

جامعه‌شناسی گونه‌های ادبی

مسعود کوثری*

چکیده

جامعه‌شناسی ادبیات شاخه‌ای از جامعه‌شناسی است که به رغم سنت دیرینه ادبی و آثار ادبی فراوان در تاریخ ایران، چندان که باید و شاید در میان خانواده علوم اجتماعی گسترش نیافته است. این عدم گسترش، هم در حوزه نظری (تئوریک) به چشم می‌خورد، هم در حوزه تحقیقات تجربی. در حوزه نظری، حدود و ثغور رشته جامعه‌شناسی گونه‌های ادبی و رویکردهای نظری جامعه‌شناختی به آثار ادبی چندان روشن نیست، و تا پیدایی آثار نظری پخته و سنجیده، راه بسیار است. در عرصه پژوهش تجربی نیز تحقیقات عمدتاً تنها به «گونه» (ژانر) ادبی داستان بلند (و با اندک تسامحی رمان) محدود شده و دیگر گونه‌های ادبی عموماً مورد غفلت قرار گرفته‌اند. مدعای اصلی مقاله حاضر این است که صرف نظر از رویکرد نظری ما در جامعه‌شناسی ادبیات، هر گونه ادبی ویژگی‌هایی دارد که باید هنگام تحلیل مورد توجه جامعه‌شناسان قرار گیرد.

مقدمه

از دیرباز منتقدان ادبی کوشیده‌اند که به نوعی گونه‌شناسی تقریباً جامع و مانع از انواع ادبی دست یابند. این که چنین امری محقق شده است یا نه، در این جا چندان اهمیتی ندارد. آنچه مهم است طرح این پرسش است که: چرا منتقدان ادبی هم خود را

صرف دسته‌بندی و گونه‌شناسی آثار ادبی کرده‌اند؟

ساده‌ترین پاسخ، که ضرورتاً بهترین پاسخ نیز نخواهد بود، این است که ذهن بشر قریب به دو هزار سال است که با «منطق دوازده‌گانه» می‌اندیشد: منطقی که نخستین بار ارسطو آن را طرح کرد. در منطق دوازده‌گانه ملاک شناخت اشیا (شیء در معنای فلسفی آن) «وجود یا عدم وجود» یک صفت یا ویژگی است (یعنی منطق صفر و یک). در واقع، با مجموعه‌ای از «دوتایی‌ها» (دوازده‌گانه) است که ما به تعریف یا شناخت یک پدیده می‌رسیم. به بیانی ساده، با تعیین «جنس» و «فصل» منطقی، که چیزی بیش از مجموعه‌ای از شباهت‌ها (جنس) و تفاوت‌ها (فصل) نیست، مرز هر پدیده با پدیده‌های دیگر آشکار می‌گردد. دانشمندان هر شاخه‌ای از علم از عصر باستان تاکنون به پیروی از منطق ارسطویی کوشیده‌اند که پدیده‌های موضوع مطالعه خود را به همین شیوه و با دقت و وسواسی سرسام‌آور تعریف کنند. به‌عنوان نمونه، هنگامی که یونانیان باستان از خود می‌پرسیدند که تراژدی چیست؟ در پی آن بودند که تراژدی را به‌مثابه یک گونه (ژانر) ادبی چنان تعریف کنند که جنس و فصلش در مقایسه با انواع دیگر آشکار گردد. از آن پس نیز منتقدان ادبی در پی آن بوده‌اند که با همین شیوه، تمایز انواع ادبی را از یکدیگر مشخص سازند.

این‌که آیا ادیبان و منتقدان ادبی موفق شده‌اند که گونه‌شناسی جامع‌ومانع‌ی از آثار ادبی ارائه دهند، یا این‌که اساساً تلاش برای تعیین جنس و فصل منطقی پدیده‌ها - خصوصاً پدیده‌های اجتماعی - منطق (logic) است یا نوعی منطق‌گرایی (logicism)، در محدوده بحث حاضر نمی‌گنجد. از این‌رو، بدون آن‌که در صدد باشیم طبقه‌بندی جامع و مانعی از انواع ادبی ارائه کنیم، عنصر «روایت» را به منزله عنصر یا ضابطه‌ای اساسی در طبقه‌بندی در نظر می‌گیریم. در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان کلیه آثار ادبی را به دو دسته «نثر» و «نظم» دسته‌بندی کرد. در مرحله بعد، طبق ضابطه روایت می‌توان آثار منثور را به دو طبقه «روایی» و «نمایشی» تقسیم نمود. آثار روایی آن دسته از آثار ادبی‌اند که روایت نقشی اساسی در انتقال معنی و مفهوم پیام نویسنده ایفا می‌کند. داستان، رمان و قصه‌های عامیانه (از هر نوع) در این دسته جای می‌گیرند؛ دسته دیگر عبارتند از نمایشنامه و فیلمنامه.^(۱) البته، همان‌سان که در بخش‌های بعدی خواهد آمد، در هر یک از دو دسته

بالا (روایتی و غیرروایتی)، برخورداری از عنصر روایت بیش‌تر به صورت یک پیوستار (طیف) است تا وجود یا نبود یک صفت (حالت صفر و یک). به این طریق، به تصویری هرچند ابتدایی از انواع ادبی می‌رسیم.^(۲) به ضابطه‌های یادشده می‌توان دوتایی‌های فرهیخته/توده‌ای، بزرگ‌سال/کودک را نیز افزود و تقسیم‌بندی کامل‌تری به دست آورد (شکل ۱).



شکل ۱: دسته‌بندی گونه‌های ادبی با منطق دوارزشی

در هر حال، مدعای اصلی این مقاله تأیید یا تکذیب رویکردی خاص در دسته‌بندی گونه‌های ادبی نیست، بلکه صرفاً جلب توجه خواننده به این نکته است که آثار ادبی در پاره‌ای ویژگی‌ها مشترکند و در پاره‌ای دیگر متمایز. وجوه اشتراک آثار ادبی، جامعه‌شناسی ادبیات را ممکن می‌سازد، اما وجوه تمایز چه؟ آیا می‌توان گفت این وجوه تمایز - حداقل تفاوت‌های موجود در حیطهٔ روش و تکنیک‌های (فنون) تحقیق - بین مثلاً جامعه‌شناسی رمان و جامعه‌شناسی نمایشنامه تفاوت ایجاد می‌کنند؟ به نظر می‌رسد که پاسخ - حداقل در شرایط فعلی به صورت مشروط - مثبت باشد، زیرا در هر حال هر اثر ادبی در هر «قالبی» همان‌گونه که محدودیت‌هایی را بر نویسنده (شاعر، نمایشنامه‌نویس، رمان‌نویس) تحمیل می‌کند، هنگام تحلیل نیز محدودیت‌هایی را بر جامعه‌شناس ادبیات تحمیل خواهد کرد؛ محدودیت‌هایی که بی‌توجهی به آن‌ها نه تنها کار تحلیل متن را ساده‌تر نمی‌سازد، بلکه بر پیچیدگی‌ها و دشواری آن نیز می‌افزاید.

آیا این اندیشه که گونه‌های ادبی نیاز به زاویهٔ دید جامعه‌شناختی متفاوتی - حداقل در شیوه‌های تحلیل - دارند، اندیشهٔ جدیدی است یا نه؟ پاسخ از جنبه‌ای «مثبت» است و از جنبه‌ای «منفی». به بیان دیگر، در آثار کلاسیک جامعه‌شناسی ادبیات، این موضوع که

سرچشمه‌های تاریخی-اجتماعی گونه‌های ادبی متفاوت است و لاجرم معنای جامعه‌شناختی هر یک از گونه‌های ادبی متفاوت از یکدیگرند، یکی از محورهای اصلی قلمداد شده است. لوکاج در کتاب نظریهٔ رمان می‌گوید: «رمان حماسهٔ دوران‌های بی‌خداست» یا به بیان بهتر، «رمان، حماسهٔ دوران بورژوازی است» (Lukacs, 1968).

لوکاج در این اثر، ریشه‌های تاریخی-اجتماعی شکل‌گیری نوع ادبی «جدید» رمان را تحلیل می‌کند. گلدمن در کتاب به سوی جامعه‌شناسی رمان از امکان «جامعه‌شناسی رمان» سخن می‌گوید (Goldman, 1978). زرافا نیز در کتاب رمان و جامعه اشاره‌های سودمندی به این موضوع می‌کند (زرافا، ۱۳۶۶). این آثار به خوبی امکان شکل‌گیری جامعه‌شناسی گونه‌های ادبی را نشان می‌دهند.

از دیگر سو، می‌توان گفت که جامعه‌شناسان ادبیات به روشنی و به صورت «مقایسه‌ای» به چندوچون جامعه‌شناسی گونه‌های ادبی پرداخته‌اند. مقاله حاضر بر آن نیست که فصل‌الختم این موضوع باشد، بلکه تنها مدعای آن این است که: نخست، امکان شکل‌گیری جامعه‌شناسی گونه‌های ادبی را بیان کند، دوم، به معرفی حوزه‌های مورد غفلت جامعه‌شناسی ادبیات (ادبیات عامیانه، ادبیات کودک و...) بپردازد،

سوم، با رسم خطوطی چند، «طرح اولیه» اندیشهٔ جامعه‌شناسی گونه‌های ادبی را ترسیم نماید.

بنابر آن‌چه آمد، هر گونهٔ ادبی با توجه به کیفیات ویژهٔ خود، نیاز به «زاویه دید» خاصی دارد. این امر خصوصاً هنگامی که از روش‌شناسی و چگونگی تجزیه و تحلیل متون ادبی بحث به میان می‌آید، حائز اهمیت است. البته مفاهیم، اصول و رویکردهای جامعه‌شناسی ادبیات در مورد گونه‌های ادبی گوناگون یک‌سان است، ولی شناخت ادبی و آگاهی جامعه‌شناختی متفاوتی را می‌طلبد. مثلاً بررسی ادبیات داستانی با شعر فرق می‌کند. از دیگر سو، میان خود گونه‌های ادبیات داستانی نیز تفاوت وجود دارد. به عنوان نمونه در داستان، چون خواننده وقایع را دنبال می‌کند، و اساساً این وقایعند که خواننده را به دنبال خود در پیچ‌وخم‌ها و هزارتوی داستان می‌کشاند، نویسنده باید ربط وقایع را با یکدیگر «روایت» کند. بنابراین، نویسنده مجبور است توضیحات بیش‌تری در مورد

ابطه میان «شخصیت‌های» داستان، پیشینه آن‌ها و چگونگی تکوین وقایع داستان بدهد. ما در مورد نمایشنامه، «دیالوگ» میان شخصیت‌ها و بازی آن‌ها از طریق «حرکت» است که نقش اساسی را ایفا می‌کند و توضیحات نویسنده (عنصر روایتی) نقش ناچیزی دارد شاید یکی از دلایل دشواری نمایشنامه‌نویسی نیز در همین نکته نهفته باشد. از سوی دیگر، پرسوناژ میان داستان و نمایشنامه مشترک است، در صورتی که «کم‌تر» نشانی از آن در اشعار، به ویژه در اشعار غنایی می‌بینیم، هرچند که در اشعار حماسی حداقل می‌توان سایه شخصیت‌پردازی را دید.

نمایشنامه

به قطعه‌ای از نمایشنامه بهترین بابای دنیا اثر «گوهر مراد» (غلامحسین ساعدی) توجه کنید. در این نمایشنامه، برادر و خواهر کوچکی به نام «هادی و هودی» با پدر بزرگ خویش (باباعلی) که کارمند ایستگاه قطار است، زندگی می‌کنند. پدر این دو در زندان است و «باباعلی» در غیاب وی، در ذهن کودکان از او انسانی بزرگ می‌سازد که به سفری و دراز رفته است. پدر از زندان باز می‌گردد و در لباس مسافری ناشناس نزد آن‌ها می‌آید، اما متوجه می‌شود که تصویری که بچه‌ها از پدر خویش دارند بسیار با او فاصله دارد. در این رابطه، پدر محکوم به فنا می‌شود. اینک قسمتی از نمایشنامه:

تالار علوم انسانی
(پرده چهارم)

صحنه:

دمدمه‌های غروب. فانوس جلوی ایوان روشن است. رختخواب باباعلی و هادی و هودی... روی ایوان پهن است. رختخواب پدر (مسافر ناشناس) روی سکوی کنار در حیاط جلوی آغل سگ پهن است. هودی با عروسک کهنه و بزرگش کنار ایوان نشسته، فتاح (شخصیت دیوانه نمایش) روی پله‌هاست و هادی کنار ستون.

اهدای و هودی در فکرند.

هادی: میگم امشب باید فکرامونو بکنیم.

هودی (به فتاح که حواسش متوجه آن دو نیست): گوش کن بین چی میگه!

هادی: خودتم گوش کن.

فتاح (خوشحال به هودی): خودتم گوش کن.

هودی: من عقم می‌رسه.

فتاح: میگه عقلش میرسه (خوشحال به ساز می‌دمد).

هادی: اونو بنذار کنار یه دقه گوش کن.

هودی: خب؟

فتاح: خب؟

هادی: میگم هرجوری شده باید فکر یارو رو کرد.

هودی: چطور شده؟

فتاح: چطور شده؟ (به هادی و هودی نگاه می‌کند و می‌خندد).

هادی: برای این‌که امروز فردا بابامون می‌رسه.

هودی: از کجا می‌دونی؟

هادی، خوابشو دیدم.

هودی: کی؟

هادی: دیشب.

هودی: تو خواب بابا رو دیدی؟

فتاح: بابا رو دیدی؟

هودی (به فتاح نگاه می‌کند): صد دقه گفتم بابای تو نیس. باز هم یادت رفته؟

(به هادی) خب... چه شکلی بود؟

هادی: شکل خودش بود.

هودی: مثلاً چه جوری؟

هادی: بزرگ... خوب...

هودی: لباساش چه جوری بود؟

هادی: لباساشو خوب ندیدم.

هودی: چرا ندیدی؟

هادی: آخه خواب بودم. تو خواب همه جا تاریکه، من چه جوری می‌تونستم ببینمش؟

هودی: بعد چی شد؟

های: بعدش من خیلی ترسیدم.

هودی: از بابا؟

های: نه از بابا ترسیدم.

هودی: پس از کی ترسیدی؟

های: می‌دونی بابا که اومد شامشو خورد، رفت جای اون یارو خوابید (بستر پدر را نشان

می‌دهد).

هودی: به تو اصلاً چیزی نگفت؟

های: چرا؟

هودی: خب، چی گفت؟

های: خوب یادم نیست.

هودی: به من؟ به من چی گفت؟

های: به تو گفت هودی کوچولو... هودی کوچولو!

فتاح (خوشحال): هودی کوچولو!... هودی کوچولو! (موهای هودی را ناز می‌کند).

هودی (به فتاح): به دقه آرام بشین بینم چی می‌گه.

(رو به هادی): بعد چی شد؟

های: بعد رفت اون‌جا خوابید...
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

هودی (با عجله): ما کجا خوابیدیم؟

پرتال جامع علوم انسانی

های: سرجامون.

هودی: نرفتم پهلوی اون؟

های: نه! نرفتم!

هودی: چرا؟ چرا نرفتم؟

های: خب، خوابم این جور بود، من چه می‌دونم.

هودی: بعدش چی شد؟

های: وقتی همه خوابیدن، من به هو دیدم که در آغل هاپی وا شد....

هودی (با تعجب): در آغل هاپی؟

های: آره... (به طرف آغل سگ می‌رود و در آن را آرام آرام باز می‌کند) این جور

یوآش یوآش واآشد....

هودی: آآب؟ (آلو می رود).

هادی: بعدآش یارو از این آا اومد بیرون.

هودی: اون آا آیکار می کرد؟

هادی: قآیم شده بود دیآه...

هودی: آآب؟

هادی: بیرون که اومد دیدم یه سنگ آنده هم دستشه!

هودی: سنگ؟

هادی: آره، اومد آلو سنگو بلند کرد و یه هو کویید تو سر آابا.

هودی: سر آابا؟

فتاح (می آندید): بعدآش چی شد؟

هادی: بعدآش دیآه آواب تموم شد. منم ترسیدم و بیدار شدم، به رختآواب آابا آگاه

کردم دیدم یارو آاش آوآییده، اصلاً عین آیآلش نیس (ساعدی، بی تا: ۸۱ - ۸۵).

آال آگر نویسنده بآوآهد همین وقایع را به صورت داستآن بیان کند، فضاآهای آالی بسیاری به وجود می آید که باید آن آا را با عنصر «روایت» پر کند. به عبارت دیآر، در این آکه از نمایش، «ساعدی» محتوای روانی دو کودک را به تصویر کشیده است، که از سویی به طور نامآحسوس آساس می کنند که «مرد ناشناس» پدرشان است، و از سوی دیآر، نمی آوانند او را بپذیرند، آرا که تصویری که از وی در ذهن خود دارند، با آن آه او در واقع هست، فرسنگ آا فاصله دارد. همین تضاد روانی است که در شکل یک آواب، «فراقنده» می شود و پرده از آن تضادها برمی آارد. دو کودک نمی آوانند این شکاف را پر کنند و برای حل این تضاد، پدر (مرد ناشناس) باید قربانی شود. آال آگر قرار بود همین موضوع در قالب یک «داستان» بیان شود، نویسنده باید تغییرات و تحولات روانی هر یک از دو کودک را آنان توضیح دهد که عواطف، آساسات و اندیشه ایشان را روشن کند، به طوری که نتیجه داستان همان شود که در نمایشنامه آمده است. آن آه در نمایشنامه تنها از طریق «آرکات» و «دیالوآ» بیان شده است، در داستان باید به کمک عنصر مهم دیآگری بیان شود: عنصر روایت. آال این روایت می آواند از سویی خود

نویسنده که سرنخ تمام شخصیت‌ها در دست اوست بیان شود، یا از زبان یکی از شخصیت‌ها، به زبان فنی، یا این روایت در «سوم شخص» است - یعنی تمام شخصیت‌ها توسط نویسنده توصیف می‌شوند و اوست که رشته‌های روایت را در داستان به هم می‌پیوندد - یا در «اول شخص مفرد». در هر حال موضوع چندان فرقی نمی‌کند. درست به همین خاطر است که داستان (رمان) پیوسته ماهیت اساسی تاریخی-اجتماعی خود را حفظ می‌کند. رمان به این دلیل چنین است که اگر ما خود را در جای خواننده آن بگذاریم، در جای کسی که رمان در نظرش اصولاً نوعی توالی صفحات است، با جریانی همیشه نکاملی و همیشه پویا رویارویم (زرافا، ۱۳۶۸: ۲۱).

به بیان دیگر، آن چنان که داستان یا رمان ماهیت تاریخی-اجتماعی خود را حفظ می‌کند، نمایشنامه حفظ نمی‌کند. اگر ما نمایشنامه بهترین بابای دنیا را به صورت داستان از نویسی کنیم، چنین عملی امکان‌پذیر است:

«اما در آن صورت نویسنده ناچار است شفاهاً توضیح دهد که بازیگران نمایش با حرکات و رفتارشان پیوسته چه چیزی را بیان می‌کنند. بدین ترتیب وقتی این نمایش به شکل روایتی درآمد، چیزی که مواجهه میان دو فرد مجزا بود، تبدیل به نوعی رابطه شخص با شخص می‌شود» (همان منبع، ۲۱).

همین شخصیت‌ها و رابطه میان آن‌ها در طول زمان است که سبب شکل‌گیری ماهیت تاریخی-اجتماعی داستان می‌شود. در حالی که پرسوناژها در نمایش تنها با یکدیگر سخن می‌گویند و از طریق این سخن‌گفتن، نیات درونی و اهداف خویش را بیان می‌کنند. دو یا چند موجود مجزا و جدا از یکدیگر باقی می‌مانند.

استان به منزله هنر و نهاد اجتماعی

گونه ادبی‌ای که بسیار مسئله‌انگیز بوده و نویسندگان بسیاری درباره آن قلم‌فرسایی کرده‌اند، «داستان» است.^(۳) داستان (رمان) را می‌توان به منزله «هنر» (به مثابه یک گونه ادبی) و هم به منزله «نهاد اجتماعی» معرفی کرد. ولی منظور از «رمان» (داستان) به نوان «نهاد اجتماعی» چیست؟ در رمان، روابط میان شخصیت‌های داستان و آنچه رای ایشان اتفاق می‌افتد، گرچه تأثیر بسیاری از جامعه می‌پذیرد، ولی دقیقاً (چون

تصویر یک آینه) تصویر جامعه نیست.

داستان در عین حال منطق خاص خویش را دارد و همواره فلسفه‌ای اجتماعی در پس آن نهفته است که گونه روابط افراد، چگونگی زندگی آن‌ها، طرز فکر و عقیده و مسائل روحی و روانی ایشان را سازمان می‌بخشد: سازمانی که نظم و ترتیب‌دهنده آن، خود داستان است. پس می‌توان گفت که رمان برای افراد و جامعه تصویر شده در آن (داستان). «نهادی اجتماعی» است: «نهادی» که همه روابط را به شیوه خاصی نظم و ترتیب می‌دهد و وضعیت افراد را در آن واقعیت اجتماعی معین می‌کند.

۱- شخصیت: فردی نمادین

در جامعه‌شناسی داستان یکی از عناصر مهم تجزیه و تحلیل، پرسوناژها (شخصیت‌ها) هستند. در واقع آن چنان که «باربو» (Z. Barbu) می‌گوید:

«معمولی‌ترین روش مقایسه (اثر هنری و طبقه اجتماعی) تشابهی است که میان ساخت ذهنی، نگرش‌های مسلط و حاکم، احساس‌ها و ارزش‌های شخصیت اصلی یک اثر هنری و بافت رفتاری و فرهنگی یک طبقه اجتماعی خاص وجود دارد» (باربو، بی‌تا ۱۶۹-۱۷۰).

اما هر یک از این شخصیت‌ها، فردی همچون تمام افرادی که در جامعه وجود دارند نیستند، بلکه می‌توان گفت که شخصیت‌ها «افرادی سمبولیک» اند؛ یعنی، سمبول خصوصیات روانی، فکری و فرهنگی خاصی در جامعه‌اند. نه تنها در آثار ادبی که آن‌ها «رنالیست» می‌خوانیم، که حتی در آثار رمان‌نویسان یا نمایشنامه‌نویسانی چون هدایت کافکا، پروست و گارسیا مارکز نیز چنین است. به عنوان نمونه، به کتاب کویر اثر دکت‌شریعتی نگاه کنید؛ چهره «شاغلام» چهره‌ای سمبولیک از نیروی نظامی جدید است، به آن پالتوی سربازی و پوتین و ادا و اطوارش. «شاغلام» که «دوره چهار پادشاه را دیده سمبول نیروی سرکوب نظامی و خفقان دیکتاتوری مسلح جوامع ملی نوین - نظیر ایران است. «شاغلام» پا بر حلق هر «خروس بی‌محلی» که بخواهد آواز روشنگری سردهد می‌فشارد و همو در ده چو انداخته که «سزای خروس بی‌محل مرگ است» و «هشتی خانه‌اش همچون سیاه‌چال‌ها و اتاق‌های شکنجه است: هشتی‌ای که خروس بی‌نوار را د

راحت می‌کند. نمونه سوررئالیستی آن را هم می‌توان در پاییز پدرسالار گارسیا مارکز دید. شخصیت اصلی داستان، «پدرسالار» است، مردی که باغ وحشی است از خصایل حیوانی، و سمبول تمامی دیکتاتورهای جوامع امریکای لاتین، با آن جنون قدرت و دشمنان!

در رمان روزگار سخت چارلز دیکنز، آقای «گراگریند» نمودار بینش پوزیتیویستی و تشکیک علمی قرن هجدهم و نوزدهم اروپاست: شخصی که هیچ چیز را جز از راه تجربه اثبات علمی نمی‌پذیرد؛ و آقای «باندربی» نماینده بورژوازی نوکیسه زبه‌دوران رسیده‌ای که بی‌گذشته است، «یابوی بی‌اصل و نسبی است» که هیچ تخاری در گذشته ندارد و بی‌ریشه است. او انتقام بی‌گذشته و بی‌تاریخ و بی‌بته بودن خود را از همسر پیرش که سمبول اشرافیت روبه‌زوال و شکست خورده است، به این سیوه می‌گیرد که پیوسته به او یادآور می‌شود که: «خانم! شما از خانواده اشرافی و محترمی بودید و «من»، بله من، خودم، با دستان خودم آن قدر جان‌کندم و سکه روی سکه گذاشتم تا اولاً صاحب یک کارخانه شدم و ثانیاً با شما ازدواج کردم». و در دلش او آتمسفر می‌کند، چرا که دلش در پی دختر جوان آقای «گراگریند» است، و از پا می‌نشیند تا او را به همسری خود درمی‌آورد؛ یعنی ازدواج نامشروع سیاتیسیم و رزوازی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

رتال جامع علوم انسانی

۲- پایگاه اجتماعی شخصیت‌های داستان

نکته قابل توجه دیگر، «پایگاه اجتماعی» قهرمانان و «ضدقهرمانان» داستان است. کمی از کارهایی که می‌توانیم بکنیم این است که شخصیت‌های یک داستان یا نمایشنامه فهرست کنیم و ببینیم که دارای چه پایگاه اجتماعی و اقتصادی هستند، زیرا از این طریق می‌توانیم نوعی رابطه میان قهرمانان داستان و نمایشنامه در یک دوره تاریخی شفاف کنیم. اما کار جایی ظریف می‌شود که ما ارزش این شخصیت‌های نمادین را در نصوص «زمینه فرهنگی» و اجتماعی آن‌ها بررسی کنیم. در داستان ن والقلم آل احمد کار و تن «آمیرزابنویس» چیست؟ عریضه‌نویسی. یعنی چه؟ یعنی درد دل مردم و شکایت

آن‌ها را به گوش آن بالایی‌ها رساندن. این دو آمیرزابتویس (میرزا اسدالله و میرزا عبدالزکی) سمبول دو تیپ از روشنفکران معاصر آل‌احمد هستند.

داستان، جریان روی‌کارآمدن نهضت چپ و علل شکست آن را بررسی می‌کند و در ضمن، موضع‌گیری دو تیپ از روشنفکران را در قبال این جنبش نشان می‌دهد؛ تپی که تن به ظلم می‌دهد و به هنگام خطر می‌گریزد و تپی که می‌ایستد حتی اگر به قیمت جانش تمام شود. ببینید چگونه می‌توان وضعیت اجتماعی را در این قصه یافت. بعد از شکست قلندران (نهضت چپ) که شهر در حال سقوط است، به گوش میرزا عبدالزکی می‌رسد که «اردوی حکومتی» دارد به شهر نزدیک می‌شود و هر لحظه امکان سقوط شهر هست. وی می‌آید تا خبر را به «میرزا اسدالله» برساند. آل‌احمد در یک گفت‌وگوی ظریف و دلنشین پایگاه این دو تیپ روشنفکر و موضع‌گیری آنان را در برابر نهضت نشان می‌دهد. بعد از سلام و علیک، میرزا عبدالزکی خلاصه وقایع و ماحصل مذاکره قلندرها را برای میرزا اسدالله نقل و او را تشویق به گریز می‌کند. میرزا اسدالله که قضیه نهضت را جدی گرفته، معتقد است که حتی در چنین شرایطی نیز باید پایداری نشان داد و از معرکه نگریخت، حتی اگر به قیمت جان تمام شود.

میرزا عبدالزکی: ... یادت رفته می‌گفتی باید از پیش نقشه داشت؟ خوب جانم. این فرار هم یک نقشه است. آمادگی برای بعد است، جانم. یک نوع مقاومت است.

میرزا اسدالله: نه، فرار مقاومت نیست. خالی کردن میدان است. کسی که فرار می‌کند از خودش سلب حیثیت می‌کند. حتی در یک بازی یا باید برد یا باید باخت. صورت سو ندارد. معامله بازار که نیست تا دلال وسطش را بگیرد. معامله حق و باطل است.

: جانم بدجووری داری حرف شهدا را می‌زنی. باورت شده.

: پس تو خیال می‌کردی داریم بازی می‌کنیم؟ یادت است چه عجله‌ای داشتی و من چه تأملی می‌کردم؟ و تازه به کجا فرار می‌کنید؟ خیال می‌کنید هند چه رنگ است؟ این صدایو که از دور می‌رسد صدای طبل است.

: جانم، گفتم که می‌رویم خودمان را آماده مقاومت بعدی می‌کنیم.

: نه، دیگر کار شما تمام است. برای شما ماجرابی بود و گذشت. اما برای من تازه شروع شده. برای من مؤثرترین نوع مقاومت در مقابل ظلم، شهادت است، گرچه من لیاقتش را

ندارم. تا وقتی حکومت با ظلم است و از دست ماکاری بر نمی‌آید حق را فقط در خاطره شهدا می‌توان نگاه داشت.

: می‌بینی جانم. عاقبت مقرر آمدی. آخر این همه خاطره حق که با تن این همه شهید دفن شده، کی به برافتادن ظلم کمک کرد جانم، که تو حالا می‌خواهی ادای شهدا را دریاوری؟
: همین که من و تو به امیدی حرکت کردیم، شهدا را پیش چشم داشتیم و می‌خواستیم میراث آن‌ها را حفظ کنیم. میدانی آقا سید، درست است که شهادت دست ظلم را از جان و مال مردم کوتاه نمی‌کند، اما سلطه ظلم را از روح مردم می‌گیرد. مسلط بر روح مردم، خاطره شهادت است؛ و همین است بار امانت. مردم به سلطه ظلم تن می‌دهند اما روح نمی‌دهند. میراث بشریت همین است. آن‌چه بیرون از دفتر گنبدیة تاریخ به نسل‌های بعدی می‌رسد همین است.

: آخر جانم، اگر فقط مقاومت در مقابل ظلم هدف بود، باز حرفی. اما جانم، مقاومت که هدف نیست، برانداختن ظلم هدف است. جانم، هزار کار دارم. عاقبت راه می‌افتی یا نه؟
: نه، فقط از فردا می‌روم دم در مسجد جامع.

: پس جانم، تصمیم گرفته‌ای خودت را فدای هیچ و پوچ کنی؟ هان؟

: نه، می‌خواهم زندگی‌م را جبران کنم. (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۹۱ - ۱۹۵).

جامعه‌شناسی مارکسیستی از دیرباز به نقش طبقه و پایگاه اقتصادی-اجتماعی در شکل‌گیری اندیشه و مواضع فکری-ایدئولوژیک تأکید ورزیده است و این موضوع نباید از دید جامعه‌شناسان ادبیات با هر رویکرد فلسفی و جامعه‌شناختی پنهان بماند؛ با این همه، استفاده از این مفهوم با عنایت به دو نکته برای جامعه‌شناسی ادبیات نتایج مفیدی خواهد داشت:

۱- از بار دترمینیستی (جبرباورانه) این مفهوم کاسته، و در عوض، با بیانی «وبری» به صورت گزاره زیر پذیرفته گردد:

«طبقه اقتصادی-اجتماعی، شکل‌گیری اندیشه و ایدئولوژی همخوان با خود را در میان اعضای طبقه تسهیل می‌کند.»

۲- این مفهوم را نه تنها می‌توان برای نویسنده داستان (رمان) به کار برد، که به کار بردن آن برای شخصیت‌های درون جهان داستان نیز بر عمق و غنای تحلیل خواهد افزود. در

نمونه‌ای که از داستان ن والقلم آل احمد آمد، از این مفهوم برای تحلیل مواضع فکری و ایدئولوژیک شخصیت‌های داستان (میرزا عبدالزکی و میرزا اسدالله) استفاده شد.

۳- اهمیت یا معنای ایدئولوژیک عناصر داستان

نکته بااهمیت دیگر این است که حتی عناصر فنی یک گونه ادبی نیز خالی از معنای اجتماعی، و در نتیجه، بررسی جامعه‌شناسانه نیستند. «لوکاچ» در بررسی «نتایج ایدئولوژی مدرنیسم در صحنه ادبیات» به بررسی معنای ایدئولوژیک عناصر داستان می‌نشیند. وی در مورد یکی از نتایج این ایدئولوژی^(۴) که «حذف پرسپکتیو» است، می‌گوید:

«مدرنیسم ناچار است ادبیات را از پرسپکتیو محروم سازد... مدرنیست‌های افراطی چون

کافکا، بن، موزیل همواره خشمگینانه از دادن پرسپکتیو به خواننده امتناع ورزیده‌اند.»

مگر اهمیت یا معنای این عنصر چیست؟ «لوکاچ» چنین پاسخ می‌دهد:

«پرسپکتیو جهت و محتوا را تعیین می‌کند و رشته‌های روایت را به هم می‌پیوندد و هنرمند

را به انتخاب بااهمیت و بی‌اهمیت و اساسی و غیراساسی قادر می‌گرداند. پرسپکتیو جهت

رشد و تکامل شخصیت داستان را تعیین می‌کند و فقط آن خصایصی را توصیف می‌کند که

در رشد و تکامل شخصیت داستان اهمیت اساسی دارند. هر اندازه پرسپکتیو مانند آثار

مولیر یا نویسندگان یونان باستان روشن‌تر باشد، گزینش فشرده‌تر و برجسته‌تر است.»

این موضوع ما را به جستجو و کاوش در معنای ایدئولوژیک این عناصر می‌کشاند.

باید پرسیم در پشت چنین نحوه کاربردی از عناصر داستان چه ایدئولوژی‌ای نهفته

است؟ نویسندگان مشهور به «مدرنیست» در حقیقت اصل گزینش را نادیده می‌گیرند و

همچون نویسندگان ناتورالیست عمل می‌کنند. بدین معنی که نویسندگان ناتورالیست

(چون امیل زولا) به توصیف هر آنچه که انسان بیرون از نویسنده هست، معتقدند:

توصیفی که به ترسیم جزء به جزء صحنه‌های زشت و مهوع می‌انجامد و انسان را چیزی

جز مستی غریزه معرفی نمی‌کند. جالب است که نتایج مشابه چنین بینشی را از نظر

مردم‌شناسی می‌توان در فرهنگ‌های مختلف نشان داد. در ایران «صادق چوبک» از

نمونه‌های خوب آن است. «چوبک» با سبک ناتورالیست خود، سرانجام آن چه رسم

می‌کند انسانی است که چیزی بیش از یک مشت غرایز و بلاهت‌های جنسی نیست. به هر حال، نویسندگان مدرنیست یا «نئورئالیست» آن‌چه جانشین چنین بینشی کردند، اعتقاد به مفهومی تحت عنوان «وضع بشر»، که مفهومی اگزیستانسیالیستی است، بود. در حقیقت، چنین بینشی فاقد «سلسله‌مراتب اهمیت» در موقعیت‌ها و شخصیت‌های یک اثر هنری است. چنین خصیصه‌ای را می‌توان در ادعای ناتورالیست‌ها مبنی بر در نظر گرفتن کلیه شرایط اجتماعی، در شیوه‌های امپرسیونیستی سمبولیسم و مضامین غریب آثار آنان و در تجزیه واقعیت عینی در شیوه‌های نویسندگی چون «سیلان ذهن» در سوررئالیسم یافت.

ادبیات عامیانه

بخشی از ادبیات هر ملتی را ادبیات عامیانه تشکیل می‌دهد. در جامعه‌شناسی ادبیات کم‌تر به این بخش از ادبیات توجه شده است. گرچه در این مورد نیز اصول بحث و بررسی، همان اصول کلی جامعه‌شناسی ادبیات است، اما این گونه ادبی ویژگی‌هایی دارد که آن را از ادبیات رسمی متمایز می‌کند. ادبیات عامیانه طیف بسیار گسترده‌ای دارد و از سوی روانکاوان و مردم‌شناسان بسیاری مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است؛ اما آنچه کم‌تر مورد توجه قرار گرفته، بررسی جامعه‌شناسانه ادبیات عامیانه است. جامعه‌شناسان معمولاً بیش‌تر ادبیات رسمی را مورد توجه قرار داده‌اند تا دیگر گونه‌های ادبی را.

توجه به این نکته حائز اهمیت است که جدا کردن «ادبیات عامیانه» از «ادبیات رسمی» چیزی است که «بیش‌تر» ملاک آن به محتوا و مضمون این دو دسته از ادبیات برمی‌گردد تا به قالب آن‌ها. به عنوان مثال، کلیله و دمنه را از نظر محتوا و مضمون می‌توان جزء «قصه‌های منثور عامیانه» طبقه‌بندی کرد. گرچه، این اثر جزء آثار کلاسیک و رسمی ادبیات ما نیز هست و سالیان سال در مقاطع مختلف تحصیلی در کلاس‌های ادبیات فارسی ایران تدریس شده و می‌شود. داستان هزارویک شب که از سوی «عبداللطیف طسوجی» در عصر مشروطه از کتاب الف‌لیله و لیله عربی ترجمه شد، از بهترین، روان‌ترین و شیرین‌ترین نثرهای عصر مشروطه است که خود، سبب تحول بسیار در نثرنویسی

فارسی شده و تأثیر آن بر پیدایی «داستان کوتاه» هویداست. اما به دلیل نوع مضمون و محتوا، می‌توان آن را در سلک قصه‌های عامیانه آورد.

جنبه‌های اجتماعی ادبیات عامیانه به قدری قابل توجه هستند که نمی‌توان از آن‌ها چشم پوشید. به عنوان نمونه، آیا می‌توان گفت که مجموعه‌ای چون قصه‌های مشدی گلین‌خانم در انعکاس مسائل اجتماعی و فرهنگ ایرانی چیزی از ادبیات رسمی کم می‌آورد؟ گزافه نیست اگر بگوییم که در پاره‌ای از موارد همین قصه‌های عامیانه، به گونه‌ای بهتر اوضاع اجتماعی را باز می‌نمایند. خصوصاً اگر به این نکته توجه کنیم که در تاریخ ایران به علت سلطه استبداد، بیان آزاد و صریح اندیشه غالباً بسیار دشوار بوده است و از این رو شاعران و نویسندگان پیوسته به استعاره و تمثیل روی می‌آورده‌اند، اهمیت این «گونه» ادبی بیش‌تر آشکار می‌گردد.

از سوی دیگر، حتی بخشی از آثار منشور ادبیات رسمی زبان فارسی نیز در تأثیرپذیری از فرهنگ عامه و انعکاس آن به ادبیات - و به ویژه قصه‌های عامیانه - نزدیک می‌شوند. آثاری نظیر گلستان سعدی که از موازین ادبیات فرهیخته رسمی برخوردار است، در عین حال به نوعی با فرهنگ توده مردم که به بهترین وجه در ادبیات عامیانه بازنموده می‌شود، نزدیک می‌گردد. شاید یکی از دلایل محبوبیت و جاودانگی سعدی و گلستان در میان توده‌های مردم طی قرن‌ها همین پیوند با فرهنگ عامیانه و بهره‌گیری از آن به منظور ایجاد سبکی جدید باشد.

طیف قصه‌های منشور فارسی بسیار وسیع است، اما به طور کلی می‌توان آن‌ها را به چند دسته کلی تقسیم کرد:

۱ - قصه‌هایی در فنون و رسوم کشورداری و آیین فرمانروایی و مملکت‌داری و لشکرکشی و بازرگانی و علوم رایج زمان و عدل و سیرت نیکوی پادشاهان و وزیران و امیران، مثل حکایات اغراض‌السیاسه فی‌الاعراض‌الریاسه تألیف محمدبن علی طبری سمرقندی و سیاست‌نامه خواجه نظام‌الملک. در این قصه‌ها در ابتدای هر بخش، مطالبی با محتوایی پندآمیز برای ارشاد و هدایت پادشاهان وقت آورده می‌شود و بعد حکایتی برای تأکید آن‌ها.

۲ - قصه‌هایی که بازگوکننده شرح احوال و ذکر کرامات عارفان بزرگ دینی و مذهبی

هستند، چون حکایت‌های اسرارالتوحید و تذکرة الاولیاء.

۳- در بعضی قصه‌ها مفاهیم عرفانی، فلسفی و دینی به صورت تمثیلی یا نمادین بیان می‌شود، مثل قصه‌های عقل سرخ و آواز پر جبرئیل سهروردی. دسته‌ای از این قصه‌ها صبغه‌ی اساطیری پیدا می‌کنند؛ چون قصه‌های قرآن و قصه‌های پیامبران که در تفسیرها و قصص قرآن و کتاب‌هایی نظیر تاریخ بلعمی آمده است.

۴- قصه‌هایی که جنبه‌ی واقعی و تاریخی و اخلاقی آن‌ها به هم آمیخته و بیش‌تر از نظر نثر و شیوه‌ی نویسندگی مورد توجه هستند و به عنوان نمونه‌ای از بلاغت در ایجاز، مورد بررسی و امعان نظر قرار می‌گیرند، مثل ترجمه‌ی کهن مقامات حریری و مقامات حمیدی تألیف حمیدالدین بلخی و گلستان سعدی که در حقیقت نوعی «مقامه»^(۵) است.

۵- قصه‌هایی که جنبه‌ی تاریخی دارند و اغلب در ضمن وقایع کتاب‌های تاریخی آمده‌اند، مثل قصه‌های تاریخ بیهقی. گرچه این نوع آثار، نوعی واقعه‌ی تاریخی به‌شمار می‌روند، اما به علت چریدن جنبه‌ی آفرینش داستان‌های آن‌ها بر واقعیت تاریخی، بیش‌تر پهلو به قصه می‌زنند تا تاریخ.

۶- قصه‌هایی که ماجراهای آن‌ها از زبان حیوانات روایت و اعمال و احساسات انسان به حیوانات نسبت داده می‌شود. این قصه‌ها اغلب جنبه‌ی تمثیلی و استعاری دارند و بر مفاهیم معنوی و اخلاقی تأکید می‌ورزند، مثل قصه‌های کلبله و دمنه و مرزبان‌نامه. به این نوع قصه‌ها (افسانه تمثیلی) در ادبیات خارجی، فابل (fable)^(۶) می‌گویند. البته شخصیت‌های این نوع قصه‌ها تنها منحصر به حیوانات نمی‌شوند بلکه خدایان و انسان‌های و اشیا را نیز در برمی‌گیرند.

۱- قصه‌هایی در باب تعلیم و تربیت (در ماهیت علوم، دبیری، نجوم، طب، و در تدبیر سیاست مُدُن، شجاعت، عفت و عدالت) مثل قصه‌های قابوس‌نامه و چهارمقاله‌ی عروضی و اخلاق ناصری.

۲- قصه‌هایی که در حوزه‌ی امثال و حکم فارسی و عربی تنظیم شده‌اند، مثل قصه‌های بریده‌ی السعادة تألیف محمد نمازی سلطیوی و لطایف الامثال رشیدالدین و طواط.

۳- قصه‌هایی که محتوای گوناگون دارند: از معرفت آفریدگار و معجزات پیامبران و کرامات اولیا و تاریخ ملوک و خلفا و سلسله‌های پادشاهی و احوال شاعران و ادیبان و

گروه‌ها و طبقات مختلف مردم، مثل جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات عوفی. این قصه‌ها از نظر ادبی و اخلاقی و تاریخی اهمیت دارند.

۱۰- قصه‌هایی که حاوی سرگذشت‌ها و ماجراهای شاهان و امیران و بزرگان و مردان و زنان گمنامی هستند که بر حسب تصادف با وقایع عبرت‌انگیز و حکمت‌آموز و حوادثی شگفت‌رو به‌رو شده‌اند. این قصه‌ها به زبان ساده روزگار بازگو شده‌اند و از آن‌ها به‌عنوان «قصه‌های عامیانه» نام برده می‌شود. این نوع قصه‌ها اغلب جنبه پهلوانی و سلحشوری و حماسی دارند، مثل سمک عیار و اسکندرنامه. برخی از این قصه‌ها در عین حال صبغه اساطیری نیز پیدا می‌کنند، مثل داراب‌نامه طرسوسی. بعضی از آن‌ها نیز بیش‌تر سرگرم‌کننده‌اند تا عبرت‌آموز، مثل هزار و یک شب (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۲۸-۳۲).

جنبه‌های اجتماعی ادبیات عامیانه را می‌توان به صورت زیر توضیح داد (فاضلی، ۱۳۷۵):

۱- ادبیات عامیانه در طول تاریخ در کنار ادبیات رسمی و کلاسیک به‌صورتی ساده و آرا جریان داشته است، اما در کتاب‌های رسمی تاریخ ادبیات، کم‌تر نامی از آن به‌میل می‌آید، زیرا ادبیات عامیانه به عوام و توده مردم تعلق دارد، توده‌ای که یا توان نوشتن نداشتند یا سلاطین و صاحبان قدرت امکان و اختیار این کار را از آنان سلب می‌کردند.

۲- ادبیات عامیانه ادامه کار و فعالیت و زندگی مردم است، بنابراین جنبه تفننی و تجملی ندارد؛ بلکه مکمل عمل و وسیله‌ای برای ارتقای زندگی محسوب می‌شود. وابستگی

ادبیات عامیانه به زندگی و واقعیت اجتماعی، آن را به ادبیات واقع‌گرا مبدل می‌سازد

۳- ادبیات عامیانه ساده و بی‌پیرایه است، زیرا از زندگی مردمی سرچشمه می‌گیرد

غرض اصلی ادبیات عامیانه بیان چیزهایی است که مردم در دل دارند. از سو

دیگر، اگر ادبیات عامیانه دشوار و پیچیده باشد، امکان انتقال شفاهی آن از نسل به

نسل و سینه به سینه از میان می‌رود و به تدریج به دست فراموشی سپرده می‌شود

بنابراین، ادبیات عامیانه ناگزیر بی‌تکلف و بی‌پیرایه است.

۴- ادبیات عامیانه طبیعت‌گرا و متأثر از طبیعت است، زیرا زندگی عموم مردم - به ویژه

در گذشته - در طبیعت و در کشاکش با آن می‌گذشته است.

- ۵- ادبیات عامیانه، ادبیات سیاسی است، زیرا بازتابی از مبارزه دائم مردم با ستمگران و صاحبان قدرت یا انعکاسی از آرزوهای حق‌طلبانه و عدالت‌خواهی آنان است.
- ۶- ادبیات عامیانه همگام با مقتضیات نسل‌ها دگرگون می‌شود، زیرا همواره حوادث و شرایط جدیدی به وجود می‌آید که اگر چه بطنی و کند است، ولی ثبات همیشگی ادبیات عامیانه را برهم می‌زند و پیوسته آن را تغییر می‌دهد.

دبیات کودکان

ادبیات کودکان گونه دیگری از ادبیات است که کم‌تر از دیگر گونه‌ها مورد توجه جامعه‌شناسان ادبیات قرار گرفته است. ادبیات کودکان از آن‌رو حائز اهمیت فراوان است که بسیاری از دانشمندان و فلاسفه، دوره کودکی را مرحله خطیری در زندگی ملت‌ها می‌دانند. زیرا کودکان برای پذیرش یا رد بسیاری از افکار، باورها و عادت‌ها استعداد بسیاری دارند. لذا، دوره کودکی پایه‌ای است که شخصیت جوامع بعدی در آن شکل می‌گیرد تا آن‌جا که برخی از متفکران گفته‌اند: «آن گونه که کودکان زیستند، سرنوشت جوامع بعدی نیز همان گونه خواهد بود». از همین جا اهمیت و ارزش دوره «کودکی» به ثابۀ اولین مرحله در ساختن جوامع بشری روشن می‌گردد (العاصی، ۱۳۶۸: ۷).

در مورد این که کودک چیست و کودکی چه دوره‌ای است، اختلاف نظر وجود دارد. به آن دیگر، می‌توان گفت که تصورات در مورد مفهوم کودک و آن چه ماکودکی می‌نامیم بر حسب زمان و نوع جامعه فرق دارد و عمدتاً توسط انتظارات و خواسته‌های رگ‌سالان از کودکان مشخص می‌شود (ماتسواکا، ۱۳۷۲: ۶۷).

به طور کلی، همان‌گونه که جامعه‌شناسان نیز تأکید دارند، فرآیند «جامعه‌پذیری» کودکان از مهم‌ترین فرآیندهای اجتماعی است، فرآیندی که کودکان به کمک آن، بسیاری چیزها را که لازمه پیوستن به جامعه است، می‌آموزند.

نویسندگان ادبیات کودک چند هدف عمده را در روند آفرینش این نوع ادبیات مد نظر رند:

نخست: دریافت دانش‌ها، باورها و اندیشه‌هایی که بی‌هیچ مانعی، لازم است کودک

آن‌ها را به صورت معادله زیر بداند:

واژه

نویسنده _____ کودک

افکار و معتقدات

دوم: تشویق کودک به تفکر، پی‌ریزی آگاهی‌های او در راغب ساختنش به آموختن و شناختن و سپس پیروی از آن:

واژه

کودک معمولی _____ کودک اندیش‌مند

شناخت و آگاهی

سوم: عادت دادن کودک به خوب گوش دادن به داستان و تمرکز بخشیدن با اندیشه‌اش به سمتی معین و به گونه‌ای عمیق:

واژه

کودک بی‌توجه _____ کودک بی‌لیاقت

گوش فرادادن

چهارم: ایجاد پیوند میان کودک و جهان خارج و موجودات و مخلوقات که محیط اطراف وی را در اولین مرحله فراگرفته‌اند، به طوری که او را چون عنصری فعال د جامعه قرار دهد تا تنها تأثیرپذیر نباشد:

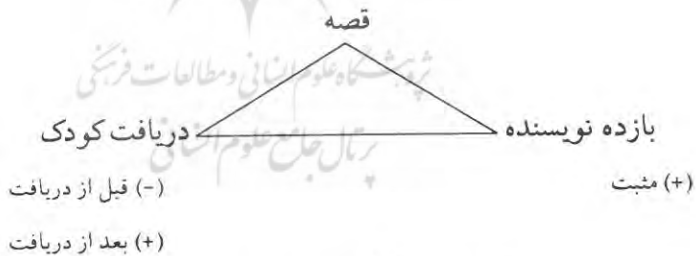
واژه

کودک هوشیار _____ کودک فعال

اطلاع از جهان خارج

بنابراین از طریق داستان (قصه) است که کودک از حالت «اولیه و ساخته‌نشده و نامنظم» به حالت منظم با ذهنی درآک انتقال می‌یابد. البته، ناگفته نماند که اهداف فوق وقتی تحقق می‌یابند که پیوند سه‌گانه نویسنده - قصه - کودک به درستی برقرار گردد. نویسنده فرستنده‌ای دائمی است و معلومات و افکار از او صادر می‌شود. او اولین طرف معادلات چهارگانه (چهار هدف بالا) و همواره بیان‌کننده گفتارهای مثبت (باید باشد) است. کودک، گیرنده‌ای است که معلومات را دریافت می‌کند و همواره از افکار نویسنده بارور می‌شود (طرف دوم)؛ هدف قصه نیز مبتنی بر همین انتقال فکری است. قصه (طرف سوم) که از طریق آن اتصال بین طرفین برقرار می‌گردد، همیشه دارای بار فرهنگی است.

اگر فرآیند ارتباط نویسنده و کودک به درستی از طریق قصه (داستان) فراهم نگردد ظرفیت کودک از حالت منفی (-) قبل از دریافت پیام (کودک نامنظم، ساخته‌نشده) به حالت مثبت (+) بعد از ارتباط و دریافت (کودک منظم، هوشیار و درآک) تغییر می‌یابد (همان منبع، ۱۳).



شکل ۱- رابطه نویسنده، قصه و کودک

ادبیات کودکان با توجه به اهمیتی که در فرآیند جامعه‌پذیری و تبدیل کودکان به موجوداتی خلاق دارد، شایسته است که مورد توجه جدی‌تر جامعه‌شناسان ادبیات ایران قرار گیرد.

ادبیات کودکان به صورت نوین آن از عصر مشروطه آغاز شده، اما سال‌های تولید انبوه آن دهه ۱۳۳۰ است. در دهه ۱۳۴۰ این تولید انبوه چه از لحاظ کمی و چه از لحاظ

کیفی شتاب بیش‌تری به خود گرفت. در مجموع، این شتاب با افت‌وخیزهایی، تا دوره انقلاب ادامه یافت. پس از انقلاب، به رغم وقعه‌ای چندساله در تولید و نشر ادبیات کودکان، این‌گونه ادبی با درونمایه‌های جدید به راهی نورفته است (رهگذر، ۱۳۶۸: ۹-۱۰). در مجموع، ادبیات کودکان پس از انقلاب از چند جهت تغییر اساسی یافته است:

- ۱- افزایش تعداد عناوین منتشره
- ۲- غلبه تألیف بر ترجمه داستان
- ۳- تغییر جهت محتوای آثار ترجمه‌ای
- ۴- پایان دوره رونق داستان‌های رمزی (استعاره‌ای)
- ۵- افزایش قصه‌های واقع‌گرا
- ۶- افزایش مشارکت کودکان و نوجوانان در ادبیات کودکان
- ۷- افزایش شگفت‌انگیز تیراژ کتاب‌ها
- ۸- تنوع موضوعی داستان‌ها
- ۹- مجله‌های خاص کودکان و نوجوانان (همان منبع، ۱۲-۴۷).

شخصیت، انسان و حیوان

در ادبیات کودکان از دو نوع شخصیت استفاده می‌شود: شخصیت انسان و شخصیت حیوان. کاربرد هر یک از این شخصیت‌ها بسته به موضوع، سن مخاطب و هدف نویسنده متفاوت است. استفاده از شخصیت حیوان به جای شخصیت انسان خاص ادبیات کودکان نیست و در قصه‌های عامیانه (فابل‌ها) به کرات شاهد استفاده از حیوانات هستیم. اما در ادبیات کودکان استفاده از آن به قدری گسترده و ژرف است که کم‌تر نشانی از آن می‌توان در ادبیات رسمی بزرگ‌سالان (به عنوان مثال، قلعه حیوانات جورج آرول) و حتی ادبیات عامیانه یافت. البته، همان‌گونه که العاصی می‌گوید، واقعاً مرز مشخصی بین کاربرد حیوان در داستان‌های مذهبی، عامیانه یا فابل‌ها با ادبیات نوین کودک وجود ندارد و منشأ اصلی کاربرد حیوان در ادبیات کودکان به همان داستان‌ها باز می‌گردد (العاصی، ۱۳۶۸).

بررسی ادبیات کودکان و نوجوانان، آن بخشی از زندگی اجتماعی را در اختیار ما

می‌گذارد که در ادبیات بزرگ‌سالان و ادبیات رسمی چندان حضور ندارد. از طریق ادبیات کودکان است که می‌توان فهمید که ما به کودکانمان چه می‌آموزیم، چگونه می‌آموزیم، و از آن‌ها انتظار داریم در آینده به چه شخصیت‌های اجتماعی تبدیل شوند. نیز چگونگی روابط اجتماعی در بسیاری از عرصه‌ها (نظیر روابط همسایگی، محله، مدرسه) در هیچ جایی بهتر از ادبیات کودکان تجلی نمی‌یابد.

شعر

در میان گونه‌های ادبی، شعر از پیچیده‌ترین موارد است. در حقیقت ایجاد ارتباط میان واقعیت اجتماعی و شعر بسیار مشکل‌تر از سایر گونه‌های ادبی است. در شعر، «صور تخیل» (ایماژها) عامل اصلی در انتقال پیام شعر و فکر و اندیشه است. اساساً شعر چیزی است که با توضیح و تفسیر به شیوه‌ای که در سایر گونه‌های ادبی چون نمایشنامه و داستان رایج است، سروکار ندارد. از این رو، جامعه‌شناسان ادبیات کم‌تر به جامعه‌شناسی شعر پرداخته‌اند. «صورت خیال» یا «ایماژ» چیست؟ ابتدا به مثالی از حافظ توجه کنید:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو

یادم از کشته خویشت آمد و هنگام درویشی

حرف اصلی حافظ در این بیت چیست؟ اگر بخواهیم اندیشه اصلی این بیت را به طور برهنه بیان کنیم، چنین می‌شود که: اعمال انسان حساب و کتابی دارد و انسان روزی نتیجه اعمالش را خواهد دید. اما آن چه این بیت را لطیف و عمیق می‌کند و تأثیرش را به چندین برابر می‌رساند، چگونگی بیان آن است. تأثیر این بیت در این است که ارتباطی را در جهت شناخت هستی کشف کرده است و این ارتباط را چنین بیان می‌کند. حافظ می‌گوید که در طبیعت برای هر کشتی، هنگام درویی هست؛ یعنی طبیعت و مافیهاش بی‌هدف، کور و تصادفی نیست. نمی‌شود دانه‌ای کاشته شود و نروید. یا گندم کاشته شود و جو برآید. حافظ می‌گوید که من هم به یاد این افتادم که باید روزی نتیجه اعمال خود را ببینم. ما حافظ حرکت خود از کیفیت پدیده‌های طبیعی به جهان انسان را به کمک یک عنصر ارتباطی برقرار می‌کند، و آن عنصر «فلک» است. در حقیقت با تبیین پدیده‌های طبیعی به

وسیلهٔ فلک و داس مه نو - که مفهوم زمان و گذشت ایام بر انسان و اعمال انسانی را مطرح می‌کند - طرح خویش را کامل می‌کند و تصویری زیبا و عمیق می‌آفریند: از همه مهم‌تر تصویر (ایماژ)ی تأثرانگیز. پس می‌توان «صورت خیال» یا ایماژ را چنین تعریف کرد:

«تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و این کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت چیزی است که آن را «خیال» یا «تصویر» می‌نامیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸، ۲-۳).

عنصر معنوی شعر در همهٔ زبان‌ها و در همهٔ ادوار همین خیال و شیوهٔ تصرف ذهن شاعر در واقعیت‌های اجتماعی و طبیعی است. زمینهٔ اصلی شعر را همین صورگوناگون و بی‌کرانهٔ تصرفات ذهنی تشکیل می‌دهد. تصرف ذهنی شاعر در مفاهیم عادی و ارتباطات زندگی انسان با طبیعت، یا طبیعت با طبیعت چنان‌که می‌دانیم حاصل نوعی بیداری اوست در برابر درک این ارتباطات. ذهن شاعر تنها ذهنی است که می‌تواند در برابر احساس این نوع ارتباطات بیدار شود. شعر زادهٔ این کوشش شاعر است برای نمایش درک او از نسبت‌های میان انسان و طبیعت: طبیعت با طبیعت، طبیعت با انسان و انسان با انسان. سی. دی لوئیس (C. Day Lewis) در کتاب معروف خود به نام صور خیال شعری، ایماژ یا خیال را عنصر ثابت شعر می‌داند و می‌گوید:

«ایماژ در شعر یک عنصر ثابت است، حوزهٔ الفاظ و خصوصیات وزنی و عروضی دگرگون می‌شود، حتی موضوعات تغییر می‌کند، اما استعاره باقی می‌ماند. استعاره آن قانون حیاتی شعر و محک آن است» (همان منبع، ۹۸).

بنابراین نه تنها از لحاظ منتقدان ادبی ارائهٔ اندیشه‌های ایدئولوژیک صرف، جزء آثار هنری به‌شمار نمی‌رود^(۷)، بلکه از دید جامعه‌شناسی ادبیات هم «لزوماً» بهترین آثار ادبی برای تحقیق آن‌هایی نیستند که اندیشه‌های رایج را به صورت «برهنه» و عاری از خصلت زیبایی‌شناختی عرضه می‌کنند. چراکه زیبایی عنصری خارجی و بیرون از یک اثر هنری نیست، بلکه همراه آن است. شعر عصر مشروطه را نگاه کنید. بعضی از ابیات اصلاً شعر نیست، گرچه قالب منظوم دارد. یک گفتار است؛ بیان افکار و اندیشه‌های رایجی است که همهٔ مردم می‌توانستند بگویند اما شاید دستشان نرسیده است! به نمونه‌هایی از شعر این دوره توجه کنید:

خاک ایران شده ویران ز سه فیل
 روس فیل، انگل فیل، آلمان فیل
 (نسیم شمال)

بر محمد و آل محمد صلوات	بالشویک است خضر راه نجات
کن قدم رنجه زود بی زحمت	ای لنین ای فرشته رحمت
هین بفرما که خانه خانه توست	تخم چشم من آشیانه توست
بارگیری این همه خر کن	زود این مملکت مسخر کن
رحمت حق به امتحان تو باد	یا خرابش کن و یا آباد

(عارف قزوینی)

به این ترتیب درست است که جامعه‌شناسی ادبیات کاری به کیفیت زیبایی‌شناسانه (استتیک) اثر ندارد، اما برای جامعه‌شناسی ادبیات نیز بهترین بخش‌های آثار ادبی چنین بخش‌هایی نیستند. گلدمن به خوبی در آثار خود نشان می‌دهد که بهترین آثار برای جامعه‌شناسی ادبیات لزوماً آثاری نیستند که اندیشه‌های نویسنده را به صورت عربان بیان می‌کنند (Goldmann, 1979).

به هر حال، می‌توان گفت که عنصر اصلی و اساسی و «ثابت» در شعر برای انتقال افکار و اندیشه‌ها و احساسات، ایماژ (صورت خیال) است، نه چیز دیگر. البته باید افزود که تنها شعر نیست که در آن ایماژ به کار می‌رود، بلکه در کلیه گونه‌های ادبی چنین است. اما نقش این عنصر در شعر بسیار زیاد است، خصوصاً در شعر غنایی. بنابراین، در مدار آوردن هر یک از این صور تخیل و تشکیل «منظومه‌ای از صور خیال» را می‌توان نخستین قدم در راه نزدیکی به محتوای اصلی و پنهانی اندیشه و ایدئولوژی شاعر دانست. در حقیقت، بدین وسیله می‌توانیم تا حدود زیادی به جهان‌بینی شاعر، آن چه برای وی مهم بوده، اندیشه‌هایی که در سر می‌پرورانده و عواطف درونی‌اش دست یابیم. این کار بی‌شبهت به نوعی «تحلیل محتوا»^(۸) نیست، تحلیل محتوایی که واحدهای تحلیل آن «ایماژها» هستند.

شفیعی کدکنی در ادامه اثر خویش، ایماژهای هر شاعری (چون فردوسی، منوچهری، رودکی) را نشان داده است. اما برای برداشتن گام بعدی در جهت ارتباط

دادن منظومه صور خیال با تفکر و اندیشه گروه‌های اجتماعی‌ای که این نویسندگان از آن‌ها برآمده بودند یا در یک کلام، تحلیل جامعه‌شناسانه آن‌ها صرف‌نظر می‌کند و در عوض به راهی دیگر می‌رود. او بیش‌تر علاقه‌مند است که تحول این ایماژها را از دید نقد ادبی - و زیباشناسانه - مطالعه کند و به طور کلی تطور این بینش زیبایی‌شناختی را در تمدن ایرانی - اسلامی نشان بدهد.

در میان شعرای پارسی‌زبان به نظر می‌رسد که جامعه‌شناسان و مردم‌شناسان بیش از همه به فردوسی توجه کرده و جنبه‌های مختلف شاهنامه را کاویده‌اند، و به حق می‌توان گفت که آثار ارزشمندی نیز پدید آورده‌اند. البته، این شیفتگی و توجه بسیار - نسبت به دیگر شعرای پارسی - به شاهنامه فردوسی خود دلایل تاریخی و اجتماعی دارد و از منظر جامعه‌شناسی جامعه‌شناسی ادبیات قابل بررسی است.^(۹) در مورد شعرای دیگری چون حافظ نیز تحقیقاتی صورت گرفته است که گرچه هیچ یک رسماً ادعای جامعه‌شناسی ادبیات ندارند و اساساً بیش‌تر در حوزه ادبیات و تفسیر ادبی صورت گرفته‌اند تا جامعه‌شناسی، با وجود این بارقه‌هایی از بینش جامعه‌شناختی در آن‌ها یافت می‌شود. از جمله خرمشاهی در فصل سوم کتاب خود با عنوان حافظ می‌کوشد تا با رفت و برگشت بین واقعیت تاریخی زمانه حافظ و متن اشعار دیوان وی، تفسیری واقع‌بینانه و دور از پیش‌داوری‌های سیاسی و ایدئولوژیک ارائه دهد. البته، طرح یا چارچوب نظری خرمشاهی ساده و از دو عنصر اساسی تشکیل یافته است: ۱ - واقعیت تاریخی - اجتماعی زمانه حافظ، ۲ - واکنش وی به این شرایط. بنابراین، خرمشاهی ابتدا لحظه تاریخی (زمانه) حافظ را توضیح می‌دهد و سپس می‌کوشد واکنش‌های حافظ را به این شرایط اجتماعی - تاریخی روشن سازد.

شفیعی کدکنی در مفلس‌کیمافروش که به نقد و تفسیر شعر انوری اختصاص یافته است، اهمیت توجه به یکی از گونه‌های شعر با نام «شعر مدیح» را گوشزد می‌کند:

«در نظر نخستین چنین می‌نماید که خواننده عصر ما بگوید: چه سود از خواندن مجموعه‌ای تملق که یاوه‌گویی حراف، و گیرم باذوق، نثار یک مشت قلدر آدم‌کش و بیرحم در هشتصد سال پیش کرده است... ولی چنین برخورداردی، چندان خردمندانه

نیست؛ زیرا شعر مدیح، گذشته از ارزش‌های زبانی و هنری‌ای که می‌تواند داشته باشد، یک ارزش اجتماعی و تاریخی عام نیز دارد که رسیدگی به اعماق آن ما را به گذشته اجتماعی ما، بیش از هر سند مستقیم تاریخی، آشنا می‌کند و اگر روزی بخواهیم تاریخ اجتماعی مردم ایران را قدری دقیق‌تر از آن چه تاکنون شناخته شده است، مورد بررسی قرار دهیم، کاوش در اعماق این مدیحه‌ها بهترین زمینه این گونه مطالعات می‌تواند باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۸۳).

در واقع، فرض اساسی شفییعی کدکنی در بررسی شعر مدیح، همان‌سان که یکی از عنوان‌های کتاب وی بیان می‌کند، به صورت خلاصه چنین است: «رابطه بین شناور شدن زبان و رشد خودکامگی».

در پایان باید به این نکته اشاره کرد که در گونه ادبی شعر هم منظومه‌هایی یافت می‌شود که در آن‌ها بعضی از خصلت‌های داستان و نمایشنامه وجود دارد. به عنوان نمونه باید از آثار ادبیات حماسی چون شاهنامه فردوسی نام برد که همچون تراژدی‌های کهن یونان به نوعی در آن‌ها پرسوناژ (رستم، سهراب، اسفندیار و...) به چشم می‌خورد؛ یا حتی منظومه‌های عشقی چون شیرین و فرهاد، یوسف و دلخدا. البته در میان گونه‌های مختلف نمایشنامه، امروزه «نمایشنامه‌های شعری» (poetic drama) یا «نمایشنامه‌های منظوم» (verse drama) - چه حماسی و چه مذهبی - نیز وجود دارد (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۶). اما نباید این گونه نمایشی را با ادبیات کهن چون آثار فردوسی و نظامی یکی دانست. تفاوت‌های این گونه‌ها فراتر از آن است که در این جستار آمده، و بحث درباره آن‌ها مهتاب شبی خواهد و آسوده سری.

نتیجه‌گیری

مقاله حاضر تلاشی بود برای ترسیم برخی خطوط اصلی اندیشه «جامعه‌شناسی گونه‌های ادبی». با توجه به نمونه‌هایی که از گونه‌های (ژانرهای) ادبی گوناگون آورده شد، ملاحظه می‌شود که به دلایلی چند، اکنون هنگام آن رسیده است که جامعه‌شناسی ادبیات، خود به شاخه‌هایی چند تقسیم گردد: جامعه‌شناسی رمان، جامعه‌شناسی

ادبیات عامیانه، جامعه‌شناسی نمایشنامه، جامعه‌شناسی فیلمنامه. این دلایل از نظر نویسنده به قرار زیر است:

- ۱- هر گونه ادبی دارای ویژگی‌هایی است که آن را از سایر گونه‌های ادبی متمایز می‌سازد، و حداقل در روش‌های تحلیل، توجه به این ویژگی‌ها ضروری است.
- ۲- جامعه‌شناسان ادبیات تا حدودی به این ویژگی‌ها توجه داشته و «در عمل» آن‌ها را در تحلیل‌های خود به کار برده‌اند، ولی ضرورت تدوین صریح و روشن این ویژگی‌ها و چگونگی متناسب کردن روش‌های تحلیل با آن‌ها بیش از پیش احساس می‌شود.
- ۳- گستردگی گونه‌های ادبی و نیاز به آشنایی کاملاً فنی جامعه‌شناس ادبیات با آن‌ها ضرورت تفکیک هر یک از گونه‌ها و تدوین اصول و روش‌های تحلیل آن‌ها را ضروری می‌سازد.

پی‌نوشت

- ۱- به نظر ما متون «تعزیه» نیز در دسته آثار نمایشی جای می‌گیرند. اگرچه در پاره‌ای موارد تفاوت‌هایی بین این «زیرگونه» و گونه نمایشنامه وجود دارد، اما تعزیه‌ها کلاً دارای ویژگی‌های اساسی گونه نمایشنامه هستند.
- ۲- مجدداً باید تأکید کرد که گونه‌شناسی‌های دیگری نیز وجود دارند، و گونه‌شناسی حاضر «طرحی مقدماتی» در این زمینه است. تنها هدف از ارائه این گونه‌شناسی توجه دادن خواننده به وجود این گونه‌های ادبی و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌هاست.
- ۳- داستان در این جا در کلی‌ترین مفهوم آن به کار رفته است که هم شامل «رمان» می‌شود و هم گونه‌های داستان کوتاه و بلند. از سوی منتقدان ادبی ملاک‌هایی برای تمایز هر یک از این گونه‌ها ذکر شده است. برای توضیح بیشتر تر. ک. به: میر صادقی، جمال. ادبیات داستانی (قصه، داستان کوتاه، رمان). تهران: شفا، ۱۳۶۶.
- ۴- منظور از «مدرنیسم» یا «رتالیسم نو» مکتب نویسندگانی است که مدعی هستند سبک ایشان «رتالیست» است، اما معتقدند که این رتالیسم با رتالیسم کلاسیک یعنی رتالیسم نویسندگان بزرگ قرن نوزدهم چون تولستوی و بالزاک متفاوت است. «رمان نو» یا «رمان مدرن» دست‌آورد این نویسندگان است که نظریه‌پردازان ادبی سعی در تدوین اصول و چارچوب آن کرده‌اند. برای توضیح بیشتر تر. ک. به: سیدحسینی، رضا. مکتب‌های ادبی. فصل «نظری به ادبیات معاصر»، تهران: نگاه، ۱۳۶۳، ۴۵۱-۴۸۴.
- ۵- «مقامه» قصه‌گونه‌ای است که در آن بیش‌تر به عبارت‌پردازی و سجع‌سازی و صنایع بدیعی توأم با اشعار و امثال توجه می‌شود و قصه بر محور درونمایه و مضمون (تم) واحدی می‌گردد.
- ۶- «فابل» معمولاً قصه کوتاهی است که متضمن نکته‌های اخلاقی است و در آن، حیوانات و گاهی جمادات چون انسان رفتار می‌کنند و حرف می‌زنند. اغلب نتیجه اخلاقی این نوع افسانه‌ها به صورت ضرب‌المثلی بیان می‌گردد. حتی در بعضی از موارد به نظر می‌رسد که خود افسانه برای توجیه آن ضرب‌المثل ساخته

- شده است. مسلماً افسانه حیوانات ریشه فولکلوریک دارد که در آن حرف زدن و رفتار حیوانات به صورت افسانه رایج است (جوادی، حسن. کتاب الفباء. جلد چهارم، ۱۳۵۴؛ نقل از میرصادقی، ص ۳۲).
- ۷- حتی مارکسیست‌هایی چون «پله‌خانب» نیز معتقدند که: «ادبیات هنر تصویرهاست و وجود اندیشه‌های تبلیغاتی و «برهنه» در اثر هنری زیان‌آور است» (لوناچارسکی، آ. و. چند گفتار درباره ادبیات. ص ۱۶).
- ۸- تحلیل محتوا از روش‌های تحلیل کمی و کیفی متون و اسناد است. این روش در علوم سیاسی و جامعه‌شناسی نیز به کار می‌رود.
- ۹- به عنوان نمونه نگاه کنید به: مسکوب، شاهرخ. پژوهشهایی تازه در شاهنامه، تهران: طرح‌نو، ۱۳۷۴.

منابع

- آل‌احمد، جلال. نوالقلم. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۷.
- العاصی، عربی. حیوان در قصه‌های کودکان. ترجمه حسین سیّدی. تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۶۸.
- انجمن اولیاء و مربیان جمهوری اسلامی، کودکان و دنیای کتابهای کودکان. ترجمه علی‌اکبر مهرافشا، تهران: انتشارات انجمن اولیاء و مربیان جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۲.
- باربو، زی. گستره و محدوده جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، گردآوری و ترجمه فیروز شیروانلو، بی‌جا، بی‌تا.
- خرمشاهی، بهاء‌الدین. حافظ، تهران: طرح نو، چاپ دوم، ۱۳۷۴.
- رهگذر، رضا. نگاهی به ادبیات کودکان قبل و بعد از انقلاب، ج ۱. تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۶۸.
- زرافا، میشل. ادبیات داستانی، رمان و واقعیت اجتماعی. ترجمه نسرين پروینی. تهران: فروغی، ۱۳۶۸.
- ساعدی، غلامحسین، بهترین بابای دنیا. تهران: نیل، بی‌تا.
- سیدحسینی، رضا. مکتب‌های ادبی. تهران: نگاه، ۱۳۶۶.
- شفیع‌ی کدکنی، محمدرضا. مفلس کیمیافروش، نقد و تحلیل شعر انوری. تهران: سخن، بهار ۱۳۷۲.
- شفیع‌ی کدکنی، محمدرضا. صور خیال در شعر فارسی، تحقیق انتقادی در تحول ایماژهای شعر فارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام. تهران: آگاه، ۱۳۵۸.

- فاضلی، نعمت‌الله. «گذری بر فرهنگ و ادبیات عامیانه فارسی»، فصلنامه علمی پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی واحد آستیان. سال اول، شماره اول، بهار ۱۳۷۵.
- لوناچارسکی، آ. و. چند گفتار درباره ادبیات، ترجمه ع. نوریان، تهران: جاویدان، بی تا
- مسکوب، شاهرخ. پژوهشهایی تازه در شاهنامه. تهران: طرح نو، ۱۳۷۴.
- میرصادقی، جمال. ادبیات داستانی (قصه، داستان کوتاه، رمان). تهران: شفا، ۱۳۶۶.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. تی. اس. الیوت و نمایشنامه‌های منظوم و مذهب. تهران: جها دانشگاهی، ۱۳۶۶.

ukacs, G. *The Theory of Novel*. London: R.K.P. , 1968.

oldmann, L. *The Hidden God*. London: R.K.P. 1978.

oldmann, L. *Pour une Sociologie du Roman*. puf., 1978.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی