مکتب‌گرایی در ادبیّات

حسن زختاره[1]

چکیده

نگرش مکتب‌گرا به ادبیّات از جمله مطالعاتی است که در حوزه‌ی تاریخ ادبی جای می‌گیرد. بررسی مؤلفان و آثار در یک بازه‌ی زمانی مشخص، کوششی است برای ایجاد نظم، انسجام و تداوم در مجموعه‌ای نامتجانس و سرشار از گسست. نوشتار پیش رو می‌کوشد تا افزون بر بررسی تعریف انگاره‌ی مکتب ادبی و دست یافتن به عناصر تشکیل‌دهنده‌اش، به مطالعه‌ی این اجزا در پیوند با تاریخ و زیبایی‌شناسی بپردازد. جستار حاضر در ادامه درصدد است تا با نگرشی انتقادی، عملکرد و پیامد چنین رویکرد گاه‌شمارانه‌ای را تحلیل کند. نتیجه اینکه مکتب‌گرایی و معیارگرایی، افزون بر تحمیل نگرشی تاریخی و ملی‌گرایانه به ادبیّات، کاملاً تجویزی و تقلیل‌گرا است و با محور قراردادن مؤلف رویکرد سببی را در مطالعات ادبی ترویج می‌دهد. هر چند هر مکتب ادبی، با توسل به انگاره‌ی آزادی، نوآوری و خلق امکانات جدید، در برابر مکتبی دست به طغیان می‌زند و داعیه‌ی آن را دارد که ادبیّات را از قیدها و بندهایش می‌رهاند؛ امّا سرانجام خود به زندان دیگری برای ادبیّات بدل می‌شود. معمولاً پیدایش هر مکتبی به‌مثابه‌ی گسستی در ادبیّات شمرده می‌شود؛ اما تکرار، تقلید و تداوم از کارکرد زیبایی‌شناختی مکتب جدید نیز می‌کاهند و آن را به زوال رهنمون می‌سازند. گویی ادبیّات هیچ قید و بندی را تاب نمی‌آورد و بی‌وقفه برای نیل به آزادی در تلاش است.

واژه‌های کلیدی: مکتب ادبی، تاریخ ادبی، نقد ادبی، آزادی، تقلید، زیبایی‌شناسی

۱ـ مقدّمه

در اواخر سده‌ی نوزدهم و ابتدای سده‌ی بیستم، منتقد فرانسوی گوستاو لانسون[1] در صدد آن برآمد تا با تأسّی از تاریخ اثبات‌گرا و جامعه‌شناسی

[1]- استادیارگروه زبان و ادبیّات فرانسه دانشکده‌ی علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا همدان.
h.zokhtareh@basu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۲/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۷/۱۸

دورکیم[۲] نوعی رویکردی عینی به ادبیّات را در مقابل نقد ذهنی و برداشت‌گرایانه‌ی[۳] هم‌عصرانش پایه‌گذاری کند. بدین ترتیب، فن بلاغت و نقد ادبی، جای خود را در دانشگاه‌ها به تاریخ ادبی[۴] داد. نقد مروّج رویکردی هم‌زمانی و جهان‌شمول به ادبیّات بود و تاریخ را نادیده می‌گرفت؛ اما تاریخ ادبی در مطالعاتش دیدگاهی درزمانی و نسبی‌گرا برمی‌گزید. در دهه‌ی شصت سده‌ی بیستم، رویکردهای مختلف نقد نو[۵] انتقام نقد را از تاریخ ادبی گرفتند و آن را از عرصه‌ی مطالعات ادبی دور کردند. تاریخ ادبی برای حفظ اعتبار و وجهه‌ی خود به‌ناچار می‌بایست وارد حوزه‌ی عمل یا نقد می‌شد. انگاره‌ی مؤلّف سنگ بنای تاریخ ادبی بود و تا اواسط نیمه‌ی دوم سده‌ی گذشته نقشی بنیادین در تعریف ادبیّات ایفا می‌کرد. متفکرانی ساختارگرا[۶] چون استروس[۷]، بارت[۸] و فوکو[۹] به حیاتش خاتمه دادند (۱) و انگاره‌ی متن را بر مسند قدرت نشاندند. مرگ مؤلف و تاریخ ادبی به‌مثابه‌ی پایان هرگونه نگرش سببی[۱۰] به ادبیّات بود. تنها پس از گذشت چند دهه، تاریخ ادبی توانست با اصلاح مواردی که مورد انتقاد واقع شده بود، اعتبار از دست رفته‌اش را بازیابد و به کمک هرمنوتیک متون ادبی بشتابد؛ سرانجام، نقد ادبی و تاریخ ادبی با یکدیگر آشتی کردند.

1- Gustave Lanson
2- Dourkheim
3- Impressionniste
4- histoire littéraire
5- Nouvelle Critique
6- Structural
7- Strauss
8- Barthes
9- Foucault
10- Causal

مطالعه‌ی مکتب‌های ادبی یکی از مهم‌ترین بررسی‌هایی بود که در حیطه‌ی تاریخ ادبی جای می‌گرفت (مورل[1]،۱۹۹۴: ۲۳). جستار پیش‌رو (۲) می‌کوشد تا افزون بر ارائه‌ی تعریفی از مکتب ادبی، ویژگی‌های متمایزکننده‌ی آن را کوتاه یادآوری کند و مفاهیم و نظریه‌های بنیادینی را که ورای مشخصه‌های بارز آن مستترند آشکار سازد. این مهم اجازه می‌دهد تا به درک بهتری از رویکرد مکتب‌گرا به ادبیّات دست یافت و خصوصاً به دلایل مطرود شدن چنین دیدگاهی در مطالعات ادبی پی برد. در این زمینه، سعی می‌شود تا پیوند مکتب ادبی با تاریخ و زیبایی‌شناسی (ادبیّات) نیز مورد بررسی قرارگیرد. بی‌تردید، این بررسی با دو انگاره‌ی بنیادین آزادی و محدودیت که در وجود مکتب ادبی پنهانند گره می‌خورد. انگاره‌هایی چون اثر، مؤلف، تقلید، تأثیر، نوآوری و غیره نیز سر برمی‌آورند تا گواهی باشند بر نگاه تقلیل‌گرای مکتب ادبی به پدیده‌ی ادبی.

۲-مکتب ادبی و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن

مطالعاتی که به بررسی مکتب‌های ادبی[2] اختصاص داشته‌اند، در اغلب موارد، پرسشی بنیادین را نادیده می‌گرفتند یا پاسخ آن را واضح و روشن فرض می‌کردند. آن پرسش این بود: مکتب ادبی چیست؟ البته طفره رفتن از ارائه‌ی تعریف از موضوع مورد مطالعه در این دست از بررسی‌ها به‌ویژه در عرصه‌ی علوم انسانی رواج داشت. شاید خاستگاه چنین رفتاری را باید بیش از هر چیز در ماهیت موضوع پرسش جست. یافتن جوابی قانع‌کننده گاه آسان نمی‌نمود؛ ازاین‌روی نظریّه‌پردازان با استناد به این که تعریفی مبهم و مقبولِ همگان از یک انگاره در ذهن همه وجود داشت از تعریف دقیق موضوع مورد مطالعه‌ی

[1]- Maurel
[2]- Ecoles littéraires

خود سر باز می‌زدند. این فرض نیز به ذهن خطور می‌کند کـه در برخـی مواقـع ارائه‌ی تعریفی دقیق و بالاخص جامع از یک انگاره ممکن نیست؛ زیرا برشمردن خصوصیات موضوع مورد مطالعه از یک سو مجال را برای انتقاد فراهم می‌کنـد، و از سویی دیگر حوزه‌ی مورد بررسی را بسیار محدود می‌سازد.

نظریه‌پـردازان همـواره بـر آن بودنـد کـه بـرای تعریـف موضـوع یـک علـم بـه مشخصه‌هایی از آن اشاره کنند که تا حد ممکن یا در حـوزه‌ی مطالعـات علـوم دیگری قرار نگیرد یا کمترین وجه اشتراک را با حوزه‌های دیگـر داشـته باشـد. بدین ترتیب، هر علمی می‌توانست هم استقلال خود را به‌عنوان یک علم مستقل حفظ کند و هم امکان دخالت دیگر علوم، به‌ویـژه علـوم مجـاور را در عرصـه‌ی تحت نظریه‌پردازی‌اش کاهش دهد. در این زمینه، می‌تـوان در نیمـه‌ی نخسـت سده‌ی بیستم به تلاش‌های سوسور برای تعریف علم زبان‌شناسی (رک: نورمند[1]، ۲۰۰۰: ۲۷-۲۸) و در نیمه‌ی دوم همان سده به کارهای نظریه‌پردازان مطالعات ترجمه برای ایجاد رشته‌ی ترجمه‌شناسی[2] (گویدیر،۲۰۱۶: ۶-۱۰) اشـاره کـرد. تردیدی نیست که پیدایش مطالعات بینارشته‌ای که در چند دهه‌ی اخیـر مـدام بر ضرورت آن تأکید می‌شود ترسیم هرگونه حد و مرز مشخصی را میان حـوزه-ی مورد مطالعات علوم انسانی از نظر دور می‌کند. رویکـرد بینارشـته‌ای کـه بـر وابسـتگی و تعامـل میـان رویکردهـای گونـاگون صـحّه می‌گـذارد، بـه وجـود رویکردهای گوناگون به یک موضوع اشاره می‌کند و بـا انحصـارطلبی رویکردهـا مخالفت می‌ورزد. به دیگر سخن، ناظر حرکـت از سـوی دیـدگاه انحصـارطلبانه، تک‌گویه و مطلق‌گرا به سمت نگرش گفتگومدار، تعامل‌گرا و نسبی‌گرا هستیم.

---

[1]- Normand
[2]- Guidère

ایو استالونی[1] برای این‌که در کتاب *مکتب‌ها و جریان‌های ادبی* تعریف قابل قبولی از مکتب ادبی ارائه دهد، نخست آن را از انگاره‌هایی چون حرکت[2] و جریان[3] متمایز می‌کند (استالونی، ۲۰۱۵: ۱-۲۱). سپس، با تکیه بر اصل شباهت، شش جزء تشکیل دهنده‌ی یک مکتب ادبی را برمی‌شمرد و پس از آن، بر اساس اصل افتراق، از همان شش مفهوم برای تفکیک مکتب‌های ادبی از یکدیگر استفاده می‌کند. این شش معیار به شرح زیر است:

الف- مجاورت زمانی؛

ب- هم‌گرایی در الهام و صورت؛

ج- مبنای نظری و مفهومی یکسان؛

د- رهبر و نماینده‌ی نمادین؛

ه- محل دیدار؛

و- و نام.

نگاهی گذرا به نگاشته‌ها در حوزه‌ی مکتب‌های ادبی و یا تاریخ ادبی نشان می‌دهد که برای هر مکتب ادبی یک بازه‌ی زمانی خاصی درنظر گرفته می‌شود. به عنوان نمونه بازه‌ی زمانی حیات سورئالیسم را بین دو جنگ جهانی تعیین می‌کنند (ماسن[4]، ۱۹۹۰: ۴۶۱). می‌توان در مجموعه‌ی آثاری که در یک بازه‌ی زمانی مشخص در محدوده‌ی یک مکتب ادبی تولید می‌شوند اصول، مضمون‌ها و صورت‌های مشترک و مشابهی را مشاهده کرد. کافی است به بررسی آثاری که در حوزه‌ی رمان نو (البته اگر بتوان آن را یک مکتب به شمار آورد) طبقه‌بندی می‌شوند پرداخت تا به اصولی چون انتقاد از رمان واقع‌گرا، نفی پیرنگ سنتی، حذف شخصیّت و روان‌شناسی، حضور پربسامد اشیا، خلق یک

[1]- Yves Stalloni
[2]- Mouvement
[3]- Courant
[4]- Masson

صورت ادبی جدید برای توصیف پدیدارشناسانه و عینی، ظهور اسطوره‌ها و عدم تعهد ادبیّات برخورد (همان: ۵۱۵-۵۱۶). معمولاً نظریه‌پردازان مجموعه‌ی اصول و مبانی بنیادین هر مکتب ادبی را در متن‌های پایه‌گذار آن مکتب نظریه‌پردازی و مطرح می‌کنند. این مبانی در دوره‌ها و مکتب‌های متفاوت در متون گوناگونی ظاهر می‌شود: پیشگفتار، بیانیه، جستار، متن نظری و غیره. انگاره‌ی مکتب ادبی که شاید می‌بایست انگاره‌ی مؤلف را از بین می‌برد، به گونه‌ای ناسازمند بر آن صحّه گذاشت به نحوی که نام هر مکتب ادبی با نام مؤلفی که آن را نمایندگی و یا هدایت می‌کرد عجین شده است. در این زمینه می‌توان به زوج‌هایی چون کلاسیسیسم و راسین، رمانتیسم و هوگو، رئالیسم و بالزاک، ناتورالیسم و زولا، پارناس و گوتیه و سورئالیسم و بروتون اشاره کرد. معمولاً نویسندگان هر مکتب ادبی در محل خاصی گرد این نظریه‌پرداز یا رهبر تأثیرگذار جمع می‌شدند؛ طوری‌که گاه نام یک محفل ادبی پیوندی تنگاتنگ با نام آن مکتب ادبی داشته است. این محافل نیز در دوره‌های گوناگون تاریخی شکل‌ها و نام‌های گوناگونی به خود گرفته‌اند: کالج، سالن، انجمن، محفل، حلقه، گروه، مکتب و انتشارات. تخصیص یک نام خاص به یک مکتب، چه از سوی بنیانگذارانش، چه از جانب مخالفانش، از این حیث حائز اهمّیّت است که می‌تواند گواهی بر اثبات و پذیرش وجود و هویت آن باشد.

۲-۱- مکتب ادبی و تاریخ ادبی

مجموعه‌ی معیارهایی که با استناد به آن‌ها به تعریف و طبقه‌بندی یک مکتب ادبی می‌پردازند در دو حوزه‌ی تاریخ و زیبایی‌شناسی قرار می‌گیرند. از این رو، تقسیم‌بندی ادبیّات به مکتب‌های گوناگون در پیوندی تنگاتنگ با تاریخ ادبی (۳) و شکل اولیه‌ی آن، یعنی زندگی‌نامه‌نویسی، قرار می‌گیرد. نگرش تاریخی به ادبیّات و اثر ادبی در نوعی عینیّت علمی که خود میراث اثبات‌گرایی سده‌ی

نوزدهم است ریشه دارد. به کمک تاریخ ادبی می‌توان به گوناگونی و کثرت تولیدات ادبی در یک بازه‌ی زمانی مشخص نظم بخشید. پس ایجاد نظم از مهم‌ترین دغدغه‌ها در مکتب‌گرایی است؛ زیرا پدیده‌ی ناهمگن ادبی را در قالب پدیده‌ای منسجم، همگن و قابل توضیح و درک ممکن می‌سازد. تاریخ ادبی برای نیل به این هدف مهم به تقسیم‌بندی دست زد و برای انجام این کار نیز به اصول متفاوتی چون گاه‌شماری، انواع ادبی، مضمون و غیره دست یازید. شاید برای این‌که بتوان خاستگاه دیگری برای شکل‌گیری تاریخ ادبی و تقسیم‌بندی ادبیّات به مکتب‌های گوناگون پیدا کرد باید این دو پدیده را با مبحث آموزش ادبیّات (نورمند،۲۰۰۱: ۱۸۰-۱۸۳) نیز پیوند زد. در واقع، این نوع تقسیم‌بندی با ارائه‌ی برداشت‌هایی ساده‌انگارانه، طرح‌وار و تقلیل‌گرا آموزش ادبیّات را ساده و آسان می‌سازند. تردیدی نیست که آموزش خود نیز حافظ و پاسدار منافع جامعه و در نتیجه زبان است. از همین‌رو نقد مکتب‌گرایی و نگرش تاریخی به ادبیّات از سوی نقد نو واکنش شدیدی از جانب فضای فرهنگستانی و دانشگاهی در پی داشته است (۴).

وجود دو الگوی تقسیم‌بندی در بررسی‌های مکتب‌محور بر نقش تاریخ‌گرایی در این حوزه صحّه می‌گذارد: نخست تقسیم‌بندی بر اساس سده‌ها و سپس بر پایه‌ی جریان‌ها و مکتب‌ها. تقسیم‌بندی آثار براساس سده‌ها خیلی زود جای خود را به تقسیم‌بندی سده‌ها بر مبنای دوره‌های سیاسی داد و محدودتر گشت. ولتر[1] وقتی از سده‌ی هفدهم سخن به میان می‌آورد از آن با عنوان «سده‌ی لویی چهاردهم» یاد می‌کرد. گاه این تقسیم‌بندی ادبیّات بر مبنای دوران حکومت صورت می‌پذیرفت. مشکل اساسی در این دست طبقه‌بندی نویسندگانی بودند که در این دوره‌ها جای نمی‌گرفتند و بیشتر به دوران گذار از

[1]- Voltaire

یک دوره به دوره‌ی دیگر تعلق داشتند. به‌عنوان نمونه، مالرب[1] گرچه معمولاً در میان نویسندگان سده‌ی هفدهم طبقه‌بندی می‌شود؛ اما بخش مهمی از آثارش را پیش از سال ۱۶۰۰ به رشته‌ی تحریر درآورده است. نمونه‌ی دیگر سن‌سیمون[2]است: باید او را نویسنده‌ای کلاسیک محسوب کرد یا در شمار اولین نویسندگان عصر روشنگری[3] جای داد؟ بیفزاییم که در تقسیم‌بندی هر سده مبنای زمانی لحاظ نمی‌شد و تنها حوادث تاریخی خاصی مبنا قرار می‌گرفتند. بدین ترتیب، سده‌ی هفدهم در سال ۱۷۱۵ با مرگ لویی چهاردهم پایان می‌گرفت و سده‌ی بیستم در سال ۱۹۱۴ با شروع جنگ جهانی اول آغاز می‌شد؛ امّا اشکال چنین نگرشی به ادبیّات در چیست؟ نخست این‌که تقسیم‌بندی‌ها بر مبنای تاریخ که در خارج از حوزه‌ی ادبیّات قرار دارد صورت می‌پذیرد. در واقع، سعی می‌شود دو نوع رمزگان متفاوت، یعنی همان رمزگان ادبی و رمزگان تاریخی (۵) در تطابق با یکدیگر قرار بگیرند. در ضمن، چنین نگرشی به‌جای آنکه تعریف مشخصی از سرشت ادبیّات ارائه دهد آن را به دوره‌هایی گوناگون و متفاوت، که هر یک ویژگی‌هایی خاص خود را داراست، تقسیم می‌کند تا افزون بر آموزش، یادگیری آن نیز ممکن و راحت‌تر گردد. همچنین، تاریخ ادبی همواره مبادی اصول و ایدئولوژی حاکم بر جامعه و میهن است زیرا ملّی‌گرایانه است (شریفی، ۱۳۹۱: ۱۳۴۰ و ویلنت[4] ، ۲۰۱۰: ۴۵-۵۰). چنین ادبیّاتی و یک چنین نگرشی به ادبیّات آن را در بند و زبون می‌سازد؛ چرا که تاریخ ادبی در خدمت یک ایدئولوژی، و آن‌هم ایده‌ی ادبیّات ملّی است. ادبیّاتی چنین هرگز نمی‌تواند در راستای نیل به آزادی گام بردارد چه خود نخست از فقدان آزادی رنج می‌برد و در بند است.

---

[1]- Malherbe
[2]- Saint-Simon
[3]- Siècle des Lumières
[4]- Vaillant

این تمایل ملی‌گرایانه به ایجاد طبقه‌بندی در ادبیّات که تحت تأثیر اثبات‌گرایی است ویژگی‌های بارز دیگری هم دارد. نخست این‌که برخلاف ظاهر مطلق‌گرا و دقیقش برای تعیین حدود زمانی هر مکتب بسیار متزلزل می‌نماید؛ چه این گونه مرزبندی در حوزه‌ی ادبیّات کاملاً قراردادی و تصنعی است و نه طبیعی. کافی است به سیر تحول و حیات رمانتیسم در کشورهایی چون انگلستان، آلمان و فرانسه نگاهی انداخت تا دریافت که این مکتب در دوره‌های مختلف تاریخی در هر یک از این کشورها غالب بوده است. ظهور رمانتیسم در دو کشور نخست به اواسط سده‌ی هجدهم و در فرانسه به اوایل سده‌ی نوزدهم باز می‌گردد. درضمن، نظر به اینکه این نگرش ادبیّات را در پیوند با بافت فراادبی قرار می‌دهد بیشتر با انگاره‌ی نسبی‌گرایی سازگار است. سرآغاز چنین تفکّری به کتاب *در باب ادبیّات*[1] مادام دو استال[2] در سال ۱۸۰۰ برمی‌گردد. این کتاب با ایجاد پیوند میان ادبیّات و جامعه (میلت[3]، ۲۰۰۷: ۷۷-۸۴). بر نگرش جهان‌شمول و غیرزمانی ادبیّات از منظر کلاسیک‌ها پایان می‌دهد و بر نسبی‌بودن تاریخی و جغرافیایی ادبیّات‌ها صحّه می‌گذارد (مورل،۱۹۹۴: ۲۲).

شیوه‌ی دیگری در بررسی تاریخی ادبیّات از رونق بسیار برخوردار بود: تقسیم‌بندی هر عصر به دوره‌های گوناگون که در هر کدام یک مکتب ادبی خاصی غالب بود. گرچه چنین اقدامی به درک آن عصر بسیار کمک می‌کرد، اما چندان جامع و کامل نبود. در واقع، بخشی از دوره‌ها یا سال‌ها در هیچ یک از دوران‌ها قرار نمی‌گرفتند و در نتیجه از کانون توجه و مطالعات دور می‌ماندند. کافی است به بازه‌های زمانی که به هر دوره یا مکتب اختصاص یافته توجه کرد تا دریافت برخی سال‌ها از قلم افتاده‌اند. گویا حیات ادبی در این دوران متوقف

[1]- De la Littérature
[2]- Madame de Staël
[3]- Millet

بوده است. در ضمن، اگر هم این دوران مرده لحاظ شود، باز هم در پیوند و در سایه‌ی ادوار مشخص و در ارتباط با یک مکتب ادبی خاص است. به همین علت، برخی از بازه‌های زمانی را پیشا یا پسامکتبی می‌خوانند تا در پیوند با مکتب خاصی قرار گیرد. این امر موجب می‌شد رویکرد مکتب‌گرا رویکردی کارآمد و جامع به نظر برسد.

پدیده‌ی دیگری نیز ناکارآمدی این تقسیم‌بندی را برملا می‌کرد. گاه در تقسیم‌بندی یک سده به دوره‌های گوناگون با بازه‌های زمانی خاصی مواجه می‌شدند که آفرینش ادبی بنا به دلایل متفاوتی از پویایی زیادی برخوردار نبود و در نتیجه رویکرد مکتب‌گرا، با استناد به معیارهای خود، نمی‌توانست جریان یا مکتب ادبی خاصی را در آن بیابد. در چنین شرایطی، وجود کمترین رد یا نشانه‌ای از یک مکتب کافی بود تا آن سال‌ها را به یک مکتب ادبی خاص منسوب کنند. اما گاه یک بازه‌ی زمانی خاص چنان از وجود چنین نشانه‌هایی بری بود که به‌ناچار آن دوران را کاملاً نادیده می‌گرفتند. صرف اینکه اثر یا نویسنده‌ای پیدا نمی‌شد که به مکتب خاصی تعلق داشته باشد، همه چیز در سکوت برگزار می‌شد؛ گویی آن دوران هرگز به تاریخ ادبیّات تعلق نداشته و ادبیّات از کارکرد خاصی در آن زمان برخوردار نبوده است؛ امّا در این میان پدیده‌ی دیگری نیز طبقه‌بندی بالا را به چالش می‌کشید. منظور نویسندگانی بودند که در طی فعالیت ادبی خود دست به آفرینش در مکتب‌های ادبی گوناگون زده‌اند، به‌نحوی که آثار آنان هم‌زمان در چندین مکتب جای می‌گیرد. این امر نشان می‌دهد که ادبیّات در یک حصار نمی‌گنجد. البته در نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم جریان‌هایی چون صورت‌گرایی، ساختارگرایی و پس از آن‌ها بینامتنیت نیز فلسفه‌ی وجودی مکتب و هرگونه مرزبندی را به چالش

کشیده‌اند. به‌عنوان نمونه، بسیاری از متون نقیضه‌گو[1] همزمان به چندین مکتب و چندین نوع ادبی تعلق دارند (۶). اما در تمامی این موارد، نگرش مکتب‌گرا تنها به جنبه‌هایی از نویسنده و آثارش می‌پرداخت که در حیطه‌ی یک مکتب خاص قرار می‌گرفت. در حقیقت، باز هم نوعی نگرش کاملاً محدودکننده و تقلیل‌گرا به اثر اعمال می‌شد و بیشتر در خدمت صحّه گذاشتن و تثبیت مبانی و نظریه‌های یک مکتب ادبی خاصی بود. به دیگر سخن، اثر در خدمت اصولی از پیش تعیین شده قرار می‌گرفت و بیشتر نگرشی واپس‌گرا و جبرگرا بر آن حاکم بود تا نگرشی مولّد و آینده‌نگر.

۲-۲-تقلید یا نوآوری

از منظر افلاطون «شاعر و هنرمند مقلّد در سلسله‌مراتب اجتماعی تقریباً پَست‌ترین جایگاه را دارند.[...] جایگاه شاعر و هنرمند تقلیدگر[...] خیلی از فیلسوف فروتر است» (ژیمنز، ۱۳۹۰: ۱۹۶). به‌زعم این فیلسوف، هنر مقلّد، توهّم‌آفرین و وانمودگر توجه را از واقعیّت عینی منحرف می‌کند. هنر از آن‌رو مطرود شمره می‌شود که «از روی یک کپی کپی‌برداری می‌کند و این یعنی تقلید از چیزی که خودش تقلیدی بوده است» (همان: ۱۹۸). در حقیقت، افلاطون در پی آن است که هنر را به اطاعت از مرجعیت فلسفه وادارد؛ زیرا تنها فیلسوف می‌تواند ضامن آرمان‌شهر عدالت‌مند و هماهنگ باشد (همان: ۱۹۹). از همین روست که برای مبارزه با بی‌اخلاقی می‌توان به سانسور، نظارت، گزینش و حتی حذف آثار هنری دست زد (همان: ۲۰۰).

تقلید[2] از انگاره‌های بسیار مهم در حوزه‌ی ادبیّات و هنر به شمار می‌رود و بحث‌های زیادی پیرامون آن صورت گرفته و می‌گیرد. معمولاً این انگاره به دو

[1]- Parodique
[2]- Imitation

صورت در حوزه‌ی ادبیّات رخ می‌نماید. منظور از حالت نخست تقلید اثر ادبی از واقعیّت است که افلاطون و سقراط در قالب بحث‌هایی پیرامون مفهوم محاکات[1] به آن پرداخته‌اند. در بند پیشین تلویحاً بـه نظـر افلـاطون اشـاره شـد. دومـین صورت حاکی است از تقلید یک متن از مـتن یـا مـتن‌هـای دیگـر. گـویی ایـن برداشت از تقلید در حوزه‌ی ادبیّات در تقابل با نگرش نخست قرار دارد؛ زیرا نـه به دنیای برون‌ادبی و برون‌متنی که به دنیای متنـی و زبـانی محـدود و وابسـته است. تقلید متنی به شکل‌های گوناگونی نمود پیدا می‌کند و واکنش‌ها در برابـر هـر یـک از اشـکال گونـاگون آن متفـاوت اسـت. ژرار ژنـت[2] در کتـاب *الـواح بازنوشتنی*[3] به طور مفصل پیوندهای ممکن میان متن‌ها را توضـیح داده اسـت. کوتاه یادآور شویم که ژنت و اکثر نظریه‌پردازان مدرن بیش از آنکه بـر شـباهت تأکید ورزند، تغییر[4] و تفاوت را عامل و نیـروی اصـلی تحـول ادبیّـات بـه‌شـمار می‌آورند. صورت‌گرایان روس نیز یکی از دو مکانیسم تحول ادبی را نقیضه‌گـویی می‌دانستند که قراردادی بودن شـگردهای یـک نـوع یـا مکتـب ادبـی را برملـا می‌ساخت (سانگسو[5]، ۱۹۹۴: ۳۱-۳۶). و بـا قـرار دادن شـگردهای تکـراری در بافت متنی جدید کارکرد زیبایی‌شناختی نوینی به آن‌ها اعطا می‌کرد.

تقلید، یکی از مبانی بنیادین مکتب ادبی است، هرچند در مرحله‌ی شکل‌گیـری یک مکتب انگاره‌ی نوآوری[6] نقش پررنگ‌تری ایفا می‌کنـد. معمولـاً هـر مکتـب ادبی اصول، مبانی و رمزگان مکتبی پیش از خود را مانعی برای نوآوری به‌شـمار می‌آورد و برای خلق نوآوری خود را ملزم به چالش کشیدن آن برای خلـق آثـار جدید می‌بیند. در واقع، او امکان‌های جدیدی را می‌بیند کـه خـود را ملـزم بـه

1- Mimesis
2- Gérard Genette
3- Palimpsestes
4- Transformation
5- Sangsue
6- Innovation

خلق آن‌ها می‌داند. اما مکتبی که نوآوری در دستور کارش قرار داشته، پس از آن که به رسمیت شناخته شد، بسیاری از نویسندگان را در عرصه‌ی تقلید محصور می‌کند و از آنان می‌خواهد به اصول ادبی آن وفادار بمانند. معیارهایی چون هم‌گرایی در الهام و فرم، مجموعه‌ی مبانی نظری و مفهومی و وجود یک نماینده و نظریه‌پرداز بر این امر صحّه می‌گذارند. فراموش نکنیم که در واژه‌ی مکتب، مفاهیمی چون آموزش جمعی، گروه، حضور یک استاد و شاگردان یا مریدان و حتی اهداف مشترک وجود دارد. در واقع، روند ناسازمندی در فرایند تکوین هر مکتب ادبی شکل می‌گیرد، زیرا از نوآوری به‌سوی تقلید حرکت می‌کند. به دیگر سخن، هر مکتب از انگاره‌ی تفاوت به سوی انگاره‌ی شباهت، از تجدید به سوی ثبات و تداوم[1] سوق می‌یابد و دقیقاً همین اصرار بر تداوم تقلید و شباهت است که به مرگ یک مکتب منتهی می‌شود. داستان حیات یک مکتب ادبی، پیش از هر چیز داستان تداوم است؛ گرچه نوع پیوند آن با دیگر مکتب‌ها، به‌ویژه مکتب‌هایی که از لحاظ زمانی به آن نزدیکند، بیش از آنکه از جنس تداوم و شباهت باشد برپایه‌ی تفاوت و تضاد شکل می‌گیرد.

البته باید پیوند تقلید را با انگاره‌ی دیگری، یعنی انگاره‌ی تأثیر[2]، مشخص کرد. علی‌رغم شباهت‌های موجود بین این دو انگاره، می‌توان چند تفاوت اساسی را میان آن‌ها ترسیم کرد. به‌نظر می‌رسد که تأثیر کنشی است که یک اثر یا نویسنده بر دیگری می‌گذارد. به دیگر سخن، در بحث تأثیر که نقد منابع[3] نیز بر پایه‌ی آن استوار بوده است کانون توجه، بیشتر گذشته است تا خود اثر. معمولاً در این نگرش واپسگرا به اثر، تأثیر امری ناخودآگاهانه و منفعلانه محسوب می‌شود. در مقابل، تقلید بیشتر کنشی فعالانه و آگاهانه به‌شمار

[1]- Continuité
[2]- Influence
[3]- Critique des sources

می‌رود. هر چند برخی از اشکال آن به چالش کشیده می‌شود؛ درنهایت تقلید کنشی خلاقانه است که تحول را در پی دارد و کانون توجه ادبیّات و نقد مدرن را به خود اختصاص داده است. به‌نظر می‌رسد انگاره‌ی تأثیر بیشتر با نگرش مکتب‌گرا به ادبیّات سازگار باشد، همان‌طور که بسیاری از جمله‌ی آندره ژید[1] در متنی تحت عنوان «درباب تأثیر در ادبیّات» (۷) در اوایل سده‌ی بیستم به مدح آن پرداخته‌اند. هر چند، همین نوشته‌ی ژید خود گواهی بر یک نگرانی می‌دهد: بی‌شک انگاره‌ی تأثیر در آن دوران به باد انتقاد گرفته شده است. شاید ژید فراموش کرده بود که تقلید همان‌گونه که از اصول بنیادین مکتب ادبی و از لازمه‌های حیات و تثبیت آن است، به همان اندازه حیات آن را به مخاطره می‌اندازد. هم‌گرایی در صورت و الهام و همچنین پیروی از اصول مشترک نویسندگان یک مکتب را به یک سو سوق می‌دهد؛ اما تداوم و تکرار موجب می‌شود بسیاری از شگردهای ادبی کارکرد زیبایی‌شناختی خود را از دست دهند و نخ‌نما شوند. این شگردها و تکرارها از چشم مخالفان دور نمی‌مانند. آنان نیز دست به تقلید می‌زنند؛ ولی این بار به گونه‌ای سخره‌آمیز و کمیک تا نشان دهند آن‌ها نه طبیعی، بلکه ساختگی، قراردادی و تصنعی‌اند.

مسلّم است که تحت تأثیر نگرش مکتب‌گرا، انگاره‌ی شباهت از چنان اهمّیّتی برخوردار شد که ناخودآگاه ذهن را به این سو سوق می‌داد که با یافتن کمترین شباهتی میان چندین نویسنده یا چند آثار، آن‌ها را در یک مجموعه‌ی خاصی قرار دهد و نام خاصی را نیز به آن اطلاق کند. گاه این اصرار بر معیاری‌کردن هنر و ادبیّات و تلاش برای یافتن شباهت در آثار بسیار متفاوت از یکدیگر به حدّی بود که همگی در یک رده طبقه‌بندی می‌شدند بی‌آنکه جنبه‌ی نوآورانه‌ی (۸) آن‌ها لحاظ شود. در برخی موارد، نویسندگان نیز با این نوع طبقه‌بندی و اطلاق برچسبی به خود و آثارشان مخالفت می‌کردند؛ جریان مؤلّف‌گرا به‌نوعی

[1]- André Gide

مؤلف را نیز نادیده می‌انگاشت و به نیتی که او خود اعلام می‌کرد توجهی نداشت. می‌توان، به خصوص از نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم، شاهد چنین پدیده‌ای بود که خود گواهی است بر آغاز افول مکتب‌گرایی. به عنوان نمونه می‌توان به دو جریان متفاوت در سده‌ی نوزدهم و بیستم اشاره کرد. معیارگرایی منتقدان و پاسداران حقیقت و زیبایی در سده‌ی نوزدهم موجب شد تا مجموعه‌ی آثار برخی از نقاشان امپرسیونیست اجازه‌ی ورود به بسیاری از نمایشگاه‌ها را نداشته باشد (شاهین، ۱۳۶۸: ۲۵۵-۲۵۶). مورد دیگر که در سال ۱۹۶۰ در عرصه‌ی ادبیّات ظهور کرد، رمان نو بود.

نخستین بار صورت‌گرایان روس انگاره‌ی شباهت را به باد انتقاد گرفتند. در حقیقت، آنان بر این باور بودند که شیوه‌ی خاصی را ابداع کرده‌اند که قادر است جنبه‌ی تاریخی ادبیّات را مورد بررسی قرار دهد و برخلاف تاریخ ادبی انگاره‌ی صورت را مطالعه کند. در سال ۱۹۲۷، شکلوفسکی[1] آشنایی‌زدایی[2] را مبنای تحول ادبی قرار داد و تلاش کرد به کمک این انگاره‌ی بنیادین مفهوم ادبیت[3] را تبیین کند. آشنایی‌زدایی نیز بیش از آنکه بر شباهت تأکید داشته باشد بر اصل تفاوت و افتراق صحّه می‌گذاشت. صورت‌گرایان اعتقاد داشتند که یک صورت ادبی جدید به‌مدد انگاره‌ی تفاوت به چشم می‌آید. در همین زمینه، طرح ایجاد یک تاریخ ادبی جدید را پیشنهاد دادند که دیگر در کانون آن نه آثار ادبی که شگردهای[4] ادبی قرار می‌گرفتند. هر شگرد ادبی نوین کارکردی آشنازدایانه داشت و مانع از خودکارشدگی دریافت می‌شد. البته این کارکرد در سطح یک متن باقی نمی‌ماند؛ بلکه از آن فراتر رفته و وارد سنت ادبی نیز می‌شد

[1]- Chklovski
[2]- Défamiliarisation
[3]- Littérarité
[4]- Procédés

(کامپگنن[1]،۱۹۹۸: ۲۵۴). بدین ترتیب، آشنایی‌زدایی، به‌مثابه‌ی اختلاف[2] در قبال سنت، اجازه می‌داد تا پیوند تاریخی را میان یک شگرد و نظام ادبی، میان متن و ادبیّات، پیدا کرد. بدین ترتیب، تداوم سنت، به‌عنوان پایه‌ی تحول تاریخی ادبیّات، جای خود را به عدم تداوم یا گسست[3] داد. رهاورد و بدعت اصلی صورت‌گرایان در این بود که برخلاف متخصصان تاریخ ادبیّات که مبنای تاریخ ادبیّات را تداوم می‌دانستند، درست همانند زیبایی‌شناسی نوگرا و پیشتاز آثاری که الهام‌بخش آنان بودند، پویایی نوگرا و گسست را مبنای تحول قلمداد کردند (همان: ۲۵۵).

۲-۳- بعد زیبایی‌شناختی

میشل فوکو حین تمایز رشته‌های علمی از آنچه او اعمال گفتمانی می‌نامید، اساس این اعمال را تجدید و تداوم تأویل مبانی این رشته‌ها می‌دانست (کالر، ۱۳۷۹: ۱۳۸-۱۳۹). در واقع، در هر سامانه‌ی زبانی و فکری جدید، گفتمانی برخاسته از آن سامانه، خوانشی جدید از انگاره‌های بنیادین ارائه می‌دهد. از این منظر می‌توان هر مکتب ادبی را در چنین بستری جای داد؛ چه هر یک نگرش خاصی به انگاره‌ی «ادبیّات» دارد. نظر به اینکه هر مکتب در بافت تاریخی، جغرافیایی، اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی خاصی شکل می‌گیرد در نتیجه، به مجموعه‌ای از انتخاب‌ها دست می‌زند؛ به این معنی که ادبیّات را به شیوه‌ای خاص تعریف می‌کند و کارکردهای مشخصی را نیز برای آن در نظر می‌گیرد. بی‌شک، هر نگرشی به ادبیّات، هرچند جمعی، ناخودآگاه برای خود محدودیت‌هایی قائل می‌شود و آزادی نویسنده و ادبیّات را در آن حیطه تعریف

[1]- Compagnon
[2]- Ecart
[3]- Discontinuité

مـی‌کنـد. بنـابراین، آزادی و محـدودیت دو انگـاره‌ی اساسـی‌انـد کـه جـزء جدایی‌ناپذیر هر رویکرد و مکتب ادبی محسوب می‌شوند.

انگاره‌هایی نسبی چون ادبیّات و آزادی به نظریه‌پردازان مکتب‌ها اجـازه داده‌انـد تا همواره بخشی از آن‌ها را نادیده گرفته و تنها برشی از پیوستار آن‌هـا را مـورد توجه قرار دهند. تردیدی نیسـت کـه هـر مکتـب و رویکـرد ادبـی آزادی را در محدوده‌ی خاصی تعریف می‌کند، محدوده‌ای که در مکتب مخـالف پـیش‌بینـی نشده بود. درست است که تعیین حدود این امکان را فراهم مـی‌سـازد تـا بـرای استخراج منابع و امکانات لازم در آن حوزه تلاش کرد، اما چنین برش خاصـی از پیوستار ادبیّات، همانند برشی که زبان از واقعیّت فراهم می‌کند، گاه امکان گذار از مرزها را ممکن نمی‌سازد. هر چند هر مکتب ادبی نخسـت هـدفش را رهـایی ادبیّات از قید و بندها مطرح می‌کند؛ در نهایت آن را پشت میلـه‌هـای جدیـدی محبوس می‌کند. ادبیّات در انتظار می‌ماند تا روزی رهـایی‌بخـش دیگـری از راه برسد و او را برهاند، غافل از اینکه چنین انتظاری از بنیان عبث است و تنها نوع زندان، محل، ابعاد و مقیاس‌های آن با هم فرق مـی‌کننـد. هـر مکتـب ادبـی از آزادی، از آن‌رو که انگاره‌ای است با بار ارزشی مثبـت، دسـتاویزی مـی‌سـازد تـا ادبیّـات را در حصـار قیـد و بنـدهای جدیـدی قـرار دهـد. هـر مکتـب خـود را رهایی‌بخش می‌خواند که به خیال خود ادبیّات را خلـاص کـرده اسـت، غافـل از این‌که آن را از زندانی به زندان دیگر انتقال داده است.

از دیگر پیامدهای تقسیم‌بندی ادبیّات به مکتب‌های ادبی گوناگون این بـود کـه هرگونه تقسیم‌بندی، بازه‌ی زمانی خاصی را در بر مـی‌گرفـت. ایـن بـازه شـامل مؤلفان و آثاری بود که در آن مکتب غالب گنجانده می‌شدند. بـه دیگـر سـخن، مجموعه‌ی آثاری که بیشترین شباهت را با یکدیگر داشـتند طبقـه‌ی خاصـی را شکل می‌دادند. بی‌تردید، چنین رویکردی به درک آسان از مجموعه‌ای متشـکّل از عناصر گوناگون کمک می‌کرد و آموزش و یادگیری آن را تسهیل می‌بخشـید.

اما چه بر سر آثاری که در حیطه‌ی آن مکتب غالب نمی‌گنجیدند می‌آمد؟ یا نادیده گرفته و حذف می‌شدند، یا اگر هم مورد بررسی قرار می‌گرفتند، دست کم در آن برهه‌ی تاریخی، از منظر آن طبقه‌بندی غالب به آن‌ها پرداخته می‌شد. البته این که مؤلّفی مورد بررسی قرار می‌گرفت، حتی مؤلفی که آثاری نگاشته بود که وفاداری و عضویتش در آن مکتب به اثبات رسیده بود، به این معنا بود که تنها در حوزه و از منظر آن مکتب خاص به آثارش نگریسته و در نتیجه دیدگاهی بسیار محدودکننده از آثارش ارائه شده است.

کم نیستند نویسندگان که اطلاق برچسبی به آنان موجب شده تا تنها از آن منظر به آنان نگریسته شود. این نگرش حتی گاه به آن منجر شده که بخشی از آثار یک نویسنده در بررسی‌های ادبی نادیده گرفته شود. آنان سپس سال‌ها یا گاه سده‌ها منتظر مانده‌اند تا خوانش و مطالعات ادبی از رویکرد غالب آن برهه‌ی زمانی برهد و رویکردی جدید، فارغ از قید و بندهای سامانه‌ی فکری آن دوران، در بستر فکری نوین، خوانش جدیدی از آن‌ها ارائه دهد. خوانش جدید جنبه‌هایی را در برخی از آثارشان می‌یابد که بعضاً در تضاد با خوانش قبلی قرار می‌گیرد و نویسنده و آثارش را از شرّ برچسب همیشگی خلاص می‌کند. به عنوان نمونه می‌توان به خوانشی که تودوروف[1] از کنستان[2] ارائه داده است اشاره کرد. کُنستان که نامش تنها با رمان *آدُلف*[3] عجین شده بود در اثر همین خوانش واحد به وادی فراموشی راه یافته و بسیاری از آثار و افکارش لحاظ نشده بود. تودوروف با معرفی جنبه‌های دیگری از افکار و آثار این نویسنده، کنستان نوین و متفاوتی را به خواننده‌ی خود معرفی کرده است (تودورف،۱۹۹۷: ۹-۱۳). چنین پدیده‌ای را می‌توان حتی به‌صورت هم‌زمان در رویکردهای گوناگون نقد به آثار یک نویسنده نیز مشاهده کرد؛ هر یک از

[1]- Todorov
[2]- Constant
[3]- Adolphe

رویکردهای نقد نو خوانشی متفاوت از آثار راسین ارائه داده‌اند، هر کدام راسینی نوین و متفاوت، حتی متفاوت از راسین کلاسیک، به خواننده‌ها عرضه کرده‌اند. در واقع، وجود رویکردهای گوناگون به آثار ادبی ویژگی تقلیل‌گرای رویکرد مکتب‌گرا را زیر سؤال برد. ظهور پدیده‌ای چون بینامتنیت نیز وجود شباهت و تفاوت میان آثار ادبی گوناگون را، فارغ از آن‌که متعلق به کدام سده یا عصرند، در حوزه‌ی نظام ادبی و بدون بررسی پیوند آن‌ها با بافت برون‌ادبی‌شان نشان داد. تاریخ از میان رفت و اثر به متن و ادبیّات به نظام بدل گشت.

البته در این میان برخی از مکتب‌ها قید و بندهایی را با مرزهای مشخّص‌تری تعیین می‌کنند به‌نحوی‌که تخطّی از آن‌ها گاه به قیمت خروج از آن مکتب تمام می‌شود. به‌عنوان نمونه می‌توان به دو مورد اشاره کرد: واکنش مکتب کلاسیسیم به نمایشنامه‌ی سید اثر کرنی[1] و مورد آراگون[2] که به جدایی او از مکتب سورئالیسم منجر شد. در عوض، برخی مکتب‌ها به نسبی‌گرایی تمایل بیشتری دارند و کرنش بیشتری از خود نشان می‌دهند. البته گاه حتی این قید و بندها به‌گونه‌ای متفاوت عمل می‌کنند و واکنش‌ها نیز از جانب مکتب‌ها متفاوت است. این واکنش‌ها با توجه به میزان پیروی و تخطّی یک اثر از اصول و مبانی آن مکتب فرق می‌کنند:

الف- اگر یک مکتب ادبی از اقتدار لازم و همچنین از حمایت قدرت سیاسی حاکم برخوردار باشد (همانند کلاسیسیم در سده‌ی هفدهم)، آنگاه ادبیّات تجویزی می‌کوشد تا به نوعی یکسان‌سازی آفرینش دست بزند و هرگونه تخطّی از اصول خود را مورد نکوهش قرار بدهد. در چنین وضعیّتی، نقد ادبی نیز به کمک زبان و ادبیّات مسلط می‌شتابد و با برشمردن و یادآوری مبانی و اصول یک مکتب و منفی انگاشتن هرگونه تخطّی از آن، به پاسداری از آن می‌پردازد.

---

[1]- Corneille
[2]- Aragon

حال اگر اثری که تولید می‌شود اصول مکتب خاصی را پیاده کند، نه تنها از سوی آن مکتب مورد حمایت قرار می‌گیرد، بلکه به‌عنوان الگو و نماینده‌ی آن مکتب نیز از آن یاد می‌شود. چنین اثری به الگوی زیبایی و ادبیّات بدل می‌گردد و باید از آن پیروی کرد. اما اگر اثری خلق شود که کاملاً از اصول و مبانی مکتب هم‌عصرش پیروی نکند ولی نکات مشترکی با آن مکتب داشته باشد، آن‌گاه آن مکتب برای حفظ جایگاه خود، افزون بر نکوهش مواردی که آنگونه که باید رعایت نشدند، کماکان آن اثر را متعلق به خود می‌داند.

ب- امّا گاه تفاوت‌های میان یک اثر و مکتب ادبی حاکم به‌قدری زیاد است که مکتب غالب درصدد برمی‌آید تا آن را از عرصه‌ی قدرت خود خارج سازد. البته چنین واکنشی شدّت‌های متفاوتی دارد. اگر اثر ادبی ادبیّات، نگرش به ادبیّات و زبان را به چالش بکشد، آن‌گاه می‌توان شاهد دو نوع واکنش بود: یا تمامی مکتب‌های ادبی برای حفظ وجود و هستی‌شان با یکدیگر هم‌دست می‌شوند تا آن اثر خاص را غیرقابل طبقه‌بندی معرفی کنند (می‌توان به واکنش‌ها در برابر *آوازهای مالدورور* اثر لوتره‌آمون اشاره کرد)؛ یا، البته باز هم برای حفظ وجود خود، آن را هم‌زمان به خود وابسته دانند. در هر دو صورت، چه اثر غیرقابل طبقه‌بندی تشخیص داده شود، چه در پیوند با تمامی مکتب‌ها باشد، معیار واکنش به آن همان اصول و مبانی هر مکتب است و بر آن‌ها صحّه گذاشته می‌شود. به دیگر سخن، هیچ تلاشی صورت نمی‌پذیرد تا وجود مکتب به چالش کشیده شود؛ بلکه برعکس بر آن مهر تأیید زده می‌شود. البته چنین تلاشی تا نیمه‌ی نخست سده‌ی بیستم کارآمد بود، زیرا به نظر می‌رسد که در نهایت به حیات انگاره‌ی مکتب ادبی پایان داده شده است و عملاً از آن دوران کمتر شاهد ظهور پدیده‌ای تحت عنوان مکتب بوده‌ایم. هرچند تلاش شده است تا به برخی فعالیت‌ها در قالب مکتب نگریسته شود؛ نظریه‌پردازان خود بر این امر اصرار داشته‌اند که هدف فعالیت آن‌ها خلق مکتب خاصی نبوده و صرفاً به صورت

تصادفی وجوه مشترکی میان آثار آن‌ها با دیگران وجود دارد. رمان نو و تئاتر ابسورد از این دست موارد‌ند.

محصورکردن ادبیّات تنها مختص مکتب ادبی نست و به حوزه‌ی معالعات ادبی نیز تسرّی یافته است؛ به نحوی که ادبیّات به جولانگاهی برای رقابت و رویارویی رویکردهای گوناگون بدل شده است. هر یک از رویکردها تنها جنبه‌ای محدود از ادبیّات را بررسی کرده و خود را در بررسی آن محق‌تر می‌داند. کافی است به جریانی که در طی آن در فرانسه نقد نو در برابر نقد دانشگاهی قد عَلَم کرد پرداخت. هر چند رویکردهای نقد نو در برابر نقد دانشگاهی برای یکدیگر اعتبار قائل بودند؛ در نهایت هر یک می‌کوشید تا با انتقاد از دیگر رویکردها خود را کارآمدتر جلوه دهد. در همین زمینه، دوبروسکی[1] سعی می‌کرد تا افزون بر بازگرداندن اعتبار از دست رفته‌ی فلسفه در بررسی‌های ادبی به آن، همچنان رویکرد فلسفی را برای تأویل متون ادبی بهترین به‌شمار آورد. چنین انتقاداتی تا بدانجا پیش رفتند که گاهی برخی از جریان‌ها با تلفیق چندین نگرش حصارهای خود را گسترده‌تر ساختند تا بتوانند در رقابت با دیگر رویکردها خود را کارآمدتر نشان دهند. نتیجه این‌که ادبیّات به ورطه‌ی فراموشی سپرده شد. در واقع، آنچه بیش از همه مهم بود اثبات کارآیی یک رویکرد بود. اثبات اعتبار و کارآیی رویکردها چنان مهم شد که، به‌ویژه در محیط‌های آموزشی، متون ادبی به ابزاری برای اثبات کارآمدی آن‌ها بدل شدند (تودورف،۲۰۰۷: ۱۸-۱۹ و تودورف، ۱۳۹۱: ۲۰-۲۱). به تعبیر تودوروف ادبیّات در معرض خطر قرار گرفت و به وادی بحران راه یافت. در چنین شرایطی، پرسشی بنیادین مطرح می‌شود: کارآیی و کارکرد ادبیّات چیست؟ بی‌تردید، این امر می‌تواند یکی از پیامدهای مکتب‌گرایی در ادبیّات تلقّی شود.

---

[1]- Doubrosky

البته خاستگاه پرسش بالا را باید در جای دیگر نیز جست. هر مکتب ادبی، با اعمال نگرشی خاص و محدود به ادبیّات، کم‌کم پیوند ادبیّات را با حوزه‌های گوناگون قطع کرده است. هر بار ادبیّات در ارتباط با حوزه‌ی خاصی قرار گرفته تا اینکه سرانجام ارتباطش با آن حوزه نیز قطع شده است. به مرور زمان این حلقه، دور ادبیّات تنگ‌تر شده به‌نحوی که ادبیّات به نظامی بسته، خودارجاع، بدون هیچ پیوندی با دنیای برون‌زبانی، برون‌ادبی و برون‌متنی، بدل گشته است. هر چه بیشتر پیوند ادبیّات با دیگر حوزه‌های فراادبی قطع شده است، این پرسش اساسی که کارآیی و کارکرد ادبیّات چیست از اهمّیّت روزافزونی برخوردار شده است. پرسشی که به‌ویژه از نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم به این سو در کانون دل‌مشغولی‌های بسیاری از نظریه‌پردازان ادبی و نویسندگان قرار گرفته است.

۳- نتیجه‌گیری

نگرش مکتب‌گرا برای مطالعه‌ی ادبیّات آن را به دوره‌های مختلف تاریخی تقسیم می‌کرد. بدین ترتیب، پدیده‌ی ناهمگنی چون ادبیّات که مشتمل بر نویسندگان و آثار متفاوت بود، دوره‌های گوناگونی را در طول زمان در بر گرفت و تاریخ ادبی نیز به توالی مکتب‌های گوناگون بدل گشت. چنین امری آموزش و یادگیری ادبیّات را نیز آسان‌تر ساخت. هر مکتب ادبی، در بازه‌ی زمانی مشخصی، در تقابل و مخالفت با مکتب دیگری، و بر اساس معیارهای متفاوتی، به‌ویژه اصل شباهت و تداوم، تعریف منحصربه فردی از ادبیّات ارائه داد. چنین بازتعریفی از این رو صورت می‌پذیرفت که مکتب جدید، ادبیّات را محصور و خلق امکانات جدید را ناممکن به شمار می‌آورد. هر چند هدف هر مکتب این بود که برای ادبیّات آزادی به ارمغان آورد؛ سرانجام آن را در قید و بندهای جدیدی محبوس می‌کرد.

معیارهایی که هر مکتب ادبی با اتّکا به آن شکل می‌گرفت در پیوند با دو عرصه‌ی تاریخ و زیبایی‌شناسی بودند. رویکرد تاریخی برخلاف آن‌چه از نامش برمی‌آید اصلاً تاریخی نبود؛ زیرا نمی‌توانست نه پیوند میان ادبیّات و تاریخ را مشخص کند و نه تحول ادبیّات را مورد بررسی قرار دهد. رویکرد تاریخی به ادبیّات معمولاً به مطالعاتی گاه‌شمارانه تبدیل می‌شد که قادر نبود ویژگی‌های منحصر به فرد نظام ادبی و کارکردهای آن را در هر دوره مشخص و تبیین کند. در ضمن، رویکردی تقلیل‌گرا بود که حتی مطالعه‌ی تمامی آثار و نویسندگان یک بازه‌ی زمانی مشخص نیز در حوزه‌ی توانایی آن قرار نمی‌گرفت. گاه می‌بایست یک نویسنده و آثارش نادیده گرفته می‌شدند زیرا در زیرمجموعه‌ی هیچ مکتبی نمی‌گنجیدند، گاه نمی‌شد نویسنده‌ای را تنها متعلّق به یک مکتب ادبی خاصی دانست؛ زیرا برخی از آثارش در جرگه‌ی مکتب دیگری قرار می‌گرفتند. این‌گونه تقسیم‌بندی و تعیین حدّ و مرز که حتی قادر نبود تمام دوره‌های تاریخی را در خود بگنجاند کاملاً قراردادی و تصنّعی جلوه می‌کرد.

به نظر می‌رسد که باید خاستگاه تلاش انسان برای درک پدیده‌ی ادبی را در انگاره‌هایی چون فناپذیری و کران‌مندی (۹) جست. انسان دست به آفرینش می‌زند، اما خود از درک کامل آفریده‌ی خویش باز می‌ماند. موجود میرا، در مقابل پدیده‌ای نامتناهی و جاودانه، تنها قادر است به درکی ساده‌انگارانه و محدود از آن رویداد پیچیده و خارج از دسترس و کنترل دست بزند تا آن را در حیطه‌ی فهم خود بگنجاند. آیا وجود رویکردهای گوناگون نقد گواهی نیست بر ناتوانی انسان در درک ادبیّات، بر عجز و سرخوردگی‌اش در پی از بین رفتن اعتماد به نفسی که هر بار از دست می‌رود، در پی غروری که هر نوبت جریحه‌دار می‌شود؟

یادداشت‌ها

۱ـ سه متن مهم انگاره‌ی مؤلف را به چالش کشیدند: *مؤلف چیست؟* به قلم فوکو، *مرگ مؤلف* نوشته‌ی بارت (Barthes, 1984: 61-67) و *تقدّس نویسنده* اثر پل بنیشو (aulBénichou). دو متن نخست در *به سوی پسامدرن*، به فارسی برگردانده شده‌اند.

۲ـ مثال‌های موجود در جستار حاضر به مکتب‌های ادبی و هنری کشور فرانسه محدودند. این خود گواهی است بر این‌که پدیده‌ی مکتب پدیده‌ای است جغرافیایی و ملی‌گرا، و از همین‌رو محدودکننده و تقلیل‌گرا.

۳ـ تاریخ ادبی دو محور اساسی را در مطالعات خود قرار می‌دهد: پیوند میان ادبیّات و بافت تاریخی از یک سو، تحول و پویایی ادبیّات از سوی دیگر.

۴ـ در این زمینه، می‌توان به تقابل میان نقد تاریخی و نقد نو در فرانسه اشاره کرد که شعله‌ی آن با درباره‌ی راسین (Sur Racine) رولان بارت به سال ۱۹۶۳ برافروخته شد و نقد و حقیقت (Critique et vérité) در سال ۱۹۶۶ با برتری نقد نو به آن پایان داد. کتاب اخیر پلیس سنت و زبان را مجبور به واکنش در برابر این نگرش نو کرد. در یک رأس این تقابل قلمی پیکار (Picard) قرار داشت که در سال ۱۹۶۵ با نگارش هجونامه‌ای تحت عنوان نقد نو یا شیادی نو (Nouvelle Critique ou nouvelle imposture) به رویکردهای هرمنوتیکی تاخت، و در رأس دیگر آن بارت.

۵ـ شاید بتوان بررسی ادبیّات و متون ادبی را به دو گونه ممکن دانست:

الف ـ مطالعات متجانس و درزمان (études homogènes et diachroniques).

ب ـ بررسی‌های غیرمتجانس و هم‌زمان.

۶ـ (études hétérogènes et synchroniques).

۷ـ آوازهای مالدورور (Les Chants de Maldoror)، نوشته‌ی لوتره‌آمون در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم، نمونه‌ی برجسته‌ای از این دست متون و مشتمل بر شش آواز است. مرحوم مدیا کاشیگر آواز اول آن را به فارسی برگردانده است.

۸ـ عنوان این نوشته که در منابع وجود دارد «درباره‌ی تأثیر در ادبیّات» است و مرحوم رضا سیدحسینی در سال ۱۳۳۶ در مجله‌ی سخن آن را به فارسی برگردانده است.

۹ـ انگاره‌ای چون نوآوری به‌خودی خود زمانی معنا می‌یابد که در تقابل با سنت قرار گیرد. هرگاه پدیده‌ای را نوآورانه می‌انگاریم، پیش از آنکه بخواهیم به تفاوت آن با گذشته اشاره کنیم، بی‌شک، نخست آن را در قیاس با سنت ماقبلش نوآورانه ارزیابی کرده‌ایم. در واقع، انگاره‌ای چون نوآوری نیز درنهایت بر انگاره‌ی شباهت، سنّت، تکرار و تداوم صحّه می‌گذارد. انگاره‌ی کران‌مندی (finitude) را از فوکو به عاریه گرفتیم (ضیمران، ۱۳۹۰، ۱۲۶).

منابع و مآخذ

-تودوروف، تزوتان (۱۳۹۱) **ادبیّات در مخاطره**، محمّدمهدی **شجاعی**، تهران: ماهی.

-حقیقی، منوچهر (۱۳۷۹) «ظهور و افول مکتب‌های ادبی»، **متن‌پژوهشی ادبی**، تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی، ص ۱-۱۴.

-سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷) **مکتب‌های ادبی**، تهران: نگاه.

-شاهین، شهناز (۱۳۶۸) «امپرسیونیسم و سمبولیسم از دیدگاه جراید فرانسه»، ***مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی***، تهران: دانشگاه تهران، ص۲۵۳-۲۶۷.

-شریفی، محمّد (۱۳۹۱) **فرهنگ ادبیّات فارسی**، چاپ پنجم، تهران: فرهنگ نشر نو و معین.

-ژیمنز، مارک (۱۳۹۰) **زیباشناسی چیست؟**، محمّدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

-ضیمران، محمّد (۱۳۹۰) **میشل فوکو: دانش و قدرت**، چاچ ششم، تهران: هرمس.

-کالر، جاناتان (۱۳۷۹) **فردینان دو سوسور**، کوروش صفوی، تهران: هرمس.

-یزدانجو، پیام (۱۳۸۱) **به‌سوی پسامدرن. پساساختارگرایی در مطالعات ادبی**، تهران: مرکز.

-Barthes, Roland. *Sur Racine*. Paris, Seuil,1963.

-Barthes, Roland. *Critique et vérité*. Paris, Seuil,1966.

-Barthes, Roland. *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil,1984.

-Bénichou, Paul. *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris: José Corti,1973.

-Compagnon, Antoine. *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.

-Foucault, Michel. (juillet-septembre) «Qu'est-ce qu'un auteur?», in *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, n° 3, pp. 73-104,1967.

-Genette, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris: Seuil,1982.

-Gide, André. «De l'influence en littérature», URL: http//fr.m.wikisource.org/wiki/De_l'influence_en_littérature,1900.

-Guidère, Mathieu. *Introduction à la traductologie*, 3e édition, Bruxelles: De Boeck, 2016.

-Lautréamont. *Les Chants de Maldoror*. Paris: Flammarion, 1990.

-Maurel, Anne. *La Critique*. Paris: Hachett,1994.

-Millet, Claude. *Le Romantisme*. Paris: Librairie Générale Française, 2007.

-Nordmann, Jean-Thomas. *La Critique littéraire au XIXe siècle (1800-1914)*. Paris: Librairie Générale Française, 2001.

-Normand. Claudine. *Saussure*, Paris: Les Belles Lettres, 2000.

-Picard, Raymond. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, Coll. «Libertés», 1965.

-Sangsue, Daniel. *La Parodie*, Paris: Hachette, 1994.

-Stalloni, Yves. *Ecoles et courants littéraires*, 3e édition, Paris: Armand Colin, 2015.

-Todorov, Tzvetan. *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*, Paris: Seuil, 1966.

-Todorov, Tzvetan. *Qu'est-ce que le structuralisme?, 2. Poétique*, Paris: Seuil, 1968.

-Todorov, Tzvetan. *Benjamin Constant, la passion démocratique*. Paris: Hachette, 1997.
-Todorov, Tzvetan. *La Littérature en péril*, Paris: Flammarion, 2007.
-Vaillant, Alain. *L'Histoire Littéraire*. Paris: Armand Colin, 2010.