بوطیقا و نشانه‌شناسی پراگی در آثار یان ریپکا[1]

احمد پاکت‌چی

در حد فاصل سال‌های ۱۹۳۹-۱۹۲۶م، مکتبی در علوم انسانی در پراگ فعال شد که متواضعانه نام «حلقه‌ی زبان‌شناسی پراگ»[2] به خود گرفت. در تاریخ زبان‌شناسی، از این مکتب به‌گونه‌ای یاد می‌شود که گویی تنها حلقه‌ای برای پرورش اندیشه‌های فردیناند دو سوسور[3] بوده است؛ اما به‌واقع، این حلقه حوزه‌ی مطالعه‌ای گسترده‌تر از زبان‌شناسی داشت و در مبانی نیز، حرکتی پرارزش‌تر از آن بود که تنها پانوشتی بر آموزه‌های سوسور تلقی شود.

با وجود آن که در دوره‌های پسین، بیشتر واج‌شناسی حلقه‌ی پراگ در تاریخ علوم انسانی به‌یاد ماند، بوطیقا و نشانه‌شناسی نیز از جمله علاقه‌های اساسی حلقه بود که گام‌های مؤثری در راستای آن برداشته شده بود. گفته می‌شود که آثار حلقه‌ی پراگ درباره‌ی نظریه‌ی ادبی، پلی میان صورت‌گرایی روسی و ساخت‌گرایی جدید است که دستاورد مهم آن ــ نسبت به صورت‌گرایی روسی ــ توجه به عناصر فرامتنی است (ارلیخ، ص. ۱۵۴). با وجود درستی این سخن، باید توجه داشت که این داوری درباره‌ی نظریه‌ی ادبی پراگ به‌عنوان یکی از حوزه‌های مورد علاقه‌ی حلقه، از دقت کافی برخوردار نیست.

در واقع حلقه‌ی زبان‌شناسی پراگ، حلقه‌ای برای مطالعه‌ی حوزه‌های مختلف علوم انسانی است که از مبانی مشترکی برخوردار است. بنیادهای اندیشه‌ی پراگی مانند نقش‌گرایی[4]، مطالعه‌ی هم‌زمانی پویا و برخی نظریه‌های خاص مانند نظریه‌ی نشان‌داری در حوزه‌ی بوطیقا و نشانه‌شناسی نیز مبنا بوده است.

در میان شخصیت‌های برجسته‌ی حلقه‌ی پراگ، به‌خصوص دو تن از آنان، یان موکارژوفسکی[5] و رومن یاکوبسن[6] در تاریخ بوطیقا و نشانه‌شناسی نامی ماندگار از خود باقی گذارده‌اند. این واقعیت که یاکوبسن و

عضو جوان‌تر حلقه، رنه ولک[۷]، بخش مهمی از دیدگاه‌های خود را مدت‌ها پس از پاشیدگی حلقه‌ی پراگ و در سال‌های حیات خود در آمریکا انتشار داده‌اند، این تصور را پدید می‌آورد که دیدگاه‌های یاکوبسن و ولک اندیشه‌هایی متأخرند که کم‌تر در دوره‌ی درخشش حلقه‌ی پراگ زمینه داشته‌اند. به‌طور کلی جابه‌جایی‌های پی در پی در اثر جنگ، تشکیل اردوگاه‌های سیاسی پس از جنگ، و محدودیت‌های موجود برای انتشار نظریه‌ها در اردوگاه شرق، زمینه‌ساز آن بوده است تا بسیاری از واقعیت‌ها در پس پرده‌ای از ابهام باقی ماند. ازجمله شخصیت‌های کلیدی در حلقه‌ی پراگ یان ریپکا (۱۹۶۸-۱۸۸۶م) است که در سطح جهانی بیشتر به‌عنوان یک خاورشناس، و به‌سبب مطالعاتش در ادبیات فارسی و ترکی شهرت یافته است. ریپکا که پس از استقرار حکومت مارکسیست در چک به فعالیت علمی خود ادامه داده، به‌سبب ملاحظات سیاسی سعی بر آن داشته که در نوشته‌هایش نامی از اندیشمندان حلقه‌ی پراگ به میان نیاورد. بدین‌ترتیب، ارتباط میان نوشته‌های ریپکا با بنیادهای اندیشه‌ی حلقه‌ی پراگ را نه از طریق ارجاعات صریح به صاحبان اندیشه، که از طریق تحلیل و بازشناسی اندیشه‌های بدون ارجاع باید جست‌وجو کرد. با وجود آن که درباره‌ی شخصیت علمی ریپکا نوشته‌های متعددی منتشر شده است (مانند: بچکا، ۱۹۶۹؛ تاور، ۱۹۷۰)، جایگاه او به‌عنوان گسترش‌دهنده‌ی اندیشه‌های بوطیقاییِ حلقه‌ی پراگ مورد توجه قرار نگرفته است.

در میان پرسش‌های متعددی که درباره‌ی نظریه‌ی ادبی مکتب پراگ مطرح است، دو پرسش در مقاله‌ی حاضر مورد پی‌جویی قرا خواهد گرفت: «یان ریپکا تا چه حد از دیدگاه‌های حلقه‌ی پراگ، به‌خصوص موکارژوفسکی، بهره گرفته است؟» و دیگر آن که «چه گام‌هایی برای توسعه‌ی نظرات موکارژوفسکی توسط ریپکا برداشته شده است؟» در اینجا مهم‌ترین اثر ریپکا، **تاریخ ادبیات فارسی نو**، مبنای مطالعه قرار گرفته و کوشش شده است تا براساس داده‌های آن کتاب، موادی برای پاسخ‌دادن به این دو پرسش فراهم آید.

زمینه‌های نظری در حلقه‌ی پراگ

فارغ از آنچه درباره‌ی بنیادهای اندیشه‌ی پراگی ــ شامل نقش‌گرایی، مطالعه‌ی هم‌زمانی پویا و نشان‌داری ــ گفته شد، یکی از مبانی اساسی در نظریه‌ی بوطیقایی پراگ، جداسازی زبان روزمره از زبان شاعرانه است که با وجود تفاوت‌هایی در پرداخت، میان نظریه‌پردازان مختلفِ حلقه مشترک بود.

ویلیام ماتسیوس[۸] (۱۹۴۵-۱۸۸۲) که در طی سال‌های فعالیت حلقه، ریاست آن را برعهده داشت، در دوره‌ی فعالیت علمی خود پیش از پای‌گیری حلقه، به نکته‌ای توجه کرده بود که بعدها زمینه‌ی بسط نظریه‌ی مشترک قرار گرفت. ماتسیوس در مقاله‌ای که در ۱۹۱۱م منتشر ساخت، میان جمله‌های با پرداخت هنری و پرداخت عادی تفاوتی زبان‌شناختی قائل شد. بازگشتی دیگر به مبحث رابطه میان زبان و هنر کلامی در کتابی بود که بعدها با نام **زبان، فرهنگ و هنر کلامی**[۹] از او انتشار یافت. گفتنی است یاکوبینسکی[۱۰]، اندیشمند صورت‌گرای مکتب پترزبورگ نیز در سال ۱۹۱۹ میان نظام «زبان عملی» که در آن عناصر زبانی دارای ارزش‌های مستقل نیستند و تنها ابزاری برای ارتباط محسوب می‌شوند، و «زبان ادبی» تفاوت گذاشت (اشکلوفسکی، ص. ۸؛ مارکیویچ، ص. ۱۹۲؛ پاچپتسوف، ص. ۱۱۱). بسط این دیدگاه‌ها با وجود تفاوت در ظرافت‌ها، در آثار اندیشمندان حلقه ــ مانند یاکوبسن، موکارژوفسکی و ولک ــ دیده می‌شود. ازجمله باید به

مجموعه‌ای پژوهشی درباره‌ی آثار کارل هینک ماخا[11]، شاعر قرن نوزدهم چک اشاره کرد (چاپ ۱۹۲۸م) که در آن ویژگی‌های فرامتنی و به‌خصوص زمینه‌های اجتماعی و تاریخی در بررسی «نشانه‌های متن» مورد توجه قرار گرفته است. این پژوهش حاصل مشارکت کسانی چون یاکوبسن، موکارژوفسکی و ولک بوده است (ارلیخ، ص ۱۶۱).

یاکوبسن اندیشمندی پرورش‌یافته در «حلقه‌ی زبان‌شناسی مسکو[12]» ــ از حلقه‌های اصلی صورت‌گرایان روسی ــ است که به‌خصوص از ۱۹۲۸م در همراهی با محافل علمی چک، تحولی در افکار خود بروز داد. با وجود آن که یاکوبسن در دوره‌ی زندگی در پراگ ساخت‌گرایی را به‌عنوان مبنای فکری خود پسندید، اما همان‌گونه که برخی از ناقدانش اشاره کرده‌اند، اندیشه‌های برخاسته از محافل صورت‌گرای روس بر افکار او تأثیری ژرف نهاده است. جداسازی زبان روزمره از زبان شاعرانه در اندیشه‌ی یاکوبسن هم دیده می‌شود، بدون آن که ناچار باشیم داوری کنیم که در این‌باره تا چه حد از اندیشمندان چک، مانند ماتسیوس، تأثیر پذیرفته است. یاکوبسن در پرداخت خود از این نظریه، شعر را «کارکرد زیباشناختی» و آن را «حمله‌ای سازمان‌یافته و آگاهانه به زبان روزمره» انگاشته است (ارلیخ، ص. ۹۴).

نظریه‌ی وجه غالب که یاکوبسن در سال ۱۹۳۵م در قالب مقاله‌ای ارائه کرد، کوشش در جهت بازخوانی و بسط دیدگاهی برگرفته از محافل صورت‌گرای روس بود که توسط یاکوبسن به حلقه‌ی پراگ ارائه شد. وجه غالب در پرداخت یاکوبسن، ناظر به رابطه‌ی بدون گسست آوا و معنا در آثار ادبی بود که درون کلیتی تجزیه‌ناپذیر از ادبیات معنا می‌یافت. این خوانش به‌نحو درخور ملاحظه‌ای قابل مقایسه با تصویری است که باختین[13] از رابطه میان صورت و جوهر در آثار ادبی ارائه داده است (تودوروف، ۱۹۸۱).

آنچه در حوزه‌ی بوطیقا و نشانه‌شناسی بیشترین شهرت را نصیب یاکوبسن ساخت، نظریه‌ی ارتباط و الگوی ارتباطی شش‌وجهی اوست (یاکوبسن، ۱۹۶۰). انتشار این نظریه در اثری با عنوان «زبان‌شناسی و بوطیقا» در سال ۱۹۶۰م نباید از مقوله‌ی تأخیر در انتشار نظریات کهنه تلقی شود، بلکه اشاراتی که یاکوبسن درباره‌ی خاستگاه برخی از اجزاء نظریه‌اش به دست داده است، نشان می‌دهد که الگوی ارتباطی یاکوبسن حاصل دوره‌ای متأخر از اندیشه‌ی او پس از ترک پراگ بوده است. اثر مشهور او با عنوان «شعر دستور و دستور شعر» نیز در راستای نظریه‌ای نشانه‌شناختی در باب اثر ادبی است که در زمانی نزدیک به الگوی ارتباطی وی شکل گرفته است (یاکوبسن، ۱۹۸۳).

رنه ولک، که در دوره‌ی زندگی در آمریکا در شمار مروجان نقد نو محسوب می‌شد و بیشترین آثارش را درباره‌ی شیوه‌های نقد ادبی و تاریخ نقد ادبی به نگارش درآورد، از دیگر شخصیت‌های درخور توجه در حلقه‌ی پراگ بوده است (فیتس، ۱۹۷۸). او که در زمان تشکیل حلقه در سال ۱۹۲۶م، از مؤسسان جوان حلقه بود، پیش از مهاجرت به آمریکا در سال ۱۹۳۹م، کم‌تر دست به تألیف زده است. به هر روی براساس آنچه در آثار پسین او نقش بسته، تا اندازه‌ای می‌توان گرایش‌های او در دوره‌ی درخشش حلقه‌ی پراگ را برآورد کرد. در این‌باره، به‌خصوص باید به کتاب او با عنوان «رویارویی‌ها»[14] (انتشار در ۱۹۶۵م) اشاره کرد که در آن به مطالعه درباره‌ی روابط فکری و ادبی میان آلمان، انگلستان و ایالات متحده در طی قرن نوزدهم پرداخته است.

دیدگاه‌های زمینه‌ای موکارژوفسکی در بوطیقا و نشانه‌شناسی

یان موکارژوفسکی (۱۹۷۵-۱۸۹۱م) برجسته‌ترین شخصیت حلقه‌ی پراگ در حوزه‌ی بوطیقا و نشانه‌شناسی است که کشور خود را ترک نکرده و پس از پاشیدگی حلقه، با وجود محدودیت‌ها، آموزش‌های حلقه را دوام بخشیده است. اگر نظریه‌ی یاکوبسن بر پایه‌ی رابطه‌ی زبان و بوطیقا شکل گرفته، برجسته‌ترین ویژگی نظریه‌ی ادبی موکارژوفسکی، بسط دیدگاه «روش بیان» بوده است. موکارژوفسکی تحت تأثیر اندیشه‌ی کاسیرر، بر آن بود که بوطیقا از سطوحی جزء جنبه‌های زبان‌شناسی است (احمدی، ص. ۱۲۳).

در سخن از نظریه‌ی بوطیقایی موکارژوفسکی، نخست باید گفت او در مقاله‌ای با عنوان «زبان معیار و زبان شاعرانه»، اندیشه‌ی اشاره شده از ماتسیوس را دست‌مایه‌ی پرداخت نظریه‌ای بسط‌یافته قرار داد. او به‌روشنی میان زبان روزمره و زبان شاعرانه تفاوت قائل شد و بر این اصل تأکید ورزید که «زبان شاعرانه بیش از آن که بر ارتباطات و رجوع به واقعیت تمرکز داشته باشد، بر خود زبان متمرکز است» (موکارژوفسکی، ۱۹۶۴الف). موکارژوفسکی در برآورد خود از شعر، آن را «حاصل تعامل توقف‌ناپذیر و دائماً نوشونده‌ی اثر زیبایی‌شناختی ساختاریافته و ساختارنیافته» دانسته است (موکارژوفسکی، ۱۹۶۴ب). این برآورد به‌شدت از دیدگاه‌های مکتب پراگ درباره‌ی مطالعه‌ی هم‌زمانی پویا، و نه ایستا، ریشه گرفته است.

ویژگی دیگر در نظریه‌ی موکارژوفسکی آن است که وی با دست‌مایه قراردادن دیدگاه‌های عمومی حلقه‌ی پراگ درباره‌ی جمع میان ساخت‌گرایی و نقش‌گرایی، جایگاه نشانه را در آثار هنری مورد توجه قرار داد و دیدگاه‌های خود دراین‌باره را در مقاله‌ای با عنوان «ساختار، نشانه و نقش»[15] ارائه کرد. او باور داشت که «اثر هنری چیزی جز داده‌های نشانه‌شناختی نیست» و این نظریه را در «کارکرد زیبایی‌شناختی» تبیین کرد (موکارژوفسکی، ۱۹۳۶). در اینجا موکارژوفسکی با دورشدن از ساخت‌گرایی مطلق‌نگر، اهمیت بررسی عناصر خارج از متن را به‌گونه‌ای پذیرا گشته بود.

کتاب **فلسفه‌ی اشکال** نمادین، اثر ارنست کاسیرر (چاپ برلین، ۱۹۳۱-۱۹۲۳م)، با این اندیشه‌ی محوری که «زبان گرچه نظام مرکزی و اولی نمادهاست، اما تنها نظام نیست»، در گفت‌وگوهای حلقه پراگ بسیار تأثیرگذار بود، اما تأثیر ژرف‌تر آن در اندیشه‌ی موکارژوفسکی دیده می‌شود. موکارژوفسکی در راستای اندیشیدن به نظام‌های نمادین دیگری به جز زبان، نظریه‌ی ادبی را از «سطوحی فرای جنبه‌های زبان‌شناختی» وابسته به علم نشانه‌ها دانست که آن را سماسیولوژی[16] می‌نامید (موکارژوفسکی، ۱۹۷۶؛ ارلیخ، ص. ۱۵۹).

براساس دیدگاهی که موکارژوفسکی در کتاب خود، **پژوهش‌هایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی** (چاپ ۱۹۶۶م)، ارائه کرد، «در اصل، تمایزی میان زبان و اثر هنری نیست. اثر هنری مانند زبان ماهیتی نشانه‌ای دارد و تمایز آن از بیان، از همین روست». با این حال موکارژوفسکی بر این نکته تأکید دارد که نشانه‌های بنیادین اثر هنری نمادین نیستند، بلکه نشانه‌هایی زبانی‌اند. بدین معنا که جانشین موضوع نمی‌شوند، بلکه براساس قرارداد بر آن دلالت می‌کنند (احمدی، ۱۲۳). در مقایسه میان دیدگاه‌های موکارژوفسکی و یاکوبسن، باید گفت برخلاف یاکوبسن که بوطیقا را حتی در دوره‌ی حضورش در آمریکا جزء جدایی‌ناپذیر زبان‌شناسی می‌دانست (یاکوبسن، ۱۹۸۷)، موکارژوفسکی بر این امر تکیه داشت که هنر کلامی، نظامی نشانه‌ای در عرض زبان و نه در طول آن است.

رویکرد موکارژوفسکی به رابطه‌ی اثر هنری با عناصر خارج از متن، زمینه‌ی بروز سنت اروپای شرقی در

نقد جامعه‌شناختی را فراهم آورده و در همین راستا، موکارژوفسکی در نظریه‌ی ادبی ـ هنری خود اموری چون کارکرد زیبایی‌شناختی، هنجار و ارزش را واقعیت‌هایی اجتماعی انگاشته است (موکارژوفسکی، ۱۹۳۶). او در همین راستا، اثر هنری را به‌منزله‌ی یک شیء زیبایی‌شناختی دانسته که «در آگاهی جمعی جامعه می‌زید» (موکارژوفسکی، ۱۹۷۶). دیدگاه‌های موکارژوفسکی در بوطیقا و نشانه‌شناسی بیرون از حوزه‌ی پراگ، به‌ویژه از خلال بازتاب‌های آن در آینه‌ی مکتب بوداپست از یک سو، و نقش آن به‌عنوان زمینه‌ی مکتب تارتو از دیگر سو، قابل پی‌جویی است.

درباره‌ی رابطه میان اثر هنری و جهان پیرامون، موکارژوفسکی بر آن است که هر اثر هنری را می‌توان به‌سان کنشی ارتباطی در نظر گرفت که حاکی از موردی مشخص و خاص است، و این زمینه‌ی پیوند هنر با موقعیت اجتماعی و تاریخی است (موکارژوفسکی، ۱۹۳۶). او در رساله‌ای با عنوان «ساخت‌گرایی و زیبایی‌شناسی[۱۷]» که در ۱۹۴۶م انتشار یافت و از دستاوردهای دوره‌ی پس از جنگ بود، برآیندی از دیدگاه‌های خود در زمینه‌ی روابط اثر هنری با بیرون متن را ارائه داد. براساس داده‌های این کتاب، در اثر هنری و مناسبات آن با جهان بیرون همه‌چیز در چارچوب نشانه‌ای و معنای نشانه‌ها جای می‌گیرد و بر همین پایه، زیبایی‌شناسی را بخشی از علم نشانه‌ها می‌دانست (ارلیخ، ص. ۱۵۹).

برآورد نظریات حلقه‌ی پراگ نزد ریپکا

یان ریپکا، دانشور ادبیات و خاورشناس چک، فعالیت علمی خود را از دهه‌ی ۲۰ آغاز کرد و حاصل آن نوشته‌هایی زندگی‌نامه‌ای ـ تحلیلی درباره‌ی دو شاعر ترک بود ــ ثابت (چاپ ۱۹۲۴م) و باقی (چاپ ۱۹۲۶م). در ۱۹۲۶م، هنگام تشکیل حلقه‌ی پراگ در شمار اعضای نخستین آن بود و همان زمان نیز به‌عنوان یک خاورشناس در محافل حلقه شرکت می‌کرد (ماتسیوس، ۱۹۸۲، ص. ۴۴۱؛ دولزل، ۱۹۹۷م). هم‌زمان با درخشش حلقه‌ی پراگ، ریپکا به پژوهش‌های ادبی شرقی اشتغال داشت و از نتایج آن، کار مشترکش با ریتر در تحقیق هفت‌پیکر نظامی (۱۹۳۴م) و مقاله‌ای با عنوان «از ادبیات نوین ایران» بود (ریپکا، ۱۹۳۵). کاربرد تعبیر Belletristik به‌عنوان معادلی برای اصطلاح چکی Slovesnost در عنوان اثر اخیر، نشان از پای‌بندی ریپکا به‌اصطلاح سنتی دارد که از سوی حلقه‌ی پراگ مورد توجه قرار داشت.[۱۸]

در دوره‌ی پس از پاشیدگی حلقه، ریپکا به تحقیقات خود ادامه داد و آثاری درباره‌ی ادبیات ایران، پیرامون لبیبی (۱۹۴۳م)، پروین اعتصامی (همان سال)، زائران و سفرنامه‌نویسان ایرانی (۱۹۴۷م) و فرخی (۱۹۴۷م) و جز آن تألیف کرد (برای فهرستی از آثار، پیرسون ۱۹۹۸م، ذیل نام). در آثار پسین او توجه به تاریخ بروزی افزون‌یافته و شاخص آن مقاله‌ای درباره‌ی سقوط نظام‌الملک است (ریپکا، ۱۹۵۳). اثر ماندگار ریپکا که موضوع بررسی حاضر قرار گرفته، تاریخ ادبیات فارسی است که در ۱۹۵۶م به‌زبان چکی انتشار یافته و با تجدید نظری، تحریر آلمانی آن در ۱۹۵۹م به چاپ رسیده است.

ریپکا در تاریخ ادبیات فارسی برخلاف آثار مشابه از دیگر نویسندگان اروپایی با عنوان «تاریخ ادبیات فارسی»، موضوع مطالعه‌ی خود را «هنر کلامی»[۱۹] قرار داده و بدین ترتیب به سنت حلقه پای‌بند مانده است. او چنان‌که در مقدمه‌ی اثر خود اشاره کرده، نه مطلق متون پدید آمده به‌زبان فارسی، بلکه تنها آثاری را موضوع

مطالعه‌ی خود قرار داده است که دارای ارزش بوطیقایی بوده‌اند. از همین رو کتاب تاریخ ادبیات او، تاریخ موضوعات و وقایع بوطیقایی در حوزه‌ی زبان فارسی است و ضرورت اقتضا داشته تا او پیش از ورود به سخن، به تحریر موضوع مورد بحث خود پردازد.

ریپکا در این اثر بیشترین تأثیر را از نظریات موکارژوفسکی پذیرفته و در تعمیم این نظریه و پاسخ‌گویی آن به ادبیات خاور زمین ژرف‌نگری‌هایی داشته است که در ادامه مورد بررسی قرار گرفته است. موارد تأثیرپذیری از یاکوبسن در کتاب ریپکا به‌سختی قابل پی‌جویی است و از آن میان، یادکرد ریپکا درباره‌ی «فزونی نظم بر نثر» در شعر فارسی، هرچند گذرا و کوتاه (ص. ۱۵۳/۷۵[۲۰])،احتمالاً اشاره‌ای به نظریه‌ی وجه غالب یاکوبسن است. او در جایی دیگر نیز اشاره دارد که شعر ــ و نه نثر ــ شاخص آثار مکتوب فارسی است (ص ۱۳۷/۶۶).

آنچه در تحقیقات ریپکا اهمیتی درخشان یافته و دست‌مایه‌ی آن در افکار موکارژوفسکی دیده می‌شود، اهتمام به زمینه‌های اجتماعی و تاریخی ادبیات و توجه ویژه به رابطه میان ادبیات و فرهنگ است که مجموع رویکردهای متنوعی را در اثر او پدید آورده است. شاید بتوان مجموع مطالعات زیربنایی ریپکا در نظریه‌ی ادبی را در سه بخش فرهنگی ـ اجتماعی، سیاسی ـ اجتماعی و تبادل میان فرهنگی طبقه‌بندی کرد و در هر مورد توجه داشت که وی گاه مسائل را از نقطه‌نظر بنیادهای تاریخی و گاه رخ‌دادهای انگیخته از تحولات خاص مطالعه کرده است. مبنای ریپکا در مطالعه‌ی تاریخی پدیده‌های فرهنگی، گونه‌ای ساخت‌گرایی تاریخی است.

بنیادها و رخ‌دادهای ادبی

ریپکا بحث خود پیرامون تاریخ ادبیات فارسی را با سخن از استیلای عرب بر ایران و در تقابل با آن مداومت فرهنگ باستانی آغاز کرده است. ریپکا این نظر را که ستاره‌ی ادبیات کهن ایران پیش از طلوع ادبیات جدید در دوره‌ی اسلامی افول کرده و در این میان گسیختگی حاصل شده بود را اشتباهی بزرگ خوانده است (ص. ۲۱۳/۱۰۹). او در خلال مباحث خود، به گزاره‌ای برخاسته از دیدگاه‌های ساخت‌گرای مکتب پراگ اشاره کرده، می‌گوید: «باید در نظر داشت که ملت، یعنی قاطبه‌ی مردم، اختصاصات خود را حفظ کرده به‌شیوه‌ی خاص خود به زندگی ادامه می‌داد، زیرا جامعه حتی یک لحظه هم از زبان مادری خود غافل نماند» (همان)؛ این گزاره‌ای است که بیش از آن که خبری تاریخی باشد، نتیجه‌گیری مبتنی بر مبانی ساخت‌گرایی است.

ریپکا مسیر سنت‌های ادبی ایران را در طی قرون چنین دنبال کرده است: «سنت‌های کهن ادبی از دست نرفت و به موجودیت خود ادامه داد. پاره‌ای از اصطلاحات شاعرانه که مورد استقبال گزنفون قرار گرفته از دوران باستانی هخامنشی گذشته و با طی دوره‌ی ساسانیان تا دوران شیوه‌های مرسوم در فارسی دَری و عصر جدید ادامه می‌یابد» (همان). به‌روشنی می‌توان دریافت که ساختار حاکم بر هنر کلامی، خود برخاسته از ساختاری کلان بود که زبان و بوطیقا را دربر می‌گرفت، و بوطیقا تابعی جدایی‌ناپذیر از زبان محسوب نمی‌گشت. در نگاه تاریخی ریپکا کاملاً امکان‌پذیر بود که بوطیقای ایرانی حتی فراتر از زبانی ایرانی محافظت شود و امکان ظهور یابد و سپس به پایگاه اصلی خود در مهد فرهنگ ایرانی بازگردد. ریپکا در عبارتی چنین آورده است: «تنوع ادبیات فارسی در این دوره (آغاز عصر اسلامی) ... بر وسعت دامنه‌ی وظایف مورخ ادبی بیش از حد می‌افزاید. زیرا وی به‌ناچار باید گذشته از محصول‌های ادبی عامیانه، نه‌تنها به تعقیب خط سیر و

تحقیق در پیدایش و شکوفایی ادبیات واقعی فارسیِ دَری بپردازد، بلکه مؤلفات ایرانیان را در ادبیات تازی نیز به حساب آورد. خاصه که این آثار لااقل وقتی که امروز به عقب می‌نگریم، بخش مهمی از اقتراحات ادبی ایران را تشکیل می‌دهد» (ص. ۲۱۵/۱۱۰). اوج دیدگاه‌های ساخت‌گرایی ریپکا در برخورد با تاریخ بوطیقای ایرانی، در استدلال‌های او درباره‌ی دوام سنت بوطیقا نهفته است. او آنگاه که از وجود شعر در فارسی میانه سخن آورده، استدلالی را ارائه می‌کند که جز در قالب ساخت‌گرایی تاریخی در برخورد با بوطیقا قابل درک نیست. او در بخشی از سخن خود می‌گوید: «حتی به‌فرض آن که در نظر اول از خرده‌ریزهای به جای مانده از ویرانی‌ها چنین برمی‌آمد که جز نثرهای اندرزی چیزی در میان نبوده، باز هم حقیقت جز آن است. زیرا ادبیات هیچ ملتی نمی‌تواند عاری از شعر باشد» (ص. ۲۱۵/۱۱۰).

او در دیگر مواضع از کتاب خود باز به همین مبنای ساخت‌گرای خود بازگشته و از جمله در فصلی که با عنوان «تسلسل بلاانقطاع ادبیات، مؤلفان ایرانی در ادبیات تازی» گشوده، چنین آورده است: «نه پیش از مبدأ تاریخ که مقصود از آن در اینجا تهاجم تازیان است و نه از دوران پس از آن اخبار و روایات زیادی نمانده و آنچه در دست است، به‌مراتب کم‌تر از اندازه‌ی مطلوب است. با این همه کم‌ترین تردیدی در پیوستگی این دو مرحله روا نیست، زیرا ارتباط شعر فارسی دَری با شعر فارسی میانه بلافصل است و بین آن دو هیچ‌گونه انقطاعی وجود ندارد، و به فرض هم که از موجودیت شعر فارسی هیچ‌گونه خبری در دست نمی‌داشتیم ناگزیر بودیم که تعبداً آن را بپذیریم. زیرا کم‌ترین تأمل، بر این احتمال که قریحه‌ی شاعری ــ که ایرانیان پیش از قبول اسلام از خود نشان می‌دهند ــ به‌طور ناگهانی و فقط در اسلام و براثر عنایات تازیان پدید آمده، قلم بطلان می‌کشد (ص. ۲۲۳/۱۱۵).

در پایان سخن از بنیادهای ادبی نزد ریپکا، باید به مقایسه‌ای اشاره کرد که وی میان ویژگی‌های حاکم بر شعر فارسی با شعر غربی انجام داده است. وی بحثی را که تحت عنوان صورت درونی شعر گشوده، این‌گونه آغاز کرده است که صورت درونی شعر دارای دو بعد است: اندیشه‌ای که در شعر نهفته است و دیگر نکات دقیق فصاحت و بلاغت که در آن دیده شده است. حاصل سخن ریپکا در این‌باره آن است که در شعر فارسی ظرایف بلاغی بیش از شعر غربی، و در غرب احساس بیش از خرد و دانشِ شعر فارسی امکان ظهور یافته است، اگرچه هیچ‌یک را نمی‌توان فارغ از این دو ویژگی شعر دانست (ص. ۱۶۷/۸۵). در پی همین بحث است که ریپکا فصلی را با عنوان تزئینات خاص ادب فارسی و افراط در صناعات ادبی گشوده است. در اینجا همچنین باید به نظریه‌ای از ریپکا اشاره کرد، مبنی بر این که صورت یکی از اصلی‌ترین ابزارهایی است که با درک آن، شعر نو فارسی قابل درک‌تر می‌شود (ریپکا، ۱۹۵۹).

بنیادها و رخ‌دادهای فرهنگی ـ اجتماعی

بخش مهمی از مباحث ریپکا در مقدمه‌ی «تاریخ ادبیات فارسی» را مباحثی تشکیل می‌دهد که ناظر به بنیادهای فرهنگی ـ اجتماعی و تأثیر مفروض آن بر ادبیات است. در این میان بیش از همه، مسئله‌ی مذهب توجه ریپکا را به خود جلب کرده و او با عناوین گوناگون، تأثیر روی آوردن به دین اسلام، تشیع، و تصوف را بر ادب فارسی مطالعه کرده است (صص. ۱۳۰/۶۲، ۱۳۱/۶۳، ۱۳۶/۶۶، ۱۳۸/۶۷، ۱۴۸/۷۲). همچنین، مسئله‌ی ملیت و

احساسات ملی دیگر ویژگی فرهنگی مورد توجه ریپکاست که تأثیر آن در ادب فارسی را دنبال کرده است (ص. ۱۲۸/۶۱).

ریپکا در نوشته‌ی خود اصلی را بدین مضمون مطرح می‌کند که «در طول زمان، مبانی و اوضاع و احوال اجتماعی دست‌خوش دگرگونی‌هایی شده که ادبیات از آن متأثر بوده است» (ص. ۱۵۱/۷۴) و در عمل نتایجی را بر این اصل خود مترتب ساخته است. او گاه به‌طور کلی از تأثیر استبداد و فئودالیسم بر ادبیات فارسی سخن آورده (ص. ۱۴۱/۶۹) و گاه به‌طور مشخص برخی ویژگی‌های ادب فارسی را با بعضی بنیادهای اجتماعی پیوند زده است. از جمله این که یادآورد می‌شود مبهم و ترس‌آور بودن شرایط زندگی ایرانیان در مقاطع گوناگون تاریخ، در حوزه‌ی ادبیات موجب گشته تا شوخ‌طبعی امکان ظهور نیابد (ص. ۱۴۰/۶۸). ریپکا در اشاره به ابهام بیش از حد انتظار در اشعار فارسی و در مقام تحلیل چرایی این ابهام، یادآور شده است که با وجود گرایش به تکلف و نزاکت، «در غالب موارد انگیزه‌ای جز ترس در کار نیست» (ص. ۱۴۳/۷۰). او به همین‌سان، به معرفی برخی ویژگی‌ها پرداخته که براساس دریافت‌های خود، آنها را ویژگی‌های ادبی ـ اجتماعی ایرانیان می‌شمرده است. از آن میان برخی ویژگی‌های مضمونی ادبیات فارسی است، مانند: قابلیت تطبیق و سازگاری با شرایط (ص. ۱۳۲/۶۴)، قابلیت شاخص در جذب فرهنگ‌ها و گفت‌وگوی فرهنگی در ادبیات (ص. ۱۳۳/۶۴)، روحیه‌ی مبالغه (ص. ۱۴۲/۶۹)، و روحیه‌ی محافظه‌کاری (ص. ۱۴۶/۷۱)؛ و برخی ویژگی‌های صوری ادبیات فارسی است که بارزترین نمونه‌های آن، نقش شعر در پایداری فرهنگ ایرانی (ص. ۱۳۵/۶۵) و افراط در پای‌بندی به صورت، به‌عنوان نمودی از تناسب نظام اجتماعی و نظام ادبی است (ص. ۱۶۵/۸۴).

او در اظهارنظری دیگر درباره‌ی تنوع موجود در هنر کلامی نقاط مختلف ایران، با تکیه بر پهناوری سرزمین ایران و فواصل دورِ ساکنان این سرزمین بر آن است که آنان «نمی‌توانند چنان متجانس باشند که استعدادهای جسمانی و روانی‌شان نیز یکسان باشد». از همین رو معتقد است که نمی‌توان در ادبیات ایران، ویژگی‌های بومی هر ناحیه را نادیده گرفت و با همه‌ی تجانسی که بر کلیت ادبیات فارسی حکم‌فرماست، در نواحی مختلف تفاوت‌هایی در سبک ادبی دیده می‌شود (ص. ۱۲۹/۶۲). فارغ از ساخت‌گرایی در بوطیقا، دیدگاه ساخت‌گرای ریپکا در برخورد با تاریخ که در سراسر کتاب نقش بسته و گاه با دیالکتیک تاریخی نزدیک گشته است، نشان از تأثیری دارد که ریپکا از اندیشه‌های فلسفه‌ی تاریخ دیالکتیکی در عصر خود گرفته است. با این حال تأثیر روشنی از مارکسیسم در کتاب او دیده نمی‌شود و تنها در یک مورد ــ و شاید به‌ناچار ــ نام مارکس از سوی او برده شده است (ص. ۱۳۰/۶۲). درک بهتر تحلیل‌های ریپکا در ارتباط با بنیادها و رخ‌دادهای فرهنگی ـ اجتماعی، در گرو مقایسه‌ی دیدگاه‌های او با دیدگاه‌های مکتب بوداپست، به‌خصوص گئورگ لوکاچ[۲۱]، دیدگاه‌های مکتب تارتو، به‌خصوص یوری لوتمان[۲۲] و دیگر نظریات بوطیقای ساخت‌گرا در شرق اروپاست.

ژرف‌نگری در تعمیم نظریه‌ی روش بیان

ریپکا نخست از نقطه نظر یک نقاد غربی با مبنا قرار دادن نظریه‌ی بیان، این انتظار را مطرح کرده است که هنجارشکنی به‌عنوان پدیده‌ای تکرارشونده در ادب فارسی به چشم آید، اما آنچه او در عمل دریافته و آن را یک ویژگی عمومی در ادبیات مشرق انگاشته، اصراری بر حفظ سنت‌ها و پرهیز از هنجارشکنی است. او یادآور

می‌شود که شرقیان خود به این محافظه‌کاری اذعان دارند، اما «آن را جمود، رکود و یکنواختی ادبیات تلقی نکرده، بلکه یک خصیصه‌ی ذاتی‌اش می‌دانند و آگاهانه در آن مداومت می‌ورزند» (ص. ۱۴۹/۷۳).

ریپکا به یک نتیجه‌گیری مهم در بحث خود می‌رسد و آن این است که «مفهوم ابداع و خلاقیت در شرق و غرب یکسان نیست. در ادب غرب، نوعی تازگی و بکر بودن معانی ضرورت حتمی است، ولی در شرق تغییر شیوه‌ی بیان، غور بیشتر در مضامین کهنه، تلطیف تصور و بیان و نظایر آن کافی است. خلاصه آن که در شرق توجه بیشتر به چگونگی معطوف است تا به ماهیت، تلطیف مورد نظر است نه تنوع» (همان).

ریپکا در بخش دیگری از سخن خود، گام را فراتر نهاده و به علت‌یابی این ویژگی در ادبیات شرق برخاسته است. او در این باره می‌گوید: «این نکته که تئوری‌های ادبی ملت‌های مسلمان در پی ابداعات شعری دامنه‌دارتر و پیشرفته‌تری نیست، علل دینی دارد و آن این است که با معتقدات مربوط به آفرینش که بنابر آن همه‌چیز از عدم به وجود آمده، تناقضی پیش نیاید (ص. ۱۳۷/۶۶). هرچند از نقطه نظر شناخت مبانی دین اسلام، دلایلی وجود ندارد که بتواند مؤید دیدگاه ریپکا بوده باشد، اما جست‌وجوی او به دنبال چنین علتی حاکی از مبانی او در نظریه‌ی ادبی است.

مبحثی دیگر که ریپکا درباره‌ی «عشق و بیان آن» گشوده، صحنه‌ای دیگر از بسط نظریه‌ی ادبی پراگ در باب روش بیان است. وی در سخن از جایگاه عشق و شراب در ادب فارسی و در پی‌جویی از رابطه‌ی میان صورت ادبی و معنای آن، می‌گوید: «به‌طور کلی در شعر و ادب فارسی بیان صریح معانی، از هر مقوله که باشد، در برابر پوشیده داشتن آن در زیر پرده‌ی کنایات کاملاً عقب‌نشینی می‌کند. معمولاً روشن نیست که یک غزل یا صورت‌های مشابه آن به چه مناسبت سروده شده است، و صرف‌نظر از موارد استثنایی و بسیار نادر، نمی‌توان از محتویات آن بدین نکته پی برد». او در ادامه‌ی سخن از کاربردهای عشق و شراب، برآن است که «در اینجا نیز نشانه‌ای از یک نوع نادرستی در گفتار، بیان مفاهیم ناگوار به‌صورتی شایسته‌تر، کتمان حقایق تلخ و حتی تعبیر کاملاً برعکس آن، و محتملاً تمایلی هم به تکلف در بیان و رعایت نزاکتی که سنتی کهن دارد، به چشم می‌خورد» (ص ۱۴۳/۶۹). او بر این نکته نیز تأکید کرده که در کاربرد استعارات، علاوه بر این که افزونی ابهام حاصل می‌شود، قدرت تأثیر معانی نیز افزایش می‌یابد و این نکته‌ای است که شاعران ایرانی تا امروز با آگاهی از آن بهره جسته‌اند (ص. ۱۴۴/۷۰).

ریپکا همچنین به این نکته توجه دارد که کاربرد تکرارشونده‌ی قالب‌های ادبی و به‌خصوص حمایت تصوف نسبت به طیفی از این کاربردها، چگونه یک نظام نشانه‌ای خاص را در ادب فارسی پدید آورده است و این نظام نشانه‌ای، به‌خصوص به غزل جنبه‌ای انتزاعی بخشیده که با شیوه‌ی تخیل و روحیه‌ی ایرانی سازگاری بسیاری داشته است (همان).

پی‌نوشت‌ها

1. Jan Rypka
2. Prazsky´ lingvisticky´ krouzek
3. Ferdinand de Saussure
4. Functionalism

5. Jan Mukarovsky´

6. Roman Jakobson

7. Rene Wellek

8. Vilém Mathesius

9. Jazyk, kultura a slovesnost

10. Lev Jakubinsky

11. Karel Hynek Macha

12. Moscow Linguistic Circle

13. Mikhail Bakhtin

14. *Confrontations: Studies in the Intellectual and Literary Relations between Germany, England, and the United States during the Nineteenth Century.*

15. Mukarovsky´, Jan. *Structure, Sign and Function.*

16. Semasiology

17. Structuralism and Aesthetics

۱۸. اصطلاح Slovesnost تعبیری است که به‌تکرار در نوشته‌های حلقه‌ی پراگ به‌کار رفته و در عنوان نشریه‌ی *Slovo a Slovesnost*، ارگان حلقه‌ی پراگ، جای گرفته است.

19. Slovesnost

۲۰. ارجاعاتی که در آنها دو صفحه با ممیز جدا شده است مربوط به تاریخ ادبیات فارسی نو، از ریپکاست. عدد سمت راست ممیز نشانگر شماره صفحه در متن چکی، و عدد سمت چپ نشانگر شماره صفحه در ترجمه‌ی فارسی کتاب است.

21. Georg Lukács

22. Yuri Lotman

منابع

Becka, J. 1969, 'Jan Rypka: Czechoslovak Iranist and Turkologist', *Archiv Orientálny*, 37, 309-317

Dolezel, L., 'Prague School Structuralism', *John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, ed. Michael Groden and Martin Kreiswirth, Web-publication, 1997.

Erlich, V. 1981, *Russian Formalism: History-Doctrine*, New Haven & London.

Fietz, L., 'René Welleks Literaturtheorie und der Prager Strukturalismus', in: *Englische und amerikanische Literaturtheorie*, ed. Rüdiger Ahrens & Erwin Wolff, 1978-79.

Jakobson, R. 1935, 'The Dominant', English version in: *Twentieth Century Literary Theory*, ed. K.M. Newton, London, Macmillan, 1988, pp. 25-30.

Jakobson, R., 1960, 'Linguisitcs and Poetics', reprint in *Language in Literature*, eds. Krystyna Pomorska & Stephen Rudy, Cambridge, 1987, pp. 62-94.

Markiewicz, H., 'The Limits of Literature', in: *New Directions in Literary History*, ed. R. Cohen, London.

Mathesius, V. 1911, 'Poznámky o takzvané elipse a o anglických vetách neslovesných', *Sborník filologický*, 2, pp. 215-34,

Mathesius, V. 1982, *Jazyk, kultura a slovesnost*, Praha.

Mukarovský, J. 1936, 'Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts', English translation in: *Twentieth Century Literary Theory*, ed. K.M. Newton, London, Macmillan, 1988, pp. 30-34.

Mukarovský, J. 1964a, 'Standard Language and Poetic Language', in: *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, ed. Paul L. Garvin, Washington, pp. 17-30.

Mukarovský, J. 1964b, 'The Aesthetics of Language, in: *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, ed. Paul L. Garvin, Washington, pp. 17-30.

Mukarovský, J. 1976, 'Art as a Semiotic Fact', English edition in: *Semiotics of Art*, ed. L. Matejka & I.R. Titunik, Cambridge MA.

Pearson, J.D. et al. 1198, *Index islamicus*, CD publication, Bowker-Saur.

Rypka, J. 1935, 'Aus der modernesten Belletristik Irans (B. 'Alawî)', *Archiv Orientálny*, 7, pp. 302- 313.

Rypka, J. 1953, 'Über den Sturz Nizam-ul-Mulks', *Mélanges Fuad Köprülü*, Istanbul, pp. 423-435.

Rypka, J. 1959, 'Forma jako jeden ze srodkow prowadzacych do glebszego poznania powzji novoperskiej', *Przeglad orientalistyczny*, vol. 29, pp. 3-17.

Rypka, J. 1963, 'Dejiny novoperské literatury az do zacátku XX. Století', *Dejiny perské a tádzické literatury*, ed. Jan Rypka, Praha, 1963.

Shklovsky, V.B., 'Art as Technique', in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, trans. Lee T. Lemon & Marion J. Reis, University of Nebraska Press, 1965, pp. 3-24.

Todorov, Tz., *Mikhail Bakhtin, Le principe dialogique*, Paris, 1981.

Tauer, F. 1970, Jan Rypka 1886-1968', *Der Islam*, 46, pp. 303-306.

احمدی، بابک. ساختار و تأویل متن، چ ۶. تهران، ۱۳۸۲.

● ترجمه‌ی فارسی برخی از مآخذ یاد شده عبارت‌اند از:

اشکلوفسکی، ویکتور. «هنر به‌مثابه فن»، ترجمه‌ی فرهاد ساسانی، ضمن ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، به کوشش فرزان سجودی، تهران، حوزه‌ی هنری، ۱۳۸۰، صص. ۸۰-۴۹.

تودوروف، تزوتان. منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین، ترجمه‌ی داریوش کریمی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۷.

ریپکا، یان. تاریخ ادبیات ایران، ترجمه‌ی عیسی شهابی، تهران، ۱۳۵۴.

موکارژوفسکی، یان. «نقش زیبایی‌آفرینی، هنجار، ارزش، به‌مثابه واقعیت‌های اجتماعی»، ترجمه‌ی بهروز محمودی بختیاری، ضمن ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، به کوشش فرزان سجودی، تهران، حوزه‌ی هنری، ۱۳۸۰، صص. ۸۸-۸۱

یاکوبسن، رومن. «زبان‌شناسی و شعرشناسی»، ترجمه‌ی کوروش صفوی، ضمن گفتارهایی در زبان‌شناسی، تهران، هرمس، ۱۳۷۹، صص. ۱۰۵-۸۹.

یاکوبسن، رومن. «وجه غالب»، ترجمه‌ی بهروز محمودی بختیاری، ضمن ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، به کوشش فرزان سجودی، تهران، حوزه‌ی هنری، ۱۳۸۰، صص. ۱۱۳-۱۰۷

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی