

"روش‌شناسی فرمالیسم نظام‌مند"  
"الگوی پیشگام در تدوین مبانی نظری تاریخ ادبیات نویسی قرن بیستم"  
راضیه حجتی زاده\*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران  
تاریخ دریافت: ۹۸/۱۱/۲۱، تاریخ تصویب: ۹۹/۰۴/۱۸، تاریخ چاپ: بهار و تابستان ۱۴۰۱

چکیده

با وجود تناقض اولیه میان رویکرد فرمالیستی و نگاه تاریخی، فرمالیسم نظام‌مند توانست با تدوین چارچوبه روش‌شناختی معین و طرح مفاهیمی چون تحول، پویش تاریخی، کانون‌مندی، عنصر مسلط و نظام، به عنوان جریانی پیشرو در تاریخ ادبیات‌نگاری نظری و قاعده‌مند در قرن بیستم شناخته شود و بر بسیاری از جریان‌های بعد از خود تأثیر گذارد. این جریان به رغم انتقادهایی که بر آن وارد آورده‌اند، اولین گام‌ها را در پل زدن میان مطالعات در-زمانی و هم‌زمانی برداشت و ادبیات را به کانون اصلی مطالعات تاریخی تبدیل کرد. این مقاله با نگاهی انتقادی به این جریان درصدد پاسخ به این پرسش است که اولاً سرچشمه‌های نظری الگوی فرمالیسم نظام‌مند کدام است و ثانیاً امکانات و محدودیت‌های آن برای تدوین تاریخ ادبیات چیست.

واژگان کلیدی: فرمالیسم نظام‌مند، هم‌زمانی، در زمانی، نظام نظام‌ها، کانون.

<sup>۱</sup> . self-reflexive

\* Email: [r.hojatizadeh@ltr.ui.ac.ir](mailto:r.hojatizadeh@ltr.ui.ac.ir) (نویسنده مسئول)

۱- مقدمه

تبیین رابطه تاریخ و ادبیات نه تنها مستلزم تبیین ماهیت و وظایف هریک به طور جداگانه است، بلکه عامل اصلی جذب رویکردهای میان‌رشته‌ای به قلمرو مطالعات ادبی و تلفیق ادبیات و نظریه از یک سو و تاریخ و نظریه از سوی دیگر است. تینیانوف تاریخ ادبیات را عاملی می‌داند که ادبیات را به مستعمره علوم دیگر از جمله روانشناسی، جامعه‌شناسی و فلسفه تبدیل می‌کند و تنها راه رهایی از این امپریالیسم علمی را- که گاه به بیگانگی ادبیات با موضوع اصلی خود و فاصله گرفتن از معرفت‌شناسی خاص ادبی می‌انجامد- تعریف زبانی می‌داند که بتوان با آن از موضوعات و مسائل ادبیات به عنوان یک شاخه علمی مستقل سخن گفت. تنها با وجود چنین زبانی است که ادبیات تبدیل به علمی می‌شود که برای گفتگو از آن، ترمینولوژی و تبارشناسی مشخصی وجود خواهد داشت. هرچند نباید خطر تبدیل این زبان مستقل را به یک امپریالیسم علمی دیگر نیز از یاد برد.

امروزه به آثار شاخصی در حوزه تاریخ ادبی برمی‌خوریم که رابطه میان تاریخ و ادبیات را با تکیه بر یک زبان علمی<sup>۱</sup> مشخص تبیین کرده‌اند. اما از این میان، کمتر پژوهشی به انتخاب زبانی از جنس ادبیات و متناسب با آن موفق بوده است. چنانکه رویکرد فرمالیستی را باید یکی از نخستین گام‌ها دانست که اول‌بار، رنه ولک در مقاله «تاریخ ادبی شش‌گانه» به آن اشاره کرده است. او با برشمردن پنج رویکرد رایج به تاریخ ادبیات، از گونه ششمی نام می‌برد که خود وی آن را تاریخ ادبی فرمالیستی می‌نامد (ولک، شش گونه تاریخ ادبیات ۱۱۳). مطابق تعریف وی، گونه اخیر مبتنی بر نگرشی است که به امکان تکامل درونی ادبیات باور دارد. ادبیات، از این نگاه، دارای تاریخی مخصوص به خود است که می‌تواند در انزوای نسبی و بدون تطبیق کلی با شرایط اجتماعی که در آن بالیده است، به نگارش در آید. تودوروف، با اتکا به افکار اندیشمندان روس، به ویژه تینیانوف و باختین، به سه وظیفه اصلی تاریخ ادبی فرمالیستی به قرار زیر اشاره می‌کند: الف) مطالعه تغییراتی که هر مقوله ادبی به خود می‌پذیرد؛ ب) بررسی انواع ادبی (ژانرها)؛ ج) مشخص کردن قوانین تغییر که به گذار از یک دوره ادبی به دوره دیگر مربوط می‌شوند. (تودوروف، نقل از پاکتچی ۲۰-۱۸). با این وصف، مورخ ادبی با مسائلی همچون تغییر، تحول و استمرار پدیده‌های ادبی رو به روست. به باور ولک، این نگره که با مفهوم دیالکتیک هگلی پیوند دارد و از طریق ایده تکامل‌گرایی قرن نوزدهمی جرح و تعدیل شده

<sup>۱</sup>. jargon

است، بار دیگر، متناظر با روش تاریخ هنر «ولفلین»<sup>۱</sup> در آلمان در ابتدای قرن بیستم و با روش‌ها و تعبیر هگلی‌تری، از طریق فرمالیست‌های روس رواج یافت.<sup>۲</sup> و به تدریج، از دهه ۲۰م، توسط ویکتور زیرمونسکی، بوریس توماشفسکی، نینا گورفینکل، ویکتور الیش، میخائیل باختین، رومن یاکوبسن، رنه ولک و دیگران به اروپای غربی راه یافت.

بخش‌هایی از مقاله مذکور را ولک با هدف ترسیم رابطه میان تاریخ ادبی با نقد و نظریه ادبی در کتاب «نظریه ادبیات» عینا تکرار می‌کند. او ضمن نقد نسبی‌گرایی تاریخی که منجر به تصویری از تاریخ ادبیات می‌شود که تنها به دنبال منظور نویسنده است، این تصور را به کل خطا می‌داند و معتقد است: «اثر هنری به عنوان نظامی از ارزش‌ها، حیاتی خاص خود دارد. معنای کلی اثر هنری صرفاً محدود به معنی آن در نظر نویسنده و معاصرانش نمی‌شود، بلکه نتیجه فرایندی افزون‌شونده است و آن تاریخ نقدهایی است که خوانندگان در اعصار مختلف از آن کرده‌اند» (ولک a ۳۷). در واقع، تعیین استراتژی‌های «خوانش» به عنوان ملاک داوری، نقد و شناخت یک متن، برداشت ولک را از مفهوم «ادبیات» می‌رساند و راه را برای ایجاد تعریفی از تاریخ ادبیات که با منطق نگاه فرمالیستی سازگارتر باشد، هموار می‌کند. در واقع، برای آن که به روش یا نگره متمایزی در تاریخ ادبیات دست یابیم، نخست لازم است تعریف خود را از ادبیات بیان کنیم تا از آن طریق، به انتظارات خود از بایسته‌های یک تاریخ ادبی، یعنی لوازم و وظایف آن دست یابیم. این بدان معناست که نگره تاریخ ادبیات فرمالیستی نیز مبتنی بر یک تصور پیشین از ادبیات است که وظایف و الزامات متفاوتی را نسبت به سایر نگره‌های موجود در این زمینه برای تاریخ ادبیات تعیین می‌کند. هنگامی که این نگره جدید در کنار آن تصور پیشین از ادبیات قرار گرفت، در نهایت به ارائه متدولوژی یا احیانا نظریه‌ای در تاریخ ادبیات نویسی می‌انجامد. نظر به اینکه تاکنون پژوهش مستقلی به رویکردهای تاریخی فرمالیسم نپرداخته است، این نوشتار می‌کوشد تا در حد امکان، رویکرد فرمالیسم نظام‌مند را به تاریخ ادبیات با تمرکز بر اندیشه‌های یوری تینیانوف، بنیانگذار جریان سوم فرمالیسم یعنی فرمالیسم نظام‌مند، تبیین و نقاط قوت و ضعف و امکانات آن را در تکامل سنت‌های

<sup>۱</sup>. Wölfflin

<sup>۲</sup>. البته نسبت میان نگرش فرمالیستی به تاریخ ادبی با مفهوم دیالکتیک هگلی مورد ادعای ولک، برخلاف رابطه آن با نگرش زیباشناختی نوکانتی، محل اتفاق همه محققان نیست و آنها در آثار فرمالیست‌ها نیز دلالت آشکاری به این مفهوم نمی‌بینند.

تاریخ ادبیات نویسی با دیدی انتقادی بررسی کند. روش مقاله، توصیفی-تحلیلی است و به پرسش‌های زیر پاسخ می‌گوید:

الف- چگونه مبانی نظری فرمالیسم به ارائه نظریه‌ای در تاریخ ادبیات نویسی انجامید؟

ب- ویژگی‌های تاریخ ادبیات فرمالیستی با رویکرد نظام‌مند چیست؟

#### ۱- فرمالیسم و مفهوم ادبیات

ولک (۳۸ a) در تعریف ادبیات، به دو ویژگی اثر هنری شامل: جاودانگی (یعنی نوعی حفظ هویت) و تاریخی بودن (یعنی گذر از مراحل دگرگونی‌هایی که رد آن را می‌توان در طول زمان یافت) تأکید می‌کند. او معیارهای اومانیزم‌های جدید، مارکسیست‌ها و پیروان جدید فلسفه توماس آکویناس را به دلیل نادیده گرفتن دگرگونی معانی تاریخی قابل نقد می‌داند. و در مقابل، به فاصله‌گرایی در مطالعات تاریخ ادبی باور دارد. فاصله‌گرایی «بدین معنی است که آن چه ما می‌شناسیم مطلق شعر و مطلق ادبیات است که در تمام اعصار سنجش‌پذیر است، پرورده می‌شود، دگرگون می‌گردد و پر از امکانات است. ادبیات نه سلسله‌ای از آثار منحصر بفرد است که هیچ وجه مشترکی ندارند، نه یک سلسله از آثار که محدود به ادوار مختلف باشد و نه آن دنیای متحجر تغییرناپذیری است که آرمان کلاسی‌سیسم قدیمی بود» (۳۸-۳۹).

در ادامه، ولک، با تأکید بر اهمیت تعریف، ارزیابی و رعایت اصول انتخاب در تاریخ ادبی، عملاً به اهمیت نقد ادبی از یک سو و به نقش منتقد در مقام خواننده از دیگر سو اشاره می‌کند. از نظر او، حکم تاریخ چیزی جز حکم منتقدان و خوانندگان نیست (۴۱). این نگاه فرمالیستی به ادبیات و به تاریخ ادبی، که با گره زدن ادبیات به نگاه خوانندگان آثار، در عمل به تعدیل نگاه ذات‌باورانه به ادبیات منجر شده است، از جریان‌هایی چون مکتب کنستانس آلمان و نظریه دریافت روبرت یاس و نیز بوطیقای جامعه‌شناختی باختین-مدودف تأثیر پذیرفته است که پس از افول فرمالیسم روسی در خارج از روسیه عمدتاً تحت تأثیر مکتب پراگ شکل گرفت. نویسنده مقاله «چگونه ادب به ادبیات تبدیل شد» (آلن ۱۷۹) ضمن اشاره به نگاه فرمالیستی ولک و انطباق آن با معنای ادب در سنت ادبیات مشرق زمین، به ویژه ادب عربی، می‌افزاید: «درک معنی ادب نمی‌تواند از تلاش برای بهترین خوانش از یک متن و فهم و تحلیل آن جدا باشد (۱۷۶) و بدین ترتیب، ادبیت را به قراردادهای تفسیر متن وابسته می‌داند.

البته نباید گمان کرد که این همبستگی میان ادبیت خاص متن با قراردادهای خوانش و تفسیر آن، برون‌رفت از دیدگاه‌های ذات‌باورانه‌ای است که ادبیات و هنر را کنش خودآیین و مستقل

می‌پندارند، چرا که صورت‌گرایان روس، در هر حال، بر فرایند «ادراک» یک اثر به عنوان یک ذات مستقل همواره تأکید داشته‌اند:

«ویژگی متمایز شعر در این واقعیت نهفته است که هر واژه به عنوان یک کلمه ادراک می‌شود و نه صرفاً نماینده‌ای برای یک شیء و مدلول یا برای فوران یک احساس» (لامارک ۱۱۲).

در واقع، صورت‌گرایان وجود ادراک زیبایی‌شناسانه را برای تشخیص ادبیت متن و برجستگی‌های آن ضروری می‌شمردند. نظیر همین معنا را در نقل قولی از دیوید لاج می‌توان دید که پیوند میان «داستانی بودن» و «برجسته‌سازی» را به میانجی قراردادهای خوانش متن قابل توجیه می‌داند:

«متن ادبی یا به وضوح داستانی است یا می‌تواند به صورت داستانی خوانده شود... چیزی که چنین خوانشی را تحمیل یا ممکن می‌کند، سازمان، ساختار یا اجزاء تشکیل‌دهنده متن یا به عبارتی، برجسته‌سازی نظام‌مند آن است» (لامارک ۱۱۴)

لامارک با وجود اشاره‌ای که، به درستی، به ابهام موجود در عبارت «به عنوان داستان خواندن» در نقل قول فوق می‌کند، اما یک عبارت کلیدی دیگر را نادیده می‌گیرد و آن، برجسته‌سازی نظام‌مند است. درست از طریق استعاره «نظام» است که ادبیات و ادبیت با تاریخ و نقد ادبی ارتباط می‌یابد و مفهوم نظام در این میان به عنوان یک مفصل عمل می‌کند. اما پیش از آن که به سراغ «ادبیت» یا «نظام» برویم و بخواهیم تعریفی فرمالیستی از آن همه به دست دهیم، ابتدا باید بدانیم وظیفه و موضوع یک تاریخ ادبی اساساً چیست تا پس از آن، دریابیم نگرش فرمالیستی که در قالب استعاره «نظام» مطرح می‌شود، چگونه به نظریه‌ای در باب تاریخ ادبیات‌نگاری منتهی می‌شود و آیا اساساً نگرش ذات‌باورانه‌ای که در بن‌لاد همه جریان‌های فرمالیستی، از جمله در رویکرد نظام‌مند قرار دارد، با مفهوم تاریخ به طور کلی و تاریخ ادبی به طور خاص در تناقض قرار ندارد.

## ۲- چشم‌اندازهای تاریخ ادبیات‌نگاری

معمولاً از مورخ ادبیات انتظار می‌رود تا با هر روش، ابزار یا رویکردی که برمی‌گزیند، به مطالعه «پویش<sup>۱</sup> ادبی»، «فرایند ادبی» یا «در زمانی ادبی» و در یک کلام، به مطالعه ادبیات آن گونه که در طول زمان تغییر می‌کند، برخیزد (مارگولین ۲۸۷).

<sup>۱</sup>. dynamism

بنابراین، تأکید بر تغییر و پویای ادبی و نیز بر نظم و توالی تقویمی برگشت‌ناپذیری است که ویژگی متمایز تاریخ ادبی به شمار می‌رود و در سایر انواع مطالعات ادبی وجود ندارد.<sup>۱</sup> پس بر مورخ است که ابتدا حوزه مطالعاتی خود را به دقت مشخص نماید، زیرا «ادبیات» نیز همچون «طبیعت» اسمی عام است که به گروه وسیعی از پدیدارهای نامتجانس و پیچیده دلالت می‌کند. تعریف ماهیت «تغییر» و توصیف «پویای ادبی» در نظریه‌های ادبی مختلف به شکل‌گیری شیوه‌های دیگرگونی در تاریخ ادبیات‌نگاری منتهی شده است. برخی مانند مکتب ساختارگرایی و نومارکسیستی با نادیده گرفتن بافت اجتماعی، عملاً به نگاه تاریخی پشت کرده‌اند و برخی مانند مارکسیسم به نیروهای تاریخی موثر در یک بافت زمانی توجه نشان داده‌اند تا باورهای مسلط<sup>۲</sup> بر یک دوره را دریابند. با این تعریف، تاریخ ادبی نسبت به ادبیات جنبه غیرماهوی دارد، زیرا هر رویکرد یا نظریه‌ای با تکیه بر غایات و اصول خود قادر است رویدادهای ادبی را به گونه‌ای متفاوت توصیف کند.

حال، اگر در نظر بگیریم که تاریخ ادبی از تاریخ زبان جدایی ناپذیر است (به سبب پیوند میان نظام ادبیات با نظام زبان)، و فردیت شاعر که در زبان بازتاب یافته است، از طریق صورت‌ها، قاعده‌ها، کلیشه‌ها، صناعات و هنر‌سازها خود را نشان می‌دهد، در نتیجه تاریخ ادبیات با بررسی آنها عملاً به ادبیات به مثابه یک نظام، یعنی به منزله مجموعه همگونی از سنت‌های صوری و محتوایی می‌نگرد که از گذشته به جا مانده است و هنرمند تصورات خود را از فرآیند ساخت اثر ادبی از آن اقتباس می‌کند (کروستیسوس ۶۸). تنها با این نگاه، تاریخ ادبیات دیگر از ادبیات جدا نخواهد بود.

اما این مجموعه یا نظام در طول زمان و نزد همه ملل به یکسان و به شکل تغییرناپذیر وجود ندارد، بلکه مطابق با قراردادهای درون ادبی و تحولات برون ادبی‌ای تغییر می‌کند که ترسیم علت و چرایی آنها کار دشواری است. ساخت هر متنی اعم از نظم و نثر از طریق ادبیات به مثابه یک نظام و در قالب نمود دوره‌ای آن، یعنی مجموعه سبک‌ها، مفاهیم، نگره‌ها، منظرها، نظریه‌ها، انتظارات، و تجربه‌های مربوط به یک زمان معین میسر می‌شود. فرمالیست‌ها از زاویه نظریه ادبیت، به این مجموعه می‌نگرند. از نگاه آنها:

<sup>۱</sup> به اعتقاد شفیع (۱۵۸) این تکامل در تاریخ ادبیات فارسی به خلاف ادبیات اروپا حالت پاندولی دارد یعنی یک گام به جلو و چند گام به عقب و در نتیجه، سیاق خطی ندارد.

<sup>۲</sup> doxas

«در درون همین نظریه ادبیت و فعال کردن هنرسانزه‌هاست که تکامل آثار ادبی، در بستر بیکرانۀ تاریخ ادبیات ملل مختلف شکل می‌گیرد و تمام موتیف‌های ناتوان و همه هنرسانزه‌های بی‌رمق و از کار افتاده، فعال می‌شوند و با چهره‌ای دیگر خود را آشکار می‌کنند» (شفیعی کدکنی ۶۰).

در تعریف فوق، ردپای دیدگاه هم‌زمانی، متأثر از زبانشناسی ساختارگرای سوسور و تقابل میان دستگاه زبان (لانگ) با گفتار (پارول) به چشم می‌خورد. آن چه به نظریه ادبیت و «انگیزش هنرسانزه‌ها» ارزشی تاریخی می‌دهد، درک راهی است که به وسیله آن زبان شاعرانه یک روزگار به گفتار (پارول) شاعری معین تبدیل می‌شود. هرچند بیشترین قسمت این فرآیند خلق و آفرینشگری از دسترس مورخ - مخاطب دور است، اما نقشی که تفکر و فرهنگ ادبی یک دوره در خلق صدای شاعر و هنرمند ایفا می‌کند، تا حد زیادی قابل ترسیم است.

به باور وندل، یافته‌های تاریخ ادبی در بعد هم‌زمانی می‌تواند به منتقدان در رسیدن به معنای مورد نظر نویسنده یا بازسازی آن یاری رساند. مطالعات تاریخی برای رسیدن به این هدف، به جستجو در عناصر مشترک زبانی، فرهنگی و شناخت خواننده بالفعل یا بالقوه متن می‌پردازد. مطالعات مذکور از طریق تمرکز بر بافت یک گزاره ادبی (پارول) به جای پرداختن به کل نظام ادبیات (لانگ) از تفسیر معنای مورد نظر نویسنده حمایت می‌کند. در نتیجه، هدف چنین رویکرد هم‌زمانی را می‌توان، از یک منظر، اساساً هرمنوتیکی دانست (وندل ۴۴۰).

اما بر خلاف نظر وندل، تاریخ ادبی هم‌زمانی همواره ماهیت تفسیری و هرمنوتیکی ندارد، زیرا این بررسی می‌تواند به جای مشغول شدن به معنی نویسنده یا اغراض ثانویه متن، به ظهور یک «وجه غالب»<sup>۱</sup> و چگونگی فعال شدن عناصر دیگر در پرتو آن بپردازد. در این صورت، تکامل یک ژانر بدین گونه توجیه می‌شود که «یک عنصر فراموش شده یا در حاشیه مانده، به دلایلی تاریخی و اجتماعی و گاه بسیار پیچیده، ناگهان به صحنه می‌آید و تبدیل به وجه غالب می‌گردد» (۱۵۵). در این صورت، توجه به دلایل ظهور و افول یک وجه غالب در یک دوره ادبی و نحوه اثرگذاری آن بر ذوق جامعه و ادیبان عصر تا تبدیل شدن به معیار داوری درباره ادبیات آن دوره و عنصر دوران‌ساز آن، همه و همه در نگاه هم‌زمانی در تاریخ ادبی می‌گنجد.

اما رویکرد در زمانی در مطالعات تاریخ ادبی، که می‌توان آن را تاریخ ادبی در معنای اخص کلمه دانست، به مطالعه در دسته‌ای از متون و مسیر تغییر، تحول و نوآوری در آنها در یک بازه

<sup>۱</sup>. dominant

زمانی معین اختصاص دارد. این مطالعات خود به دو دسته قابل تقسیم‌اند: الف) آن قسم مطالعات تاریخی که در وهله اول، مناسبات و تأثیر و تأثرهای<sup>۱</sup> درونی در میان سلسله‌ای از متون را دنبال می‌کنند (درون‌گرا)<sup>۲</sup>؛ ب) آن قسم مطالعات که همان روابط و تأثیرات را در بعد بیرونی پی می‌گیرند (برون‌گرا). هر یک از این دو شعبه فوق نیز مجدداً به دو گروه از مطالعات تاریخ ادبی منجر می‌شود: الف) مطالعه در نموده‌ها، تغییرات و تکامل یک ژانر معین که آن را می‌توان تاریخ ژانری نامید؛ و ب) مطالعه در تاریخ کلی ادبیات؛ یعنی تغییرات و تحولات مرتبط با ادبیات ملتی که دارای زبان، فرهنگ و حوزه جغرافیایی مشترکی است (وندل ۴۴۱-۲).

تاریخ ادبیات‌های درون‌گرا توالی‌ها و تغییرات را در بادی امر از خلال روابط میان متون با یکدیگر توضیح می‌دهند. در این رویکرد، تأکید بر انحراف از الگوهای قبلی یا اصلاح آنها قرار دارد. هرچند نیروهای بیرونی نیز همواره تأثیراتی را بر درون ادبیات اعمال می‌کنند، اما برخی از نظریه‌های تاریخ ادبیات‌نگاری و از جمله، نظریه‌های صورت‌گرایانه، اهمیت آنها را به حداقل می‌رسانند. برداشت فرمالیست‌ها از تاریخ ادبی به مثابه جدالی دائمی میان «خودکارشدگی»، که منجر به راکد شدن تجربه‌های زیباشناختی فعلی می‌شود، با «بیگانه‌سازی»، از طریق ابداع تکنیک‌های تازه، نشان از همین رویکرد درون‌گرایانه دارد.

نکته مهم آن که از مورخ ادبی انتظار نمی‌رود که تغییر را با تکامل<sup>۳</sup> برابر بداند. تکامل یعنی «شدن» اما تغییر مستلزم «بودن» است. برای نمونه، شاعری که راهی برای اصلاح وزن شعر عروضی قدیم می‌یابد یا نمایشنامه‌نویسی که مونولوگ‌هایی واقع‌گرایانه‌تر می‌سازد یا رمان‌نویسی که ظرافت بیشتری در استفاده از گفتار غیرمستقیم آزاد به کار می‌برد، در همه این موارد، بهبود وضعیت شعر عروضی یا مونولوگ‌های نمایشی یا تأثیرات واقع‌گرایانه یا گفتار غیرمستقیم آزاد بدین معنی نیست که این تغییرات را الزاماً کامل‌تر از نمونه‌های رایج قبلی (مثلاً شعر بی‌وزن یا رئالیسم نمایشی یا گفتار مستقیم یا غیرمستقیم یا قراردادهای ضد واقع‌گرایانه) بدانیم (وندل ۴۴۲). مورخ تنها به توالی‌های ادبی یاد شده اشاره و تغییرات و دگردیسی‌های مرتبط با هر دوره را ذکر می‌کند. و از آن همه، قانون یا قاعده‌ای برای چگونگی تکامل و تطور ادبی بر نمی‌سازد، زیرا تکامل مستلزم نگاهی فرجام‌شناسانه<sup>۴</sup> (آغاز-میانه-پایان) است و چنین

<sup>۱</sup>. influences

<sup>۲</sup>. internally

<sup>۳</sup>. progress

<sup>۴</sup>. téléologique



فرجامی برای ادبیات دستکم در نگاه فرمالیسم نظام‌مند جایگاهی ندارد اما در رویکردهای ساختارگرا (مانند رویکرد فرای) گاه از نگاه تکامل‌گرایانه حمایت می‌شود.

با اینکه بسیاری از تاریخ‌های ادبی، به‌ویژه تاریخ ژانرها و انواع، تا حد ممکن از اعتنا به نیروهای فرهنگی بیرونی (نگاه برون‌گرایانه) سر‌بازمی‌زنند، ولی رویکرد درون‌گرایانه در تاریخ ادبی نیز می‌تواند به سهم خود مفید واقع گردد. با این‌همه، نباید از یاد برد که متون ادبی بخشی از صنعت فرهنگ هستند و توجه به بافت فرهنگی که به رویکردهای تاریخ ادبی برون‌گرا مربوط می‌شود نیز به اندازه رویکردهای درون‌گرا ضروری است.

با وصفی که از رویکردهای کلی تاریخ‌ادبیات‌نگاری گذشت، و با شناختی اجمالی از روش‌شناسی و ماهیت ذات‌گرایانه نظریه‌های فرمالیستی، می‌توان حدس زد که درون‌گرایی در آن بر برون‌گرایی ترجیح دارد. اما نباید از یاد برد که صورت‌گرایی تنها شامل یک جریان و یک نگاه نیست بلکه حاصل نگاه‌ها و جریان‌هایی است که با حفظ مبانی و اصول اولیه سعی در بهبود کاستی‌های آن داشته‌اند. دو جریان اولیه فرمالیستی یعنی فرمالیسم مکانیکی و فرمالیسم ریخت‌شناختی (انداموار) جهت‌گیری تاریخی کمرنگ‌تری داشتند، اما رویکرد سوم، یعنی فرمالیسم نظام‌مند سمت‌وسوی تاریخی شفاف‌تری یافت و از این حیث، توانست برای پرکردن شکاف میان نگاه‌های درون‌گرایانه فرمالیستی و برون‌گرایانه غیرفرمالیستی (مارکسیستی) و نیز تلفیق افق مطالعات هم‌زمانی و در زمانی گام‌های استوارتری بردارد.

### ۳- شیوه‌های تاریخ‌ادبیات‌نگاری پیش از فرمالیسم

روش‌های تاریخ‌ادبیات‌نگاری پیش از فرمالیسم به سه رویکرد اصلی شامل: (۱) نقد زندگی‌نامه نوشت؛ (۲) تاریخ اجتماعی و (۳) تاریخ فلسفی خلاصه می‌شود (توماشفسکی ۱۲۶).

در روش نخست، مورخ در اثر ادبی تنها به جستجوی داده‌ها و رویدادهایی از زندگی خصوصی هنرمند برمی‌آید و اثر ادبی از طریق همین رویدادها و جزئیات زندگی شخصی توضیح داده می‌شود. فرمالیست‌ها با دو استدلال آن را تخطئه کردند: الف) به زعم آنان توضیحات مورخ نباید از حدود متن فراتر برود. آنچه خود متن در اختیار مورخ می‌گذارد (داده‌های ادبی) و ارزش ادبی آن کفایت می‌کند، زیرا داده‌های بیرون از متن ممکن است مورخ را در فهم درست متن به گمراهی بکشاند؛ ب) داده‌های زندگی‌نامه‌ای، حتی هنگامی که سرچشمه الهام هنرمند بوده باشند، باز هم چیزی درباره خود اثر به ما نمی‌گویند. توضیح یک

اثر، نشان دادن ارزش ادبی آن، تأثیرش بر ادبیات و رابطه‌اش با محیط ادبی خلق شده در آن است (۱۲۶-۷). داده‌های زندگی‌نامه‌ای تنها در حکم محرک پیش از آفرینش اثرند. درحالی‌که علل و اسباب ژرف این آفرینشگری تنها در تحول کلی ادبیات ریشه دارد که هم مسیر تحول و هم مسائل آن را مشخص می‌کند.

روش دوم، یعنی تحلیل اجتماعی، در نقد ژورنالیستی رواج داشت و به ادبیات به چشم انباشتی از اسناد جامعه‌شناختی و تاریخی می‌نگریست. در این رویکرد، قهرمانان رمان‌های روسی به مثابه شخصیت‌های واقعی تاریخی هستند که نماینده تفکرات اخلاقی، اجتماعی و سیاسی شایع در میان طبقات گوناگون اجتماع عصر خویشند (۱۲۷). در حالی‌که به باور فرمالیست‌ها، آثار ادبی در زمره مدارک تاریخی اما مخدوش به شمارند، زیرا زندگی در رمان‌ها انعکاس نمی‌یابد، بلکه در آنها تغییر شکل پیدا می‌کند. شاعر رویدادهای حیات را از منظر هنری خود نمایش می‌دهد. هنر او را برمی‌انگیزد تا بر اساس ویژگی‌ها و نیازهای زمانه‌اش از میان امکانات تاریخ و طبیعت دست به انتخاب بزند.

روش سوم، یعنی مکتب تاریخ فلسفی، که اول‌بار توسط نمادگرایان پیشنهاد شد، در پی آن بود تا معانی و دلالت‌های رمزی و پنهان اثر را تفسیر کند. نمادگرایان در یک متن ادبی ردپای آن دسته از اندیشه‌های فلسفی و دینی را می‌جستند که در کسوت نمادها و تمثیل‌ها در آمده بود (۱۲۷). فرمالیست‌ها دریافتند که این نوع تحقیق نیز تنها به تفسیرهای دلخواهی، متناقض و بوالهوسانه می‌انجامد و فاقد ارزش تاریخی - ادبی است.<sup>۱</sup>

در مقابل، مکتب صورتگرایی بر آن بوده تا ادبیات را به عنوان یک پدیدار خاص مطالعه کند که قواعد تکوین و تکامل خود را دارد. و برای نگارش تاریخ آن نیازی به پرداختن به پیرامتن (زندگی‌نامه، محیط اجتماعی و باورداشت‌های مؤلف) نیست. صورتگرایان کوشیدند تا با وضع اصطلاحات و استعاره‌هایی خاص راهی برای تبیین مکانیزم تحول ادبی بیابند. به همین دلیل با عدول از مرحله توصیفی فرمالیسم اولیه (فرمالیسم مکانیکی) در مرحله دوم، به مطالعات «نقشی»<sup>۲</sup> روی آوردند تا بتوانند مشاهدات جزئی و خاص خود را به مفاهیم عام پیوند زنند. از آن پس، و با ورود به مرحله فرمالیسم نظام‌مند، تحول ادبی دیگر نه به صورت توالی فرم‌های جایگزین بلکه به شکل تغییر پیوسته در نقش زیبایی‌شناختی متون و هنر‌سازهای ادبی معرفی

<sup>۱</sup> . پاکتچی در «تاریخ‌نگاری ادبیات در محافل روسیه» جریان نمادگرایی و فلسفی را از هم متمایز کرده و اولی را دارای رویکرد روانشناختی به ادبیات و دومی را حاصل مکتب فیلسوفان ایندالیستی معرفی می‌کند که ادبیات روسی را منبعی برای اندیشه‌های فلسفی خود می‌شمرند (نقل از: درباره تاریخ ادبیات ۱۳۸۴: ۲۴).

<sup>۲</sup> . functional

شد. مثلاً اشکال گروتسک، که در عصر کلاسیک، از جمله سرچشمه‌های ژانر کمیک شمرده می‌شد، در عصر رمانتیک به سرچشمه تراژدی تبدیل شد. بنابراین، از خلال تغییر مستمر یک نقش می‌توان به مطالعه در عناصر و مؤلفه‌های ادبی از حیث تاریخی پرداخت. تا اینجا، دو جریان عمده در تاریخ ادبیات‌نگاری را از هم باز شناختیم: نخست، جریان‌های مبتنی بر نقد تکوینی که همانند رویکردهای پیش‌فرمالیستی به شرایط اولیه شکل‌گیری متن بها می‌دادند؛ و دوم، جریان فرمالیستی که مبتنی بر نقد نظام‌مند آثار است (دپر تو ۸) در رویکرد اخیر، مولفه‌های نظام برخلاف مولفه‌های تکوین، قابل توصیف عینی و تابع قوانین است.

#### ۴- از نظام زبان سوسور تا نظام ادبیات تینیانوف

هر فرضیه درباره تاریخ بنا بر پیش‌فرض‌هایش در یکی از سه گروه زیر می‌گنجد: یا کار خود را به گاهشماری وقایع و ثبت ساده امور بدون دغدغه تحلیل آنها محدود می‌کند؛ یا با نگاهی تحلیلی، از وقایعی چند برای توصیف پدیده‌های تاریخی عام بهره می‌جوید؛ و سوم فرضیه‌هایی ناظر به تاریخی نظام‌مند، که به زعم تودورف، قوی‌ترین فرضیه‌هاست (نک. پاکتچی ۳۴). مفهوم‌پردازی رابطه میان مقوله‌های نظام و تاریخ در مکتب فرمالیسم در مراحل متأخرتر به وقوع پیوست. تا پیش از آن، نظریه‌پردازان صورت‌نگرا به دلایلی که در ادامه می‌آید، ضرورتی به تبیین رابطه میان این دو مقوله نمی‌دیدند.

اشتااینر مراحل سه‌گانه رشد فرمالیسم را در قالب الگوها یا استعاره‌های سه‌گانه شامل: استعاره ماشین، ارگانیزم و نظام توضیح می‌دهد (فرو ۲۲). استعاره ماشین با تعریفی سلبی از زبان ادب در قیاس با زبان روزمره، مفهوم بیگانه‌سازی را به مثابه مفهومی غیرتاریخی عنوان کرد تا پرسش از ادبیت و این که «چه چیزی ادبیات را ادبی می‌کند»، به عنوان مسأله اصلی فرمالیسم اولیه درآید. استعاره ارگانیزم (انداموارگی) با تعریفی افتراقی از زبان (یعنی با توجه به نقش یک مولفه زبانی - ادبی در یک مجموعه ادبی یا غیرادبی) که در آن مفهوم «هنر سازه» با مفهوم «نقش» جایگزین شده بود (فرو ۲۳) و نیز با الگوگیری از نظریه تکامل انواع داروین، متن را در توالی تاریخی دگرگونی‌هایی که یک علت یا منشأ واحد دارند، می‌نگریست (مانند مطالعه وابستگی تکوینی قصه‌های دینی و قصه‌های عامیانه در آثار پراپ). این مرحله، مقدمه‌ای برای ورود به مرحله سوم بود که فرمالیسم را «به سمت تفحص نظام‌مند مسائل تاریخ ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات» سوق داد (زیمبا ۵۱) و با استعاره نظام، از آن یاد می‌شود. تینیانوف،

نماینده مطرح این جریان (۱۸۹۴-۱۹۴۳م)، که پاکتچی او را «یک واقع‌گرای اجتماعی علاقه‌مند به اندیشه‌های صورت‌نگرا و مرتبط با محافل آنان» معرفی می‌کند (۳۰)، تمایز میان زبان و گفتار را در نظریه سوسور مردود اعلام و الگوی خود را در جهتی خلاف نظر سوسور که به ماهیت غیرنظام‌مند و تصادفی تغییرات در نظام زبان (لانگ) باور داشت، استوار کرد (استاینر ۹۵). به طور کلی، در میان دو نگاه فرمالیستی و زبان‌شناختی مشابهت‌ها و تفاوت‌هایی دیده می‌شود که به سبب اهمیت آن برای فهم بهتر استعاره نظام، در ادامه درباره آن گفتگو می‌شود.

#### ۵، ۱. سوسور و تینانوف: وام‌گیری‌ها و سوگیری‌ها

سوسور نشان داد که گفتار حاصل به کارگیری نظام زبان است که میان همه گویندگان یک زبان اشتراک دارد. مثال مهره اسب در شطرنج تلقی او را از این نظام به خوبی می‌رساند. ماهیت این مهره کاملاً رابطه‌ای است. بدین معنی که درون بازی، رابطه میان مهره مذکور را با سایر مهره‌ها همان قواعد بازی تعیین می‌کند. جانشینی یک ابژه درون نظام بازی با ابژه‌ای دیگر به یک «قرارداد تغییرناپذیر» یعنی به مجموعه قواعدی که پیش از بازی و پس از آن وجود دارد، وابسته است (استاینر ۲۲). همانند مهره شطرنج، هر واحد زبانی نیز هویت خود را از مجموعه روابط حاکم بر زبان (لانگ) می‌گیرد.

با این توضیح، شباهت میان زبان و ادبیات نیز آشکار می‌شود. هویت هر پدیدار ادبی از طریق قرار گرفتن در میان مجموعه‌ای از هنجارها و قراردادهایی عام تعیین می‌شود که ما آنها را با نام‌هایی چون سبک‌ها، ژانرها یا مکتب‌های ادبی می‌شناسیم. وقتی یک گزاره را به عنوان گزاره‌ای ادبی تشخیص می‌دهیم، این کار را با تکیه بر یک «عرف اجتماعی»<sup>۱</sup> انجام می‌دهیم. به عبارت دیگر، قراردادهای خوانش که بر اثر سیاست‌های آموزشی یک دوره شکل می‌گیرد، میزان و چرایی ادبیت یک متن را تعیین می‌کند. به همین دلیل، تینانوف می‌گوید: «آیا مطالعه ذات‌گرایانه یک اثر ادبی بیرون از روابط و مناسبات آن با کل نظام ادبی امکان‌پذیر است؟ پاسخ او به این پرسش منفی است، زیرا همانند مهره شطرنج که بیرون از بازی و جدا از سایر مهره‌ها هویتی ندارد، اثر ادبی نیز هویت خود را به همان‌سان از نظام ادبی می‌گیرد. بنابراین، برخلاف تصور رایج، فرمالیسم به معنای انکار تاریخ نیست، بلکه می‌کوشد با جایگزینی «تاریخ اشکال ادبی» به جای «تاریخ آثار ادبی» تاریخ ادبی را، به زعم خود، در جایگاه درست آن قرار دهد (نک. احمدی ۴۷).

<sup>۱</sup>. Social habit

تینانوف تفاوت میان «پدیدار ادبی»<sup>۱</sup> و «ادبیات» را از یک سو، و تفاوت آنها را با «نظام ادبی» از سوی دیگر و نیز رویکرد رابطه‌ای به مفاهیم ادبی را به طور کلی از سوسور اقتباس کرده است. با این همه، در یک نکته با وی اختلاف دارد و آن، موضع‌گیری دیالکتیکی و تاریخی نسبت به ادبیات است. شاید در این موضوع بیشتر از هگل (البته به شکل غیرمستقیم) تأثیر پذیرفته باشد که بر اساس آن، ادبیات را به منزله نوعی طبقه‌بندی پویا یا جدالی دائمی بر سر قدرت در میان اجزاء و کلیت‌ها یا میان «مرکز و حاشیه» یا «کانونی و غیرکانونی» می‌نگرد. تینانوف این پویایی درونی (دینامیسم) ساختارهای ادبی را جوهر ممیز آن می‌داند و بر این اساس، ادبیات را یک ساختار کلامی (پارول) پویا تعریف می‌کند. (استاینر ۹۲) به همین نسبت، تاریخ ادبی نیز دارای منطقی دیالکتیکی است. بدین ترتیب که «مشاهده‌پذیر بودن»<sup>۲</sup> یک ساختار یا مولفه کلامی نیازمند وجود ساختار ضد آن، یعنی «خودکارشدگی» مشاهده است. تحول ادبی به واسطه تنش میان این دو فعالیت، یعنی مشاهده‌پذیری-خودکارشدگی معنادار می‌شود. حیات یک پدیدار ادبی نیز حاصل نوسان آن میان این دو قطب است. در جای خود، بار دیگر به این دیالکتیک باز می‌گردیم.

اما میان فرمالیسم نظام‌مند با زبان‌شناسی سوسوری، تفاوت‌های بنیادین دیگری نیز همچنان باقی است که نمی‌توان از آن غافل بود؛ به طوری که باید پرسید آیا چنان که برخی منتقدان ادعا کرده‌اند، نظریه تینانوف را باید تنها «بازگویی نظر سوسور در قالب تعبیری ادبی-تاریخی» دانست؟ باتوجه به تفاوت‌های میان این دو باید گفت چنین ادعایی نادرست است. نخست آن که برخلاف زبان (لانگ) که در نظریه سوسور نسبت به گفتار (پارول) نقش محوری داشت، مفهوم ادبیات (معادل لانگ) در فرمالیسم نظام‌مند در قیاس با پدیدار ادبی (معادل پارول) نقش محوری ندارد. در عوض، «نظام ادبی» نقش کلیدی دارد و تنها این نظام است که حکم می‌کند چه چیزی ادبی و چه چیزی غیرادبی است. دوم آنکه «لانگ» سوسور ایستا و عاری از هر نوع دینامیسم تکاملی است و در واقع، با تاریخ سر ناسازگاری دارد. این ناسازگاری را دوگانه هم‌زمانی-در زمانی و سپس مطالعه زبان با تأکید بر رویکرد هم‌زمانی نیز تأیید می‌کند.

<sup>۱</sup>. literary fact  
perceptibility : این اصطلاح که ریشه روانشناختی دارد و در ادامه مقاله درباره آن توضیح بیشتری می‌آید، معادل اصطلاح ادبی برجسته‌سازی است.

به علاوه، سوسور تغییرات را در نظام زبان تصادفی می‌داند. به همین علت نیز نظام زبان یک نظام کاملاً مستقل (خودآیین) است. به باور سوسور، تنها ابژه یگانه زبان‌شناسی، زبان است که در خود و برای خود نگریده می‌شود. در حالی که «نظام ادبی» تینیانوف از همه لحاظ با نظام زبان در تعریف سوسور تفاوت دارد. تمایز میان هم‌زمانی و در زمانی با جهت‌گیری تاریخی در نظریه وی کاملاً بیگانه می‌نماید. از یک منظر، تقابل میان دو مفهوم هم‌زمانی و در زمانی همانند تقابل میان مفاهیم نظام و تحول است. این تقابل هنگامی بی‌معنا می‌شود که دریابیم اولاً «ظهور هر نظام به منزله یک تحول است» و ثانیاً «تحول نیز به ناچار دارای خصوصیتی نظام‌مند است» (تودورف ۱۵۴). با این وصف، رویکرد هم‌زمانی محض در نظریه سوسور خیالی باطل می‌شود، زیرا هر نظامی هم‌زمان، شامل گذشته و آینده خود است و سنت و نوآوری هر دو در کنار هم عناصر ساختاری آن را بر می‌سازند (نک. ۱۵۴). تینیانوف از تقابل اشکال‌فلسفی میان کانونی و غیرکانونی که در همه ادوار تاریخ ادبی حضور دارد بسیار تأثیر پذیرفت و به این نتیجه رسید که نظام ادبی یک ساختار متقارن و هماهنگ همانند زبان (لانگ) نیست بلکه ذاتاً نامتقارن و نامتعادل است، زیرا در میان گرایش‌های مخالف<sup>۱</sup> قرار گرفته و همین ویژگی به آن کمک می‌کند تا در هر زمانی، موقعیت مناسبی در نظام کلی‌تر فرهنگ پیدا کند و سپس، به مرور زمان آن را تغییر دهد. به همین علت، فرایند تحول تاریخی در ادبیات ناپیوسته و منقطع است. اگر فرایند واکنش و انحراف یا همان جدال دائمی میان مشاهده‌پذیری — خودکارشدگی (واکنش به خودکارشدگی و انحراف از آن) نیروی محرکه تغییر ادبی است، در این صورت از یک سو، در تاریخ ادبی دیگر به دنبال فرجام و نهایی نمی‌توان بود و اساساً باید آن را تاریخی غیرفرجام‌گرا<sup>۲</sup> نامید (زیرا فرجام به منزله ایستایی و پایان دیالکتیک است) و از سوی دیگر، بر خلاف نظریه سوسور، نمی‌توان این تغییرات را ماهیتاً غیرنظام‌مند و تصادفی قلمداد کرد، زیرا جدال بر سر کسب مشروعیت، اصالت و قدرت در این نظام بر اساس سیاست‌ها و برنامه‌ریزی‌های کلان فرهنگی، هنری و واقعیت‌های تاریخی در هر عصری شکل می‌گیرد.

##### ۵- زبان، واقعیت و نظام نظام‌ها

با وجود تفاوت‌هایی که ذکر شد، مشابهت‌های میان آراء سوسور و فرمالیسم نظام‌مند شاید ریشه‌دارتر و تأثیرگذارتر از تفاوت‌های میان آنها باشد. یکی از این موارد تشابه، در نظریه «نظام

<sup>۱</sup>. conflicting

<sup>۲</sup>. non-téléologique

نظام‌ها» نمود یافته است. این نظریه در راستای فرمالیسم نظام‌مند تینیانوف، امکان فهم کامل‌تر و پیچیده‌تری از رابطه میان عناصر صوری (فرم) را با تغییرات تاریخی-ادبی در سه سطح مختلف فراهم می‌آورد. مفهوم سیستم در سطح سوم، به رابطه افتراقی میان نظام ادبی و واقعیت فرا ادبی اشاره دارد که در قالب مجموعه‌ای طبقه‌بندی شده از نظام‌ها (نظام نظام‌ها) به ادراک درمی‌آید. رابطه میان هر نظام با نظام نظام‌ها تعیین‌کننده شکل بودن عناصر صوری آن است (فرو ۶۱). به عبارت دیگر، وجود واقعی یک پدیدار به عنوان پدیداری ادبی به کیفیت افتراقی آن بستگی دارد؛ یعنی به نوع رابطه آن با مقوله‌های ادبی و فرا ادبی به طور همزمان. با این وصف، باید گفت هستی آن به نقش‌هایش در هر دو نظام وابسته است. قبل از آن که به نقد و شرح این جنبه از نظریه فرمالیسم نظام‌مند بپردازیم، لازم است به بخشی از نظریه زبان‌شناسی ساختارگرایی سوسور که به نظر می‌رسد مبنا و شالوده نظریه نظام نظام‌ها را تشکیل داده است، نگاهی بیندازیم.

#### ۶- سوسور، نظام زبان و واقعیت

انقلاب سوسور را در زبان‌شناسی می‌توان «حرکت از روش تفکر ماهوی به روش ارتباطی» توصیف کرد (پولان ۳۹). همزمان با سایر گرایش‌های معرفت‌شناختی مدرنیته که به شکل‌های مختلف بازنمایی جهان (هنر، زبان، ارتباطات) به چشم واسطه‌هایی نگاه می‌کردند که جهان را ظاهراً بر مبنای عینیت اما در اصل، با مخفی کردن عامل ذهن، به شکل سوپرتکتیو بازنمایی می‌کنند؛ سوسور نیز زبان را نه توصیف یک پدیده در جهان خارج بلکه نظامی از ارزش‌ها و تفاوت‌ها می‌داند. یکی از رادیکال‌ترین اظهارنظرهای او (که بعدها توسط آلتوسر و با تأکید بر تمایز میان ابژه تفکر و ابژه موجود در جهان واقع دنبال شد) این بود که دال‌ها نه به مصداق‌ها یا ابژه‌های واقعی در جهان بلکه به تصورات ذهنی ما از آنها اشاره دارند. به باور سوسور، واحدهای زبان از طریق نوعی ماهیت ارجاعی و استنادی چیزی را انتقال نمی‌دهند، بلکه به واسطه تفاوتی که با دیگر واحدهای مجاور در نظام زبان دارند، معنادار می‌شوند. بدین ترتیب، نظریه سوسور هر نوع اشتغال یا رابطه‌ای را با جهان مادی در پراکنش می‌گذارد. بنابراین، آنچه در میراث سوسور برای متفکران پس از وی اهمیت دارد، تأمل در ماهیت ذهن و عین است. فرمالیست‌ها نیز با الهام از اندیشه‌های وی، کارکرد هنر را عبارت از احیای ادراک حسی جهان در زمانه مدرنیته «از خود بیگانه‌ساز» می‌دانند.

به زعم ایشان، هنر این امکان را به واسطه آشنایی‌زدایی یا برجسته‌سازی فراهم می‌آورد. محتوا (یا مضمون) نیز - که در هنر به معنای ارجاع به واقعیت است - یا به عنوان مبنایی برای بیگانه‌سازی در هنر به کار می‌رود یا به عنوان ابزاری در کنار سایر ابزارها و هنر‌سازه‌های متن. به باور جیمسون، در حالی که تحلیل‌های ارسطویی از بوطیقا به بیرون از اثر (به روانشناسی و مسائل فرا ادبی مرتبط با قاعده‌مندی احساسات) محدود می‌شود، در نگاه اشکلوفسکی این قبیل احساسات نظیر ترس یا ترحم خود در حکم مولفه‌های سازنده یا عناصر صوری یک اثر ادبی است (جیمسون ۸۲). تینیانوف حضور نظام‌های فرا ادبی در کنار سنت‌های ادبی را به رسمیت می‌شناسد. اما همچنان، کفه نظام ادبی بر نظام فرا ادبی سنگینی می‌کند و مانع از ورود برون‌متن به درون این نظام می‌شود. این شکاف میان زبان و واقعیت در دوره ساختارگرایی فرانسوی (ساختارگرایی سوسوربنیاد) تشدید شد، زیرا رابطه جدایی‌ناپذیر میان دال و مدلول به گرایش‌های ایدئالیستی برای دور نگه داشتن کلان‌ساختار<sup>۱</sup> [متن] از واقعیت انجامید (۱۰۶). حتی لویی آلتوسر نیز که بیشترین کوشش را در جهت رفع این شکاف به کار برد، در نهایت نتوانست میان ساختارگرایی سوسوری و مارکسیسم آشتی دهد. او نیز هیچ‌گاه به نفوذ و تأثیر اندیشه‌های خود یا سایر متفکران مارکسیست در زندگی روزمره نپرداخت و تنها به قلمرو «کنش نظری» محدود ماند.

حال، به نظریه نظام نظام‌ها بازگردیم. آنجا که تینیانوف، نظام فرا ادبی (برون‌متنی) را نه فقط شامل نیروها و موقعیت‌های بیرونی تأثیرگذار بر عناصر سازنده نظام متن (یعنی موقعیت تکوینی اثر)، بلکه همچنین شامل مضمون یا محتوای متن می‌داند. بنابراین، «ماده نظام ادبی در هر حال چیزی فراتر از فرم آن نیست و اصولاً، همه چیز فرم است» (فرو ۶۲). در گام بعدی، تینیانوف نظام نظام‌ها را نزدیک‌ترین نظام به قلمرو ادبیات، یعنی نظام زبان معرفی و عنوان می‌کند که مطالعه تکامل ادبی باید تنها از نظام ادبی به نزدیک‌ترین نظام‌های هم‌بسته با آن و نه نظام‌های دور یا نظام‌های کلان<sup>۲</sup> پیش رود. به دیگر سخن، تکامل ادبی باید حرکتی از نقش ادبی به نقش زبانی باشد (فرو ۶۲). این دیدگاه مستلزم آن است که ادبیات تنها به واسطه کارکرد زبانی و همبستگی با نظام زبان، به نظام‌های اجتماعی بپیوندد. این دیدگاه در قلمرو تاریخ ادبیات، آن را عملاً به تاریخ زبان تغییر می‌دهد. چنان که خود آنها نیز «تاریخ ادبیات را تاریخ زبان و تحول ادبی را تحول زبانی می‌نامند» (ولک b ۱۵۵). آبخن‌باوم

<sup>۱</sup>. superstructure

<sup>۲</sup>. major



در توضیح عقیده اشکولوفسکی می‌گوید: «از تمام تأثیراتی که بر تاریخ ادبیات اعمال می‌شود، عمده‌ترینش تأثیر آثار بر آثار است» (۵۲). او حتی ماده ادبی را غیرتاریخی می‌داند و معتقد است: «یک ماده می‌تواند در دوره‌های مختلف و نزد نویسندگان متفاوت در ظاهر نشانه مشارکت جوید» (۲۰). پس «یک نشانه که جانشین ماده می‌شود، هم در دوره‌های مختلف و هم نزد نویسندگان متفاوت مشارکت می‌کند. به عبارت دیگر، نشانه‌ها مرزهای طبقاتی را درنوردیده و مستقل از زمان و مکان جانشین واقعیت در زندگی می‌شوند» (شاهکویی ۶۳). این دیدگاه، تأثیرپذیری فرمالیسم نظام‌مند را از منطق ریاضی می‌رساند. در علم حساب، «اعداد به منزله چیزهای عاری از هرگونه مضمون تعقلی انضمامی تلقی می‌شوند. به طوری که سواي مناسبات کاملاً درونی‌شان، هیچ معنایی ندارند» (۶۲). بدین ترتیب، ادبیات و تاریخ ادبی نیز از منطق تحول درونی خود پیروی می‌کنند. فرمالیست‌ها «تمام تلاش خود را بر نشان دادن اهمیت فرایندهای سازنده متمرکز کردند و در این راه هر چیزی را که انگیزش به شمار می‌آمد، کنار گذاشتند» (تودورف ۵۴). منظور از «انگیزش» در نقل قول فوق، محتوا یا همان زندگی است که به عنوان انگیزه بیرونی توسط مورخان ادبی قدیم محل اعتنا بود.

پس مقصود از فرم «یک ادراک است». در نتیجه، «نخست بر پایه این فرم ذهنی که بیان محتوای تازه‌ای هم نیست، و ادبیات و هنری که بر پایه زبان قرار دارد و رابطه با واقعیت ندارد و دوم، خود نیز با جامعه ارتباط ندارد، آبخن‌باوم از تحول سخن می‌گوید» (شاهکویی ۷۰). تحول در این صورت، مبنایی برای «گذار از بوطیقای نظری به تاریخ ادبیات» قرار می‌گیرد. «تصویر اولیه از فرم با خصوصیات جدیدی که ناشی از پویایی تحول و تغییرپذیری دائمی است، پربار می‌شود. پس گذر به تاریخ ادبیات حاصل تحول مفهوم فرم بود» (۵۳).

این طرز تلقی از تاریخ ادبیات می‌رساند اگرچه تینیانوف ادبیات را هم مستقل و هم وابسته به سلسله قراردادهای حاکم بر نظام‌های مجاور می‌داند، اما عملاً وابستگی ادبیات یا هستی مشروط آن را به اندازه استقلال آن تئوریزه نمی‌کند. با این وصف، باید نتیجه گرفت که نظام ادبی «تینیانوف» تنها به «متون ادبی» می‌پردازد و اعتنای آن به پیش‌متن‌ها و الگوها (شیوه‌های تولید و مصرف ادبی) تنها به شکل ضمنی و مبهم در نوشته‌های وی حضور می‌یابد.

انتخاب زبان به عنوان نظام مجاور با نظام ادبیات، به این دلیل است که «مفهوم زبان در قیاس با مفاهیمی مانند ایدئولوژی، نسبت به نحوه اثرگذاری نظام روابط مبتنی بر قدرت اجتماعی تا حدودی خنثی است» (فرو ۶۴). این انتخاب به تقابل گفتمان ادبی-غیرادبی می‌انجامد که باز هم به نسبت با ارزش‌های فرا ادبی و فرا زبانی (ایدئولوژی‌ها) خنثی به نظر می‌رسد. با این وصف، از نگاه تینیانوف، قلمرو تولید و دریافت ادبی از هر نوع دخالتی که از طرف نهادهای کنترل «سرمایه نمادین» مانند: مدارس، مساجد، دانشگاه‌ها، وزارتخانه‌ها، آکادمی‌ها، مطبوعات و ناشران، بر آن اعمال می‌شود، مبرا است. پس برداشت شفيعی کدکنی در «ساختار ساختارها» از نوع برهم‌کنش میان نظام‌های مختلف و تأثیر ساختار ساختارها «بر تحولات ساختارهای خرد» را باید نوعی تفسیر من‌عندی دانست، زیرا تینیانوف این ساختارها را نه همانند دواير متحدالمرکز بلکه به شکل ساختارهای هم‌جوار مجزا می‌بیند که نشان می‌دهد از تشریح نحوه تأثیرگذاری ساختار روابط اجتماعی مبتنی بر تولید، بازتولید و مصرف که خصلتی مکانیزه و تثبیت یافته دارد، بر کل سیستم ناتوان است. به عبارت دیگر، تینیانوف نه می‌تواند شرح موفق از قدرت قواعد و هنجارهایی ارائه دهد که از طریق کنترل «تولیدات نمادین» توسط یک طبقه مسلط اجتماعی یا فرهنگی به صورت خودکار و ثابت درآمده است؛ و نه آن که عدول از هنجارها را جز در قالب پدیده‌ای ادبی به گونه دیگری تبیین نماید.

در واقع، اگر دسته‌بندی انواع هنجارگریزی‌های زبانی و تبیین نقش هر یک از آنها در انواع ادبی مختلف در طول زمان به تنهایی برای درک تحول تاریخ ادبی کافی بود، آنگاه لازم می‌آمد تا هر نوعی از هنجارگریزی مبنای یک نوع تحول قرار گیرد و پیگیری سلسله این هنجارگریزی‌ها و نقش آنها در متون مختلف، درکی کلی از رابطه میان متون و عملکرد نظام ادبی در اختیار ما بگذارد. درحالی‌که بدون رجوع به پیش‌متن‌ها، عملاً نمی‌توان به چرایی این هنجارگریزی‌ها از یک سو و تأثیر یا عدم تأثیرگذاری آنها بر تحول نظام کلی ادبیات یا خرده‌نظام‌های آن از دیگر سو پی برد. برای مثال، می‌توان از صادق چوبک نام برد. وی مادام که به عنوان داستان کوتاه‌نویس در میان خوانندگان شناخته می‌شد، در جریان تحول و نوگرایی در عرصه رمان‌نویسی از نگاه مخاطبان توفیقی نداشت. انتشار سنگ صبور «در نظر خوانندگان، تخطی کلی از قراردادهای داستان‌نویسی ... و همین‌طور انحراف کلی چوبک از مقوله ژانری تلقی می‌شد که گمان می‌رفت به آن تعلق دارد». (قانون‌پرور ۱۳۶) این در حالی است که آنها نوآوری‌های این نویسنده را در فرم و زبان داستان‌های کوتاه‌اش به آسانی می‌پذیرفتند. بنابراین، نوآوری چوبک در رمان، لزوماً به معنی تحول‌انگیزی در جریان رمان فارسی نبوده است؛ در

واقع، صرف نوگرایی برای ایجاد تحول کافی نیست و عوامل محیطی نظیر: موقعیت خوانندگان، افق انتظارات آنها و تحولات اجتماعی نیز اثرگذار است؛ به دیگر بیان، همانند آنچه در نظریه واکنش خواننده نیز می‌بینیم، شرایط اجتماعی و سازگار بودن یا نبودن آن با دریافت اثر، در کنار گفتگویی که مخاطب آزاد متناسب با قواعد زیبایی‌شناختی دوران خود با اثر دارد در قبول و دریافت محتوی و فرم آن در طی زمان نقش دارد (نک. صهبا و نوری ۱۰۶). در یک کلام، باید گفت برخلاف نگاه‌های فرمالیستی و ساختارگرایی، تاریخ در زبان و گفتمان خلاصه نمی‌شود.

از آنچه تاکنون گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت تحلیل‌های یاکوبسن از این نوع که مثلاً در دوره رنسانس، ساختار غالب (ساختار ساختارها) در اختیار هنرهای بصری بود و سایر هنرها براساس دوری و نزدیکی به آن ارزشگذاری می‌شد؛ یا این که در دوره رمانتیک موسیقی بود که به عنوان «معیار نهایی زیبایی‌شناسی» جای هنرهای بصری را گرفت، ساده کردن زمینه‌ها و سیر تحولات است. اما فایده چنین تحلیل‌هایی هم در این است که تحول را تنها به شیوه مرسوم توالی‌های تاریخی از نوع (الف) سپس (ب) خلاصه نمی‌کند، بلکه آن را عنصری می‌داند که دارای ویژگی‌های در زمانی و هم‌زمانی به شکل توأمان است. سپس، برای هر یک، اصول، مبانی و ترمینولوژی جدیدی وضع می‌کند تا پرسش‌ها و مسائل تازه‌ای را پیش روی شیوه تاریخ‌ادبیات‌نگاری سنتی قرار دهد.

#### ۸- نقد الگوی تحول ادبی مبتنی بر اصل مشاهده‌پذیری

درک نظام تحول ژانرها و آثار در نظریه نظام‌گرایی تینیانوف، مشروط به درک: (الف) مفهوم تحول در اندیشه وی؛ (ب) اصل مشاهده‌پذیری - خودکارشدگی و (ج) نگاه وی به ادبیات به مثابه ساختار پویای کلامی است (داف ۵۵۸). آنچه به پویایی ادبی دامن می‌زند تحول ادبی است، زیرا هر نظام پویایی ناگزیر یک روز خودکار و غیرپویا خواهد شد و به شکل دیالکتیکی، اصل سازنده مخالف خود را فعال می‌کند. این موضوع، که تینیانوف آن را در مقاله «پدیدار ادبی» به میان آورده است، دستمایه اعتراض‌هایی به خصوص از جانب مدودف و باختین و ساختارگرایان پراگ (موکاروفسکی و ودیکا) در رویکرد بوطیق‌ای جامعه‌شناختی قرار گرفت که به جهت اهمیت آن و نیز به واسطه پیوندی که با اصل بنیادین «مشاهده‌پذیری» دارد، در ادامه به آن می‌پردازیم.

فرمالیسم مکانیکی با معرفی مفهوم آشنایی‌زدایی یا بیگانه‌سازی، به این فرض استوار بود که حذف زبان ادبیات، «دعوت به دیدن مستقیم اشیاء» است و به همین مناسبت، میانجی شدن نشانه‌های زبانی را (که نسبت با شیء بیگانه است) علامت یک «دیدن مخدوش» یا «شناخت خودکارشده» (عادت‌ی) می‌دانست.

آشنایی‌زدایی در تعریف اشکولوفسکی «هم به فرایند مشاهده و ادراک<sup>۱</sup> و هم به شیوه بازنمایی آن» اطلاق می‌شد (جیمسون ۷۵). در صورت نخست، ادراک ماهیتی روانشناختی می‌یابد و در صورت دوم، تعمیم آن به شیوه بازنمایی ادراک، آن را به زعم برخی منتقدان، فاقد وجهت تاریخی و ماهیتا امری نسبی و وابسته به ذهنیت و قضاوت خواننده و در نتیجه، غیرقابل ارزیابی عینی می‌کند.

اشکولوفسکی در این‌باره می‌گوید: «غایت هنر این است که به احساس اشیاء، آنگونه که مشاهده می‌شوند نه آن سان که فهمیده می‌شوند، یاری رساند. تکنیک هنر، ناآشناکردن ابژه‌ها، دشوار کردن فرم، افزایش پیچیدگی و طول مدت مشاهده است، زیرا عمل مشاهده یک غایت مستقل است که باید امتداد یابد. هنر راهی است برای به تجربه آوردن «هنریت»<sup>۲</sup> ابژه؛ خود ابژه اهمیتی ندارد» (فرو ۵۹)

باتوجه به گفته فوق، به نظر می‌رسد اشکولوفسکی میان دوگونه ادراک خلط کرده باشد: نخست، ادراک عادی و روزمره که کمابیش مستقیماً رو به سوی ابژه دارد؛ و دوم، ادراک هنری و زیبایی‌شناختی که روی آن به سمت ارزش‌های<sup>۳</sup> ادبی است. با یکسان دانستن مدلول یک اثر (تصویر کلی بر ساخته شده در محدوده زبان متن) با مصداق آن در جهان خارج، وی به ناگزیر «هنریت» هنر را در بیرون از آن می‌جوید و همزمان، به این جوهره مادی و تجربی، یعنی مصداق، خصلتی زیبایی‌شناختی نسبت می‌دهد؛ خصلتی صوری که پیش از متن نیز وجود دارد. اما تینیانوف تعبیر متفاوتی از مشاهده‌پذیری - خودکارشدگی دارد. از نظر او، هویت یک پدیدار ادبی در رابطه‌اش با کل نظام ادبی قابل تعریف است و نه در وجود خصلتی متمایز در خود آن<sup>۴</sup> (استاینر ۹۴). این امر بدین معنی است که ما هر «ساختار کلامی سازمان یافته» و از پیش موجودی را به مثابه ساختار ادبی ادراک نمی‌کنیم، بلکه در عوض، مشاهده‌پذیری خاص یک ساختار یا گونه کلامی تنها در مقایسه با سایر ساختارهای کلامی که به عنوان ساختار ادبی

<sup>۱</sup> - perception

<sup>۲</sup> - artfulness

<sup>۳</sup> - values

<sup>۴</sup> - این برداشت از مفهوم مشاهده‌پذیری، مفهوم «رابطه» را نزد سوسور به یاد می‌آورد.

شناخته شده‌اند، امکانپذیر است. در این صورت، یک ساختار یا گونه زبانی عادی (مانند نامه‌نگاری یا فولکلور) محتملاً روزگاری به سبب ماهیت سنت ادبی غیرمعارفی که درون آن به ظهور می‌رسد، می‌تواند به پدیدار ادبی تبدیل شود. پس در این نگاه، نه مشاهده‌پذیری مطلق بلکه مشاهده‌پذیری به نسبت با نظام ادبی، قطب مخالف خودکارشدگی به شمار می‌رود. با این تعریف، تینیانوف بیش از پیش توجه ما را به ماهیت نسبی «ادبیت» جلب می‌کند.

به سبب آن که نظام ادبی یک نهاد اجتماعی و از همین رو، پیوسته در معرض تغییر و تحول است، پدیدارهای ادبی در دوره‌های مختلف چه بسا متفاوت و ناهمگون باشند. اگر چنین باشد، پس چگونه می‌توان یک رشته مشترکی را پیدا کرد که بتواند پدیدارهای ادبی ناهمگون را ذیل یک مقوله واحد به نام ادبیات جای دهد؟ از آنجا که نسبی بودن ادبیات با زمانمند بودن آن ارتباط دارد، تینیانوف پاسخ این سؤال را در تاریخ ادبی می‌یابد: «تنها در ضمن تحول میتوان به تعریفی از ادبیات رسید» (استاینر ۹۴). مواد ادبی گوناگون در دوره‌های تاریخی مختلف تنها در صورتی با هم پیوند می‌یابند که در یک فرایند تاریخی معین جای بگیرند و متناسب با منطق حاکم بر آن دوره تعریف شوند. بنابراین، نگرش تاریخی به ساختارهای ادبی عبارت از جدال همیشگی میان ساختارهای کلامی ادبی و غیر ادبی است که با هم به شکل دیالکتیک در تضاد قرار دارند. تینیانوف تحول ادبی را به مثابه دیالکتیک میان خودکارشدگی و برجسته‌سازی تبیین می‌کند. «او استدلال می‌کند که فرم‌های ادبی رسمی و کهنه بدون هیچ تفکر انتقادی یا بصیرتی توسط خواننده درک می‌شوند تا این که نوآوری [...] با معرفی تکنیک‌ها و فرم‌های نو...، موجب توقف جریان عادی ادبیات می‌شود» (نک. زیما ۵۳). به دیگر سخن، از یک سو، نظام ادبیات یک عنصر یا ماده غیرکانونی را به درون خود جذب می‌کند؛ و از دیگر سو، پس از مناسب‌سازی آن برای تبدیل شدن به یک ماده یا فرم ادبی مناسب با زمانه خود، گفتمان‌ها یا مواد ادبی کانونی قبلی را طرد می‌نماید. در این صورت، این شیوه از مطالعه ادبیات را باید دیالکتیک نفی و تاریخ‌ادبیات نظام‌مند را تاریخ‌ادبیات دیالکتیک نامید که از طریق تعامل میان نظام با اجزای درون یک نظام به شیوه طرد و اثبات عمل میکنند. این دیالکتیک تحول را تینیانوف در مقاله «پدیدار ادبی» در قالب چهار مرحله به شکل زیر ترسیم میکند:

(۱) در تقابل با اصل خودکارشده، اصل سازنده مقابل به شکل دیالکتیکی آشکار می‌شود؛

(۲) در مقام عمل، اصل سازنده مذکور ساده‌ترین راه را برای ورود به قلمرو ادبیات پیدا می‌کند؛

۳) سپس، اصل مذکور خود را به بیشترین تعداد پدیده‌های ادبی ممکن گسترش می‌دهد؛  
۴) در نهایت، این اصل نیز خودکار و ثابت می‌شود و اصول سازنده دیگری را در تقابل با خود فعال می‌کند (مدودو ۳۲۶).

چهار گام بالا به ما می‌گوید: «همین که یک اصل سازنده یا سیستم ادبی به مرحله خودکارشدگی برسد، اتفاقات برنامه‌ریزی نشده، اشتباه‌ها و استثناها، اصل سازنده جدیدی را به وجود می‌آورند که در تقابل با اصل سازنده یا سیستم قدیمی قرار می‌گیرد و آن را به حاشیه رانده و خود جایگزین آن می‌شود (زرقانی ۳۵۸).

مدودف معتقد است هیچ یک از مراحل فوق نه شرح کلی تحول را در برمی‌گیرد و نه تحول ادبی را به طور خاص. وی با استناد به گفته تینیانوف، نتیجه می‌گیرد که وقتی اصل سازنده جدید در متن، با نفی و طرد اصل قبلی خود را آشکار کرد، مستلزم این است که فرایند نفی، به هیچ وجه به ماهیت درونی اصل مذکور مربوط نباشد، زیرا نه خودکارشدگی و نه برجسته‌سازی (مشاهده‌پذیری) هیچ یک جزء ماهیت ساختار ادبی جدید محسوب نمی‌شود. سپس می‌افزاید: «پس برخلاف ادعای تینیانوف، نمیتوان تحول ادبی را- آن‌گونه که وی آن را توصیف می‌کند- یک فرایند دیالکتیک پنداشت، زیرا هر دیالکتیکی مستلزم آن است که تز موجود آنتی تز خود را از درون خویش تولید کند. اما اگر این آنتی تز از بیرون به وی تحمیل شود، دیگر دیالکتیکی در کار نیست».

با این که مدودف، بیرونی بودن اصل سازنده جدید را نسبت به نظام ادبی موجود در نظریه تینیانوف می‌پذیرد، اما مراد وی از این عنصر بیرونی، باور به پذیرش واقعیت‌های اجتماعی یا اقتصادی، به معنی مارکسیستی کلمه از سوی فرمالیست‌ها نیست بلکه درک یا قبول این اصل سازنده را در تفکر فرمالیستی، به ذهن سوژه مخاطب نسبت می‌دهد. و از این رو، مشاهده‌پذیری و برجسته‌سازی را در تفکر تینیانوف، واجد ماهیتی روانشناختی و ضدتاریخی می‌داند.<sup>۱</sup> به زعم او، این سوژه دریافت‌کننده (خواننده) است که درباره خودکارشدگی یا برجسته بودن یک مؤلفه یا اصل سازنده تصمیم می‌گیرد. منظور از اصل سازنده، «ماده، فرم، متغیرهای اثرگذار، ساختمان اثر، جهت‌گیری و کارکرد اثر و مجموعه تمهیدات بلاغی و زیبایی‌شناسانه‌ای است که یک کلیت واحد و مرکب را تشکیل می‌دهند که به محض فراهم شدن شرایط، اضلاع خویش را در سرتاسر نظام ادبی گسترش می‌دهند و تبدیل به عنصر غالب

<sup>۱</sup> - برای آگاهی بیشتر از بعد روانشناختی نظریه آشنایی‌زدایی به مقاله (Romand:2008) با عنوان: «برخی سرچشمه‌های روانشناسی آلمانی در نظریه فرمالیسم روسی؛ مطالعه موردی نظریه‌های آگاهی» رجوع شود.

می‌شوند» (تینیانوف، نقل از زرقانی ۳۵۶). به سبب آن که تشخیص این عنصر غالب به عهده خواننده است، در نتیجه، ادبیت یا برجسته‌سازی دیگر عنصری ذاتی ماده ادبی نیست بلکه تنها بیرون از متن و در وضعیت ذهنی سوژه خواننده حضور دارد. به همین علت نیز یک ماده همزمان از دید برخی ادبی و برجسته و از نگاه عده‌ای دیگر غیرادبی یا خودکارشده است. ماده ادبی با داشتن خصلتی غیرماهوی، در هر لحظه از تحول ادبی تنها یک نسبت یا یک ترکیب است که برجستگی (مشاهده‌پذیر بودن) آن مشروط به کاربردش در بافت موقعیتی معین و وابسته به آگاهی تاریخی خواننده است (روماند ۲۲۳).

به باور مدودف، تنها در صورتی که فرمالیست‌ها اصل مشاهده‌پذیری - خودکارشدگی را با شرایط ایدئولوژیک عام هر دوره و مقوله‌های اجتماعی - اقتصادی - که به زعم وی تنها واقعیت‌های واجد اصالت تاریخی هستند - پیوند می‌دادند، مطالعاتشان به معنی واقعی تاریخی تلقی می‌شد. این دو اصل فرمالیستی فی‌نفسه موجودیت مستقلی ندارند بلکه پدیده‌های دیگر - اعم از ادبی یا غیرادبی - را همراهی می‌کنند. در این صورت، وظیفه مورخ یا نشان دادن (نا)سازگاری ساختار ادبی (ژانر، آثار منفرد، و سایر مؤلفه‌های سازنده یک متن) موردنظر با شرایط عینی حاکم بر یک دوره تاریخی معین است یا وضعیت یک اثر را در کلیت بینش تاریخی نشان می‌دهد (مدودو ۳۲۲). به باور مدودف، تنها در این صورت می‌توان از پدیده‌های روانی - فیزیولوژیکی به پدیده‌های تاریخی عبور کرد. اما همانطور که مدودف نیز یادآور می‌شود، هیچ‌گاه گفتگوی سودمندی میان فرمالیسم و مارکسیسم اتفاق نیفتاد. تعارض میان این دو از یک نظر، ناشی از پیروی از دو سنت زیبایی‌شناختی متعارض بود: فرمالیسم از ایده استقلال هنر در بینش کانتی؛ و مارکسیسم از قانون وابستگی و دگرآیینی هنر در بینش هگلی پیروی می‌کرد. به همین دلیل، «نیروی زاینده تحول ادبی (اشکلوفسکی، تینیانوف) نه تغییری اجتماعی است و نه حاصل ایده‌ای هگلی بلکه حاصل نوآوری فرمال (صوری) است» (زیما ۵۲).

مدودف بر آن بود که اگر مفهوم تحول ادبی به صورت «نظام‌مندی» در رابطه با مفاهیمی چون «واقعیت ادبی» و «حیات ادبی» توسعه می‌یافت، می‌توانست هم در مطالعه تاریخ ادبی به شیوه مستحکم‌تری عمل کند و هم در سطحی روش‌شناختی بر تضاد میان پرسش از چگونگی متن نزد فرمالیست‌ها و پرسش از چرایی و چهای آن نزد مارکسیست‌ها فائق آید. در واقع، فرایند تحول ادبی پیچیده‌تر از فرایند دیالکتیک نفی و اثبات است و بدون توجه به این پیچیدگی و

تأثیرات متقابل نظام‌های مختلف بر نظام ادبیات نمی‌توان دانست که فی‌المثل، چرا فرم‌های معین و گونه‌ها و شیوه‌های متفاوت نوشتار در شرایط اجتماعی مشخصی ظاهر و ناپدید می‌شوند». (۶۲). ساختارگرایی چک نیز با انتقاد از تصویر مکانیکی فرمالیست‌ها از تحول ادبی، رسالت تاریخ ادبی را «تحلیل دگرگونی ابژه‌های زیبایی‌شناختی در بافت‌های متفاوت هنجارین، اجتماعی و تاریخی» می‌داند (زیما ۸۵). از این منظر، تحول ادبی «یک فرایند اجتماعی تغییر هنجاری است که در آن، ابژه‌های زیبایی‌شناختی ادبی و مفهوم ادبیات پیوسته بازتفسیر می‌شوند» (۸۵).

مدودف در فصلی از کتاب خود، با عنوان «فقدان مقوله‌ی زمان تاریخی در تاریخ فرمالیستی ادبیات» (۳۳) می‌گوید: فرمالیست‌ها تنها یک «حال پایدار» یا یک «همزمانی ابدی» را به رسمیت می‌شناسند. از نظر او دیالکتیک میان خودکارشدگی و ناخودکارسازی جز به شیوه‌ای همزمانی قابل دریافت نیست. اما این شیوه تنها برای مطالعه‌ی یک اثر منفرد یا یک نسل واحد ادبی کارایی دارد و برای مطالعه در حوزه‌ی واقعیت‌های اجتماعی و آفرینش‌های ایدئولوژیک که مستلزم شناخت یک بازه‌ی زمانی گسترده است، کارایی ندارد. به تصور وی، بر خلاف ادعای فرمالیست‌ها، مسیر طبیعی تحول تاریخ ایجابی است چرا که از نسلی به نسل دیگر بی‌وقفه جریان دارد. درحالی که در نمودار چهار مرحله‌ای تحول تینیانوف، این مسیر در مرحله‌ی چهارم دوباره به مرحله‌ی اول باز میگردد و عملاً توالی زمانی در آن متوقف می‌ماند. در اینجا برای روشن‌تر شدن مفهوم «همزمانی ابدی» یا «حال جاوید» بار دیگر به آراء جیمسون در کتاب «زندان زبان» باز می‌گردیم.

جیمسون به شباهت دیگری میان سوسور و تینیانوف اشاره می‌کند و می‌گوید: همانطور که سوسور تغییر در نظام زبان را از طریق یک مکانیزم واحد - مکانیزم شباهت و تفاوت<sup>۱</sup> - الگوسازی کرده بود، تینیانوف نیز بر آن بود تا الگوی تحول در یک دوره را بر مبنای یک مکانیزم واحد توضیح دهد. از این رو، روش وی و کاربست این الگو ناگذیر صبغه‌ای همزمانی می‌یابد و از این مجرا، زمان به نوعی تکرار غیرتاریخی<sup>۲</sup> بالنسبه مکانیکی تبدیل می‌شود. مطالعه‌ی تاریخ می‌تواند دینامیسم رویدادها یا به عبارتی، قواعدی را آشکار کند که نه فقط در محدوده یک دوره معین بلکه در هر زمان و مکانی کاربرد داشته باشد. «تاریخ بدین معنا، حتی آنگاه که ناظر به تغییر و تحولات است، علم به امور ازلی، تغییرناپذیر و ثابت نیز هست» (جیمسون

<sup>۱</sup> - Identity & Difference

<sup>۲</sup> - a-historical



۹۷). این پارادوکس را اینگونه می‌توان توضیح داد که تاریخ تنها هنگامی علم به شمار می‌رود که قادر باشد جریان‌ها و رخدادها را به‌واقع را به‌الگوها و سرمشق‌هایی ثابت و تغییرناپذیر بدل کند (۹۷). وظیفه مورخ، در این میان، درک فعلیت<sup>۱</sup> تاریخی (موقعیت امروزی) یک رویداد و تعیین نقش آن در پیشرفت حرکت تاریخ است که خود ماهیتا امری تکرارناشدنی و منحصریفر است، زیرا این پویش تاریخی همواره فراتر از زمان می‌ایستد اما فرمالیست‌ها با قرار دادن رویدادها در زمینه‌ها و بستر تاریخی کلیشان، می‌کوشند از این همه به‌الگوها و قواعد مشترک و ثابتی دست یابند و حرکت تاریخ را بر مبنای یک الگوی واحد تفسیر کنند. برای آنان، «فعلیت شکل جدید بیان» مهم بود و نه «شیوه پیدایش آن» (احمدی ۴۳). بنابراین، آنها تاریخ را یکسر حذف نکردند، بل کوشیدند «آنچه را اکنون هست» بشناسند (۴۳). یعنی دریابند که دگرگونی در قانون ژانرهای ادبی با کدام دگرگونی‌ها یا جابه‌جایی‌ها در نظام اجتماعی همراه است (نک ۴۳).

به عنوان تلاشی در استنتاج و کاربست الگوی تحول مذکور، تینیانوف در نظریه «نظام‌ها» ابتدا از دو نوع رابطه میان نظام ادبی و نظام فرا ادبی سخن می‌گوید: نخست آن که نظام ادبی با اتصال به قلمرو وسیع نظام‌های دیگر، عناصری را از آنها به درون خود جذب می‌کند و آنها را مطابق با قواعد و اصول خاص خود به کار می‌گیرد و به اصطلاح آنها را مناسب‌سازی می‌کند (تحول مستقل)؛ و دوم آن که عناصر نظام ادبی به دلایل متعدد به نظام‌های دیگر نیز راه می‌یابند (تحول وابسته) که در این صورت، یا تکامل نظام ادبی متوقف می‌شود یا مسیر آن تغییر می‌کند.<sup>۲</sup> او نظام‌های مختلفی را که در یک لحظه تاریخی معین قرار دارند، نظام‌هایی با فاصله ثابت از یکدیگر می‌انگارد. در این حال، رابطه میان نظام‌های دور از هم به میانجی نظام‌های واسط (میانی) انجام می‌پذیرد؛ یعنی نظام‌هایی که در نزدیک‌ترین فاصله نسبت به نظام ادبیات قرار دارند. این نزدیک‌ترین نظام، یا نظام زندگی روزمره و اجتماعی است یا خرده نظام‌های متعلق به آن نظیر نظام زبان. برای نمونه، در جامعه‌ای که نامه‌نگاری یک فعالیت مطلوب شمرده می‌شود، نامه حکم «ماده خام قابل دسترس» (محتوای) نظام ادبیات را دارد که با احراز شرایط و کفایت لازم (مناسب‌سازی)<sup>۳</sup> جذب نظام ادبیات می‌شود و در قالب‌های

<sup>۱</sup> - actuality

<sup>۲</sup> - به بیان دیگر، به باور تینیانوف اگر مسیر اقتباس از نظام‌های دیگر به سمت نظام ادبی باشد، دلالت بر تحول این نظام دارد و اگر معکوس باشد، به رکود نسبی آن و در عوض تحول نظام‌های دیگر گواهی می‌دهد.

<sup>۳</sup> . appropriation

مطلوب آن (مانند رمان نامه‌نگاری) درمی‌آید. یا در جوامعی مانند جوامع غربی که بلاغت و خطابه از جمله فعالیت‌های کلامی مطلوب به شمار و جزء جدایی‌ناپذیر ساختار اجتماعی - اقتصادی آنهاست، بلاغت تبدیل به «ماده خام قابل دسترس» (محتوی) می‌شود و در نظام ادبی، در قالب «ترجیح نظم بر نثر» یا پیدایش «نثرهای مصنوع و آهنگین» نمود می‌یابد. بی‌شک، نقش زبان در جوامع شفاهی با نقش آن در جوامع غربی که رسانه‌های جمعی و نوشتار در آنها نقش مسلط و کانونی دارد، یکسان نیست.

آنجا که رابطه و تأثیر دو نظام بر یکدیگر مستقیم و بلاواسطه است، فرمالیست‌ها حق دارند که به سراغ نزدیک‌ترین نظام‌ها به نظام ادبیات بروند. اما این مواد خام قابل دسترس (محتوی‌ها)، خنثی نیستند بلکه قادرند مسیر تحول فرم‌های ادبی را که از آن استفاده می‌کنند، بارور یا عقیم سازند (مانند کاربرد علوم مختلف در ادبیات فارسی). در عین حال، می‌توان عکس این جریان را نیز تحقیق کرد. یعنی دانست که آن نظام‌های مجاور یا واسطه، با نظام‌های دیگر نزدیک به خود چه رابطه‌ای دارند. مثلاً در یک جامعه شفاهی، که بلاغت و خطابه همچنان در آن یک کنش کلامی ارزشمند و درجه یک به شمار می‌رود، وجود چنین خصلت‌هایی می‌تواند به وجود توسعه یا توسعه‌نیافتگی اقتصادی و اجتماعی آن جامعه دلالت کند (جیمسون ۹۴-۹۶). با این وصف، می‌توان مدعی شد، بر خلاف باور مدوّدف به ماهیت مطلقاً غیرتاریخی روش‌شناسی فرمالیستی، اما این جریان توانست لاقلاً در مقام نظر، میان روش‌های در زمانی و هم‌زمانی پلی زند و تحول ادبی را که تا پیش از آن، صرفاً به شکل مقوله‌ای خطی توصیف می‌شد، در قالب دگرگونی مداوم مناسبات درونی ژانرهای ادبی از یک سو، و میان گفتمان ادبیات با سایر انواع گفتمان از دیگر سو، به تصویر درآورد.

مدوّدف با طرح موضوع غیرتاریخی بودن الگوی تاریخ ادبیات فرمالیستی و معرفی آن به عنوان یک «همزمانی پایدار» به زعم خود، انتقاد دیگری را نیز بر این روش وارد می‌کند. به گمان او، این الگوی تفسیر تاریخی، عملاً بر نسبت تاریخی انگشت می‌گذارد<sup>۱</sup> و نشان می‌دهد که تاریخ در واقعیت، یک آشوب (هرج و مرج) و فاقد هرگونه نظم است و تنها با استفاده از نظریه‌های مختلف، آشوب آن به نظم مبدل و قابل تفسیر<sup>۲</sup> میشود. او معتقد است فرمالیست‌ها نظریه را در خدمت تفسیر تاریخ به کار نبرده‌اند بلکه تاریخ را تابع نظریه خود کرده‌اند. آنها

<sup>۱</sup> - فرمالیست‌ها درست همانند نسبیت موجود در مفهوم «ادبیت»، در قضاوت‌های تاریخی نیز به همین نسبیت باور دارند.

<sup>۲</sup> - مدوّدف به عنوان یک متفکر مارکسیست این نسبیت را نمی‌پذیرد.

ابتدا نظریه را ساختند و سپس، برای توضیح آن، از مخزن بی‌پایان تاریخ و داده‌های تاریخی آنچه را که موافق مطلوب خود یافتند، مصادره و مابقی را رها کردند (مدودو ۳۳۵). به تصور او، نبود تاریخ ادبیاتی که بر مبنای الگوی فرمالیستی تألیف شده باشد، گواهی بر دور بودن این الگو از واقعیت‌های عینی تاریخی و محصور شدنش در میان جدارهای سترون نظریه است. به این مدعی مدودف نیز می‌توان این‌گونه پاسخ داد که در هر حال، «گزینش و مفهوم‌سازی واقعیت‌ها در یک نظام همواره به نظریه‌ای تاریخی یا دیدگاهی خاص از تاریخ وابسته است» (احمدی ۴۴). تشخیص و گزینش عنصر مسلط یا وجه غالب یک ژانر یا یک اثر در دوره‌ای معین و جانشینی آن با عناصر دیگر در یک نظام در طی ادوار تاریخی، عملی خواننده‌محور است. فرمالیست‌ها با طرح مفهوم سلطه عملاً آثار و جریان‌های ادبی را در هر دوره به دو نوع مسلط و حاشیه‌ای تقسیم کردند. این تقسیم‌بندی در عین حال که می‌کوشد با ارائه یک الگوی تحول واحد، تاریخ ادبیات یک دوره را واجد نوعی «انسجام درونی و جهان‌بینی یکدست و اندامواره» نشان دهد، از دیگر سو، بر «تضادها و تناقضات موجود درون صورت‌بندی فرهنگی هر لحظه تاریخی خاص» (نوذری ۱۸-۵۱۷) نیز تأکید می‌کند و به این ترتیب، به رابطه میان گفتمان مسلط با گفتمان‌های به حاشیه‌رانده شده می‌پردازد. با این وصف، نسبت تاریخی که با ورود خواننده و تفسیرهای او از هر یک از مفاهیم فوق ایجاد می‌شود، امری طبیعی است و لزوماً موجب بی‌اعتباری این نظریه نمی‌شود.

نظریه‌های بعدی، اغلب در همین چارچوبه روش‌شناختی نظام‌گرا، کوشیدند تا این خلأ را به سهم خود جبران نمایند و راهی برای تبیین نحوه تعامل میان نظام ادبیات با عناصر یا نظام‌های فراتر از آن بیابند. نظریه واکنش خواننده با تأکید بر کنش خوانش و افق انتظارات تاریخی خواننده گامی در جهت آشتی فرمالیسم - مارکسیسم بود.<sup>۱</sup> پس از آن نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان (به عنوان خلف صدق فرمالیسم)، نظریه نظام چندگانه<sup>۲</sup> ایتمار اون زهر و نظریه میدان ادبی بوردیو و تاریخ‌گرایی نو هر یک به تبیین رابطه میان قلمروهای ادبی و فرا ادبی یا خرده‌نظام‌های درون ادبی به شیوه‌ای مختلف پرداختند و برخی نیز موفق شدند نوع این ارتباط را از گفتمان مسلط - حاشیه در قالب اشکال متعدد دیگری تبیین کنند.

<sup>۱</sup> - به عنوان نمونه عملی از چنین مطالعاتی، می‌توان به مقاله فارسیان و قادری (۱۳۹۹) اشاره کرد که به خوانش ابداعی آلبر کامو متناسب با تغییر افق انتظار خوانندگان در جامعه ایران می‌پردازد تا نشان دهد خوانش هیچ متنی عملی منفعل نیست بلکه این خواننده است که با تجربه‌ها و دانسته‌های خود به متن معنا می‌بخشد.

<sup>۲</sup> - polysystem theory

## ۹- نتیجه‌گیری

این مقاله در صدد بود تا پیش‌فرض نادرست ضد تاریخی بودن مکتب فرمالیسم را که از نگاه کل‌نگر و یکسان‌ساز به آن نشأت می‌گیرد، اصلاح کند و به این منظور، ضمن اشاره به سه جریان اصلی فرمالیسم، شامل: فرمالیسم مکانیکی، نقش‌گرا و نظام‌مند، جریان اخیر را به عنوان جریانی با رویکرد تاریخی و فرهنگی به ادبیات معرفی کرد که با تلفیق اصول فلسفه زیبایی‌شناختی کانت، دیالکتیک هگل، نظریه تکامل‌گرایی قرن نوزدهم و از جمله تکامل انواع داروین و نیز روانشناسی‌های آگاهی در آلمان به عنوان خاستگاه‌های اولیه خود، عملاً از رویکردهای مطلقاً ذات‌گرا به ادبیات فاصله گرفت و نه تنها بر شیوه‌های تاریخ ادبیات‌نویسی پیش و پس از خود اثر گذاشت، بلکه زمینه‌های دیگری همچون نشانه‌شناسی ادبی را نیز متحول کرد. نقاط قوت و ضعف رویکرد مزبور را به موارد ذیل می‌توان خلاصه کرد:

نقاط قوت:

۱. تعدیل نگاه ذات باورانه به ادبیات با توسل به قراردادهای خوانش آثار در دوره های تاریخی معین؛
۲. توجه به تکامل ژانرهای ادبی از طریق جستجوی عنصر یا وجه غالب آنها؛
۳. توجه به دلایل ظهور و افول یک وجه غالب و نحوه اثرگذاری آن بر ذوق خوانندگان؛
۴. استفاده از اصل مشاهده‌پذیری به عنوان الگویی برای توصیف ساز و کار تحول درونی نظام ادبی؛
۵. تمایزگذاری میان ادبیات به مثابه نظام با پدیدارهای ادبی و تلقی رابطه دیالکتیکی میان آنها؛
۶. نفی تقابل میان در زمانی و هم‌زمانی در مطالعات ادبی از طریق وابسته دانستن دو مفهوم نظام و تحول به یکدیگر؛
۷. بررسی روابط زمانی غیر تقویمی و چرخشی در روند تحول متون ادبی از طریق توجه به مطالعات هم‌زمانی؛
۸. غیرتصادفی دانستن تحولات در نظام ادبیات با تکیه بر سیاستگذاری‌های فرهنگی و آموزشی، واقعیت‌های تاریخی و قراردادهای هنری هر عصر.

نقاط ضعف:

۱. تقلیل دادن نظام‌های فرا ادبی به نظام زبان؛
  ۲. فروکاستن تمام عناصر سازنده یک متن اعم از صورت و محتوا به فرم آن؛
  ۳. تاکید بیش از حد بر هنجارگریزی‌ها به عنوان عامل اصلی درک تحول درونی ادبیات؛
  ۴. به حداقل رساندن تاثیر عوامل غیر زبانی در مطالعه سیر تحول و پویای ادبی؛
  ۵. تئوریزه نکردن هستی مشروط ادبیات به نسبت با هستی مستقل و غیرمشروط آن؛
  ۶. توجه ناکافی به پیش-متن‌ها و الگوهای تولید و مصرف ادبی؛
  ۷. کاریست یک مکانیسم واحد (برجسته‌سازی-خودکارشدگی) برای توضیح تحولات ادبی در همه دوران‌ها؛
  ۸. نبود توازن میان مطالعات هم‌زمانی و در زمانی در تاریخ ادبی.
- با در نظر گرفتن امکانات و ظرفیت‌های مذکور در فرمالیسم نظام‌مند، می‌توان انتظار داشت که این جریان در صورت فرارفتن به نظریه‌ها و رویکردهای متأخرتر و جبران کاستی‌های خود بتواند روشی مناسب برای تاریخ‌ادبیات‌نویسی با دورنمای پویا‌شناسی ادبی پیش روی محققان ادبیات بگذارد.

### References:

- Ahmadi, Baabak. *Text-structure & Textual Interpretation*. 13<sup>th</sup> edition, Tehran: Nashre Markaz, 2011 / 1390.
- Allan, Michael. "How Adab Became Literary". *Journal of Arabic Literature*, vol. 43, no. 2/3 (2012): 172- 196.
- Crostius, Jan Brandt. "Literary history & The Study of Literature". A *Symposium on Literary History*, Vol. 2, No. 1 (1970): 65 - 71.
- Depretto, Catherine. "Formalism Russe et Ses Sources". *Cahier du Monde Russe*, 51/4 (2010):1-15.

Farsian, Mohammadreza, and Fatemeh Ghaderi. "Khaanesh ebdaai-ye- Camus dar Iran" ["Albert Camus's Innovative Reading in Iran"]. *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 25, no.1 (summer 2020/1399): 292-316.

Frow, J.A. "System & History: A Critique of Russian Formalism". *Oxford Literary Review*, 4 (2) (1980): 56-72.

Ghanoonparvar, Mohammadreza. *Prophets of Doom (Literature as a Socio-Political Phenomenon in Modern Iran)*. First edition, translated by Maryam Tarzi, Tehran: Aagah, 2016 / 1395.

Jameson, Frederic. *The Prison of Language: A Critical Account of Structuralism & Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press, 1972.

Lamarc, Peter. *Philosophy of Literature*. Translated by Meysam Mohammad Amini. Tehran: Nashr-e-No with collaboration of Aasim, 2017/1396.

Margolin, Uri. "On the Object of Study in Literary History". *Neohelicon*, vol. 3, no. 1-2 (1975): 287-328.

Medvedev, Pavel. *La Méthode Formelle en Literature*. Translated by Par B.Vauthier et Roger Comtet. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2008.

Noori, Sonia, and Foroogh Sahba. "A Study of the Effect of Change of Genre in the Direction of the Audience's Expectation Horizon as One of the Creative Symptoms of Misprision in Two Novels: The Sound and the Fury and Symphony of the Dead" ["Barrasi-ye-Ta'sir-e-Taghir-e-Janr dar Jahat Dehi-ye-Ofogh-e-Entezaar-e-Mokhaatab be Onvan-e-yeki az Nemoodhaa-ye-Bad Khaani-ye-khallagh Dar do Roman"]. *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 25, no.1 (summer 2019/1399): 101-124.

Nozari, Hosseinali. *Falsafe-ye- Taarikh [Philosophy of History: Methodology and Histriography]*. Tehran: Tarh-e-No, 2000 / 1379.

Paakatchi, Ahmad. "Taarikhnegaari-ye- Adabi dar Mahaafele Roosi ["Historiography of Literature in Russian Circles"]. *About Literary History*. Tehran: Samt, 2005 / 1384.

Polan, Dana. "The Prison of Language: A Critical Account of Structuralism & Russian Formalism by Jameson ", *Journal of University of Film Association*, vol. 30. no. 1(1978): 39- 42.

Romand, David, and Serguei Tchougounnokov. "Quelques Sources Psychologiques Allemandes du Formalisme Russe: le Cas des Theories de la Conscience". *Cahiers de l'ILSL*, no. 24(2008): 223-236.

Shaahkooi, Mohammad Hossein. *Formalism roosi va tanaaghozhaaye- falsafi-ye-aan (Russian Formalism & Its Philosophical Paradoxes)*. Tehran: Rasaanesh-e- No, 2014 / 1393.

Shafiee Kadkani, Mohammadreza. *Rastaakhiz-e-Kalamaat [Resurrection of the Words]*. First edition. Tehran: Sokhan, 2012 / 1391.

Steiner, Peter. "Three Metaphors of Russian Formalism". *Poetics Today*, vol. 2, no. 1b (1980-1981): 59-116.

Todorov, Tzevatan. *Literary Theory*. Translated by Aatefe Taahaei. Tehran: Nashre Akhtaraan, 2006 / 1385.

Tomashevsky, Borris, et al. "The New School of Literary History in Russia", *PMLA*, vol. 119, no. 1 (2004):120-132.

Wellek, Rene. *History of New Criticism*. Translated by Saeed Arbaab Shiraani, Tehran: Niloofar, 1994 / 1373b.

---."Six Types of Literary History". *English Institute Essays*. New York: Columbia University Press, 1946.

Wellek, Rene, and Austin Warren. *Theory of Literature*. Translated by Mehraan Mohajer and Mohammad Nabavi. Tehran: Nashr-e-Elmi-Farhangi, 1994/ 1373a.

Wendell, W. Harris. "What Is Literary History?" *College English*, vol. 56, no. 4 (1994): 434-451.

Zarghani, Mehdi, Mahmoodreza Ghorbaan Sabbaagh. *Theory of Genre; A Historical-Analytic Analysis*. Tehran: Hermes, 2016 /1395.

Zima, Peter. V. *The Philosophy of Literary Theory*. Translated by Rahman Veysihsaar and Abdollaah Amini. Tehran: Rokhdaade No, 2011 / 1390.