازم است و نه امکان‌پذیر. اما این همه بدان معنا نیست که او در پرداختن به بحث تاریخ ادبیات در معنای نخست آن، جانب معنای دوم یا ملاحظات زیبایی‌شناختی خودش را نیز یک‌سره رها کرده است.

رنه ولک تقریباً تمام ویژگی‌های مهم و برجستهٔ مربوط به تاریخ ادبیات را در آثار گوناگون خود برشمرده و نظر خاص خودش را هم در هر مورد به‌دقت تشریح کرده است. با استخراج کل این ویژگی‌ها می‌توان هم روش مناسبی را برای توصیف دقیق این قبیل آثار فراهم آورد و هم آنها را با

1. Law
2. Progressive

رویکرد خاص رنه ولک مقایسه کرد، و این کاری است که در این بخش قصد انجامش را داریم. در این بخش دربارهٔ ملاحظات زیبایی‌شناختی ولک و چگونگی حضورشان در تاریخ‌نگاری‌های ادبی سخن خواهیم گفت و می‌کوشیم تا برای نمایش بهتر آرای وی، حضور یا عدم حضور این ملاحظات و ویژگی‌های را عملاً در یک کتاب تاریخ ادبیات فارسی نشان دهیم.

بخش حاضر متشکل از ۷ فصل مستقل در بارهٔ تاریخ‌نگاری ادبی است که هریک به موضوعی خاص اختصاص دارد. در هر فصل ابتدا ذیل قسمتی با عنوان «**بحث نظری**» به معرفی آن موضوع در حوزهٔ تاریخ‌نگاری ادبی می‌پردازیم و نظر رنه ولک را دربارهٔ آن شرح می‌دهیم، و سپس ذیل قسمتی با عنوان «**مطالعهٔ موردی**» می‌کوشیم تا بخش کوتاهی از کتاب از صبا تا نیما اثر یحیی آرین‌پور[1] را برحسب آن موضوع نقد و ارزیابی کنیم. تمام مطالب نظری در بارهٔ هریک از فصل‌های این بخش تماماً برگرفته از آثاری از رنه ولک است که در بخش‌های قبلی همین سلسله‌مباحث بدانها پرداختیم و خوانندگان برای تفصیل آن مباحث می‌توانند به قسمت‌های مربوط رجوع کنند.

ما در اینجا برای محدود کردن و هرچه دقیق‌تر و متمرکزتر کردن حوزهٔ پژوهش خود، فقط یک بخش از کتاب از صبا تا نیما اثر یحیی آرین‌پور را با عنوان «در آستانهٔ شعر نو» (جلد دوم، ص۴۳۳-۴۸۰)، برای بررسی و ارزیابی انتخاب کرده‌ایم، و آن آخرین بخش از جلد دوم کتاب است که به بررسی تاریخ ادبیات معاصر فارسی در فاصلهٔ سال‌های ۱۲۹۷ تا ۱۳۰۴ش اختصاص دارد. آرین‌پور این دوره را به‌عنوان «دورهٔ هفت‌ساله از درگیرشدن در جنگ جهانی تا پیدایش سلسلهٔ پهلوی» و «دورهٔ بیداری شاعران» ایران توصیف کرده (ص۴۳۵) و در آن به بررسی اشعار شاعران نوپردازی پرداخته است چون تقی رفعت و شمس کسمایی و جعفر خامنه‌ای و نیما یوشیج. این بخش از کتاب دو قهرمان اصلی دارد، یکی تقی رفعت و دیگری نیما یوشیج. از این میان نیما یوشیج اهمیت بسیار زیادی در تاریخ ادبیات و نقد و نظریهٔ ادبی معاصر ما دارد، اما تقی رفعت چه درمقام شاعر و چه در مقام منتقد ادبی آوازه و اشتهار و اهمیت چندانی ندارد. شاید اگر خود آرین‌پور در همین کتاب به‌تفصیل به آرای نظری تقی رفعت و مناقشات قلمی وی با ملک الشعرای بهار نپرداخته بود، تاکنون نام و نشان چندانی از رفعت در مباحث تاریخ ادبیات ما باقی نمانده و به‌کلّی فراموش شده بود. گفتنی است که آرین‌پور در ایام نوجوانی، خود شاگرد تقی رفعت و لذا بسیار تحت تأثیر منش و محضر انقلابی وی بود[2]، و همین شاید مهم‌ترین دلیل طرح نام و آثار و افکار رفعت در این کتاب باشد. درهرحال اگر مساعی و همت آرین‌پور نبود، شاید هرگز به میزان رواج آرای انقلابی رفعت در آن دورهٔ خاص از تاریخ ایران پی نمی‌بردیم.

۱. یحیی آرین‌پور، از صبا تا نیما؛ تاریخ ۱۵۰سال ادب فارسی، تهران، انتشارات زوار، ۲ ج، چ ۸، ۱۳۸۲ [چ۱: ۱۳۵۰].
۲. رک شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج۱: از مشروطیت تا کودتا، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۰، ص۵۲.

رنه ولک تصریح کرده است که در بحث‌های مربوط به نقد و تاریخ ادبیات، استناد به گزیدهٔ آثار یک شاعر یا نویسنده به‌هیچ‌وجه روش مطلوب و دقیقی نیست و منتقد یا مورخ ادبی باید اولاً به بررسی کامل یک یا چند اثر از یک مؤلف بپردازد، و ثانیاً نتیجه‌گیری‌هایش هم صرفاً دربارهٔ همان آثار باشد و بس. اما چنان‌که اشاره شد، ما در اینجا به‌ناچار و تاحدی برخلاف این آموزهٔ رنه ولک عمل کرده‌ایم و به‌منظور هرچه متمرکزتر کردن کار خود، تنها به بخش کوتاهی از کتاب از صبا تا نیما پرداخته‌ایم، و به همین دلیل نیز نتیجه‌گیری‌هایمان صرفاً محدود به همین بخش از کتاب خواهد بود و بس. همچنین توجه شود که هدف ما در این بخش نه نقد کتاب از صبا تا نیما، بلکه معرفی مبانی تاریخ‌نگاری ادبی رنه ولک، و چگونگی استفادهٔ عملی از آنها در نقد کتاب‌های تاریخ ادبیات است. یعنی این پژوهش را عیناً در مورد هر کتاب تاریخ ادبیات و هر دورهٔ دیگری نیز می‌توان به‌کار بست و نشان داد که اولاً آن کتاب دارای چه ویژگی‌هایی است، و ثانیاً تا چه حد از آموزه‌های مورد نظر ولک دور یا بدانها نزدیک است.

نهایتاً تذکر دو نکتهٔ مهم دیگر در اینجا باقی می‌ماند: اولاً به هنگام بررسی هریک از آن ویژگی‌ها در کتاب‌های تاریخ ادبیات، نباید انتظار پاسخ صریح و سرراستی از جانب نویسندگان آن آثار داشته باشیم، اما قطعاً با قدری جستجو و تعمق می‌توانیم تکلیف آن ویژگی را تا حد زیادی روشن کنیم؛ و ثانیاً انطباق داشتن یا نداشتن این آثار با ویژگی‌های مطلوب و مورد نظرِ رنه ولک صرفاً مبین نزدیکی یا دوری آن کتاب‌ها نسبت به آرای رنه ولک است، و نه لزوماً به‌منزلهٔ کیفیت بالا یا پایین آن کتاب‌ها.

۱.۶. ماهیت و وظیفهٔ ادبیات

بحث نظری: به باور ولک تعریف و کارکرد هر پدیده‌ای بر اساس ماهیت وجودی آن پدیده تعیین می‌شود، و به همین دلیل مهم‌ترین وظیفهٔ مورخ ادبی نیز تعیین ماهیت و سپس تعیین وظیفهٔ اصلی ادبیات است. حاصل کار مورخی که ادبیات را ابزاری سیاسی در کار مبارزات طبقاتی می‌داند، با حاصل کار مورخی که ادبیات را اثری هنری یا شیئی زیبایی‌شناختی می‌داند، کاملاً متفاوت است. پس نخستین سؤالی که در ارزیابی هر کتاب تاریخ ادبیاتی باید از خود بپرسیم این است که ماهیت و وظیفهٔ اصلی ادبیات از نظر نویسندهٔ آن کدام است؟ آیا او بیشتر به معیارهای ادبی و زیبایی‌شناختی توجه دارد، یا به معیارهای سیاسی، اجتماعی یا روان‌شناختی و غیره؟ رنه ولک ادبیات را یکی از انواع هنرها می‌داند، و معتقد است آنچه هنر را از غیرِ هنر متمایز می‌کند چیزی نیست مگر عنصر خیال‌پردازی و ارزش‌های زیبایی‌شناختی. از نظر ولک ماهیت ادبیات همواره در مقام شیئی زیبایی‌شناختی در طول تاریخ ثابت باقی می‌ماند و به همین دلیل وظیفهٔ آن نیز تغییر نمی‌کند. او

ادبیات را شیئی زیبایی‌شناختی می‌داند که تجربه‌ای زیبایی‌شناختی برای خوانندگانش به دنبال می‌آورد. شیء زیبایی‌شناختی شیئی است که به‌علت کیفیاتش توجه ما را به‌خود معطوف می‌دارد، و تجربهٔ زیبایی‌شناختی ادراک کیفیتی است که در نفس خود خوش‌آیند و دلکش است و ارزشی غایی محسوب می‌شود، و وظیفهٔ ادبیات نیز ایجاد همین تجربه در خواننده است. تجربهٔ زیبایی‌شناختی دو دشمن بزرگ دارد، یکی عادت که شاعران از طریق آشنایی‌زدایی به مقابله با آن می‌روند، و دیگری سودبخشی عملی که خاص کسانی است که ادبیات را ابزاری می‌دانند برای نیل به اهدافی غیرزیبایی‌شناختی (مثلاً سیاسی یا مذهبی یا ملی وغیره). در این معنا اثر ادبی شیئی زیبایی‌شناختی است که هم می‌تواند باعث بروز تجربه‌ای زیبایی‌شناختی در انسان بشود و هم اسیر عادت یا سودبخشی عملی بشود و از میان برود.

مطالعهٔ موردی: آرین‌پور ادبیات را عمدتاً وسیله‌ای برای بیان افکار اجتماعی می‌داند. البته او پیشگفتار کتاب خود را با نقل قول نسبتاً بلندی از محسن هشترودی آغاز کرده که در آن ادبیات کم‌وبیش همچون شیئی زیبایی‌شناختی تصویر شده است (ص‌پنج، جلد اول):

> چون از گویندگان و سرایندگان و هنرمندان گذشته به علت کمبود مدارک و اسناد درگذریم دوران هنر و ادبیات معاصر می‌رسد که کم و بیش به کیفیات تحول و تجدد در آنها آگاهیم و زندگی به‌وجودآورندگان آنها را می‌شناسیم. اینجاست که نقد هنری باید انجام گیرد و در مورد هریک از آنان قضاوتی بسزا و درخور و حکمی شایسته و مناسب صورت پذیرد.
>
> بزرگترین خدمتی که در این زمینه ممکن است انجام داد تدوین تاریخ و هنر و ادبیات است که مقدمهٔ یک نقد هنری بسزا محسوب می‌گردد و چشم‌انتظار همهٔ هنردوستان و ادب‌پرستان بر این طلیعهٔ درخشان دوخته است، تا که همت گمارد و این مشکل را برآورد.

چنان‌که می‌بینیم در نقل قول هشترودی سخن از «نقد هنری» به میان آمده و تدوین تاریخ ادبیات تلویحاً بخشی از تاریخ تدوین هنر قلمداد شده است، و این همه را می‌توان کم‌وبیش منطبق با این نظر رنه ولک دانست که ادبیات شیئی زیبایی‌شناختی است که وظیفهٔ آن صرفاً ایجاد تجربهٔ زیبایی‌شناختی و التذاذ ادبی است. اما وقتی کتاب آرین‌پور را می‌خوانیم و با مباحث آن آشنا می‌شویم، می‌بینیم که در عمل چنین نیست و او ادبیات را بیشتر وسیله‌ای برای بیان افکار و مسائل حیات اجتماعی می‌داند و هر اثر ادبی را عمدتاً در بستر تاریخی و سیاسی زمانهٔ خودش قابل بررسی می‌داند.

بخش «در آستانهٔ شعر نو» در کتاب از صبا تا نیما با شرح تأثیر جنگ جهانی اول بر اوضاع فرهنگی و مخصوصاً ادبیات معاصر ایران آغاز می‌شود و آرین‌پور در آن تصریح می‌کند که علت شکل‌گیری ادبیات معاصر چیزی نبوده است جز این‌که ادبیات قدیم دیگر از عهدهٔ بیان مسائل پیچیدهٔ زمان برنمی‌آمد (ص۴۳۳):

> ادبیات کلاسیک ایران- به‌خصوص ادبیات منظوم- با قواعد و قوانین مزاحم و سختگیر خود، که در طول تاریخ ادبی ممتد ایران هیچ‌گونه تغییری در آن راه نیافته بود، دیگر قادر نبود حیات اجتماعی معاصر را با همهٔ پیچیدگی‌ها و تضادهای آن بیان کند، و نویسندگان و شاعران که می‌خواستند مسائل مبرم روز را در آثار خویش منعکس کنند، از هر جهت خود را اسیر مقررات فنون و صنایع ادبی می‌یافتند. اکثر ادبا و اهل قلم انحطاط و واپس‌ماندگی ادبیات ایران را آشکارا می‌دیدند و بدان اعتراف داشتند.

او قائل به وجود ماهیتی اجتماعی و سیاسی برای ادبیات است و به همین دلیل وظیفهٔ ادبیات را بیان «حیات اجتماعی معاصر» و نیز انعکاس «مسائل مبرم روز» می‌داند. البته آرین‌پور به اهمیت بیان هنری و ادبیات بدیعی هم اشاراتی دارد و مثلاً تصریح می‌کند که گرچه شاعران عهد مشروطه مانند بهار و عشقی و لاهوتی و ایرج میرزا تا حدی از عهدهٔ وظیفهٔ خود در ادای مضامین جدید برآمده بودند، اما آثار آنان هرگز «داعیهٔ هنری صرف» (ص۴۳۴) نداشته و لذا شاعران عهد مشروطه «نمی‌توانستند مسئلهٔ غامض و سردرگم تعیین خط مشی اساسی آیندهٔ ادبیات بدیعی ایران را حل کنند.» (ص۴۳۴)، اما او در نهایت مهم‌ترین ضعف ادبیات محافظه‌کار مشروطه را در ناتوانی‌اش در بیان موضوعات روز می‌داند (ص۴۳۴):

> اما کوشش این ادبا و اساتید زمان به این‌که موضوعات روز را در فرم‌های قدیمی بریزند، کوششی بیفایده بود و مسائل حاد و بغرنج عصر و مفاهیم جدید اجتماعی و سیاسی در قالب قصاید مطنطن مکتب خراسانی و غزل‌های روزگار اتابکان فارس نمی‌گنجید.

آرین‌پور به پیروی از رشید یاسمی[1]، فاصلهٔ بین سال‌های ۱۲۹۷ تا ۱۳۰۴ش (یعنی دورهٔ هفت‌سالهٔ بین جنگ جهانی اول تا پیدایش سلسلهٔ پهلوی) را «دورهٔ بیداری شاعران» می‌نامد و و برای ترسیم ویژگی‌های اصلی این دوره گه‌گاه پای مسائل ادبی و بلاغی را به‌میان می‌کشد و از تلاش

۱. رشید یاسمی، ادبیات معاصر ایران، طهران، چاپخانه روشنائی، ۱۳۱۶.

برخی شاعران برای انقلاب ادبی و تجدید صورت و مضمون اشعار سخن می‌گوید (ص۴۳۵). به باور او در این دوره شعرا و نویسندگان «به دو اردوی متخاصم» تقسیم شده‌اند (ص۴۳۶):

> از یک سو کهنه‌پرستان و محافظه‌کاران بودند که نمی‌خواستند سرمویی از سنن قدیمهٔ ادبی تخلف ورزند و از سوی دیگر انقلابیون یا متجددین که خواهان برانداختن مقررات ادبی و ایجاد تحول اساسی در ادبیات ایران بودند.

وی همچنین تصریح می‌کند که در سال‌های پرهیجان صدر مشروطیت، ادبیات تنها از حیث سیاسی به دو اردو تقسیم شده بود، اما حال در این دورهٔ هفت‌ساله، پای مسائل ادبی و هنری هم به میان آمده. وی سپس برای اثبات این ادعای خود به شرح مناقشات قلمی بسیار مهم و طولانی بین ملک‌الشعرای بهار و تقی رفعت روی می‌آورد اما چنان‌که خواهیم دید حتی در آنجا نیز محور بحث‌هایش عمدتاً حول مسائل اجتماعی و سیاسی می‌گردد تا مباحث زیبایی‌شناسی و ادبی.

۶. ۲. انواع تاریخ ادبیات

بحث نظری: ولک از شش نوع تاریخ ادبیات به شرح زیر یاد می‌کند:

۱) تاریخ آثار قلمی گذشتگان:

> تاریخ ادبیات در معنای رایج آن در قرون وسطی، عبارت است از بررسی و معرفی فهرست‌وار کتاب‌ها و آثار قلمی گذشتگان در ادوار قدیم. بررسی انتقادی متون، تصحیح و ویرایش نسخ خطی، بحث دربارهٔ صاحبان اصلی آثار یا منابع و مانند آن را هم می‌توان ذیل همین نوع از «تاریخ ادبیات» گنجاند.

۲) تاریخ اندیشه:

> تاریخ ادبیات در معنای رایج در دوران رنسانس، عبارت است از تاریخ مباحثی چون الهیات و منطق و فقه و ریاضیات و بلاغت و فلسفه. این مفهوم بیشتر به بررسی تاریخ عقاید مربوط می‌شود، و «ادبیات» در اینجا بیشتر به معنای مواد و مطالب چاپ شده است تا آثار تخیلی و هنری.

۳) تاریخ تمدن‌های ملّی:

> تاریخ ادبیات در معنای رایج در عهد رمانتیسیسم، به‌شدت تحت تأثیر ملی‌گرایی بود و می‌کوشید تا از طریق بررسی آثار ادبی روحیهٔ ملی‌گرایی و

باورهای ایدئولوژیکی ملی را تقویت کند. در این معنا تاریخ شعر چیزی نیست جز جوهرهٔ تاریخ سیاسی و علمی و مذهبی ملتی که آن شعر بدان تعلق دارد، و مورخ ادبی نیز وظیفه‌ای ندارد جز این‌که عالی‌ترین اهداف ملت را ثبت کند و مسیرها و پیشرفت‌های نائل آمدن به آن اهداف را بنا بر ترتیبی زمانی نشان دهد.

۴) مطالعات جامعه‌شناختی:

تاریخ ادبیات در معنای رایج آن در قرن نوزدهم تحت تأثیر پوزیتیویسم بود، و طبق آن تاریخ ادبیات عبارت است از علمِ تبیین ادبیات. در این شیوه آثار ادبی را بر حسب ظرف تحقق و نیز علل پیشینی آنها (نژاد و محیط و زمانه) بررسی و معرفی می‌کنند و درنتیجه در این شیوه، تا حد زیادی از ماهیت زیبایی‌شناختی آثار ادبی، و سنت‌ها و قواعد ادبی، و نیز فردیتِ هر اثر هنری غفلت می‌شود. روش‌های علّی و رویکردهای زندگی‌نامه‌ای-جامعه‌شناختی در این شیوه اهمت بسیار دارند.

۵) نسبی‌گرایی تاریخی:

تاریخ ادبیات در معنای رایج آن در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰، به‌شدت تحت تأثیر مشربِ تاریخ‌گرایی و نسبی‌گرایی متعاقب آن بوده است. در این رویکرد مورخ ادبیات باید بی‌طرف باشد، هر اثر را صرفاً براساس معیارها و گرایش‌های رایج در همان عصری بررسی کند که آن اثر در آن خلق شده است، و اهداف اصلی او بازسازی «نیّتِ» صاحب اثر باشد. طبق این دیدگاه، هر دوره‌ای مفاهیم و موازین نقدی خاص خودش را دارد و درنتیجه هر عصری کلیتی است قائم به خود با شعر خاص خودش که ربطی به شعر اعصار دیگر ندارد.

۶) تاریخ درونیِ تکامل ادبی:

تاریخ ادبیات در معنای رایج آن در اواسط قرن ۲۰ تا به امروز، بر بررسی تاریخ درونی آثار ادبی تأکید دارد، و رایج‌ترین و متداول‌ترین نوع آن همان «صورت‌گرایی» یا فرمالیسم است. براساس این دیدگاه ادبیات چیزی نیست جز صورت یا تکنیک‌های ادبی سازندهٔ آن، و تاریخ ادبیات نیز عبارت است از بررسی تاریخ تحول این تکنیک‌ها و صورت‌ها، فارغ از اوضاع اجتماعی خاصی که ادبیات در آن پا گرفته است. این رویکرد امکان ارزیابی زیبایی‌شناختی آثار را به منتقد می‌دهد اما وی را از بسیاری از معانی اثر دور می‌سازد.

ولک در میان این شش نوع تاریخ، بیشترین اهمیت را برای نوع ششم (تاریخ درونیِ تکامل ادبی) قائل بود، اما کم‌کم به این نتیجه رسید که تدوین چنین تاریخ ادبیاتی به‌طور کامل امکان‌پذیر نیست، و مورخ بهتر است به دیگر انواع تاریخ‌ها و مخصوصاً انواع دوم (تاریخ اندیشه) و چهارم (مطالعات علّی جامعه‌شناختی) هم توجه داشته باشد ولی بکوشد تا حدود و ثغور آنها را براساس ویژگی‌های درونی ادبیات سروسامان بدهد. مثلاً پرداختن به تاریخ اندیشه یا رویکردهای جامعه‌شناختی تا جایی اهمیت دارد که در خدمت آشکار کردن ماهیت زیبایی‌شناختی آثار ادبی و برجسته کردن فردیتِ آنها باشد. اگر بررسیِ مسائل تاریخی و اوضاع و احوالِ سیاسی و اجتماعی، مقدم بر مطالعه و تحلیل مسائل ادبی و زیبایی‌شناختی باشد، تاریخ ادبیات مبدل به ذیلی از تاریخ عمومی یا تاریخ سیاسی و اجتماعی می‌شود. درهرحال او هیچ ارادتی به تاریخ‌های ادبی نوع پنجم (نسبی‌گرایی تاریخی) ندارد و همواره بر لزوم دخالت دادن بینش‌ها و آرای زمان حال در تحلیل‌های انتفادی مربوط به آثار گذشته اصرار می‌ورزد.

رویکرد فلسفی رنه ولک در بحث دربارهٔ تاریخ ادبیات، در مخالفت با دو رویکرد «نسبی‌گرایی» و «مطلق‌گرایی» شکل گرفته است. نسبی‌گرایی یعنی بررسی هر اثر ادبی در چهارچوب ارزش‌ها یا معیارهای یک و فقط یک رویکرد خاص (مثلاً تاریخ‌گرایی، یا مارکسیسم یا فمینیسم و غیره). ولک کاملاً با چنین رویکردهایی مخالف است زیرا این رویکردها اثر ادبی را صرفاً در چهارچوب موازین خودشان بررسی می‌کنند و به معیارهای دیگر استناد نمی‌کنند، و درنتیجه از اصول زیبایی‌شناختی خود فراتر نمی‌روند و قدرت ارزیابی آثار ادبی و مقایسهٔ آنها را با هم از دست می‌دهند. به باور ولک اولاً نمی‌توان صرفاً یکی از ویژگی‌های خاص انسان (مثلاً عامل اجتماعی یا روان‌شناختی و زیستی، یا روح زمانه یا وجوه گوناگون تولید یا نیّت خالق اثر) را محرک اصلی سایر فعالیت‌های وی دانست، و ثانیاً رویکردهای نسبی‌گرا امکان ارزیابی زیبایی‌شناختی و جهان‌شمول آثار ادبی را منتفی می‌سازند.

مطلق‌گرایی شیوهٔ رایج پدیدارشناسان است که اتفاقاً خود ولک نیز بسیار تحت تأثیر آرای آنان بوده است. اما ولک با این ساده‌انگاری پدیدارشناسان که صرفاً ساختارهای خاصی را «اثر هنری» می‌نامیدند و بس، کاملاً مخالف بود و آن را کافی نمی‌دانست. به باور او تنها براساس فرایند شناخت شیء از نظرگاه‌های گوناگون است که می‌توان اشیاء را تعریف کرد و مورد انتقاد و ارزیابی قرار داد. او همچنین تحلیل اثر ادبی را بدون ارزیابی و بحث دربارهٔ ارزش‌های آن بی‌اعتبار می‌داند و می‌کوشد تا با رفع این نقص، شیوه و رویکرد خود را بهبود بخشد. به باور او هر امر ثابت و مشخصی درهرحال دستخوش جریان داوری‌های شخصی و درنتیجه تأویل‌پذیر

اســت، و مورخ ادبی برای اجتناب از ســقوط در ورطهٔ ســطحی‌نگری‌های رایج در رویکردهای نسبی‌گرا و مطلق‌گرا، باید هم به تاریخ فکری زمانهٔ اثر توجه داشـته باشـد و هم به اوضـاع فکری و دانش ادبی زمـانـهٔ شــخص خودش. طرفـداران رویکردهـای مطلق‌گرا بـه نظم بی‌زمـان و ابـدی «ذات‌ها[1]» باور دارند و خاصه در حوزهٔ ادبیات مطلقاً سخن از ارزیابی و نقد به میان نمی‌آورند.

مطالعهٔ موردی: اما آرین‌پور در کتاب از صبا تا نیما مشخصاً به تاریخ‌های ادبی نوع پنجم (نسبی‌گرایی تاریخی) گرایش دارد و از این حیث پیرو روش‌هایی اســت که رنه ولک به‌هیچ‌وجه تأیید نمی‌کند! مهم‌ترین ویژگی تاریخ‌گرایانهٔ کتاب از صبا تا نیما تقسیم‌بندی‌های مباحث آن به ادوار عمدتاً سیاسی و تاریخی است؛ مؤلف می‌کوشـد تا هر اثر ادبی را صـرفاً در ظرف زمان و مکان خاص خودش بررسـی کند و از هرگونه دخالت مبتنی بر آرای دوره‌های بعد یا زمانهٔ خودش دربارهٔ آن آثار خودداری کند. دو مجلد کتاب او به چهار دفتر جداگانه به شرح زیر تقسیم می‌شود:

جلد ۱)

کتاب اول: بازگشـت: شـامل بخش اول «ادبیات ایران در نیمهٔ اول قرن سـیزدهم»، و بخش دوم «ادبیات ایران در نیمهٔ دوم قرن سیزدهم»،

کتـاب دوم: بیـداری: شـــامـل فصـــل‌هـای «چـاپ و چـاپخـانـه»، «روزنـامـه و روزنامه‌نویسـی»، «دارالفنون»، «کوشـندگان بیرون از کشـور»، «سـید جمال‌الدین»، «روشنفکران دیگر دورهٔ بیداری»،

جلد ۲)

کتاب سوم: آزادی: شامل بخش اول «جراید و مطبوعات در دورهٔ اول مشروطیت»، و بخش دوم «جراید و مطبوعات در دورهٔ دوم مشروطیت»،

کتاب چهارم: تجدد: شـــامل بخش اول «نثر» (متشـــکل از فصـــل‌های «جراید و مجلات»، «رمان‌نویســی»، «داســتان کوتاه»، نمایش‌نامه‌نویســی»)، بخش دوم «گویندگان» (متشـکل از فصـل‌های «آلماندوسـتی در اشـعار فارسـی»، «دیگر گویندگان در این دوره»، «انجمن‌های ادبی») بخش سـوم «در آسـتانهٔ شـعر نو» (متشـکل از فصـل‌های «پیکار کهنه و نو»، «مسـئلهٔ تجدد در ادبیات»، «نیما یوشیج شاعر افسانه»)

1. Essences

هر یک از کتاب‌های چهارگانهٔ فوق با شرح مفصلی از ویژگی‌های تاریخی و اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران در دورهٔ مورد بحث آغاز می‌شود و سپس مطالب مربوط به بخش‌ها و فصل‌های آن دوره از دنبال می‌آید. این شیوهٔ تقسیم‌بندی مطالب آشکارا همان شیوهٔ تاریخ‌گرایان است که براساس تقسیم‌بندی‌های تاریخی و سیاسی، دست به تقسیم‌بندی دوره‌های تاریخ ادبیات می‌زنند. البته استفاده از چنین تقسیم‌بندی‌هایی غالباً سودمند و گاه حتی ناگزیر است اما همواره باید نسبت به قراردادی‌بودن آنها آگاه بود و از انجام قضاوت‌های افراطی خودداری کرد. با ذکر یک مثال این معنا را روشن می‌کنیم.

با نگاهی به فهرست مطالب بخش مورد نظرمان (بخش سوم از کتاب چهارم)، و ملاحظهٔ عناوین فصل‌های آن بخش (مثلاً: «پیکار کهنه و نو» و «مسئلهٔ تجدد در ادبیات» و «نیما یوشیج شاعر افسانه»)، ممکن است این تصور پیش بیاید که آرین‌پور در این بخش تماماً به مسائل ادبی پرداخته و صرفاً به ماهیت زیبایی‌شناختی آثار توجه داشته، و از استناد به مسائل سیاسی و اجتماعی در ارزیابی آثار ادبی اجتناب کرده است. اما با نگاهی به خود مباحث کتاب درمی‌یابیم که واقعیت جز این است. آرین‌پور در این بخش صرفاً براساس مباحث سیاسی زمانهٔ مورد بحث خود، و بدون توجه به آیندهٔ مباحث در ادوار بعد، دست به ارزیابی آثار زده و گاه چنان از مسیر صواب منحرف شده است که باعث حیرت می‌شود. مهم‌ترین موضوع مورد بحث وی در این بخش از کتاب عبارت است از مناقشات قلمی میان ملک‌الشعرای بهار و تقی رفعت که عمدتاً در فاصلهٔ سال‌های ۱۲۹۴ تا ۱۲۹۹، در دو مجلهٔ دانشکده در تهران و تجدد در تبریز جریان داشت. بحث اصلی در تمام آن مناقشات بر سر این موضوع است که آیا شاعری چون سعدی که در روزگار خودش از بزرگ‌ترین شاعران زمانه بوده، امروزه هم همان شأن قدیم را دارد و به همان اندازه بزرگ است؟ و آیا سعدی باعث و مایهٔ انحطاط ملت ایران نبوده است؟ ازیک‌سو رفعت در این مناقشات همچون انقلابی پرحرارتی ظاهر می‌شود که برای ادبیات قائل به هیچ وظیفه‌ای نیست جز پیش‌برد اهداف سیاسی و مقابله با دشمنان بهروزی مردم، و از سوی‌دیگر ملک‌الشعرای بهار چون ادیبی صورت‌گرا ظاهر می‌شود که تنها به رسالت زیبایی‌شناختی ادبیات معتقد است و بر آن اصرار می‌ورزد. این همه سبب شده است تا کل بحث‌های آنها به هیچ نتیجهٔ محصلی نرسد، جز این‌که هریک از طرفین ساز خودش را بزند و سخن خود را بگوید و توجهی به سخنان طرف مقابل نداشته باشد. آنچه رفعت در این مناقشات می‌گوید درواقع شکل دیگری از همان اباطیلی است که چندی بعد طرفداران حزب کمونیست شوروی و استالین در تمام دنیا تبلیغ کردند و جار زدند، و اظهارات بهار نیز مبین سخنان سنجیدهٔ ادیبی دانشمند و سخن‌شناس در تمام ادوار تاریخ است. در این خصوص باز سخن خواهیم گفت.

۶. ۳. نسبی‌گرایی (تاریخ‌گرایی، صورت‌گرایی، تکامل‌گرایی) و چندمنظرگرایی

ولک رویکرد نظری خود را «چندمنظرگرایی» نام نهاده و آن را در مخالفت با سه رویکرد نسبی‌گرا، یعنی تاریخ‌گرایی و صورت‌گرایی و تکامل‌گرایی، طرح کرده است. طبق رویکرد چندمنظرگرایی هر اثر هنری، هم متأثر از ارزش‌های زمانهٔ خودش است و هم ارزش‌های ادوار بعد از آن؛ یعنی هم دارای هویت خاص خودش است و هم برخوردار از «تاریخی» که پس از آن شکل گرفته و قابل ردگیری است. در اینجا ابتدا این رویکردها را یک‌به‌یک معرفی می‌کنیم و سپس در ذیل هر مورد به بررسی آرای آرین‌پور می‌پردازیم.

۶. ۳. ۱. تاریخ‌گرایی

بحث نظری: تاریخ‌گرایان فقط به زمانهٔ شکل‌گیری اثر می‌پردازند و هدفشان روشن کردن نیتِ خالقِ اثر است. تمرکز تاریخ‌گرایان بر نیّت نویسنده و بی‌توجهی آنان به دوره‌های پس از شکل‌گیری اثر، خودبه‌خود به تقلیلِ معنای اثر و نیز به نادیده گرفتن تمامی معانی بایسته‌ای می‌انجامد که نسل‌های بعد در آثار ادبی یافته‌اند. این شیوه فقط می‌تواند درجهٔ موفقیت آثار ادبی را در زمانهٔ خودشان شرح دهد و از عهدهٔ توضیحِ علت موفقیت یا عدم موفقیت آن آثار در ادوار بعدی برنمی‌آید. تاریخ‌گرایی امکان مقایسهٔ آثار را ازمیان می‌برد و نمی‌تواند توضیح دهد که چرا اشعار فلان شاعر برتر از اشعار شاعر یا شاعران دیگر است. تاریخ‌گرایی افراطی، تاریخ‌نگاری ادبی 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. وظیفهٔ مورخ ادبیات فقط ثبت وقایع گذشته نیست بلکه کشف جریان مداوم و زنده‌ای نیز هست که گذشته را به حال پیوند می‌زند. نادیده گرفتن چنین پیوندهایی و تمرکز صِرف بر نیت صاحبان اثر خود نوعی تحریف تاریخ است. تاریخ ادبیات را باید از منظر زمان حال نوشت و مورخ ادبی باید گذشتهٔ ادبی را براساس درکی که در حال حاضر از هنجارها و ارزش‌های ادبی دارد بنویسد، زیرا ساختار ادبی در طول تاریخ ثابت باقی می‌ماند اما درک ما از ادبیات و هنجارهای ادبی ثابت باقی نمی‌ماند، بلکه با ظهور فرایندها دیالکتیکی متحول می‌شود. 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 و غیره. در بررسی هر تاریخ ادبیاتی باید از خود بپرسیم آیا مورخ ما فقط به ظرف تحقق آثار، یعنی زمان و مکانی که آثار در آن خلق شده‌اند و مخصوصاً به نیت خالقان آن آثار توجه داشته است، یا از دانش‌ها و اطلاعات مربوط به پس از زمانهٔ شکل‌گیری آن آثار نیز بهره برده است؟

مطالعهٔ موردی: اما آرین‌پور در کتاب از صبا تا نیما گرایش بسیاری به رویکردهای تاریخ‌گرایانه دارد زیرا اولاً تحلیل‌هایش همانند آنان عمدتاً مبتنی بر ظرف تحقق آثار ادبی و مخصوصاً نیت خالقان آن آثار است، و ثانیاً، چنان‌که دیدیم، توجه چندانی به دانش‌ها و اطلاعات مربوط به پس از زمانهٔ شکل‌گیری آثار ادبی ندارد.

تأکید آرین‌پور بر سخنان به‌واقع پیش‌پاافتادهٔ رفعت دربارهٔ سعدی و ادبیات، مبین دیدگاه‌های تاریخ‌گرایانهٔ آرین‌پور است، زیرا او بی هیچ نقد و تحلیلی اظهارات رفعت را به گونه‌ای تأییدآمیز نقل می‌کند. مطالب زیر تماماً برگرفته از نقل‌قول‌های رفعت در کتاب آرین‌پور (۴۳۶-۴۶۶) است:

> مسئله، چون در دور نام سعدی است، یک مسئلهٔ ادبی و چون وزر و وبال انحطاط ملت ایران را بر گردن سعدی و هممکتبان او می‌گذارد، یک مسئلهٔ اجتماعی است و در هر دو صورت مسئلهٔ مهم و جالب دقتی است... (ص۴۳۸) صدای توپ و تفنگ محاربات عمومی در اعصاب ما هیجانی را بیدار می‌کند که زبان معتدل و موزون و جامد و قدیم سعدی و همعصران تقریبی او نمی‌توانند با سرودها یا درواقع لیتانی‌های [= اوراد و اذکار] خودشان آنها را تسکین و یا ترجمه کنند. ما احتیاجاتی داریم که عصر سعدی نداشت. ما گرفتار لطمات جریان‌های مخالف ملی و سیاسی هستیم که سعدی از تصور آنها هم عاجز بود... (ص۴۳۹)... شاگرد استادپرست [منظور بهار است که استاد خودش سعدی را می‌پرستد!]... هرگاه نظرش بر این است که افکار سعدی، نسبت به زمان و محیط خودش عالی و وسیع بوده‌اند، قبول داریم ولی هرگاه می‌خواهد بگوید که امروز هم می‌توانیم این افکار را مانند افکار معاصر خودمان دستورهای نجات‌بخش محسوب داریم- رد می‌کنیم (ص۴۴۰). همین احساسات عمومیه و اخلاق ملیه... مثلاً در مقابل مشروطه و آزادی نیز این بیگانگی و لاقیدی را به خرج می‌داد. هرگاه این گلوله‌های سنگین را به پای طبع شعر و قریحهٔ ادبی خود ببندید، اعتلا برای شما محال خواهد بود. اگر ادیب و یا شاعرهستید، بدانید که شاعر یا ادیب «پیرو» نیست، «پیشوا» است... امروز می‌بینید که شخصاً سعدی مانع از موجودیت شماست. تابوت سعدی گاهوارهٔ شما را خفه می‌کند! عصر هفتم بر عصر چهاردهم مسلط است... (ص۴۴۹).

عجیب‌تر از سخنان رفعت که بخش‌هایی از آن را در بالا آوردیم، اظهار نظر خود آرین‌پور است دربارهٔ پاسخ بهار در نشریهٔ دانشکده به اظهارات رفعت (ص۴۵۰):

> پاسخی که دانشکده به این مقالات داد، هیچ تازگی نداشت و هیچ مطلبی را روشن نمی‌کرد، بنابراین نقل آن بیفایده است. معهذا برای آن‌که این بحث را ناقص نگذاریم قسمت‌های حساس مقالهٔ دانشکده را در زیر می‌آوریم...

واقعیت این است که پاسخ بهار به رفعت نه تنها بسیار روشن و دقیق است بلکه بحث را به ماهیت اصلی و زیبایی‌شناختی ادبیات مرتبط می‌سازد. به باور بهار ادبیات بنایی هنری است که مصالح آن کلمه و «اصطلاح و تراکیب ادبیه» است و بس! هرگونه استفادهٔ دیگری از ادبیات، مثلاً استفادهٔ ابزاری از آن در مبارزات سیاسی، هیچ ربطی به وظیفهٔ اصلی ادبیات ندارد و لذا فاقد اهمیت و ارزش هنری است. به بخشی از پاسخ روشنگر و عالمانهٔ بهار توجه شود (ص۴۵۰-۴۵۱):

> این تشجیعات در حقیقت معنی ندارد... اگر هم احیاناً معنی داشته باشد در روی معانی و روح ادبیات بایستی بیان شود. در حالتی که صحبت ما در طرز ادای معانی است و «عمارات پدرانمان» یعنی پایه‌ها و کسوت‌های لغوی و صوری: این است آنچه ما در خرابی او جسارت نمی‌کنیم... نقش و نگار در و دیوار شکسته- شکاف‌های تخت جمشید، در مورد عمارات لغوی ما قیاس مع‌الفارق و مغالطه است. هر وقت ما دعوی محافظهٔ عادات و اخلاق و عقاید کهنسال را نمودیم، فوراً شکاف ایوان کسری و انقاض پرسپولیس را به ما نشان بدهید- این دعوی کجا شده است؟ این همه دور رفتن برای چه؟
>
> اگر شما متجددین، لغات و اصطلاحات و تراکیب ادبیهٔ ایران را نظیر انقاض مداین می‌دانید، صریح و بدون واهمه بنویسید، ما به شما حمله نخواهیم کرد- فقط از شما خواهیم پرسید که عوض این آجرها و پایه‌های رویین و این مطالب حاضر و بی‌نظیر از کدام کوره و سنگلاخ سنگ و آجر خواهید آورد تا ما هم برویم و بیاوریم.

مباحثات قلمی بین بهار و رفعت با همین پاسخ بهار به رفعت در تیرماه سال ۱۲۹۷ به‌پایان رسید و چند ماه بعد انتشار مجلهٔ دانشکده نیز در همان سال متوقف شد. اما رفعت همچنان به نشر سخنان خود در مجلهٔ تجدد ادامه داد؛ بخشی از آن اظهارات را آرین‌پور در کتاب خود آورده که چون ارزش و اهمیت چندانی ندارد از نقل آنها در اینجا خودداری می‌کنیم (رک. ص۴۵۱-۴۵۲). چنان‌که دیدیم بهار در پایان آخرین پاسخش به رفعت، تلویحاً از او می‌خواهد که بجای طرح مسائل نظری بی‌حاصل و قیاس‌های بی‌اساس چند نمونه شعر بدهد. البته رفعت از این حیث نیز بیکار ننشسته بود و نمونه‌هایی از اشعار خودش و شاگردان و دوستانش، مانند جعفر

خامنه‌ای و شمس کسمایی را در نشریه‌های تجدد و آزادیستان منتشر کرده بود که آرین‌پور نمونه‌هایی از آن اشعار را نیز در کتاب خود آورده (رک ص۴۵۳-۴۵۸) و مهربانانه تصریح کرده است که اشعار ضعیفی بوده‌اند (ص۴۵۸):

> این نمونه‌های آزمایشی به آسانی قبول نیافت [...]. اینها جوان و طبعاً عجول و پرحرارت و نابردبار بودند و داعیه‌ای بزرگ داشتند. غریو جنگ جهانگیر آنها را بیدار و سراسیمه کرده بود. دردها و آرزوها داشتند و سینهٔ آنان مالامال از گفتنی‌ها بود. اما زبان آنها گویا و صدای آنها رسا نبود و فریادهای صمیمانه‌ای که از سینه‌های آرزومند آنان کنده می‌شد، پیش از آنکه به گوش‌ها برسد، در گلو شکسته می‌شد.
>
> پس‌وپیش کردن قافیه‌ها و کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها تغییر اساسی در ساختمان شعر نداد و تازه این اندازه هم شنوندگان مسحور ادبیات قدیم را آشفته کرد.

آرین‌پور ایرادات فنی مختصری به این اشعار گرفته، اما شاید گویاترین و مؤثرترین انتقاد از این قبیل اشعار متعلق به ایرج میزا در ابیاتی در مثنوی معروف وی با عنوان «انقلاب ادبی» باشد. این ابیات را همچنین پس از پاسخ‌های بهار، باید بهترین پاسخ به سخنان تقی رفعت دربارهٔ ماهیت ادبیات و وظیفهٔ شعر دانست[1]. آرین‌پور خود نیز ضمن اشاره به لحن استهزاآمیز ایرج دربارهٔ کسانی که در پی راه‌های نو بودند، تنها و بدون هیچ توضیحی تنها یک بیت از ابیات زیر از ایرج را (بیت چهارم) در کتاب خود نقل کرده است (ص۴۳۵). توگویی تک‌تک ابیات زیر که همه منبعث از سنن قدیم و جاافتادهٔ شعر فارسی است، پاسخی بوده است به نظریه‌پردازی‌های بی‌اساس افرادی چون رفعت (شماره‌گذاری‌ها از ماست):

۱) انقلاب ادبی محکم شد فارسی با عربی توأم شد
۲) در تجدید و تجدّد وا شد ادبیات شلم‌شوربا شد
۳) تا شد از شعر برون وزن و رَوی یافت کاخ ادبیات نوی
۴) می‌کنم قافیه‌ها را پس و پیش تا شوم نابغهٔ دورهٔ خویش

***

۱. ایرج میرزا، دیوان کامل ایرج میرزا؛ تحقیق در احوال، آثار، افکار، اشعار و خاندان و نیاکان او، به اهتمام محمد جعفر محجوب، آمریکا، شرکت کتاب، ۱۳۶۸، ص ع-ر.

۵) این جوانان که تجددطلبند راستی دشمن علم و ادبند
۶) شعر را در نظر اهل ادب صبر باشد وَتَد و عشق سبب
۷) شاعری طبع روان می‌خواهد نه معانی نه بیان می‌خواهد
۸) آن‌که پیش تو خدای ادبند نکته‌چین کلمات عربند
۹) هرچه گویند از آنجا گویند هرچه جویند از آنجا جویند

ایرج میرزا در بیت نخست با لحنی تمسخرآمیز به اصطلاح «انقلاب ادبی» که از برساخته‌های تقی رفعت بوده است اشاره می‌کند، و در بیت ۲، صراحتاً از نشریه تقی رفعت (تجدد) نام می‌برد و متذکر می‌شود که این مجله به مرکزی برای مبتذل («شلم‌شوربا») کردن ادبیات مبدل شده است؛ شاعر در بیت ۴ با لحنی استخفاف‌آمیز از مهم‌ترین و رایج‌ترین ابداع شاگردان رفعت، یعنی جابجا کردن محل قافیه‌ها در اشعارشان یاد می‌کند، و در بیت ۵ صریحاً نظرش را دربارهٔ رفعت و شاگردان جوانش بیان می‌دارد و آنها را به‌رغم ادعاهای بسیارشان، «دشمن علم و ادب» می‌خواند...

اما در اینجا لازم است اندکی هم دربارهٔ ویژگی دوم رویکردهای تاریخ‌گرا سخن بگوییم، یعنی دخالت ندادن اطلاعات مربوط به دانش روز در کار ارزیابی آثار ادبی و آرای گذشتگان. بیش از صدسال از مناقشات بین بهار و رفعت می‌گذرد، و امروزه تکلیف تمام آن بحث‌ها و اختلاف نظرها روشن شده است. امروز هیچ نام و نشانی از رفعت باقی نمانده است، چه رفعتِ نظریه‌پرداز و چه رفعتِ شاعر، اما حقانیت بهار چه درحوزهٔ شاعری و چه در حوزهٔ مطالعات و ارزیابی‌های ادبی کاملاً محرز و اثبات شده است. شاید اگر آرین‌پور برای ارزیابی سخنان رفعت به آرای زمانهٔ خودش، یعنی نیم‌قرنی بعد از آن مناقشات رجوع می‌کرد، با تفصیل و حرارت کمتری به معرفی آرای تجویزیِ رفعت می‌پرداخت، و یا دست‌کم با تفصیل و دقت بیشتری پاسخ‌های صورت‌گرایانه و سنجیدهٔ بهار را دربارهٔ ماهیت و وظیفهٔ ادبیات، معرفی و تشریح می‌کرد.

۶. ۳. ۲. صورت‌گرایی

بحث نظری: صورت‌گرایان اثر ادبی را چون شیئی همزمانی درنظر می‌گیرند و آن را به تحول خودکار سبک‌ها تقلیل می‌دهند و درنتیجه تجربهٔ زندهٔ ادبی و ارتباطات دیالکتیک گوناگون میان آثار ادبی زمان‌ها و فرهنگ‌های گوناگون را نادیده می‌گیرند. رنه ولک گرچه خود صورت‌گراست اما اهمیت بسیاری نیز برای روابط دیالکتیکی که باعث شکل‌گیری یک اثر ادبی می‌شود قائل است و درنتیجه صورت‌گرایی محض را رد می‌کند. بررسی تاریخ درونی آثار ادبی، امکان ارزیابی زیبایی‌شناختی این آثار را به منتقد می‌دهد و بخشی ضروری از مطالعات ادبی و بررسی‌های مربوط به تاریخ ادبیات

اســت، اما محدود کردن کار نقد ادبی و تاریخ ادبیات بدان، مورخ و منتقد را از بســیاری از معانی و تفسـیرهای اثر دور می‌ســازد. ولک تصــریح می‌کند که نه فرم بدون محتوا وجود دارد و نه محتوا بدون فرم. در بررسـی هر تاریخ ادبیاتی باید از خود بپرسـیم آیا مورخ ما اثر ادبی را چون شـیئی همزمانی درنظر می‌گیرد؟ آیا او اثر ادبی را حاصل تحول خودکار سبک‌ها می‌داند و دیگر کاری به ارتباطات دیالکتیک میان آثار ادبی در زمان‌ها و فرهنگ‌های گوناگون ندارد؟

مطالعهٔ موردی: آرین‌پور، برخلاف صــورت‌گرایان، بروز تغییر در آثار ادبی را مطلقاً حاصــل تحول خودکار سبک‌ها نمی‌داند بلکه همان‌طور که اشاره شد، به‌شیوهٔ تاریخ‌گرایان تغییرات و تحولات ادبی را ناشی از نیازهای اجتماعی و تاریخی زمانه قلمداد می‌کند (ص۴۳۳):

> جنگ جهانگیر اول با همهٔ مصائبی که برای ایران داشت، زمینهٔ جنبش و تحولی در جهانبینی قدیمی مردم این کشور فراهم آورد و حوادث شگرف اجتماعی و سیاسی سال‌های بعد، بحرانی در پهنهٔ ادبیات این سرزمین ایجاد کرد که پایان آن ناپیدا بود.
>
> ادبیات کلاسـیک ایران- به‌خصـوص ادبیات منظوم- با قواعد و قوانین مزاحم و ســختگیر خود، که در طول تاریخ ادبی ممتد ایران هیچ‌گونه تغییری در آن راه نیافته بود، دیگر قادر نبود حیات اجتماعی معاصــر را با همهٔ پیچیدگی‌ها و تضادهای آن بیان کند، و نویسندگان و شاعران که می‌خواستند مسائل مبرم روز را در آثار خویش منعکس کنند، از هر جهت خود را اسـیر مقررات فنون و صـنایع ادبی می‌یافتنـد. اکثر ادبا و اهـل قلم انحطاط و واپس‌مانـدگی ادبیـات ایران را آشکارا می‌دیدند و بدان اعتراف داشتند.

آرین‌پور نوآوری‌های ادبی را در دورهٔ معاصر، به مسائلی چون جنگ جهانی اول و تغییر در جهان‌بینی مردم و حوادث اجتماعی و سیاسی مرتبط می‌سازد. به باور او در این دوره ادبیات کلاسیک به علت صنایع ادبی دشوارش دیگر قادر به بیان مسائل مبرم روز نبوده و به‌ناچار شیوه‌های بیان ادبی‌اش تغییر کرده اســت تا شــاعران قادر به بیان مطالب و موضــوعات جدید در اشــعار خود باشــند. این قبیل تبیین‌ها شـاید در آغاز جذاب و قانع‌کننده بنمایند و شـاید اندکی نیز در مورد برخی اشـعار شـاعران مشروطه مانند ایرج و عشقی و بهار و نسیم شمال و لاهوتی، آن هم صرفاً درحد استعمال نحو ساده و کلمات گفتاری و تعابیر کوچه‌بازاری، قابل قبول باشــند، اما بااندکی تأمل، به‌ســادگی، ناصــحیح و گمراه‌کننده بودنشـان آشـکار می‌شود. مثلاً چنین تبیینی دربارهٔ جریانی که به قول خود آرین‌پور به نیما ختم می‌شود مطلقاً پذیرفتنی نیست؛ آنچه «افسانهٔ» نیما را از اشعار ادبیات کلاسیک فارسی متمایز

می‌کند بیش از آن‌که به حوادث اجتماعی و سیاسی مربوط باشد، حاصل نوعی پژوهش آگاهانه و تلاش صبورانهٔ شاعر است برای دست یافتن به راهی جدید برای بیان افکار هنری و نهایتاً برای آشنایی‌زدایی. این معنا خاصه در اشعار پایان کار نیما، مانند «ری‌را» و «زن هرجایی» و «کاروان»، که مخاطبان خاص خود را دارند و هرگز مطلوب عموم خوانندگان شعر نبوده و نیستند، صحت خود را بیشتر آشکار می‌سازد. از این گذشته، می‌دانیم که امروزه دیگر سبک نیمایی در نزد شاعران ایرانی کاربرد چندانی ندارد و شعر فارسی به دو جریان کلّیِ شعر بدون وزن، و غزل‌سرایی گرایش پیدا کرده است. هم متروک شدن طرز نیمایی و هم اقبال به غزل‌سرایی در میان شاعران طرفدار شعر موزون، هیچ ربطی به مسائل سیاسی و اجتماعی ندارد بلکه صرفاً به آشنایی‌زدایی مربوط می‌شود و بس! جالب است که غزل‌های جدید فارسی خود ادامهٔ مستقیم و طبیعیِ غزل‌سرایی سنتی ادبیات فارسی هستند و درنتیجه وامدار صنایع ادبی کلاسیک شعر فارسی. هیچ دیوار حائل عظیمی بین غزلیات سعدی و حافظ از یک سو، و غزلیات شهریار و سایه و رهی معیری و عماد خراسانی از سوی دیگر وجود ندارد. حتی اشعار شاعران جوان‌تری چون علی اکبر یاغی‌تبار و علی‌رضا بدیع و فاضل نظری نیز در ادامه و تحت تأثیر شدید همان سنت شکل گرفته است. این‌همه به‌خوبی نشان می‌دهد که تغییر در ساختار و ویژگی‌های شعر بیش از آن‌که حاصل تغییرات اجتماعی و سیاسی باشد، نتیجهٔ ناگزیر تحول خودکار سبک‌ها و آشنایی‌زدایی است. هر تبیین دیگری جز تبیین صوری و سبکی از عهدهٔ توجیه این مسائل برنمی‌آید.

خلاصه این‌که رویکردهای صورت‌گرایانه به مراتب بهتر از رویکردهای تاریخ‌گرایانه از عهدهٔ تبیین نوآوری‌ها و تغییرات ادبی برمی‌آیند، و اگر مورخی به این نکته توجه داشته باشد، به‌ناچار بخش عمده‌ای از کار خود را بر تحلیل‌های صرفاً بلاغی و فنی و مباحث مربوط به صنایع ادبی و سبک‌شناسی متمرکز خواهد کرد تا بتواند شیوه‌های آشنایی‌زدایی و تفاوت‌های سبکی را یک‌به‌یک استخراج کند و نمایش دهد. اطلاعات و توجیهات من‌عندی تاریخی هیچ کمکی به انجام چنین مهمی نمی‌کنند، و مورخ ادبی برای پرداختن به تحولات و تفاوت‌های سبک‌شناختی نیز بیش از هر چیز محتاج آموزه‌های فنی صورت‌گرایان است.

۶. ۳. ۳. تکامل‌گرایی

بحث نظری: تبیین‌های علّی و مخصوصاً مفهوم تکامل داروینیستی در کار بررسی تاریخ ادبیات هیچ اهمیت و کاربردی ندارند. ولک در بحث دربارهٔ تاریخ ادبیات نه جای چندانی به تبیین‌های علّی پوزیتیویستی اختصاص داده، و نه به تبیین‌های تکاملی داروینیستی پرداخته است. او بر این باور است که هر ادبیاتی در دوره‌ای خاص و برای پاسخ به مسئلهٔ

زیبایی‌شناختی خاصی طرح می‌شود و به همین دلیل آثار ادبی هیچ دوره‌ای را نمی‌توان برتر از دورهٔ دیگر دانست. مورخان تکامل‌گرا معمولاً از تکامل درمعنای داروینی آن سخن می‌گویند، و از مصطلحاتی رایج در مباحث مربوط به زیست‌شناسی یا تکامل برای شعر و رمان و نمایش (در حلقه‌ای مشتمل بر مدارج تولد و بلوغ و زوال و مرگ) استفاده می‌کنند. توجه شود که تکامل‌گرایی را در این آثار تنها زمانی می‌توان از نوع داروینیستی دانست که مبین توجیه مکانیکی فرایندها باشد، و یا در آنها از اصطلاحات خاص داروین مانند «بقای اصلح[1]» یا «انتخاب طبیعی[2]» یا «تغییر انواع[3]» استفاده شده باشد. آثار ادبی را نباید در مقام موجوداتی زیست‌شناختی قلمداد کرد که از یک صورت بسیار ساده به صورت‌های پیچیده‌تر و متنوع‌تر تکامل یافته، و حال در مرحلهٔ خاصی از رشد تکاملی خود به‌سر می‌برند! چنین آرائی از حیث فلسفی گمراه‌کننده، از حیث تاریخی بی‌اساس، و از حیث ادبی و تاریخ‌نگاری ادبی بی‌ارزش و نامرتبط هستند. ادبیات شیئی زیبایی‌شناختی و مصنوع آدمی است و نه موجودی زیست‌شناختی که بتوان آن را تابع قوانین طبیعی مانند تولد و رشد و مرگ، یا تنازع بقا و انتخاب اصلح و جهش دانست. مسیری که تاریخ ادبیات طی می‌کند به‌هیچ‌وجه به سمت کمال یا پیشرفت یا بهترشدن و مانند آن نیست. یک رمان پسامدرن ذاتاً بهتر یا تکامل‌یافته‌تر از یک رمان مدرن یا واقع‌گرا یا کلاسیک نیست. آثار ادبی واکنشی زیبایی‌شناختی به نیازهای زیبایی‌شناختی و فرهنگی زمانهٔ خود هستند، اما این واکنش‌ها مطلقاً از قوانین ثابت و مشخص و تعمیم‌پذیری پیروی نمی‌کنند و درنتیجه هرگز نمی‌توان آنها را قابل‌پیش‌بینی دانست. علت تغییر آثار ادبی را باید در مسائل فرهنگی و تاریخی و هنری جستجو کرد و نه در الزامات زیستی یا اقتصادی. ولک مدافع استقلال و خودکفایی اثر ادبی است و جز با استفاده از مصطلحات ادبی و زیبایی‌شناختی به بحث دربارهٔ تاریخ و نقد ادبیات نمی‌پردازد. در بررسی هر تاریخ ادبیاتی باید از خود بپرسیم آیا مورخ ما اثر ادبی را در مقام موجودی زیست‌شناختی قلمداد می‌کند که از یک صورت ساده‌تر به صورت پیچیده و متنوع‌تری تکامل می‌یابد، و آیا علت تغییر آثار ادبی را در مسائل فرهنگی و تاریخی و هنری جستجو می‌کند یا در الزامات زیستی یا اقتصادی؟

مطالعهٔ موردی: تا جایی که من جستجو کردم آرین‌پور هیچگاه آثار ادبی را همچون موجوداتی زیست‌شناختی تصویر نکرده، و حتی در تحلیل‌هایش هم تلویحاً به چنین مباحثی نپرداخته است، اما درهرحال گاه در این کتاب اظهاراتی مانند دو بند زیر، که اتفاقاً بندهای پایانی کتاب

1. Survival of the fittest
2. Natural selection
3. Transformation of species

او هستند نیز به چشم می‌خورد که در آنها به‌شیوه‌ای استعاری از امکان وجود تحول در آثار ادبی سخن به میان آمده است (ص۴۸۰):

> تأثیر نیما در سرایندگان معاصر و آینده مسلم است و به عقیدهٔ بعضیها عشقی در کفن سیاه و شاید در تابلوهای ایده‌آل، و شهریار در «افسانهٔ شب» و «دو مرغ بهشتی» از نیما متأثر بوده‌اند.
>
> اینکه شاعر عاصی- این خاری که طبیعت او را به گفتهٔ خود برای چشمهای علیل و نابینا تهیه کرده بود- راه خود را چگونه پیدا کرد و چه تحول اساسی و ریشه‌داری در سخن خود و دیگران پدید آورد، به دورهٔ تازه‌ای تعلق دارد که از حدود این کتاب بیرون است و بحث دربارهٔ آن فرصت و مجال دیگری می‌خواهد. همین قدر خرسندیم که اثر حاضر در آستانهٔ پیروزی شعر نو با نام «نیما» حسن ختام می‌یابد.

آینهٔ پژوهش | ۲۱۸
سال ۳۷ | شماره ۲
خرداد و تیر ۱۴۰۵

۶. ۳. ۴. چندمنظرگرایی

اما بد نیست در پایان این قسمت اندکی هم دربارهٔ رویکرد نظری خاص خود ولک، یعنی «چندمنظرگرایی» سخن بگوییم. در این رویکرد هر اثر ادبی هم متأثر از ارزش‌های زمانهٔ خودش است و هم ارزش‌های ادوار بعد از آن؛ یعنی هم دارای هویت خاص خودش است و هم هویتی «تاریخی» که پس از انتشار اثر به‌تدریج برای آن شکل می‌گیرد و قابل ردگیری است. چندمنظرگرایی یعنی پذیرفتن این نکته که آثار ادبی در تمام اعصار دارای ویژگی‌های قابل ارزیابی و قابل مقایسه‌ای هستند و بررسی این ویژگی‌ها نباید محدود به دورهٔ تاریخی خود آن آثار یا نیّات خالقان آن آثار باشد. ارزش‌های ادبی هم حاصل ماهیت زیبایی‌شناختیِ خود آن آثار هستند، و هم زادهٔ ارزش‌گذاری‌های پس از ظهور آن آثار. پس در این میان باید نظرگاهی را پذیرفت که هم بتواند ارزش‌های اثر ادبی را براساس ارزش‌های زمانهٔ خود اثر بسنجد و هم بتواند آن را با دست‌آوردهای تاریخی در دوره‌های بعد از خودش مقایسه و ارزیابی کند. دراین‌معنا اثر ادبی هم «ابدی» است (یعنی همواره و در هر زمان هویت خودش را حفظ می‌کند)، و هم تاریخی است (یعنی از مراحلی تاریخی گذر می‌کند که ردشان قابل تشخیص و توسط مورخ ادبی قابل پیگیری است).

۶. ۴. نظریهٔ ادبی

بحث نظری: مصالح به مواد خام از پیش موجودی گفته می‌شود که هنرمند از آنها برای ساختن اثرش استفاده می‌کند، مثلاً کلمات، عواطف، تجربیات، درون‌مایه‌ها و موضوعات گوناگون و

مانند آن. اما ساخت به سازمان‌دهی مصالح و شکل‌بخشیدن به آنها در درون یک کلّیت منسجم اطلاق می‌شود. ساخت است که شکل و معنای خاص و نیز میزان انسجام و تأثیر زیبایی‌شناختی هر اثر ادبی را پدید می‌آورد و رقم می‌زند. هنرِ شاعر یا نویسنده عبارت است از گنجاندن مصالح در درون ساختاری زیبایی‌شناختی. همین ویژگی است که به هر اثر ادبی کلّیت و معنای خاص خودش را می‌بخشد، و ولک کوشیده است تا همین مفهوم ساخت را در نظریهٔ ادبی خودش منعکس سازد.

مورخی که از یک نظریهٔ ادبی منسجم و دقیق پیروی نکند، امکان مقایسه و ارزیابی دقیق آثار ادبی متعلق به زمان‌ها و مکان‌های گوناگون را از خود سلب می‌کند، و هرچه یک نظریهٔ ادبی قوی‌تر و جامع‌تر و یک‌دست‌تر باشد، این امکان مقایسه و ارزیابی بیشتر و بیشتر می‌شود. و مورخی نیز که فقط بر یک شیوهٔ نقد ادبی نسبی‌گرا مسلط باشد، نمی‌تواند حتی یک کلمه درباب ارزش ادبی آثار سخن بگوید، و به همین دلیل اهمیت یک نظریهٔ ادبی فراگیر برای تاریخ‌نگار ادبی بسیار بیشتر از هر رویکرد نقدی یا نظری نسبی‌گراست.

به باور ولک، اثر ادبی مجموعه‌ای تصادفی از کلمات نیست، بلکه شبکه‌ای است مرکب از هنجارهای به هم پیوسته‌ای که از متن آثار ادبی استخراج می‌شوند. این هنجارها جزو ویژگی‌های ذاتی آثار ادبی هستند، و مطلقاً از زُمرهٔ ویژگی‌هایی نیستند که وابسته به تأویل خوانندگان از متن و درنتیجه متغیر باشند. نظریهٔ ادبی ولک را «نظریهٔ لایه‌ای» نامیدیم زیرا طبق این نظریه هر اثر ادبی ساختی است مرکب از چهار لایه، و هر لایه نیز شامل هنجارهایی است که ارزیابی اثر را امکان‌پذیر می‌سازند. از ارتباط میان هنجارها با هم در هر لایه، و نیز از انسجام لایه‌های متفاوت با هم، مفهوم ساخت شکل می‌گیرد. در بررسی هر تاریخ ادبیاتی باید به این سؤال پاسخ داد که کدام‌یک از لایه‌ها بیشتر و دقیق‌تر مورد توجه و بررسی مورخ ادبی ما بوده است. در زیر، لایه‌های تشکیل‌دهندهٔ یک ساخت ادبی را به‌اختصار معرفی می‌کنیم:

۱) نخستین لایه، لایهٔ 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. اگر مادهٔ اولیهٔ مجسمه‌سازی سنگ، و مادهٔ اولیهٔ نقاشی رنگ است، مادهٔ اولیهٔ ادبیات نیز کلمه یا زبان است. یعنی ادبیات هنری زبانی است که عنصر خیال‌پردازی و ارزش‌های زیبایی‌شناختی در آن دارای بیشترین اهمیت هستند، و نویسنده یا شاعر برای برجسته کردن این عناصر و ارزش‌ها، از انواع الگوهای صوتی مانند وزن و قافیه و ردیف و انواع جناس‌ها و هم‌آوایی و غیره و غیره استفاده می‌کند.

۲) لایهٔ دوم که خود بر مبنای لایهٔ نخست شکل گرفته، لایهٔ واحدهای معنایی است که در آن به معنا وشکل واژه‌ها و ترکیب‌ها و جمله‌ها پرداخته می‌شود؛ این لایه تعیین‌کنندهٔ ویژگی‌های سبکی اثر ادبی است. ولک معتقد است که هدف سبک‌شناسی باید عمدتاً معطوف به بررسی جنبه‌های زیبایی‌شناختی اثر باشد و نه به ویژگی‌های زبانی آن، و برای رسیدن به چنین مهمی باید فقط آن دسته از ویژگی‌های زبانی اثر بررسی شوند که زبان اثر ادبی را از زبان رایج در زمانهٔ 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 هنجارهای سبکی را در دو بخش جداگانهٔ نثر و نظم بررسی می‌کند: مباحث لایهٔ سبکی در بخش نثر عبارتند از موضوعاتی چون تکرار اصوات، واژگونی نظم لغات، ساختمان سلسله‌مراتب پیچیدهٔ جمله‌های اصلی و تبعی، عبارات کهنه، واژه‌های نوساخته و اصطلاحات محلی؛ و مباحث لایهٔ 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. به علت اهمیت این لایه در کار اکثر تاریخ‌نگاران ادبی، با تفصیل بیشتری دربارهٔ آن سخن می‌گوییم.

بررسی سبک در مجسمه‌سازی به منزلهٔ بررسی جنس سنگ به‌کار رفته در مجسمه‌ها نیست، و بررسی سبک در ادبیات نیز ربط چندانی به مطالعهٔ کلمات یا زبان مورد استفاده در آثار ادبی ندارد. سبک شناسی در ادبیات به بررسی ویژگی‌های زیبایی‌شناختی اثر اختصاص دارد و نه لزوماً به بررسی ویژگی‌های زبانی آن. سبک‌شناسی ربطی به بررسی‌های مربوط به تغییرات زبانی ندارد و وظیفهٔ آن بررسی ویژگی‌های هنری و زیبایی‌شناختی در کار یک نویسندهٔ خاص یا نویسندگان یک یا چند دوره است. وظیفهٔ سبک‌شناسی این نیست که براساس برخی لغات خاص مندرج در یک اثر ادبی بتواند نویسنده یا شاعر آن اثر را شناسایی کند. این قبیل تجزیه‌وتحلیل‌های سبکی هیچ ربطی به روابط ساختاری اثر ندارند و آمیخته با مطالب و مباحث دیگری هستند. در چنین مواردی، سبک‌شناسی مبدل به ابزاری می‌شود برای شناخت نویسنده یا تعیین اصالت اثر و مسائلی از این دست که همه از زمرهٔ کارهای پژوهشی و از مقدمات تحقیقات ادبی محسوب می‌شوند و ربطی به ادبیات ندارند. تحلیل‌های سبکی زمانی به تحقیق‌های ادبی فایده می‌رسانند که بتوانند وجود اصلی وحدت‌بخش و غرضی زیبایی‌شناختی و کلّی را که بر تمام اثر سایه افکنده باشد مشخص کنند. لغاتِ خاصِ یک

نویسنده یا شاعر، یعنی لغاتی که مدام در آثارش تکرار می‌شوند، غالباً بیش از آن‌که جزو ویژگی‌های سبکی اثر وی باشند، جزو ویژگی‌های شخصی او هستند و به همین دلیل ارزش سبک‌شناختی و زیبایی‌شناختی چندانی ندارند. بررسی سبکی باید 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 مرحلهٔ دیگر رفته است، کوشش بی‌فایده کرده‌ایم.

۳) لایهٔ سوم لایهٔ اشیاء یا جهان اثر است که شامل بررسی عناصر جهان خیالی در آثار روایی است. این لایه شامل مباحثی است چون طرح، شخصیت‌پردازی و زاویهٔ دید و فضاسازی و ظرف تحقق یا زمینهٔ اثر. درواقع این لایه شامل تمام مباحثی است که در بحث دربارهٔ عناصر داستان مطرح می‌شود.

۴) چهارمین و آخرین لایه عبارت است از لایهٔ جهان مابعدالطبیعی که در آن با جهان‌بینی اثر، و نه لزوماً جهان‌بینی شاعر یا نویسنده، آشنا می‌شویم. ولک تصریح می‌کند که تنها لایه‌ای از ساخت اثر ادبی که بر اثر گذشت زمان به‌نوعی تغییر می‌کند، همین لایهٔ چهارم است؛ این لایه به برداشت خوانندگان از جهان‌بینی اثر ادبی مربوط می‌شود، و این برداشت‌ها از نسلی به نسل دیگر و از دوره‌ای به دورهٔ دیگر تغییر می‌کند. به علت اهمیت این لایه و نیز به این علت که در مطالعات مربوط به تاریخ ادبیات در زبان فارسی کمتر به این لایه پرداخته‌اند، در اینجا با تفصیل بیشتری دربارهٔ آن سخن می‌گوییم.

باید توجه داشت که ارزش ادبی صرفا در زمان مواجهه خواننده با متن متولد می‌شود و مورخی که این امر شهودی را از برنامهٔ کار خودش حذف کند، درواقع خود را از بخش مهمی از مصالح کارش محروم کرده است. در چهارچوب یک رویکرد تاریخی تقلیل‌گرا، اثر ادبی فقط بازتاب‌دهندهٔ بخشی از تاریخ سیاسی یا اجتماعی در عصر خاصی است و بس، اما بخش مهمی از ارزش اثر ادبی به آفریدن جهانی تخیلی مربوط می‌شود که بر عواطف و تأثراتی بسیار فراتر از مرزهای جغرافیایی و تاریخی نویسندهٔ اثر تأثیر می‌گذارد. به باور رنه ولک بررسی برداشت‌های خوانندگان آثار ادبی در اعصار مختلف اهمیت بسیار زیادی دارد، زیرا همین بُعد از آثار ادبی است که توضیح می‌دهد چرا حافظ یا شکسپیر هیچگاه کهنه نمی‌شوند و در همهٔ اعصار خوانده می‌شوند اما بسیاری آثار دیگر به‌تدریج فراموش و کنار نهاده می‌شوند. او بررسی این بعد از آثار ادبی را در لایهٔ چهارم نظریهٔ ادبی خودش گنجانده است.

مفهوم مهم دیگری که در چهارچوب نظریهٔ لایه‌ای و در ادامهٔ بحث فوق مطرح می‌شود، مفهوم «عظمت» است؛ عظمت در چهارچوب نظریهٔ لایه‌ای مفهومی چندوجهی است که مشتمل بر عناصر صوری و مفهومی است. مهم‌ترین معیار منتقدان صورت‌گرا در ارزیابی آثار ادبی عبارت است از نو بودن[1] و شگفت‌انگیزی[2]، و اینها همان معیارهایی هستند که مانع از بروز عادت در خوانندگان آثار ادبی می‌شوند، و درنتیجه از طریق آشنایی‌زدایی[3] توجه خواننده را به سمت خود جلب می‌کنند. ولک این معیارها را می‌پذیرد اما علاوه بر آن عنصری مفهومی را نیز درمقام لایهٔ چهارم ساخت آثار ادبی، به نظریهٔ لایه‌ای خود می‌افزاید. به باور او صرفاً با تکیه بر معیارهای صوری و مفهوم آشنایی‌زدایی نمی‌توان توضیح داد که چرا آثار شاعران بزرگ به‌رغم گذشت قرن‌ها همچنان تازگی و جذابیت خود را حفظ کرده‌اند. یا نمی‌توان توضیح داد چرا برخی از آثارِ ادبیِ فراموش‌شده، پس از چندی دوباره مطرح می‌شوند و توجهات بسیاری را به خود جلب می‌کنند. به باور او آنچه باعث عظمت این قبیل آثار می‌شود این است که لایه‌های سه‌گانهٔ آوایی و سبکی و جهان در آنها، به‌درستی در خدمت لایهٔ کیفیات مابعدالطبیعی یا جهان‌بینی اثر قرار گرفته است.

همان‌طور که اشاره شد این لایهٔ چهارم به جهان‌بینیِ خود اثر تعلق دارد و نه لزوماً به جهان‌بینی خالق اثر، و ما نه جهان‌بینی خالق اثر را، بلکه نحوهٔ بیانِ این جهان‌بینی را قضاوت می‌کنیم و بس! بدیهی است که این اتفاق برای هر اثر ادبی، و یا هر خواننده‌ای رخ نمی‌دهد، بلکه در اینجا سخن از اثر ادبی برجسته و خوانندهٔ صاحب‌صلاحیت است. زیبایی خصلت بعضی از اشیاست و در آنها «وجود» دارد، اما این زیبایی را فقط کسانی درمی‌یابند که صاحب ظرفیت و تربیتی قوی باشند و به واسطهٔ آن بتوانند حضور زیبایی را در شیءِ زیبا درک کنند. ساختارهای زیبایی‌شناختی در کار شاعران و نویسندگان برجسته چنان پیچیده و غنی است که می‌تواند قریحهٔ خوانندگان اعصار بعد را نیز راضی کند.

مهم‌ترین وظیفهٔ نقد ادبی در چهارچوب نظریهٔ لایه‌ای، شناسایی و تشخیص آثار برجستهٔ ادبی و ارزیابی آنهاست، و این مهم از عهدهٔ کمتر نظریهٔ ادبیاتی برمی‌آید! بنابراین هنگام نقد و ارزیابی هر کتاب تاریخ ادبیاتی، باید از خود بپرسیم آیا مورخ ما به نظریهٔ ادبی خاصی پایبند است؟ تفاوت رویکرد نظری او با رویکرد ولک به چه مواردی مربوط می‌شود؟ او به کدامیک از هنجارهای

1. Novelty
2. Surprise
3. Defamiliarization

مورد نظر ولک پرداخته و کدام را از نظر دور داشته است؟ و آیا به هنجارهایی هم پرداخته که در کار ولک بدانها اشاره نشده باشد؟

ولک از دو روش در بررسی‌های مربوط به تاریخ ادبیات سخن می‌گوید:
۱) بررسی یک اثر ادبی خاص در طول تاریخ،
۲) بررسی تاریخی گروهی از آثار ادبی.

مهم‌ترین نکته دربارهٔ هردو روش این است که مواد و مصالحشان برای تحلیل، باید تماماً و صرفاً از دل مطالعات ادبی نشئت گرفته باشد. به هنگام بررسی یک اثر ادبی خاص در طول تاریخ، باید توجه داشت که ساختار هر اثر ادبی در طول تاریخ ثابت باقی می‌ماند و تغییری در آن صورت نمی‌پذیرد، اما لایهٔ چهارم آن (لایهٔ کیفیات مابعدالطبیعی و جهان‌بینی اثر) همواره دستخوش تأویل خوانندگان آثار ادبی باقی می‌ماند و درنتیجه تغییر می‌کند و می‌تواند دارای تاریخی برای خود باشد. این فرایند تعبیر، نقد، و ادراک هرگز بتمامی قطع نمی‌شود، و وظیفهٔ مورخ ادبی این است که معنای یک اثر ادبی خاص را ابتدا در بافت تاریخی خودش و در پرتو تفسیرها و نقدهای زمانهٔ خودش روشن کند، و سپس به بررسی تفسیرها و نقدهای آن اثر در دوره‌های بعد بپردازد تا چگونگی تکوین معنای آن اثر را در طول تاریخ هم نمایش دهد. آگاهی ما از تجربه‌های پیشین، که شامل تمام تفسیرها و انتقادها و حتی سوءتفاهم‌ها دربارهٔ اثر در طول تاریخ بوده است، بر تجربه‌مان تأثیر می‌گذارد و امکانات تأویلی عظیمی در اختیارمان می‌گذارد که حتی به ذهن خود صاحب اثر هم نمی‌رسیده است!

مطالعهٔ موردی: یحیی آرین‌پور در بررسی تاریخ ادبیات معاصر فارسی، لااقل در محدودهٔ مورد بحث ما، تقریباً جز اشاراتی ناقص به لایهٔ دوم (لایهٔ بررسی ویژگی‌های سبکی)، به هیچ‌یک از سه لایهٔ دیگر در نظریهٔ ولک نپرداخته است. همین نکته به‌خوبی نشان می‌دهد که تاریخ ادبیاتی که آرین‌پور نگاشته است چه فاصلهٔ عظیمی از تاریخ ادبیاتی دارد که مطلوبِ نظرِ رنه ولک بوده است. همان‌طور که گفتیم ویژگی‌های سبک‌شناختی از دید رنه ولک باید در خدمت جنبه‌های زیبایی‌شناختی اثر باشد، یعنی ویژگی‌هایی که اولاً زبان اثر ادبی را از زبان رایج در زمانهٔ اثر متمایز می‌کند و ثانیاً شأنی هنری بدان می‌بخشد؛ تنها در این صورت است که می‌توان انحراف اثر ادبی از زبان عادی را جزو ویژگی‌های سبکی قلمداد کرد و بررسی کرد. گفتیم ولک حتی آن دسته از ویژگی‌های سبکی را که صرفاً مبین ویژگی‌های زبانی شاعر یا نویسنده باشند، جزو ویژگی‌های سبکی واقعی درنظر نمی‌گیرد و تنها زمانی آنها را شایستهٔ بررسی قلمداد می‌کند که در خدمت وظیفه‌ای زیبایی‌شناختی باشند. در

این معنا حتی همان اشارات معدود اشارات آرین‌پور به ویژگی‌های سبکی نیز غالباً بیش از آن‌که به ویژگی‌های زیبایی‌شناختی مربوط باشند، به ویژگی‌های زبانی و فردی و غیر هنری مربوط می‌شوند. مثلاً آرین‌پور به هنگام بحث دربارهٔ ویژگی‌های سبکی رفعت و شاگردان او همچون جعفر خامنه‌ای و شمس کسمایی چنین می‌گوید (ص۴۵۸-۴۵۹):

> این نمونه‌های آزمایشی به آسانی قبول نیافت.گویندگان آنها به گفتهٔ رهبران خویش «بعد از زحمات زیاد در روی کاغذ مشق خود چند لفظ غلط، چند عبارت ناموزون و چند شعر ناهموار یافتند» [...] و «تجدد هنوز خیلی دور از آنها بود.» [...]
>
> اینها جوان و طبعاً عجول و پرحرارت و نابردبار بودند و داعیه‌ای بزرگ داشتند. غریو جنگ جهانگیر آنها را بیدار و سراسیمه کرده بود. اما زبان آنها گویا و صدای آنها رسا نبود و فریادهای صمیمانه‌ای که از سینه‌های آرزومند آنان کنده می‌شد، پیش از آنکه به گوش‌ها برسد، در گلو شکسته می‌شد.
>
> پس و پیش کردن قافیه‌ها و کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها تغییر اساسی در ساختمان شعر نداد و تازه این اندازه هم شنوندگان مسحور ادبیات قدیم را آشفته کرد. گوش ایرانی به قافیه‌بندی مسلسل و پشت سر هم خو گرفته و از شنیدن هرچه جز آن، تحاشی داشت. گویندگان جوان به اصول شعر قدیم و فنون «ادب» کاملاً و از هر حیث احاطه نداشتند و آوردن پاره‌ای لغات نامأنوس فارسی و عربی مانند خهر [وطن]، فیفاء [دشت، صحرا]، انقاض، آبده، حفید [نواده]، بانوج [ننو]، تیراژه[رنگین‌کمان]، و مانند آنها که ظاهراً بیشتر آنها از ادبیات ترکی استقراض شده بود، با مذاق‌ها الفت نداشت...

همچنین گفتیم که مورخ ادبی باید صرفاً به یک اثر از یک نویسنده توجه داشته و نه لزوماً تمام آثار او، درحالی‌که آرین‌پور در اینجا به ویژگی‌های مشترک سبکی در آثار گوناگون چند شاعر متفاوت (تقی رفعت و جعفر خامنه‌ای و شمس کسمایی) پرداخته و همین امر نیز فاصلهٔ کار وی را از آنچه مطلوب نظر بوده ولک است بیشتر و بیشتر کرده است.

۶. ۵. سه محورِ در نظریه‌های ادبی

بحث نظری: ولک در بررسی‌های تاریخ ادبیات به سه عامل اصلی در شکل بخشیدن به هر نظریهٔ ادبی اشاره می‌کند و تأکید می‌کند که کار هر مورخ ادبی عمدتاً مبتنی بر یکی از آنها است: خود

متن، خالق متن، و خوانندهٔ متن. ولک هر سه رویکرد نظری «متن-محور» و «خالق-محور» و «مخاطب-محور» را مهم می‌داند و از ضرورت توجه به هر سه عامل سخن می‌گوید اما بیش از هرچیز به خودِ متن توجه دارد. به باور او خود متن مناسب‌ترین مبنا را برای بررسی‌ها و مطالعات در اختیار می‌گذارد، زیرا اولاً تنها عاملی است که براساس آن می‌توان به وحدتی موضوعی و روش‌شناختی بین نظریهٔ ادبی، نقد ادبی و تاریخ ادبیات دست یافت، و ثانیاً تنها عاملی است که امکان بررسی و مقایسه و ارزیابی آثار ادبی را براساس ماهیت و کارکرد اصلی آنان، یعنی ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، میسر می‌سازد. براساس نظریهٔ ادبی متن‌محور، می‌توان با موازین واحدی هم به نقد و ارزیابی آثار ادبی پرداخت و هم به تاریخ ادبیات! البته او همواره گوشه چشمی هم به آن دو عامل دیگر دارد و استفاده از اطلاعات بیرونی را تا زمانی که به تفسیر اثر یاری برساند، چه در نقد و چه در تاریخ ادبیات مجاز و حتی ضروری می‌داند. ولک «خودِ متن» را مهم‌ترین موضوع مورد بررسی می‌داند و ضمن ارائهٔ روشی برای بررسی لایه‌های گوناگون متن، روشی اساساً «متن‌محور» را برای ارزیابی اثر ادبی و نیز تدوین تاریخ ادبیات پیشنهاد می‌کند.

پس به هنگام بررسی هر تاریخ ادبیاتی باید به دقت مشخص کنیم که آیا مورخ ما بیشتر به ویژگی‌های درونی خود آثار ادبی توجه دارد (متن اثر ادبی و ویژگی‌هایی مانند وزن و قافیه و جناس و انواع تشبیه و استعاره و غیره)، یا به ویژگی‌های بیرونی آنها (مثلاً محل و زمان تولد نویسنده، خُلق‌وخوی نویسنده، اوضاع اجتماعی زمانه‌ای که اثر در آن خلق شده و مانند آن)، و یا به سیر تحول و تغییر برداشت‌های مخاطبان آثار ادبی در طول تاریخ. رنه ولک که ادبیات را ماهیتاً پدیده‌ای زیباشناختی می‌داند، بیشتر به ویژگی‌های درونی خود آثار ادبی توجه دارد، اما توجه به دو ویژگی دیگر را هم تازمانی که برای تفسیر متن اثر ادبی مفید باشند ضروری می‌داند.

مطالعهٔ موردی: یحیی آرین‌پور مانند غالب تاریخ‌نگاران سنتی، اساساً مورخی «خالق-محور» است که گاهی هم به‌ندرت متذکر نکاتی بسیار کلّی دربارهٔ متن برخی از اشعار می‌شود. البته او شواهد نسبتاً زیادی از آثار شاعران مورد بررسی‌اش را نقل می‌کند، اما این قبیل استشهادات، مادامی که با تفسیر و تحلیل متن آثار همراه نباشند، ارزش چندانی ندارند و تاریخ ادبیات را مبدل به پژوهشی متن-محور نمی‌سازند. مثلاً آخرین فصل از کتاب او با عنوان «نیما یوشیج شاعر افسانه» شامل ۱۴ صفحه است (ص۴۶۶-۴۸۰) که به شرح و بررسی احوال و آثار نیما تا حدود سال ۱۳۰۴ اختصاص دارد. بخش اعظم این ۱۴ صفحه شامل موضوعاتی است چون شرح احوال و زندگی نیما، توضیحاتی دربارهٔ ویژگی‌های اجتماعی و سیاسی زمانهٔ وی، و نیز نقلِ بخش‌هایی از اشعار او. در این میان شاید فقط دو بند کوتاه زیر به آن دسته از ویژگی‌های خاص

شعر نیما می‌پردازد که شعر او را از شعر دیگر شاعران آن دوره متمایز می‌کند و اطلاعاتی دقیق دربارهٔ متن آثار او دراختیار می‌گذارد (ص۴۷۳-۴۷۴):

- این اثر نیما با اینکه یک اثر سمبولیک و مملو از تخیل است، قهرمانان آن زنده هستند و دست‌کم بیش از عشاق غزل‌های کهن از میان زندگان سر به در آورده‌اند.

نیما در افسانه می‌کوشد پیوند خود را از عروض و مقررات آن بگسلد، اما هنوز جرئت یا آمادگی آن را ندارد. گوش‌ها به اوزان عروضی خو گرفته و هر آهنگ دیگری سامعهٔ شنوندگان را خواهد خراشید، پس به‌ناچار او نیز به همان اوزان رایج پناه می‌برد. اما کاری که می‌کند این است که وزن کوتاه و ساده‌ای برمی‌گزیند- مناسب‌ترین وزنی که بتواند تغزلات پرسوز و گداز شاعر جوان را در خود جای دهد:

عاشقا خیز کآمد بهاران
چشمهٔ کوچک از کوه جوشید
گل به صحرا درآمد چو آتش
رود تیره چو طوفان خروشید
دشت اکنون شده هفت‌رنگه...

این وزن مترنم و رقصان که نیما اندیشه‌های خود را راست و درست و از صمیم دل و با تعبیرات نو در آن ریخته، اگر هم سابقه داشته متروک و منزوی بوده و نیما آن را از سر نو زنده کرده است. [در پانوشت]: «مارش خون» عارف که در همان سال ۱۳۴۱ه.ق و پیش از «افسانه» شروع شده به همین وزن و آهنگ است:

رنگ خون رنگ میمون مینوست دشت بی لاله دیدن نه نیکوست
گل به دریای خون تهنیت گوست قوهٔ مجریهٔ کاینات است

پیش از آن هم ملک‌الشعرای بهار این ابیات را سروده است:

چند گویی چرا مانده ویران هند و افغان و خوارزم و ایران... (سال ۱۲۸۷ش) [...]

- افسانه از این حیث هم شایان توجه است که به شکل دیالوگ ساخته شده و مصرعها تجزیه و هر پارهٔ آن در دهن یکی از دو گوینده نهاده شده است، به‌طوری که می‌توان آن را به آسانی نمایش داد.

> در ادبیات معاصر، این روش سخنگویی از صدسال پیش در ادبیات منظوم ایران پدید آمده و چنان‌که در کتاب دوم دیدیم، نخست آن را مترجم نمایشنامهٔ مردم‌گریز مولیر به کار بسته و پس از دوران مشروطیت در نمایشنامهٔ منظوم خسروپرویز و بعدها در آثار اولیهٔ نیما و ایده‌آل عشقی و کفن سیاه او دنبال شده است.

بدیهی است که این توضیحات اندک نمی‌تواند حق مطلب را درمورد ویژگی‌های صوری شعر نیما در آن دوره ادا کند، و به همین دلیل باید گفت که رویکرد آرین‌پور از این حیث نیز بسیار دور از رویکرد مطلوب و مورد نظر رنه ولک بوده است.

۶. ۶. پیوند میان نقد و تاریخ ادبی در انتخاب شواهد

بحث نظری: ولک معتقد است که حساب تاریخ ادبیات را نمی‌توان از حساب نقد و ارزیابی جدا کرد، و اصلاً چنین تمایزی امکان‌پذیر نیست، زیرا صرفِ گزینش یک موضوع خاص در تاریخ ادبیات خود متضمن ارزش‌گذاری است. هر گزینش و حتی کوچک‌ترین انتخابی در کار تاریخ ادبیات، خودبه‌خود و خواه‌ناخواه قرین با ارزیابی و ارزش‌گذاری و نقد است، و نوع یا شیوهٔ این انتخاب به نوع نظریه مربوط می‌شود. بنابراین باید پیوندی دیالکتیک بین «نظریهٔ ادبیات»، «نقد ادبی» و «تاریخ ادبیات» وجود داشته باشد. به باور او مورخ ادبی باید هم به ارزش‌های زمانهٔ خود اثر بپردازد، و هم به ارزش‌های تمام ادوار متعاقب آن. پس در بررسی هر تاریخ ادبیاتی باید بپرسیم که مورخ ادبی ما آثار مورد بررسی خود را براساس چه معیارها و موازینی برگزیده است. آیا او تمام آثار هر شاعر را انتخاب کرده؟ یا آثار معروف شاعر در زمانهٔ خودش را؟ یا آثاری از آن شاعر را که امروزه شهرت یافته‌اند؟ یا شاید هم آثاری را که مبین نوآوری‌هایی در کار شاعر بوده‌اند؟

به باور ولک، هر اثر هنری دارای دو عنصر زمانی است، یکی عنصری «لایزال[1]» که هویت خاص خود اثر را مشخص می‌سازد و به زمانهٔ خود اثر مربوط می‌شود، و یکی و هم عنصری «تاریخی» که به مراحل رشدی مربوط می‌شود که آن اثر طی تاریخ و در نزد خوانندگان اعصار مختلف از سر گذرانده و قابل ردگیری است. به همین دلیل او تأکید می‌کند که مورخ ادبی باید درکار خود این دو عنصر را شناسایی کند و به هم مرتبط سازد. آن گروه از مورخان ادبی که اهمیت نقد را انکار می‌کنند، تاریخ‌گرایان افراطی هستند که به‌شدت متأثر از معیارهای سنتی و شهرت افراد می‌باشند؛ آنها هر اثر ادبی را فقط در چهارچوب زمانهٔ خودش بررسی می‌کنند و کاری به

1. Eternal

معیارهای جهان‌شمول زیبایی‌شناختی ندارند و اصلاً قادر به ارزیابی آثار ادبی نیستند. در این حالت تنها معیار باقی‌مانده میزان موفقیت اثر، یا میزان استقبال از آن اثرخواهد بود و بس!

به باور ولک نوآوری هم لزوماً و به‌خودی‌خود معیار ضروری و ارزشمندی برای انتخاب آثار مورد بررسی نیست، زیرا بعضی نوآوری‌ها هیچ ارزش هنری ندارند و تفنن‌های بیهوده‌ای بیش نیستند. موادِ تاریخِ ادبیات باید در رابطه با ارزش آثار ادبی انتخاب شوند و نه لزوماً نوآوری آنها یا هیچ معیار دیگری، و این‌همه بدان معناست که اولاً تاریخ‌نگار ادبی باید دارای قدرت ارزیابی و نقد آثار ادبی و انتخاب نمونه‌های برجستهٔ این آثار باشد، و ثانیاً هرگز نمی‌توان تاریخ ادبیات را از نقد ادبی و ارزیابی هنری آثار ادبی جدا کرد.

مطالعهٔ موردی: در این مورد که آیا آرین‌پور در محدودهٔ زمانی مورد بحث ما در این پژوهش (از ۱۲۹۷ تا ۱۳۰۴ش) به تمام اشعار شاعرانی چون تقی رفعت و جعفر خامنه‌ای و شمس کسمائی دسترسی داشته یا خیر، به قطعیت نمی‌توان اظهار نظر کرد، اما دست‌کم در مورد نیما با اطمینان می‌توان گفت که او به تمام اشعار چاپ‌شدهٔ نیما در این دوره دسترسی داشته و تقریباً به تمامی آنها نیز پرداخته است، یعنی به اشعاری چون «قصهٔ رنگ پریده» (۱۳۰۰) «ای شب» (۱۳۰۱)، «افسانه» (۱۳۰۱)، «محبس» (۱۳۰۳)، «خانوادهٔ سرباز» (۱۳۰۵). اما بدیهی است که چنین روشی فقط برای دوره‌های بسیار کوتاه‌مدت با تعداد شاعران اندک و تعداد اشعار کم‌شمار امکان‌پذیر است. پس برای پاسخ به این سؤال که آرین‌پور واقعاً از چه معیار یا معیارهایی برای گزینش اشعار استفاده کرده است لازم است نگاهی به دوره‌های بلندمدت‌تر و پُرشاعرتر بیندازیم. مثلاً نگارنده با بررسی اشعار نسیم شمال (سید اشرف‌الدین قزوینی معروف به گیلانی) در کتاب آرین‌پور (ج۲: ص۶۱ تا ص۷۷) دریافت که وی از دو معیار برای انتخاب اشعار استفاده کرده است. معیار نخست وی که اتفاقاً از حیث مطالعات مربوط به ادبیات تطبیقی بسیار مهم و جالب توجه است، انتخاب اشعاری بوده است که نشان می‌دهند نسیم شمال مضمون بسیاری از اشعار خویش را، بدون ذکر منبع، از اشعار ترکی صابر در روزنامهٔ ملانصرالدین اقتباس و استقراض کرده است. آرین‌پور برای نمایش این غفلت و عیب نسیم شمال که درهرحال نوعی انتحال یا سرقت ادبی محسوب می‌شود، بیت اول تعدادی از اشعار ترکی هوپ‌هوپ نامهٔ صابر را با بیت نخست برخی اشعار نسیم شمال مقایسه کرده است. بیشتر اشعاری که از نسیم شمال در این بخش از کتاب آمده، متعلق به همین دسته از ابیات هستند. علاوه بر این آرین‌پور سه مستزاد و یک مسمط ترجیع‌بند هم از نسیم شمال نقل کرده است که اگر خیلی هم معروف نباشند به‌خوبی مبین سبک و سیاق شاعری او هستند. مثلاً دو مستزاد زیر نمونه‌های گویا و دقیقی از انبوه مستزادهای نسیم شمال است:

گردیده وطن غرقهٔ اندوه و محن وای — ای وای وطن وای
خیزید و روید از پی تابوت و کفن وای — ای وای وطن وای
از خون جوانان که شده کشته در این راه — رنگین طبق ماه
خونین شده صحرا و تل و دشت و دمن وای — ای وای وطن وای... (ص۷۲-۷۳)
دوش می‌گفت این سخن دیوانه‌ای بی بازخواست — درد ایران بی دواست
عاقلی گفتا که از دیوانه بشنو حرف راست — درد ایران بی دواست
مملکت از چارسو در حال بحران و خطر — چون مریض محتضر
با چنین دستور این رنجور مهجور از شفاست — درد ایران بی دواست... (ص۷۴)

یا مستزاد زیر شامل سکته‌های وزنی بسیاری در مصراع‌های مستزاد است که خاص اشعار نسیم شمال است؛ ویژگی خاص این سکته از این قرار است که در خوانش ریتمیک یا موسیقایی شعر، با استفاده از نغمهٔ سکوت یا حذف یک کمّیت بلند، به‌صورتی کاملاً مطبوع و طبیعی در وزن ظاهر می‌شود (محل نغمه‌های سکوت، یا کمّیتِ بلند حذف‌شده را در مصراع‌های مستزاد با علامت کمّیت بلند (-) نمایش داده‌ایم): (ص۷۶):

ای شهنشاه جوان، شیران جنگاور نگر — درنگر -، عالمی دیگر نگر
ملتی را راحت از مشروطه سرتاسر نگر — درنگر -، عالمی دیگر نگر
پادشاهی کن که دوران جهان بر کام تست — رام تست -، شاه احمد نام تست
در محامد خویش را همنام پیغمبر نگر — درنگر -، عالمی دیگر نگر...

پس شاید بتوان گفت که معیار آرین‌پور برای انتخاب شواهد شعری، مانند غالبِ تاریخ‌گرایان، نه لزوماً انتخاب بهترین یا «زیباترین» اشعار، بلکه معروف‌ترین اشعار یا نهایتاً نمونه‌های اعلی در میان اشعار هر شاعر بوده است.

۶. ۷. تقلیل ادبیات به سرچشمه‌های آن

بحث نظری: برخی مورخان ادبی می‌کوشند تا ادبیات را به سرچشمه‌های خارجی خاصی مانند سرچشمه‌های اجتماعی یا روان‌شناختی یا فلسفی و غیره تقلیل دهند. تاریخ‌نگارانی که می‌کوشند تا ادبیات را به این‌گونه عوامل خارجی تقلیل دهند و یا فقط از یکی از این عوامل درمقام تنها عامل تفسیر آثار ادبی سخن بگویند، غالباً به توضیحاتی غیرمنطقی متوسل می‌شوند و هیچ‌گاه از عهدهٔ فراهم آوردن مبنایی عقلانی برای توصیف‌های زیبایی‌شناختی و ارزیابی‌های ادبی برنمی‌آیند. این‌گونه بررسی‌های علّی هرگز نمی‌توانند حق تحلیل و توصیف‌های

زیبایی‌شناختی و ارزیابی اثر ادبی را ادا کنند. ادبیات بدل از جامعه‌شناسی یا سیاست یا روان‌شناسی و فلسفه و مانند آن نیست، بلکه علت وجودی و هدف‌های زیبایی‌شناختی خاص خودش را دارد. ولک پژوهش‌هایی را که به تأثیر عوامل خارجی بر آثار ادبی توجه دارند به انواع زیر تقسیم می‌کند:

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 (این پژوهش‌ها از همه جبری‌تر[1] هستند و وابستگی فلسفی آنها با علم و پوزیتیویسم قرن ۱۹ بیش از بقیهٔ رویکردهاست)؛

۴) پژوهش‌های فلسفی که به بررسی فضای عقلانی و حال و هوای عقیدتی حاکم بر شکل‌گیری آثار می‌پردازند (طرفداران ایده‌آلیستِ تاریخ روح[2] که تحت تأثیر فلسفهٔ هگل هستند).

البته یافتن ارتباط میان آثار هنری و سوابق خارجی آن آثار، تاحدی روشنگر است، اما درمجموع تقلیل ادبیات به علتی واحد عملاً محال و بی‌حاصل است. ولک بر رویکرد چهارم هم انتقاداتی دارد اما آن را در تبیین و توضیحِ علّی آثار ادبی موفق‌تر از سه رویکرد دیگر می‌داند. به باور او پیروان این رویکردها می‌کوشند تا از طریق ترکیب همهٔ عوامل خارجی به توضیح ادبیات بپردازند و از این طریق به تفسیر اثر یاری رسانند.

مطالعهٔ موردی: آرین‌پور در میان چهار گروه فوق، از جمله مورخانی است که می‌کوشد تا ادبیات را به سرچشمه‌های زندگی‌نامه‌ای و اجتماعی آن تقلیل دهد. دربارهٔ این دو سرچشمه در کار او، در زیربخش‌های زیر سخن خواهیم گفت.

۶. ۷. ۱. پژوهش‌های زندگی‌نامه‌ای

بحث نظری: مورخی که براساس زندگی‌نامهٔ خالقِ آثار به بررسی آثار ادبی می‌پردازد، معمولاً هدفش یکی از موارد زیر است:

1. Deterministic
2. Geistesgeschichte

۱) توضیح هرچه بیشتر و دقیق‌تر اثر ادبی؛
۲) آشنا کردن خوانندگان با زندگی نوابغ و چگونگی پرورش اخلاقی و فکری و عاطفی آنها؛
۳) تهیهٔ مواد لازم اولیه جهت مطالعهٔ روان‌شناسی شاعر و آفرینش شاعرانه.

ولک تصریح می‌کند که فقط موردِ نخست در بالا تاحدی به بررسی‌های ادبی مربوط می‌شود و آن دو دلیل دیگر ربط چندانی به این مباحث ندارند. زندگی‌نامهٔ شاعران می‌تواند ارزش تفسیری[1] داشته باشد و به تبیین شعر یاری برساند، اما شرح زندگی شاعران به‌منظور آشنایی با جزئیات زندگی آنان (مورد دوم) حواس ما را از ادبیات پرت و معطوف به مطالعهٔ شخصیت آنان می‌کند، و روان‌شناسی شاعران و آفرینش شاعرانه (مورد سوم) نیز هیچ ربطی به مطالعات ادبی ندارد و درنهایت شاید فقط بتوانند مصالح علمی مستقل دیگری را تهیه بکنند به نام روان‌شناسی آفرینش هنری! درمجموع می‌توان گفت که مورخانی که فقط به شرح احوال و زندگی شاعران و نویسندگان و سیاههٔ آثارشان می‌پردازند، ادبیات را مبدل به سندی اجتماعی یا بیانیه‌ای شخصی و محصور در آرشیوهای خشک تاریخی می‌سازند، و از ماهیت زیبایی‌شناختی و کارکرد یا وظیفهٔ اصلی آن غفلت می‌ورزند.

مطالعهٔ موردی: آرین‌پور در این میان آشکارا به دستهٔ دوم تعلق دارد، یعنی به گروهی از تاریخ‌نگاران ادبی که برای آشنا کردن خوانندگان خود با زندگی شاعران و نویسندگان، اطلاعاتی را دربارهٔ زندگی وشرح و احوال آنها در اختیار می‌گذارند. این قبیل اطلاعات البته بسیار سودمند و خواندنی است اما غالباً هیچ کمکی به تفسیر زیبایی‌شناختی آثار خالقان آثار ادبی نمی‌کند و فقط جنبهٔ اطلاعات زندگی‌نامه‌ای دارد و بس! مثلاً فصل سوم از بخش مورد نظر ما در کتاب از صبا تا نیما (با عنوان «نیما یوشیج شاعر افسانه» (ص۴۶۶-۴۸۰)) شامل اطلاعات بسیار زیادی دربارهٔ زمان و محل تولد نیما، دوران طفولیت وی، نقل مکانش در کودکی از دهکدهٔ یوش به تهران و دوران تحصیلش در مدرسهٔ سن لوئی، همکلاسی‌ها و معلم‌هایش، ماجراهای عاشقانه و شکست‌های عشقی‌اش و نخستین اشعاری که منتشر کرد و بسیاری نکات دیگر از این دست است. این اطلاعات البته بسیار خواندنی و سودمند است اما واقعیت این است که فقط بخش بسیار ناچیزی از این اطلاعات به تحلیل و تفسیر شعرهای نیما در دورهٔ مورد بحث مربوط می‌شود، که آن هم بیشتر جنبهٔ کلّی‌گویی دارد تا تحلیل دقیق و موشکافانه. به بخشی از این گونه توصیف‌های آرین‌پور دربارهٔ شعر «افسانه» توجه شود (ص۴۷۳):

1. Exegetical value

شـاعر در این یادگار دورهٔ جوانی، گوشـه‌های دل خود را می‌کاود. قصـهٔ عشـقی و ناکامی سـرخوردگی خویش را باز می‌گوید. بدبینی‌ها و مرارت‌های زندگی خود را طرح می‌کند. دریافت خود را از ناپایداری و زودگذری عمر و فریب رنگ‌ها و هوس‌ها و آرزوها بیان می‌کند و هرجا فرصـت می‌یابد، صـحنه‌ها و منظره‌های زیبایی از گذشته و دوران جوانی خود، از شب‌زنده‌داری شبانان در کنار آتش، از لطافت بهار در میان دره‌ها و دامان کوه‌ها- صـحنه‌هایی که با اندوه و حسـرت دوری از آن عهد و زمان نابود درآمیخته است- تصویر می‌کند.

۶. ۷. ۲. پژوهش‌های روان‌شناسی

مبحث نظری: مورخانی که براسـاس تحلیل‌های روان‌شـناختی به بررسـی آثار ادبی می‌پردازند، معمولاً به یکی از چهار مورد زیر می‌پردازند؟

۱) مطالعهٔ روانشناختی شخص نویسنده،
۲) مطالعهٔ فرایند آفرینش هنری،
۳) مطالعهٔ سنخ‌ها و قوانین روان‌شناختی موجود در آثار ادبی،
۴) مطالعهٔ تأثیر ادبیات بر خوانندگان اثر ادبی (یا روان‌شناسی خوانندگان).

از سه موضوع نخست فقط موضوع سوم تاحدی به بررسی‌های ادبی تعلق دارد و آن دوتای دیگر از مباحث فرعی در روان‌شناسی هنر محسوب می‌شوند. ارزش اثر هنری قابل تقلیل به مطالعات روان‌شـناسـانه نیسـت، و اگر قرار باشـد برای کشـف اسـتعداد ادبی محک‌هایی پیدا کنیم این محک‌ها برای شـاعران به واژه‌ها، ترکیب آنها، تصـویر، اسـتعاره، و رابطه‌های معنایی و آوایی (قافیه، هم‌آوایی و انواع آن) مربوط می‌شـود؛ و برای داسـتان‌نویسـان به شـخصـیت‌پردازی و ساختمان طرح و غیره ارتباط می‌یابد.

مطالعهٔ موردی: آرین‌پور مطلقاً براساس تحلیل‌های روان‌شناختی به بررسی آثار ادبی نپرداخته، و لذا به هیچ‌یک از چهار گروه فوق تعلق ندارد.

۶. ۷. ۳. پژوهش‌های اجتماعی

بحث نظری: در میان بررسـی‌های جامعه‌شـناختی، مهم‌ترین رویکرد رویکرد مارکسـیسـتی اسـت. مورخان در این رویکرد مناسـباتِ اقتصـادیِ شـیوهٔ تولید را زیربنا، و ادبیات را پدیده‌ای روبنایی می‌دانند. آنها ادبیات را آیینهٔ تمام‌نمای مناسـبات اقتصـادی و طبقاتی زمانهٔ خود می‌دانند و غالباً

قائل به وظایف اجتماعی و اخلاقی خاصی برای آن هستند. ولک ادبیات و اصولاً همهٔ هنرها را درمقام نهادهای زیبایی‌شناختی مستقلی درنظر می‌گیرد که نه مبتنی بر نهادهای اجتماعی هستند، و نه حتی جزئی از آن نهادها محسوب می‌شوند. ادبیات به نهاد دیگری چون زبان سخت گره خورده و گرچه از جامعه تأثیر می‌پذیرد، بر آن تأثیر هم می‌گذارد و می‌تواند باعث تغییر آن بشود. در این میان مارکسیست‌ها حتی برای ادبیات قائل به وظایف اجتماعی خاصی نیز هستند، مثلاً این‌که ادبیات باید شرایط لازم برای ظهور جامعهٔ بی‌طبقه یا سوسیالیستی آینده را مهیا کند. این شیوهٔ نقد تجویزی و ارزش‌گذارانه، مبتنی بر موازین سیاسی و اخلاقی خاصی است که به باور ولک هیچ ربطی به ماهیت و کارکرد اصلی ادبیات ندارند. مارکسیست‌ها بسیار می‌کوشند تا بین ادبیات و اقتصاد روابطی نزدیک برقرار کنند اما این امر درنهایت منجر به قضاوت‌ها و توجیهات متناقضی می‌شود که نه محتوای اجتماعی اثر را توضیح می‌دهد و نه منزلت هنری و ادبی صاحب اثر را. گرچه ادبیات نهادی اجتماعی است و گرچه بسیاری از ویژگی‌های آن تحت تأثیر قواعد و هنجارهای اجتماعی شکل می‌گیرد، لزوماً بازتاب‌دهندهٔ شرایط اجتماعی نیست، و هرگز نمی‌توان حقیقت اجتماعی را جایگزین ارزش‌های هنری در ادبیات کرد. هر شاعر یا نویسنده‌ای عضوی از جامعه‌ای است و دارای خاستگاه اجتماعی و سابقهٔ خانوادگی و وضعیت طبقاتی خاصی است، اما این ویژگی‌ها لزوماً تعیین‌کنندهٔ وابستگی‌های ایدئولوژیکی آن شاعر یا نویسنده نیستند زیرا در عملکرد اجتماعی آنان مدخلیتی ندارند. ادبیات هر دوره لزوماً وضع موجود جامعه را منعکس نمی‌کند.

با توصیف غیرتجویزی و دقیق این روابط می‌توان به رده‌بندی‌های ساده‌ای درمورد پیوندهای موجود بین ادبیات و جامعه دست یافت و آن‌چه را در کار تفسیر ادبیات سودمند است شناسایی کرد و بقیه را کنار گذاشت. مورخانی که براساس روابط میان جامعه و ادبیات به بررسی آثار ادبی می‌پردازند، معمولاً یکی از موارد زیر را بررسی می‌کنند:

۱. بررسی خاستگاه و منزلت اجتماعی و نیز ایدئولوژی نویسنده آن‌گونه که در گفته‌ها و فعالیت‌هایش در بیرون از آثار ادبی وی مجال ظهور می‌یابد،

۲. بررسی محتوای اجتماعی و اشارات ضمنی و ایدئولوژی و مقاصد اجتماعی نویسنده آن‌گونه که در آثار ادبی وی ظاهر می‌شود،

۳. بررسی خوانندگان و تأثیرات اجتماعی ادبیات بر آنان.

مطالعهٔ موردی: گرچه آرین‌پور توجه بسیاری به خاستگاه و منزلت اجتماعی شاعران و نویسندگان داشته، و گرچه نگاه او به شاعران و نویسندگان چپ‌گرا درمجموع نگاهی مثبت بوده

اســت، اما قائل به هیچ وظیفهٔ حزبی یا اجتماعی و اخلاقی خاصــی برای ادبیات نبوده، و شــیوهٔ تاریخ‌نگاری او هیچ ربطی به شیوهٔ مارکسیست‌ها ندارد! مثلاً گرچه او هربخش را با توصیفی کلی از اوضــاع اجتماعی و ســیاســی و تاریخی آغاز می‌کند، مطلقاً کوشــش نکرده اســت که برای توصــیف ویژگی‌های آثار ادبی در هر دوره، ابتدا به مناســباتِ اقتصــادیِ شــیوهٔ تولید در آن دوره بپردازد، یا بین ادبیات و اقتصــاد روابطی علّی برقرار کند، و یا ســخن از شــرایط ظهور جامعهٔ ســوســیالیســتی به میان بیاورد و دســت به نقدی تجویزی و ارزش‌گذارانه برای تبلیغ موازین سوسیالیستی بزند.

از میان موارد ســه‌گانهٔ فوق نیز، آرین‌پور تقریباً هیچ گرایشــی به مورد ســوم (بررســی خوانندگان و تأثیرات اجتماعی ادبیات بر آنان) ندارد، اما نشــانه‌هایی از دو مورد دیگر و مخصــوصــاً مورد نخســت در کارش کاملاً مشــهود اســت. مثلاً توضــیحات آرین‌پور دربارهٔ زندگی و افکار و گرایش‌های سیاسی نیما در بیرون از آثار ادبی‌اش (مورد نخست) بسیار بیشتر از توضیحات وی دربارهٔ افکار اجتماعی نیما در هریک از اشــعاری اســت که بررســی می‌کند (مورد دوم). او دربارهٔ زندگی نیما حدود ۵ صفحه سخن گفته است (۴۶۶-۴۷۰)، اما توضیحاتش دربارهٔ شعر «خانوادهٔ سرباز» محدود به چند سطر زیر است که تازه همین هم اطلاعات چندانی دربارهٔ افکار و عقاید و ایدئولوژی نیما براساس شعرش در اختیار نمی‌گذارد (ص۴۷۷):

> در شعر خانوادهٔ سرباز، آن تیرگی و بدبینی مفرط که در افسانه و مخصوصاً در قطعهٔ «ای شــب» دیدیم، تا حدی تخفیف یافته اســت. ســرایندهٔ جنگل‌ها و کوه‌پایه‌ها در این منظومه به ســوی رئالیســم گراییده و موضــوع شــعر خود را از اجتماع و زندگانی هموطنان خود برگزیده: ســربازی به جنگ روس‌ها فرســتاده شــده و خانواده‌اش بی‌ســرپرســت مانده اســت. مضــمون شــعر حکایتی اســت دردناک از فقر و بدبختی تودهٔ مردم.

۶. ۷. ۴. پژوهش‌های فلسفی

بحث نظری: تاریخ‌نگاران ادبی را ازحیث برخوردشــان با مقولهٔ فلســفه می‌توان به دو گروه کلّی تقســیم کرد: یکی مورخانی که ادبیات را شــکلی از فلســفه می‌دانند و می‌کوشــند تا با تجزیه و تحلیل آثار ادبی به افکار فلســفی مســتتر در آنها پی ببرند، و دیگری مورخانی که به وجود هیچ ارتبــاطی بین ادبیات و فلســفه قائل نیســتند، و افکار فلســفی مســتتر در آثار ادبی را غالباً پیش‌پاافتاده و بی‌اساس، و شامل سخنانی کلّی دربارهٔ فانی بودن آدمی و ارزش دوستی و مسائلی

از این قبیل می‌دانند. ولک بیشتر به گروه دوم تعلق دارد و معتقد است ادبیات نه‌تنها بدل از فلسفه نیست، بلکه هدف و توجیه خاصی برای خودش دارد.

یکی از مباحثی که به رابطهٔ بین ادبیات و فلسفه می‌پردازد «تاریخ افکار» نام دارد. طرفداران تاریخ افکار به بررسی آرای فلسفیِ نویسندگان و شاعران می‌پردازند و از آثار ادبی در مقام سندهایی تاریخی برای درک تفکرات فلسفی در دوره‌های مختلف حیات بشری استفاده می‌کنند. طرفداران تاریخ افکار معتقدند که افکار مندرج در ادبیاتِ جدی و اندیشمندانه، همان افکار فلسفی هستند که فقط اندکی رقیق‌شده‌اند. ولک این نظر را رد می‌کند و معتقد است گرچه آگاهی به تاریخ فلسفه و تاریخ افکار اهمیت زیادی در تفسیر آثار ادبی دارد، اما تاریخ نقد و ادبیات درهرحال بخشی از تاریخ زیبایی‌شناسی است و نه بخشی از تاریخ فلسفه. مورخانی که به بررسی آرای فلسفی مستتر در ادبیات می‌پردازند معمولاً می‌کوشند تا به یکی از سؤال‌های زیر پاسخ دهند:

- پژواک‌های اندیشهٔ فیلسوفان در آثار یک شاعر تا چه اندازه مبین نظرات فلسفی آن شاعر هستند؟
- آرای فلسفی نویسندگان و شاعران تا چه حد واضح و نظام‌یافته هستند؟
- آیا هریک از شاعران و نویسندگان قرن‌ها پیش هم فلسفه‌ای خاص خود داشتند؟
- آیا مورخان ادبیات دربارهٔ انسجام و وضوح و دامنهٔ 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 به‌کار گرفته شده است؟
- و خلاصه این‌که آیا ملاک‌های فلسفی از این دست، ملاک‌های معتبری برای ارزیابی آثار ادبی و نقد ادبی محسوب می‌شوند؟

ولک در پاسخ به سؤالات فوق و مخصوصاً سؤال پایانی تصریح می‌کند که ملاک‌های فلسفی در ارزیابی آثار ادبی و نقد ادبی هیچ اهمیتی ندارند، و خَلط فلسفه و هنر ناشی از بی‌توجهی به وظیفهٔ اصلی ادبیات است. ادبیات را نباید دانشی فلسفی دانست که حال به نظم و استعاره ترجمه شده است، بلکه خود مبین نگرشی کلّی و مستقل به زندگی است. گرچه شاعران گاه به مباحثی می‌پردازند که موضوع فلسفه نیز هست (مثلاً مسئلهٔ تقدیر، یا رابطهٔ آزادی و ضرورت، یا روح و طبیعت، یا وجود خدا، یا مسائل مذهبی و مسائل مربوط به اسطوره و جادو و مانند آن) اما شیوهٔ بیان یا وجوه شاعرانه و زیبایی‌شناختیِ 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 پاسخ آنان به سؤالات فلسفی.

تاریخ روح[1] مبحث دیگری در فلسفهٔ عمومی تاریخ است که درپی یافتن ارتباطاتی بین فلسفه و هنر در هر دورهٔ تاریخی است. به باور طرفداران این نظریه، با بررسی و شناسایی جهان‌بینی‌های[2] مستتر در آثار ادبی می‌توان به بازسازی تاریخ روح در هر دوره دست یافت. آنان معتقدند که هر دوره‌ای «روح زمانه[3]» خود را دارد که می‌توان آن را برمبنای مسائل مختلفی که در یک عصر تحقق یافته (از مذهب گرفته تا پوشاک و ادبیات و سیاست و غیره) بازسازی کرد. به باور آنان در ورای همهٔ این مسائل کلّیتی وجود دارد که تاریخ روح را پدید می‌آورد. مورخانی که به این مبحث دلبستگی دارند می‌کوشند تا از طریق بازسازی روح زمانه، به تاریخ روح برسند. در فلسفهٔ تاریخ روح فرض بر این است که همهٔ فعالیت‌های فرهنگی پیوند محکمی با هم دارند و اثبات و نمایش این قضیه مبتنی بر قیاس تمثیلی[4] است که برای توجیه خطاهای خود عمدتاً از یکی از دو رویکرد زیر بهره می‌برد:

۱) رویکرد قیاس تمثیلی منفی[5] که بر تفاوت‌های یک عصر با عصرهای دیگر تأکید دارد و ایرادش این است که شباهت‌های موجود میان وقایع آن عصرها را نادیده می‌گیرد، و

۲) رویکرد قیاس تمثیلی مثبت[6] که بر شباهت‌های بین وقایع و آثار یک عصر واحد تأکید دارد و ایرادش این است که اختلافات وقایع در آن عصر نادیده گرفته می‌شود.

به باور ولک فرض یک‌پارچگی آثار هنری با رویکردهای فلسفی در دوره‌های تاریخی یکسان محل تردید فراوان است و توضیح دگرگونی‌های ادبیات برحسب روح زمانه می‌تواند حتی بسیار زیانبار باشد چراکه مفهوم «روح» بسیار نامشخص و غیرقابل بررسی است. طرفداران این نظریه خودبه‌خود نسبی‌گرا و محدود به ویژگی‌های یک عصر واحد هستند و عوامل لایتغیر و اساسی هنرها و تمدن‌ها و ماهیت بشر را نادیده می‌گیرند. ولک تصریح می‌کند که منزلت فلسفی هیچ اهمیتی در ادبیات ندارد مگر این‌که جذب اثر ادبی شده باشد و به پیچیدگی[7] و انسجام[8] اثر افزوده باشد.

1. Geistesgeschichte
2. Weltanschauungen
3. Time spirit
4. Analogy
5. Negative analogy
6. Positive analogy
7. Complexity
8. Coherence

برخی تاریخ‌نگاران ادبی به بررسی شباهت‌های میان آثار ادبی گوناگون با هنرهای دیگر (مانند نقاشی و موسیقی و مجسمه‌سازی و غیره) در عصری واحد علاقه دارند. آنان طبق همان مباحث روح زمانه و تاریخ روح، بر این باورند که بر همهٔ آثار هنری یک عصر زمینهٔ فکری و فرهنگی مشترکی حاکم است. ولک منکر وجود چنین شباهت‌هایی نیست، اما تصریح می‌کند که ادبیات یک شکل هنری مجزا و مستقل از هنرهای دیگر است، و مناسب‌ترین روش در مقایسهٔ هنرها باید مبتنی بر تحلیل ویژگی‌های درونی[1] آثار هنری باشد. به باور او «واسطهٔ بیان» (زبان در شعر و رنگ در نقاشی و غیره)، 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. یعنی ادراک هنرمند وابسته به مصالح کارش است و نه کلیات تجریدی اثرش، و دیگر این‌که هرکدام از این مصالح (مثلاً زبان و رنگ) تاریخ خاص خودش را دارد که غالباً از تاریخ مصالح دیگر سخت متفاوت است.

مطالعهٔ موردی: آرین‌پور در کتاب خود تقریباً هیچ متذکر مسائل فلسفی نشده و هیچ نشانهٔ خاصی در کتابش دال بر پرداختن آگاهانهٔ وی به مقوله‌ای فلسفی، یا تاریخ افکار، یا درک تفکرات فلسفی در دوره‌ای مشخص، و یا تاریخ روح و ارتباط بین فلسفه و هنرو مسائلی از این دست وجود ندارد.

نتیجه‌گیری

رنه ولک بعد از سال‌ها تلاش و تعمق و پژوهش نبوغ‌آمیز نهایتاً به این نتیجه رسید که ادبیات تکامل ندارد، چون زیبایی تکامل ندارد! آن شعری که هزار سال پیش زیبا و لذت‌بخش بوده، امروزه هم می‌تواند به همان اندازه و حتی بسا بیشتر زیبا و لذت‌بخش باشد. تاکنون هیچ قاعده و قانونی یافت نشده است که بتواند وجود تکامل یا تحول زیبایی را پیش‌بینی یا اثبات کند، و به همین دلیل رنه ولک در نهایت پذیرفت که هرگز نمی‌توان موفق به نگارش تاریخ ادبیاتی شد که صرفاً بر مفهوم تکامل قانون‌مند هنر در طی زمان تاریخی استوار باشد. اما او درعین‌حال در حوزهٔ تاریخ‌نگاری ادبی دست به چند اقدام بسیار مهم و اساسی زد: اول این‌که در آثار مختلفش ویژگی‌های گوناگون و محتمل تاریخ‌نگاری‌های ادبی را استخراج کرد، دوم این‌که ثابت کرد مورخی که قادر به نقد و ارزیابی آثار ادبی نباشد، نمی‌تواند مورخ موفقی باشد، و بالاخره سوم این‌که به‌دقت و با جزئیات فراوان نشان داد که چگونه می‌توان در کتاب‌های تاریخ ادبیات حتی‌المقدور جانب مبحث زیبایی‌شناسی را نگاه داشت و بدان نیز پرداخت، یعنی به مبحثی

1. Intrinsic

که ماهیت ادبیات را تشکیل می‌دهد و وظیفهٔ ادبیات براساس آن تعریف می‌شود. ما در این بخش پایانی از سلسله‌مباحث خود کوشیدیم تا اولاً فهرستی از ویژگی‌هایی را تهیه کنیم که رنه ولک برای مباحث مربوط به زیبایی‌شناختی در تاریخ‌نگاری‌های ادبی پیشنهاد کرده است، و ثانیاً تلاش کردیم تا وضع آن ویژگی‌ها را عملاً در بخش «در آستانهٔ شعر نو» از کتاب از صبا تا نیما اثر یحیی آرین‌پور (جلد دوم، ص۴۳۳-۴۸۰) بررسی کنیم. در مجموع و به‌طور خلاصه می‌توان گفت که کتاب از صبا تا نیما، دست‌کم در آن بخشی که ما بررسی کردیم، انطباق چندانی با ویژگی‌های مطلوب رنه ولک ندارد:

۱) رنه ولک ادبیات را شیئی زیبایی‌شناختی می‌داند که وظیفهٔ آن ایجاد تجربهٔ زیبایی‌شناختی، اما آرین‌پور ادبیات را عمدتاً وسیله‌ای برای بیان افکار اجتماعی می‌داند.

۲) رنه ولک در میان شش نوع تاریخ‌نگاری ادبی، بیشترین اهمیت را برای تاریخ‌هایی قائل است که به بررسی تاریخ تحولات درونیِ آثار ادبی می‌پردازند، اما آرین‌پور به نسبی‌گرایی تاریخی گرایش بسیار دارد که دقیقاً نقطهٔ مقابل آرای رنه ولک است و به‌هیچ‌وجه مورد تأیید وی نیست!

۳) رنه ولک پیرو رویکرد نظری «چندمنظرگرایی» است که هر اثر هنری را هم متأثر از ارزش‌های زمانهٔ خودش می‌داند و هم متأثر از ارزش‌های ادوار بعد. اما همان‌طور که گفتیم آرین‌پور گرایش بسیاری به رویکردهای تاریخ‌گرایانه دارد و تحلیل‌هایش عمدتاً مبتنی بر ظرف تحقق آثار ادبی و مخصوصاً نیت خالقان آن آثار است، و توجه چندانی به دانش‌ها و اطلاعات مربوط به پس از زمانهٔ شکل‌گیری آثار ادبی ندارد.

۴) رنه ولک پیرو «نظریهٔ لایه‌ای» است که طبق آن هر اثر ادبی ساختی است مرکب از چهار لایه، و هر لایه نیز شامل هنجارهایی است که ارزیابی اثر را امکان‌پذیر می‌سازند، اما آرین‌پور از هیچ نظریهٔ خاصی پیروی نمی‌کند و در تحلیل‌های خود تنها اشارات ناقصی به لایهٔ دوم (لایهٔ بررسی ویژگی‌های سبکی) کرده است.

۵) رنه ولک اصولاً پیرو رویکرد «متن-محور» است، یعنی او متن اثر ادبی را مناسب‌ترین مبنا برای بررسی‌های تاریخی و مطالعات ادبی می‌داند، زیرا ولاً متن تنها عاملی است که متضمن وحدتی موضوعی و روش‌شناختی بین نظریهٔ ادبی، نقد ادبی و تاریخ ادبیات است، و ثانیاً تنها عاملی است که امکان بررسی و مقایسه و ارزیابی آثار ادبی را براساس ماهیت و کارکرد اصلی آنان، یعنی ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، میسر می‌سازد. اما آرین‌پور مانند غالب تاریخ‌نگاران، مورخی «خالق-محور» است که بیش از هرچیز به معرفی و بررسی افکار و آرای خالقان آثار ادبی می‌پردازد.

۶) رنه ولک معتقد است که اولاً تاریخ‌نگاران ادبی باید توانایی نقد و ارزیابی آثار ادبی را داشته باشند تا بتوانند نمونه‌های برجستهٔ آثار ادبی را برای تدوین تاریخ ادبیات برگزینند، و ثانیاً انتخاب گزیدهٔ آثار یک شاعر روش مناسبی برای نقد و تاریخ‌نگاری نیست، بلکه مورخ ادبی باید متن کامل یک یا چند اثر از یک مؤلف را بررسی کند و نتیجه‌گیری‌هایش هم صرفاً دربارهٔ همان اثر یا آثار باشد و بس. اما آرین‌پور برای انتخاب شواهد، مانند غالبِ تاریخ‌گرایان، صرفاً معروف‌ترین آثار هر شاعر یا نویسنده را برگزیده یا آثاری را انتخاب کرده است که نمونهٔ اعلای کار هر شاعر یا نویسنده باشد. وی همچنین معمولاً به گزیده‌ای از اثار نویسندگان اکتفا کرده و اصرار خاصی در بررسی متن کامل یک یا چند اثر از مؤلفی خاص نداشته است.

۷) رنه ولک معتقد است تاریخ‌نگارانی که ادبیات را به سرچشمه‌های خارجی آن (مانند سرچشمه‌های اجتماعی یا روان‌شناختی یا فلسفی و غیره) تقلیل می‌دهند از عهدهٔ پرداختن به ماهیت اصلی و زیبایی‌شناختی ادبیات برنمی‌آیند، به همین دلیل با تبدیل کردن ادبیات به مبحثی ذیل موضوعاتی چون جامعه‌شناسی یا سیاست یا روان‌شناسی و فلسفه و مانند به‌شدت مخالف است. اما آرین‌پور ادبیات را به سرچشمه‌های زندگی‌نامه‌ای و اجتماعی آن تقلیل می‌دهد، و رویکرد او از این حیث نیز هیچ شباهتی به رویکرد رنه ولک ندارد. خلاصه این‌که تاریخ ادبیات آرین‌پور فاصلهٔ عظیمی از تاریخ ادبیاتی دارد که مطلوبِ نظرِ رنه ولک بوده است.

باری شاید هیچ کلامی مناسب‌تر از کلام خود رنه ولک در بخش پایانی مقالهٔ معروفش با عنوان «سقوط تاریخ ادبیات»[۱] برای پایان بخشیدن به این مباحث نباشد:

> تاریخ ادبیات جدید ما تنها وعدهٔ بازگشت به همان تاریخ ادبیات قدیم را می‌دهد: یعنی تاریخ سنت‌های ادبی، تاریخ انواع ادبی، تاریخ مشاهیر ادبی و غیره. البته این تاریخ کمتر از قدیم جزءگراست، و آگاهی بیشتری هم نسبت به دشواری مفاهیمی مانند تأثیر آثار ادبی بر هم و ادوار هنری دارد، اما درهرحال و درنهایت همان تاریخ ادبیات قدیم است. شاید درستش هم همین باشد. تمام تلاش‌ها برای رسیدن به یک تاریخ ادبی تکاملی با شکست روبرو شده است. من خودم در کتاب تاریخ نقد جدید برای رسیدن به طرحی متقاعدکننده از تحولات

۱ مشخصات کامل این مقاله به شرح زیر است:

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

برای ترجمهٔ فارسی مقالهٔ فوق رجوع شود به بخش قبل (چهارم) از همین سلسله مباحث.

ادبی شکست خوردم. به تجربه دریافته‌ام که اولاً هیچ تکاملی در تاریخ مباحث نقدی وجود ندارد، و ثانیاً تاریخ نقد ترجیحاً عبارت است از رشته‌ای از مباحث دربارهٔ مفاهیم تکرارشونده دربارهٔ «مفاهیم لزوماً رقابت‌آمیز»[۱]، یا دربارهٔ مسائلی همیشگی که همواره تا به امروز با ما همراه بوده است. احتمالاً در مورد تاریخ شعر نیز به چنین نتیجه‌ای برسیم. به قول شوپنهاور «هنر همواره به هدفش رسیده است»[۲]. حق با کروچه و کر است. هنر هیچ پیشرفت، هیچ تکامل و هیچ تاریخی ندارد، تنها چیزی که هست تاریخ نویسندگان و نهادها یا تکنیک‌هاست. و این دست‌کم برای من پایان یک توهم، و سقوط تاریخ ادبیات است.

1. Cf. W. B. Gallie, *Philosophy and Historical Understanding,* 2nd ed. (New York, 1968), pp. 153 ff.

2. *Die Welt als Wille und Vorstellung,* 3rd Book, Paragraph 36, in *Samtliche Werke,* ed. Arthur Hubscher (Leipzig, 1938), p. 218. "So ist dagegen die Kunst iiberall am Ziel."