# آینهٔ پژوهش

دوماهنامهٔ نقدکتاب، کتاب‌شناسی و اطلاع‌رسانی در حوزهٔ فرهنگ اسلامی
سال سی و ششم، شمارهٔ سوم
مرداد و شهریور ۱۴۰۴ ISSN:1023-7992
۲۱۳

جویا جَهانْبَخش | رسول جعفریان | سیدعلی میرافضلی | سیدرضا باقریان موحد | عبدالجبار رفاعی/محمد سوری
زهرا آقابابایی خوزانی | سیدعلی کاشفی خوانساری | مهدی عسگری | حمیدرضا تمدن | امید حسینی‌نژاد | حیدر عیوضی
آریا طبیب‌زاده | رقیه فراهانی | میلاد بیگدلو | سید احمد رضا قائم‌مقامی | مجید جلیسه | علی راد
محمد شهسواری | عارف نوشاهی/ شیوا امیرهدایی | مریم حسینی | علی نیک‌زاد | سیدعلی موسوی
غلامحسین خدری | علی ایمانی ایمنی | علی کاملی | فرهاد طاهری | سهیل یاری گل‌دره | امید طبیب‌زاده | سید محمد عمادی حائری

مَگَر زِ مِصْر به کَنْعان «بَشیر» می‌آیَد | مقتل الحسین(ع) ابوحاتم، محمد بن حبّان بُستی (م۳۵۴)
رباعیات شهرآشوب حسن دهلوی | معرفی نشریهٔ اتاق آبی
از نگاه عربی: متفکران معاصر ایران و جهان عرب (۲) | از ازدواج تا طلاق: روی و پشت یک سند
روابط قصه‌گویان دینی و حاکمان سیاسی | امامزاده حضرت شاه‌زندو(ع)
محمد عابد الجابری و نقد عقلانیت عربی | خراسانیات (۶) | آینه‌های شکسته (۱۰)
یادداشت‌های لغوی و ادبی (۵) | اشعار تازه‌یاب از شاعران دورهٔ قاجار با استناد به نشریات آن عصر
نوشتگان (۱۴) | یادداشتهای شاهنامه (۸) | چاپ‌نوشت (۲۰) | از شیعهٔ علی(ع) تا دین علی(ع)
طومار(۱۲) | قصص‌الأنبیاء در میراث اسلامی | المستخلص
تحفة البرره مجدالدین بغدادی در آثار شمس الدین محمد الأطعانی | کتابخانه یعنی غنای زندهٔ زاینده
نقد ترجمهٔ فارسیِ مابعدالطبیعهٔ ارسطو اثر شرف‌الدین خراسانی
مروری بر تخلفات گسترده در پژوهش | تحلیل روشمند ادعاهای انتحال در حوزه فلسفه اسلامی

**نکته، حاشیه، یادداشت**

**پیوست آینه پژوهش:** ◆ سلسله مباحثِ نظری در باب تاریخ ادبیات، براساس آرای رِنه وِلِک (۲)
◆ در میانهٔ حکایت و تصحیف

# سلسله‌مباحثِ نظری در باب تاریخ ادبیات، براساس آرای رِنِه وِلِک (۲)

## نظریهٔ ادبیات، نقد ادبی، و تاریخ ادبیات

عضو پیوستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی | امید طبیب‌زاده

| ۶۵۷ ـ ۷۴۷ |

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

## اشاره

آرای نظری رنه ولک دربارهٔ تاریخ ادبیات ریشه در آرای وی و آستین وارن در کتاب نظریهٔ 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 داده‌ایم. رنه ولک (۱۹۰۳ـ۱۹۹۵) و آستین وارن (۱۸۹۹ـ۱۹۸۶) کتاب نظریهٔ ادبیات را در سال ۱۹۴۹ منتشر کردند، و با انتشار این کتاب فصل جدیدی خاصه در مطالعات ادبی دانشگاهی آغاز شد. نظریه‌های ادبی براساس تعریفی که از ماهیت و کارکرد «ادبیات» دارند، بر روی یکی از سه عاملِ «خالق متن»، «خود متن»، یا «خوانندهٔ متن» بیشتر متمرکز می‌شوند، و سمت‌وسوی مطالعات مربوط به نقد ادبی و تاریخ ادبیات را مشخص می‌کنند. نظریهٔ ادبی را باید هم اعم از، و هم مرجح بر، نقد ادبی و تاریخ ادبیات دانست زیرا عامل وحدت‌بخشنده و جهت‌دهندهٔ مطالعات ادبی است. در این مقدمه ابتدا نشان می‌دهیم که هرچه نظریهٔ ادبی قوی‌تر باشد، پیوندها و مشابهت‌های موجود میان نقد و تاریخ ادبیات در آن نظریه بیشتر و مستحکم‌تر خواهد بود، سپس از اهمیت کتاب نظریهٔ ادبیات اثر رنه ولک و آستین وارن در بررسی‌های ساخت‌گرایانه ادبی سخن می‌گوییم و ویژگی‌های کلّی آن را معرفی می‌کنیم. تأکید اصلی این نظریه روی «خود متن» است، اما همواره در آن بر توجه به عوامل بیرون از متن، یعنی خالق متن و خوانندهٔ متن نیز تأکید شده است به‌طوری‌که نیمی از کتاب حاضر به بررسی انواع گوناگون همین عوامل بیرون از متن اختصاص دارد. چنان‌که خواهیم دید مهم‌ترین ویژگی نظریهٔ ولک و وارن، که آن را «نظریهٔ لایه‌ای» می‌نامیم، در قدرت ارزیابی‌اش در کار بررسی آثار ادبی نهفته است، و همین ویژگی است که باعث پیوند شاخه‌های گوناگونی چون نقد و تاریخ ادبیات در آن می‌شود.

## مقدمه

تلاش‌های نظری و عملی رنه ولک برای دست‌یابی به اصول تاریخ‌نگاری ادبی، به سفر پُرمخاطره و جسورانه‌ای می‌ماند که گرچه آن‌طور که باید به مقصد مورد نظر ختم نشد، دست‌آوردهای گرانقدر و عظیمی ازپی آورد. مسیری که او در این سفر مکاشفه‌آمیز طی کرده، و تجارب و دانشی که از این سفر برای پژوهشگران مطالعات ادبی به‌ارمغان آورده، به‌مراتب مهم‌تر از مقصدی بوده

اســت که عاقبت و به زعم خودش، آن‌گونه که در مقالهٔ «ســقوط تاریخ ادبیات»[۱] آورده، بدان نرسیده است. برای درک این سفر و بهره‌مند شدن هرچه بیشتر از دست‌آوردهای گرانبهای این سفر لازم است ابتدا با آرای نظری رنه ولک در کتاب نظریهٔ ادبیات[۲] آشنا شویم.

نخستین ویرایش کتاب نظریهٔ ادبیات که در سال ۱۹۴۹ منتشر شد، مشتمل بر ۲۰ فصل بود که ۱۳ فصــلش را ولک و شــش فصــل دیگرش را وارن نوشــته بود، و فصــل پایانی آن را با عنوان «تاریخ ادبیات»، که موضــوع بحث اصــلی ما در این مقال اســت، مشــترکاً با هم نوشــته بودند. آنها در ویرایش دوم و ســوم کتاب (۱۹۵۶ و ۱۹۶۲) یکی از فصــل‌های بیســت‌گانهٔ کتاب را که به آموزش ادبیات در دانشــگاه‌های آمریکا اختصــاص داشــت حذف کردند و از آن زمان تاکنون تمام چاپ‌های این اثر با ۱۹ فصل منتشر شده است. باید توجه داشت که به‌رغم این تقسیم کار، هر دو نویسنده بر کار نگارش تمام فصول کتاب نظارت کامل داشته به‌طوری‌که تمام فصول کتاب مورد تأیید هر دو نویســنده بوده اســت و درنتیجه کتاب از چنان انســجام و منطق یک‌دســتی برخوردار اســت که نمی‌توان هیچ تفاوتی از حیث نوع نگاه و تحلیل یا حتی کیفیت ســبک و نثر میان فصــل‌های آن مشــاهد کرد. در ادامه خواهیم دید که چگونه آرای رنه ولک دربارهٔ تاریخ ادبیات، و مخصــوصــاً دربارهٔ آنچه او در کتاب بســیار مهم خودش با عنوان تاریخ نقد جدید (۱۴۰۲)[۳] طرح کرده، ریشه در مسائل بحث‌شده در همین کتاب نظریهٔ ادبیات دارد.

رنه ولک و آستین وارن نخستین بار نظریهٔ خود را، که ما در اینجا آن را نظریهٔ لایه‌ای[۴] می‌نامیم، در کتــاب نظریــهٔ ادبیــات طرح کرده و در بخش پــایــانی آن، دربــارهٔ رویکرد نظری خود در بــاب



۱. ترجمهٔ این مقاله و توضیحات مربوط به آن را در بخش‌های بعد در همین سلسله‌مباحث 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 ترجمهٔ فارسی کتاب به شرح زیر است:

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

رنه ولک و آستین وارن، نظریهٔ ادبیات، ترجمهٔ ضیا موحد و پرویز مهاجر، ویراستهٔ حسین معصومی همدانی، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳، ۴۱۸ ص.

۳. رنه ولک، تاریخ نقد جدید، ترجمهٔ 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[1]» سخن گفته‌اند[2]. این بخش از سلسله‌مباحث ما به معرفی آرای نظری رنه ولک و آستین وارن در کتاب نظریهٔ ادبیات و مخصوصاً بخش پایانی آن کتاب دربارهٔ تاریخ ادبیات اختصاص دارد.

اما نظریهٔ ادبیات چیست؟ فرض کنید انبانی داریم مملو از اصطلاحات پرشمار و ظاهراً ناهمگنی چون «برون‌گرایی، مارکسیسم، وزن شعر، پدیدارشناسی، جناس تام، استعارهٔ مکنیه، کلاسیسیسم، تاریخ ادبیات، نقد فرویدی، رمل مثمن مخبون، بینامتنیت، سمبولیسم بودلری، مثنوی، الهیات، گفتمان، پدیدارشناسی، نسبی‌گرایی، واج‌شناسی، وزن دوری، ساخت، رد الصدر علی العجز، شیوهٔ روایت...». اگر نام آن انبان «مطالعات ادبی» باشد، آنگاه نام مبحثی که قرار است این اصطلاحات بسیار پرشمار و به‌ظاهر نامتجانس را به‌طریقی مدلل و منطقی و آسان‌یاب کنار هم بچیند «نظریهٔ ادبیات[3]» خواهد بود، و البته این فقط یکی از وظایف نظریهٔ ادبیات است. رنه ولک و آستین وارن در این کتاب دست به چنین مهمی زده‌اند و به همین دلیل مطالعهٔ 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 حوزهٔ نقد ادبی و تاریخ ادبیات، معمولاً بر روی یکی از سه عاملِ «خود متن»، «خالق متن»، یا «خوانندهٔ متن» بیشتر از دو عامل دیگر تأکید می‌کنند، و تعیین این‌که کدام‌یک از این سه عامل اهمیت بیشتری در مطالعات ادبی دارد، به عهدهٔ نظریهٔ ادبیات است.

ولک و وارن از پژوهشگرانی هستند که اساساً خود متن را شایستهٔ بیشترین 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، به‌تقلید 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 زندگی‌نامهٔ او، یا به اوضاع و احوال طبقاتی‌اش، یا به حالات و کیفیات روانشناختی‌اش، یا به عقاید و افکار خودش و زمانه‌اش و غیره می‌پردازند. نقدهای زندگی‌نامه‌ای-تاریخی، مارکسیستی، روان‌شناختی، تاریخ‌گرایی، فمینیستی، اسطوره‌ای و غیره همه ذیل رویکردهای نقدی و نظری بیرونی می‌گنجند. رنه ولک هیچ‌یک از این رویکردهای بیرونی را «غلط» یا «گمراه‌کننده» نمی‌داند و حتی استفاده از آنها را درصورت لزوم، برای تفسیر اثر ادبی توصیه می‌کند، اما به شیوهٔ علمای ادبی سلف خود در همان اروپا، معتقد است وظیفهٔ مطالعات ادبی بیش از هرچیز پرداختن به خود متن اثر ادبی و ویژگی‌های درونی آن است.

نظریه‌های جدیدتر یا به‌اصطلاح پسامدرن تمرکز خود را نه مطلقاً بر خالق اثر، بلکه بیش از هرچیز بر نحوهٔ برداشت‌های خوانندگان از متن اثر می‌گذارند. نقدهای به‌اصطلاح پساساختارگرایانه در تحقیقات نظریه‌پردازانی چون بارت و فوکو به این گروه از نظریه‌ها تعلق دارند. این همان رویکردی است که، به‌قول رولان بارت[1]، در آن تصریح می‌شود که «مؤلف مرده است»، و متن محمل تأویل خوانندگان آن است. چنان‌که خواهیم دید لایهٔ چهارم یا آخر در نظریهٔ 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 نظریهٔ ادبیات، به‌تفصیل دربارهٔ ماهیت و کارکرد ادبیات سخن خواهیم گفت، پس دراینجا عجالتاً از قید وظیفهٔ دشوار تعریف ادبیات می‌گذریم و تنها به‌اختصار 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، نظریهٔ مطلوب‌تری محسوب می‌شود. ادبیات شامل انواع شعرها و روایت‌هاست، مثلاً اشعار فردوسی و سعدی و حافظ، یا داستان‌های هدایت و گلشیری 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 زمرهٔ 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 می‌گنجند یا خیر. مثلاً دو متن پارتی‌ـپهلوی درخت آسوریگ و یادگار زریران، اولی به علت استفاده از صنعت ادبی مناظره و بیان تمثیلی، و دومی به‌علت استفاده از زبانی موزون و شعرگونه جزو آثار ادبی محسوب می‌شوند. یا متن تاریخ بیهقی به‌واسطهٔ نثر روایت‌گونه و پرجزئیاتش اثری ادبی است، یا تاریخ جهانگشای جوینی نیز به‌واسطهٔ نثر فنی و مسجعش در زُمرهٔ ادبیات می‌گنجد، یا متون معروف به ناداستان خلاق یا ادبی[1] متونی ادبی محسوب می‌شوند زیرا در آنها از عنصر خیال‌پردازی استفاده می‌شود. حال می‌توانیم با تأمل و دقّت بیشتری به این سؤال بپردازیم که کدام‌یک از سه عامل «خود متن» یا «خالق متن» یا «خوانندهٔ متن»، ملاک‌های دقیق‌تر و کمّیت‌پذیرتری را برای تدوین نظریهٔ ادبیات در اختیار می‌گذارد. به باور رنه ولک، «خود متن» مهم‌ترین و مناسب‌ترین ملاک ممکن در کار تدوین نظریهٔ ادبیات است، زیرا تنها عاملی است که براساس آن می‌توان اولاً به وحدتی موضوعی و روش‌شناختی بین نقد ادبی و تاریخ ادبیات رسید، و ثانیاً آثار ادبی را از حیث زیبایی‌شناختی ارزیابی و با هم مقایسه کرد و حتی درمواردی کیفیات ادبی آنها را کمّیت‌پذیر کرد.

اگر طبق برخی نظریه‌های ادبی غربی بخواهیم بر عامل «خالق اثر» متمرکز شویم، آنگاه با آثاری مواجه می‌شویم که به‌رغم ارزش هنری و زیبایی‌شناختی بسیارشان، و به‌رغم رواج و اشتهار گسترده‌اشان، اطلاعات چندانی، یا گاهی هیچ اطلاعی، دربارهٔ خالقشان نداریم؛ اطلاعات زندگی‌نامه‌ای ما دربارهٔ شاعران عهدهای کهن (مثلاً شاعران دو منظومهٔ «درخت آسوریگ و یادگار زریران) درحد صفر است! حتی دربارهٔ 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 زندگی‌نامه‌ای‌ـتاریخی، مارکسیستی، روان‌شناختی، تاریخ‌گرایی و غیره درمورد این شاعران و آثار آنان، عملاً جز با حدسیات و گمانه‌زنی‌های نه‌چندان دقیق وگاه حتی بی‌اساس، امکان‌پذیر نیست. تمام تلقی‌های بیرونی از ادبیات نهایتاً به تحلیلی علّی تقلیل می‌یابند که هیچ‌گاه از عهدهٔ توصیف و تفسیر دقیق و مخصوصاً ارزیابی اثر ادبی برنمی‌آیند و همین بزرگ‌ترین نقطهٔ ضعف این رویکردهاست.

1. creative/ literary non-fiction

اگر مطابق با نظریه‌های ادبی پسامدرن و براساس آرای نظریه‌پردازانی مانند بارت و فوکو بر عامل «خوانندهٔ 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 درنتیجه درمورد نقد ادبی هم با مشکل خاصی روبرو نخواهیم بود، اما مسئله اینجاست که چگونه می‌توان صرفاً براساس عاملی متغیر و پیچیده مانند «خوانندهٔ اثر» به تاریخ ادبیات پرداخت؟! این عامل نه‌تنها 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 نظریهٔ ادبیات خواهیم دید که چگونه ولک و وارن با عرضهٔ 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 نه‌فقط به‌دقت قابل استخراج، بلکه با عینیت و دقت بالایی قابل ارزیابی است. همچنین می‌توان از طریق پرداختن به تاریخ تحولاتِ 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 نظریهٔ 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، ولک 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 نظریهٔ ادبیات که بی‌تردید یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین آثار در زمینهٔ پژوهش‌های ادبی در جهان است، به‌دقت و با تفصیل بسیار شرح و تحلیل شده است.

در نظریهٔ ادبی «لایه‌ای»، بیش از هرچیز به بررسی روابط درونی یا صوری اثر ادبی پرداخته می‌شود. در این نظریه هر اثر ادبی در مقام ساختی مرکب از چند لایهٔ 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 تشکیل‌دهندهٔ ساخت ادبی را به‌اختصار معرفی می‌کنیم، با این توضیح که هرکدام از این لایه‌ها در فصلی جداگانه در این کتاب معرفی شده‌اند:

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.

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 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 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 و وارن هنجارهای سبکی را در دو بخش جداگانهٔ نثر و نظم بررسی می‌کنند: 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.

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 جهان مابعدالطبیعی که در آن با جهان‌بینی اثر، و نه لزوماً جهان‌بینی شاعر یا نویسنده، آشنا می‌شویم. ولک و وارن تصریح می‌کنند 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 ادبی اثر مربوط می‌شود، و این برداشت‌ها از نسلی به نسل دیگر و از دوره‌ای به دورهٔ دیگر تغییر می‌کند.

به باور ولک و وارن با شناسایی هنجارهای ادبی می‌توان لایه‌های گوناگون آثار ادبی را از هم متمایز کرد، و با بررسی لایه‌ها و میزان پیوستگی‌اشان 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 لایه‌های گوناگون با هم. مفهوم ساخت[1] این‌گونه است که شکل می‌گیرد[2].

نویسندگان این کتاب دست‌پروردگان دو مکتب «درون‌گرای» اروپایی و آمریکایی بودند؛ رنه ولک دانش‌آموختهٔ مکتب ساختگرای پراگ، و آستین وارن از پیشگامان مکتب صورت‌گرای نقد نوی آمریکایی[3] بود، و این دو براثر همدلی و تبادل‌نظرهای بسیار توانستند به‌کمک هم مبحث «نظریهٔ ادبیات» را پدید آورند. این کتاب از همان نخستین روزهای چاپش تا به امروز راهنمای طیف گسترده‌ای از پژوهشگران جهان در حوزه‌های نقد ادبی و تاریخ ادبیات و ادبیات تطبیقی بوده است.

رنه ولک اصلاً اتریشی بود اما تحصیلات دانشگاهی‌اش را در پراگ آغاز کرد و در همانجا اقامت گزید تا این‌که در سال ۱۹۳۹، به دنبال اشغال پراگ توسط نازی‌ها، 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 سال‌های 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.



1. Structure

۲. ما در این سلسله مباحث صرفاً دربارهٔ نظریهٔ تاریخ ادبیات از دیدگاه رنه ولک سخن می‌گوییم. برای آشنایی با نظریه‌های دیگر و نیز برای آشنایی بیشتر با نظریهٔ رنه ولک رجوع شود به کتاب خواندنی و ارزشمند زیر: محمود فتوحی، نظریهٔ تاریخ ادبیات؛ با بررسی انتقادی تاریخ ادبیات‌نگاری در ایران، تهران، سخن، ۱۳۸۷.

3. American New Criticism

## *نظریهٔ ادبیات* و «تاریخ ادبیات»

رنه ولک و آستین وارن

### مقدمه

ولک و وارن در این کتاب برای نخستین بار از ضرورت طرح نظریهٔ ادبیات در مطالعات ادبی سخن گفته، و با ترکیب دو رویکرد پیشرفتهٔ ساخت‌گرا و صورت‌گرای اروپایی و آمریکایی، نظریهٔ ادبیات خود را پدید آورده‌اند. آنها تحلیل ادبیات را به دو بخش مجزا اما به‌هم مرتبط درونی[1] و بیرونی[2] تقسیم کرده و تصریح کرده‌اند آنچه متنی را مبدل به اثری ادبی می‌کند بیش از هرچیز به ویژگی‌های درونی آن مربوط می‌شود، اما درعین‌حال همواره بر ضرورت توجه به ویژگی‌های بیرونی آثار ادبی نیز تأکید کرده و از ارزش تفسیری این ویژگی‌ها سخن گفته‌اند. به باور آنان پرداختن به صورت آثار ادبی بدون درنظر گرفتن ویژگی‌های بیرونی آن، تصویری ناقص و ناصحیح از ادبیات عرضه می‌دارد. در اینجا تمام ۱۹ فصل کتاب را معرفی می‌کنیم با این توضیح که جز شواهد مربوط به زبان و ادبیات فارسی که ازآن ماست، تمامی مطالب و آرای مورد بحث در این مقال متعلق به ولک و وارن است. ارجاعات ما در اینجا غالباً به متن ترجمهٔ فارسی (۱۳۷۳) و گاه به ویراست سوم متن انگلیسی کتاب (۱۹۶۸) است؛ در مواردی که به متن فارسی ارجاع می‌دهیم فقط از اعداد فارسی، و در معدود مواردی که به متن انگلیسی ارجاع می‌دهیم فقط از اعداد انگلیسی برای نمایش شمارهٔ صفحات استفاده می‌کنیم.



### بخش اول: «تعاریف و طبقه‌بندی‌ها» (ص۱ـ۵۰)

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

### فصل ۱: «ادبیات و تحقیق ادبی» (ص۳ـ۸)

خَلقِ هر اثر ادبی درواقع آفرینشی زیبایی‌شناختی 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 پژوهش‌های

1. Intrinsic
2. Extrinsic

ادبی هم به التذاذ ادبی بینجامد! پژوهش ادبی فعالیتی است علمی که از برخی موازین روش‌شناسی علوم طبیعی پیروی می‌کند، اما باید توجه داشـت که علوم طبیعی و پژوهش‌های ادبی به دو حوزهٔ پژوهشی کاملاً متفاوت تعلق دارند و لذا ازحیث اهداف و حتی روش‌ها، تفاوت‌های عظیمی بینشان وجود دارد. پژوهشـگران ادبی اگر بخواهند کارشـان در قلمرو دانش باقی بماند باید بتوانند مانند دانشـمندان علوم طبیعی، تجربهٔ ادبی خود را به زبان منطقی بازگو کنند و آن را به‌صورتی منسجم و با استفاده از روش‌های رایج در علوم طبیعی، مانند استقرا و قیاس تحلیل و ترکیب و آمار بیان کنند، اما تفاوت این دو گروه بیش از هرچیز به اهداف و ماهیت کارشـان مربوط می‌شـود. دانشـمندان علوم طبیعی با بررسـی زنجیرهٔ علت و معلولیِ رویدادهایِ مکرر، می‌کوشـند به قوانین عامی برسـند که با فرمول‌های سـاده‌ای قابل بیان باشـد. پژوهشـگران ادبی نه با زنجیرهٔ علت و معلولیِ رویدادهایِ مکرر، بلکه با رویدادهای تکرارنشـدنی و یگانه‌ای طرف هسـتند که امکان دسـت‌یابی به هر فرمول دقیق و ثابتی را منتفی می‌سازد. مثلاً فیزیک‌دانان با بررسـی رویدادهای مکرر به فرمولی مانند f=ma می‌رسند که در آن نیروی هر جسـمی (f) برابر است با حاصل‌ضرب جرم آن جسـم (m) در شـتاب حرکت آن جسم (a). این فرمول، با احتساب متغیرهای مربوط به شرایط آزمایشگاهی، همواره و همه جا یکسان عمل می‌کند، اما بسـیار بعید اسـت که پژوهشـگری ادبی بتواند در کار ارزیابی خود از قدرت زیبایی‌شـناختی آثار ادبی، به چنین فرمولی برسـد! او رویدادهای تکرارنشـدنی و یگانه‌ای را بررسـی می‌کند که اولاً فردیتشـان اهمیت دارد، و ثانیاً هیچ رابطهٔ علت‌ومعلولی حاکم بر شـکل‌گیری‌اشـان نیست. مثلاً هرگز با استفاده از بررسی علّی قضایا و رویدادهای تاریخی نمی‌توان به فرمولی رسید که توضیح دهد چرا امروزه همه حافظ می‌خوانند اما کمتر کسی به سراغ شاعران معاصر او، یا بسیاری از شاعران قبل و یا بعد از او می‌رود. آن‌چه باعث پدید آمدن این علاقهٔ عظیم به شعر حافظ شده تا حد بسـیار زیادی به فردیت و ارزش‌های خاص شـعر او مربوط می‌شـود که پیش‌بینی وقوعشـان در هیچ فرمولی نمی‌گنجد مگر فرمول یا قانونی بسیار کلّی و انتزاعی و لاجرم بی‌حاصل.

از این همه می‌توان نتیجه گرفت که برای بررسـی‌های ادبی دو راه بیشـتر وجود ندارد، یکی گردآوریِ صِـرفِ شـواهد و قوانین بسـیار کلّی تاریخی، و دیگری تأکید بر ویژگی‌های خاص آثار ادبی و تحقیق دربارهٔ فردیت و یکتایی هریک از آنها. راه دوم که آشـکارا ربطی به علوم طبیعی ندارد، به راه نخسـت ترجیح دارد، اما در عین حال باید توجه داشـت که اگر بیش از حد به یکتا بودن اثار ادبی بپردازیم، آنگاه از واقعیت دیگری دور می‌افتیم، و آن وجود ارتباطات میان آثار، و قیاس‌پذیری ویژگی‌های آن آثار اسـت با هم. به عبارت دیگر هر اثر ادبی هم اثری فردی اسـت و هم جمعی، مانند انسـانی که خصلت‌های فردی خودش را دارد اما با سـایر انسـان‌های 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 دربارهٔ 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 نویسندهٔ 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 درمقامِ دانشی نظام‌یافته، چیز دیگری است. هنرِ 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 داوری‌ها.



**فصل ۲: ماهیت ادبیات (ص۹ـ۱۹)**

اگر نتوانیم به سؤال‌های ظاهراً ساده‌ای مانند سؤال‌های زیر پاسخ دهیم، قطعاً نمی‌توانیم مبحث «نظریهٔ ادبیات» را به‌درستی طرح کنیم: «ادبیات چیست؟»، «چه چیز ادبیات نیست؟»، «ماهیت[1] 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 غیرِ هنر متمایز می‌کند بیش از هرچیز به عنصر خیال‌پردازی و ارزش‌های زیبایی‌شناختی مربوط می‌شود. وجه تمایز ادبیات از بقیهٔ هنرها نیز به مسئلهٔ زبان مربوط می‌شود؛ سنگ یا فلز مادهٔ اولیهٔ هنرِ مجسمه‌سازی است، رنگ مادهٔ اولیهٔ هنر نقاشی است، صوت مادهٔ اولیهٔ هنر موسیقی است، و زبان هم مادهٔ اولیهٔ هنر ادبیات است. دراین‌معنا 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

مادهٔ اولیهٔ ادبیات زبان است، اما باید توجه داشت که این ماده برخلاف مواد اولیه در دیگر هنرها، خود ساختهٔ جوامع بشری است. مثلاً سنگ و فلز (مادهٔ اولیهٔ مجسمه‌سازی)، یا رنگ (مادهٔ اولیهٔ نقاشی)، یا صوت (مادهٔ اولیهٔ موسیقی) هیچ‌کدام ساختهٔ جوامع بشری و حاصل قرارداد نیستند، اما زبان درمقام مادهٔ اولیهٔ ادبیات، خود آفریدهٔ بشر و درنتیجه سرشار از مفاهیم فرهنگی در نزد مردمی است که بدان تکلم می‌کنند و با هم ارتباط برقرار می‌کنند.

در اینجا لازم است بین زبان ادبیات از یک‌سو و زبان علم و زبان روزمره از سوی دیگر تمایزی دقیق قائل شویم. زبان علم زبانی آیده‌آل و صریح است که هدفش درهمه حال ایجاد تناظری یک‌به‌یک و دقیق بین نشانه‌ها، و مصادیق یا معانی آنهاست. نشانه‌ها در این زبان بی هیچ ابهامی به مرجع خود بازمی‌گردند و چیزی جز آنچه قصد بیانش را دارند بیان نمی‌کنند. مثلاً زبان ریاضیات یا منطق صوری، کمال مطلوب در زبان علمی محسوب می‌شود؛ به‌عنوان مثال به همان فرمول f=ma توجه شود که در آن تکلیف تک‌تک نشانه‌ها (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 پر ابهام، و مملو از وزن و موسیقی درونی و نیز انواع جناس‌ها و تشبیه‌ها و استعاره‌ها و خاطرات تاریخی و تداعی‌هاست. زبان ادبیات برخلاف زبان علم، زبانی ایده‌آل و صریح[1] نیست که در آن هر نشانه تنها به یک معنا یا مصداق دلالت داشته باشد، بلکه نشانه‌ها در آن دارای معانی ضمنی[2] خاصی هستند که عمدتاً برای بیان نفسانیات به‌کار می‌روند. این نشانه‌ها نه‌تنها لحن و شیوهٔ نگرش نویسنده را منتقل می‌کنند بلکه در شیوهٔ نگرش مخاطب خود نیز تأثیر می‌گذارند و او را اقناع و دگرگون می‌سازند. مهم‌ترین ویژگی زبان ادبیات این است که در آن خود کلمه (یا نشانه و نماد آوایی) اهمیت می‌یابد و نویسنده یا شاعر برای برجسته کردن آن، از انواع الگوهای صوتی مانند وزن و قافیه و ردیف و انواع جناس‌ها و هم‌آوایی و غیره استفاده می‌کند[3]. زبان ادبی با ساختمان تاریخی زبان



1. Denotative

2. Connotative

دارای معنای ضمنی یعنی دارای بار احساسی و فرهنگی و تاریخی، یا دارای تداعی‌های ثانوی که همراه واژه ظاهر می‌شود.

۳. این همان ویژگی است که یاکوبسون به هنگام بحث دربارهٔ 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 درنتیجه مرز میان زبان ادبیات و زبان علم و زبان روزمره، مرزهای استوار و قاطعی نیستند و همواره می‌توان انتظار برخورد با اَشکال درهم‌آمیخته 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 بقیهٔ امکانات آوایی، تقریباً هیچ جایی در رمان ندارد اما شعر و مخصوصاً شعر کلاسیک براساس چنین تمهیداتی شکل گرفته است؛ یا استفاده از تأویل‌پذیری در رمان‌های مدرن کاربرد بسیار بیشتری دارد تا در مثلاً اشعار آموزشی؛ یا کنش[1] 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 ۴بار در هر مصراع) و موسیقی یا قافیهٔ 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 گونهٔ گفتگو، بازاری، اداری، مذهبی، عامیانه و غیره. درمجموع می‌توان گفت که زبان روزمره جایی بین زبان علم و زبان ادبیات قرار می‌گیرد، زیرا ازیک‌سو 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

1. Action

این‌که زبان روزمره اغلب می‌کوشد تا مانند زبان ادبیات به نتیجه برسد و بر اَعمال و نگرش‌ها تأثیر بگذارد، و درعین‌حال سعی می‌کند تا مانند زبان علم بر تفهیم و تفاهم متمرکز باشد. مثلاً وقتی کسی به شما می‌گوید «ببخشید، هوا کمی گرم نیست؟» هم در امر انتقال اطلاعات شرکت کرده است (مانند زبان علم که به اطلاع شما می‌رساند 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 به‌نحوی بسیار منظم بهره گرفته می‌شود اما زبان روزمره فاقد این ویژگی است. اصولاً آثار ادبی بخش اعظم ارزش هنری خود را مدیون انسجام[1] و پیچیدگی[2] خود هستند و همین ویژگی است که ازیک‌سو مایهٔ اصلی تمایز زبان آن آثار از زبان روزمره می‌شود، و ازسوی‌دیگر راه را برای تحلیل‌های ساخت‌گرایانه[3] کاملاً هموار می‌کند. بدیهی است که همهٔ آثار ادبی از حیث ساختار، دارای انسجام و پیچیدگی یکسانی نیستند، اما همهٔ آنها واجد چنین ساختار تعمدانه‌ای هستند که زبان روزمره به‌علت خصلت خودجوش و تصادفی یا خودبه‌خودی‌اش فاقد آن است.

درمجموع ماهیت یا همان تعریف ادبیات را به شرح زیر می‌توان خلاصه کرد: نظامی ساختمند 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[4] زیبایی‌شناختی آن نهفته است. کارکردِ ادبیات، موضوعِ اصلیِ بحثِ ما در فصل بعد و نیز فصل ۱۲ است.

### فصل ۳: کارکرد ادبیات (ص۲۰ـ۳۱)

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

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

چیســت؟»، و «آیا کارکرد ادبیات در طول تاریخ تغییر کرده اســت؟»[1]. به باور آنان هر شــئ یا پدیده‌ای زمانی دارای بهترین کارکرد خودش خواهد بود که بر وفق ماهیتش عمل کند، و اگر کارکردِ شیئی مطابق ماهیتش نباشد، می‌گوییم آن شئ کارکردی ثانوی یافته است. با ذکر مثالی این معنا را بیشتر توضیح می‌دهیم: فرض کنید روزگاری از آفتابهٔ مسی برای شستشوی بدن استفاده می‌کردند، اما امروزه بعضی‌ها از آفتابهٔ مسی به‌عنوان شیئی عتیقه جهت تزیین منزل استفاده می‌کنند! در این معنا انطباق بین ماهیت و کارکرد آفتابه مسی خدشه‌دار شده و این شئ کارکردی ثانوی یافته است.

ساختار هر شیئی متناسب با کارکرد آن است، اما گاه ویژگی‌هایی که ربطی به کارکرد و ماهیت اصلی آن شئ ندارند ولی از بعضی جهات سودمند هستند، بدان اضافه می‌شوند. وجود همین کارکردهای ثانوی است که تعیین ماهیت اصلی شئ 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 دربارهٔ ماهیت و کارکرد ادبیات است که می‌توانیم ارزش یگانهٔ 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 مسئلهٔ صدق[2] 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 زمرهٔ 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 وشعرشناسان خود نیز بارها و بارها و به انحای مختلف بر این نکته تصریح کرده‌اند. مثلاً مَثَلِ مشهوری در عربی هست که

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

2. truth

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

در شعر مپیچ و در فنِ 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 به‌عنوان دروغ‌گویان یا ناصادقانی مهمل‌باف 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[1] 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[2] زبان استفاده می‌شود، اما در دانش مربوط به هنرها و مخصوصاً در اساطیر دینی و شعر، از صورت نمایشگر[3] 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 به‌جای «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، به‌رغم تمام اتفاقات غریبی که در آنها رخ می‌دهد، کاملاً قابل قبول یا «صادق» باشند. درواقع همهٔ هنرمندان و مخصوصاً شاعران و نویسندگان می‌کوشند تا با استفاده از صورت نمایشگر زبان، خواننده را به پذیرفتن نظر یا عقیدهٔ خود ترغیب و اقناع کنند و این اقناع همواره به‌گونه‌ای غیرمستقیم و تلویحی صورت می‌پذیرد- یعنی خواننده از سر

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. دراین‌معنا هنر صدق‌گونه[1] و حتی کاشف صدق است.

ولک و وارن نهایتاً چندین کارکرد گوناگون برای ادبیات پیشنهاد می‌کنند، مثلاً این‌که ادبیات باید شیرین یا لذت‌بخش و درعین‌حال سودمند باشد[2]، یا ادبیات باید در تزکیهٔ 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 اولیهٔ خودش باشد، یعنی شیئی زیبایی‌شناختی باشد؛ و ثانیاً این ماهیت باید در طی تاریخ ثابت بماند و هیچ تغییری نکند.

### فصل ۴: نظریهٔ ادبی، نقد ادبی، و تاریخ ادبی (ص۳۲ـ۴۰)



بررسی‌های ادبی را می‌توان مشتمل بر سه بخش نظریهٔ ادبیات، نقد ادبی و تاریخ ادبیات دانست. نظریهٔ ادبیات اصول و مقوله‌ها و ملاک‌های کلّی پرداختن به ادبیات را توضیح می‌دهد، نقد ادبی آثار گوناگون را یک‌به‌یک نقد و ارزیابی می‌کند، و تاریخ ادبیات به مطالعهٔ سیر تحول تاریخی آثار ادبی می‌پردازد. نظریهٔ ادبی را می‌توان نظریهٔ نقد ادبی[3] و نظریهٔ تاریخ ادبیات[4] نیز دانست، چون همان‌طور که اشاره شد، نظریهٔ ادبی اصول و مقوله‌ها و ملاک‌های کلّی بررسی ادبیات را تعیین می‌کند، و این مباحث همان رئوس کلّی 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 «نظریهٔ ادبیات»، «نقد ادبی» و «تاریخ ادبیات» سودمند و پذیرفته‌شده 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 نظریهٔ 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

مطالعهٔ خود آثار ادبی پیش ببریم؛ همچنین نقد ادبی و بررسی تاریخی آثار ادبی را نیز نمی‌توان بدون نظریهٔ 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 صرفِ گزینش 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 به‌مراتب بیش و بالاتر از علی‌نامه است، نشان می‌دهد که هر گزینش 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[1] معتقدند بررسی و نقد آثار ادبیِ هر دوره باید صرفاً براساس ارزش‌ها و باورهای همان دوره صورت بپذیرد و بس. در این معنا کار مورخ ادبی عبارت است از اولاً بازنمایی دقیق باورها و ملاک‌ها و ارزش‌های یک دورهٔ محدود و خاص در گذشته، و ثانیاً ممانعت از دخالت باورها و دیدگاه‌های امروزمان 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 دربارهٔ هرآنچه به زمان آن اثر مربوط نمی‌شود پرهیز کند، و نیز باید بداند که تاریخ ادبیات چیزی نیست جز بازسازی نیّتِ[2] 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 ازبین‌رفته، 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 دیگراین‌که 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 ولک و وارن معتقدند که معنای اثر ادبی فقط در نیّت خالقان آن آثار خلاصه نمی‌شود، زیرا هر اثر ادبی علاوه بر نیّت 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! ولک و وارن در انتقاد از تاریخ‌گرایی افراطی متذکر می‌شوند که این شیوه فقط می‌تواند درجهٔ موفقیت آثار ادبی را در زمانهٔ خودشان شرح دهد و از عهدهٔ توضیحِ علت موفقیت آن آثار در ادوار بعدی برنمی‌آید. امکان مقایسهٔ آثار براساس این شیوه ازمیان 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، به‌حدی‌که دوره‌ها و سبک‌های متفاوت را پدید می‌آورند، مانند سبک خراسانی دربرابر 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، نسبی‌گراییِ[1] گفته می‌شود. در مقابل نسبی‌گراییِ تاریخ‌گرایان، نوعی مطلق‌گراییِ[2] کاذب و واهی وجود دارد که از آن نیز باید پرهیز کرد. مطلق‌گرایان بر این باورند که طبیعت بشر تغییر ناپذیر 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. ولک و وارن تصریح می‌کنند که باید هم از نسبی‌گراییِ کاذبِ

1. Relativism

2. Absolutism

تاریخ‌گرایان، و هم از باورهایِ دروغینِ مطلق‌گرایان برحذر بود. واقعیت این اســت که ارزش‌های ادبی هم زادهٔ ارزش‌گذاری‌های پس از ظهور اثر هســتند، و هم حاصــل ماهیت زیبایی‌شــناختیِ خود آن آثار. پس در این میان باید نظرگاهی را پذیرفت که هم بتواند ارزش‌های اثر ادبی را براساس ارزش‌های زمان خودش بســنجد و هم بتواند آن را با دســت‌آوردهای تاریخی در دوره‌های بعد از خودش مقایســه و ارزیابی کند؛ ولک و وارن چنین دیدگاهی را چندمنظرگرایی[1] می‌نامند. دراین‌معنا اثر ادبی هم «ابدی» است (یعنی هویت خودش را همواره حفظ می‌کند)، و هم تاریخی است (یعنی از مراحلی تاریخی گذر می‌کند که ردشان قابل تشخیص و پیگیری است).

از دید ولک و وارن، نســبی‌گرایی درنهایت ســبب می‌شــود که تاریخ ادبیات به ســلســله‌ای از پاره‌های متمایز و ناپیوســته تقلیل یابد، و مطلق‌گرایی نیز درنهایت 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 اســت [مانند نقدهای مارکســیســتی و فمینیســتی و روان‌شــناختی و غیره]. متخصصــان این قبیل نقدها چون قدرت ارزیابی آثار ادبی را ندارند، خودبه‌خود به نقد و بررسی آثار کلاسیکی می‌پردازند که ارزششان در طول تاریخ تثبیت شده است! این منتقدان ذهن خود را بر ادبیات معاصــر می‌بندند و این خودداری از پرداختن به آثار معاصــر هیچ دلیلی ندارد مگر ناتوانی آنها در تشخیص سره از ناسره (ص۴۰):

> اگر آثار بســیاری از نویســندگان درجهٔ دوم یا حتی درجهٔ دهم گذشــته درخور مطالعه اســت، پس آثار نویســندهٔ درجهٔ اول یا حتی درجه دوم زمان خود ما نیز لایق بررســی اســت. معمولاً جُبن و ناتوانی در ادراک، دانشــگاهیان را از قضــاوت شــخصــی باز می‌دارد. آنان برآنند که باید منتظر «حکم تاریخ» شــد، غافل از این‌که حکم تاریخ چیزی جز حکم منتقدان و خوانندگان دیگر از جمله اســتادن نیســت. 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

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

حلّی 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 آن‌که 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 گذشتهٔ دور می‌پرهیزد [...] نگریستن از نظرگاه تاریخی و مطالعهٔ منظمِ مسائلِ تکوینی سبب می‌شود که بسیاری از مسائل ادبیِ معاصر حل شود. افتراق میان نقد ادبی و تاریخ ادبی برای هر دو زیانبخش بوده است.

**فصل ۵: ادبیات همگانی، تطبیقی، و ملی (ص۴۱ـ۴۹)**

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 تعریف‌های 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 به‌همین‌دلیل شاید بخشی از آنچه در این بخش طرح شده دیگر موضوعیت چندانی نداشته باشد.

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

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

و درنهایت تصریح می‌کنند که ادبیات تطبیقی در معنای ادبیات جهان یا همگانی، تاحد زیادی بقیهٔ تعریف‌ها را کنار زده و مبدل به موضوع اصلی این بحث شده است. دراین‌معنا 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. وظیفهٔ 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 به‌عنوان یک کل جامع، و به مقیاسی بیرون از محدودهٔ ملیتی خاص، باید دوباره نوشته شود. مطالعهٔ ادبیات تطبیقی به این معنی، به‌جد، ایجاب می‌کند که محققان در زبان‌های گوناگون تبحر داشته باشند. این کار نیازمند آن است که چشم‌انداز خود را وسیع‌تر و احساسات محلی و بومی خود را سرکوب کنیم؛ کاری که چندان هم آسان نیست. بنابراین ادبیات در همه جا یکی است؛ چنان‌که هنر و بشریت یکی است. مطالعهٔ 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 نظریهٔ ادبیات جامعی است که می‌تواند سیر دقیق مطالعات را در بین طیف بسیار گسترده و متنوعی از آثار ادبی مشخص می‌سازد. در چهارچوب همین تعریف از ادبیات تطبیقی، سخن از ادبیات فراملّی به‌میان می‌آید که شامل آثار ادبی با زبان یکسان اما قلمروهای سیاسی متفاوت است. مثلاً بحث دربارهٔ ادبیات معاصر فارسی و افغانستانی و تاجیکستانی در زمرهٔ ادبیات فراملّی می‌گنجد، چون هرسه به زبان فارسی اما متعلق به سه کشور گوناگون هستند. بررسی ادبیات عهد رنسانس و باروک اروپا نیز درهمین قلمرو می‌گنجد، زیرا گرچه دارای زبان‌های و حتی قلمروهای سیاسی متفاوتی هستند، از سبک‌ها و بُن‌مایه‌ها و شگردها و انواع ادبی و منابع و مآخذ یکسانی برخوردارند. و بالاخره درپایان نوبت به ادبیات ملی می‌رسد که دارای زبان و قلمرو سیاسی یکسانی هستند.



### بخش دوم: «تمهید مقدمات» (ص۵۱ـ۶۷)

این بخش که تنها شامل یک فصل است به بحث دربارهٔ شیوه‌های تصحیح، طبقه‌بندی و تحشیه و تفسیر نسخ خطی[1]، و دیگر مسائل مربوط به ویرایش و تصحیح انتقادی متون خطی و کهن اختصاص دارد. مطالب این بخش عمدتاً مربوط به نسخه‌های خطی انگلیسی است و در آن از کتاب‌خانه‌ها و مآخذ متعددی یاد شده که به‌کار مصححان و علاقمندان به تصحیح متون خطی می‌آیند.

### فصل ۶: «از گردآوری نسخ تا تصحیح انتقادی» (ص۵۳ـ۶۷)

در این فصل از شرح وظایف مقدماتی مصححان و ویراستارانِ نسخ خطی و متون قدیمی سخن به‌میان آمده، و در بارهٔ راه‌های تأیید اصالت نسخه‌های 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[1] و زبان‌شناسی امکان‌پذیر نیست. ولک 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 دربارهٔ روش‌های مربوط به گردآوری متون شفاهی و شیوهٔ 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» (ص۶۹ـ۱۵۰)**

نویسندگان این کتاب تحلیل ادبیات را به دو بخش مجزا اما به‌هم مرتبط درونی[2] و بیرونی[3] 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 (ص۷۱ـ۷۳)**

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 ولک و وارن تصریح می‌کنند که بزرگ‌ترین ایراد این قبیل مطالعات این است که غالباً مبدل به توضیحی علّی می‌شوند و می‌کوشند تا

1. Bibliography
2. Intrinsic
3. Extrinsic

ادبیات را به سـرچشـمه‌های اجتماعی‌اش تقلیل دهند. گرچه اطلاع از زمینه‌های اجتماعی و تاریخی که اثر ادبی در آن خلق می‌شـود گاه ارزش تفسـیری می‌یابد و به توضـیح آثار ادبی یاری می‌رساند، اما این قبیل مطالعاتِ علّی هرگز نمی‌توانند کمکی به توصیف و تحلیل و مخصوصاً ارزیابی آثار ادبی بکنند. مثلاً با بررسـی شـرایط اجتماعی ایران در دهۀ 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 شـیوه هرگز قادر به ارزیابی هنری هیچ‌یک از آن آثار نیسـت؛ 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 (دراینجا شرایط اجتماعی و سیاسی) و معلول (یعنی آثار ادبی) در این شـیوه، هیچ تناسـبی با هم ندارند، زیرا نتایج عینی آن علل خارجی همیشـه قابل پیش‌بینی نیسـتند. ولک و وارن پژوهش‌هایی را که به تأثیر عوامل خارجی بر آثار ادبی می‌پردازند به چهارگروه تقسیم می‌کنند:

۱) پژوهش‌های زندگی‌نامه‌ای که می‌کوشـند تا از طریق شـرح 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 مطالعۀ اوضاع اجتماعی و اقتصادی خالقان آثار اختصاص دارند از همه جبری‌تر[1] هسـتند زیرا وابسـتگی فلسـفی آنها با علم و پوزیتیویسـم قرن ۱۹ بیش از بقیۀ رویکردهاست. بعد از آن نوبت به گروه چهارم، یعنی طرفداران ایده‌آلیستِ تاریخ روح[2] می‌رسد که تحت تأثیر فلسـفۀ هگل هسـتند. به باور ولک و وارن ارتباط نهادن میان آثار هنری و سـوابق خارجی آن آثار تاحدی روشـنگر اسـت، اما درمجموع تأویل ادبیات به علتی واحد عملاً محال و

1. Deterministic

2. Geistesgeschichte

بی‌حاصل است، دیگراین‌که در میان چهار رویکرد فوق، رویکرد چهارم در تبیین و توضیحِ علّی آثار ادبی موفق‌تر از سه رویکرد دیگر است زیرا می‌کوشد تا از طریق ترکیب همهٔ عوامل خارجی به توضیح ادبیات بپردازد- و چنان‌که 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 دربارهٔ «ادبیات و هنرهای دیگر» می‌پردازد.

### فصل ۷: «ادبیات و زندگی‌نامه» (ص۷۴-۸۱)

مهم‌ترین و بدیهی‌ترین علت شکل‌گیری هر اثر ادبی، شاعر یا نویسنده‌ای است که آن اثر را خلق کرده است، پس حیرت‌آور نیست اگر بررسی آثار ادبی براساس زندگی‌نامهٔ خالقِ آن آثار، رایج‌ترین شیوه در تحقیق‌های ادبی باشد. بررسی‌های زندگی‌نامه‌ای به سه دلیل کلّی زیر صورت می‌پذیرند:

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

ولک و وارن تصریح می‌کنند که تنها دلیل نخست، آن هم فقط تاحدی، به بررسی‌های ادبی مربوط می‌شود و آن دو دلیل دیگر ربط چندانی به این بحث 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 بتوانند مصالح علمی مستقل دیگری را تهیه بکنند به نام روان‌شناسی آفرینش هنری!

اما کار زندگی‌نامه‌نویسان مبتنی بر واقعیات[2] 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 می‌شود گفت تقریباً هیچ! مثلاً اطلاعات ما دربارهٔ 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 خودبه‌خود از حوزهٔ بحث خارج می‌شوند، و این بدان معناست که ما آثار آنان را بدون اطلاع چندانی از وضعیت زندگی و حال‌وروزشان می‌خوانیم و از آنها لذت می‌بریم. در مورد شاعران و نویسندگان دوره‌های جدیدتر البته اطلاعات ما بیشتر است. مثلاً شاعر رمانتیکی چون نیما یوشیج یادداشت‌ها و نامه‌های بسیاری از خود باقی گذاشته است که مصالح سودمندی را در اختیار زندگی‌نامه‌نویسان می‌گذارد، اما باید به‌خاطر داشت که آثار هنری با یادداشت‌های و نامه‌های باقی‌مانده از شاعران و نویسندگان تفاوت دارد، زیرا به دو حوزهٔ کاملاً متفاوت تعلق دارند و به‌هیچ‌وجه نباید همسان فرضشان کرد. شعر و رمان قلمرو خیال‌پردازی و درنتیجه «دروغ» است، اما یادداشت‌ها و نامه‌ها کمتر محمل خیال‌پردازی و بیشتر میدان واقعیات روزمره هستند. دیگر این‌که زندگی‌نامه‌نویسان در جستجوهای خود غالباً به دنبال یافتن و برجسته کردن خصوصی‌ترین افکار و اعمال هنرمندان هستند، اما چنین اطلاعاتی حتی به‌فرض صحتشان شاید کوچک‌ترین نقشی در ارزیابی یا تفسیر آثار ادبی نداشته باشند. مثلاً در یادداشت‌های نیما که بعد از مرگش به چاپ رسید، نشانه‌های صریحی از ارادت او به محمدرضاشاه پهلوی یافت شده است[۱]؛ اما آیا او واقعاً در حالت عادی و بدون ترس از عوامل تفتیش‌گر و امنیتی این یادداشت‌ها را لابلای یادداشت‌های دیگرش گذاشته است؟ و اصلاً دانستن چنین اطلاعاتی چه کمکی به تفسیر کدام شعر وی می‌کند؟ حتی وقتی یک اثر هنری عناصری از زندگی صاحب اثر را در خود دارد، آن عناصر چنان تغییر شکل می‌دهند که هرگونه معنای خصوصی خود را از دست می‌دهند و به‌صورت مصالح عینی انسانی درمی‌آیند و مبدل به جزء لاینفک اثر می‌شوند. مثلاً بنابر اطلاعاتی که ما از زندگی فروغ فرخزاد داریم، و نیز بنا به سال انتشار (۱۳۴۲) و تقدیم‌نامچهٔ کتاب تولدی دیگر (به: ا. گ)، می‌توانیم 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 غریزهٔ سالم
در عمق یک جزیرهٔ 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 این‌صورت 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. این‌که 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 به‌جای توجه به آن، به بررسی دوره‌های زندگی صاحبان اثر می‌پردازد. تجربه‌های هنرمندان پیش از آن‌که عارض ذهن خودشان باشد حاصل سنت ادبی و باورهای رایج زمانه است. همچنین باید توجه داشت که آثار هنری بیش از آن‌که تجسم زندگی واقعی صاحب اثر باشند، تجسم رؤیاهای او هستند، مانند نقابی که هنرمند در پشت آن پنهان می‌شود. خلاصه این‌که اثر هنری را نمی‌توان شرح حال نویسنده تلقی کرد، و تعبیر و استفاده از آثار هنری در مقام زندگی‌نامه می‌تواند حتی گمراه‌کنند 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 نویسندهٔ 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 نعره‌زنان
پیچدش در بر و بفشارد، تا پشتش زخم.
بنوازد تن تب‌دارِ زمین.
ـ هم از این بیم هرآن شاخه بخود می‌لرزد؛
هم از این بیم، به پیشانی، مرداب می‌اندازد چین.
وحشی خیره رسیده است ز راه.
جنگل از وحشت می‌بندد چشم،
وز دلش نعرهٔ یک ناله گشاید پر:

ـ آه!

شـاید خیلی‌ها این شـعر را متعلق به خود نیمایی بدانند، اما این شـعر سـرودهٔ بهرام صـادقی[1] اسـت، و حال این سـؤال پیش می‌آید که چه چیز باعث می‌شـود تا ما آن را نیمایی بدانیم؟ زندگی‌نامهٔ نیما و عواطف و احساسات شخصی او؟! درواقع آنچه به این شعر کیفیتی نیمایی می‌بخشـد چیزی جز سـبک و طرز خاص او نیسـت، و این همان موضـوع اصـلی مورد بحث در ادبیات است. رسیدن به چنین درکی از ادبیات بدون وقوف به شرح احوال و زندگی‌نامهٔ شاعران نیز محتمل است.

البته تحقیقات زندگی‌نامه‌ای می‌توانند در پژوهش‌های ادبی مفید باشـند، منوط به آن‌که ارزش تفسیری داشته باشند، و مثلاً واژه‌ها یا تلمیحاتی را در اثر شرح دهند، یا مسائلی تاریخی را دربارهٔ تحول کار شـاعر بیان کنند، یا از بلوغ و افول سـبک وی سـخن بگویند، یا خوانده‌ها و حشـرونشـرهای وی را با ادیبان زمانه‌اش در اختیار بگذارند و غیره. این مسـائل به تاریخ ادبیات وضوح بیشتری می‌بخشند و از سنتی که شاعر در آن پرورش یافته سخن می‌گویند و مصالحی را که در آثارش به‌کار گرفته روشن می‌کنند. اما به‌رغم تمام این فواید و اهمیت آنها باید توجه داشت که قائل شـدن به اهمیت انتقادی[2] برای تحقیقات زندگی‌نامه‌ای خطری اسـت که باید به‌شـدت از آن پرهیز کرد (ص۸۰):

۱. رک. بهرام صـادقی، بازمانده‌های غریبی آشـنا، یادداشـت‌های پراکنده و...، تدوین و تنظیم رضـا اصـلانی، تهران، انتشـارات نیلوفر، ۱۴۰۱، ص۳۷۴.

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 ثلاثهٔ غسّاله می‌رود
مِی ده که نوعروسِ چمن حَدِّ 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 «ثلاثهٔ غسّاله» 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 عهدهٔ 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» (ص۸۲_۹۸)**

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

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).

آنان در فصل حاضر فقط به سه مورد نخست پرداخته و بحث دربارهٔ مورد چهارم را به فصل «ادبیات و جامعه» (فصل نُهُم) موکول کرده و نیز تصریح کرده‌اند که 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.

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

پیشـینهٔ تحقیق، دیگر اهمیت علمی چندانی ندارند، اما درهرحال نتیجه‌گیری پایانی آن همچنان معتبر می‌نماید:

این چیزها [یعنی تحلیل‌های روان‌شـناختی نویسـنده و بررسـی فرایند آفرینش هنری] نه به اثر هنری تعلق دارند، و نه این گونه مسائل تکوینی می‌توانند ما را از تحلیل و ارزشیابی اثر تمام‌شده بی‌نیاز کنند.

به‌عبارت‌دیگر 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 نکتهٔ مهم دیگری هم اشاره می‌کنند که به‌سبب اهمیتش آن را عیناً در اینجا نقل می‌کنم؛ این نقـل قول را درواقع می‌توان مبین رویکرد قطعی و نهـایی نویسـنـدگـان این کتـاب درمورد مطالعات ادبی دانست (ص۹۲):

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 می‌شـود؛ نوع دوم برای نویسـندگان 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. ولک و وارن بحث دربارهٔ 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 به‌طوری که طرح داستان‌ها هم برای آنها کاملاً منطقی و قابل قبول می‌نماید. همین شـخصـیت‌های حقیقی و قابل قبول سبب می‌شوند که استفاده از روان‌شناسی، مبدل به امری مرتبط با تفسیر آثار ادبی بشود. در این عرصـه اسـت که روان‌شـناسـان می‌توانند به تحلیل روانی شـخصـیت‌ها بپردازند و توضـیحاتی تفسـیری دراختیار خوانندگان بگذارند. اما جالب اسـت که ولک و وارن بلافاصـله 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 «شیوهٔ بیان و ارزش‌های زیبایی‌شناختی و هنری» درمیان 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 ولک و وارن حقیقت روان‌شـــناختی به دو دلیل در اثر ادبی به‌خودی‌خود ارزش چندانی ندارد: اولاً چون انگاره‌های روان‌شـــناختی مدام درحال تغییر و تحول هســـتند و لذا حقیقت روان‌شناختی نیز مانند ادعاهای طرفداران مکتب رآلیسم سوسیالیستی فاقد اعتبار کلّ است، و ثانیاً و بســـیار مهم‌تر از آن، به این دلیل که حقیقت روان‌شـــناختی در اثر ادبی تنها زمانی ارزش و اهمیت می‌یابد که به انســـجام و تودرتویی اثر بیفزاید. به بیان دیگر آنچه ما در اثر ادبی حقیقت روان‌شـناختی می‌نامیمش لزوماً نباید حقیقت داشته باشد یا مبتنی بر ملاحظات روان‌شـناختی فلان مکتب باشد، بلکه حقیقت روان‌شناسی صرفاً زمانی ارزش و اهمیت دارد که خود نیز هنر باشد. خلاصه این‌که (ص۹۷):

روان‌شـــناســـی به مفهوم نوعی نظریهٔ نظام‌یافته و آگاهانه دربارهٔ ذهن و طرز کار ذهن، لازمهٔ هنر نیست، و به‌خودی‌خود ارزش هنری ندارد».



**فصل ۹: «ادبیات و جامعه» (ص۹۹ـ۱۱۹)**

مهم‌ترین رویکرد جامعه‌شـناختی در بررسـی‌های ادبی، رویکرد مارکسـیسـتی اسـت. گفتیم از زمان انتشار این کتاب تا به امروز، رویکردهای روان‌شناختی در بررسی‌های ادبی، به‌علت دست‌آوردهای جدید و متعدد روان‌شـــناســـی، بســـیار تغییر کرده و دگرگون شـــده‌اند. 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 مارکسیسـتی، مناسباتِ اقتصـادیِ شـیوهٔ تولید را زیربنا، و ادبیات را پدیده‌ای روبنایی می‌دانند، و هنوز هم غالب متفکران مارکسیست نه‌تنها ادبیات را آیینهٔ تمام‌نمای مناسبات اقتصادی و طبقاتی زمانهٔ خود می‌دانند بلکه قائل به وظایف اجتماعی و اخلاقی خاصی نیز برای آن هســـتند. این بخش از کتاب در زمانی نگاشـــته و منتشـــر شـــد که انتقاد از مبانی و معتقدات مارکسیستی حتی در آمریکا می‌توانست به‌منزلهٔ گرایش به جریان‌های سیاسی راست و کاپیتالیستی، و لذا عملی ارتجاعی تلقی شود، اما ولک و وارن در بیان آرای تحلیلی و انتقادی خود هیچ کوتاه نیامده و هرآنچه را لازم بوده در انتقاد از این قبیل رویکردهای نسـبی‌گرا بر قلم آورده‌اند. این فصـل از کتاب هنوز هم خواندنی و اطلاع‌دهنده اسـت 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 به‌شدت با این حد از تقلیل‌گرایی مخالفت می‌ورزند و ادبیات و اصولاً همهٔ هنرها را درمقام نهادهای زیبایی‌شناختی مستقلی درنظر 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، درعین‌حال 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 جامعهٔ بی‌طبقه یا سوسیالیستی آینده را مهیا کند. بنابراین، شیوهٔ 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 آن‌گونه 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 به‌ناچار تجربه‌ها و برداشت‌ها و تأثرات کلّی خود را از وضع موجود در آثارشان نمایش می‌دهند اما هرگز نمی‌توان پذیرفت که آنها نمایندهٔ کلّیت زندگی در دورهٔ خود هستند. در نقدهای هگلی (مثل نقد مارکسیستی یا نقد هیپولیت تن و بسیاری دیگر)، هنرمندان «نمایندگان» راستینِ جامعهٔ 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 بودنِ» هنرمند، یا «حقیقتِ اجتماعیِ» مندرج در آثار هنری، دو روی یک سکه هستند که هم نتیجهٔ ارزش هنری است و هم علت آن. به باور آنان ادبیات نه فقط بازتاب فرایندهای اجتماعی بلکه جوهر و خلاصه و چکیدهٔ تاریخ است.

ولک و وارن در این فصل از کتاب به بررسی ادعاهای فوق می‌پردازند و تلقی خودشان را از رابطهٔ 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 آن‌چه 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 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.

این مسئله که ادبیات تا چه اندازه تابع جامعه است و به آن وابستگی دارد، در هر سه جنبهٔ فوق (یعنی وضع اجتماعی نویسنده، محتوای اجتماعی آثار آنان، و تأثیر ادبیات بر جامعه) مدخلیت دارد و قابل بررسی است. ولک و وارن در ادامه به بررسی سه حالت فوق می‌پردازند و در همه حال تصریح می‌کنند که 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. با نگاهی اجمالی به تاریخ ادبیات فارسی نیز می‌بینیم که خاستگاه طبقاتی و منزلت اجتماعی شاعران لزوماً نقشی در تعیین ایدئولوژی و وابستگی‌های اجتماعی آنان ندارد. بسیاری از شاعران بزرگ ایرانی از ابتدای شعر فارسی تا حدود مشروطه به طبقهٔ اشراف تعلق نداشتند، اما ایدئولوژی و ذوق ولینعمت‌های خود را در دربارها یا خانقاه‌ها بیان می‌کردند. تنها در دوره‌های اخیر ممدوحان ثروتمند جای خود را به مردم یا درواقع به ناشرانی داده‌اند که به وکالت از طرف طیف‌های متعدد و گوناگون خوانندگان عمل می‌کنند و تصمیم می‌گیرند. همین وضعیت به شکل دیگری در اروپا نیز وجود داشته است. در قرن ۱۸ دهقانان باسواد هم به‌ناچار همان مطالبی را می‌خواندند که طبقات بالای جامعه می‌خواندند چون مطلب دیگری وجود نداشت؛ اما در قرن ۱۹ وضعیت تغییر کرد. در این قرن نویسندگان به‌تدریج استقلال مالی پیدا کردند و وابستگی‌اشان به اشراف و طبقات عالیه کم‌تر و کم‌تر شد، و این همه سبب شد تا به‌تدریج شاعران و نویسندگان از حیث مالی به طبقات دیگری جز اشراف وابسته شوند و درنتیجه ایدئولوژی و ذوقشان هم تغییر کند. خلاصه این‌که مطالعهٔ مبانی اقتصادی ادبیات و منزلت اجتماعی نویسندگان جدا از مطالعهٔ منزلت اجتماعیِ مخاطبانی نیست که زندگی نویسندگان را از حیث مالی تأمین می‌کنند.

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 نه‌تنها عیناً از زندگی نسخه‌برداری نمی‌کند بلکه حتی به آن شکل می‌دهد و باعث تغییر آن می‌شود.

بحث‌های بسیاری دربارهٔ روابط میان آثار ادبی و شرایط اقتصادی جامعه صورت گرفته است و می‌توان صدها مثال برای چنین روابطی به‌دست 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 به‌عمد 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 زمینهٔ مطالعات اجتماعی نیاز است. ولک و وارن از قول کوهن-برامستد، نویسندهٔ کتاب درخشان اشرافیت و طبقات متوسط در آلمان، چنین نقل می‌کنند (۱۱۲)[1]:

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 مشاهدهٔ واقع‌بینانه است و آنچه چیزی جز بیان آرزوی نویسنده نیست تفکیک کرد.

تنها کسانی می‌توانند از آثار ادبی درمقام اسنادی تاریخی یا سیاسی استفاده کنند که بتوانند آن آثار را به‌درستی تعبیر و تفسیر کنند. درواقع از آنجا که دربارهٔ 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.

1. E. Kohn-Bramsted, *Aristocracy and the Middle Classes in Germany*, London, 1937, p. 4.

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 (نظریهٔ هیپولیت تن)، یا روح در مقام محرک تاریخ باشد (نظر هگل) یا وجوه گوناگون تولید (نظریهٔ مارکس). آنان به‌درستی تصریح می‌کنند که وضعیت اجتماعی می‌تواند گاه سبب تحقق بعضی ارزش‌های هنری بشود، اما تعیین‌کنندهٔ این ارزش‌ها نیست. یعنی می‌توانیم بگوییم کدام‌یک از اشکال هنری در جامعه‌ای خاص ممکن است، و کدام‌یک ناممکن است، اما هرگز نمی‌توانیم پیش‌بینی کنیم که کدام‌یک از اشکال هنری حتماً به‌وجود خواهد آمد. در این میان مارکسیست‌ها بیش از بقیه می‌کوشند تا بین ادبیات و اقتصاد روابطی نزدیک برقرار کنند که این امر درنهایت 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 درمقام تنها عامل تفسیر آثار ادبی قلمداد کند. این قبیل نظریات غالباً به توضیحاتی غیرمنطقی متوسل می‌شوند و هیچ‌گاه از عهدهٔ فراهم آوردن مبنایی عقلانی برای توصیف‌های زیبایی‌شناختی و ارزیابی‌های ادبی برنمی‌آیند. درواقع بررسی‌های علّی هیچ‌گاه نمی‌توانند حق تحلیل و توصیف زیبایی‌شناختی و ارزیابی اثر ادبی را ادا کنند. خلاصه این‌که 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» (ص۱۲۰ـ۱۳۷)**

در این فصل دو نظر گوناگون دربارهٔ 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 دستهٔ دوم بحث می‌کنند که افکاری که در آثار ادبی بیان می‌شود غالباً پیش‌پاافتاده و بی‌اساس، و شامل سخنانی کلّی دربارهٔ 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 دربارهٔ آن نه به اعتبار مصالح فلسفی یا روان‌شناختی یا اجتماعی، که صرفاً به اعتبار یک‌پارچگی و قوت هنری‌اش باید باشد.

این فصـــل از کتاب با بحث دربارهٔ «تاریخ افکار[1]» و تفاوت آن با «تاریخ فلســفه» آغاز می‌شــود. نخستین بار آرتور اونکن لاوجوی[2] (۱۸۷۳ـ۱۹۶۱)، فیلسوف و مورخ آلمانی‌تبار آمریکایی، در کتاب بسیار معروفش با عنوان زنجیرهٔ عظیم هستی[3] (۱۹۳۶)، از مبحث تاریخ افکار سخن به میان آورد. او با تأکید روی افکار واحد[4] و مفاهیم منفردی[5] که مدام تکرار می‌شــوند، و نیز نحوهٔ ترکیب و تحول این مفاهیم در طول زمان، رشته جدید «تاریخ افکار» را بنا نهاد که در زمان خودش اهمیت و اشتهار بسیار زیادی پیدا کرد. به‌سبب همین اهمیت و اشتهار، ولک و وارن بحث خود در این فصـــل را با بررســـی آرای وی، و تفاوت تاریخ افکار با تاریخ فلســـفه آغاز کردند. تاریخ فلســـفه به بررسی و مطالعهٔ نظام‌های فلسـفی بزرگ اختصـاص دارد، اما تاریخ افکار به مطالعهٔ آرای فلسـفیِ متفکرانی مانند نویسـندگان و شـاعران اختصـاص دارد. در تاریخ افکار، نظام‌های فیلسـوفان به اجزاء سازندهٔ آنها تجزیه می‌شود و از آثار ادبی در مقام سندهایی تاریخی برای درک تفکر فلسفی در دوره‌های مختلف حیات بشـری اسـتفاده می‌شـود. لاوجوی کم‌وبیش بر این باور بود که افکار مندرج در ادبیاتِ جدی و اندیشـمندانه، چیزی جز «افکار فلسـفی رقیق‌شـده» نیسـت. ولک و وارن این نظر لاوجوی را رد می‌کنند اما تصـریح می‌کنند که آگاهی به تاریخ فلسـفه و تاریخ افکار اهمیـت زیـادی در تفسـیر آثـار ادبی دارد، و دیگر این‌کـه مورخـان ادبیـات، خـاصـــه در مورد نویسندگان جدی، باید بحث‌های خود را با بررسی و مطالعهٔ تاریخ افکار پیش ببرند، اما درهرحال تصـریح می‌کنند که «تاریخ نقد [...] صـرفاً جزئی از اندیشـهٔ تاریخ زیبایی‌شـناختی [و نه تاریخ افکار] است» (ص۱۲۳).

بخشی از این فصل به بحث دربارهٔ چگونگی بازتاب فلسفه در ادبیات زبان‌های متفاوت اروپایی اختصـاص دارد، مثلاً بحث دربارهٔ چگونگی سـیطرهٔ آرای افلاطون بر شـعر الیزابتی عهد رنسـانس 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:

ـ پژواک‌های اندیشهٔ 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

ـ آرای فلسفی نویسندگان و شاعران تا چه حد واضح و نظام‌یافته است؟

ـ آیا هریک از شاعران و نویسندگان قرن‌ها پیش هم فلسفه‌ای خاص خود داشتند؟

ـ آیا مورخان ادبیات دربارهٔ انسجام و وضوح و دامنهٔ باورهای فلسفی نویسندگان غلو نکرده‌اند؟

ـ آیا شعر شاعرانی که فیلسوف بوده و آگاهانه شعر فلسفی سروده‌اند، بهتر از شعر شاعران دیگر است؟

ـ آیا داوری در کار شعر باید برحسب ارزش فلسفه‌ای باشد که در آن شعر به‌کار گرفته شده است؟

ـ و خلاصه این‌که 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 سوءتفاهم‌های فکری در خلط وظیفهٔ فلسفه و هنر، و نیز بی‌اطلاعی از شیوهٔ پرداختن به افکار در ادبیات. ادبیات دانشی فلسفی نیست که به نظم و استعاره ترجمه شده باشد، بلکه خود مبین نگرشی کلّی و مستقل به زندگی است. شاعران بی‌آن‌که در بند نظام فلسفی خاصی باشند، به سؤالاتی پاسخ می‌دهند 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 درهرحال باید توجه داشت که وجوه شاعرانه یا 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 آن سؤالات فلسفی.

مثلاً شیخ محمود شبستری نظام فکریِ عرفان نظری را در مثنوی گلشن راز به‌دقت و به‌صورت کامل و فشرده بیان کرده است، ناصر خسرو نیز آموزه‌های فکری و مذهبی اسماعیلیه را در اشعارش به‌دقت و صراحت بسیار به نظم درآورده است، اما ازحیث ادبی تفاوت چشمگیری بین این دو شاعر وجود دارد، و آنچه باعث این تفاوت می‌شود نه مطلقاً به محتوای اشعار آنها، بلکه صرفاً به نحوهٔ بیان آن محتوا و مناسبت آن شیوهٔ 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 ناصرخسرو را شاعری فحل و توانا می‌دانند.

بررسی آرای فلسفی شاعران و نویسندگان مخصوصاً در آلمان به آنجا انجامید که بعضی فلاسفه سخن از جهان‌بینی‌های[1] متفاوت در آثار ادبی به میان آوردند؛ مثلاً ویلهلم دیلتای[2] (۱۸۳۳ـ۱۹۱۱)، مورخ و فیلسوف آلمانی، که در مقام مورخ ادبی همواره بر تفاوت میان فکر و تجربه[3] تأکید می‌کرد، به سه نوع جهان‌بینی در تاریخ اندیشه و از آنجا در ادبیات اشاره می‌کند: پوزیتیویسم یا رآلیسم، ایدآلیسم عینی[4]، و ایدآلیسم ثنوی[5]. به باور وی در رآلیسم کوشش می‌شود تا جهان روحانی برحسب جهان مادی توضیح داده شود، در ایدآلیسمِ عینی واقعیت را تجلی دنیای درون می‌دانند، و در ایدآلیسم ثنوی روح دارای استقلال کامل در برابر طبیعت است. برهمین قیاس، دیلتای دست به تعمیمی کلّی می‌زند و مثلاً بالزاک و استندال را نمونهٔ اعلای رآلیسم، گوته را نمونهٔ ایدآلیسم عینی، و بالاخره شیلر را نمونهٔ ایدآلیسم ثنوی می‌داند. به باور ولک و وارن فردیت شاعران و نویسندگان در این قبیل رویکردها نادیده انگاشته می‌شود، و نتیجهٔ ضمنی این نوع بررسی‌ها نوعی نسبی‌گرایی افراطی و شدید است (۱۳۱):

نتیجهٔ ضمنی این نوع بررسی‌ها یک نوع نسبی‌گرایی افراطی و شدید است. باید فرض را بر این گذاشت که این سه نوع جهان‌بینی هم‌ارزند و شاعر بسته به خلق‌وخوی یا جهان‌بینی خود، که دراساس غیرعقلانی است، از انتخاب یکی از این سه گریزی ندارد. چنین فرضی متضمن این است که فقط همین چند نوع جهان‌بینی وجود دارد، و هر شاعری نمودار یکی از این انواع است.

باید توجه داشت که کلِّ چنین نظریاتی مبتنی بر نوعی فلسفهٔ عمومی تاریخ با عنوان «تاریخ روح[6]» است که براساس آن نه‌تنها در هر فرد، بلکه در هر دوره و در هر تاریخی، بین فلسفه و هنر ارتباطاتی ضروری و محکم وجود دارد. از همین‌جاست که ولک و وارن وارد بحث دربارهٔ تاریخ روح می‌شوند.

اصطلاح آلمانی Geistesgeschichte یا «تاریخ روح» را می‌توان به‌جای «تاریخ افکار» لاوجوی بکار برد. اصطلاح تاریخ روح براساس فرضیاتی شکل گرفته که نخستین بار آگوست ویلهم

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

شـلگـل[1] (۱۷۶۷ـ۱۸۴۵) و کـارل ویلهلم فردریـک شـلگـل[2] (۱۷۷۲ـ۱۸۲۹) معرفی کردنـد و در تحلیل‌های خود به‌کار بسـتند. این اصـطلاح در آلمانی به‌معنای بسـیار خاصـی به‌کار می‌رود و غرض از آن این است که هر دوره‌ای «روح زمان[3]» خود را دارد (۱۳۲):

[قصـد تاریخ روح] بازسـازی روح زمان اسـت برمبنای چیزهای مختلفی که در یک عصـر تحقق یافته است- از مذهب تا پوشاک. در ورای همهٔ این چیزها کلّیتی را جستجو می‌کنیم و همهٔ امور را به اعتبار این روح زمان توضیح می‌دهیم.

در فلسـفهٔ «تاریخ روح» فرض بر این اسـت که همهٔ فعالیت‌های فرهنگی پیوند محکمی با هم دارند؛ مورخان ادبیات نیز از این روش برای نوشـتن تاریخ ادبیات بهره برده‌اند. این شـیوه عمدتاً مبتنی بر قیاسی تمثیلی[4] است و از دو رویکرد متفاوت استفاده می‌کند که هر دو نیز ایراد بزرگی دارند. در یکی از این رویکردها که قیاس تمثیلی منفی[5] نامیده می‌شود، بر تفاوت‌های یک عصر [با عصـرهای دیگر] تأکید می‌شـود و شـباهت‌های موجود میان وقایع آن عصـرها نادیده باقی بماند، و در رویکرد دوم که قیاس تمثیلی مثبت[6] نام دارد بر شـباهت‌های بین وقایع و آثار یک عصر واحد تأکید می‌شود و اختلافات وقایع در آن عصر نادیده گرفته شود (p. 119). به باور ولک و وارن فرض یک‌پارچگی آثار هنری با رویکردهای فلسـفی در دوره‌های تاریخی یکسـان محل تردید فراوان است. بزرگ‌ترین شاعران و نمایش‌نامه‌نویسان و رمان‌نویسان نهضت رمانتیک آلمان غالباً یا رابطهٔ بسیار سستی با فلسفه داشتند یا نگرش فلسفی آنان مغایر با فلسفهٔ رمانتیک بود. توضیح دگرگونی‌های ادبیات برحسب «روح زمان» می‌تواند حتی بسیار زیانبار باشد چراکه مفهوم «روح» بسیار نامشخص و حتی مرموز است. نظریهٔ آلمانی تاریخ روح صرفاً توانسته است موازین یک رشـته از فعالیت‌های هنری یا فلسـفی 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 اشپنگلر[1] (۱۸۸۰ـ۱۹۳۶)، مورخ و فیلسوف تاریخ آلمانی و یکی از شـخصـیت‌های افراطی تاریخ روح، تصـویری از دوره‌های فرهنگی مجزایی در آثار خود عرضـه می‌دارد که گویی هیچ پیوندی بینشـان نیسـت؛ دوران باسـتان به درون قرون وسـطی ادامه نمی‌یابد، و تداوم ادبیات مغرب‌زمین، به‌کلّی انکار می‌شود (۱۳۵):

طرفداران این نظریه نه‌تنها به نسبی‌گرایی تاریخی مطلق (هیچ عصری از هیچ عصر دیگری بهتر نیسـت)، بلکه به درک کاذبی از فردیت و نوآوری می‌رسـند که عوامل لایتغیر و اسـاسـی هنرها، تمدن، و ماهیت بشر را نادیده می‌گیرد.

داستان‌ها و اشعار فلسفی (مثلاً فاوست گوته، یا برادران کارامازوف داستایوفسکی) لزوماً به‌علت مفاهیم فلسـفی‌اشـان آثار برتری به شـمار نمی‌آیند. «حقیقت فلسـفی» نیز مانند حقیقت روان‌شـناختی یا اجتماعی، به‌خودی‌خود هیچ ارزشـی هنری خاصـی ندارد. هر اثر ادبی هر اندازه هم که فلسـفی باشـد باز اثری ادبی اسـت و تنها از همین حیث قابل ارزیابی اسـت. به‌عبارت دیگر، منزلت فلسـفی هیچ اهمیتی در ادبیات ندارد مگر این‌که جذب اثر ادبی شـده باشـد و به پیچیدگی[2] و انسجام[3] اثر افزوده باشد.



**فصل ۱۱: «ادبیات و هنرهای دیگر» (ص۱۳۸ـ۱۵۰)**

فصـل حاضـر را می‌توان ادامهٔ فصـل قبل دربارهٔ فلسـفهٔ «تاریخ روح» و مقولهٔ «روح زمان» دانسـت. فصـل قبل به بررسـی شـباهت‌های میان آثار ادبی گوناگون در عصـری واحد اختصـاص داشـت، و این فصـل به امکان وجود چنین شـباهت‌هایی بین آثار ادبی و هنرهای دیگر (مانند نقاشـی و موسـیقی و مجسـمه‌سـازی و غیره) در عصـری واحد اختصـاص دارد. ولک و وارن در اینجا نیز امکان وجود چنین شـباهت‌هایی را منکر نمی‌شـوند اما درعین‌حال از پیچیدگی‌های بسـیاری سخن می‌گویند که در این‌گونه تلقی‌ها از تأثیرپذیری یکسان هنرها از شرایط تاریخی یکسان وجود دارد، و در پایان نیز تصـریح می‌کنند که ادبیات یک شـکل هنری مجزا و مسـتقلی از هنرهای دیگر اسـت، و مناسـب‌ترین روش در مقایسـهٔ هنرها باید مبتنی بر تحلیل ویژگی‌های درونی[4]

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

آثار هنری باشـد که آن‌هم کاری بس دشـوار اسـت که تاکنون پیشـرفت چندانی در آن مشـاهده نشده است.

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

اشعاری که بافتی استوار و ساختمانی منسجم دارند به‌آسانی تن به آهنگ نمی‌دهند، درحالی‌که اشعار سست و پیش‌پاافتاده [...] متن مساعدی برای ظریف‌ترین آوازهای شوبرت و شومان بوده اسـت. اگر شـعر ارزش ادبی داشـته باشـد، آهنگی که برای آن می‌سـازند کاملاً به الگوی آن زیان می‌رسـاند و آن را از نظر پنهان می‌کند؛ حتی وقتی که موسـیقی نیز ارزشـی خاص خود داشـته باشـد. [...] البته، بین شـعر و موسـیقی همکاری وجود دارد، اما فاخرترین شـعرها به موسـیقی متمایل نیست و والاترین آثار موسیقی نیز به کلام احتیاجی ندارد.

بدیهی است که این سـخنان کوچک‌ترین ربطی به رابطهٔ بین شـعر کلاسـیک فارسـی و موسـیقی سـنتی ایرانی ندارد! درواقع سـاختار شـعر کلاسـیک فارسـی چنان با موسـیقی سـنتی ایرانی هماهنگی دارد که گویی از ابتدا این دو هنر با هم و برای هم تحول یافته‌اند. امروزه یکی از علل رواج شـعرهای برجستهٔ فارسـی در میان فارسـی‌زبانان، به اقبال خوانندگان و نوازندگان برجستهٔ موسیقی ایرانی به این اشعار مربوط می‌شود.

ولـک و وارن در رد وجود ارتبـاط میـان ادبیـات بـا هنرهـای دیگر، از عواطف متفـاوتی سـخن می‌گویند که در اَشـکالِ هنری گوناگون متعلق به عصـری واحد ظاهر می‌شـوند. به باور آنها اولاً این عواطف لزوماً مشابه و موازی نیستند، ثانیاً صورت‌های هنری هرکدام شیوهٔ تحول خودشان را در بیـان این عواطف دارنـد، و ثـالثـاً تنـاظر میـان هنرهـا از حیـث واکنش‌هـای عـاطفی کـه در مخاطبان خود برمی‌انگیزند، هرگز تن به هیچ آزمونی نمی‌دهد و درنتیجه 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 درعین‌حال تصـریح 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 نیّات هنرمندان می‌توان به تشابهاتی میان هنرهای گوناگون پی برد؟ پاسخ آنان به این سؤال نیز منفی است. اولاً نیّات بسیاری از هنرمندان، مثلاً هنرمندان عهد باستان، بر ما پوشیده است و ما هیچ راهی جز گمانه‌زنی برای دسترسی به نیّات آنا در اختیار نداریم. ثانیاً اگر به آثار هنرمندانی که همزمان در دو هنر متفاوت طبع‌آزمایی کرده‌اند نگاهی بیندازیم به هیچ نیت مشترکی نمی‌رسیم (۱۴۲ـ۱۴۳):

اگر بخواهیم بدانیم طرز تلقی مبتنی بر نیّت هنرمند تا چه حد در تفسیری خاص ناتوان است، بهتر است به موارد نادری که نقاش و شاعر یکی است رجوع کنیم. مثلاً مقایسهٔ شعر و نقاشی‌های بلیک یا روستی نشان می‌دهد که نه‌تنها کیفیات صناعی، بلکه خصلت نقاشی و شعر آنان سخت متفاوت و حتی متباعد است. مثلاً بلیک با نقش حیوان کوچک مضحکی شعر «پلنگ پلنگ! درخشانِ شعله‌ور»[1] را مصور کرده است.

آنان از این مشاهدات نتیجهٔ بسیار جالبی می‌گیرند و آن این‌که «واسطهٔ 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. به‌عبارت دیگر، ادراک هنرمند وابسته به مصالح کار اوست و نه کلیات تجریدی، و دیگر این‌که هرکدام 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 هردو زمینه هم تقریباً به‌یک اندازه سرشناس و معروف بود. با مقایسهٔ نقاشی‌های اواخر دههٔ ۱۳۴۰ او با اشعار دفتر حجم سبز (۱۳۴۶) وی به نتیجهٔ 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 «واسطهٔ بیان» در شعر سهراب در این دوران البته تحت تأثیر شعر نیمایی

1. “Tyger! Tyger! burning bright”

مدرن بوده اســت، اما «واســطهٔ بیان» در نقاشــی او احتمالاً تحت تأثیر فرهنگ اروپایی، یعنی حتی از شــعر او هم مدرن‌تر بوده اســت! خوانندگان خود با مقایســهٔ شــعر معروف ســهراب با عنوان «نشانی» در مجموعهٔ حجم سبز، و دو نقاشی او در اواخر دههٔ ۱۳۴۰ در این مورد قضاوت خواهند کرد[۱]:

«خانه دوست کجاست؟» در فلق بود که پرسید سوار.
آسمان مکثی کرد.
رهگذر شاخهٔ نوری که به لب داشت به تاریکی شن‌ها بخشید
و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت:
«نرسیده به درخت،
کوچه‌باغی است که از خواب خدا سبزتر است
و در آن عشق به اندازهٔ 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 فوارهٔ جاوید اساطیر زمین می‌مانی
و تو را ترسی شفاف فرا می‌گیرد.
در صمیمیت سیال فضا، خش‌خشی می‌شنوی:
کودکی می‌بینی
رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانه نور
و از او می‌پرسی
خانه دوست کجاست.»



۱. جالب است که قریب به اتفاق نقاشی‌های سهراب سپهری در این دوره بسیار انتزاعی بوده است. برای مشاهدهٔ این نقاشی‌ها رجوع شود به صفحهٔ «فهرست آثار سهراب سپهری» در تارنمای ویکی پدیای فارسی.

بدون عنوان؛ رنگ‌وروغن روی بوم (اواخر دههٔ ۱۳۴۰)

بدون عنوان ؛ رنگ‌وروغن روی بوم (۱۳۴۵)

باری این فرضیه که زمینهٔ فکری و فرهنگیِ مشترک، به یک اندازه بر همهٔ آثار هنری تأثیر می‌گذارد، تصوری خطاست، و کاملاً اشتباه است اگر بخواهیم هنرهای مختلف را بر حسب «روح زمان» و نیّت هنرمند تبیین کنیم. اساسی‌ترین روش در مقایسهٔ 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: «مطالعهٔ درونی ادبیات» (ص۱۵۱ـ۳۱۲)**

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

**درآمد (۱۵۳ـ۱۵۵)**

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 مطالعهٔ 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 مبحثِ 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 زمینهٔ جدیدی را در پژوهش‌های ادبی فراهم آورند. افزون براین باید از اهمیت روزافزون شیوهٔ علوم طبیعی در توضیح علّی قضایا در قرن نوزدهم، و تأثیر بسیار زیادِ 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 بپردازند. صورت‌گرایان روس در روسیه، پیروان آی. ای. ریچاردز در انگلستان، و نقد نو در آمریکا از جملهٔ 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 بپردازند، و در بررسی رمان نیز توجه چندانی به ظرف تحقق رمان نداشته باشند، بلکه عمدتا شیوهٔ بیان نویسنده را یا شگردهای روایی او را در استفاده از زاویهٔ 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[1]»، و شیوه‌ای را که باعث می‌شود تا این مصالح در درون شبکهٔ منسجمی قرار بگیرند و تاثیر زیبایی‌شناختی داشته باشند، «ساخت[2]» 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 زُمرهٔ 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 مبارزهٔ 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 شیوهٔ 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 مقولهٔ ساخت مربوط می‌شود.

تمایز نهادن میان مصالح و ساخت دو فایدهٔ عمده دارد، اولاً مانع از تقلیل‌گرایی[3] در کار نقد می‌شود، یعنی مانع از آن می‌شود که اثر ادبی را به مآخذ آن (مثلاً زندگی‌نامهٔ خالق اثر، یا تاریخ

1. Materials

2. Structure

3. Reductionism

نگارش اثر، یا وضـعیت طبقاتی نویسـنده و مانند آن) یا به موضـوع آن (جنگ، انتقام، عشـق و غیره) تقلیل دهیم؛ ثانیاً کار اصلی یا درواقع هنرِ 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 اصـطلاح «مصـالح» و «سـاخت» جای دو اصـطلاح قدیمی‌تر «فرم» و «محتوا[1]» را می‌گیرد. مصـالح و سـاخت در هر اثر ادبی جدایی‌ناپذیرند به‌حدی که می‌توان آنها را دو روی 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 خورشِ «قورمه‌سبزی» را نوعی اثر ادبی درنظر بگیریم، آنگاه می‌گوییم توصیف این اثر صرفاً به معنای فهرست کردن مصالح آن (گوشت و دنبه و سبزی و لوبیا چیتی و لیمو...) نیسـت، بلکه عبارت اسـت از شـرح دقیق آن مصـالح و میزان آنها، و چگونگی ترکیب آنها با هم...؛ کلید درک و تحلیل اثر ادبی در مقام شیئی هنری نیز همین گونه است!



### فصل ۱۲: «چگونگی وجود اثر ادبی هنری» (ص۱۵۶ـ۱۷۴)

ولک و وارن در این فصـل انگارهٔ نظری خود را در نقد ادبی سـاختگرا شـرح می‌دهند. آنها از حیث فلسـفی تحت تأثیر آرای رومان اینگاردن[2] (۱۸۹۳ـ۱۹۷۰)، فیلسـوف پدیدارشـناس و نظریه‌پرداز هنر لهستانی، و از حیث نشانه‌شناسی تحت تأثیر آرای فردینان دو سوسور[3] (۱۸۵۷ـ۱۹۱۳)، و از حیث زبان‌شناسی نیز تحت تأثیر مکتب یا حلقهٔ زبان‌شناسی پراگ[4] (آغاز به کار: ۱۹۲۶) هستند.

این فصل با این سؤال‌های معرفت‌شناختی[5] مهم و مشکل آغاز می‌شود که «اثر ادبی چیست؟»، «وجه وجود[6] یا موقعیت هسـتی‌شـناختی[7] اثر ادبی چیسـت؟»، 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 تجربهٔ نویسندهٔ آن.

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

۱) آیا می‌توان گفت که اثر ادبی، به این دلیل که با جوهر بر روی صفحهٔ کاغذ نگاشته می‌شود، مانند نقاشی و مجسمه‌سازی مصنوع دست است؟ بقطعاً چنین نیست زیرا اولاً بسیاری از آثار ادبی شفاهی هستند و هرگز بر صفحهٔ کاغذ نوشته نشده‌اند. بدیهی است که هر حکمی دربارهٔ 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 جوهرِ اثر ادبی در توالی اصواتی نهفته است که خوانندهٔ شعر انشاد می‌کند؟ این نظر نیز قانع‌کننده نیست چون هربار که شعری بلند خوانده شود روایتی جدید از آن عرضه می‌گردد که لزوماً خود آن شعر نیست؛ مانند خوانندگان مختلفی که با هربار خواندن تصنیف «مرغ سحر»، اجرایی جدید و تأویلی نو از آن را عرضه می‌دارند. صوت قطعاً بخش مهمی از اثر ادبی است اما این‌که 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 تجربهٔ شخصی خوانندگان یکی می‌داند، و بدیهی است که افراد گوناگون، تأویل‌های متفاوتی از شعر یا رمان واحدی دارند. این نظر که تجربهٔ ذهنی خواننده مساوی با خود شعر است، نهایتاً به این نتیجهٔ غلط می‌انجامد که اولاً تا شعری خوانده نشود و بازآفریده نشود اصلاً وجود ندارد، و ثانیاً هر شعری به تعداد خوانندگانش معنا و تعبیر دارد! بدیهی است که چنین تعریفی از شعر نمی‌تواند وحدت لازم را برای مطالعهٔ علمی اثر ادبی را در اختیار بگذارد.

۴) آیا اثر ادبی عبارت است از تجربهٔ نویسندهٔ آن اثر؟ این نظر هم صحیح نیست، چون اولاً در مورد نویسندگان و شاعرانی که هیچ سخنی دربارهٔ 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 خوانندهٔ بالقوهٔ 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 به‌هیچ‌وجه 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 تجربهٔ فردی است و نه تجربهٔ جمعی، و تعریفی هم که بر حسب حالات ذهنی باشد نمی‌تواند خصلت واقعی شعر را توضیح دهد. هر تجربهٔ فردی فقط بخشی از شعر واقعی را نشان می‌دهد، و ولک و وارن برای رسیدن به تعریف دقیقی از شعر به مفهوم «هنجار[1]» 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 ادامهٔ بحث آنان دربارهٔ تعریف شعر بپردازیم.

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 کلّیت 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 وزنِ خاصِ رباعی، یا وزنِ خاصِ دوبیتی، یا وزنِ خاص اشعار نیمایی، همه از هنجارهای ساختاری این قالب‌های شعر فارسی محسوب می‌شوند؛ یا شیوهٔ روایت غیر خطی در ملکوت بهرام صادقی، یا شازده‌احتجاب 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 تجربهٔ واقعی انبوه خوانندگان آن شعر می‌توان شناسایی کرد.** این هنجارها باید از تجارب مختلف استخراج شوند تا مجموعهٔ آنها تمامیت اثر ادبی را به ما بنمایاند. با مقایسهٔ آثار ادبی می‌توان این

1. Norm

هنجارها را شـناسـایی کرد و براسـاس شـباهت‌های میان آنها، به رده‌بندی انواع ادبی و سـپس ارزیابی یا نقد ادبی و بالاخره ویژگی‌های تاریخ ادبیات دسـت یافت. هر تجربه‌ای را در خواندن آثار ادبی می‌توان کوشـشـی دانسـت در فراچنگ آوردن مجموعه‌ای از این هنجارها و مقیاس‌ها. اما چگونه می‌توان این هنجارها را شناسایی و تحلیل کرد؟ ولک و وارن برای پاسخ به این سؤال از نظریهٔ رومان اینگاردن بهره می‌برند.

رومان اینگاردن شـاگرد برجستهٔ ادموند هوسـرل (۱۸۵۹ـ۱۹۳۸)، فیلسـوفِ معروف اتریشی‌ـآلمانی و بنیان‌گذار مکتب پدیدارشـناسی[1] بود. به باور اینگاردن اثر ادبی نه یک شـیء فیزیکی واقعی اسـت (مانند لیوان و کتاب)، نه یک شـیء صـرفاً ذهنی اسـت (مثل تجربهٔ نور یا درد)، و نه مفهومی مثالی (مانند مثلث). اثر ادبی از نظر آنان شیئی ناکامل است که توسط خوانندهٔ اثر تکمیل می‌شود. یعنی متن اثر ادبی طرحی کلّی عرضه می‌دارد که خواننده با استفاده از دانش و تخیل و تجربیات خود آن را تکمیل می‌کند. اینگاردن اثر ادبی را متشـکل از چند لایهٔ متوالی و درهم‌تنیده می‌داند و برای هر لایه به ویژگی‌ها و نقش‌های خاصی قائل است؛ وی تصریح می‌کند که کیفیت کلِّ اثر از هماهنگی یا ناهماهنگی همین لایه‌ها شکل می‌گیرد. ولک و وارن معتقدند که برای تحلیل دقیق‌تر هنجارهای ادبی می‌توان از شـیوهٔ عالمانهٔ اینگاردن در تمایز نهادن میان لایه‌های گوناگون بهره برد[2]. یعنی در نظر آنان اثر هنری نه‌تنها دسـتگاهی از هنجارها، بلکه دسـتگاهی مرکب از چهار لایه اسـت که هر یک متضـمن گروه‌های فرعی دیگری اسـت (ص۱۶۷). در اینجا فقط به‌اختصـار اشـاره‌ای به این لایه‌ها می‌کنیم و در فصل‌های بعد با تفصیل بسیار به هریک از آنها می‌پردازیم[3].

**لایهٔ ۱) لایهٔ آوایی**[4] که به بررسی مباحثی اختصاص دارد چون «انواع جناس‌ها، سجع، وزن شعر و قافیه و ردیف»؛

1. Phenomenology

۲. برای اطلاع بیشتر دربارهٔ 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 ولک و وارن طرح کلّی 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

**لایهٔ ۲) لایهٔ واحدهای معنایی**[1] که بر مبنای لایهٔ نخست شکل می‌گیرد و به معنای واژه‌ها و جمله‌ها و ترکیب‌های زبانی می‌پردازد. این لایه تعیین‌کنندهٔ 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 سلسله‌مراتب پیچیدهٔ 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»؛

**لایهٔ ۳) لایهٔ اشیاء یا جهان اثر**[2] که شامل بررسی عناصر جهان خیالی در آثار روایی (رمان‌ها، منظومه‌های روایی، نمایشنامه‌ها و غیره) است. مهم‌ترین مباحث این لایه عبارتند از «شخصیت‌پردازی و زاویهٔ دید و فضاسازی»؛

**لایهٔ ۴) لایهٔ کیفیات مابعدالطبیعی**[3] که سبب می‌شود اثری را متعالی یا تراژیک یا هراس‌انگیز یا مقدس بخوانیم. در این لایه است که با جهان‌بینی[4] اثر، و نه مطلقاً جهان‌بینی شاعر یا نویسنده، روبه‌رو می‌شویم.

پیش از ادامهٔ بحث دربارهٔ لایه‌های فوق لازم است نگاهی هم به تقسیم‌بندی این مباحث در سُنَّتِ 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 دربارهٔ اغراض جملات و چگونگی آوردن سخن به مقتضای حال)[5]. این تقسیم‌بندی تفاوت‌هایی با تقسیم‌بندی ولک و وارن در لایه‌های فوق دارد. تقسیم‌بندی فارسی به‌مراتب دقیق‌تر و پرجزئیات‌تر از تقسیم‌بندی ولک و وارن است، به‌حدی‌که 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 آلیتریشن[6] 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، ۳ ج، نشر مرکز، چ ۹، ۱۳۸۹.
6. Alliteration

آزونانس[1] و کانسونانس[2] (لایهٔ اول)، و نماد[3] و اسطوره (لایهٔ سوم). طرح زیر بر اساس سُنَّتِ علوم ادبی فارسی تنظیم شده و در آن مشخص کرده‌ایم که هریک از اجزاءِ آن در چه لایه‌ای از تقسیم‌بندی‌های ولک و وارن قرار می‌گیرد:

۱. عروض و قافیه (لایهٔ اول)

۲. بلاغت:

۲ . ۱. صنایع ادبی:

۲ . ۱ . ۱. بدیع:

۲ . ۱ . ۱ . ۱. بدیع لفظی مثل جناس، سجع، موازنه، ترصیع، رد الصدر علی العجز و... (لایهٔ اول)

۲ . ۱ . ۱ . ۲. بدیع معنوی مثل ایهام، تضاد، مراعات‌النظیر، حسن تعلیل، حسن طلب، استدراک... (لایهٔ دوم)

۲ . ۱ . ۲. بیان مشتمل بر تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه (لایهٔ دوم)

۲ . ۲. معانی (لایهٔ دوم)

شاید بتوان گفت که مهم‌ترین ویژگی این نظریه در قدرت ارزیابی آن نهفته است: اولاً هنجارها یا عناصر هر لایه باید چنان به هم وابسته باشند که کوچک‌ترین تغییری در یکی از آنها بر دیگری هم تأثیر بگذارد و انسجام آن لایه را از میان ببرد؛ و ثانیاً لایه‌های گوناگون هر اثر ادبی باید چنان درهم‌تنیده باشند که کلّیتی یک‌دست و منسجم را پدید آورند. دراین‌معنا هدف اصلی از بررسی این لایه‌ها عبارت است از دستیابی به شیوه‌ای برای ارزیابی کلّیت یا ساخت اثر و لایه‌های تشکیل‌دهندهٔ آن از طریق تحلیلی هم‌زمانی.

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

1. Consonance
2. Assonance
3. Symbol

نظری آنان در تحلیل ساختاری ادبیات است، می‌کوشند تا تمایز فردینان دوسوسور بین دستگاه زبان[1] (لانگ) و عمل گفتار[2] (پارول) را بر تفاوت بین شعر فی‌نفسه و تجربهٔ 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 همهٔ اهل زبان را تشکیل می‌دهد. مثلاً قواعد دستور زبان فارسی، یا مجموعهٔ 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، همه‌وهمه شواهدی از عمل گفتار هستند. ولک و وارن کلّیتِ اثر ادبی را با نظام زبان، و برداشت‌های هر خواننده‌ای از آن کلّیت را با عمل گفتار قیاس می‌کنند. یعنی متن اثر ادبی شامل تمام معانی و ویژگی‌های خاص آن اثر است اما هریک از ما به‌تنهایی 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 به‌طور 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 درهرحال آن شیء وجود دارد و دارای کیفیاتی تمام‌وکمال خاص خودش است. به همین قرار، ساخت هر اثر هنری نیز وظیفه و کیفیاتی خاص خود دارد که ما همیشه آن را به‌طور ناقص درک می‌کنیم، اما به‌رغم این نقص، «ساختِ تعینیِ[3]» آن اثر همواره سر جای خودش باقی است[4]. چنین تحلیلی سبب می‌شود که اثر ادبی با واقعیت تجربی خلط نشود، اما درعین‌حال واجد ساخت و کیفیات واقعی و ذاتی خودش نیز باشد. وضعیت هستی‌شناختی اثر ادبی مطلقاً مانند اعیانِ مثالی[5]، مثلاً مفهوم «مثلث» یا «سرخی»، نیست زیرا اثر ادبی در لحظهٔ 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 مأخذِ زیر ارجاع داده‌اند:

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

5. Ideal object

ازاین‌حیث بسیار شبیه به زبان است، البته بااین‌تفاوت که لحظهٔ دقیق آفرینش زبان معین نیست اما لحظهٔ آفرینش اثر هنری کم‌وبیش مشخص است.

همان‌طور که زبان‌شناسان قائل به وجود یک واج واحد مانند /h/ هستند که در بافت‌های گوناگون به شکل واج‌گونه‌های متفاوت ظاهر می‌شود، اثر ادبی نیز وجودی مشخص دارد که معنای کامل آن در تأویل‌های گوناگون و ناقصی نهفته که از آن وجود دارد (ص۱۷۰ـ۱۷۱):

به همین قیاس می‌توانیم با مقایسه و مطالعهٔ تفسیرها و «درک‌های» ناتمام و نادرستِ گوناگون میان تفسیر درست و نادرست شعر، و بازشناسی و درهم‌ریختن هنجارهایی که در اثر هنری مضمر است فرق بگذاریم. همان‌طور که واج را می‌توان مطالعه کرد طرز کار، روابط، و ترکیب این هنجارها را نیز می‌توان 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 لحظهٔ معینی از زمان ظهور می‌کند و در طول تاریخ دگرگون می‌شود. اثر ادبی هم ماهیت و ویژگی‌های بنیادین خودش را در طول زمان حفظ می‌کند، و هم پس از چندی دارای تاریخی می‌شود که قابل توصیف است و حتی بر درک ما از آن تأثیر می‌گذارد. در این معنا اثر ادبی «درزمانی» نیز هست زیرا آگاهی ما از تجربه‌های پیشین، که شامل تمام تفسیرها و انتقادها و حتی سوءتفاهم‌ها دربارهٔ اثر در طول تاریخ بوده است، بر تجربه‌امان تأثیر می‌گذارد. تفسیرها به ما می‌آموزد که چگونه اثری را عمیق‌تر درک کنیم، و این امر مبین اهمیت بسیار زیاد تاریخ نقد ادبی است. غزلیات حافظ هنوز هم وجود دارد و خوانده می‌شود اما تجربهٔ ما از این اشعار قطعاً متفاوت با تجربهٔ کسانی است که مثلاً هفتصد سال پیش این اشعار را می‌خواندند. ازیک‌سو ما گرایش بعضی از آن اشعار به زبان محاورهٔ زمان حافظ را درک نمی‌کنیم یا از برخی اشارات و تعابیر آن سردرنمی‌آوریم، و از سوی دیگر نقدهای متفاوت و تفسیرهای متضادی که در صد سال اخیر بر حافظ نوشته شده، امکانات تأویلی عظیمی در اختیارمان می‌گذارد که حتی به ذهن خود حافظ هم نمی‌رسیده است!

گرچه ولک و وارن بسیار تحت تأثیر آرای فلسفی اینگاردن هستند در این بخش از کتاب به خطای مهمی در پدیدارشناسی محض وی اشاره می‌کنند. اینگاردن در بررسی‌های ادبی خود سخنی از مقولهٔ «ارزیابی» به میان نمی‌آورد و صرفاً به همین شیوهٔ پدیدارشناختی اکتفا می‌کند که ساخت خاصی را «اثر هنری» بنامد. اما ولک و وارن تحلیل اثر ادبی را بدون ارزیابی و بحث

دربارهٔ ارزش‌های آن بی‌اعتبار می‌خوانند و این ایراد را ناشـــی از نوعی مطلق‌گرایی نهفته در ذات پدیدارشناسی می‌دانند[۱] (ص۱۷۳):

البته، ریشهٔ این موضوع در اعتقاد پدیدارشناسان به نظم بی‌زمان و ابدی «ذات‌هایی[۲]» است که تفریدهای[۳] تجربی بعداً به آنها اضـــافه می‌شـــود. با فرض جدول مطلقی از ارزش‌ها، به‌ناچار نســـبی‌بودن داوری‌هـای فردی را از نظر دور می‌داریم. هر مطلق متحجری دســـتخوش جریـان بی‌ارزشی[۴] از داوری‌های شخصی می‌شود.

به باور آنان تنها راه برای فرو نرفتن در ورطهٔ مطلق‌گرایی (مثلاً در پدیدارشـناسـی) و نسـبی‌گرایی (مثلاً در تاریخ‌گرایی)، توجه به مقولهٔ ارزش‌گذاری و ارزیابی آثار ادبی اســـت، و از همین طریق است که به مفهوم «پرسپکتیویسم» (چندمنظرگرایی) می‌رسند (۱۷۳):

این مفهوم که آن را پرســـپکتیویســـم نامیده‌ایم به معنی درهم‌ریختگی ارزش‌ها و بزرگداشـــت هوس‌های شخصی نیست، بلکه فرایند شناخت شیء از نظرگاه‌های گوناگون است که می‌توان به نوبهٔ خود آنها را تعریف کرد و مورد انتقاد قرار داد. ســـاخت، نشـــانه، و ارزش[۵] ســـه جنبهٔ یک مسئله‌اند، و نمی‌شود به‌تصنع آنها را از هم جدا کرد.

ولک و وارن در ادامه، در هر فصـــل به تحلیل یکی از لایه‌های آثار ادبی می‌پردازند، و ســـپس با بحث دربارهٔ ســـه مبحث «انواع ادبی» و «ارزیابی» و بالاخره «تاریخ ادبیات» کتاب را به پایان می‌رسانند.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. چند سال پس از انتشار کتاب نظریهٔ ادبیات، اینگاردن در مقدمهٔ ترجمهٔ 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: «خوشنوایی، ضرب، و وزن[۱]» (ص۱۷۳ـ۱۹۳)**

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 اهمّیت است، اما در رمان‌ها اهمیت آن بسیار کاهش می‌یابد، ولی درهرحال 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 به‌کار رفته است: وزن در همان مفهوم سنتی آن یعنی «وزن شعر» به‌کار رفته است، اما ضرب یا ریتم در معنای الگوی آهنگین و متغیری به‌کار 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 وزنِ 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 این‌که 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، براثر غلط‌خوانی یا بروز عواطف و برجسته‌سازی‌های گوناگون،

۱. عنوان این فصل «Euphony, Rhythm, and Metre» است که مترجمان کتاب آن را به‌شکل «خوش‌نوایی، وزن و بحر» ترجمه کرده‌اند. بنده این عنوان را به‌صورت «خوش‌نوایی، 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. درهرحال به‌نظر بنده کلمهٔ «بحر» به‌هیچ 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[1] و ضرب‌شناسی[2] 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 یک‌پارچگی اثر هنری مستلزم وجود چنین پیوندی است، و الگوهای آوایی بدون ارتباط با معنا و عواطف، تقریباً فاقد ارزش زیبایی‌شناختی هستند؛ صوت خالص[3] یا شعر موزون بی‌معنا و بدون عاطفه وجود ندارد.

اما در لایهٔ آوایی چه عناصر یا هنجارهایی باید بررسی شوند؟ پیش از پرداختن به بحث اصلی، باید بین دو جنبهٔ بسیار متفاوت از عناصر آوایی تمایز بگذاریم؛ یکی جنبهٔ مربوط به عناصر ذاتی[4] در آواها، و دیگری جنبهٔ مربوط به عناصر نسبی[5] 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 صداها می‌تواند کیفیت موسیقایی (یا موزیکالیته) شعر را بالا ببرد، و درنتیجه از حیث زیبایی‌شناختی باعث ایجاد خوشنوایی[6] کلام بشود. انتخاب اصوات خاص و نیز ترتیب خاصی از آنها به‌گونه‌ای که باعث خوش‌آهنگی کلام شوند و بر معنای لغات و بار عاطفی آنها در نزد خواننده تأثیر بگذارند باعث خوشنوایی کلام می‌شود. یکی از رایج‌ترین شیوه‌های خوش‌نواساختن 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 خوشنوایی را به انواعی چون آلیتریشن[7] (تکرار صامت‌ها در آغاز کلمات)، کانسونانس[8] (تکرار صامت‌ها در میان و پایان کلمات)، و آزونانس[9] (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 مَلَک» در مصراع نخست بیت زیر از مولانا، نوعی جناس یا چیزی شبیه به همان آلیتریشن فرنگی است:

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

اما عناصر نسبی، به ویژگی‌های آوایی کمّیت‌پذیر 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 کمّی را مجاز می‌دارند. همین ویژگی‌های نسبی هستند که مبنای وزن شعر و ضرب را تشکیل می‌دهند. منظور از ویژگی کمّی ویژگی‌ای است که به ما اجازه می‌دهد تا کمّیت دو آوا یا دو هجا را با هم مقایسه کنیم؛ مثلاً کمّیت مصوت /i/ در وزن شعر فارسی بیشتر از کمّیت مصوت /e/ است؛ یا در کلمهٔ «دستگیره» هجای نخست («دست») فوق سنگین و هجای دوم («گیـــ») سنگین و هجای سوم («ـــره») سبک است؛ یا در همین کلمهٔ «دستگیره» دو هجای نخست بی‌تکیه و هجای سوم تکیه‌بر است. اگر استفاده از عناصر ذاتی باعث ایجاد تأثیرات موسیقایی (یا موزیکالیته) 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 دستهٔ 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 آلیتریشن و کانسونانس و آزونانس البته محتمل است، کمااینکه بسیاری از اساتید چنین کرده‌اند. اما به نظر من این عمل باعث خلط دو نگاه کاملاً متفاوت به صنایع ادبی و درنتیجه 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[1]، 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 خوشنواسازی[2] باشد، بلکه تأثیری صوتی[3] است که از لحن و معنای شعر جدا نیست. وظیفهٔ قافیه از حیث زیبایی‌شناسی وزنی عبارت از پایان‌بندی مصراع یا سازمان دادن به طرح هر بند از شعر[4] است. از اینها گذشته، قافیه دارای معنی است و همین عمیق‌ترین تأثیر را بر خصوصیت کلّی شعر می‌گذارد. ولک و وارن توضیحاتی دربارهٔ قافیه در زبان انگلیسی و انواع آن در زبان‌های اروپایی دیگر آورده‌اند که از شرح آنها در اینجا خودداری می‌کنیم. دربارهٔ قافیه در زبان فارسی نیز تحقیقات مفصلی صورت گرفته که علاقمندان را به آن مآخذ ارجاع می‌دهیم[5].

دستهٔ 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[6] نامیده می‌شوند. در تقلیدهای صوتی باید به سه نکته توجه داشت:

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

دوم این‌که 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 رک. علی اصغر قهرمانی مقبل، عروض و قافیهٔ 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 می‌کند. مثلاً تکرار صداهای /n/ (ن)، و /ʤ/ (ج)، و /ʧ/ (چ) در شعر زیر با عنوان «کیفر» اثر احمد شاملو، تداعی‌گر صدای جرنگ جرنگ «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 /χ/ (خ) در شعر زیر از منوچهری مبین صدای خش‌خش برگ‌ها در پاییز است:

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

و بالاخره سوم این‌که 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 /χ/ (خ) القاگر خشونت و خشکی! این پدیده سمبولیسم آوایی[1] یا استعارهٔ آوایی[2] نامیده می‌شود، و بسیاری از زبان‌شناسان و پژوهشگران ادبی آن را نوعی ذهن‌گرایی محض[3] می‌دانند.

وزن و ضرب از دیگر مباحث لایهٔ آوایی در بررسی آثار ادبی است. دربارهٔ این دو مسئله که با مسائل مربوط به ارکستراسیون تفاوت دارند، تحقیقات بسیاری صورت گرفته است. مسئلهٔ ضرب یا ریتم مطلقاً محدود به ادبیات یا زبان نمی‌شود، چون دربارهٔ وجود ضرب در طبیعت یا کار، یا موسیقی هم می‌توان سخن گفت. ضرب از پدیده‌های مورد بحث در زبان‌شناسی نیز هست. دربارهٔ این موضوع بسیار بحث شده به‌حدی‌که طرح آنها به فرصت و مجالی بسیار بیش از فصل حاضر نیاز دارد. ولک و وارن در این فصل تنها به دو نظریه اشاره می‌کنند؛ نخست نظریه‌هایی که تناوب[4] را بخشی ضروری از ضرب می‌دانند، و دیگری نظریه‌هایی که معنای ضرب را بسیار گسترده‌تر درنظر گرفته و آن را در ترکیباتی از حرکات نامکرر نیز تشخیص

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

می‌دهند. نظریهٔ نخســت ضــرب و وزن را یکی می‌داند و درنتیجه مفهوم «ضــرب یا ریتم نثر» را نوعی تناقض‌گویی یا استعارهٔ محض قلمداد می‌کند. طرفداران نظریهٔ دوم قائل به وجود ضرب در گفتارهای فردی و انواع پدیده‌های موسیقی دیگر مانند موسیقی آوازی هستند و معتقدند ضرب می‌تواند بدون تناوب هم وجود داشــته باشــد. اگر نظریهٔ دوم را بپذیریم آنگاه باید قبول کنیم که همهٔ جمله‌های انواع نثرها، و حتی ناموزون‌ترین آنها را می‌توان به گروه‌هایی از هجاهای بلند و کوتاه یا تکیه‌دار و بی‌تکیه تقطیع کرد. ولک و وارن طرفدار نظریهٔ نخست هستند و مباحث نظریهٔ دوم را رد نمی‌کنند بلکه آن را خارج از قلمرو تحقیقات ادبی می‌دانند.

ولک و وارن در پایان این فصل به معرفی انواع اصلی نظریه‌ها وزنی[1] شامل نظریهٔ وزنی گرافیکی[2]، نظریهٔ موسیقایی[3]، و نظریهٔ آکوستیکی[4] می‌پردازند و از مبانی وزن‌شناسی در زبان‌های گوناگون ســخن می‌گویند. بســیاری از مطالب این بخش از کتاب امروزه دیگر اهمیتی ندارند یا بســیار قدیمی و حتی متروک شده‌اند. بعلاوه از زمان انتشار این کتاب تا به امروز نظریه‌های وزنی بسیار گوناگون و متعددی طرح شــده که مجال پرداختن به آنها در این مختصــر میســر نیســت. ما در اینجا تنها به معرفی توضیحات ولک و وارن دربارهٔ قدیم‌ترین نظریهٔ وزنی می‌پردازیم که اتفاقاً هنوز هم رایج‌ترین نظریه در مطالعات وزن‌شناسی در تمام دنیا محسوب می‌شود.

قدیم‌ترین نظریهٔ وزنی نظریهٔ وزنی گرافیکی است که مربوط به دورهٔ رنسانس است. در این نظریه از علائم گرافیکی کوتاه (υ) و بلند (-) برای نمایش هجاهای تکیه‌بر و بی‌تکیه، یا هجاهای کوتاه و بلند اســتفاده می‌شــود. وزن‌شــناســان و عروض‌دانان با اســتفاده از امکانات این روش الگوهای وزنی[5] هر شــعر را ترســیم می‌کنند و آن را به‌دقت نمایش می‌دهند. این همان نظریه‌ای اســت که نخســتین بار خانلری و الول ساتن و سپس ابوالحسن نجفی برای نمایش الگوهای وزنی در شعر فارسی از آن استفاده کردند و هنوز نیز به‌فراوانی از آن استفاده می‌شود:

بشنو از نی/ چون حکایت/ می‌کند (فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلن)

- υ - -/ - υ - -/ - υ - ← تقطیع از چپ به راست

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

همان‌طور که اشـاره شـد این روش هنوز هم روش رایج در مطالعات وزن‌شـناسـی در تمام دنیا اسـت، و ایرادی که بر آن وارد اسـت این اسـت که فقط الگوی انتزاعی وزن را نشـان 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 بسـیار یک‌نواخت و خسته‌کننده می‌شود. اما والک و وارن تصریح می‌کنند که درهرحال در مطالعات علمی وزن شـعر، آنچه بیش از هرچیز اهمیت دارد تقطیع صـحیح الگوی وزنی و اسـتخراج هجاها و پایه‌ها[1] و رسیدن به الگوی یگانهٔ هر وزن اسـت، و دیگر این‌که تنوعات مربوط به شـیوهٔ قرائت راویان گوناگون در این مطالعات اهمیت چندانی ندارد.

### فصل چهاردهم: «سبک و سبک‌شناسی» (ص۱۹۴ـ۲۰۶)

دومین لایهٔ در مطالعهٔ درونی آثار ادبی به بررسـی واحدهای معنایی، یعنی واژه‌ها و واحدهای بزرگ‌تر اختصـاص دارد. در این لایه آن دسـته از ویژگی‌های سـاختاری و زبانی اثر ادبی بررسـی می‌شـود که مشـخصـه‌های سـبکی اثر را تشـکیل می‌دهند. چنان‌که قبلاً هم اشـاره کردیم، هنجارهای سبکی در دو فصل مجزّای نثر (فصل ۱۴) و نظم (فصل ۱۵) بررسی می‌شوند. تکرار اصوات، واژگونی نظم لغات، ساختمان سلسله‌مراتب پیچیدهٔ 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 سـنگ مادهٔ اولیهٔ مجسـمه‌سـازی اسـت، زبان هم مادهٔ اولیهٔ شـاعری و نویسـندگی است؛ پس همان‌طور که بررسی سبک در مجسمه‌سازی به منزلهٔ بررسی جنس سنگ به‌کار رفته در مجسمه‌ها نیست، بررسی سبک در ادبیات نیز ربط چندانی به مطالعهٔ زبان مورد استفاده در آثار ادبی ندارد. درواقع بخش اعظم این فصل به اثبات همین موضوع اختصاص دارد که سبک شناسی 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

1. feet

سـبک یا ویژگی‌های هنریِ نثرنویسـان فارسـی اختصـاص داشـته باشـد، به بررسـی زبان آنها اختصاص دارد[۱].

تحولات زبانی تأثیر بسـیاری بر زبان آثار ادبی می‌گذارد، و این تأثیر به‌حدی اسـت که می‌توان از آثار ادبی در مقام مآخذ و اسنادی برای بررسی تاریخ تحولات زبانی استفاده کرد، اما باید به‌خاطر داشـت که اولاً سـبک‌شـناسـی ربطی به بررسـی‌های مربوط به تغییرات زبانی ندارد و وظیفهٔ آن بررسی ویژگی‌های هنری و زیبایی‌شناختی در کار یک نویسندهٔ خاص یا نویسندگان یک یا چند دوره اسـت، و ثانیاً رابطهٔ زبان و ادبیات رابطه‌ای دیالکتیکی و دوطرفه اسـت، یعنی همان‌طور که زبان بر ادبیات تأثیر می‌گذارد، ادبیات نیز می‌تواند عمیقاً بر زبان تأثیر بگذارد. مثلاً فردوسـی شـاهکار خود شـاهنامه را به زبان فارسـی پدید آورد، اما درعین‌حال با همین اثر تأثیر بسـیاری بر چگونگی معیار شدن زبان فارسی گذاشت. در بررسی‌های سبک‌شناسی و تاریخی می‌توان به مطالعهٔ تطبیقی انواع ادبی و مضـامین گوناگون نه فقط در یک زبان، بلکه در چند زبان مختلف پرداخت، و این امر نیز نشـان می‌دهد که ادبیات و بررسـی‌های سـبک‌شـناختی تماماً وابسـته به زبان نیسـت، و اهمیت ویژگی‌های هنری در این میان بیش از ویژگی‌های زبانی اسـت. گرچه مطالعهٔ زبان در مطالعات سبک‌شناسی اهمیت زیادی دارد، اما هدف این بررسی‌ها باید عمدتاً معطوف به پژوهش در زمینه‌هایی باشـد که زبان‌شـناسـان معمولاً آن را نادیده انگاشـته یا ناچیز شـمرده‌اند. به باور ولک و وارن، بجز در مسائل نادری درباب تلفظ که دربررسی‌های تاریخ وزن و قافیه بدان حاجت اسـت، محقق امروزی ادبیات در بررسـی‌های سـبک‌شـناسـی خود، احتیاج چندانی به مباحث فنی واج‌شناسی و صرف و نحو تاریخی و حتی آواشناسی ندارد. دکتر علی اشـرف صـادقی دربارهٔ تفاوت «زبان» و «سـبک» در مطالعات سـبک‌شـناسـی به‌درسـتی چنین تصریح کرده است[۲]:

هرچه دربارهٔ آواشـناسـی و صـرف‌ونحو و واژگان باشـد، جزو مباحث «زبان» به معنی اخصّ کلمه اسـت، اما «سـبک» عبارت اسـت از بازتابِ ویژگی‌های شـخصـی شـاعر یا نویسـنده در اثرش. چنان‌که می‌گوییم فلان ویژگی به «سبکِ شخصی» نویسنده یا شاعر مربوط می‌شود. یک سبک کلّی‌تر هم داریم کـه دربـارهٔ ویژگی‌هـای مشـترک یـک دوره اسـت در آثـار آن دوره. برای نمونـه

۱. مثلاً رک. محمود فتوحی رودمعجنی، سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران، انتشارات سخن، ۱۳۹۰، ص۲۳.

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

ویژگی‌های رُمان‌های فلان قرن با ویژگی‌های رُمان‌های 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 ادبیّات آموزش بدهند که مثلاً [بندِ 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[1] یا حتی فرهنگ‌های ریشه‌شناسی تاریخی است.

اصولاً زبان آثار ادبی را از دو نظرگاه می‌توان مطالعه کرد: اول به‌عنوان سندی مربوط به تاریخ تحولات زبانی، که در این حالت از آثار ادبی درمقام مآخذ و اسنادی برای مطالعات زبان‌شناسی استفاده می‌شود، و دوم درمقام 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 زبانِ 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 به‌سادگی 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 غریزه موازینی را که از استعمال امروزهٔ خود استخراج کرده‌ایم به‌کار می‌گیریم. اما این موازین چه‌بسا 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)، به‌سرپرستی علی‌اشرف صادقی، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

البته آنان بلافاصله می‌پرسند آیا اصلاً می‌توانیم زبان خود را به‌سادگی 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 تجزیه‌وتحلیل سبک‌شناختی درمجموع عبارت است از مطالعهٔ آن دسته از ویژگی‌هایی که زبان اثر ادبی را خاصه از زبان رایج در زمانهٔ اثر متمایز می‌کند. این روش تطبیقی می‌تواند انحراف‌ها و سرپیچی‌ها[1] از زبان عادی را نشان دهد و با مشاهدهٔ 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 به‌کار رفته در واژه‌ها، یا ترتیب[2] واژه‌ها در جمله، یا ساخت جمله نمی‌شود، بنابراین نخستین گام در تجزیه‌وتحلیل سبکی[3] عبارت است از استخراج انحرافاتی چون تکرار اصوات[4]، واژگونی نظم لغات[5]، ساختمان سلسله‌مراتب پیچیدهٔ جمله‌های اصلی و تبعی، عبارات کهنه[6]، واژه‌های نوساخته[7]، و اصطلاحات محلی[8]. توجه شود که این انحرافات فقط زمانی جزو ویژگی‌های سبکی محسوب می‌شوند که در خدمت وظیفه‌ای زیبایی‌شناختی[9] 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 «کاچ» که بند آب
۳) برق سیاه‌تابش تصویری از خراب
۴) در چشم می‌کشاند.
۵) گویا کسی است که می‌خواند...
۶) اما صدای آدمی این نیست
۷) با نظم هوش‌ربایی من
۸) آوازهای آدمیان را شنیده‌ام
۹) در گردش شبانی سنگین:
۱۰) ز اندوه‌های من
۱۱) سنگین‌تر.
۱۲) و آوازهای آدمیان را یکسر
۱۳) من دارم از بر.

**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 بی‌نشانِ «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:** «درچشم کشاندن» (در مصراع ۴)؛ «هوش‌ربا» (در مصراع ۷)؛ «شبان (به‌جای «شب‌ها»)» (در مصراع ۹). بدیهی است که عبارات فوق در گفتار روزمرهٔ فارسی‌زبانان به‌کار 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:** «کاچ» (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 عاطفهٔ 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 نکتهٔ مهم نهفته است.

ولک و وارن در این بخش از کتاب به نکتهٔ ظریف دیگری اشاره می‌کنند که شاید مورد قبول بسیاری از سبک‌شناسان نباشد، و آن این‌که وظیفهٔ 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 استفادهٔ حافظ، یا تعبیر «نانِ خداخوب‌کرده» تعبیری است بسیار مورد استفادهٔ محمود دولت‌آبادی در رمان‌هایش، اهمیتی چندانی در کار سبک‌شناسی ندارد. به باور آنان تجزیه‌وتحلیل سبکی در بسیاری از این قبیل پژوهش‌ها، هیچ ربطی به روابط محتوایی اثر ندارد و آمیخته با مطالب و مباحث دیگری است (ص۲۰۲_۲۰۳):

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

اگر بپذیریم که ویژگی‌های سبکی باید در خدمت معنا و فضای کلّی حاکم بر شعر باشند، آنگاه با ولک و وارن هم‌عقیده می‌شویم که لغاتِ خاصِ 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[1] 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

1. Leo Spitzer

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 به‌نظر نمی‌آید. آیا مثلاً بین زبان مبهم و پیچیدهٔ شاعران سبک هندی، مانند بیدل دهلوی و صائب تبریزی، و حالات روانی آنان رابطهٔ 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 این‌که کل رابطهٔ بین روح و کلام، ضعیف‌تر و غیرمستقیم‌تر از آن چیزی است که لئو اشپیتسر و طرفداران سبک‌شناسی روان‌شناختی بدان باور دارند (ص۲۰۵):

بنابراین، در مورد سبک‌شناسی روان‌شناختی آلمانی جانب احتیاط را نباید فروگذاشت. غالباً، این‌گونه سبک‌شناسی چیزی جز روان‌شناسی تکوینی[1] نیست که ظاهر آن عوض شده است.

نکتهٔ 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 مرحلهٔ دیگر رفته است، کوشش بی‌فایده کرده‌ایم. به باور آنها بهتر است مثلاً از «سبک‌های گلشیری» سخن بگوییم تا از «سبک گلشیری»، زیرا درغیراین‌صورت 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 همهٔ 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 درعمل اثبات وجود چنین مرزبندی‌هایی با دقت تجربی زیاد، مطلقاً کار ساده‌ای نیست (۲۰۶):

توصیف سبکی همهٔ دوره‌ها و همهٔ 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» (ص۲۰۷_۲۴۰)**

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

1. Genetic psychology

در این لایه به بررسی هنجارها یا عناصری چون «تصویر[1] و استعاره[2] و نماد[3] (سمبول) و اسطوره[4]» پرداخته و ضمن شرح مفصلِ پیشینهٔ این مفاهیم در آثار اروپایی، دربارهٔ کاربرد آنها در آثار ادبی و مخصوصاً شعر سخن گفته‌اند.

این فصل به بررسی نقش مهم تصویرگری[5] در آثار ادبی و خاصه شعر اختصاص دارد و به این موضوع می‌پردازد که چگونه تصویر و استعاره و نماد درمقام ابزاری قوی برای القای معنا، خلق تجربهٔ زیبایی‌شناختی، کمک به ساخت کلی اثر، و انسجام بخشیدن به متن عمل می‌کنند. این فصل از پیوندهای این عناصر باهم، و نیز از اهمیت آنها در درک روابط پیچیدهٔ بین زبان اثر و جهان سخن می‌گوید.

تفصیل این فصل از کتاب بیش از آن است که در این مختصر بگنجد؛ بعلاوه نگاه نامطمئن نویسندگانِ کتاب به تعریف‌های گوناگون استعاره، و نیز تحقیقات بسیاری که پس از انتشار کتاب حاضر دربارهٔ این مفهوم منتشر شده، و نیز حجم و کیفیت تحقیقات مفصل مربوط به استعاره در پژوهش‌های سنتی ادبیات فارسی، همه‌وهمه ما را تاحدزیادی از پرداختن دقیق و مفصل به مفاد این فصل معاف می‌دارد[6]. ما در اینجا به شرحی کلی از مفاد این فصل اکتفا می‌کنیم.

ویژگی زبانِ 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[7] دارند اما زبان شاعرانه میل به ابهام[8] و معانی ضمنی یا تلویحی[9] 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، ج۱: بیان، نشر مرکز، چ 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[1]» و «سمبولیسم[2]» 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 به‌اختصار این چهار صنعت را معرفی می‌کنیم.

**۱. تصویر:** تصویر به کلمه یا عبارتی اطلاق می‌شود که باعث بروز نوعی تجربهٔ حسی[3] در ذهن خواننده می‌شود. تصویر از عناصر مهمی در اثر ادبی است که باعث پیوند متن اثر ادبی با تجربهٔ حسی خواننده می‌شود. توجه به دو نکته در اینجا ضروری است: اول این‌که «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 تأثری 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 بوي علفي مي‌آمد!»، 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 این‌که تصویر برای تصویر است، نه برای جایگزینی با چیز دیگری (تصویر بما هُوَ تصویر)، اما استعاره و تشبیه و مجاز و کنایه، به منظور جایگزینی با چیز دیگری به‌کار می‌روند، و نیز البته جهت پرهیز از تصریح برای القای معنا یا مفهومی دیگر. پس شاید بتوان گفت که تصویر یا ایماژ «صنعتی فرنگی» است که شاعر آگاهانه می‌کوشد تا از آن بهره ببرد، و دیگر این‌که تلاش برای توصیف آن با استفاده از مفاهیم قدیمی همچون استعاره و تشبیه راه به‌جایی نمی‌برد. حال به تصاویر دیداری و بویایی و شنیداری در سه بند آغازین شعر «در گلستانه» سهراب سپهری در مجموعهٔ حجم سبز توجه شود:

دشت هايي چه فراخ!
کوه هايي چه بلند!
در گلستانه چه بوي علفي مي‌آمد!
من در اين آبادي، پي چيزي مي‌گشتم:

1. Imagism Symbolism
2. Symbolism
3. Sensory

پي خوابي شايد،
پي نوري، ريگي، لبخندي.
پشت تبريزي‌ها
غفلت پاكي بود، كه صدايم مي زد.
پاي نيزاري ماندم، باد مي آمد، گوش دادم:
چه كسي با من، حرف مي‌زد؟
سوسماري لغزيد...

**۲. استعاره:** استعاره نوعی تشبیه است که مشبه یا مشبه‌به آن حذف شده باشد. استعاره‌ای را که با حذف مشبه از ساختار تشبیه ساخته شده باشد استعارهٔ مُصَرَّحه می‌نامیم، و استعاره‌ای را که با حذف مشبه‌به از ساختار تشبیه ساخته شده باشد استعارهٔ مَکنیه می‌نامیم. در بیت زیر ترکیب «دست موسی» استعارهٔ مُصَرَّحِه از «خورشید» است:

جام فرعونی اندر آر که صبح || دست موسی برآرد از کُهسار (خاقانی)

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

یکی از تمایزاتی جالبی که در این فصل مطرح می‌شود تمایز بین استعارهٔ مرده (یا استعارهٔ زبانی) و استعارهٔ زنده (یا استعارهٔ ادبی یا زیبایی‌شناختی) است[۱]. عباراتی چون «سر کوه» یا «کمر سرما» یا «پاشنهٔ در» استعاره‌های مکنیه‌ای هستند که در آنها اشیاء («کوه» و «کمر» و «در») جان‌دار انگاشته شده و اجزاءِ بدن جانداران به آنها نسبت داده شده است. اما این استعاره‌ها درعین‌حال

۱. تعریف ارائه‌شده برای استعارهٔ مرده و زنده قدری شبیه است به دو اصطلاح سنتی «استعارهٔ عامیهٔ مبتذله» و «استعارهٔ خاصیهٔ غریبه» در بلاغت فارسی؛ بااین‌حال در استعارهٔ عامیهٔ 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 استعارهٔ نرگس و لعل از چشم و لب). استعارهٔ خاصیهٔ غریبه هم استعاره‌ای است که شاعر با خلاقیت آن را می‌آفریند و سابقهٔ چندانی 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 استعارهٔ مرده استعاره‌ایست که تقریبا یا به‌طور کامل از ادبیت تهی شده و در زبان عادی به کار می‌رود؛ بنابراین بسیاری از استعاره‌های عامیهٔ 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 حوزهٔ 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 ورای 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[1] نیست، بلکه معمولاً به تداعی‌های مذهبی یا فرهنگی یا ملی یا روان‌شناختی و ناخوداگاه 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 صحاری شب،
که باغ‌ها همه بیدار و بارور گردند،
بخوان، دوباره بخوان،
تا کبوتران سپید
به آشیانهٔ خونین دوباره برگردند.

درمجموع می‌توان گفت که نماد شیئی است که به شیئی دیگر اشاره می‌کند، اما درعین‌حال 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 براثر تکرار به‌تدریج مبدل به نماد می‌شوند (ص۲۱۱). در این معنا نخستین نمادهایی که بعضی شاعران به‌کار می‌برده‌اند نمادهای شخصی بوده است، اما با استفادهٔ مکرر آنها در نزد شاعران دیگر و رواج یافتنشان مبدل به نمادهای سنتی شده‌اند.

1. Arbitrary

**۴. اسطوره:** اسطوره به داستان‌ها و شخصیت‌ها و الگوهایی اطلاق می‌شود که در هر فرهنگی مبین معانی عمیق و حقایق مکرری هستند دربارهٔ 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 (۲۱۳ـ۲۱۴):

اسطوره، از لحاظ تاریخی، دنباله و همبستهٔ آیین است و بخش گفتاری آن محسوب می‌شود؛ داستانی است که آیین آن را به‌صورت عمل درمی‌آورد [...] اسطوره، به‌معنای عام‌تر، هر نوع داستانی است که سازندهٔ 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؛ تصاوی تعلیمی است دربارهٔ 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 به‌ندرت پیش می‌آید که به‌تنهایی 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 هستندکه دلالت‌هایی عمیق‌تر و تأثیرگذارتر دارند؛ و اسطوره‌ها خود چهارچوب‌های نمادین گسترده‌ای را پدید می‌آورند. ادبیات از طریق این صنایع بیانی به‌هم‌پیوسته به قدرت عظیم خود دست می‌یابد و به مفاهیم مجرد عینیت می‌بخشد، عاطفه و اندیشه را درهم می‌آمیزد، حقایق پیچیده و رازهای مگو دربارهٔ تجارب انسانی را آشکار می‌سازد و عریان می‌کند، و این همه را به‌طریقی انجام می‌دهد که از عهدهٔ هیچ گفتمان دیگری بر نمی‌آید.



## فصل شانزدهم: «ماهیت و وجوه روایت[1]» (ص۲۴۱ـ۲۵۸)

لایهٔ سوم در بررسی آثار ادبی به بررسی هنجارهای جهانِ خیالی آثار روایی اختصاص دارد؛ مهم‌ترین این هنجارها در فصل حاضر عبارتند از طرح[2] و شخصیت‌ها[3] و زمینه[4]. موضوعات و

۱. مترجمان کتاب، ترکیبِ «Narrative Fiction» را در عنوان این فصل به «افسانهٔ روایی» ترجمه کرده‌اند که ما آن را به صورت ساده‌تر «روایت» باز گردانده‌ایم.

2. Plot

3. Characters

4. Setting

مفاهیم مطرح‌شده در این فصل امروزه دیگر بسیار قدیمی و پرحشو محسوب می‌شوند، و لازم است که خوانندگان کتاب به این میزان بسنده نکنند و برای اطلاعات بیشتر به مآخذ جدیدتر رجوع کنند[1]؛ ما در اینجا صرفاً به‌اختصار نگاهی گذرا و کلّی به مفاد آن می‌اندازیم.

ولک و وارن در ابتدای فصل تصریح می‌کنند که نقد و نظریهٔ ادبی در باب داستان، چه از لحاظ کمّی و چه از لحاظ کیفی، به‌مراتب پایین‌تر از نقد و نظریه در باب شعر است. باید توجه داشت که این مطلب مربوط به اواخر دههٔ ۱۹۴۰ است، اما امروزه این وضعیت کاملاً برعکس شده است! امروزه هم تعداد رمان‌ها، هم تعداد خوانندگان رمان، و هم تعداد مقالات و کتاب‌هایی که دربارهٔ جنبه‌های مختلف رمان منتشر می‌شود به‌مراتب بیش از تعداد اشعار و خوانندگان شعر و نیز آثاری است که دربارهٔ شعر منتشر می‌شود. آنان دربارهٔ علت این وضعیت در زمانهٔ خود چنین توضیح می‌دهند (ص۲۴۱):

چنین می‌نماید که دلیل واقعی پایین‌تر بودن مرتبهٔ داستان از شعر، شیوع این عقیده باشد که داستان نه هنر جدی، که وسیلهٔ تفنن، تفرج، و سرگرمی است. به‌عبارت دیگر، داستان‌های عظیم را با مصنوعاتی که باب بازار ساخته شده‌اند یکی دانسته‌اند.

قطعاً ولک و وارن خود چنین باوری نداشته و توضیحاتشان در این فصل نیز به‌خوبی نشان می‌دهد که آنها رمان را هنری کاملاً جدی و بسیار مهم می‌پنداشته‌اند؛ به‌رغم‌این، تعداد صفحاتی که به این فصل از کتاب اختصاص داده‌اند، حدوداً نصف صفحاتی است که مثلاً به فصل قبل دربارهٔ صنایع بیانی شعر اختصاص داده بوده‌اند. این هم دلیل دیگری است بر آن‌که استفادهٔ خوانندگان از این فصل باید عمدتاً معطوف به جنبه‌های نظری آن باشد، و برای اطلاعات فنّی بیشتر دربارهٔ هنجارها و صناعات داستانی باید به مآخذ جدیدتر رجوع کنند.

می‌دانیم که داستان‌نویسان جهانی خیالی را می‌آفرینند 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 می‌شد. مثلاً گرچه امکان تبدیل انسان به سوسک در جهان واقعی کاملاً منتفی است، اما انطباق برخی ویژگی‌های جهان کافکا در رمان مسخ با جهان واقعی، سبب می‌شود که رمان وی برای خوانندگانش قابل درک و همچنین قابل قبول باشد. نکتهٔ جالب

۱. مثلاً رک. جین ریسمن و دیگران، مبانی نقد ادبی (راهنمای رویکردهای انتقادی به ادبیات)، ترجمهٔ فرزانه طاهری، ویراست ششم، تهران، ۱۴۰۰، ص۷-۴۳.

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، به‌طوری‌که 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 به‌محض 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 (ص۲۴۴):

داستان‌نویسی را بزرگ می‌نامیم که اگرچه جهان او مطابق دنیای ما درجه‌بندی و طرح‌ریزی نشده باشد، شامل همهٔ 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.

بقیهٔ 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. ولک و وارن ضمن شرح مفصل این عناصر و ویژگی‌های هرکدام از آنها، تصریح می‌کنند که اولاً هریک از این سه عنصر تعیین‌کنندهٔ 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» (ص۲۵۹ـ۲۷۳)

ولک و وارن در این فصل موقتاً بحث لایه‌های آثار ادبی را کنار می‌گذارند و به موضوع «انواع ادبی[1]» روی می‌آورند و آن را به‌عنوان 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

درونی‌اشـان اسـتفاده می‌شـود. انواع اصـلی ادبی عبارتند از روایت[1] (مشـتمل بر رمان[2]، داسـتان کوتاه[3] و رمان کوتاه[4])؛ شـعر (شـامل شـعر غنایی[5]، غزلواره[6]، چکامه[7] و مرثیه[8] و غیره)؛ و نمایش[9] (شـامل تراژدی و کمـدی و تراژی‌ـکمـدی و غیره). هریک از این انواع نیز می‌توانـد شـامل زیرـانواعی[10] باشـد؛ مثلاً رمان شـامل زیرـانواعی اسـت مانند داسـتان جنایی، یا عاشـقانه، یا سیاسی، یا جنگی و فلسفی و غیره. ولک و وارن انواع ادبی را نوعی نهاد[11] می‌دانند، یعنی نظامی از قراردادها و قواعد ادبی که هم در درک و هم در خَلق و توسعهٔ آثار ادبی نقش مهمی دارند.

انواع ادبی مقوله‌های ثابت و بدون تغییری نیسـتند، بلکه قراردادهای تاریخی و تحول‌پذیری هستند که براثر شرایط تاریخی تغییر می‌کنند و متحول می‌شوند (ص۲۵۹):

نوع ادبی خود نوعی «نهاد» است، همچنان‌که کلیسا و دانشگاه و حکومت مانند یک نهاد وجود دارد نه مانند یک حیوان یا حتی سـاختمان، 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 مناسـک شـریک شـد، با آنها کنار آمد، یا این‌که به این نهادها پرداخت و سپس دگرگونشان کرد.

هرگونه مطالعهٔ انتقادی و ارزش‌یابانه، خواه‌ناخواه متضـمن رجوع به این گونه انواع اسـت، و به همین دلیل پرداختن به آنها در مباحث مربوط به نظریهٔ ادبیات اهمیت زیادی دارد. با بیشـتر شـدن تعداد مخاطبان در قرن نوزدهم، هم بر تنوع انواع ادبی افزوده شـد، و هم عمرشـان درنتیجهٔ انتشار سریع آثار چاپی ارزان‌قیمت، کوتاه‌تر و دچار دگرگونی‌های سریع‌تر شد (ص۲۶۷).



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

انگارهٔ 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 به‌سادگی در طبقه‌بندی کلاسیک نمی‌گنجند.

ولک و وارن از «سه نوع بنیادی، یعنی شعر و افسانه و نمایش» (ص۲۶۳) 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[1] نیز براساس مناسبات اجتماعی زمان خودش انواع ادبی سه‌گانهٔ دیگری را بجای انواع ارسطویی پیشنهاد می‌کند (ص۲۶۱):

[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[2]، و شبانی (پاستورال).

با ظهور و رواج ناداستان تخیلی[3] 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[4] و اشعار شبانی[5] را دو نوع ادبی متفاوت بدانیم، آنگاه تکلیف ما با گونهٔ آمیختهٔ «تمثیل‌های شبانی[6]» چه خواهد بود؟ آیا تمثیل‌های شبانی را باید هم ذیل تمثیل قرار داد و هم ذیل شعر شبانی؟ یا این گونهٔ آمیختهٔ 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 احمدرضا احمدی و شمس لنگرودی و دیگران را خارج از مقولهٔ 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 به‌محض قرار گرفتن اشعار نیما و شاملو و احمدرضا احمدی و شمس لنگرودی ذیل نوع ادبی شعر، معنای مقولهٔ «شعر» نسبت به معنای این مقوله در ۱۰۰ سال پیش تغییر شگرفی می‌کند به‌حدی که نیازمند تعریف جدیدی می‌شود! به این ترتیب است که اولاً نوع ادبی درظاهر 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 سفت‌وسختی 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 صیغهٔ اول شخص و زمان حال است، درحالی‌که حماسه به صیغهٔ سوم شخص و گذشته است [...] تفحصاتی این‌چنین 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 قراردادها، 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 ازپیش‌موجود 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[1]» (ویژگی‌هایی چون وزن و ساخت خاص اثر)، و هم «صورت درونی[2]» اثر (نگرش[3]، لحن[4]، مقصود[5]، موضوع و مخاطب) باشد (ص۲۶۶)، بااین‌توضیح که در این میان برای صورت بیرونی اهمیت بیشتری قائل هستند. نظریهٔ انواع ادبی[6] 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 نظریهٔ ادبی ولک و وارن گرچه درنهایت رویکردی درونی به آثار ادبی دارد اما هیچ‌گاه جانب رویکرد بیرونی را به‌طور کامل رها نمی‌کند[7].

**فصل هیجدهم: «ارزیابی» (ص۲۷۴ـ۲۹۰)**

ولک و وارن در این فصل دوباره به بحث دربارهٔ لایه‌های آثار ادبی بازمی‌گردند و با معرفی چهارمین و آخرین لایهٔ نظریهٔ خود، یعنی لایهٔ کیفیات مابعدالطبیعی[8]، بحث دربارهٔ مدل نظری خود را به پایان می‌رسانند. این لایه به جهان‌بینی[9] اثر، و نه لزوماً جهان‌بینی خالق اثر اختصاص دارد. ارزیابی آثار ادبی، چه به‌صورت آگاهانه و چه به‌صورت ضمنی و ناخودآگاهانه، بخشی جدایی‌ناپذیر و ضروری از مطالعات ادبی است، بنابراین پژوهش‌گران و طلبهٔ 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 این‌که چه اثری را برگزینیم) امری مبتنی بر قضاوت و ارزیابی است. ارزیابی آثار ادبی و قضاوت دربارهٔ 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 مطالعهٔ 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 قابلِ ارزیابی درونی آثار و پیوند این ویژگی‌های با جهان‌بینی مضمر در آنها. ادبیت هر اثرِ ادبی در انسجام هنجارهای درونی هر لایه با هم، و نیز در وحدت و پیوند محکم و درهم تنیدهٔ لایه‌های مختلف کل اثر با هم نهفته است، و همین امر است که به تجربه‌ای زیبایی‌شناختی[1] منجر می‌شود. دراین‌معنا، 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 درمورد انواع هنرهای زیبا[2] وجود دارد.

فصل حاضر با این سؤال آغاز می‌شود که چرا انسان ادبیات را ارزشمند می‌داند، و دیگر این‌که چگونه می‌توان ادبیات را ارزیابی و ارزش‌گذاری کرد. برای پاسخ به چنین سؤال‌هایی اول باید ببینیم فایده و ماهیت[3] ادبیات چیست! ماهیت هر شیء را تنها زمانی می‌توانیم به‌درستی تعیین کنیم که بدانیم کارکرد[4] اصلی آن کدام است. مثلاً اگر بپذیریم کارکرد صندلی این است که بتوان به‌راحتی روی آن نشست، یا کارکردِ خودکار این است که بتوان به‌راحتی 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 درنتیجه 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[5] هم «دل‌پذیر[6]» باشد و هم «سودمند[7]»؛ یعنی هم التذاذی زیبایی‌شناسانه برای خوانندهٔ خود فراهم آورد، و هم بصیرتی به وی ارزانی دارد که باعث گسترش جهان‌بینی‌اش، و درک و تجربهٔ بیشترش از جهان بشود. البته برای ادبیات فواید دیگری هم می‌توان برشمرد، مثلاً این‌که باعث تخلیهٔ 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

غیرضـرور ادبیات هسـتند، درحالی‌که کارکرد اصـلی و اولیهٔ ادبیات همان شـیرینی‌اش از حیث زیبایی‌شناسی، و سودمندی‌اش از حیث جهان‌بینی است.

ولک و وارن تصـریح می‌کنند که آنچه باعث می‌شـود پدیده‌ای را اثری ادبی بدانیم، نه به جزئیات آن، بلکه به پیوندهایی مربوط می‌شود که کلّیت آن اثر را پدید می‌آورند؛ و به همین ترتیب قضـاوت نهایی ما نیز دربارهٔ هر اثر ادبی، به کلّیت اثر مربوط می‌شـود و نه به اجزاءِ تشـکیل‌دهنده‌اش. از همین‌جاست که به دو مفهوم «شیء زیبایی‌شناختی» و «تجربهٔ زیبایی‌شناختی» می‌رسیم. شیء زیبایی‌شـناختی شـیئی اسـت که به‌علت کیفیات خود توجه ما را به‌خود معطوف می‌کند و قرار نیسـت ما با تغییر شـکل آن، آن را موافق طبع خود بگردانیم. تجربهٔ زیبایی‌شـناختی نیز ادراک کیفیتی است که در نفس خود خوش‌آیند و دلکش است و ارزشی غایی محسوب می‌شود. تجربهٔ زیبایی‌شناختی دو دشمن بزرگ دارد، یکی عادت[1] و دیگری سودبخشی عملی[2]. در این معنا اثر ادبی نیز شـیئی زیبایی‌شـناختی اسـت که هم می‌تواند باعث بروز تجربه‌ای زیبایی‌شـناختی در انسان بشود و هم هرآینه اسیر عادت یا سودبخشی عملی بشود و از میان برود.



دو دیدگاه کلّی دربارهٔ ارزیابی آثار ادبی وجود دارد، یکی آن‌که اثر ادبی را شـیئی زیبایی‌شـناختی یا کلّیتی تجزیه‌ناپذیر می‌داند که تجربه‌ای زیبایی‌شناختی برای ما پدید می‌آورد، و دیگری این‌که اثر ادبی را ابزاری می‌داند 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 می‌کند، و دیدگاه دوم لزوماً ارزش زیبایی‌شـناختی را نفی نمی‌کند اما ارزشـی ثانوی برای آن قائل می‌شـود. بدیهی اسـت که ولک و وارن پیرو دیدگاه نخست هستند و به ارزشی عمیقاً زیبایی‌شناختی برای ادبیات قائل هستند.

اما آثار ادبی می‌توانند واجد ویژگی مهم عظمت[3] نیز باشـند، و این عظمت اولاً به انسـجام و پیچیدگی درونی آثار ادبی، و ثانیاً به توانایی آنها در بازآفرینی دنیای درونی خودشـان مربوط می‌شـود. هر اثر ادبی جهانِ خاص و جهان‌بینیِ خاص خودش را دارد که گرچه مسـتقل اسـت، برای قابل درک بودن به‌ناچار پیوندهایی با جهان واقعی بیرون از خود هم دارد. مفهوم «عظمت» در چهارچوب نظریهٔ ولک و وارن، مفهومی چندوجهی[4] اسـت که هم مشـتمل بر عناصـر صـوری

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

اســت و هم عناصــر مفهومی[1]. مهم‌ترین معیار منتقدان صــورت‌گرا در ارزیابی آثار ادبی عبارت اســت از تازگی[2] و شــگفت‌انگیزی[3]، و اینها همان معیارهایی هســتند که مانع از بروز عادت در خوانندگان آثار ادبی می‌شوند، و درنتیجه از طریق آشنایی‌زدایی[4] توجه خواننده را به سمت خود جلب می‌کنند. ولک و وارن این معیارها را می‌پذیرند اما علاوه بر آن عنصــری مفهومی را نیز درمقام لایهٔ چهارم ســاخت آثار ادبی، به نظریهٔ لایه‌ای خود می‌افزایند. به باور آنان صــرفاً با تکیه بر معیارهای صــوری و مفهوم آشــنایی‌زدایی نمی‌توان توضــیح داد که چرا آثار شــاعران بزرگی چون حافظ و شــکســپیر به‌رغم گذشــت 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، یا چرا ما از مراجعهٔ مکرر و مکرر به آثار برخی شاعران و نویسندگان خسته نمی‌شویم و همواره با هر بار مراجعه نکتهٔ 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 باشــد؛ یعنی ارزش زیبــایی‌شــناختی آن چنان زیاد باشــد که در میان ساختارهایش یک چند ساختار در هریک از دوره‌های بعدی خوانندگان را خرسند کند.

آنچه باعث عظمت مثنوی مولوی می‌شــود نه عقاید عرفانی مندرج در آن، و نه مصــالح زبانی عالی آن، بلکه درهم‌آمیختگی صــحیحِ آن جهان‌بینی با آن مصــالح اســت. به‌عبارت دیگر، لایه‌های سه‌گانهٔ مربوط به زیبایی صوری (لایه‌های آوایی و سبکی و جهان اثر) باید به‌درستی در خدمت لایهٔ چهارم (لایهٔ کیفیات مابعدالطبیعی یا جهان‌بینی اثر) قرار بگیرد تا اثر ادبی متعالی و عظیمی شــکل بگیرد. این لایهٔ چهارم (لایهٔ کیفیات مابعدالطبیعی) به جهان‌بینیِ خود اثر تعلق دارد و نه لزوماً به جهان‌بینی خالق اثر. یعنی ما نه جهان‌بینی خالق اثر را، بلکه نحوهٔ بیانِ این جهان‌بینی را قضاوت می‌کنیم و بس! مثلاً امروزه قریب‌به‌اتفاق عاشقانِ سعدی از «شاهدبازی» متنفرند، اما به‌رغم این نفرت، بارها این حکایت سعدی را می‌خوانند که «در عُنْفُوانِ جوانی چنان که افتد و دانی، با شــاهدی سَــری و سِــرّی داشــتم...». علت جزاین نیســت که ســه لایهٔ آوایی و

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

سَبکی و جهانی در کار سعدی به‌درستی درهم آمیخته تا لایهٔ جهان‌بینی اثر را به زیباترین شکل ممکن منعکس سازند. می‌توان پرسید چرا اثری مانند شاهنامه تا این حد مطبوعِ ذوق ایرانی بوده اما مثنوی دیگری مانند علی‌نامه که به‌تقلید از همان اثر سروده شده، هیچ اقبالی نیافته است. علت بی‌گمان نه به جهان بینی دو اثر، بلکه به ساخت محکم و عالی شاهنامه از یک‌سو، و بیان ضعیف و ناتوان علی‌نامه از سوی دیگر برمی‌گردد. اما چرا بعضی آثار ادبی به‌رغم بارهاوبارها خوانده شدن، باز هم عادی نمی‌شوند و غبار عادت بر سطح آنها نمی‌نشیند؟ مثلاً چرا هربار که غزلیات حافظ را، یا محاکمهٔ کافکا را می‌خوانیم به معنا یا حس و عاطفهٔ تازه‌ای در آنها پی می‌بریم. علت فقط به ساختار غنیِ لایه‌های این آثار مربوط نمی‌شود، بلکه به لایهٔ مفهومی یا کیفیات مابعدالطبیعی عمیق آنها نیز مربوط می‌شود که تجربهٔ غنی خود را بر کلِ تجربهٔ ما تحمیل می‌کنند، و ما بسته به حس و حال خودمان، با هربار خواندن آن اشعار، معنای تازه‌ای در آنها می‌یابیم، و البته بدیهی است که این اتفاق نه درمورد هر اثر ادبی، و نه برای هر خواننده‌ای رخ نمی‌دهد؛ در اینجا سخن از اثر ادبی برجسته و خوانندهٔ صاحب‌صلاحیت است (ص۲۸۹):

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 واسطهٔ آن شیءِ زیبا ادراک می‌شود.

و ساختارهای زیبایی‌شناختی در کار شاعران و نویسندگان برجسته چنان پیچیده و غنی است که می‌تواند قریحهٔ خوانندگان اعصار بعد را نیز راضی کند. ولک و وارن به‌درستی این‌گونه به این معنا اشاره کرده‌اند (۲۸۵):

قوام‌یافتگی اثر هنری در شمول، در آگاهی به پیچیدگی، و در جدال و تنش آن است، و تطابق بین رُمان و تجربه را هرگز نمی‌توان با مقایسهٔ یک‌به‌یک عناصر امور داستانی و واقعی سنجید. آنچه به‌حق می‌توان انجام داد، مقایسهٔ کلّ جهان دیکنز، کافکا، بالزاک، و تولستوی با کل تجربه است، یعنی با اندیشه و «جهان» حس‌شدهٔ خودمان. قضاوت ما درمورد این تطابق در اصطلاحات زیبایی‌شناختی به صورت وضوح، شدت، تضاد شکل یافته، سطح یا عمق، ایستایی و پویایی بیان می‌شود. آنچه «زندگی‌گونه» است باید به‌شکل «هنرگونه» بیان شود، زیرا مقایسهٔ بین زندگی و ادبیات وقتی قابل لمس می‌شود که هنر سخت سبک‌یافته شده باشد، نویسندگانی چون دیکنز، کافکا، و پروست جهان خاص خودشان را بر قلمروهای تجربهٔ ما تحمیل می‌کنند.

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!

**فصل نوزدهم: «تاریخ ادبیات» (ص۲۹۱ـ۳۱۲)**

ولک و وارن در این فصل پایانی کتاب به بحث دربارهٔ تاریخ ادبیات، و رویکردهای نظری گوناگون در تاریخ‌نگاری ادبی، و ویژگی‌های بایستهٔ 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 دربارهٔ 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 علّی[1] و تکوینی[2] را تحلیل کرده و نشان داده‌اند که چگونه پیروانِ این رویکردها، آثار ادبی را در حدِّ معلولِ برخی عوامل اجتماعی یا اقتصادی تقلیل می‌دهند؛ سپس به رویکردهای تاریخ‌گرایانه، یعنی رویکردهایی که در پی کشف نیّات نویسنده هستند، پرداخته و نشان داده‌اند که این رویکردها نیز می‌توانند به‌شدت 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 دربارهٔ 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 تاریخِ ادبیات را به‌رشتهٔ‌تحریر 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 عرضهٔ زندگی‌نامهٔ

1. Causal

2. Genetic

نویسـندگان و شـاعران پرداخته‌اند، و یا ادبیات را در مقام نوعی محصـول تبعی در دگرگونی‌های اجتماعی بررسی کرده‌اند، و یا این‌که بجای مطالعهٔ 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 نیکوسـت، اما مسـئله اینجاسـت که آیا می‌توان تاریخی هم برای «خود ادبیات» در مقام هنر و در معنای شـیئی زیبایی‌شـناختی نگاشـت؟ به باور ولک و وارن تاکنون کار موفقی در این حوزه صـورت نگرفته و مهم‌ترین اقدامی که صـورت گرفته درنهایت عبارت بوده اسـت از شـرح تأثیر فلان نویسـنده یا شـاعر بر فلان نویسـنده یا شـاعر دیگر بی‌آن‌که در این شـرح لزوماً سـخنی از تحول تاریخی به‌میان آمده باشـد. به‌عبارت‌دیگر اکثر کتاب‌های تاریخ ادبیات یا آثاری در باب تاریخ تمدن هسـتند که ربط چندانی به هنر ندارند، یا مجموعه‌ای از مقالات انتقادی ادبی هسـتند که در آنها هیچ سخنی از تحول و تاریخ به‌میان نیامده است. به سه دلیل می‌توان اشاره کرد که چرا تاکنون سیر تحول ادبیات را درمقام هنر بررسی نکرده‌اند:

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 انسـانی مانند جامعه‌شـناسـی یا اقتصـاد یا تاریخ سـیاسـی می‌دانند، و بر این باورند که بدون اسـتفاده از توضـیحات علّی نمی‌توان هیچ تاریخ ادبیاتی نوشتی؛

۳) چون می‌توان تاریخ درونی موسـیقی یا نقاشـی را جدا از تاریخ زندگی اجتماعی و احوال شـخصـی موسـیقی‌دانان و نقاشـان نوشـت، اما مفهوم تحول هنر در ادبیات را نمی‌توان جدا از موضوعات فوق بررسی کرد.

علاوه‌براین، نظریه‌پردازانی هم هسـتند که اصـلاً منکر وجود چیزی به نام تاریخ ادبیات هسـتند. به‌باور اینان، ادبیات پدیده‌ای همواره حی‌وحاضـر و موجود اسـت، و اصـلاً نوشـتن تاریخ برای پدیده‌ای که همواره حضـور دارد نه لازم اسـت و نه امکان‌پذیر! مثلاً می‌توان تاریخ تحول غزل را نوشـت، 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 نظمی همزمانی را دربر می‌گیرد» (ص۲۹۴)، یا به‌قول شوپنهاور «هنر همواره به هدف خود رسیده است و هرگز تکامل نمی‌یابد و نمی‌توان از آن بالاتر رفت، یا آن را تکرار کرد» (ص۲۹۴). نظر این قبیل نظریه‌پردازان را در مورد تاریخ ادبیات می‌توان چنین خلاصه کرد (ص۲۹۵):

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

گفتیم ولک و وارن دو شیوه را برای تدوین تاریخ ادبیات طرح کرده‌اند، یکی برای بررسی یک اثر ادبی خاص در طول تاریخ، و یکی هم برای بررسی تاریخی گروهی از آثار ادبی؛ در اینجا به‌اختصار دربارهٔ این دو شیوه سخن می‌گوییم.

ساختار هر اثر ادبی در طول تاریخ ثابت باقی می‌ماند و تغییری در آن صورت نمی‌پذیرد، پس چگونه می‌توان تاریخ آن را در مقام هنری مستقل، و در انتزاع نسبی از تاریخ اجتماعی و زندگی‌نامه‌ای یا نقد و بررسی آثار منفرد پی‌گیری کرد؟ پاسخ ولک و وارن به این سؤال بسیار جالب و تأمل‌برانگیز است. به باور آنان هر اثر ادبی ساختی پویا دارد که لایهٔ چهارمش، چنان‌که دیدیم، به کیفیات مابعدالطبیعی و جهان‌بینی اثر و نیز تأویل خوانندگان آثار ادبی از آن اختصاص دارد (ص۲۹۴):

همان‌طور که قبلاً اشاره کردیم اثر هنری در طول تاریخ ثابت نمی‌ماند. بی‌شک هویت بنیادی ساختار اثر در طول اعصار حفظ می‌شود. اما این ساختار پویاست، یعنی در جریان تاریخ و ذهن خوانندگان، منتقدان، و دیگر هنرمندان دگرگونی‌هایی می‌یابد. این فرایند تعبیر، نقد، و ادراک هرگز بتمامی قطع نمی‌شود، و ممکن است تا بینهایت، یا لااقل تا وقتی که سنت فرهنگی خاصی به‌تمامی قطع نشده است، ادامه یابد. یکی از وظایف منتقد ادبی توصیف این فرایند است. وظیفهٔ دیگر، بررسی تحول آثاری هنری است که در دسته‌هایی کوچک‌تر و بزرگ‌تر، به‌اعتبار داشتن نویسندهٔ واحد یا تعلق به نوعی خاص و نوعی از سبک یا سنت زبانی و، سرانجام، به اعتبار ادبیات به مفهوم عام، جای گرفته‌اند.

یعنی وظیفهٔ مورخ ادبی این است که معنای هر اثر ادبی را ابتدا در بافت تاریخی خودش، یعنی 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 اثر را در طول تاریخ هم نمایش دهد. آنها همچنین از ضـرورت بسـط مطالعات ادبیات تطبیقی سـخن 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[1] در گروهی از آثار ادبی سـخن گفت؟ یعنی آیا می‌توان پذیرفت که آثار ادبی هم مانند زبان دچار تحولاتی تاریخی می‌شـوند؟ صـرف این‌که اوضـاع ادبی در یک دوره نسبت به دوره‌ای دیگر دچار تغییرات مشهود و چشمگیری شده است کافی نیست تا بتوانیم از فرایند تکامل تاریخی واقعی[2] سخن بگوییم. چنین مفهومی از تغییر خاص علوم طبیعی است و نه فرایندهای تاریخی. اگر این تغییرات با نظمی منطقی تکرار می‌شـد، می‌توانسـتیم مانند فیزیک‌دانان به مفهوم «قانون[3]» برسـیم، اما چنین تغییرات قابل‌پیش‌بینی و نظام‌مندی در فرایندهای تاریخی ادبی کشف نشده است. درمجموع می‌توان گفت که تحول ادبیات با تحول زیسـت‌شـناختی فرق دارد، چون نه انگارهٔ تکرارپذیر قانون‌مندی درکار اسـت و نه پیشـرفتی یک‌نواخت و داروینیستی به سوی یک الگوی عالی یا ابدی. به باور ولک و وارن تغییرات تاریخی در ادبیات را باید صرفاً بر مبنای الگوهایی شناسایی کرد که از خود ادبیات منتزع شده باشند، اما چگونه؟

ولک و وارن نوع خاصـی از تحول را برای آثار ادبی پیشـنهاد می‌کنند که متمایز از تکامل زیسـتی داروینی است. به باور آنها آثار ادبی طی فرایندهایی چون تمایز[4] (شامل تخصیص[5] و گوناگونی[6]) و وحدت[7] (شامل ادغام[8] و ترکیب[9] و پیوند[10] و تلفیق[11]) 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 سـنت‌های ادبی مرتبط با هم. هر تغییری در بخشـی از این نظام بر بخش‌های دیگرش هم تأثیر می‌گذارد مثلاً ممکن اسـت یک نوع ادبی خود را از صـورت‌ها موجود متمایز کند و سـپس با انواع دیگر اختلاط یابد و بر تحول آنها تأثیر بگذارد و نهایتاً به صـورت‌های پیوندی[۲] جدیدی منجر بشـود. این قبیل تحول‌های ادبی برخلاف تکامل داروینیسـتی لزوماً خطی یا رشـدیابنده[۳] نیسـتند، بلکه می‌توانند دوری باشـند یا پس‌رو، و یا همراه با تغییری در تأکیدها. ادبیات حتی می‌تواند صـورت‌های قدیم را دوباره بازیابی و تفسـیر کند. این جریان دیالکتیکی ناشـی از نیاز هنرمندان است به یافتن راه‌های جدید برای بیان مسائل زیبایی‌شناختی موجود در سنت ادبی. دراین‌معنا عوامل خارجی همچون تغییرات اجتماعی و فلسـفه و علوم جدید، سـبب پدید آمدن بافت و موضـوعات جدید می‌شـوند، اما انگیزهٔ سـبکی و صـوری برای تغییر از درون سـاحت پویای خود ادبیات سر بر می‌کشد و نسبت به موقعیت قبلی از خود واکنش نشان می‌دهد.

ولک و وارن تصـریح می‌کنند که تاریخ ادبیات را باید از منظر زمان حال نوشـت. یعنی مورخان ادبی باید گذشـتهٔ ادبی را براسـاس درکی که در حال حاضـر از هنجارها و ارزش‌های ادبی دارند بنویسـند. این هنجارها ثابت نیسـتند بلکه با ظهور فرایندها دیالکتیکی متحول می‌شـوند، 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 سلسله‌مباحث ما به معرفی آرای نظری رنه ولک و آستین وارن در کتاب نظریهٔ ادبیات و مخصوصاً بخش پایانی آن کتاب دربارهٔ تاریخ ادبیات اختصاص دارد. نظریه‌های سنتی خودمان در

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

2. Hybrid

3. Progressive

۴. برای اطلاعات بیشـتر دربارهٔ تاریخ ادبیات رجوع شـود به اثر ارزشـمند زیر: محمود فتوحی، نظریهٔ تاریخ ادبیات؛ با بررسـی انتقادی تاریخ ادبیات‌نگاری در ایران، تهران، سخن، ۱۳۸۷.

بعضی جزئیات به‌مراتب غنی‌تر و قوی‌تر از شیوهٔ این کتاب یا تمام دیگر شیوه‌های غربی است، و علت چیزی نیست جز تنوعِ به‌مراتب بیشتر و قوی‌تر آرایه‌های ادبی در ادبیات فارسی، نسبت به ادبیاتِ زبان‌های اروپایی. اما اولاً شیوه‌های سنتی فارسی و عربی چندان‌که باید منسجم و یک‌دست نیستند، و ثانیاً از حیث پرداختن به مباحث جدید ادبی و نیز برخی مباحث مشترک بین ادبیات و فلسفهٔ غرب، بسیار ناتوان و ناکارآمد هستند. به همین دلیل خواندن این کتاب یا آثاری مشابه آن برای ما نیز بسیار ضرورت پیدا می‌کند. این کتابِ دشوار و پیچیده و موجز، یکی از شاهکارهای مسلم در حوزهٔ نظریهٔ ادبیات است که خوشبختانه به فارسی صحیح و عالمانه‌ای ترجمه شده است؛ شاید تنها ایرادهای آن ترجمه این باشد که اولاً اصلِ انگلیسی اصطلاحات فنّی در آن ذکر نشده، ثانیاً برخی از زیرنویس‌هایش که لازم بود ترجمه شوند، ترجمه ناشده باقی مانده، و ثالثاً مطالبش تقریباً فاقد هرگونه شرح و بسطی است. من در این مختصر کوشیده‌ام با ذکر مثال‌هایی از فارسی این کتاب را معرفی کنم و مخصوصاً فصل پایانی آن را که دربارهٔ تاریخ ادبیات است شرح دهم.

سؤال کتاب حاضر مطلقاً این نیست که کدامیک از سه رویکرد نظریِ «متن‌محور» یا «خالق‌محور» یا «مخاطب‌محور» مفیدترند، زیرا هر سهٔ آنها به‌نوبهٔ خود چنان مفیدند و چنان اطلاعات ارزشمندی در اختیار پژوهشگران می‌گذارند که از هیچ‌کدامشان نمی‌توان صرف‌نظر کرد. قبلاً گفتیم هر نظریهٔ ادبی دارای اجزائی است مانند نقد ادبی و تاریخ ادبی، و حال می‌گوییم سؤال اصلی این است که این اجزاء در کدامیک از سه نظریهٔ فوق همخوانی بیشتری با هم دارند، و تصویر منسجم‌تری از بررسی‌های ادبی در اختیار می‌گذارند، و دیگر این‌که کدام‌یک از آنها در بررسی‌های ادبی دانشگاهی، منطبق‌تر بر موازین رشتهٔ ادبیات است؟ برای پاسخ به این سؤال‌ها ابتدا باید ببینیم ادبیات چیست و شامل چه اقلامی می‌شود، و سپس باید به این سؤال پاسخ دهیم که کدام‌یک از سه عاملِ «خود متن» یا «خالق متن» یا «خوانندهٔ متن»، ملاک‌های دقیق‌تر و کمّیت‌پذیرتری را در اختیار منتقدان ادبی و مورخان ادبیات می‌گذارد. هر پاسخی که به این سؤال‌ها بدهیم اصول اولیه و مبانی نظریهٔ ادبی ما را مشخص می‌کند. ولک و وارن در این کتاب «خودِ متن» را مهم‌ترین موضوع مورد بررسی می‌دانند و ضمن ارائهٔ روشی برای بررسی لایه‌های گوناگون متن، روشی اساساً «متن‌محور» را برای ارزیابی اثر ادبی و نیز تدوین تاریخ ادبیات پیشنهاد می‌کنند. جالب است که در نظریهٔ «لایه‌ایِ» ولک و وارن، مانند نظریهٔ فرمالیستی، توجه به خود متن و ویژگی‌های گوناگون آن بیشترین اهمیت را دارد، اما در این نظریه توجه به ویژگی‌های گوناگونِ مربوط به خالق متن و خوانندهٔ متن نیز دارای اهمیتی ضمنی است، و همین ویژگی حساب نظریهٔ لایه‌ای را از بقیهٔ نظریه‌های صورت‌گرا و متن‌محور جدا می‌سازد.