ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال نهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸، ۱۸۷-۲۱۲

نقد و ارزیابیِ منابع و درس‌نامه‌های مکتب‌های ادبیِ جهان

قدرت قاسمی‌پور*

چکیده

در این مقاله به بررسی، نقد و ارزیابی منابع و درس‌نامه‌های مربوط به مکتب‌های ادبی جهان پرداخته شده است. در سرفصلِ دوره‌های کارشناسی و کارشناسیِ ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، درس مستقلی به نامِ «مکتب‌های ادبی جهان» وجود ندارد، هرچند در سرفصل‌های دورهٔ کارشناسی، در درس نقد ادبی عنوان شده‌است که بخشی از مطالبِ این درس به موضوعِ مکتب‌های ادبی اختصاص یابد. نزدیک به سه‌دهه، این درس در دورهٔ دکتریِ محضِ رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ارائه می‌شد. برای این درس چند منبع و چند کتابِ تک‌نگاره نوشته شده‌است. قدیمی‌ترین این کتاب‌ها تألیف رضا سیّدحسینی است که باوجود اعتبار وارزشمندی، به سبب حجم زیاد کتاب، نمی‌توان به عنوان یک درس‌نامه از آن استفاده‌کرد. از جمله نویسندگان و پژوهشگرانی که به نوشتن کتاب‌های مکتب‌های ادبی پرداخته‌اند، عبارتند از سیروس شمیسا، منصور ثروت و شهریار زرشناس، مریم حسینی و علی تسلیمی. باوجود زحماتی که نویسندگان این کتاب‌ها متحمّل شده‌اند، آثار اینان دارای ضعف‌هایی هم هست که لازم است حک و اصلاح شوند. در این مقاله، ضمنِ بررسیِ کلّی این منابع و درس‌نامه‌ها، ضعف و نقصان‌های آن‌ها بررسی شده‌است که عبارتند از: ۱) عدمِ ارائهٔ تعریفی خرسندکننده از «مکتب ادبی» و لحاظ‌نکردنِ تعریفِ آن در قیاس با سبک و ژانر ۲) پیوندندادنِ مکاتبِ ادبی با ادبیات ایران ۳) تبیین ناقصِ مکتب‌های ادبی و تحمیلِ برخی از آن‌ها بر ادبیات فارسی ۴) نام‌گذاری‌ها و تقسیم‌بندی‌های نادرستِ برخی مکتب‌های ادبی ذیل یک عنوان کلّی ۵) ارائهٔ تعریف‌هایی کلّی و مبهم از مکتب‌های ادبی ۶) آوردن برخی نظریه‌های فرهنگی و نظریه‌های ادبی ذیلِ مکتب‌های ادبی ۷) غلبهٔ نگاه تاریخ‌ادبیات‌نگارانه در برخی منابع ۸) نپرداختن به مسئلهٔ فرم ادبی و جایگاه بنیادیِ ژانر در سیر وتطوّر ژانرها ۹) صدورِ احکام کلّی و نقدهای برون‌مدارِ اخلاقی بر پیکرِ مکتب‌ها، نویسندگان و شاعران غربی ۱۰) ایرادها و اشکالات روشِ تحقیق و مستندسازی.

* **دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز**، gh.ghasemi@scu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۱۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۲/۰۹

کلیدواژها: درس‌نامه، مکتب‌های ادبی، رئالیسم، رمانتیسم، سبک و نظریهٔ ادبی.

۱. مقدّمه و کلیات

انتخاب این موضوع صرفاً جهت نقد و بررسیِ منابع و درس‌نامه‌های مربوط به مکتب‌های ادبی نیست، بلکه هدف آن است با بررسی این درس‌نامه‌ها، جایگاه خاصّی در برنامهٔ درسیِ رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی برای مکتب‌های ادبی در نظر گرفته شود، زیرا مکاتبِ ادبی، هم ارتباطِ تنگاتنگی با نحوهٔ آفرینش آثارِ ادبی داشته‌اند و هم به مددِ آن‌ها راه‌بردِ خاصّی در خوانشِ آثارِ ادبی برگزیده می‌شود. گفتنی است که نزدیک به دو دهه است که سیلِ خروشانِ نظریه‌های ادبی، بر بستر پژوهش‌های ادبی سلطه یافته‌است و علی‌رغم ضعف‌ونقصان‌ها و بدفهمی‌هایی در کاربست و ترجمانِ آن‌ها، این نظریه‌ها توانسته‌اند بر ابعاد و سویه‌هایی از آثار ادبیِ فارسی پرتوی بیفکنند. گسترشِ این نظریه‌ها، موجب توّجه و اعتنای کم‌تر به مبحث مکتب‌های ادبیِ جهان و ایران شده‌است، درصورتی‌که همچنان نیاز است اصول و مبانیِ مکتب‌های ادبی، بازگویی و بازنگری شود و آثارِ ادبی را بر مبنای آن‌ها، دوباره تحلیل کرد.

همان‌طور که می‌دانیم درس مکتب‌های ادبیِ جهان با عنوان و سرفصلی مستقل فقط در دورهٔ دکتری محض رشتهٔ زبان و ادبیاتِ فارسی ارائه می‌شده و برای دانشجویان کارشناسی و کارشناسیِ ارشد محض چنین واحدی در نظر گرفته نشده‌است. تا پیش از اعمال سرفصل جدید کارشناسی رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشجویان این رشتهٔ واحدی مستقل یا نیمه‌مستقل با عنوان مکتب‌های ادبی نداشتند. همچنین در سرفصل‌های قدیمِ کارشناسیِ ارشد محض ادبیات و گرایش‌های نُه‌گانهٔ جدید نیز چنین واحدی نبوده و اکنون هم نیست. با توّجه به تغییراتی که در سرفصل‌های رشتهٔ کارشناسیِ زبان و ادبیات فارسی ایجاد شده‌است، دو درس «نقد ادبی» و «نظریه‌های ادبی» گنجانده شده‌است که طبق سرفصل درس «نقد ادبی» پیشنهاد شده است که مباحث مربوط به مکتب‌های ادبی در این درس ارائه و بیان شوند. این پیش‌بینی، از این جهت که مباحث مربوط به مکتب‌های ادبی در دورهٔ کارشناسی، طرح و بررسی می‌شوند، کاری شایسته است؛ لیکن تجمیع درس نقد ادبی و مکتب‌های ادبی، ذیلِ یک عنوان برای یک واحد درسی، ممکن است باعث شود حق هر کدام از این عنوان‌های درسی به درستی ادا نشود.

با توّجه به این مسائل و بر اساس این‌که چندین سال درسِ مکتب‌های ادبی جهان در دورهٔ دکتریِ رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی تدریس شده است، منابع، کتاب‌ها و درس‌نامه‌هایی درخصوصِ مکتب‌های ادبی تدوین و تهیّه شده‌است که در این مقاله به این چند کتاب پرداخته و نارسایی و نواقصِ آن‌ها بررسی می‌شود: ۱) *آشنایی با مکتب‌های ادبی*، تألیفِ منصور ثروت؛ ۲) *مکتب‌های ادبی*، تألیفِ سیروسِ شمیسا ۳) پیش‌درآمدی بر *رویکردها و مکتب‌های ادبی*، تألیفِ شهریار زرشناس ۴). *مکتب‌های ادبیِ جهان*، تألیفِ مریم حسینی؛ ۵) *پژوهشی انتقادی‌کاربردی در مکتب‌های ادبی*، تألیفِ علیِ تسلیمی. در این مقاله بیشتر به این پنج کتاب و جنبه‌های مثبت و ضعف‌ونقصان‌های آن‌ها خواهیم پرداخت؛ التبه تک‌نگاری‌هایی هم در خصوص مکتب‌های ادبی هست که بررسی و ارزیابیِ آن‌ها مجال جداگانه‌ای می‌طلبد؛ آثاری همچون: *سیر رمانتیسم*، تألیف مسعود جعفری؛ *رمانتیسیسم ایرانی*، تألیفِ بهزاد خواجات؛ *داستان‌های جریان سیّال ذهن*، تألیفِ حسین بیات؛ *رئالیسم جادویی* تألیفِ محمد حسین جزینی، *بومی‌سازیِ رئالیسمِ جادویی در ایران*، تألیفِ محمد حنیف و محسن حنیف و... .

کتاب *مکتب‌های ادبیِ* رضا سیّدحسینی (چاپ اول در یک جلد در سال ۱۳۳۴ و چاپ‌های متعدّدِ دوجلدی در سال‌های بعد، با ویرایش و افزایش) بر تمام این کتاب‌ها فضلِ تقدّم و تقدّمِ فضل دارد، زیرا خود آن استاد، مبانی، اصول، بیانیّه‌ها و گسترهٔ تاریخی و جغرافیایی، و شواهد و نمونه‌های شعری و داستانیِ مکتب‌های ادبی را آورده است. این اثر صرفاً کتابی درسی نیست، بلکه در حکمِ مرجعِ موثّقی برای مبحث مکتب‌های ادبیِ جهان است.

پیش از آن‌که به نقد این کتاب‌ها پرداخته‌شود، لازم است گفته‌شود که هرکدام از این منابع و درس‌نامه‌ها، هم فواید بسیاری دارد و هم نکته‌ها و زوایای فراوانی را پیش چشمِ خواننده عرضه‌می‌کند. این منابع، به طور کلّی، در تبیین مبحثِ مکتب‌های ادبی موفّق بوده‌اند، لیکن جهتِ انطباق بیشتر با پدیدهٔ درس‌نامه یا کتابِ درسی، لازم است تغییراتی در آن‌ها اعمال شود؛ اولین ایرادی که در بیشتر کتاب‌های مربوطَ به دانشِ ادبیات یا کلیات ادبی دیده می‌شود، این است که این کتاب‌ها سطح‌بندی نمی‌شوند؛ یعنی مشخّص نیست که مخاطب این کتاب‌ها چه کسانی است؛ آیا برای دانشجوی دکتری نوشته‌شده‌اند یا برای دانشجویان کارشناسیِ ارشد و یا کارشناسی. بر این مبنا کتاب‌های شمیسا و حسینی برای دانشجویان کارشناسیِ مفیدترند تا برای دانشجویان تحصیلاتِ تکمیلی، زیرا بسیاری از

مطالب کتاب، مختصر و به زبان ساده نوشته‌شده‌اند و ممکن است انتظار دانشجوی تحصیلاتِ تکمیلی را برآورده نکنند. کتابِ تسلیمی برای دانشجویانِ تحصیلاتِ تکمیلی مفیدتر است، زیرا بسیاری از مطالب مندرج در آن، به پیش‌زمینهٔ مطالعاتی نیاز دارند. دوم این‌که ضرورت دارد جرح‌وتعدیل‌ها و اصلاحاتی در مُندرجات این کتاب‌ها نیز ایجاد شود، زیرا ایرادهایی محتوایی، ساختاری و منطقی بر مباحث این کتاب‌ها وارد است که امید است جهت استفادهٔ بهتر، رفع شوند. گفتنی است که برخی از ایرادهای موجودِ در این کتاب‌ها مربوط به روش‌شناسی و شیوهٔ پژوهش است و برخی هم ایرادهای محتوایی است. البته قوّت و ضعفِ همهٔ کتاب‌های موردِ بررسی، در یک سطح نیست. ابتدا، نگاهی کلّی به منابع می‌اندازیم و سپس به ذکر ایرادها و کاستی‌های این کتاب‌ها می‌پردازیم؛ البتّه این ایرادها و نواقص مربوط به همهٔ منابع نیست، بلکه هرکدام از نقدهای زیر، معطوف به یکی یا دوسه‌تا از منابعِ مورد بررسی است.

۲. بررسی و معرّفیِ کلّیِ منابع و درس‌نامه‌ها

در این بخش، بررسی و ارزیابیِ کلّی و مختصری از منابعِ موردِاستفاده انجام می‌شود تا دورنمایی از مندرجات منابع به دست داده‌شود. قطعاً این ارزیابی، براساسِ مقایسه و تطبیق این منابع با هم‌دیگر بوده‌است. مندرجات و موضوعاتِ این کتاب‌ها، تقریباً یکی است، لیکن تفاوتِ آن‌ها در شیوهٔ تحلیلِ سطحی یا عمیقِ موضوعات، روشِ تحقیق یا مستندسازیِ معتبر یا نامعتبر، انطباق یا عدمِ انطباق با ادبیات ایران، توصیفِ عینیّت‌مدار یا جانبدارانه از موضوعات و... است. حال نگاهی کوتاه می‌اندازیم به این منابع:

یک) کتاب سیروسِ شمیسا با عنوانِ *مکتب‌های ادبی*، هفده فصل دارد. این کتاب برای آشناییِ مقدماتیِ دانشجویانِ کارشناسی مفید است، زیرا به زبانی سرراست و بی‌ابهام نوشته‌شده‌است و مطالب، تاحدودی ساده‌سازی شده‌اند. همچنین شمیسا، در همه‌جای کتاب حضوری فعّال دارد و صرفاً ناقلِ اقوالِ منابع نیست. از محاسنِ کتاب این است که نویسنده در مقدّمه به تعریفِ اصطلاحِ «مکتبِ ادبی» و تفاوت آن با «سبک» پرداخته‌است. دیگر این‌که شمیسا، ضمن بررسیِ آثارِ ادبی غرب بر مبنای مکتب‌های ادبی، به‌مناسبت، مباحثِ نظریِ آن مکاتب را با ادبیاتِ ایران پیونددادهاست (هرچند گه‌گاه تحمیل‌ها و تأویل‌هایی صورت گرفته‌است، برای مثال در فصلِ مربوط به اگزیستانسیالیسم). نام‌گذاریِ مکتب‌ها و دوره‌های ادبی نیز در آن، مطابقِ با هنجارِ عام پژوهشگرانِ ادبیِ جهان است.

تبیینِ مطالب و تشریحِ اصول و مبانیِ اغلبِ مکتب‌ها، مختصر و مفید است، هرچند در برخی موارد نیاز است مطالب شرح و بسط و عمق بیشتری بیابند تا از حالتِ جزوه‌واربودن خارج‌شوند؛ برای مثال فصل‌های مربوط به مکتب رئالیسم و اگزیستانسیالیسم. یا فصلِ مربوط به مدرنیسم که مبانی اندیشگانیِ آن، بسیار مختصر و تاحدّی ناقص بحث شده‌است.

دو) کتابِ *آشنایی با مکتب‌های ادبی* منصور ثروت، هفت فصل دارد که در ضمنِ برخی مکاتبِ عمده، برخی خرده‌مکتب‌ها را هم آورده‌است. این کتاب را نمی‌توان کتابی تألیفی نامید، بلکه یک گردآوری است که نویسنده، مطالب را از منابعِ گوناگون و متفاوت کنارِ هم نهاده‌است. نقص و عیبِ اصلیِ این کتاب، این است که تماماً مبتنی بر منقولاتِ متواتر است که اندکی تأمل و تحلیلِ پژوهش‌گرانه در آن دیده‌نمی‌شود. نویسنده، حتّی سعی نکرده‌است مقدّماتِ بحث را خود هضم و سپس بازگویی کند؛ بنابراین هرچند در این کتاب، گفت‌آوردها و دیدگاه‌های منقولِ فراوانی دیده‌می‌شود که آگاهی‌بخش هستند، لیکن به سبب عدمِ تألیفِ واقعیِ مطالب و نبودِ تحلیلِ پژوهش‌گرانه، کتابی سخت ملال‌آور و کسالت‌بار است، زیرا خواننده با خواندنِ منابعِ کتاب، از این کتابِ ایشان بی‌نیاز می‌شود. در این کتاب، مطالب بیشتر به صورت انتزاعی گفته‌شده‌اند و اصول و مبانیِ مکتب‌ها، متأسفانه با آثارِ ادبیِ غربی پیوندنخورده‌اند و نمونه‌ها و شواهدی از آثارِ ادبیِ غربی دیده نمی‌شود. موضوعِ حضور، نمود یا اثرگذاریِ مکتب‌های ادبی بر ادبیات ایران نیز اصلاً بحث و بررسی نشده‌است.

سه) کتابِ *مکتب‌های ادبیِ جهان*، اثر مریم حسینی، چهارده فصل دارد که فصل پایانیِ آن درخصوصِ موضوع «پسااستعماری» است که چندان سنخیّتی با مبحث مکتب‌های ادبی ندارد. این اثر، کتابی مقدّماتی است که بیشتر برای آشناییِ دانشجویانِ کارشناسی با این مباحث مفید است. خوانندهٔ حرفه‌ای برای ورودِ به عمقِ مطالب، نیاز است به منابعِ دیگر مراجعه کند؛ ازاین‌رو، پردازش و نگارشِ مطالبِ کتاب، بیشتر صبغه‌ای تاریخ‌ادبیاتی (در مفهومِ سادهٔ آن) دارد. البته نویسنده، خود بسیاری از مقدّماتِ مباحث و اصولِ اندیشگانی را تبیین نموده و آن مباحث، حاصلِ اتّکا بر اقوال و منقولاتِ پیاپی نیست؛ هرچند، در بخشِ تبیین اصولِ اندیشگانی و زمینه‌های شکل‌گیری، مطالب، خلاصه‌وار و ساده و بُریده بیان شده‌اند که این امر خواننده را به عمقِ موضوع رهنمون نمی‌کند و او را در سطح رها می‌کند؛ برای مثال، ساده‌سازی و اجمالِ مطالبِ مربوط رمانتیسم، موجب شده‌است که عمق، گستره، نفوذ و تأثیرِ درازدامنِ این مکتب چنان‌که باید تبیین نشود. نویسنده در پایانِ

هر فصل، به ذکرِ برش‌هایی کوتاه از یکی‌دو نمونه از آثارِ ادبیِ غربی اکتفا کرده که این مقدار، چندان خرسندکننده نیست. همچنین ایشان به اثرپذیریِ ادبیات ایران از مکتب‌های ادبیِ غربی، اشاره‌ای نکرده‌اند و این امر را به فرصتی دیگر واگذار کرده‌اند.

چهار) کتابِ *پیش‌درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبیِ* شهریار زرشناس، در دوجلد و هر جلد در چهار فصل ارائه شده‌است. این کتاب بیشتر برای دانشجویانِ تحصیلاتِ تکمیلیِ ادبیات و حتّی دانشجویانِ فلسفه مفید است؛ البته مفیدترین منبع و مآخذ به شمار نمی‌آید. نویسنده به سببِ آشنایی با مبانیِ فلسفهٔ غرب، در قسمت مربوط به مبانیِ نظریِ مکتب‌ها، نسبتاً خوب عمل کرده‌است، به نحوی که خود مبانیِ آن‌ها را ملازمِ با مبانی و اصول فلسفی توضیح داده‌است و صرفاً ناقلِ اقوال و دیدگاه‌های دیگران نیست. نویسنده، در این کتاب همواره حضوری منتقدانه و فعّال دارد و مکتب‌های ادبی را از جنبه‌های گوناگونِ تاریخی، فلسفی و اندیشگانی بررسی کرده‌است. تبیین‌ها و توضیحاتِ ایشان، خلاصه‌وار، ساده، مجمل و بی‌پشتوانه نیستند که خوانندهٔ آشنا و حرفه‌ای را خرسند نکنند؛ البته ایشان در اکثر مواقع، بر مبنای چشم‌اندازی ایدئولوژیک، آن مبانی را نقد و ارزیابی کرده‌است که همین امر، موجبِ یک‌سونگری در تحلیل‌های ایشان شده‌است، به نحوی که ادبیاتِ غرب را امری مبتذل (ج۱، ۱۴)، نفسانیت‌مدار (ج۱، ۱۷)، هرزه‌وار (ج۱، ۳۰)، وقیح (ج۱، ۷۶)، زرسالار (ج۱، ۱۱۳)، ناسوتی (ج۲، ۶۴) منحط (ج۲، ۲۵۴) و... دانسته است. با توّجه به تکرار این نوع صفاتِ توصیفیِ جهت‌دار–در متنی که انتظار می‌رود تحلیلی نسبتاً عینی از موضوع به‌دست دهد– چنین تصوّرمی‌شود که نویسنده فقط نخواسته است گزارش و شرحی از سیر و صیرورتِ مکتب‌های ادبی ارائه‌دهد، بلکه این کتاب را نوشته‌است تا نقدی یک‌جانبه بر آن‌ها وارد کند مبنی بر دوریِ آن‌ها از معنویّت و الگوهای اندیشگانیِ لاهوتی و بی‌اعتنایی به اصولِ اخلاقی.

زرشناس در جای‌جایِ کتاب خود، مبانی فلسفیِ مکتب‌های ادبی را تبیین کرده‌است که در جای خود مفید و ارزنده است؛ اما گاهی اوقات این مبانیِ فلسفی را بیش‌ازحد تفصیل داده‌است که چندان مناسب کتاب مکتب‌های ادبی نیست؛ برای مثال در جلد اول کتابش، حدود ۶ صفحه به فلسفهٔ دکارت پرداخته‌است و در ابتدای فصلِ رمانتیسم، نزدیک به ۳۸ صفحه را به تشریح مبانیِ فلسفیِ رمانتیسم و تنازع با اصولِ آن اختصاص داده که ضرورتی برای این تطویل نیست (زرشناس، ج ۱، ۱۰۰–۹۵، ۱۶۳–۱۲۵). از سوی دیگر، زرشناس

در این کتابِ دوجلدی، به هیچ وجه به حضور و نمودِ مکتب‌هـای ادبـی در ادبیـات ایـران اشاره‌ای نکرده‌است.

پنج) کتاب *پژوهشی انتقادی-کاربردی در مکتب‌های ادبی*، اثرِ علی تسـلیمی اسـت کـه شش فصلِ کلّی دارد و در بطنِ هر فصلی، عنوان‌هایی فرعی هست برای معرّفی و بررسـیِ برخی مکتب‌های ادبی. تقسیم‌بندی و عنوان‌گذاریِ برخی فصل‌ها، همچون فصلِ ششـم بـا عنوانِ «ابسوردیسم»، خالی از ایراد نیست که درجایِ خود به آن می‌پردازیم. این کتاب بیشتر برایِ دانشجویانِ تحصیلاتِ ادبیات مفید است، زیرا کتابی مقدماتی و ساده‌سازی‌شده نیست. همان‌طور که از عنوان کتاب برمی‌آید، ایـن اثـر، جنبـهٔ تحلیلـی دارد و در پایـانِ هرفصـلی شواهد و نمونه‌هایی متعدّد از ادبیاتِ غرب و ایران آمده‌است که نویسنده، خود به تفسـیر و تبیینِ نسبتاً مفصلِ آن‌ها هم پرداختـه اسـت. نویسـنده از منـابع و مآخـذِ دسـته‌اول و مهـم بهره‌گرفته است که بر اعتبارِ اثر افزوده‌است؛ بسیاری از مطالبِ منقولِ منابع و مآخذ و برخی آثارِ ادبی را خود ایشان ترجمه‌کرده است که انتظار، این است که پژوهشگری که به مبحـثِ مکتب‌های ادبی می‌پردازد، از این توانمندی و توانشِ زبانی بهره‌مند باشد. پـیش‌زمینـه‌هـای تاریخی و اندیشگانیِ مکتب‌ها و اصـول و ویژگـی‌هـای عمـومی مکتـب‌هـا هـم بررسـی شده‌است، لیکن این قسمت نیز جای بسط و تعمّق بیشتر داشت که نویسنده بدان بپـردازد. گه‌گاه برخی عبارات و جملاتِ نویسنده، مبهم هستند کـه نیـاز اسـت بازنویسـی شـوند و ایرادهایی جزئی نیز در کتاب هست که در جای خود به این موارد هم می‌پردازیم.

۳. نقدِ منابع و درس‌نامه‌های مکتب‌های ادبی، و بیانِ نقص و ایرادهای آن‌ها

۱.۳ عدمِ ارائهٔ تعریفی خرسندکننده از «مکتب ادبی» و لحاظ‌نکردنِ تعریفِ آن در قیاس با سبک و ژانر

ایراد اول این کتاب‌ها ندادنِ تعریفی مختصر و مفید در باب اصـطلاح یـا ترکیـبِ «مکتـب ادبی» است. چنانچه تعریفی تقریباً درست از مکتبِ ادبی ارائه می‌شد، حد و حدودِ درزمانی و هم‌زمانیِ کار نیز معیّن مـی‌شـد؛ بـرای مثـال، در کتـاب *پـیش‌درآمـدی بـر رویکردهـا و مکتب‌های ادبی جهان*، چنانچه نویسنده تعریفِ مکتبِ ادبی را ملحوظ مـی‌داشـت، سـیر و صیروتِ مکاتبِ ادبی را نه از عهدِ باستان، بلکه از نئوکلاسیسیسـم آغـاز مـی‌کردنـد؛ زیـرا خودآگاهیِ پدیدآورندگان در خصوصِ تبعیّت از اصولِ مکتب ادبی، از کلاسیسیسم شـروع

شده‌است، زیرا «مکتب‌های ادبی معمولاً با مکتب کلاسیک آغاز می‌شود» (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۲۲)؛ از سوی دیگر، بخش‌هایی از کتاب زرشناس و بخش‌های عمده‌ای از کتاب حسینی، جنبهٔ *تاریخ‌ادبیاتی* (البته در مفهوم و تلقیِ سادهٔ آن) پیدا نمی‌کرد.

با توّجه به این که خوانندگان این کتاب‌ها اغلب پژوهشگران و دانشجویان زبان و ادبیات فارسی هستند، لازم است مبحث مکتب ادبی و جایگاه و سازوکار آن در روند خلق و تولیدِ آثار ادبی و نسبت و تفاوت آن با «سبک و ژانر» تبیین شود. بنابراین، لازم است در اینجا، درخصوص اصطلاحاتِ «مکتب، سبک و ژانر» تعریفی مختصر ارائه شود و سپس به چگونگیِ بودونبودِ تعریفِ این اصطلاحات، در منابعِ موردِ بحث پرداخته‌شود. آوردن دو اصطلاحِ «سبک و ژانر» در کنارِ «مکتب ادبی» هم به سببِ ارتباطِ تنگاتنگِ این اصطلاحات با هم است و هم این‌که مبحثِ مکتب، در تقابل و نسبت با مبحثِ سبک و ژانر بهتر فهمیده‌می‌شود.

تعریف سبکِ ادبی، برخلافِ مکتب، همواره ناظر است بر تمایزها، مشخّصه‌ها و هنجارگریزی‌های «فردی و شخصی» در روندِ آفرینشِ ادبی. در ساده‌ترین تعریف، «اصطلاح سبک اشاره دارد به یک روشِ بیانیِ ویژه در قالبِ نوشتار یا گفتار؛ یا این‌که سبک، عبارت است از مجموعه‌ای از ویژگی‌های زبانیِ خاص و منحصربه‌فردِ یک نویسنده» (Wales, 2001: 297-8). ماهیّتِ سبک، مبتنی است بر مفاهیمی از قبیلِ گزینشِ خودانگیخته، خروج از زبانِ معیار، بسامدِ معنادار، فردیّت و شخصی‌شدگیِ زبان (فتوحی، ۱۳۹۱: ۶۴).

در خصوص ژانر نیز به‌طورِخلاصه، می‌توان گفت که عبارت است از مقوله، قالب یا گونهٔ مکرّری از متون که برحسبِ معیارهای ساختاری، درون‌مایگانی و کارکردگرایانه می‌توان آن‌ها را تعریف کرد (Duff, 2000: xiii). بنابراین، ژانرها عبارتند از مجموعه‌ای از متونِ دارای برخی ویژگی‌های ساختاری و درون‌مایگانیِ مشترک. ژانرها، الزاماتِ قالبی یا قالب‌هایی الزامی هستند که برحسب آن‌ها، معنا تولید و دریافت می‌شود. ژانر، دلالت دارد بر برخی ویژگی‌های مشترک بینِ گروهی از متون و نه فقط یک متن. هر نوعی از سخن، لازم است در قالب یک ژانر بیان شود؛ سخن یا متنِ بدونِ ژانر وجود ندارد. بنا به توضیحِ کوهن «اصطلاح ژانر به گروهی از متون ارجاع دارد. حالِ این *گروه*، ممکن است یک طبقه نامیده شود، یا یک مقوله یا یک قاعده. در هنگام شکل‌گیریِ یک ژانر، عضو اولیّه و اعضایی که پیروِ تنگاتنگ آن هستند، شماری از ویژگی‌های مشترک را دارند. اما این وجه مشترک

به مرور زمان که ویژگی‌های دیگر افزوده می‌شوند، سست‌تر می‌شود» (Cohen, 2003: v).

در منابع و کتاب‌های انگلیسی، تعریف و توضیحِ مکاتبِ ادبی به صورت جداگانه، فراوان یافته‌می‌شود، لیکن کمتر به توصیف و تعریف خودِ مفهومِ «مکتبِ ادبی» پرداخته‌اند. با بررسیِ مکاتبِ ادبیِ غربی، به این نتیجه می‌رسیم که هرکدام از آن‌ها دارای بیانیّه‌ها، اصولِ فکری و بوطیقایی مشترک بودند. بنابراین هرکدام از پدیدآورندگان و پیروانِ مکاتبِ ادبی، از ژانرهایی خاص استفاده می‌کردند ـ برای مثال در رئالیسم غلبه با رمان است و در رمانتیسیسم غلبه با شعر است ـ و هر نویسنده و شاعری هم با وجودِ بهره‌مندی از اصولِ مکتبِ متبوع، واجدِ سبکِ خاص خود بوده‌است. در تعریف و رابطهٔ بین مکتب و سبک چنین آمده‌است «اصطلاحاتِ مکتب و نهضت و جریان بر عناصرِ فرهنگی، اجتماعی، معرفتی و ایدئولوژیک دلالت دارند و سبک بر تمایزها و تفاوت‌ها. دیگر آن‌که شالودهٔ سبک بر «فردیت» استوار است، ولی مکتب، نهضت یا جریان، مفاهیمی جمعی و گروهی‌اند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۸۶). حال ممکن است این پرسش پیش بیاید که نویسنده و شاعر چگونه می‌تواند هم تابع یک مکتب باشد و هم واجد سبک شخصی؛ پاسخ این است

> داشتن سبک شخصی و وجود ویژگیهای متفرّد در آثار پیروان یک مکتب، منافاتی با تعلّق فرد به مبانی عمومی آن مکتب ندارد. شاعر به اعتبار آن خصایصی که با قواعد و اصول گفتمان مشترک است تعلّق به گفتمان یا مکتب دارد و به اعتبار ویژگیهای شخصی که از خود اوست، سبک شخصی دارد (فتوحی، ۱۳۹۵: ۳۸۲).

از میانِ منابعِ مورد بررسی، فقط شمیسا به رابطه و تعریفِ مختصر و مفیدِ بین مکتبِ ادبی و سبک پرداخته‌است. ثروت نیز برای تعریف مکتب، به ارجاعِ منابعی همچون *فرهنگ آکسفورد* و *فرهنگ اصطلاحاتِ ادبی* کادن اکتفا کرده‌است. تعاریفِ منقولِ ایشان نه خرسنده‌کننده‌اند و نه پرتوی بر موضوع می‌افکنند، زیرا از دم‌دستی‌ترین منابع برگرفته شده‌اند. حسینی برای تعریفِ مکتبِ ادبی، متوسّل به کتابِ *فرهنگنامهٔ ادبیِ فارسی*، تألیفِ حسن انوشه شده‌اند؛ لازم بوده‌است ایشان هم استقصای بیشتری می‌کردند و هم به لحاظِ اصولِ پژوهشی، اولین مطلب خود را با نقلِ قول آغاز نمی‌کردند. تسلیمی نیز سعی نکرده‌است تعریفی از مکتبِ ادبی ارائه دهد، منتها در دیباچهٔ کتاب، نکتهٔ مهمی را گفته‌اند که در خصوص تعدادی از مکاتبِ ادبی صادق است: «مکتب‌های ادبی به آخر راه‌های خود رسیده‌اند، زیرا جنبش‌ها و مکتب‌ها تکراری شده یا با هم ادغام گردیده‌اند. در این صورت

مکتب ادبی دیگر چون گذشته نظریه‌ای برای نوشتن نیست، بلکه نظریه‌ای برای خواندن می‌شود» (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۱۱).

البته تلقّیِ شمیسا از اصطلاحاتی همچون «مکتبِ شعر نو»، «مکتبِ حماسه‌پردازی» و «مکتبِ عرفان» خالی از اشکال نیست. برای مثال ایشان گفته‌اند «در مفهومِ سبک بیشتر فلسفه و بینش مطرح است و در مفهومِ سبک بیشتر با زبان و شگردهای ادبی، لذا بیشتر مکتبِ عرفان می‌گویند تا سبک عرفان. از این دیدگاه شاید به شعر نو بتوان مکتب گفت که در آن سبک‌های مختلفی است» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۳). پرسش این است که چگونه شعر نو را می‌توان «مکتبِ شعر نو» به شمار آورد، درحالی‌که در شعرِ نو، مکاتبِ گوناگون تبلور یافته‌است؟ شعر نو، یا شعر معاصر، بیشتر یک تقسیم‌بندیِ زمانی و دوره‌ای است تا این‌که اصطلاحی دال بر یک مکتب باشد. اصطلاحاتی همچون «مکتبِ حماسه‌پردازی» و «مکتبِ عرفان» (همان: ۱۵) نیز قابلِ بحث‌اند. «حماسه» یک گونهٔ ادبی است و نمی‌توان آن را یک مکتب به‌شمار آورد؛ «عرفان» نیز یک درون‌مایه است که چندین قرن در گونه‌ها و قالب‌های ادبی حضور و نمود یافته است و نه یک مکتبِ ادبی.

۴. پیوند ندادنِ مکاتبِ ادبی با ادبیات ایران

واقعیّت این است که ادبیاتِ ایران، از اواخرِ عهدِ قاجار با ادبیات و مکاتبِ ادبیِ غربی، روابط و مناسباتی ظریف می‌یابد و هرچه پیشتر می‌آییم این ارتباط و اثرپذیری، وثیق‌تر می‌شود. گواهِ این مدّعا کتاب با *چراغ و آیینهٔ* شفیعیِ کدکنی است که در آن به پی‌جوییِ «ریشه‌های تحوّلِ شعرِ معاصرِ ایران» پرداخته‌اند. به گفتهٔ ایشان

> هرچه زیبایی و لطف در شعرِ امروز ایران دیده می‌شود، حاصلِ پیوندِ درختِ فرهنگِ ایرانی و درختِ فرهنگِ اروپایی است. در تمامِ ذرّات و مولوکول‌های معنی‌دار و متعالیِ این خلاقیّت جای پای شعر و فضا و بلاغت و اسطوره و ادبِ اروپایی قابل تعقیب است (شفیعیِ کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۳۹).

این اثرپذیری در ساحتِ ژانرهای روایی معاصر، همچون رمان و داستان نیز مشهود است؛ لیکن انطباقِ سربسته و جسته‌وگریختهٔ اصول و مبانیِ مثلاً کلاسیسم با شعر دروهٔ بازگشت (شمیسا، ۵۶)، و رمانتیسم با شعرِ سبک عراقی، خالی از اشکال نیست. در چنین مواردی می‌توان گفت که مثلاً رگه‌هایی از این یا آن مکتبِ ادبی، در این یا آن اثرِ ادبی حضور و

نمود دارد و مشابهتی یافتنی است. رابطهٔ بین ادبیات معاصر با مکتب‌های ادبیِ جهان مبتنی است بر اثرپذیری و انطباق، لیکن نسبت این مکاتب با ادبیاتِ کهنِ فارسی استوار است بر مشابهت‌هایی گه‌گاهی و اتفاقی.

بنابراین، با توّجه به این که این کتاب‌ها برای خوانندگان فارسی‌زبان و اغلب برای دانشجویان ادبیات نوشته‌شده‌اند، و همچنین بر مبنای این‌که ادبیات معاصر ایران، چه در عرصهٔ شعر و چه در حوزهٔ داستان، روابط و تأثیرپذیرهایی از ادبیات جهان و غرب داشته است، لازم است به‌گونه‌ای تطبیقی و مقایسه‌ای ربط و پیوند مکتب‌های ادبی جهان با ادبیاتِ معاصرِ فارسی نشان داده‌شود. البتّه در این خصوص افراط هم نباید بشود مثلاً شاعری را سمبولیستِ تمام‌عیار خواند همچون سمبولیست‌های فرانسه، یا داستان‌نویسی را ناتورالیست خواند همچون رمان‌نویس‌های فرانسه.

در کتاب‌های مورد بحث، ثروت، زرشناس و حسینی، هیچ تلاشی برای پیوند و مقایسهٔ بین مکتب‌های ادبی با ادبیاتِ ایران انجام نداده‌اند. ثروت صرفاً دوجا در کتابش به ادبیات ایران ارجاع داده‌است که آن هم مربوط به نقل قول‌هایی است از کتاب *قصه‌نویسی* براهنی در باب ناتورالیسم چوبک و اشاره به کتاب *فرهنگ اصطلاحات ادبیِ* سیما داد در باب نمادگرایی در شعر فروغ فرّخزاد (ثروت، ۱۳۹۰: ۱۷۷ و ۱۹۳). حسینی می‌گویند در تحریرِ کتابشان فصلی با عنوان «مکتب‌های ادبی در ادبیات فارسی» (حسینی، ۱۳۹۶: پانزده) داشته‌اند، لیکن برای احتراز از حجم بالای کتاب تصمیم به حذفش گرفته‌اند. بهتر می‌بود ایشان به جای آوردنِ ۲۰ صفحه از تصاویرِ مربوط به نقاشان و مباحثِ مربوط به نقاشی در اثنای کتاب، به همین ربط و نسبتِ بین ادبیات ایران و مکتب‌های ادبی می‌پرداختند. در این خصوص، کتاب شمیسا مفیدتر است، زیرا ایشان در جای‌جای کتاب هم سعی کرده‌است مباحث کلّیِ مکتب‌های ادبی را با نظام ادبیات و سبک‌های ادبی ایرانی مقایسه کند و هم بنا به اقتضا سعی کرده است هنگام بررسی هر مکتب ادبی، شواهد و نمونه‌های ادبیات ایران را نیز بیاورد.

۵. از تبیین ناقصِ مکتب‌های ادبی تا تحمیلِ برخی از آن‌ها بر ادبیات فارسی

درست است که دانشجویان، هرچه‌قدر اطلاعاتِ فراوانی در باب همهٔ مکتب‌های ادبی داشته‌باشند، مفید و کاراست، لیکن تشریح ناقص و کوتاه برخی مکتب‌ها و تحمیل برخی از آن‌ها بر اشعار و داستان‌های فارسی نیز درست نیست. ثروت هم در کتابِ خود، در فصلِ

مربوط به «رمانتیسم» (ثروت، ۱۳۹۰: ۱۰۴–۵۵) بیشتر به زوایا و جنبه‌های تاریخی، اجتماعی، فلسفی و فکری رمانتیسم پرداخته‌است. این فصلِ کتاب ایشان در صورت تلخیص و نگارشِ دوباره، می‌توانست درحکمِ مقدّمه‌ای بر رمانتیسم باشد. در این فصل، ثروت به نویسندگان و نمایندگانِ ادبی رمانتیسم نپرداخته‌است و به مسائلی همچون: تصویرِ رمانتیک، نظریهٔ شعر رمانتیک و زبان در آثارِ رمانتیک، هیچ اشاره‌ای نکرده‌است. ایشان در فصلِ مربوط به سوررئالیسم نیز چنین رفتار کرده‌است، به‌صورتی‌که زمینه‌های فلسفی، روان‌شناختی و مبحث ازخودبیگانگی را در حد ۱۸ صفحه، نقل و تبیین کرده‌است (همان: ۲۸۳–۲۶۶)، لیکن به آثارِ معتبرِ مکتبِ سوررئالیسم نپرداخته‌اند.

شمیسا در کتاب خود، فتوریسم را در حد دو پاراگراف (۱۳۹) و باروک را در حد یک صفحه (۴۱)، آورده است و حق مطلب ادا نشده‌است (شمیسا،۱۳۹۱). حتّی مکتبِ ادبی سوررئالیسم نیز مختصرتر از آن چیزی آمده‌است که باید باشد. برای شواهد و امثالِ سوررئالیسم هم فقط به کتاب *بوف کور* هدایت اکتفا کرده‌اند، در صورتی که می‌توانستند به اشعار سپهری هم مراجعه کنند و برخی از اشعار این شاعر، وحتّی شاعرانی همچون مولانا و بیدل را، بر این اساس تحلیل کنند؛ کاری که فتوحی در این خصوص، در کتابِ *بلاغتِ تصویر*، به‌شایستگی انجام داده‌اند و وجوهِ سوررئالیستیِ شعر این شاعران را بررسیده‌اند؛ ر.ک: (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۸۹–۲۹۷).

با این حال، اطلاقِ صفتِ سوررئالیستی به شعرِ مولانا و بیدل و تحلیلِ آن‌ها براین مبنا، متفاوت است با اطلاقِ اصول همین مکتب به شعرِ سهرابِ سپهری. نسبتِ مکتبِ سوررئالیسم با شعرِ مولانا و بیدل، مبتنی است بر «شباهت»، لیکن نسبتِ این مکتب با شعرِ سهراب، استوار است بر «اثرپذیری». به گفتهٔ فتوحی «آنچه سوررئالیست‌ها در مرامنامهٔ خود درباره‌اش سخن گفته‌اند به وضوح در شعر مولوی دیده می‌شود. به هر حال، شباهت‌های نظریهٔ شعری سوررئالیستی با آراء مولوی دربارهٔ شعر بسیار است» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۳۹). درخصوص وجه سوررئالیستیِ سپهری نیز ایشان به‌درستی گفته‌اند «برای دنبال‌کردنِ ردّپای تأثیرِ سورئالیسم اروپایی در شعر و منش شاعرانهٔ سپهری کمابیش می‌توان به اسنادی تاریخی دست یافت» (همان، ۳۷۸).

بحث اگزیستانسیالیسم نیز یکی از مکتب‌هایی است که در کتاب شمیسا جوانبِ گوناگونِ آن بررسی نشده‌است و انطباق‌هایی که بین این مکتب و بحث «وجود در فلسفهٔ اسلامی» و «بحث وجود در فلسفهٔ متعالیه (ملاصدرایی) که یک وجود است که در همه‌جا،

جاری و ساری است» صورت گرفته، درست نمی‌نماید، زیرا صرف حضورِ واژهٔ «وجود» به معنای اشتراک مبانیِ فلسفی این دو با هم نیست (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۸۲). بنا به تعریف اگزیستانسیالیسم عبارت است از «نگرش به آزادی در عین مسؤولیت و تعهّد اجتماعی و گونه‌ای از اخلاق‌گرایی، گرایش به جبر زمان دارد در عین آزادی و باوری که ادامهٔ اومانیسم و ارزش‌های انسان دربرابر خداست. این ویژگی‌ها اگزیستانسیالیسم را در برابر مکتب‌های ادبی پیش از خود فلسفی‌تر و بینارشته‌ای‌تر می‌سازد» (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۳۹۷). همچنین، به صرفِ وجود مشابهت‌هایی کلّی، نمی‌توان گفت که مثلاً شعر «سرود ابراهیم در آتش» شاملو، که شعری سیاسی‌اجتماعی است، و ازقضا از واژگانی همچون «بودن و شدن» بهره‌برده، دارای وجهی اگزیستانسیال هم هست (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۹۳).

شمیسا در قسمت مربوط به رئالیسم، داستانِ کوتاه «سگِ ولگرد» هدایت را به عنوان شاهد و نمونه‌ای تحلیلی برای این مکتبِ رئالیسم آورده‌است (شمیسا، ۱۳۹۱: ۹۶–۸۸). واقعیّت این است که هیچ مکتبی نیست که بهره‌ای از واقعیّت و واقع‌گرایی نبرده‌باشد؛ لیکن این داستان، داستانی تمثیلی است. داستان‌های واقع‌گرایانه، ربطه‌ای مبتنی بر مجاز جزء به کل با واقعیّت دارند، لیکن این داستانِ کوتاه، رابطه‌ای تشبیهی یا استعاری با جهان دارد؛ یعنی یک لایهٔ ظاهری دارد داستان و یک لایهٔ باطنی. بنابراین بهتر می‌بود نویسنده داستانِ کوتاهِ واقع‌گرایانهٔ دیگری از نویسندگانی همچون احمدِ محمود، دولت‌آبادی یا بزرگِ علوی برمی‌گزیدند.

تسلیمی هم در کتاب خود در فصلِ مربوط به کلاسیسیسم، در کنارِ نمونه‌هایی تحلیلی همچون: *حکایت‌های کانتربری* و نمایش‌نامهٔ *خسیس*، متنی به‌اصطلاح ضدکلاسیک از ادبیاتِ مدرن و معاصرِ ایران به نامِ «قضیهٔ طبعِ شعر» از کتابِ *وغ‌وغِ ساهاب* برمی‌گزیند. درست است که این متن، ادبیاتِ کهن و کلاسیک را نقیضه‌سازی کرده‌است، لیکن متنی است با نگاهی مدرن که به واسازیِ ادبیاتِ کلاسیک پرداخته‌است و تابعِ اصولِ کلاسیسیسم و نئوکلاسیسیسم نیست. صرفِ این‌که زبانِ متنی عمداً کلاسیک باشد، دلیلی بر کلاسیک‌بودنِ آن متن نیست؛ داستانِ کوتاهِ «دیوانِ سومناتِ» ابوترابِ خسروی، زبانی کهن و کلاسیک دارد، ولی این متن، داستانی پسامدرن است. این توضیح ایشان هم دلیلی موّجه برای بردنِ متنِ هدایت به عهدِ کلاسیسیسم نیست «قضیهٔ طبعِ شعر» در وغ‌وغِ ساهاب همین سادهانگاری و بلکه ساده‌لوحیِ شاعران و ادیبان و معاصر خود را به نمایش می‌گذارد» (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۱۱۱).

تسلیمی در فصلِ مربوط به مکتب سمبولیسم، داستان کوتاه «عروسکِ پشت‌پرده» را به عنوان نمونهٔ تحلیلی می‌آورد. دشوار بتوان این داستان را سمبولیستی خواند. این داستان، همان‌طور که خود تسلیمی هم یادآورشده‌اند، داستانی است که «جنبه‌ی روانشناختی دارد» (همان: ۳۳۵). ممکن است در داستانی نمادهایی به‌کاررود، اما اصولاً روایت یا داستان را «سمبولیستی» نمی‌دانیم، زیرا روایتی که از چندین نماد و سمبل تشکیل شده‌باشد، بنابه‌تعریف، «تمثیل» خوانده‌می‌شود. این‌که در متن داستانِ کوتاه آمده‌است «برای مهرداد تنها یک حقیقت وجود داشت و آن مجسمهٔ پشت مغازه بود» و تسلیمی در ادامه گفته‌اند «این ذهنیت که خیال، واقعی‌تر از جهانِ بی‌روحِ واقعی است، از شعارهای سمبولیستی و اکسپرسیونیستی است» (همان: ۳۳۵)، با این توضیحات و تحلیل‌ها نمی‌توان این داستان را سمبولیستی به‌شمارآورد. خودِ داستان، داستانی رئالیستی-روانشناختی است که خود نویسنده امرِ خیالی آن را توصیف و برملا کرده «این مجسمه برایش مظهر عشق، شهوت و آرزو بود» (همان: ۳۳۲).

۶. نام‌گذاری‌ها و تقسیم‌بندی‌های نادرستِ برخی مکتب‌های ادبی ذیل یک عنوان کلّی

زرشناس در جلد دوم کتاب خود، عنوانِ فصل چهارم را «ادبیات پسارئالیسم» گذاشته است و مکتب‌هایی همچون مدرنیسم، سوررئالیسم، دادائیسم، ساختارگرایی و پساختارگرایی را ذیل آن آورده‌است. او در توضیح این اصطلاح خود گفته‌است

> چون کل تاریخ غرب از رنسانس به بعد را دوران مدرنیته و یا دوران مدرن می‌نامیم، از این روی از اصطلاح 'مدرنیسم ادبی' برای بیان ادبیاتی که در چهار دههٔ آغاز این قرن ظهور کرده‌است، استفاده نمی‌کنیم؛ زیرا ما کل ادبیات غربی پس از انقراضِ قرون وسطی و آغازِ رنسانس و به‌ویژه ادبیات پس از سروانتس را 'ادبیات مدرن' می‌نامیم.... ادبیات پسارئالیستی غرب در قرن بیستم که می‌توان آن را دورهٔ تاریخی-فرهنگیِ انحطاط غرب مدرن دانست با پسارئالیسم کلاسیک یا پسارئالیسمِ آغازین یا پسارئالیسمِ اولیه» آغاز می‌شود (زرشناس، ج دوم، ۱۳۸۹: ۱۲۰-۱۱۹).

چنین نام‌گذاری‌هایی دقیق نیستند؛ برای مثال می‌توان کلِ مکتب‌های ادبیِ پس از کلاسیسیسم را پساکلاسیک نامید! همان‌طور که می‌دانیم مکاتبِ ادبی روابط و مناسباتی با هم‌دیگر دارند، لیکن هرکدام از آن‌ها به سببِ برخورداری از وجه یا وجوهی غالب، و

بهره‌مندی از بوطیقایی ویژه، با یک‌دیگر تمایز می‌یابند و لازم است بر مبنای همین تمایزها نام‌گذاری و رده‌بندی شوند.

تسلیمی نیز در کتاب خود، فصل ششم (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۴۶۷-۳۹۲) را به عنوانی موسوم به «ابسوردیسم» اختصاص داده‌است. درست است که معناباختگی و پوچی (absurd) ویژگیِ برخی از آثار کسانی همچون ژان‌پل سارتر، آلبر کامو و ساوئل بکِت است، لیکن این عنوان را نمی‌توان یک مکتب ادبیِ نسبتاً واحد به‌شمارآورد که بر اگزیستانسیالیسم، رمان نو و رمان پسامدرن اطلاق یابد. می‌توان سیرِ معناباختگی و پوچی را در آثار سوررئالیست‌ها هم پیگیری کرد (Abrams, 1971: 1)، و بررسیِ آن را تا ادبیاتِ پسامدرن پی‌گرفت، لیکن هنگام بحث در باب مکاتب ادبی، با لحاظ‌کردنِ تعریفی از «مکتبِ ادبی» لازم است بین اگزیستانسیالیسم، رمانِ نو و رمانِ پسامدرن قائل به تفکیک‌ها و فصل‌بندی‌هایی بود، زیرا هرکدام از این‌ها، با وجودِ شباهت‌های جزیی، تفاوت‌هایی کلّی با هم دارند.

۷. ارائهٔ تعریف‌هایی کلّی و مبهم از مکتب‌های ادبی

در این کتاب‌ها گه‌گاه تعاریفی کلّی از برخی مکتب‌ها ارائه شده است که نه تنها پرتوی بر مطلب نمی‌افکند، بلکه باعث ابهام موضوع هم می‌شود. به‌تفکیک به بررسیِ برخی از این تعریف‌ها می‌پردازیم:

الف) در کتاب ثروت در باب رئالیسم چنین آمده‌است «مقصود از رئال (حقیقت) وضع، شئ و حالتی است کاملاً عینی و درست نقطهٔ مقابل ذهنی. ساده‌تر آنکه رئالیسم با امری ملموس و بیرون از ذهن سروکار دارد» (ثروت، ۱۳۹۰: ۱۰۶)؛ یا اینکه به نقل از کتاب *رئالیسم و ضدرئالیسم* چنین آورده است «هدف رئالیسم، جستجو بیان کیفیّات واقعی هر چیز و روابط درونیِ مابین یک پدیده و دیگر پدیده‌هاست» (همان: ۱۰۸). بنا به تعریفِ شمیسا «رئالیست‌ها می‌کوشیدند تا در داستان‌های خود، زندگیِ افراد معمولی اجتماع را به صورت واقعی یعنی همان‌طور که هست به تصویر بکشند به نحوی که خواننده به حقیقت آن اذعان کند» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۷۸). حسینی نیز در باب رئالیسم چنین آورده‌است «رئالیسم زندگی را همان‌گونه که هست تصویر می‌کند» (حسینی، ۱۳۹۶: ۸۴). این تعریف‌ها در خصوصِ رئالیسمِ ادبی درست نیستند. تسلیمی نیز باوجود آن‌که به‌اختصار به رئالیسم پرداخته و به مسائلِ فرمی و شکلی و ساختاریِ آن نپرداخته، با این حال، تعریف مختصر و

کوتاهِ ایشان، مفید است «رئالیسمِ ادبی به معنای بیان هرگونه واقعیّت یا مطالبِ واقع‌نما نیست، بلکه بیانِ برشی هنرمندانه از واقعیّت و گسترش برخی از رخدادهاست که نمایانگرِ واقعیّت‌های زندگی اجتماعی و طبقاتی زمان خود باشد. چنین گفته شده است که 'در زندگی واقعی تفاوتی میان برجستگی و نابرجستگی نیست، رخدادها گاهی شتاب و گاهی کُندی می‌گیرند. هنر وارونهٔ آن، این رخدادها را ماهرانه ترتیب و گسترش می‌دهد' (Stevick, 1967: 398). در اینجا رئالیسم است که چنین ترتیبی می‌دهد» (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۱۸۵).

واقع امر این است که بنا بر این تعریفات، رئالیسم به «تاریخ» شباهت پیدا می‌کند؛ درصورتی‌که بوطیقای داستان رئالیسم، مبتنی است بر این که به دنبال بازنماییِ خودِ واقعیّت یا جهانِ واقع آن‌گونه که هست، نیست، بلکه می‌خواهد دنیایی بیافریند که شبیه‌ترین حالت به واقعیّت باشد. به عبارتی «رئالیسم در مقابل تاریخ که واقعیّت را بیان می‌کند، در پی ایجادِ انگاره‌های واقعیّت‌مانند است و به این منظور از شگردهایی بهره می‌برد که متن را به واقعیّت موردِ تجربهٔ انسان نزدیک می‌کند. در این میان، به دو ویژگی بیش از موارد دیگر توّجه می‌شود: توجه به جزئیات دقیق که در سطح متن به واقعیّت‌مانندی کمک می‌کنند و نزدیکی متن به واقعیّت‌های جامعه‌ای که نویسنده در آن زندگی می‌کند» (صادقی محسن‌آباد، ۱۳۹۳: ۴-۶۳).

ب) ثروت در کتابِ خود در تعریفِ رئالیسم جادویی چنین آورده است «آمیزش رؤیا، سحر، وهم، خیال آنچنان عمیق است و چنان ترکیبی در نهایت فراهم می‌آورد که به هیچ یک از عناصر اولیّه‌اش شباهت نداشته و خصلت مستقل و جداگانه‌ای بوجود می‌آورد» (ثروت، ۱۳۹۰: ۱۴۳). با توّجه به این تعریف، تفاوت و مرزِ آن با سوررئالیسم مشخّص نمی‌شود. در تعریف رئالیسمِ جادیی گفته‌اند «در ساده‌ترین تعریف، رئالیسم جادویی، روایتی واقع‌گراست که بافتی جادویی دارد. یعنی واقعیتی که رویدادی شگفت‌انگیز را بازمی‌نمایاند» (جزینی، ۱۳۹۰: ۸). به گفتهٔ مگی آن بوورز «رئالیسمِ جادویی متّکی بر بازنماییِ عناصر واقعی، تخیّلی یا جادویی است؛ چنان که گویی واقعی هستند. عنصر اساسی برای فهمِ این که چگونه رئالیسم جادویی عمل می‌کند، مبتنی است بر فهمِ شیوه‌ای که در آن روایت ساخته‌وپرداخته می‌شود تا زمینه‌ای واقع‌گرایانه را برای رخدادهای جادوییِ داستان فراهم می‌کند. رئالیسمِ جادویی، متّکی بر رئالیسم است؛ امّا تا آن حد می‌تواند چیزی را پذیرفتنی کند که واقع‌نما باشد (بوورز، ۱۳۹۲: ۴۳).

حسینی در خصوص رئالیسمِ جادویی چنین گفته‌است «ویژگی‌های تخیّلی این گونه آثار به‌شدّت تحت تأثیر جنبش سوررئالیستی اروپاست» (حسینی، ۱۳۹۶: ۲۳۸). واقعیّت این است که تخیّلِ رئالیسمِ جادویی متأثر از سنّت و باورهای اجتماعی‌ـتاریخی است، لیکن تخیّلِ سوررئالیستی منبعث از ذهنیّتِ فردیِ نویسندگان است؛ به عبارت دیگر «در پس سوررئالیسم، تاریخی از فردیت‌گرایی و خردورزیِ غربی هست که به خاطر آن امر شگفت، شگفت‌انگیز و خارق‌العاده باقی می‌ماند... رئالیسمِ جادویی از امر شگفتی می‌گوید که برای ساکنان آن جامعه و حتّی برای نویسنده و خوانندهٔ آشنا با آن فرهنگ اصلاً شگفت نیست و حقیقت آن جامعه است. علاوه بر آن، سوررئالیسم بیشتر بر جنبه‌های فردیِ ادراک از حقیقت تکیه می‌کند، حال آن‌که رئالیسم جادویی مبتنی بر فهم مشترک یک جامعهٔ نسبت به حقیقت است» (حنیف و حنیف، ۱۳۹۷: ۶۰). بنابراین، نویسندگان کتاب‌های مکتب‌های ادبی، لازم است درخصوص تعریف و تبیین رئالیسمِ جادویی، استقصای بیشتری بکنند.

ج) تسلیمی درخصوصِ ناتورالیسم این توضیح را آورده‌است که دچار تعقید یا پیچیدگیِ بیانی است؛ مقصود نگارنده از نقلِ آن در این مقام، برداشتِ نادرست از موضوع نیست «ناتورایسم در ادبیات‌ـ وارونهٔ تحولاتِ طبیعی‌اش در زیست‌شناسی‌ـ به تاریخی‌بودن هگلیِ جوامع به تأثیر از بی‌تاریخی‌بودن شوپنهاوری آن بی‌باور است» (تسلیم، ۱۳۹۶: ۱۹۴). این توضیح می‌خواهد این مطلب را بگوید «ناتورالیسم در عالم ادبیات، به این‌که انسانِ تاریخی، متأثر از عواملِ فراتاریخی باشد، باور ندارد».

۸. آوردن برخی نظریه‌های فرهنگی و نظریه‌های ادبی ذیلِ مکتب‌های ادبی

درست است که مکتب‌های ادبی، نظریه‌های ادبی و رویکردها و نظریه‌های فرهنگی دادوستدهایی با هم دارند و بین بخش‌هایی از آن‌ها نمی‌توان مرزهایی دقیق تعیین کرد، با این احوال هرکدام از این موارد، دارای ویژگی‌ها یا وجوهی غالب هستند که مثلاً «مکتبِ ادبی» یا «نظریهٔ ادبی» خوانده‌شده‌اند. تعریفِ مختصرِ مکتبِ ادبی را آوردیم؛ تعریفِ «نظریهٔ ادبی» دشواریِ مخصوص‌به‌خود را دارد، زیرا تنوّعِ نظریه‌ها زیاد است و تعریفِ آن به عنوانِ یک واحد یا رویکرد، نمی‌تواند به‌گونه‌ای خرسندکننده وافیِ به مقصود باشد. با این حال، جاناتان کالر در تعریفِ مختصر خود در این خصوص گفته‌است «نظریهٔ ادبی مجموعه‌ای از ایده‌ها نیست که جسمیت نداشته‌باشد، بلکه در نهادها به صورت یک نیرو وجود دارد. نظریه در جوامعِ خوانندگان و نویسندگان به صورت رَویه‌ای گفتمانی وجود دارد و با

نهادهای آموزشی و فرهنگی چنان درهم تنیده که جداشدنی نیست. سه شیوه در نظریه که از دههٔ ۱۹۶۰ بیشترین تأثیر را داشته‌اند، عبارت‌اند از تأملِ گسترده‌دامن در زبان، بازنمایی، و مقولاتِ تفکّرِ انتقادی که ساخت‌شکنی و روانکاوی (گاه هم‌صدا با هم و گاه در تقابل با هم) اتخاذ کرده‌اند؛ تحلیلِ نقشِ جنسیت و احساسِ جنسی در همهٔ جنبه‌های ادبیات و نقد که فمینیسم و پس از آن مطالعاتِ جنسیتی... انجام داده‌اند؛ و تکوین نقدهای فرهنگیِ تاریخ‌محور (نوتاریخی‌گری، نظریهٔ پسااستعماری) که گسترهٔ وسیعی از رَویه‌های گفتمانی را بررسی می‌کنند، از جمله بسیاری از اشیاء (بدن، خانواده، نژاد) را که پیشتر صاحبِ تاریخ دانسته نمی‌شدند» (کالر، ۱۳۸۲: ۳-۱۶۲). بنا بر این مقدّمات به برخی از کتاب‌های مربوط به مکتب‌های ادبی می‌پردازیم که به سبب لحاظ‌نکردنِ تعریفی از «مکتبِ ادبی»، مطالبی و موضوعاتی را آورده‌اند که مربوط به حوزه‌های نظریهٔ ادبی یا نظریه‌های فرهنگی هستند. آنچه به امروزه به عنوانِ نظریهٔ ادبی می‌شناسیم، مواردی است از قبیلِ فرمالیسم، ساختارگرایی، ساخت‌شکنی، نظریهٔ دریافتِ خواننده، تاریخی‌گراییِ نوین، نظریه و نقد روان‌کاوی و نظریهٔ پسااستعمارگرایی.

شمیسا در کتاب خود در حدِ سه صفحه، به تبیینِ مختصر و ناقصِ «فمینیسم» پرداخته که معلوم نیست آن را مطابق با چه تلقّی و تعریفی از مکتبِ ادبی، در کتابِ خود آورده‌است. در همین سه صفحه ایشان یک نمونه شعر آورده‌است و بخشی از مطلب به نقد و نظریهٔ ادبیِ فمینیستی اختصاص دارد (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۷۳). شهریار زرشناس نیز، در کتاب خود «ساختارگرایی و ساخت‌شکنی» را که از جمله نظریه‌های ادبی هستند، ذیل عنوان کتاب مکتب‌های ادبی آورده‌است که در این خصوص هیچ توجیهی پذیرفته نیست (زرشناس، ۱۳۸۹ج ۲: ۲۲۶-۱۸۱). ایشان ساختارگرایی را به عنوان «موجی ادبی» (همان: ۱۸۱) آورده‌است که منبعث از عدمِ تلقیِ درست ایشان از مکتب ادبی است و حتّی ارزیابی غلط و نادرستی از ساختارگرایی ارائه داده‌است

> در واقع ظهور ساختارگرایی در قلمرو ادبیات داستانی و نیز دیگر حوزه‌های علوم انسانی و اجتماعی را می‌توان نشانهٔ بارز تداوم بحران در تفکر و تمدّن مدرن دانست، بحرانی که در فلسفه و معرفت‌شناسی، خود را به صورتِ نوعی سوفسطایی‌مآبی و نسبی‌انگاری فراگیر نشان می‌دهد (همان: ۱۸۵).

زرشناس براساس همین تلقّیِ نادرست، برخی نویسندگان را همچون جان بارت، جان فاولز، آیریس مورداک، به عنوان داستان‌نویسانی ساختارگرا معرّفی کرده‌است و به زعمِ

خود، برای داستان‌های ساختارگرا ویژگی‌هایی برشمرده‌است همچون «رواج تیپ‌سازی در مدل داستان‌نویسیِ ساختارگرا؛ غلبهٔ توجّه به بر ساختار اثر در مقایسه با توجّه به شخصیت در رمان؛ رواج نسبی‌گرای در آثار داستانیِ ساختارگرا» (همان: ۱۹۵). واقعیّت این است که هیچ‌گاه ساختارگرایی و ساخت‌شکنی به عنوان مکتبِ ادبی لحاظ و تعریف نشده‌اند و هیچ نویسنده‌ای نیز، در معنای اصطلاحی، ساختارگرا یا ساخت‌شکن معرّفی نشده‌است.

این‌که مدرنیسم و پُست‌مدرنیسم را به عنوانِ «مکتبِ ادبی» بیاوریم، جای بحث دارد. با این حال، برخی از نویسندگانِ کتاب‌ها که به بررسیِ مدرنیسم و پسامدرنیسم پرداخته‌اند (شمیسا و حسینی)، بیان نکرده‌اند که پسامدرنیسم و مدرنیسم با مکاتبی همچون رئالیسم و سوررئالیسم و سمبولیسم تفاوت‌هایی دارند مبنی بر این‌که پسامدرنیسم و مدرنیسم، نظریه‌هایی فرهنگی هستند که در دیگر گفتمان‌های علومِ انسانی نیز حضورِ گسترده دارند. بنابراین لازم است تشابهات و تمایزهای این اصطلاحات در حیطهٔ آثارِ ادبی و در عرصهٔ گفتمان‌های فرهنگی بیان شود. در این خصوص، توضیحات ریچارد هارلند بسیار مفید است

> نظریهٔ ادبی جدید از نوشتار پسامدرنیستی تأثیر پذیرفته، امّا این تأثیرپذیری صرفاً در یک جهت سیر نمی‌کند. در دورهٔ رمانتیک یا دورهٔ سمبولیسم، این امکان وجود داشت که بگوییم نظریه در مسیری حرکت می‌کند که حرکتِ خلاقه راهبر آن است، اما این سخن، در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم، دیگر حقیقت ندارد. نظریهٔ پساساختارگرا، به واسطهٔ شتاب درونی نظریهٔ ساخت‌گرا، از درون آن سربرآورد و بسط یافت. مباحث پساساختارگرایانه، در دست فیلسوفان (یا ضدفیلسوفانی) چون دریدا و دُلوز اساساً در مسیر ادبیات حرکت نکردند. نظریهٔ جدید اهداف خود را داشته و دارد، اهدافی که هیچ‌گاه صرفاً تابعی از اهدافِ نویسندگان آن نیست. در دورهٔ پسامدرن، رابطهٔ میان فعالیت ادبی و نظریهٔ ادبی، اساساً شراکتی برابر است که در آن هر یک اندیشه‌هایی را از دیگری اخذ می‌کند (هارلند، ۱۳۹۶: ۴۸۲).

۹. غلبهٔ نگاه تاریخ‌ادبیات‌نگارانه در برخی منابع

مباحثِ مربوط به مکاتبِ ادبی، از موضوعاتِ تاریخ ادبیات جدایی‌ناپذیرند. آشکارترین ارتباط بین این دو، این است که هر مکتب ادبی در بستری تاریخی‌ـادبی نمود می‌یابد. تلقّیِ عام از رویکرد تاریخ ادبیات، آن است که سیر و تکوینِ زمان‌مندانهٔ ادبیات یک کشور یا یک

زبان را بر بسترِ زمان، روایت و بررسی کند. تلقیِ آرمانی و حدِ اعلای موردِانتظار از تـاریخِ ادبیات و مورّخِ ادبی این است که «انتشار متن یا ظهور و مرگ مؤلف را به مثابهٔ یک رویداد ادبی در نظر مـی‌گیـرد، او مـی‌خواهـد بـه پرسـش‌هـایی از ایـن دسـت پاسـخ دهـد کـه مؤلف کیست؟ زمان و مکان شرایط تاریخی در آفرینش متن چه نقشی داشـته‌انـد؟ ارتبـاط متن و مؤلف با دیگر متن‌ها و مؤلفان در چه حد است؟ رابطهٔ متن ادبی بـا تـاریخ عمـومی ادبیات، با قوانین ویژهٔ یک نوع ادبی، با محیطی که در آن آفریده‌شده و بالاخره پیوند آن بـا مؤلف چگونه است؟ جایگاه و نقش این متن یا مؤلف در تاریخ ادبی چیست؟ تاریخ ادبیات باید برخی روش‌های متداول در علم تاریخ را به کار بندد، یعنی مراحل تحـوّل، نقطـه‌هـای گذار و دوره‌های متفاوت را مشخّص سـازد، جریـان‌هـای غالـب هـر دوره را بیـان کنـد، رویدادهای ادبی را به هم پیوند دهد، و نهایتاً داستان حیـات ادبیـات را در گـذر زمـان بـه روایت بکشد» (فتـوحی، ۱۳۸۷: ۵–۹۴). چنانچـه نویسـندگانِ کتـاب‌هـای مکاتـبِ ادبـی، موضوعات را با این رویکرد، تلفیق می‌کردند، حاصلِ کار نتیجه‌بخش‌تر و تحلیلی‌تر می‌بود. با این‌حال، همان‌طور که گفتیم این تعریف از تـاریخِ ادبیـات، معطـوف بـه «حـدِ اعـلای» آن است، وگرنه بیشترِ منابعِ تاریخ ادبیات، چنین رویکری را در پیش نگرفتـه‌انـد. چنانچـه نویسندهٔ درس‌نامه‌های مکاتبِ ادبی از این نوع رویکردِ تاریخ ادبیاتی بهره‌ببـرد، مطمئنـاً بـر وجه تحلیلی مباحث او افزوده‌خواهد شد. اما با نگاه به برخی فصل‌های درس‌نامه‌ها یا منابعِ مربوط به مکاتب ادبی، می‌بینیم که برخی نویسندگان، نه تنها مباحث را مطابق با اعلانیه‌ها و بوطیقای مکاتبِ ادبی بررسی نکرده‌اند؛ بلکه برخی از فصل‌های کتابِ آنان، بر اساسِ همان تلقیِ عام و ساده از تاریخ ادبیات نوشته‌شده‌اند. برای مثال می‌توان به فصلِ چهارم و پـنجم (کلاسیسیسم و رمانتیسم و حتّی فصل‌های دیگر) کتابِ حسینی نگاهی انداخت و بـه ایـن نتیجه رسید.

شهریار زرشناس هم به سبب نداشتن طرحی منسجم، در جلد دوم کتابش، فصل اول را به «رمان و پیشگامان آن» اختصاص داده‌اسـت کـه نگارشـی صـرفاً تـاریخ ادبیـاتی و البتـه «تذکره‌ای» است (زرشناس، ۱۳۸۹: ۵۳–۱۵). طُرفه آن‌که در همین فصل به‌گونه‌ای نامنسجم، بعد از توصیف ویژگی‌های فرمی و ساختاری رمان، به بحث انقلاب اسلامی و مـدل ادبـی متناسب با آن پرداخته است! و پیشنهاد «ادبیاتِ واقع‌گرای آرمان‌طلـبِ انقـلاب اسـلامی» را داده‌است. اگر در پایان فصل یا کتاب، چنین می‌کرد، توجیهی داشت، لیکن این بی‌نظمی در

چینش مطالب، شگفت‌آور است و بعد از ایـن بحـث، دوبـاره بـه دون‌کیشـوت سـروانتس پرداخته‌است! (همان: ۳۴–۲۸).

۱۰. نپرداختن به مسئلهٔ فرم ادبی و جایگاه بنیادیِ ژانر در سیر و تطوّرِ ژانرها

یکی از نکاتِ مغفول‌مانده در این کتاب‌ها، نپرداختن به مسئلهٔ فرم و جایگاه بنیادیِ ژانـر در سیر و تطوّر مکتب‌های ادبی است. در بررسی مقدّمات و کلیاتِ مربوط به مکتب‌ها، بیشـتر به جنبه‌ها و ابعادِ اندیشگانی و درون‌مایگانیِ آثار ادبـی و مجموعـه‌آثـار هـر مکتـب توّجـه شده‌است. لازم بوده به چنین مطالبی نیز پرداخته‌می‌شد که الف) هر اثر ادبیِ مربوط بـه هـر مکتب ادبی، ابتدا واجد جنبه‌ها و سویه‌هایی زیباشناختی و آشنایی‌زداینده و انقلابی است که توانسته است خود را در بطن یک مکتب ادبی جا بدهد. اما نویسندگانِ این کتاب‌ها، مسئلهٔ فرم را، انگار امری بدیهی و مفروض دانسته‌اند که ضرورتِ تحقیـق نداشـته. ب) همچنـین لازم بوده است به تبیین این مطلب می‌پرداختند که هر مکتب ادبی، واجدِ فرم‌ها و ژانرهـای مخصوص به خود است و بسترِ مهیای هر مکتبی، ژانر یا قالب خاصی اسـت؛ بـرای مثـال بستر گسترش رئالیسم، رئالیسمِ جادویی و جریان سیالِ ذهن «رمان» است و سـاحتِ بسـطِ رمانتیسم «شعر» است. ج) همچنین بین اصول و مبانیِ هر مکتبی بـا انـواع و اقسـامِ ژانرهـا روابطی حیاتی و متقابل موجود است؛ برای مثال مکتب نئوکلاسیسم مبتنی است بر حفظ و نگهداریِ قوانین گونه‌شناختی، در حالی کـه در مکتـب رمانتیسـم ژانـر جایگـاه و وجهـی انقلابی دارد. در این خصوص دیوید داف کتابی دارد با عنوان «رمانتیسـم و کـاربردِ نظریـهٔ ژانر» (Duff, 2009).

۱۱. احکامِ کلّی و نقدهای برون‌مدارِ اخلاقی معطوف به مکتب‌ها، نویسندگان و شاعران غربی

از بین این پنج نویسنده، زرشناس در جای‌جای کتاب خود به نقـد و ارزیـابیِ مکتـب‌هـای ادبی و شاعران و نویسندگان غربی بر مبنای انگاره‌های دینی و اسلامی پرداخته‌است؛ بـرای مثال در خصوص ادبیات و فلسفهٔ یونان باستان چنـین گفتـه اسـت «در نگـرش متافیزیـک نیست‌انگار یونانی دریافت‌های اشراقی و معنوی و الهام‌های روحانی و وحی قدسی تماماً یا غالباً مورد نفی و تردیـد قـرار مـی‌گرفـت و بـه جـای آن عقـل منقطـع از وحـیِ جـزوی

کاسموسانتریک اصالت داده می‌شد» (زرشناس، ۱۳۸۷: ج۱، ۱۱). زرشناس به‌تواتر، این تعبیرِ «انقطاع از وحی» را به عنوانِ نقصی ذاتی برای ادبیاتِ یونانِ باستان برشمرده‌است؛ حالَ آن‌که این امر متوّجهِ ادبیات بسیاری از دوران‌ها و سرزمین‌های دیگر هم هست و صرفاً از این چشم‌انداز نمی‌توان این سُنن ادبی را ارزیابی کرد. با این حال، درست است که ادبیاتِ کلاسیکِ یونانی، ادبیاتی عرفانی و دینی نیست؛ اما حضور و وجودِ درون‌مایه‌های اخلاقی نیز در آن کم نیست. ایشان در خصوص *ایلیاد* و *اودیسه* هم گفته‌است «تجسّم بارز و روشنِ انحطاط نگرش اسطوره‌ای در یونان به نفع یک نگاه ناسوتیِ غیراخلاقی است» (همان: ۱۵). این تلقّی و نگاهِ زرشناس، محدود به دوران یونان باستان نیست، بلکه کلِ ادبیاتِ غرب را مشمولِ این حُکمِ کلی کرده و گفته‌است «در سیری که طی کردیم، از تولدِ ادبیاتِ غربی در یونان باستان آغاز کردیم و به انحطاط و رویکردِ خودویرانگر ادبیات پسارئالیستی [در صورت مختلف] در پایان رسیدیم» (زرشناس، ج۲، ۱۳۸۹: ۲۵۴). همچنین توّجهِ افراطیِ زرشناس به زندگیِ خصوصیِ نویسندگان و پی‌جوییِ عشق‌های ممنوع و غیرِممنوعِ آنان، سبب شده‌است که اغلب نویسندگان را منحط و فاسدِ اخلاقی به‌شمار بیاورد (همان: ج ۱: ۳۰، ۳۴، ۷۹، ۹۲، ۱۶۹؛ ج ۲: ۸۰، ۱۲۷،۱۳۳، ۱۴۶).

ایشان درخصوص رمانتیسم، این حکم کلّی را داده‌است که آن

> با نحوی سانتیمانتالیسم پرشور درآمیخته و عجین شده‌است. سانتیمانتالیسم رمانتیک به صورت مجموعه از رفتارهای سطحی و پرشور اما بسیار نپختهٔ احساساتی خودنمایی می‌کند. این سانتیمانتالیسم... آیینهٔ تمام‌نمای یک اضطراب و ظاهرگرایی عبث و عقیم است که در نهایت نه فقط به اعتلاء روانی و شخصیتی من رمانتیک نمی‌انجامد که او را از جهاتی و تاحدودی به درون گونه‌ای گرداب نیست‌انگارانه فرومی‌برد (همان: ۱۴۸).

نمی‌توان انکار کرد که برخی از آثارِ رمانتیک‌ها مصداق این رأی و نظرِ زرشناس هستند؛ لیکن چنین حکمی کلّی را نمی‌توان صادر کرد و تمام آثار رمانتیک را دارای این ویژگی دانست. در مقابل، هستند برخی آثارِ رمانتیک که جنبه‌ها و سویه‌هایی از مفاهیم دینی در آن‌ها مندرج است. به گفتهٔ رضا سیدِ حسینی

> یکی از مشخصاتِ دیگر رمانتیسم نیز علاقه به مسیحیت است. دین که فلاسفهٔ قرن هجدهم به مخالفت آن برخاسته بودند، در میان رمانتیک‌ها به عنوان احتیاجی قلبی و درونی زنده شد. رمانتیک‌ها که از راه احساسات بسوی ایمان ایمان می‌رفتند، دین را از نظر هنری مورد توجه قرار دادند (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۱۸۳).

زرشناس در خصوص پردازشِ مقدماتِ فلسفی مربوط به مکاتبِ ادبی، شرحِ اصول و مبانیِ مکتب‌ها، تشریحِ سیر و روندِ تاریخ‌ادبیاتیِ مکاتب، تاحد زیادی موفق عمل کرده‌است؛ زیرا در این قسمت‌ها صرفاً به نقل قول اکتفا نکرده‌است، بلکه سیر و روندِ مکاتب را با تحلیل‌های خود همراه کرده‌است؛ لیکن ارزش‌گذاری‌ها، نقدها و ارزیابی‌های او از مکاتبِ ادبی، آثارِ ادبی و نویسندگان و شاعرانِ غربی، بیش از هر چیز، بر مبنای اندیشه و گفتمانیِ ایدئولوژیک است و نه معطوفِ به ارزیابیِ اصول زیبایی‌شناسی و بوطیقای آثارِ ادبی. البته این نوع نقد و ارزیابی، امری مذموم و بی‌سابقه نیست، لیکن سخن برسرِ پرهیز از یک‌سونگری، و التفات به جنبه‌ها و سویه‌های گوناگونِ آثارِ ادبی است.

۱۲. ایرادها و اشکالات روشِ تحقیق و مستندسازی

با توّجه به این‌که منابعِ مربوط به مکتب‌های ادبی، معطوف به تبیین و توضیحِ اصول این مکتب‌ها، و تحلیل و توصیفِ آثارِ ادبیِ مربوط است، انتظار نمی‌رود که نویسندگان کتابی «تصنیفی» ارائه بدهند، بلکه انتظار آن است که کتابِ تألیفیِ شایسته‌ای عرضه‌کنند. در کتاب‌های تألیفی، نقلِ‌قول‌ها و نقلِ آرا و دیدگاهِ دیگران، نه باید آن‌چنان متواتر و پیاپی باشد که جایی برای حضور و نمود نویسنده نمانده‌باشد، و نه این‌که نقلِ اقوال و آرای دیگران، بدونِ ذکرِ منبع و مأخذ باشد که گویندهٔ اصلیِ سخن معلوم نباشد و امرِ مستندسازی مختلَ شود. بر این اساس، به برخی از منابع و درس‌نامه‌های مربوط به مکتب‌های ادبی نگاهی می‌اندازیم که این مقدّمات را رعایت نکرده‌اند.

از بین این پنج کتاب، کتاب ثروت کمتر جنبهٔ تألیفی دارد، زیرا نویسندهٔ کتاب بیشتر مطالبِ دیگران را پشتِ‌سرهم آورده‌است و کتاب، حاصل نقلِ‌قول‌های متواتر و پیاپی است؛ خواندنِ چنین کتابی که نویسنده کمترین نقشی در تألیفِ آن ندارد، کسالت‌بار و ملال‌آور است. این نقلِ قول‌ها به حدی زیاد هستند که نویسنده بسیاری از بندها یا پارگراف‌ها را با نقل قول شروع کرده‌است که خلاف اصول نگارشی است. در این خصوص شاید بتوان ۱۰۰ بند یا پارگراف یا عنوانِ اصلی و فرعی را در کتاب یافت که با نقلِ‌قول شروع می‌شوند. حتّی بسیاری از صفحات دیده می‌شود که تافته‌وبافتهٔ چند نقلِ‌قول پشتِ‌سرهم هستند. برای مثال و به عنوانِ نمونه، شمارهٔ این صفحات را می‌آوریم که حاصلِ چند نقلِ‌قولِ پیاپی هستند: ۲۷، ۵۱، ۵۶، ۶۰، ۶۷، ۶۹، ۷۸، ۸۳، ۸۸، ۹۷، ۱۰۰، ۱۰۴، ۱۱۰،

۱۱۶، ۱۲۸، ۱۴۶، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۷۱، ۱۷۹، ۱۹۷، ۲۰۳، ۲۲۹، ۲۶۷، ۲۹۲، ۳۰۸، ۳۰۹. (ثروت، ۱۳۹۰).

کتاب مکتب‌های ادبیِ حسینی هم بـه لحـاظ روشِ تحقیـق و مستندسـازی، ایرادهـایی جزئی و گاه کلّی دارد. در فصلِ دوم کتاب ایشان با عنوانِ «رنسانس (نوزایی) و اومانیسـم» هیچ ارجاعِ مستقیم یا غیرمستقیمی دیده‌نمی‌شود و از منابعِ معتبـر بـرای غنـای ایـن فصـل استفاده‌نکرده‌اند؛ دست‌کم می‌توانستند از کتـاب *فرهنـگِ رنسـانس در ایتالیـا*، اثـرِ یـاکوب بورکهارت به ترجمهٔ محمدحسن لطفی یا منابعِ مهم دیگر، استفاده کنند. درجای‌جای کتابِ ایشان نقلِ‌قول‌های مستقیم یا مطالبی دیده‌می‌شود که منبع آن ذکر نشـده‌اسـت؛ بـرای مثـال صفحهٔ ۳۵ بندِ آخر؛ صفحهٔ ۷۳ بندِ دوم؛ صفحهٔ ۷۹ بندِ سوم؛ صـفحهٔ ۸۶ بنـدِ دوم؛ صـفحهٔ ۱۰۳بندِ اول؛ صفحهٔ ۱۱۱ بندِ دوم؛ صفحهٔ ۱۲۵ بند اول؛ صفحهٔ ۱۴۲ بندِ دوم؛ صـفحهٔ ۱۴۳ بندِ اول؛ صفحهٔ ۱۷۵ بندِ اول؛ صفحهٔ ۱۷۸ بندِ اول.

۱۳. نتیجه‌گیری

واقعیّت این است که گنجاندنِ سیرِ تاریخی، اصول و مبانیِ اندیشگانی و بوطیقـای مکاتـبِ ادبی ـ که دارای گسترهٔ تاریخیِ چندقرنی و گستردگیِ جغرافیاییِ بین‌المللی هستندـــ کـاریِ بسیار دشوار است که فقط با دقّت و تأمل، لحاظ‌کردنِ روشِ تحقیق و پـژوهشِ کارآمـد و البتّه با حذف و ایجازهای ناگزیر به‌دست می‌آید. خوانندگانِ چنـین کتـاب‌هـایی، هـم لازم است انتظارِ کتابی دانـش‌نامـه‌ای و جـامع‌الاطـراف را نداشـته‌باشـند؛ زیـرا چنـین منـابع و درس‌نامه‌هایی، بیش و پیش از هرچیز، در حکم «درآمدی» بر موضـوع هسـتند کـه امکـانِ بررسیِ تمامِ زوایای مکاتب و آثارِ ادبیِ مربوط را ندارند؛ برای مثال، فقط بررسیِ چگونگیِ «تصویرِ رمانتیک»، موضوعی چنان گسترده‌است که فرانک کِرمود کتابی را با همـین عنـوان (Romantic Image, 1957) نوشته‌است. بنابراین، فهمِ نسبتاً درست این مکتب‌هـا بـرای خوانندگان، وابسته است به مطالعهٔ منابعِ دیگر و خوانشِ آثارِ ادبیِ مربوط.

با این‌حال، با نگاهی به درس‌نامه‌های مربوط به مکتب‌های ادبی، و با ارزیابی و بررسـیِ انتقادیِ آن‌ها، به این نتیجه می‌رسیم که با وجود این‌که چند دهه از حضور این مکتب‌ها در عرصهٔ ادبیاتِ خلّاقانه در ادبیات ایران می‌گذرد و به تبع منابعی تحقیقـی هـم در ایـن بـاب نوشته‌شده‌است، با این حـال هنـوز نیـاز اسـت درخصـوصِ مبـانی و اصـولِ اندیشـگانی، پیش‌زمینه‌های تاریخی و بوطیقای این مکاتب، بررسیِ موشکافانه‌تر، ژرف‌تر و به‌سامان‌تری

انجام شود. ضرورت دارد نویسندگانِ چنین منابع و درس‌نامه‌هایی، ضمنِ بررسی و مرورِ این مکاتب در ادبیاتِ غرب، حضور و نمودِ آن‌ها را در ادبیات ایران نیز تحلیل کنند. برای این امر، نویسندگان می‌توانند به منابعی مراجعه کنند و الگوبرداری نمایند که در چندسال اخیر به زبان فارسی نوشته‌شده‌اند و توانسته‌اند ادبیات ایران را از این منظر بررسی کنند؛ منابعی که دقیقاً عنوانِ «مکاتبِ ادبی» را یدک نمی‌کشند، لیکن به نحوی شایسته توانسته‌اند بوطیقای برخی آثارِ ادبی را از منظرِ مکاتب ادبی بررسی و واکاوی کنند. کتابِ *بلاغتِ تصویر*، تألیفِ محمود فتوحی و کتابِ سه‌جلدیِ *داستان کوتاه در ایران*، تألیفِ حسین پاینده از این قبیل‌اند. بنابراین نویسندگان چنین کتاب‌هایی، ضمنِ جرح‌وتعدیل و ویرایشِ کتاب‌های خود بر مبنای مطالبِ مذکور در مقاله، بهتر است یکِ کتاب‌شناسیِ توصیفی از منابعِ مرتبط و مقالاتِ مربوط، برای استفادهٔ بیشتر و بهترِ خوانندگان تهیه‌کنند.

کتاب‌نامه

بوورز، مگی آن (۱۳۹۲). «در تعریف رئالیسمِ جادویی»، ترجمهٔ قدرت قاسمی‌پور، *کتابِ ماه ادبیات*، شمارهٔ ۸۳، پیاپیِ ۱۹۷، ۴۷-۴۲.

تسلیمی، علی (۱۳۹۶). *پژوهشی انتقادی-کاربردی در مکتب‌های ادبی*، تهران: کتابِ آمه.

ثروت، منصور (۱۳۹۰). *آشنایی با مکتب‌های ادبی*، چاپِ سوم، تهران: انتشاراتِ سخن.

جزینی، محمدجواد (۱۳۹۰). *آشنایی با داستان‌های رئالیسم جادویی*، تهران: انتشارات نیلوفر سپید.

حسینی، مریم (۱۳۹۶). *مکتب‌های ادبی جهان*، تهران: انتشاراتِ فاطمی.

حنیف، محمد و محسن حنیف (۱۳۹۷). *بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران*، تهران: انتشاراتِ علمی وفرهنگی.

زرشناس، شهریار (۱۳۸۹). *پیش‌درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی*، چاپ دوم، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۱). *مکتب‌های ادبی*، چاپِ دوازدهم، تهران: انتشاراتِ نگاه.

شفیعیِ کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰). با چراغ و آینه، در جستجوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر ایران، تهران: انتشارات سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۱). *مکتب‌های ادبی*، چاپ سوم، تهران: نشر قطره.

صادقی محسن‌آباد، هاشم (۱۳۹۳). «تأملی در اصول و بنیادهای نظری رئالیسم در ادبیات»، *نقد ادبی*، سال هفتم، شمارهٔ ۲۵: ۷۰-۴۱.

فتوحی، محمود (۱۳۸۹). *بلاغتِ تصویر*، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

فتوحی، محمود (۱۳۹۵). *صدسال عشقِ مجازی*، تهران: انتشارات سخن.
فتوحی، محمود (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران: انتشارات سخن.
فتوحی، محمود (۱۳۸۷). *نظریهٔ تاریخ ادبیات*، تهران: انتشارات سخن.
کالر، جاناتان (۱۳۸۵). *نظریهٔ ادبی، معرفیِ بسیار مختصر*، ترجمهٔ فرزانهٔ ظاهری، چاپِ دوم، تهران: نشرِ مرکز.
هارلند، ریچارد (۱۳۹۶). *دیباچه‌ای تاریخی بر نظریهٔ ادبی، از افلاطون تا بارت*، تهران: انتشاراتِ ماه‌وخورشید.

Abrams, M.H. (1993). Glossary of Literary Terms, Harcourt: Ithaca.
Cohen, Ralph (2003) "Introduction: Notes Toward a Generic Reconstitution of
Cohen, Ralph Literary Study ", New Literary History, Theorizing Genres II, 34, 3: v-xvi.
Duff, David (2000) Modern Genre Theory, Longman, Harlow.
Wales, Katie (2011). a Dictionary of Stylistic, 2ed, Routledge.