

نقد و بررسی سه اثر از نویسندگان غیر ایرانی با موضوع «تاریخ ادبیات ایران»*

دکتر کاووس حسن لی، دکتر مصطفی صدیقی

۱. مقدمه

شرق‌شناسی غربیان از اواخر سده هفده و اوایل سده هجده به شکلی فراگیر آغاز شد و اشتیاق دست‌یابی و بررسی آثار کهن شرق روز به روز گسترش یافت. در این میان، متون مکتوب و آثار ادبی، مرکز این توجهات بود و به این ترتیب جریانی وسیع و تأثیرگذار پی‌ریزی شد که به نوبه خود زمینه نگاه نو به ادبیات و نگرش‌های جدید به نقد ادبی را فراهم ساخت، برخی از صاحب‌نظران نقد ادبی بر این باورند که:

«جریان تاریخ ادبیات‌نگاری در داخل ایران در کل، تحت تأثیر چند کتاب تاریخ ادبیات آغاز شد. یکی شعرالعجم از شبلی نعمانی (۱۲۸۵ ش.) به زبان اردو؛ دیگری تاریخ ادبیات هرمان اته، (۱۳۳۷ ش.) و سومی تاریخ ادبیات ادوارد براون (۱۹۰۲-۱۹۲۴) و چهارم آداب اللغة العربیه از جرجی زیدان» (فتوحی، ۱۳۸۲: ۱۰۵).

البته زرقانی در نگاهی جامع‌تر معتقد است در کنار آثار غربی، سنت تاریخ ادبیات‌نویسی ریشه در حوزه شرقی اسلامی نیز دارد: «نگارش سنت تاریخ ادبی ایران دو سرچشمه اصلی دارد: سنت شرقی - کلاسیک و سنت غربی - مدرن» (زرقانی، ۱۳۸۹: ۹۹).

شبلی نعمانی به این نکته توجه داشته و از این‌که اروپاییان بیش از ایرانیان به ادبیات فارسی توجه نشان داده‌اند، اظهار شگفتی می‌کند: تعجب در آن است اروپائیان ادبیات ایران را بیشتر از

* پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوه‌رگویا)؛ ش ۱۵؛ پاییز ۱۳۸۹.

مسلمانان اهمیت داده‌اند. با این حال تاریخ ادبیات‌نویسی مستشرقان از برخی کاستی‌ها و خلل‌ها، خالی نبوده است که مهم‌ترین علت آن را می‌توان آشنایی ناقص بسیاری از پژوهش‌گران غربی با زبان و فرهنگ مشرق‌زمین (و در این مورد خاص زبان و ادبیات فارسی) و نیز استفاده از منابع به صورت خام و بدون تصحیح انتقادی و دقیق دانست که موجب شد برخی داوری‌های نادرست به پژوهش‌های آنان راه یابد. افزون بر آن تاریخ ادبیات‌نویسی در میان ملل مغرب‌زمین نیز که از اوایل سده نوزدهم آغاز شده بود، دانشی نوین به شمار می‌رفت و هنوز از نظر تئوری‌پردازی بر پایه‌های مستحکمی قرار نگرفته بود.

نگارش تاریخ ادبیات به تدریج در میان پژوهشگران ایرانی نیز گسترش می‌یابد و جریان‌ی آغاز می‌شود که اگر چه در ابتدا از نفوذ تاریخ‌های ادبی تدوین یافته در خارج از مرزهای ایران برکنار نبود، توانست با استفاده از شیوه و راهکارهای گاه ارزشمند آن آثار، زمینه‌های تحلیل و بررسی متون ادبی را فراهم آورد و ضمن روشن کردن روند تحولات در حوزه ادبیات، زمینه‌ها و عوامل مؤثر در شکل‌گیری این جریان‌ها را نشان دهد. یکی از دلایل گسترش توجه به آثار ادبی، نفوذ نوعی تفکر ناسیونالیستی است که در اوایل سده نوزدهم میلادی و مقارن با دوره پهلوی در ایران پا گرفت و بسیاری از صاحب‌نظران بر این باورند که «تاریخ ادبی در تمام ملل مولود ظهور حس ملی‌گرایی است»^۱ (فتوحی، ۱۳۸۲: ۸۸).

پژوهش‌های آغازین اروپاییان به تدریج اعتبار خود را از دست داد و به جز برخی مقالات پراکنده، هیچ‌گاه تحقیقی جامع و ارزشمند درباره این کتاب‌ها انجام نگرفت تا موارد خطا و برداشت‌های نادرست آن‌ها مشخص شود و معمولاً بیشتر از سر تعصب و با زبانی تند و تیز و طبعاً کمتر علمی آماج حمله ادیبان ایرانی قرار گرفت. «در این اواخر تمایلی در میان ما ایرانیان پیدا شده که تحقیقات خاورشناسان فرنگ را بی‌ارزش و مغلوطن بدانیم و در خور توجه و ترجمه نشمریم» (مؤید، ۱۳۴۴: ۹۴۴).

تردید نیست که محققان اروپایی به دلایلی که پیش از این یاد شد، قادر به درک و ارزیابی تحلیل دقیق از ادبیات ما نیستند، چنان‌که عمده تحلیل‌های آن‌ها یا به معرفی آثار اختصاص می‌یابد و یا در نهایت به بررسی محتوایی روی می‌آورند و بسیاری از نکات زیباشناسانه و زبانی آثار از مرکز توجه آن‌ها دور می‌افتد. یان ریپکا خود به این امر اعتراف دارد و می‌نویسد:

«یک پژوهنده اروپایی هرگز نمی‌تواند از لحاظ ظرافت درک و قدرت ایجاد محیط معنوی لازم به پای یک نویسنده دانشمند ایرانی برسد و به این واسطه لاجرم پاره‌ای از معانی به هم می‌آمیزد و وی متوجه اختلاف آن‌ها نمی‌شود.» (ریپکا، ۱۳۵۴: ۱۵۰). بنابراین «منتقد اروپایی را چاره جز این نیست که به داوران صاحب اصلی آن شعر و ادب نیز بی‌اعتنا نماند» (همان، ۱۷۳).

از سوی دیگر، برای پژوهندگان شرقی نیز درک این نکته اهمیت دارد که خاورشناسان به دلیل آن‌که خود پدیده‌آورنده نظریه‌ها و شیوه‌های جدید نقد و بررسی متون هستند، آن رویکردها را بهتر درمی‌یابند و قادرند با دقت بیشتر آثار را بررسی و تحلیل کنند ولی آنچه کوشش‌های آن‌ها را قدری مختل می‌کند، اجرای آن نظریه‌ها و تئوری‌ها بر متن‌های ادبی است. همین موضوع که به ظاهر وجه تناقض گروه خاورشناسان با پژوهندگان ایرانی است، می‌تواند نقطه تلاقی آن‌ها نیز به شمار آید. به عبارت دیگر، صاحب‌نظران ایرانی به دلیل آن‌که متون به زبان آن‌هاست، مؤلفه‌های زیباشناسانه و زبان‌شناسانه را بهتر درمی‌یابند و آن‌ها را آسان‌تر درونی می‌کنند، به همین جهت می‌توانند و با فراگیری روش‌های بهره‌مندی از تئوری‌ها و رویکردهای نقد و نظریه‌های ادبی تحلیل‌ها و بررسی‌های نوین و راهگشا ارایه دهند.

بخشی از آثاری که زمینه‌های نگاه جدید در حوزه نقد ادبی و برداشتی نوین از ادبیات را می‌توان در آن‌ها مشاهده کرد، از سوی آن پژوهندگان خاورشناس پدید آمد که افزون بر تصحیح و چاپ دیوان‌های شعر و سایر متن‌های کهن فارسی، آثاری در پیوند با تحلیل و نقد ادبی و تاریخ ادبیات تدوین کردند که به ویژه سه کتاب *شعرالعجم* از شبلی نعمانی (ترجمه ۱۳۳۵)، *تاریخ ادبیات و مطبوعات ایران در عصر مشروطیت* از ادوارد براون (ترجمه ۱۳۳۵) و *تاریخ ادبیات ایران*، از یان ریپکا (۱۳۵۴) از این نظر، شایسته توجه هستند.^۱

مباحثی که این سه چهره متفاوت در فاصله زمانی تقریباً نزدیک به یکدیگر مطرح کردند، موجب شد تا منظری دیگر از ادبیات نگریسته شود. هم‌چنین نقد اندیشه و صور خیال در شعر گذشته، جستجوی زمینه‌های اجتماعی و بررسی بسترهای تاریخی آثار ادبی، توجه به واقع‌گرایی در ادبیات جدید و... از دیگر مباحثی است که با تفاوت‌ها و شباهت‌هایی برای نخستین بار در این آثار جلوه می‌کند. هدف این نوشتار بررسی و تأثیر سه اثر یادشده بر مبانی تئوری‌پردازی‌های ادبی و تاریخ ادبیات‌نگاری است. به ویژه تلاش می‌شود تا نخست هم‌سویی

و نیز تفاوت‌های این سه اثر که از سه دیدگاه متفاوت به ادبیات فارسی نگریسته‌اند به بحث گذاشته شود و سپس زمینه تعامل میان آن‌ها و آثاری در زمینه نقد و تحلیل ادبی که محققان فارسی‌زبان پدید آوردند، نشان داده شود.

در این پژوهش، تاریخ ادبیات‌نویسی غیر ایرانیان از سه سرزمین متفاوت که در نیمه اول قرن حاضر که اثر آنان تألیف و ترجمه شده، در نظر بوده است. در این سه اثر همراه با نظریه پردازی، به ادبیات جدید نیز توجه شده است. از این رو کوشش شده این سه اثر به تفصیل بررسی و با هم مقایسه شود. پیش از ورود به بحث اصلی، برخی از منابعی که ضمن مطالب خود، به آثار یادشده نیز توجه کرده‌اند، معرفی می‌شوند.

در بررسی نظری تاریخ ادبیات‌نویسی دو اثر ارزشمند نوشته شده است که می‌توان آن‌ها را از آغازگران این جریان به شمار آورد:

الف: کتاب *نظریه تاریخ ادبیات* از دکتر محمود فتوحی، این کتاب دو فصل دارد. در فصل اول تاریخ ادبیات در قلمرو نظریه ادبی بحث و بررسی شده و در فصل دوم تاریخ ادبیات‌نگاری در ایران، انواع و روش‌های آن معرفی و تحلیل گردیده است. وی در تقسیم‌بندی سه‌گانه خود ریپکا و براون را در گروه دوم یعنی دوره تاریخ ادبی قرار می‌دهد و کوتاه و گذرا به برخی ویژگی‌های آثار آنان (*تاریخ ادبیات ایران*) اشاره می‌کند (فتوحی، ۱۳۸۲).

کتاب مهم دیگر *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی* از دکتر سیدمهدی زرقانی است. در این کتاب نویسنده کوشیده با تلفیق روش‌مند آرای فرمالیست‌ها و ساختارگرایان با جامعه‌شناسان به نگاهی تازه در بررسی نظری تاریخ ادبیات دست یابد که نتیجه جمع موضوعات درون متنی و برون متنی است. نظریه‌ای که وی ارائه می‌دهد «دگردیسی و سیورورت ژانر» است. این موضوع، محور مباحث کتاب قرار گرفته است. وی در بخش آغازین کتاب تواریخ ادبی را تحلیل و بررسی می‌کند و به اقتضای بحث در قسمت تاریخ ادبیات‌های ترجمه‌شده اشاره‌ای کوتاه به آرای شبلی نعمانی، براون و ریپکا دارد (زرقانی، ۱۳۸۸).

سید صادق سجادی نیز در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی به تاریخ ادبیات‌نگاری...» بعد از پرداختن به تذکره‌ها و پیشینه تاریخ ادبیات‌نویسی، ضمن معرفی تواریخ ادبی به نعمانی و براون نیز اشاره می‌کند (سجادی، ۱۳۷۷).

همان‌گونه که در پیشینه تحقیق دیده می‌شود تا کنون این سه اثر مرجع به گونه‌ای گسترده و همه‌جانبه واکاوی و در مقایسه با هم بررسی نشده است.

۲. بررسی آثار سه گانه

۱-۲. شعر العجم

کتاب *شعر العجم* در اواخر سده نوزده و اوایل سده بیست در هند نوشته شده و در سال ۱۳۱۴ خورشیدی به زبان فارسی ترجمه و منتشر گردیده است. این کتاب در پنج جلد تنظیم شده و در جلد چهارم مباحث نظری کتاب گرد آمده است که روی سخن این نوشتار نیز بیشتر متوجه همین بخش است. دیگر جلد‌های کتاب به شیوه تذکره‌های سنتی، شاعران و آثار آنان را معرفی می‌کند.

شبلی نعمانی خود نیز به بخش چهارم کتاب تعلق خاطری ویژه دارد. او هدف اصلی کتاب را طرح مطالبی می‌داند که در این بخش گنجانده شده است و به‌خوبی از این نکته آگاهی دارد که طرحی نو در افکنده و بحث‌ها و نظریه‌هایی که او در میان آورده در هیچ‌کدام از آثار پیشین دیده نمی‌شود.

«اما حصه اخیر و آن مشتمل است بر یک سلسله تحقیقات با تجدید نظری که به نحو عام در اطراف شعر و شاعری به عمل آمده و باید دانست که مقصود اصلی ما از جمله کتاب همین قسمت بوده و این کتاب است که به منزله جان و روح و روان سایر مجلدات کتاب می‌باشد» (همان).

به تصریح مترجم کتاب، می‌توان این نوشتار را «فلسفه ادبیات منظوم ایران» دانست. حوزه‌ای که تا روزگار تألیف این کتاب در کانون توجه نبوده است. با نگاهی گذرا به فهرست تفصیلی کتاب می‌توان دریافت که مباحث مربوط به ماهیت شعر و شاعری، فرق بین تاریخ و شعر، عناصر و اجزای شعر... از دغدغه‌های اصلی مؤلف بوده است. او این مباحث را با توجه به برخی نظریه‌های غربی رایج در روزگار خود و گوشه‌چشمی به بلاغت سنتی مطرح کرده توضیح می‌دهد. به عبارت دیگر، می‌توان تلاش شبلی نعمانی را حلقه اتصال نقد سنتی و جدید به شمار آورد.

شبلی نعمانی نخست به تقسیم‌بندی ادوار ادبی فارسی می‌پردازد: «ما شعر و شاعری ایران

را به سه دوره تقسیم نموده‌ایم: اول دوره قدما و آن از حنظله [بادغیسی] شروع و به نظامی ختم می‌شود؛ دوم، دوره متوسطین که از کمال اسماعیل آغاز شده و به جامی خاتمه پیدا می‌کند؛ سوم، متأخرین که از فغانی ابتدا شده به ابوطالب کلیم انجام می‌یابد و بعد از کلیم شعر و شاعری حکم لغز و معما را پیدا کرد» (نعمانی، ۱۳۱۴: س).

پایه این تقسیم‌بندی در اساس بر تعریفی متناقض بنا نهاده شده است. مؤلف در جستجوی یافتن شعر و برای تبیین آن دو نیروی احساس و ادراک را مطرح می‌کند و در تلاش است تا برتری احساس، استقلال احساس و به تبع آن استقلال شعر را تبیین کند و از همین رو شعر را به دلیل خودبستگی‌اش از خطابه و تاریخ برتر می‌داند. مؤلف در ادامه سخن، حتی از شاعر می‌خواهد که توجهی به غیر (مخاطب) نداشته باشد و آنچه را که از ناخودآگاه او می‌جوشد؛ بدون توجه به مخاطب بنویسد.

بحث دیگر مؤلف در مورد تمثیل و تخیل است. مطابق نظریه‌های مؤلف که در بخش نخست به طور مشروح به آن پرداخته است، تمثیل ریشه در ادراک دارد و تخیل ریشه در احساس، با این حال مؤلف تلاش می‌کند برتری تمثیل بر تخیل را اثبات کند. او استدلال می‌کند شعری که تمثیل را به کار می‌گیرد، به مخاطب توجه دارد و در تلاش است تا مطلبی را در زمینه علم و اخلاق و... به او القا کند. و این در تقابل با همان بحثی است که در مورد تمایز میان خطابه و شعر، پیش‌تر مطرح کرده بود. به عبارت دیگر، مؤلف در بخش نخست به تفکر انتزاعی و احساس در شعر قایل است و آن را با دلایل متعدد پیشنهاد می‌کند. ولی در قسمت دوم، آن را نقض می‌کند و با رویکردی واقع‌گرا شعر را در خدمت توضیح موضوعات اخلاقی، اجتماعی و... می‌داند و بر آن پای می‌فشارد. تا آن‌جا که حتی تصاویر شاعرانه و عناصر خیال را به باد انتقاد می‌گیرد و فراروی از «قواعد دستوری» را مردود می‌داند. نتیجه طبیعی این‌گونه استدلال آن است که شعرهای سبک هندی از نظر نویسنده کاملاً ناپسند جلوه می‌کند. او می‌نویسد: «بعد از کلیم شعر و شاعری حکم لغز و معما را پیدا کرد» (نعمانی، ۱۳۱۴: س) و «شعر و شاعری در ایران از رودکی شروع شده و به میرزا صائب ختم گردیده است...» روشن است که علت توجه به صائب هم این است که او تمثیل را به موضوعات اخلاقی اختصاص داده است: «روش و شیوه اختصاصی صائب همانا تمثیل است... شعرای دیگر در موضوعات و

مضامین عمومی تمثیل را به کار برده، بر عکس شاعر نام برده (صائب) که آن را اختصاص به موضوعات اخلاقی داده است» (نعمانی، ۱۳۳۴: ۳/۱۷۰).

بر این اساس شالوده اصلی شیوه شبلی نعمانی و بنیان نظریه پردازی او بر واقعیت‌گرایی و محوریت محتوا قرار می‌گیرد. پی‌آمد این نظریه آن است که سادگی، صراحت، شفافیت، دستورمندی، و انطباق با واقعیت که همگی باعث انتقال سریع و راحت معنا می‌شود و تأثیر سازنده، اخلاقی و موافق با قوانین پسندیده عرفی و اجتماعی بر مخاطب می‌گذارد، ارزشمند است. به همین جهت چنان‌که پیش‌تر هم گفته شد. سبک خراسانی، عراقی و دوره بازگشت بیش از سبک آذربایجانی و سبک هندی مورد توجه وی قرار می‌گیرد. چنان‌که ملاحظه می‌گردد این نگاه ویژه شبلی نعمانی و تسلط این بخش از آرای او تا دوران جدید نیز تداوم یافته و بسیاری از پژوهندگان ادبی معاصر در این مورد با او هم‌صدا شده‌اند. ادامه این تفکر را با دو خاستگاه متفاوت در دو گروه می‌توان دید. اول، گروه کهن‌گرایی که در دهه‌های اول قرن ۱۴ حتی اجازه تدریس سبک هندی را در دانشگاه‌ها نمی‌دادند؛ دوم گروهی که از نظر تئوری با این سخن همراهی دارند، یعنی طرفداران ادبیات سوسیالیستی.

مؤلف در بخش «شرط کمالیه تمثیل» تناسب وزن شعر را با موضوع ضروری می‌داند. «هر تمایل و احساسی که تمثیل آن منظور می‌باشد لازم است برای ادای حق اظهار آن تمایل و احساس، وزن شعر هم متناسب با آن باشد... به عبارت آخری، یک مطلب باید طوری بیان شود که اصل آن در نظر تجسم پیدا کند [دفاع مجدد از تمثیل] و چون مقصود اصلی از شعر انبساط طبیعت است، بلاشک حوزه ترسیم صورت، انبساطی در طبیعت ایجاد می‌کند...» (همان، ص ۱۲). این توجه و حساسیت نعمانی به تناسب وزن شعر با محتوا در مواردی تا حوزه واژگانی یک شعر نیز گسترش می‌یابد. به عنوان نمونه در توضیحی برای شعر «سیل» سروده «سودی» (شاعر انگلیسی) می‌نویسد:

«الفاظی را که در این اشعار استعمال کرده الفاظی است که از آغاز سیل تا انجام آن مراحل و درجاتی که در این میانه وجود دارد پیدا می‌کند و در هر مرحله خاصی که ظاهر می‌شود، از لهجه و صدای آن الفاظ می‌توان این صدا را معلوم داشت، تا این حد که اگر کسی آن اشعار را خوب بخواند صورت سیل و کیفیت جریان آن را از اول تا آخر در نظر انسان مجسم شده،

چنین تصور می‌کند که سیل دارد می‌آید» (همان، ۱۵).

شبلی نعمانی بسیاری از مسایل ادبی را، با توجه به تمایز تمثیل و تخیل در شعر، به چالش می‌کشد. برای نمونه وجود تخیل را مانع ترجمه‌پذیری شعر می‌داند و می‌نویسد: «چنان‌چه آن اشعار [شعرهای خیال‌انگیز] را به زبان‌های دیگر ترجمه کنند، تخیل مزبور به کلی عاطل و باطل و بی‌معنی خواهد بود» (همان، ۳۶).

از همین منظر، می‌توان به بحث تمدن و اجتماع و نقش شاعران و شعر در پیشبرد یا انحطاط تمدن نگریست. در این بخش مؤلف، مطابق معمول خود، مطلب را با تقابل میان «واقعیت» و «مبالغه و اغراق» شروع می‌کند و پس از طرح نظریه‌های طرف‌داران هر دو گروه، «واقعیت» را شرط اساسی شعر اعلام می‌کند. و برای ترجیح شعر متعهد ملتزم، دیگر بار تقابل و سپس برتری تمثیل (شعر واقع‌گرا) بر شعر مبالغه‌آمیز (شعر پرداخته تخیل) را مطرح می‌کند. و به عنوان نتیجه فرعی، مطلبی را در خصوص تمدن و مراحل تکامل ذکر می‌کند که در نوع خود تازگی دارد.

«یک ملت در آغاز تمدن افکار و خیالاتشان طبیعی و ساده است. زمانی که داخل در مدارج ترقی و تعالی شدند، تمایلات و احساسات بلند و عالی پیدا نمودند، حس سیادت و برتری در آن‌ها وجود پیدا کرد، اگر چه آن وقت شاعری به اوج کمال بوده، اما باز هم حقیقت و واقعیت از محور خود خارج نمی‌شود... به واسطه انحطاط تمدن، سلیقه و ذوق جامعه ضایع و خراب شده، مردم مبالغه و اغراق را پسند می‌کردند... باید گفت به واسطه انحطاط تمدن ذوق شاعر و خواننده هر دو خراب شده است... این خطا از آن‌جا ناشی شده که در کذب و مبالغه بایستی از تخیل کار گرفت» (همان، ص ۶۱).

گسترش و تبلیغ نظریه‌های جامعه‌گرایانه که در اساس پدیده‌ای است که بعد از رنسانس شکل گرفت و نمودارهای آن در ادبیات نیز آشکار شد، می‌تواند زمینه‌های شکل‌گیری چنین نظرگاه‌هایی از سوی مؤلف شعر/العجم باشد. از دیگر سو، اقبال و توجه شعر و آثار ادبی به جامعه و تحولات اجتماعی که در داخل جامعه ایران در دوران مشروطه پا گرفته بود، زمینه‌ای کاملاً مساعد برای پذیرش این بخش از آرای شبلی نعمانی پدید آورده بود.

او در نهایت، نظریه ادبی خود را بر این پایه بنا می‌نهد که غایت ادبیات آموزش اخلاق، راهنمایی و هدایت جامعه، برقراری صلح و آشتی و... است که می‌توان این گونه آرا را نیز با

ادبیات کلاسیک اروپایی نزدیک دانست. شبلی نعمانی در این خصوص می‌نویسد: «اگر مقصود از شعر فقط کیف کردن و تفریح خاطر باشد ممکن است از مبالغه و دروغ این مقصود حاصل شود. اما اگر بنا شد که آن در صعود و سقوط خانواده‌ها، فرونشاندن نائره خصوصیات یا ایجاد انقلاب بین طوایف و قبایل و بالاخره بخشیدن حیات تازه به ملت و سوق آن‌ها به اعتلا، عامل مؤثر و قوی باشد انصاف بدهید که وقتی آن از حقیقت و واقعیت خالی باشد به چه کاری خواهد خورد؟» (همان، ۶۲).

در هر حال چنان‌که بیان شد این نوع تفکر یادآور شعرهای اجتماعی عصر مشروطه است و اگرچه دوران مشروطه با اواخر عمر مؤلف مصادف است، اما توجه و تمرکز او بر نقش شعر در راهبرد حرکت‌های اجتماعی، در شعر دوران مشروطه به‌خوبی نمود می‌یابد.

۲-۲. تاریخ ادبیات ادوارد براون

ادوارد براون خاورشناس انگلیسی (۱۸۶۲-۱۹۲۶) *تاریخ ادبیات ایران* را در چهار جلد در سال‌های (۱۹۰۲-۲۴) تألیف کرد. عنوان جلد چهارم این کتاب، *تاریخ ادبیات ایران از آغاز عهد صفویه تا زمان حاضر* است.^۳ فصل دهم از این مجلد به گفته مؤلف به «ترقیات سال‌های اخیر»، یعنی از سال ۱۸۵۰ میلادی به بعد اختصاص دارد و در آن به زمینه‌ها و علل تجدد و تحول ادبی می‌پردازد. براون کتابی دیگر نیز با عنوان *تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران در دوره مشروطیت گردآوری و تألیف کرده* است. این کتاب را محمد عباسی در سال ۱۳۳۵ ترجمه و منتشر کرده است. اگر چه تکیه اصلی این کتاب به تاریخ مطبوعات است مطابق نظر مترجم، می‌توان آن را «در حقیقت جلد پنجم از *تاریخ کبیر ادبی ایران* تألیف مستشرق شهیر ادوارد براون به شمار آورد» (براون، ۱۳۳۵: ۹).

در این دو کتاب یعنی جلد چهارم *تاریخ ادبیات و تاریخ مطبوعات در عصر مشروطه*، براون در نظر دارد در پاسخ کسانی که به گمان وی منکر پیشرفت و ارزشمندی ادبیات فارسی در چهار سده اخیر بوده‌اند، ادبیات جدید ایران را به‌ویژه به اروپا، معرفی کند. او در پی این هدف به حوادث تاریخی این دوران بعد از صفویه که یکی از شاخصه‌های مهم آن به نظر وی «وطن‌پرستی» است، توجهی ویژه نشان داده است. وی در مورد ادبیات ایران در دوره

مشروطیت می‌نویسد: «این ادبیات جدید تا کنون در اروپا تقریباً مورد نظر واقع نشده است، لذا تصور کردم که منتخبی از این اشعار وطنی و سیاسی جدید در مجلد حاضر دل‌پذیر باشد» (همان، ۶۵)

از این روی می‌توان به خوبی دریافت که اشعار منتخب وی از موضوع و درون‌مایه واحدی برخوردارند و با واقعیات پیش‌آمده در حوزه سیاسی و اجتماعی رابطه‌ای کامل دارند و مخاطب آن‌ها نیز عامه مردم هستند. به عبارت دیگر، براون اشعاری را جدید می‌داند که موضوع آن وطنی است و این نگاه خاص که دربرگیرنده توازن نهضت‌های ادبی و جنبش‌های سیاسی است، زیر عنوان «تحول» بر همه کتاب سایه افکنده است: «نهضت‌های ادبی که به همراه جنبش‌های خارق‌العاده سیاسی طی سال‌های اخیر در شرق نزدیک و میانه پدید آمده...» (همان ۱۰۳).

مترجم کتاب نیز به این نکته اشاره کرده و اشعار منتخب و مورد نظر این کتاب را به گونه‌ای «تاریخ منظوم انقلاب» دانسته است: «پروفسور براون به طوری که خودش اعتراف کرده کتابی که به نام *تاریخ انقلاب ایران* نوشته است، ناقص و ناتمام می‌باشد، لذا اقدام به تألیف این مجموعه بسیار گران‌بها را ضروری شمرده و برای خوانندگان اروپایی و ایرانی یک دوره کامل اتفاقات دوره انقلاب مشروطه را از اول تا آخر مو به مو به ترتیب وقایع تاریخی ضبط و درج کرده است» (همان ۱۲-۱۳).

بر اساس همین نگرش است که براون شکل پیشین زندگی در حوزه‌های قدرت و جوامع انسانی را مردود می‌داند و روابط شاعران و دستگاه قدرت را دایره‌ای بسته می‌شمارد که مخاطب عام در آن اجازه ورود نداشته است. هم‌چنین او در انتقاد از آن شیوه تأکید می‌کند موضوع‌های مطرح شده در آن اشعار به مسایل شخصی و خصوصی محدود می‌شده و مسایل دیگر در آن جایی نداشته است. او این وضعیت را به همه سرزمین‌ها و جوامع بسط می‌دهد: «یکی از نتایج حکومت مستبدانه فردی، خواه در مغرب زمین باشد، خواه در مشرق زمین، نابودی شعرهای وطنی (حماسی و ملی) و اغوای شاعران به وسیله انعام و عطایا به سرودن مدایح بی‌مزه و ستایش بی‌معنای پادشاهان و اشراف و صدور و تحریک گویندگان است به کناره‌جویی از هر چیزی که موجب پرورش افکار عمومی و ترویج عشق و آزادی و استقلال در میان افراد باشد» (همان، ص ۷۷۹).

توجه به این مورد که آشکارا قصیده‌سرایی را هدف قرار داده است در تاریخ‌های ادبی پیشین یا همان تذکره‌های سنتی کمتر سابقه داشته است. افزون بر آن ادوارد براون به جریان‌های ادبی و در کنار آن جریان‌های سیاسی در کشورهای همسایه و در سرزمین‌های عرب و ترک نیز توجه کرده است. ضمن معرفی حرکت‌های اجتماعی و سیاسی در میان آن ملل نقش شاعران و نمونه‌هایی از شعر آن‌ها را نقل می‌کند. وی هم‌چنین از نظریه‌های متفکران ادبی آن سرزمین‌ها برای تبیین نظریه‌های خود بهره می‌جوید. به عنوان نمونه از مقاله‌ای از «فریدبیک» شاعر انقلابی عرب، با عنوان «تأثیرات شعر در تربیت ملل»، بهره می‌جوید و با تأیید نظریه‌ی فریدبیک در مورد ترجیح شعر تعلیمی، فضای سخنان او را که شامل موضوعاتی چون: تعهد و رسالت شاعر، میهن پرستی، روشنگری و راهنمایی نسل‌هاست. به فضای شعر مشروطیت پیوند می‌زند. براون از قول فرید بیک می‌نویسد: «تصنیف قصاید وطنیه و سروده‌های میهن پرستی بسیار ضروری می‌باشد. به طوری که کودکان بتوانند این قبیل نغمات را از بر کنند و در ساعات فراغت خود یا در اوقات تفریح و بازی ترنم نمایند» (همان، ۷۶).

هم‌چنین به مقاله‌ای دیگر از «عبدالعزیز شاولش»، شاعر عرب، اشاره می‌کند که در آن، نویسنده نوعی زیباشناسی جدید پیشنهاد می‌کند که بر پایه‌ی بی‌ارزش دانستن فنون لفظی، و اصل داشتن محتوا بنا نهاده شده است. نویسنده [عبدالعزیز] در بخشی از مقاله می‌نویسد: «اگر می‌خواهید شعر خوب را بشناسید، بحر و سجع و قافیه و عروض و لفاظی و طمطراق کلمات را کنار بگذارید و فقط توجه بفرمایید و ببینید که چه تأثیری از آن در فکر شما باقی مانده است...» (همان ۸۰).

بدیهی است که کنار نهادن سجع و قافیه و... نخستین گام در رهایی شعر از قیود سنتی است. اما در این مقاله نویسنده بیشتر به محور قراردادن محتوا توجه دارد که این‌گونه افراط در معنا به تنزل و تقلیل شعریت شعر می‌انجامد. این‌گونه مباحث دقیقاً در روزگاری مطرح شد که شعر مشروطه در عرصه‌ی ادب فارسی رخ نموده بود و چنان‌که ملاحظه می‌شود، این‌گونه نظریه‌پردازی‌ها با آن‌چه شاعران مشروطه به آن عمل می‌کردند، تطابق دارد. به عبارت دیگر می‌توان گفت این نظریه‌ها به همین‌گونه در شعر مشروطه اتفاق افتاد. نویسنده همین مفهوم را در بحثی که با عنوان شعر مصنوعی و شعر طبیعی به میان می‌آورد، ادامه می‌دهد و شعر طبیعی

را شعری می‌داند که بی‌واسطه صنایع لفظی، معنا را منتقل کند و در مقابل آن شعری را که از صور خیال شاعرانه بهره‌مند است، موجب درنگ و تأخیر در انتقال معنا می‌داند. براون نظریه عبدالعزیز شاولش را به عرصه ادبیات فارسی گسترش می‌دهد و می‌نویسد: «مقصود نویسنده به عقیده من آن است که اشعار مصنوعی مدیحه‌سرایان که مورد انتقاد می‌باشد، به طور کلی عبارت از مردابی از صنایع شعری می‌باشد که فاقد ارتباط استوار داخلی است. به طوری که تأثیرات حاصله از قرائت آن ناجور و نامناسب می‌نماید» (همان، ۸۰).

همان‌گونه که دیده می‌شود داورهای مطرح‌شده درباره شعر به رغم تمایلی که به نواندیشی دارد، کهنه و سنتی است و از این جهت دچار همان تناقضی است که در شعر شعرای مشروطه ایران نیز به چشم می‌خورد؛ یعنی شعر تا حد یک ظرف، برای انتقال پیام تقلیل می‌یابد و کارکرد وزن و موسیقی تنها سرعت انتقال است. او آشکارا می‌نویسد: «نظم اشعار عیناً به مانند تنظیم کلمات برای موسیقی و تطبیق آن برای سرود است» (همان، ۸۲).

براون در بخشی دیگر به اشعار وطنی و انقلابی در ترکیه عثمانی می‌پردازد و باور دارد که ترک‌ها از جهت هنر و ادبیات از ایرانیان و اعراب عقب‌ترند، اما در سرودن این‌گونه اشعار، بر آنان پیشی گرفته‌اند «ترک‌ها افکار و اندیشه‌هایی را که تا کنون مجهول بوده، از قبیل وطن، ملت، حریت، وارد کشورهای شرق نزدیک کردند و با کمال موفقیت به این کلمات کهنه مفهوم نوین و مؤثر می‌بخشیدند» (همان، ص ۹۷).

در مجموع این بخش از تاریخ ادبیات براون را می‌توان در حکم نخستین کوشش‌ها در زمینه ادبیات تطبیقی به حساب آورد که موضوع مشترک آن وطن پرستی در ادبیات فارسی، ترک، و عرب است. هم‌چنین این اندازه توجه به میهن و وظیفه شاعر در قبال وطن، و فراگیری مباحث مربوط به آن، مسلماً نشانگر آغاز مبارزات ضد استعماری در این منطقه است. گفتنی است که این مقوله مشترک در آغاز و در کوتاه‌مدت در زمینه سیاسی موجد حرکت‌ها و جنبش‌هایی شد که در نوع خود مترقی بود، اما افراط در وطن پرستی، مرزهای آهینی ایجاد کرد که مانع گسترش عواطف انسانی در دوره‌های بعد گردید و روابط انسانی بین ملل مختلف را مختل کرد و از سویی دیگر آنچه را با آن به مبارزه برخاسته بودند به شکل مضاعف برگرداند. یعنی برخی سنت‌ها که به عنوان مظاهر رکود با آن ستیز می‌شد در مرزهای

میهن‌خواهی افراطی همه عرصه‌های زندگی را تا چند نسل تسخیر کرد.

در فصل «انقلاب ادبی»، براون کوشیده است تا به کوتاهی، زمینه‌های تحول و موارد آن را توضیح دهد. این مطالب دقیقاً برگرفته از مباحثی است که در مقاله‌های روشنفکران عرب و ترک آمده است. نویسنده در این فصل ضمن پیوند دادن ادبیات به مباحث اجتماعی و سیاسی، آن را به عنوان آیینۀ تمام‌نمای آن تحولات نشان می‌دهد:

«بسیاری از این شعرها «موضوع‌دار» و متضمن اشاره به وقایع هیجان‌انگیز مشروطیت و حوادث و سوانح عمده‌ای است که ملت ایران قهرمان آن بوده است و یا وطنیه‌هایی که برای تهییج جوانان ایرانی به عملیات قهرمانی و از خودگذشتگی سروده شده و یا این‌که هجویه‌هایی انتقادی و اجتماعی می‌باشد. به عقیده من این آثار هم از جنبه‌های تاریخی و هم از لحاظ ادبی دارای اهمیت به سزایی است» (همان، ص ۶۵)

در ادامه این سخنان؛ دو صفت ممتاز را برای آن چه شعر جدید ایران می‌نامند، بر می‌شمارد که هر دو بر محور تغییر مخاطب واقع شده است، یعنی عمومی شدن مخاطب و گسترش و افزونی تعداد آن، که ساده‌شدن شعر و تناسب آن را با سطح فهم مخاطب عمومی، الزامی می‌کند. براون هم چنین برای ایجاد رابطه میان شعر و مخاطب عام یا به عبارت دیگر، قبول عام، از دو عنصر هزل و مزاح، و موسیقی به عنوان عامل تحول ادبی نام برده است: «[این اشعار جدید] را از حیث اسلوب... برای این‌که همه کس بتواند فهم نماید در لباس هزل و مزاح جلوه داده‌اند و یا با یکی از پرده‌های موسیقی هماهنگ ساخته‌اند تا به آسانی قبول عامه به هم رسانند.» (همان، صص ۶۰-۶۲).

از نظر براون «شعرایی که اصلاح حال طبقه عامه ملت را در نظر دارند، مرجح بر دیگران می‌باشند» (همان، ص ۶۱). به گمان او تحول ادبی که بر پایه حضور شعرای متعهد و ملتزم به مضامین اجتماعی و سیاسی با نشانه‌گرفتن مخاطب عام شکل می‌گیرد، اتفاق افتاده است و به همین دلیل است که می‌نویسد «موضوع این ادبیات را از وقایع یومیه و راجع به مسائل معاشی و اجتماعی گرفته‌اند که هر یک از افراد ملت می‌تواند بدون صعوبت درک نماید و اگر همین اشعار را که از ابتدای انقلاب [مشروطیت] ایران تا امروز انتشار شده جمع‌آوری کنند، تقریباً تاریخ منظوم انقلاب را تشکیل خواهد داد» (همان، ص ۶۲).

بدیهی است این گونه حکم صادر کردن‌ها در پژوهش‌های معتبر جایی ندارد؛ زیرا تحلیل ادبی و چرایی و چگونگی تحول‌ها و تغییرهای ادبی، با جستجو در فرهنگ و مطالعات روان‌شناسی، مردم‌شناسی... و به‌ویژه تنظیم و تدوین بوطیقای شعر دوره‌های گذشته میسر می‌شود، نه با داوری‌های کلی، صرفاً در پیوسته با مسایل سیاسی.

با این همه و به رغم انتقاداتی که از کتاب *تاریخ ادبیات براون*^۴ شده است، نباید این نکته را از نظر دور داشت که ادوارد براون یکی از اهداف خود را دفاع از ادبیات ایران در سده‌های اخیر می‌داند و نظر برخی از پژوهش‌گران اروپایی را که این قسمت از ادبیات ایران را نادیده می‌گیرند، مردود می‌شمارد:

«اغلب مستشرقین که زحمت تتبع ادبیات جدید ایران را به خود نداده‌اند، چنین تصور می‌کنند که طوطی شکر گفتار طبع شعرا و ادبای اعصار گذشته ایران از نطق افتاده...» (همان، ص ۶۰) و علت این داوری ناروا را، سهل‌انگاری و عدم توجه به تحقیق دقیق می‌داند و شاید انگیزه اصلی او برای تدوین قسمت دوم کتاب نیز همین مسأله است. در این بخش، براون به معرفی شش شاعر معاصر خود یعنی بهار، عارف، مرتضی فرهنگ، سید اشرف گیلانی، پوردادود و جعفر خامنه‌ای، می‌پردازد و در این گزینش نیز مطابق با ذهنیت و سلیقه خود عمل می‌کند؛ زیرا موضوع تمام اشعار انتخاب شده، مسایل سیاسی و اجتماعی دوره مشروطیت است. بنابراین می‌توان گفت به رغم همه انتقاداتی که بر دیدگاه ادوارد براون وارد شده است، صرف توجه به جریان‌های معاصر و تشخیص و ترجیح جریان‌های تجددخواه از امتیازات کتاب وی محسوب می‌شود که در عین حال آغازگر جریان تجددخواهی و نوطلیبی در عرصه ادب گردید.

۲-۳. یان ریپکا

یان ریپکا استاد فیلولوژی و پژوهش‌گر ادبی چک، با کمک گروهی از همکاران خود، *تاریخ ادبیات ایران* را به شکلی ساختارمند تحلیل و تبیین کرد. این کتاب در هفت بخش گردآمده و هر بخش را یکی از پژوهشگران این گروه تألیف کرده است. حجم هر کدام از بخش‌ها و موضوع‌ها بنا به ظرفیت آن و نیازی که مؤلفان احساس می‌کرده‌اند، مختصر یا مفصل است. پنج بخش از این کتاب به تاریخ زبان فارسی و ادبیات کلاسیک اختصاص دارد و دو بخش

دیگر مباحث مربوط به ادبیات سده بیستم را دربرمی‌گیرد. گفتنی است که در نخستین ترجمه فارسی این کتاب به سال ۱۳۵۴، تمام قسمت‌های مربوط به ادبیات نوین ایران و جریان تحول و تجدد ادبی، حذف شده است و شگفت آن‌که گویا این حذف‌ها با موافقت و خواست خود یان ریپکا صورت گرفته است (ر.ک کشاورز، ۱۱: ۱۳۷۰).

تنها قسمت مرتبط با نوشته حاضر مقدمه مفصل و ارزشمندی است که یان ریپکا در آغاز بخش حذف‌شده «تاریخ ادبیات ایران تا آغاز سده بیستم» نگاشته است. این فصل شامل سیزده بخش است که باز بخش آخر آن که مربوط به سده نوزدهم میلادی (۱۳ خورشیدی) است حذف شده است. اما همین مقدمه که در پنج قسمت تنظیم شده، در واقع جان‌مایه کتاب یا به عبارتی بوطیقای مؤلف است که تمام مباحث دیگر کتاب بر مبنای تئوریک مورد بحث در این بخش استوار شده است. او بررسی همه‌جانبه تاریخ ادبیات ایران را هدف پژوهش خود می‌داند: «نخست هدف ما این بود که از همه جنبه‌های تاریخ ادبیات ایران چکیده‌ای به دست دهیم و دوم می‌خواستیم بر موضوع از نظر ترتیب تاریخی، گاه جغرافیایی و نکته‌های ضروری آن به اندازه‌ی یک جلد تنها مروری کرده باشیم» (ریپکا، ۲۹: ۱۳۸۳).

روشی که یان ریپکا برای تحلیل و تبیین کتاب به کار می‌برد، روش تاریخی - کاربردی است. در این روش، ادبیات در ضمن جریان‌ها، تحولات و فراز و فرودهای تاریخ، بررسی می‌شود؛ یعنی به نظر وی ادبیات تغییر و تحول‌ها را در خود بازتاب می‌دهد و زمینه‌ای می‌شود برای یافتن علل و عوامل تغییرات و تطورات سبک‌ها و مکتب‌های ادبی. «نویسندگان این کتاب ضمن در نظر گرفتن بهترین سنت‌های فیلولوژی ریشه‌های تاریخی و شرایط لازم روند ادبی، توجه خود را به مضمون ایدئولوژیک این اثر ادبی و ارزیابی زیبایی‌شناسی آن معطوف داشته‌اند» (کشاورز، ۲۲: ۱۳۷۰).

آشکار است که از چنین دیدگاه‌هایی، نظریات سنتی ایرانیان که معمولاً در تذکره‌ها ثبت شده، مورد تأیید نیست و از این نظر، ریپکا از نخستین محققانی است که با دقت به ضعف‌ها و کاستی‌های نقد تذکره‌ای اشاره کرده است. نقدی که ریپکا بر شیوه سنتی تذکره‌نویسی فارسی ارائه داد، جریانی تأثیرگذار را در عرصه نقد ادبی ایجاد کرد که پس از وی پژوهندگان فارسی‌زبان نیز به آن رو آوردند. ریپکا می‌نویسد:

«تذکره‌ها، یعنی گلچین‌هایی از شاعران و دانشمندانی بومی یا اطلاعاتی درباره آن‌ها که در حقیقت یک نوع تاریخ ادبیات ناقص با پیروی از نظریات فئودالی و دینی طبقه حاکم است. تذکره‌ها غالباً دست خوش اطناب بیهوده و ممل و در عوض فاقد اطلاعات صمیمی درباره زندگی شاعران است. به علاوه غیر قابل اعتماد و ناقص است... مؤلف تذکره‌ها درصدد کشف جبهت شاعران بر نمی‌آیند، زیر آن را موضوعی فرعی می‌پنداشتند...» (ریپکا، ۱۳۵۴: ۱۹۷).

با توجه به نظریات ریپکا که در جای‌جای کتاب آمده است، می‌توان گفت او «بررسی بیرونی ادبیات» را در کانون توجه قرار می‌دهد و پژوهش خود را بر آن بنیان می‌نهد. او می‌کوشد ضمن بررسی جامعه‌شناسانه ادبیات فارسی، روابط و تغییر و تحولات ادبیات و اجتماع را در توازی یکدیگر بیابد از نظر او در این میان سیطره سنگین فئودالیسم در دوره گسترده‌ای از تاریخ ایران، ادبیات را در لفظ و معنا دچار دگرگونی‌های فراوان کرده است. محور دیگری که از دل همین بحث سر بر می‌آورد، به نظر ریپکا واقعیت‌گریزی است که در محتوای شعرها و نیز صور خیال آشکار است. ریپکا با مقایسه این وضعیت در ایران (یا به طور کلی شرق) با جهان غرب، به گونه‌ای ادبیات شرق و غرب را با یکدیگر مقایسه می‌کند و سرانجام گذر از فضای فئودالیسم و واقعیت‌گریزی را تحت تأثیر اندیشه‌های غربی، آغاز زندگی جدید و ادبیات نوین ایران، می‌داند.

مسئله بهره‌مندی منتقد از دقت علمی و در پیش گرفتن شیوه‌ای مشخص می‌تواند اعتماد خواننده جستجوگر را جلب کند. اما دلبستگی به شیوه‌ای از پیش تعریف‌شده به وسیله نهاد قدرت و مقهور آن بودن، (یعنی همان که مؤلف خود در انتقاد از وضعیت ادبیات کلاسیک ایران بارها خاطر نشان کرده است)، منتقد را دچار یک‌سونگری می‌کند. مثلاً در دسته‌بندی که ریپکا از ادبیات ایران ارایه می‌دهد، و می‌کوشد آن را با ادبیات جهانی هماهنگ کند، همین نقیصه و کژروی آشکارا به چشم می‌آید. او تاریخ ادبیات ایران را به پنج دوره تقسیم می‌کند: دوره نخست: گذر از جامعه نخستین به جامعه طبقاتی که آشکارترین پدیده ادبی این دوران، حماسه‌های قهرمانی است. دوره دوم: گذر از دوران باستان به دوران قرون وسطی نخستین، که شاخصه آن ادبیات مانوی با ویژگی نیمه‌دینی - نیمه‌هنری است. دوره سوم گذر از قرون وسطی به آغاز عصر جدید و فرهنگ شهرنشینی، از سده ۹ تا ۱۰ میلادی که از دیدگاه مؤلف

می‌توان این دوره را دورهٔ رنسانس ایران دانست. دورهٔ چهارم: گذار از فئودالیسم به بورژوازی، که به گمان مؤلف شخصیت برجستهٔ این دوره، احمد دانش شاعر تاجیک است! و سرانجام دورهٔ پنجم که اوج آن ادبیات تاجیکستان سدهٔ بیست است! (ر.ک همان، ۲۵) این‌گونه تقسیم‌بندی، به جز آن‌که نگاه ویژه و محدود مؤلف را آشکار کند ثمر دیگری ندارد. گویی نام ادبیات ایران تنها بهانه‌ای است برای به‌رخ‌کشیدن ادبیات تاجیکستان که در روزگار تألیف کتاب از نظر سیاسی با مرام مؤلف هم‌خوانی دارد. مؤلف رودکی را نخستین شاعر دورهٔ رنسانس [ایرانی] می‌داند، تنها به این سبب که در تاجیکستان می‌زیسته و نمونهٔ درخشان دوران گذار از فئودالیسم به بورژوازی را احمد دانش از بزرگان تاجیک می‌داند.

«مؤلف به سائقهٔ رژیم حکومت کشور و جهان‌بینی خویش اغلب مسایل را مخصوصاً در زمینه‌های اجتماعی و اقتصادی از دیدگاه سوسیالیسم تجزیه و تحلیل می‌کند و حتی‌المقدور به همه‌چیز رنگ سیاسی می‌دهد.» (شهابی، ۱۳۵۳: ۳). با این حال در مواردی رپیکا موفق شده است با توجه به همین دیدگاه قابل انتقاد، برخی تحولات ادبی را تبیین و تحلیل کند، به عنوان نمونه معتقد است، عروض فارسی نیز مانند دیگر بخش‌های ادبیات، وابسته به تغییرات اجتماعی است. از همین رو با تمام استحکام و تخلف‌ناپذیری‌اش با تغییر و دگرگونی در نظام اجتماعی، متحول شد:

«علت این‌که همهٔ قواعد اعم از عروض یا جز آن به زودی متحجر شد، رکود اوضاع اجتماعی و سنت‌گرایی آن است که پیش از آن بدان اشاره شد. ولی غرب در برخی از این تغییر و تحول‌های اجتماعی و ادبی غافل نمی‌ماند. و گذار از جامعهٔ فئودالی را که به دنبال آن تجدد ادبی روی می‌دهد، با تأثیرپذیری مستقیم از جریان‌هایی که در اروپا اتفاق افتاده، همراه می‌داند: مکتب جدید غربی‌سازی در ایران، پیروی از سنت کلاسیک را مردود می‌شمارد و چون وجههٔ همت خود را نزدیکی به مکاتب اروپایی قرار داده، کمابیش در قالب نقد اروپایی می‌گنجد.» (همان، ۱۵۳) «همین‌که ساختمان اجتماعی و اقتصادی دگرگونی آغاز کرد، کوشش‌هایی هم برای سست‌کردن فن سرایندگی و یافتن صورت‌های جدید شعر شروع شد.» (همان، ۱۶۶).

نویسنده به دلیل دلبستگی به زمینهٔ جامعه‌شناسانه، همراه با چاشنی نقد مارکسیستی،

می‌کوشد خواننده را قانع سازد که بخشی از تغییرات ادبی در واقع ریشه در طرز تفکر کهن و ادبیات گذشته دارد و به حکم ضرورت، تن به فضای جدید سپرده است: «به همان نسبت که زندگی اشرافی و فئودالی رو به زوال می‌رود، بالضروره باید صورت‌های شعری هم که منطبق و نیز ناشی از آن است به کنار رود؛ زیرا جوابگوی مقتضیات یک نظام نوین و متفاوت زندگی نیست» (همان، ص ۱۷۳).

یان ریپکا، البته تأثیرپذیری از اروپا را در سطحی محدود به شاعران و نویسندگان یا در مجموع بخشی از روشن‌فکران که پذیرای نظریات جدیدند، می‌داند و تأکید می‌کند که طبقات دیگر اجتماع به دلیل ریشه‌دار بودن سنت، به سختی و کندی تن به تغییر می‌دهند. اگر هم تغییری به چشم می‌آید بیشتر ظاهری است و لایه‌های فکری و باورهای عمومی مردم هم چنان ثابت مانده است. «قابلیت انطباق و انعطاف‌پذیری معنوی ایرانی به گرایش سریعی هم که امروزه به اقتباس تمدن اروپایی دارد کمک می‌کند، ولی چنان‌که می‌نماید این دگرگونی بیشتر در ظواهر است و ماهیت درونی افراد فقط به دشواری و یا بی‌رغبتی با آن گام برمی‌دارد.» (ریپکا، ۱۳۵۴: ۱۳۴).

یان ریپکا دوره قاجار را به عنوان دوره رنسانس معرفی می‌کند: «جلوس ناصرالدین شاه مرحله اولیه اقتصاد پولی و کوشش برای اخذ تمدن اروپایی» (ریپکا، ۱۳۵۴: ۱۹۳). که در پی آن ارتباط با اروپا، داد و ستد، ترجمه کتاب‌ها، روزنامه و... شکل می‌گیرد و به هنگام بحث درباره ادبیات سده بیستم به صورت فشرده و فهرست‌وار تحولات اجتماعی سیاسی سده ۱۹ را برمی‌شمارد و در پایان آن را در ادبیات بازمی‌یابد. او مراحل نوگرایی در سده بیست را به سه بخش تقسیم می‌کند. از نظر او این سه دوره با حوادث سیاسی روزگار خود کاملاً گره خورده است. ولی هم‌چنان روابط درون‌متنی، زیباشناسی و زبان مغفول می‌ماند.

۱. برآمدن رضاخان (۱۲۹۹) شاعران و نویسندگان به عنوان عاملان سیاسی و روزنامه‌ها به عنوان مهم‌ترین دست‌افزار ادبیات این عصر به شمار می‌روند.

۲. اقتدار رضاشاه (تا ۱۳۲۰) اختلاف و تشتت آرا در پیوند با شعر سنتی و شعر مترقی.

۳. استعفای رضاشاه (۱۳۲۰) - نشأت مطبوعات آزادی خواه و سوسیالیست، انعکاس هر دو

اردوگاه سیاسی جهانی در ادبیات، (ریپکا، ۱۳۵۴: ۱۹۴).

سنتی که ریپکا در گره‌زدن حوادث سیاسی با دوره‌بندی ادبی بنا نهاد، در تحلیل‌های ادبی دوران بعد تأثیر گذاشت. چنان‌که به عنوان نمونه بیشتر منتقدان، دوره‌های ادبی معاصر را به پیش از شهریور ۲۰، مرداد ۳۲، خرداد ۴۲ و بهمن ۵۷ تقسیم می‌کنند.

۳. مقایسه

در یک نگاه کلی، چند محور اساسی، مورد بحث و توجه مشترک مؤلفان یاد شده است و نوع برخورد و شیوه تحلیل و پاسخ‌گویی آنان به محورهای یادشده، تعیین‌کننده ساختار تفکر آنان نسبت به ادبیات و تاریخ ادبیات فارسی است. این موارد در چند عنوان کلی خلاصه می‌شود:

۱. واقع‌گرایی و بحث و بررسی و نقد جلوه‌های واقع‌گرایی در شعر گذشته‌ی فارسی،
۲. انکار و طرد سنت‌های گذشته و نقد تذکره‌نویسی سنتی،
۳. توجه به مخاطب و زبان محاوره.

۳-۱. واقع‌گرایی و جلوه‌های واقع‌گرایی در شعر گذشته‌ی فارسی

واقع‌گرایی و توجه به اجتماع و تأثیر اجتماعی ادبیات، یکی از موضوع‌های مهم و محوری است که در آن روزگار به شکلی فراگیر در عمده آثار مربوط به ادبیات به چشم می‌خورد. از این‌رو هر سه مؤلف یادشده مواردی را به آن اختصاص داده‌اند.

ریپکا و براون واقع‌گرایی را مؤلفه زندگی و به موازات آن ادبیات جدید می‌دانند. ریپکا معتقد است هنر و ادبیات گذشته و در کنار آن زندگی اجتماع مردم در دوران فئودالیزم کاملاً واقعیت‌گرای است: «قرینه کامل از روش تفکر شاعر ایرانی را نسبت به طبیعت، بیش از هر چیز دیگر در مینیاتور ایرانی می‌توان یافت» (ریپکا، ۱۳۵۴: ۱۳۵). در توضیح مینیاتور گفته‌اند: «سرشار از رنگ‌هایی است که هیچ ارتباطی با عینیت بیرونی ندارد. هدف مینیاتور نیست گریز از عینیت و نقب‌زدن به درون برای دست‌یافتن به زیبایی در صور افلاطونی است» (ماهریان، ۶-۱۳۸۳: ۵۵). ادوارد براون شعر برخاسته از تخیل شاعرانه و بدون درگیری با واقعیت‌های ملموس را اصولاً شعر نمی‌داند. او برای تبیین این نظر خود عبارتی از «شاوش» شاعر نوگرای

عرب نقل می‌کند. مطابق نظر او تصاویر شاعرانه در اشعاری که با توجه به مسایل سیاسی و وطن‌پرستانه سروده می‌شود، بر پایه واقعیات بنا می‌شود و شعر واقعی نیز به همین ترتیب شکل می‌گیرد:

«وقتی که نظم از تخیلات موهوم ناظم که ماورای حقایق مشهود می‌باشد، سرچشمه می‌گیرد و یا این که از روش مبالغه و اغراق‌آمیز گوینده در مدح و ذم حکایت می‌کند، شعر شمرده نمی‌شود» (براون، ۱۳۳۵: ۸۱).

شبلی مانند ریپکا گذشته را در برابر امروز قرار نمی‌دهد؛ بلکه پایه بحث او بر شعرای گذشته است. او تمام مبانی جدید را بر اساس شعر گذشته توضیح می‌دهد و تحت‌تأثیر نظریه‌های جدید که در اروپا مطرح شده، می‌کوشد از میان شاعران گذشته برای هر کدام از مباحث جدید مصداقی بیابد. اتخاذ این شیوه او را از برخی افراط‌گری‌هایی که ریپکا در پیش گرفته بود دور می‌دارد، اما دایره بسته گذشته مجال بررسی همه‌جانبه را از او سلب می‌کند. شبلی نعمانی (و نیز در برخی موارد ادوارد براون) تفاوتی بنیادین میان گذشته و حال قائل نیست. به عنوان نمونه استفاده فراوان از آرایه‌ها و صورخیال را نشانه انحطاط اجتماع و در پی آن انحطاط ادبیات می‌داند: «یک ملت در آغاز تمدن افکار و خیالاتش طبیعی و ساده است. وقتی که دوره تنعم فرارسید و در هر چیز تکلف و تصنع پیدا شد، آن وقت در کلام مبالغه شروع می‌شود، اغراق‌گویی روی کار می‌آید و...» (نعمانی، ۱۳۱۴: ۶۱). از نظر براون نیز بی‌توجهی به زیبایی‌های لفظی و توجه صرف به معنا و تأثیری که بر مخاطب می‌گذارد، نشانه یک شاعر خوب است. او هم‌صدا با شاوش، منتقد عرب، می‌گوید: «اگر می‌خواهید شعر خوب را بشناسید، بحر و سجع و قافیه و عروض و لفاظی و طمطراق کلمات را کنار بگذارید و فقط توجه بفرمایید و ببینید که چه تأثیری از آن در فکر شما باقی مانده است» (براون، ۱۳۳۵: ۸۰).

به باور این پژوهش‌گران یکی از عیوب صور خیال در یک شعر، ترجمه‌ناپذیری آن است. «هزاران اشعاری که مظهر معانی بدیعیه شناخته شده، اساس آن‌ها بیشتر روی همین خصوصیات لفظی قرار گرفته است و چنانچه آن اشعار را به زبان‌های دیگر ترجمه کنند، تخیل مزبور به کلی عاطل و باطل و بی‌معنی خواهد بود» (نعمانی، ۱۳۱۴: ۳۶).

۲-۳- انکار و طرد سنت‌ها

چگونگی نگاه به سنت از نکات مهمی است که رویکردهای گوناگونی را برای این پژوهش‌گران رقم می‌زند. ریپکا گذشته ادبی ایران را دچار ایرادها و اشکال‌های فراوانی می‌داند و بر پایه باورهای چپ‌گرایانه خود ریشه همه این ضعف‌ها را در نظام فئودالی جستجو می‌کند. بنابراین از دیدگاه او گذر از این نظام می‌تواند به مشکلات پایان دهد.

براون با اشاره به این شیوه تفکر می‌نویسد: «کسانی هستند که بنابر اغراض سیاسی مدعی انحطاط و فساد کامل مردمان آسیایی، از جمله ایرانیان می‌باشند» (براون، ۱۳۳۵، ۶۷) از این‌رو یکی از اهداف پژوهش خود را دفاع از ادبیات جدید فارسی می‌داند. او ضمن تأیید ادبیات گذشته، تحول و تجدد ادبی را خوب و ارزشمند ارزیابی می‌کند و نظر کسانی را که معتقدند ادبیات فارسی در سده نهم متوقف شده، مردود می‌داند: «بعضی متخصصین اروپایی در ادبیات فارسی مدعی توقف ناگهانی ادبیات ایران در چهارصدسال پیش هستند... اینان دایم ادعا دارند که اشعار جدید ایران ابتداً ارزش خواندن ندارد» (براون، ۱۳۳۵: ۶۶).

شبلی نعمانی نیز - البته از زاویه‌ای مخالف - با قول همین افرادی که براون از آن‌ها انتقاد کرده، همداستان است و ادبیات فارسی متأخر را فاقد ارزش می‌داند: «بعد از کلیم شعر و شاعری حکم لغز و معما را پیدا می‌کند» (نعمانی، ۱۳۱۴: س).

بنابراین از جهت نگاه به سنت، شبلی تأییدکننده شیوه‌های گذشته و ریپکا منکر آن است و ادوارد براون آمیزه‌ای از گذشته و حال را پیشنهاد می‌کند. با این حال، هر سه پژوهش‌گر در یک امر مربوط به سنت اتفاق نظر دارند و آن انتقاد از تذکره‌های ادبی است. ریپکا در این مورد تندروی بیشتری دارد و مطابق معمول خود، نقص آن‌ها را مربوط به نظریات فئودالی حاکم بر این آثار می‌داند (ریپکا، ۱۳۵۴: ۱۹۷).

شبلی نعمانی نیز با نگاهی انتقادی، تذکره‌ها را تنها جنگ‌هایی از اشعار می‌داند که به تحولات ادبی و بررسی زمینه‌ها و علل آن توجهی ندارند. «تذاکر در حقیقت جنگ یا بیاضی از اشعارند که در آن اشعار عمده شعرا را جمع نموده، نوشته‌اند لیکن به شرح احوال شعرا و حوادث و سوانحی که بر آن‌ها روی داده، خیلی کم متعرض شده، خاصه از انقلابی که در هر عصر در شعر و ادب پدید آمده و نیز از علل و اسباب آن انقلاب هیچ ذکری به عمل نیامده

است» (نعمانی، ۱۳۱۴: ژ).

تحلیل گران و منتقدان دوره‌های بعد نیز هم‌صدا با این سه پژوهش‌گر متقدم، نقیصه اصلی تذکره‌ها را به دو عامل اصلی نسبت می‌دهند: یکی نداشتن توالی زمان و دیگر عدم تحلیل و نقادی. به عنوان نمونه فتوحی می‌نویسد: «تذکره‌ها همه مواد تاریخ ادبیات را دارند، الا زمینه تاریخی و سیر تحول آن را» (فتوحی، ۱۳۸۲: ۵۲) و احسان طبری معتقد است: «تاریخ ادبیات علمی معاصر با تذکره‌نویسی قرون وسطایی تفاوت ماهوی دارد» (طبری، ۱۳۵۹: ۱۸۷) اما زرقاتی بر خلاف این آراء ضمن اشاره به این‌که «تذکره‌های فارسی از روی الگوی عربی نوشته شد» (زرقاتی، ۱۳۸۹: ۸۴) در پژوهشی مفصل نقش تذکره‌ها را عمیق و جریان‌ساز می‌داند به گونه‌ای که جریان تاریخ ادبیات‌نویسی برآمده از آن است (ر.ک زرقاتی، ۱۳۸۸).

از توجه به این نکته نمی‌توان غفلت ورزید که ماهیت تذکره و تذکره‌نویسی در گسست از زنجیره زمان شکل می‌گیرد و تذکره‌نویس در فراغت و رهایی از گره‌خوردگی‌های زمان به تماشای ادبیات نشست است و از این‌جا که فراموشی یا بی‌توجهی به زمان خصلت جهان اسطوره‌ای است، تذکره‌نویس نیز با نگاهی اساطیری به جهان ادبیات می‌نگرد و اصولاً سودا و اندیشه تاریخ و حوادث تاریخی را در سر ندارد و درست به همین دلیل است که نسبت به زندگی شخصی و حیات خصوصی شاعران نیز بی‌علاقه است. رپیکا این تفاوت ماهیتی تذکره‌ها را با تاریخ ادبیات‌نویسی جدید دریافته، اما با محدودیت فکری که تفکر قالبی سوسیالیستی و جبر تاریخی بر او تحمیل کرده، آن را فقط نتیجه نظام فئودالی می‌داند.

۳-۳. توجه به مخاطب و زبان محاوره

توجه به مخاطب و گذر از مخاطب خاص به مخاطب عام از موضوع‌هایی است که سه نویسنده مورد نظر بدان پرداخته‌اند.

رابطه میان مؤلف، متن و مخاطب، بنا به مشی فکری یا رویکردهای نظری هر کدام از خاورشناسان یادشده متفاوت است: رپیکا دگرگونی سیستم اجتماعی را موجب تغییر مخاطب می‌داند. به اعتقاد وی شعر سنتی مخاطبی محدود دارد که نهاد قدرت عامل آن است. او دو دسته مخاطب را برای شاعران برمی‌شمارد: اول طبقه حاکم، دوم شاعران دیگر. که آن‌ها نیز در

سیطره همین نهاد قدرت هستند.

«نویسندگانی که قریحه خلاقه دارند مردان دانشمندی هستند و خریداران کالاهای هنری آن‌ها طبقات حاکمه و نیز روشن‌فکران تابع این طبقاتند... قدرت روزافزون شهرها قهراً بلااثر نمی‌ماند. هم آثار ادبی را دگرگون می‌سازد و هم خوانندگان این آثار عوض شده جای خود را به دسته دیگری می‌دهند. کشمکش‌های شهرنشینان با طبقات حاکمه اشرافی نکته‌ای بس مهم در تحول ادبیات فارسی دری است» (ریپکا، ۱۳۵۴: ۱۴۷). بنابراین به نظر وی در دوره اول مردم به عنوان مخاطب حضور ندارند؛ زیرا دانش بهره‌بردن از آثار تولیدکنندگان ادبی را ندارند. اما با عوض شدن سیستم اجتماعی، وضعیت ادبی نیز دگرگونی می‌پذیرد.

براون به طور ضمنی نظر ریپکا را در مورد مخاطب خاص شعر کهن تأیید می‌کند، اما به این نکته نیز نظر دارد که در ادبیات جدید مخاطب عام جای مخاطب خاص را گرفته است. وی جایگزینی مخاطب عام به جای مخاطب خاص را در دو موضوع می‌داند: یکی این‌که شعر کهن بیشتر مربوط به حوزه‌های دربار یا موضوعات فلسفی و عرفانی بوده که در عصر جدید مسائل اجتماعی و زندگی مردم نیز با آن درمی‌آمیزد و دوم از نظر اسلوب که مسائل جدید اجتماعی با چاشنی هزل و مزاح ارایه می‌گردد.

«این اشعار جدید دارای دو صفت ممتاز است که در ادبیات قدیمه موجود نبوده و به همان نسبت شاید تأثیراتش در طبقه عامه بیشتر باشد. اولاً از حیث موضوع: تقریباً عبارت بود از مدایح پادشاهان و بزرگان و غزلیات و اخلاق و فلسفه و تصوف و آنچه راجع به اوضاع و احوال معاشیه به رشته نظم درآورده‌اند، نسبتاً کم است. ثانیاً از حیث اسلوب... برای این‌که همه بتوانند فهم نمایند. در لباس هزل و مزاح جلوه داده‌اند و یا با یکی از پرده‌های موسیقی هماهنگ ساخته‌اند تا به آسانی قبول عامه به هم رسانند» (براون، ۱۳۳۵: ۶۲-۶۰). براون میزان خوب و بد شعر را قبول عامه می‌داند و نبود مخاطب عام را یکی از ضعف‌های شعر قدیم معرفی می‌کند؛ زیرا گردانندگان اصلی مردم هستند.

شبلی نعمانی سادگی ادا و آسان‌بودن شعر را برای قبول و درک عامه بسیار مهم می‌داند و راه‌های سادگی ادا را می‌شمارد و از برخی شعرای گذشته که شعرشان دشوار و پیچیده است انتقاد می‌کند:

«مراد از سادگی ادا این است (که) خواننده آن را بی‌زحمت درک کند و این منظور به طرق ذیل حاصل می‌شود: اول، اجزای جمله به حال اصلی خود باقی مانده... دوم، برای یک معنی عناصر و اجزایی که هست تمام آن ذکر بشود. سوم، تشبیهات و استعاراتی که به کار برده شده غیر مأنوس و بعید از فهم نباشد. چهارم، تلمیحات... نباید طوری باشد که کسی از آن واقف نباشد... پنجم، در سادگی ادا چیزی که مداخلیت تام دارد استعمال محاورت روزمره و به کاربردن الفاظ و عبارات روزانه است» (نعمانی، ۱۳۱۴: ۸-۵۶). شبلی بیشتر معنا را در کانون توجه قرار می‌دهد و به زیبایی‌های لفظی کمتر توجه می‌کند. به ویژه آن‌گاه که هم‌چون براون و ریپکا بر زبان محاوره تأکید می‌کند. در مجموع این نظریه‌ها حول محور واقع‌گرایی، رابطه با مخاطب عام و ورود مفاهیم اجتماعی به شعر است:

ارزشی که زبان محاوره دارد این است که در دوره‌های بعد بر شعر تأثیر می‌گذارد و به یکی از ویژگی‌های شعرهای بسیاری از شاعران بزرگ بعد از نیما تبدیل می‌شود. اما زبان محاوره، ساده‌شدن شعر و توجه به مخاطب عام، باعث آسیب‌دیدن جدی شعر در دهه پنجاه و موجب گسستی اشکار از شعر ارزشمند دهه چهل می‌گردد.

سرانجام توجه به این نکته ضرورت دارد که آرا و عقاید نویسندگان سه اثر یادشده، به ویژه در مورد سه محور مورد بحث، در مواردی خدشه‌دار و غیرقابل پذیرش است. به عنوان نمونه در بحث مربوط به مخاطب، هر سه نویسنده بر این باورند که مخاطب ادبیات سنتی از خواص و بیش‌وکم اشرافی بوده است، حال آن در همین زمان آثاری چون *شاهنامه* پدید آمده بود که در دل توده‌ها و طبقات پایین‌تر اجتماع نفوذ داشته و پذیرش عام یافته است و در دوران بعد آثار ادبی والایی چون اشعار سعدی و حافظ و نیز مثنوی معنوی هم در میان مخاطب عام و هم مخاطب خاص رواج یافته بوده است. از این لحاظ توجه به نفوذ عمیق آثار ادبی سنتی فارسی بر مخاطب عام از نظر مؤلفان یادشده، پوشیده مانده است.

در ضمن باید توجه داشت که انعکاس مسایل اجتماعی در شعر با زبان ساده چنان‌که در دوره مشروطه اتفاق افتاد در شعر شاعران کهن حضور ندارد یا بسیار کم‌رنگ است و این پژوهش‌گران بیشتر این مسأله را در نظر داشته‌اند.

۴. نتیجه

آنچه در یک جمع‌بندی نهایی، می‌توان گفت، این است که: شبلی نعمانی بیشتر به زیباشناسی اثر - فارغ از مسائل تاریخی و اجتماعی توجه دارد، اما زیباشناسی را در خدمت محتوا قرار می‌دهد. رابطهٔ نزدیک‌تری که شبلی نعمانی با فرهنگ و زبان فارسی دارد، باعث شده تا از این نظر، از براون و ریپکا موفق‌تر باشد. ادوارد براون همهٔ توجهش به محتوایست و ادبیات را آیینۀ رویدادهای اجتماعی روزگار می‌داند. البته این نظر براون با دیدگاه جامعه‌شناسانۀ ریپکا کاملاً متفاوت است؛ زیرا براون این موضوع را به شکلی سطحی مطرح می‌کند، در حالی که ریپکا به گونه‌ای محوری به تحلیل حوادث اجتماعی می‌پردازد و بازتاب آن را در حوزهٔ اندیشه، ادبیات و زندگی بررسی و نظریه‌پردازی می‌کند. از نظر نگاه به سنت با نقد آن، شبلی نعمانی گذشته و سنت را می‌پذیرد، ولی ریپکا در مقابل او منکر آن است اما براون آمیزه‌ای از سنت و نوگرایی را پیشنهاد می‌کند. در مورد مخاطب، هر سه به مخاطب عام توجه دارند براون میزان خوب و بد شعر را قبول عامه می‌داند و شبلی نعمانی معتقد است برای قبول عامه شعر باید ساده و آسان باشد. ریپکا نیز هر دو نظر را تأیید می‌کند، اما این پذیرش مطابق باور چپ‌گرایانۀ اوست.

مرزهای قطعی در آرای یک پژوهش‌گر یا چند محقق نسبت به یکدیگر نمی‌توان قائل شد، زیرا گاه دیدگاه‌های متفاوتی را می‌توان در هر کدام از آن‌ها یافت که حاصل کارکرد زمانی در نسبت با متن است و گاه نیز ریشه در استقلال متن از مؤلفه‌های بیرونی دارد. اما هر سه مؤلف یادشده علی‌رغم روش‌مندی، گرایش‌های ذوقی و فکری خود را به شکلی آشکار در تحلیل‌ها نشان داده‌اند که از ارزش کار آن‌ها کاسته است. هم‌چنین این امر باعث برجسته شدن حضور تحلیل‌گر به جای نمود متن و نشان دادن تحولات طبیعی آن گردیده است.

بنابراین مطلق‌گرایی و حتی نسبی‌گرایی در تاریخ ادبی به تنهایی نمی‌تواند راه به جایی ببرند چنان‌که در داورهای و ارزیابی‌های این سه پژوهشگر دربارهٔ تاریخ ادبیات ایران ملاحظه گردید. اما می‌توان با رنه ولک همراه شد و نظریهٔ «فاصله‌گرایی» وی را پذیرفت؛ زیرا «فاصله‌گرایی» نگاهی است منطقی به ادبیات و متن ادبی و نسبت آن با تاریخ و زبان «آنچه ما می‌شناسیم مطلق شعر و مطلق ادبیات است که در تمام اعصار سنجش‌پذیر است، پرورده می‌شود، دگرگون می‌گردد و پر از

امکانات است و ادبیات نه سلسله‌ای از آثار منحصر به فرد است که هیچ وجه مشترکی ندارند، نه یک سلسله از آثار که محدود به ادوار مختلف‌اند» (ولک، ۱۳۷۳: ۹-۳۸).

پی‌نوشت‌ها

۱. مراجعه شود به کتاب ارزشمند نظریه تاریخ ادبیات نوشته دکتر محمود فتوحی.
۲. شبلی نعمانی در سال ۱۸۵۷ میلادی در هندوستان شهر اعظم گره به دنیا آمد. وی مدرس زبان‌های فارسی و عربی در مدرسه علی‌گره بود. سال ۱۳۱۰ قمری با ماتیوآرنولد منتقد بزرگ انگلیسی، به مدت یک سال به کشورهای مختلف سفر کرد. تاریخ ادبیات ایران تألیف شبلی نعمانی در ۵ جلد به ترتیب از سال ۱۳۱۴ تا ۱۳۳۴ ترجمه و منتشر گردید. شبلی نعمانی در سال ۱۹۱۴ در گذشت.
- ادوارد براون مستشرق مشهور انگلیسی در سال ۱۸۶۲ زاده شد. براون از کمبریج دکترای پزشکی گرفت. ولی تمام علاقه و دل‌مشغولی او مسائل ادبی، اجتماعی و سیاسی بود. براون زبان‌های فارسی، عربی و ترکی را به خوبی آموخت و در این زمینه‌ها تحقیقات بسیاری کرد. تاریخ ادبیات ایران را از سال ۱۹۰۲ تا ۱۹۲۴ تألیف و منتشر نمود. وی در سال ۱۹۲۶ درگذشت.
- یان ریپکا، سال ۱۸۸۶ در چک به دنیا آمد. از دانشگاه وین در زبان‌های عربی، فارسی و ترکی دکترای گرفت. به همراه گروهی از همکاران خود تاریخ ادبیات ایران را تألیف کرد و در سال ۱۳۵۴ ترجمه بخشی از آن در ایران منتشر شد و در سال ۱۳۸۳ ترجمه کامل آن به همت دکتر ابوالقاسم سری به انجام رسید. ریپکا در سال ۱۹۶۸ درگذشت.
۳. رشید یاسمی در سال ۱۳۱۶ این بخش را با افزودن تکمله‌ای، با عنوان «ادبیات معاصر فارسی» چاپ کرده است.
۴. نقد علامه قزوینی در مقدمه تاریخ مطبوعات ایران، ملک‌الشعراى بهار در مجله مهر سال ۱۳۱۶، حشمت مؤید در مجله سخن ۱۳۳۴ و...

منابع و مآخذ

۱. امیرپور، منوچهر (۱۳۵۵)، تاریخ ادبیات ایران از دوران باستان تا قاجاریه، راهنمای کتاب، ج ۱۹، ش ۴-۶.
۲. براون، ادوارد (۱۳۱۶)، تاریخ ادبیات ایران (از آغاز عهد صفویه تا زمان حاضر)، ترجمه رشید یاسمی، تهران: روشنایی.

۳. _____ (۱۳۳۵)، *تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران در دوره مشروطیت*، ترجمه محمد لوی عباسی، تهران: معرفت.
۴. بهار، ملک الشعرا (۱۳۵۱)، *بهار و ادبیات فارسی*، تهران: امیرکبیر.
۵. ریپکا، یان و (۱۳۵۴)، *تاریخ ادبیات ایران از دوران باستان تا قاجاریه*، ترجمه دکتر عیسی شهابی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۶. _____ (۱۳۷۰)، *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمه کیخسرو و کشاورز، تهران: گوتنبرگ و جاویدان خرد.
۷. زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۸)، *تاریخ ادبیات ایران و قلمرو زبان فارسی*، تهران: سخن.
۸. «تکوین تدریجی سنت نگارش تاریخ ادبی ایران»، *بوستان ادب*، (۱۳۸۹) ش. اول، پیاپی ۵۷/۱، صص ۵۷ - ۱۰۱.
۹. سجادی، سید صادق، «نگاهی به تاریخ ادبیات‌نگاری و منابع آن در قلمرو فارسی، نامه فرهنگستان» (۱۳۷۷) سال چهارم، شماره اول، صص ۲ - ۲۰.
۱۰. طبری، احسان (۱۳۵۹)، *مسائلی از فرهنگ و هنر و زبان*، تهران: مروارید.
۱۱. فتوحی، محمود (۱۳۸۲)، *نظریه تاریخ ادبیات*، تهران: ناژ.
۱۲. کادن (۱۳۸۰)، *فرهنگ ادبیات و نقد*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
۱۳. ماهروی‌ان، هوشنگ (۱۳۸۳)، *مدرنیته و بحران ما*، تهران: اختران.
۱۴. مؤید، حشمت، «تاریخ ادبی ایران ادواراد براون»، سخن، (۱۳۳۴)، دوره ۶، ش ۱۰.
۱۵. نعمانی، شبلی (۱۳۱۴) *شعر العجم* (ج ۵)، ترجمه فخر داعی گیلانی، تهران: مجلس.
۱۶. ولک، رنه (۱۳۷۳)، *نظریه ادبیات*، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: عصر نو.

