www.pecritiue.com

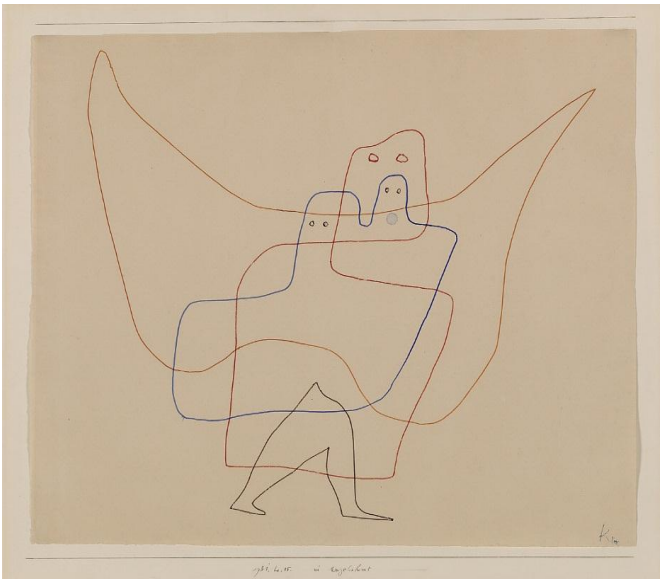
تیر
۱۴۰۳

نقد اقتصاد سیاسی

درباره‌ی فصاحت عامیانه و عینیت «ادبیات»

نوید نادری

تأملاتی درباره‌ی تشکیل «ادبیات» در ایران به میانجی نقد کتاب *تبارشناسی ادبیات و تاریخ‌نگاری ادبی در ایران*



Paul Klee – In Angel's Care

دیوِ سخن می جا نپرس، درازه
هرچی بوأم می سخن آغازه
أنی گمه کژ تژ گونی هرازه
أنی خژمه کژ پندرنی آوازه

تو باید عصاره‌ی بینایی باشی.
نیما یوشیج

کتاب *تبارشناسی ادبیات و تاریخنگاری ادبی در ایران* (تهران: پژوهشگاه فرهنگ،هنر و ارتباطات، ۱۴۰۰)، نوشته‌ی محمدحسین دلال‌رحمانی، یکی از مهم‌ترین پژوهش‌های سال‌های اخیر در حوزه‌ی مطالعات ادبی در ایران است، چرا که مسئله‌ی حیاتیِ نوپدیدی یا، دقیق‌تر، مدرنیت «ادبیات»، و تفاوت ماهوی آن با «ادب» را در برابر ما می‌گذارد؛ مسئله‌ای که مطالعات ادبی در ایران بدون طرح و تلاش برای پاسخ دادن به آن نمی‌تواند از بن‌بستی که امروز در آن گرفتار شده بیرون برود. بن‌بستی که گویاترین شکل بروز آن ناتوانی (به گمان من مطلق) نهاد رسمی مطالعات ادبی در ایران، یعنی «دانشکده‌ی ادبیات»، در تبدیل کردن «ادبیات معاصر» به موضوع مطالعه بوده است؛ و در نتیجه، بن‌بستی که دانشکده‌های متکثر زبان و ادبیات فارسی در آن عموماً در نقش نهادهایی برای حفظ و پاسداری از ادبیات در مقام یک گنجینه‌ی ملی ادبی، و انتقال یک دانش ادبیِ ازپیش‌موجود، عمل می‌کنند، نه در مقام نهادهایی برای مطالعه‌ی ادبیات یا مطالعه‌ی ادبی. در این جستار، از یک سو، به مرور و نقد کتاب *تبارشناسی ادبیات* می‌پردازم، و، از دیگر سو، تلاش می‌کنم تا از خلال این گفتگوی انتقادی مسئله‌ی مدرنیت «ادبیات» را به گونه‌ای دیگر تبیین کنم.

اما فرم این جستار به گمانم نیازمند توضیحی کوتاه است. نوشتن نقدی بر یک کتاب که خود تقریباً حجم یک کتاب را دارد احتمالاً عجیب و اغراق‌شده به نظر می‌رسد. نوشتن یک کتاب، یا رساله، در نقد کتابی دیگر انگار ژستی قرن نوزدهمی‌ست که در زمان ما دیگر محلی از اعراب ندارد و با حرفه‌ای‌گریِ زمانه‌ی ما نمی‌خواند. قصد من هم در ابتدا نوشتن مروری انتقادی و کوتاه بر کتاب *تبارشناسی ادبیات و تاریخنگاری ادبی*

در ایران بود برای فصلنامه‌ی *رود* که مشخصاً نشریه‌ای‌ست برای معرفی و مرور کتاب، و طبعاً یادداشت‌هایی که از ابتدا برای نوشتن این متن برداشته بودم هم به قصد مرور کتاب بود؛ اما فرآیند نوشتن رفته‌رفته برایم زایا شد و گفتگو با کتاب آقای دلال‌رحمانی فرصتی شد تا مطالبی را که طی چند سال گذشته به شکل پراکنده نوشته بودم، و بیشتر از آن درس داده بودم، با هم ترکیب کنم و چفت‌وبست‌هایشان با یکدیگر را هم خودم بهتر بفهمم و هم تلاش کنم تا به خوانندگان این متن منتقل کنم. به همین دلیل هم نوشته‌ی حاضر در آغاز شکل یک مرور کتاب را دارد، و به جای ترسیم طرحی کلی از استدلال‌های نویسنده و نقد آن‌ها به مرورِ جزئیات روایت و استدلال‌های او می‌پردازد، اما رفته‌رفته از میانه‌ی راه، بدون آن‌که رشته‌ی گفتگو را رها کند، بیشتر از کتاب جدا می‌شود و به طرح مسائلی می‌پردازد که به گمان من در کتاب *تبارشناسی ادبیات* مغفول مانده‌اند و این غفلت تحلیل این کتاب از فرایند تاریخی تشکیل یا، چنانکه دلال‌رحمانی ترجیح می‌دهد بنویسد، «ظهور» ادبیات در ایران را نابسنده، غیرواقعی، و حتی گمراه‌کننده می‌کند. پس نوشته‌ی حاضر نهایتاً به نقد صرف هم بسنده نمی‌کند و تلاش می‌کند تا تحلیل و روایتی رقیب (و بین‌المللی‌گرا) در برابر تحلیل و روایت (ملی‌گرای) کتابی بگذارد که به نقد آن پرداخته - روایتی تحلیلی که صرفاً انتقادی نیست بلکه ادعای حقیقت اثباتی نیز دارد. مهم‌ترین ضعف روایت و تحلیل خواندنیِ دلال‌رحمانی از آنچه او «ظهور ادبیات» در ایران می‌نامد، به گمان من، نادیده‌گرفتن فضای بین‌المللی این «ظهور» است؛ یا، به عبارت دیگر، نادیده گرفتن وجه بین‌المللی تشکیل ادبیات در ایران - سویه‌ی بین‌المللیِ شکل گرفتن و شکل دادن به «ادبیات» در مقام یک مفهوم و نهاد مدرن در ایران که *درونیِ* سویه‌ی ملی و برسازنده‌ی آن است، و بخشی عینی از شاکله‌ی چیزی‌ست که به آن «ادبیات فارسی» می‌گوییم، اما در تحلیل دلال‌رحمانی به‌کلی چیزی *بیرونی* در نظر گرفته شده و، چنان که استدلال خواهم کرد، *به گونه‌ای روشمند* نادیده گرفته شده؛ و وقتی پژوهشی چشم بر عینیت موضوع مطالعه‌اش ببند لاجرم به تصویر و تحلیلی نادنیوی، جهان‌زدوده، و رازآمیز از آن خواهد رسید. پس در برابر تصویر جهان‌زدوده‌ای که *تبارشناسی ادبیات* از

«ظهور ادبیات» در ایران به دست می‌دهد، من در این جستار تلاش می‌کنم تا تصویری جهانمند و دنیوی از تشکیل و حضور تاریخی «ادبیات» در ایران ترسیم کنم.

مسئله‌ی مرکزی *تبارشناسی ادبیات و تاریخ‌نگاری ادبی در ایران*، مسئله‌ای که شبکه‌ی استدلالی کتاب حول آن تنیده شده، این است که بر خلاف پیش‌فرضِ هژمونیکِ تاریخ‌نگاریِ ادبیات در ایران، «ادبیات» نه «امری ثابت در طول تاریخ»، یا «یک فرم غیرتاریخی ... که تنها به لحاظ محتوا تاریخمند است»، بلکه هستی‌ای تاریخی، و حتی «امری یکسره متأخر است و پیش‌تر هرگز در صورت کنونی آن وجود نداشته است». کتاب دلال‌رحمانی به‌ویژه از آن جهت حائز اهمیت است که، چنان‌که خودش به‌درستی می‌گوید، «تقریباً تمامی آثار مربوط به تاریخ‌نگاری (یا دیگر حوزه‌های مطالعاتی) ادبیات فارسی» تداومِ «ادبیات» همچون یک ثابتِ تاریخی را پیش‌فرض می‌گیرند و ادبیات جدید فارسی را ادامه‌ی سنتی کهن به شمار می‌آورند که از قرن سوم هجری، و چه بسا از ایران پیش از اسلام، بدون گسستی بنیادی تداوم داشته است (۲۳-۲۲).[۱] در چنین بستری دلال‌رحمانی استدلال می‌کند که «ادبیات» و «ادب» دو پدیده، دو نظام متنی و کرداریِ، متفاوت‌اند، هر یک متعلق به جهانی دیگر، با مناسبات اجتماعی و شرایط امکان متفاوت؛ و «ادبیات» و «دانش ادبی» جدید را نمی‌توان محصول تجدد در «ادبیات کهن» و «پیشرفت» آن بنابر نیازها و ضرورت‌های جدید، یا «تکامل» آن در جهت انطباق با یک صورت‌بندی اجتماعی جدید دانست؛ بلکه باید نوپدیدیِ «ادبیات» را، که متون ادبی و غیرادبی دوره‌ی مشروطه به‌کرات به آن شهادت می‌دهند، بدل به موضوع پژوهش کرد و «به پرسش از شرایط امکان ادبیات و دانش‌های مرتبط با آن ... پرداخت» (۵۴). این همان کاری‌ست که کتاب *تبارشناسی ادبیات و تاریخ‌نگاری ادبی در ایران* انجام می‌دهد و، با توجه به این‌که «تا حوالی مشروطه هیچ دالی که بر مدلول مورد نظر از ادبیات دلالت کند، وجود نداشته است»، و حتی «چیزهایی چون شعر، نثر و داستان ... هرگز در کنار هم و به‌مثابه چیزی واحد مشاهده

[۱]. تمامی ارجاع‌ها به متن *تبارشناسی ادبیات و تاریخ‌نگاری ادبی در ایران* در پرانتز در متن آمده‌اند. ارجاعات به سایر متون در پانویس‌ها ذکر شده‌اند. رسم‌الخط در تمام نقل‌قول‌ها پیرو منبع است. تمامی تأکیدها و کروشه‌ها در نقل‌قول‌ها از من است مگر خلاف آن در متن ذکر شده باشد.

[نمی‌شده‌اند]» (۵-۷۴)، می‌پرسد «"ادبیات" از چه زمانی و تحت چه شرایطی پدید آمد؟» (۵۵). دلال‌رحمانی برای پاسخ دادن به این سؤال، در وهلهٔ اول، به تحلیل «شرایط امکان تولید متون نظم و نثر در قرن‌های میانی»(۵۴)، یعنی «از حملهٔ اعراب تا عصر مشروطه» (۱۳)، می‌پردازد تا تفاوت آن را با «شرایط امکان "ادبیات"» (۵۵)، که در دوران مشروطه ظاهر شد و همچنان با ماست، تبیین کند. آنچه بر پیچیدگی کارِ چنین تحلیلی می‌افزاید جایگاه «متون نظم و نثر» پیش از مشروطه (یا «قرن‌های میانی» در دوره‌بندی دلال‌رحمانی) در نظام نوپدید «ادبیات» است، چرا که چند دهه بعد از پدید آمدن «ادبیات» در دورهٔ مشروطه این متون نیز «"ادبیات" خوانده شد[ند]» (۵۴)؛ در حوزهٔ شمول این مفهوم جدید (که پیش از این نه یک *مفهوم* بلکه صرفاً جمع «ادبیّه» - مثلاً در «علوم ادبیّه» - بود) قرار گرفتند؛ نام «ادبیات کهن» بر آن‌ها نهاده شد؛ در چارچوب مفهومی، ذیل مقولات، و عطف به پیش‌فرض‌ها و قواعد نیندیشیده‌ی این نظام جدید رؤیت و روایت شدند؛ و حتی ارزشمندترین بخش «ادبیات فارسی» تلقی شدند، تا آنجا که امروز بخش اعظم برنامه‌ی درسی دانشجویان رشته‌ی ادبیات فارسی دقیقاً مطالعه‌ی همین متون است، و «تشکل‌های دولتی و غیردولتی بسیاری [که] برای یادآوری اهمیت ادبیات فارسی، حفظ و تصحیح گنجینه‌های نسخ خطی، حمایت از آموزش و گسترش زبان فارسی، بازخوانی تاریخ ادبیات و حمایت از پژوهش‌های ادبی وجود دارند»، و البته «فراگیرانه از بودجهٔ عمومی تغذیه می‌کنند»، نیز «بیشتر بر ادبیات کهن تأکید دارند» (۴). طرفه آن‌که این متون، پیش از آن‌که در هیئت «ادبیات کهن» رؤیت‌پذیر شوند، یک بار، در آغاز عصر مشروطه، برای آن‌که «ادبیات» در ایران شکل بگیرد از حوزهٔ شمولِ این مفهوم طرد شده بودند: تفاوت «ادبیات» با آن‌ها تبیین شده بود، و معلوم شده بود که «پوئزی» - و البته «تیاتر» و «رومان» و «کریتیکا» (که *تبارشناسی ادبیات* به آن‌ها نمی‌پردازد) - نیستند؛ یعنی دقیقاً همان چیزهایی که از نظر متفکران عصر مشروطه ابزارهایی ضروری برای «تربیت» و «بیداریِ» «ملت»، مبارزه با «استبداد»، و تغییر بنیادی وضعیت اجتماعی بودند. آنچه بعدها در هیئت «ادبیات کهن» به حوزهٔ شمول «ادبیات» بازگشت، از نظر اغلب این متفکران، نه‌تنها کمکی به تغییر اجتماعی نمی‌کرد، بلکه به استبداد و

خرافات دامن می‌زد و سبب عقب‌ماندگی بود. چنین پیوندی میان امر ادبی و امر اجتماعی، به نظر دلال‌رحمانی، «ذیل گفتمان توسعه»، و مشخصاً عطف به «قاعدهٔ فایده‌مندی»، ممکن شد: «نوعی پیوند میان امر ادبی و جامعه برقرار شد که پیش‌تر بی‌سابقه بود. در این تلقی، تأثیری که متن ادبی بر مخاطب می‌نهاد، برای پیشبرد پروژهٔ توسعه مفید تشخیص داده شد» (۲۴۵). در روایت دلال‌رحمانی این درک ابزاری به‌سرعت «به گزاره‌ای گذار کرد که هستی امر ادبی را پیوستهٔ امر اجتماعی می‌دانست» و نهایتاً «ادبیات» را، چه نزد روشنفکران نوگرا و چه نزد دانشگاهیان سنت‌گرا، در قالب «امری ثانوی و ناشی از امر اجتماعی» تثبیت کرد (۸-۲۴۶) - و این همان تصوری‌ست که مبنای تاریخ‌نگاری ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات قرار گرفت که ادبیات را نه هستی‌ای مستقل بلکه «محصول امری بیرونی» در نظر می‌گیرند: محصول «شرایط[ـی] تاریخی-اجتماعی» که ادبیات «بازتاب»اش می‌دهد (۹-۳۰۸). *تبارشناسی ادبیات و تاریخ‌نگاری ادبی در ایران* می‌کوشد تا از راه توصیف نظمِ ناظر بر تولید متونِ دبیران و شاعران و عارفان پیش از مشروطه (و شیوه‌های یادآوری و حفظ نام در تذکره‌ها)، و تبیین تفاوت آن با نظم ناظر بر تولید ادبی در دوران معاصر (و شیوه‌های تاریخمند کردن «ادبیات» در تاریخ‌نگاری ادبی)، روایتی تحلیلی از برآمدن مفهوم جدید «ادبیات» در ایران، طرد اولیه‌ی متون نظم و نثر پیشامشروطه و بازگشت آن‌ها در هیئت «ادبیات کهن» (بیش از هر چیز به میانجی دانشگاه)، و ثانویه شدن امر ادبی نسبت به امر تاریخی و اجتماعی به دست دهد؛ به این امید که شاید در وضعیتی که «نشانه‌هایی از فروپاشی نظم کنونی»، یعنی نظم ادبی برآمده در عصر مشروطه، «قابل مشاهده است» (فروپاشی بالقوه‌ای که «امکان نگارش چنین اثری» را فراهم آورده)، «امکانی برای دانش فراگیری فراهم شود که هویت خویش را در انفکاک موضوعات تعریف نکند، ادبیات را به‌عنوان امری مجزا در نظر نگیرد، آن را ثانوی نسازد و در جست‌وجوی منطق امر اجتماعی در درون آن نباشد. در چنان نظمی، ممکن است ادبیات در درون کلیتی فراگیر فهم شود و مرزهای مدرن میان اخلاق و ادبیات فروپاشد، شعر امری اخلاقی شود و زیبایی در زندگی جریان یابد» (۳۱۸).

آنچه پس از مشروطه «ادبیات کهن» نام گرفت غالباً متون درباری و عرفانی بودند. *تبارشناسی ادبیات* نظم ناظر بر تولید «متون نظم و نثر» پیش از مشروطه، مشخصاً

متون تولیدشده توسط شاعران و دبیران و عارفان (منهای «آثار مستقل» - عموماً اشعار شاعران ناشناخته و «داستان‌های عامیانه»، ۸۳)، را در بستر یک متافیزیک قدرت تبیین می‌کند. «قرن‌های میانی»، در روایت دلال‌رحمانی، زمانه‌ی سیطره‌ی «مرگی» فراگیر بودند که هر شکلی از *تداوم زمانی* را تهدید، و حتی ناممکن، می‌کرد - حداقل در عرصه‌ی حکومت. از آنجا که «مشروعیت حکومت» در ایران پس از اسلام بر مبنای «تغلب»، یعنی «تنها بر مبنای زور و شمشیر تبیین [می‌شد]» («در حالی که پیش از ورود اعراب به ایران مشروعیت حاکمیت با مفاهیمی چون فره پیوند داشت»)، سلطنت بدل به چیزی «در دسترس» می‌شد که «هر قدرتمند» یا «ماجراجویی» ممکن بود «به هوس آن خاک ایران را درنوردد». این وضعیت «قرن‌های میانی» را بدل به زمانه‌ی «دولت‌های مستعجل و سلسله‌های کوتاه‌مدت» کرده بود - «یک سلسله به‌ازای هر چهل سال» (در حالی که «طی هزار سال پیش از اسلام» این آمار «یک سلسله به‌ازای هر ۲۵۰ سال» بود). هر کدام از این «جابه‌جایی‌ها[ی قدرت نیز] اغلب با خونریزی‌های بسیار همراه بودند» (۸۴). در بستر قدرتی که از خلال گستردن این عرصه‌ی مرگ گسترش می‌یافت، مسئله‌ی حکومت «بقا» بود. از یک سو، سیطره‌ی مرگ تداوم زمانی را ناممکن می‌کرد؛ از دیگر سو، «تلاش برای بقا، تلاش برای غلبه بر زمان» بود، نه برای تداوم بخشیدن به زمان حکومت، بلکه برای «زودتر [دریافتن و] ...کنار [زدن]» زمان، و «جاودانه سا[ختن خود]» از این طریق (۱۱۳). دبیران و شاعران هم در این میان، هر یک به نحوی، ضامن «بقای سلطان» بودند. دبیران، از راه «ادارهٔ ملک» و «رتق‌وفتق امور»، ضامن بقای دولت غالباً مستعجل سلطان «در عرصهٔ واقعی» بودند؛ و شاعران «بقای نام سلطان» را، در «عرصهٔ نمادین»، «با زیبایی شعر خویش تضمین [می‌کردند]».[۲] «اندیشهٔ قرن‌های میانی»، یعنی قرونی که طی آن «مشاهدهٔ مرگ

[۲] تقابل «واقعی» و «نمادین» در اینجا یادآور تقابل مشهور آن‌ها در منظومه‌ی فکری ژاک لاکان است، اما باید در نظر داشت که این دو اصطلاح در *تبارشناسی ادبیات* (و تبعاً در این نوشته) در معنایی متفاوت و نزدیک به کاربرد روزمره‌ی این کلمات به کار رفته‌اند؛ چرا که، از یک سو، «امر واقع»، در معنای لاکانی کلمه، چیزی در دسترس و بیان‌شدنی نیست که ارتباط مستقیم و آگاهانه با آن، دخالت در آن، و رتق‌وفتق آن ممکن باشد؛ و از سوی دیگر، کردار دبیران هم کرداری غیرزبانی یا غیرنمادین نیست، بلکه

بخشی از زندگی روزمره بود [و] ... کشتن انسان‌ها (و نیز حیوانات) هنوز به انزوای مدرن خویش تبعید نشده بود»، «برای مقابله با مرگ»، یا به عبارتی برای غلبه بر زمان، «زیبایی را برگزید[ه بود]» و شعر را به «پاسخی موقتی برای مرگ»، «ابزاری برای مواجهه با مرگ»، بدل کرده بود: «نوشدارو یا آب حیاتی ... که در نهایت سلطان را از مرگ (دست‌کم در ساحت نمادین) نجات می‌داد». «زیبایی» در کار دبیران، یا «در منطق رتق‌وفتق امور درباری»، هم «نقشی کلیدی داشت»: «کردار دبیران ... برمبنای فصاحت، بلاغت و زبان‌آوری سنجیده می‌شد» و «فرمان‌ها و نامه‌های حکومتی اموری مصرفی [نبودند که] فقط برای رفع مناقشات، ارائهٔ دستورات و ارتباط با همسایگان» استفاده شوند، بلکه عرصه‌ای برای «قدرت‌نمایی در کلام و پنهان‌سازی معنا در جامه‌های متکثری بودند که گشودن هر یک لذتی می‌آفرید و توانِ دبیرانِ سلطان را به رخ می‌کشید». پس می‌توان گفت که «تأثیرپذیری امر سیاسی از قلم دبیران» نیز تابعی از «زیبایی» بود: نامه و فرمان هرچه زیباتر و نغزتر و به‌جاتر بود، برش بیشتری داشت. خلق «زیبایی» (یا شاید بهتر باشد بگوییم «صنعت کردن»)، در این معنی، راهکار مشترک شاعران و دبیران بود برای «پاسخ [دادن] به مسئله[یِ] یکسانی» که موقعیت‌های درباری متفاوت‌شان برای حل آن پدید آمده بود: «بقای سلطان» - که «پیوندی عمیق با زیبایی داشت و از خلال آن ممکن می‌شد». البته «بقای سلطان»، به‌عنوان یک مسئله، آن هم در بستر قدرتی چنین درهم‌تنیده با «مرگی که به‌زودی همه را فرامی‌گرفت»، «افزون بر دبیر و شاعر، طبیب، منجم و دیگر موقعیت‌های درباری را [نیز] در خدمت خود می‌گرفت» (۹۲-۸۶). در بستر روایت دلال‌رحمانی از این قدرت، خلق زیبایی راهی بود موقتی (در مورد دبیران) یا جبرانی (در مورد شاعران) برای تضمین «بقای جاویدان سلطان از خلال تثبیت موقعیت او در ساحت زبان»؛ راهی برای «غلبه بر زمان» در ساحت نمادین (۱۱۵)؛ به عبارت دیگر، راهی برای غلبه‌ی *نمادین* بر نیروی *واقعاً* غالبی که بالاخره ناگزیر طومار هر سلطانی و هر سلسله‌ای را در هم

اداره‌ی ملک، چنان که خود کتاب هم تأکید می‌کند، کاری‌ست که به وسیله‌ی زبان و نوشتار انجام می‌شود. (به نظر من، دالی که در گفتار دلال‌رحمانی به مفهوم لاکانی «امر واقع» نزدیک‌تر است «مرگ» است، و دال همبسته‌ی آن یعنی «زمان»).

می‌پیچید و تداومِ واقعی ملک او را ناممکن می‌کرد. پس شاید بتوان گفت که سلطان *واقعی*، در صورت‌بندی دلال‌رحمانی از ساختار قدرت در «قرن‌های میانی»، خودِ «زمان» بود (یا «مرگ») که همهٔ سلسله‌ها و سلاطین نهایتاً مغلوب واقعیت محتومش بودند؛ و چنان به ناگزیریِ غلبهٔ نهایی او تسلیم شده بودند که هدف غایی‌شان، یعنی «بقا»، را از اساس در جایی جز در ساحت نمادها جستجو نمی‌کردند. به همین دلیل هم «عقلانیتِ» «نظام دیوانی قرن‌های میانی»، که مسئلهٔ اصلیش بقای سلطان بود، عقلانیتی «زیبایی‌شناسانه» بود معطوف به خلق «زیبایی» و تضمین بقای سلطان در عرصهٔ نمادین. گویی عرصهٔ واقعی چنان تحت سیطرهٔ «مرگ» (یا «زمان») بود که جستجوی بقای سلطان، که هدف اصلی نظام دیوانی (و البته چنان که دیدیم سایر موقعیت‌های درباری) بود، در آن اساساً عقلانی به نظر نمی‌رسید. بقایی اگر ممکن بود فقط در عرصهٔ نمادین جستنی بود و خلق زیبایی راه دستیابی به آن. آنچه نهایتاً ماندنی بود «نام» سلطان بود، چه در شعر شاعران، چه در نثر دبیران (که اگر زیبا بود «به‌مثابهٔ نمونه‌هایی از شیوایی و بلاغت ستوده می‌شد و ... گرد می‌آمد و به کتابخانه‌ها وارد می‌گشت، [و] در نظام آموزشی دبیرپرور به‌عنوان منابع درسی به کار گرفته می‌شد»). در عرصهٔ واقعی (یا شاید بهتر است بگوییم در سرای سپنج)، که بقایی ممکن نبود، «به رتق‌وفتق امور در حد ضرورت پرداخته می‌شد» (۳-۹۲).

می‌توان گفت که در روایت *تبارشناسی ادبیات*، آنچه که در «قرن‌های میانی»، یعنی فاصله‌ی بین «حملهٔ اعراب تا عصر مشروطه» (۱۳)، *تداوم* داشت «زمان» (و دال همبسته‌اش «مرگ») بود که هر بار به شکل برشی بین یک «دولت مستعجل» و «دولت مستعجل» دیگر ظاهر می‌شد. گویی زمان اجل معلقی بود که هر بار با پایان یک سلسله و آغاز یک سلسله‌ی دیگر سرمی‌رسید، واقعیت مرگ را بر زمین می‌گسترد، «تغلب» نهایی خود را آشکار می‌کرد، و دوباره به بارگاه تاریک و بی‌نام خود بازمی‌گشت. اما چرا تداوم؟ به عبارت دیگر، چرا این *همان زمان* بود که هر بار بازمی‌گشت و نه زمانی دیگر (یا باز هم به عبارتی دیگر، چرا می‌توان دوازده قرن را ذیل کلیتی به نام «قرن‌های میانی» گرد هم آورد که طی آن «اموری متکثر به‌مثابه اثر شکلی ثابت از قدرت ظاهر شده‌اند»)؟ به این دلیل که به نظر دلال‌رحمانی دولت‌های مستعجل و سلسله‌های

کوتاه‌مدت «قرن‌های میانی» هیچ تفاوت ماهوی با هم نداشتند، «منطقی یکسان» داشتند و «اثر شکلی ثابت از قدرت» بودند (۱۱۱): قدرتی از اساس مقطعی (۱۱۹) که دلال‌رحمانی نامش را «قدرت وصولگر» می‌گذارد؛ از آن رو که بر «به رسمیت شناختن حقی برای یک موقعیت اجتماعی در برداشتن از دارایی‌های دیگران ... بدون داشتن نقشی معین در شکل دادن به آن» بنیاد شده است. البته قدرت وصولگر به جز فرم حکومت، که «تمامی عواید»ش را «بر مبنای چنین الگویی به دست» می‌آورد، آثار دیگری هم داشت و، ورای «عرصهٔ سیاسی و حکومتی»، در مناسبات اجتماعی دیگری هم جاری بود (مثلاً در مناسبات بین فقرا و اغنیا، فقها و مؤمنان، عرفا و مریدان، والدین و فرزندان، و استادکاران و شاگردان)؛ تا جایی که می‌توان گفت «قدرت وصولگر ... در بیشتر روابط موجود در قرن‌های میانی جریان» داشت (۱۳-۱۱۰). در سطح «قدرت سیاسی یا آنچه می‌توان از آن به حاکمیت یاد کرد»، که محل تمرکز دلال‌رحمانی هم هست (هم از آن رو که شاعری و دبیری هر دو موقعیت‌های درباری بودند؛ و هم به این دلیل که قدرت سیاسی «رؤیت‌پذیرترین گونه»ی این قدرت است، ۱۱۳)، اثر قدرت وصولگر، به شکلی غریب، فرمی شبیه به همان اجل معلقی می‌گرفت که هر بار، در آغاز و پایان سلطنت‌ها، سرمی‌رسید تا تداوم زمان مرگ را یادآوری کند: قدرت وصولگر «از اساس قدرتی مقطعی بود؛ یعنی فقط در زمانی خاص (به طور دوره‌ای) یا بر اساس شرایطی ویژه حاضر می‌شد و در دیگر موارد تنها سایه‌ای از آن محسوس بود» (۱۱۹)؛ قدرتی که « نیازمند حضوری دائمی نبود؛ بلکه فقط در لحظه‌ی برداشت و در هنگامه‌ی وصول ظاهر می‌گشت و در دیگر مواقع ... سایه‌ای همیشگی» بود که «احساس می‌شد». پیوندی که قدرت وصولگر، در لحظه‌های حضورش، بین دربار و قلمرو تحت حاکمیتش ایجاد می‌کرد پیوندی مشخصاً غیراقتصادی، و بیشتر حقوقی-نظامی و لذت‌جویانه بود: لحظه‌ی حضور، یا «هنگامهٔ وصول»، لحظه‌ی احقاق حقی به بخشی از دارایی‌های دیگران بود، برای مصرف و لذت آینده، بدون ایفای نقشی اقتصادی در ایجاد آن، عموماً به شکلی نظامی، و به میانجی نظام دیوانی. اما، در عین حال، این حضور مقطعیِ حقوقی-نظامی نتیجه‌ای اقتصادی داشت: «در نتیجهٔ این قدرت، مازادی [اقتصادی] به دربار سلطانی ... سرازیر می‌شد که بخشی از آن در جهت تولید متون منظوم و منثور قرن‌های میانی مصرف می‌گشت»، و بخشی دیگر هم خرج انواع و اقسام «مستمری‌ها،

هدایا، بخشش‌ها و امثال آن» می‌شد. کارکرد متون دبیران، که در کنار سپاهیان «کارگزاران وصول» بودند، در وهلهٔ اول، تضمین تداوم «جریان اخذ مازاد اقتصادی» بود، تا وقتی که قدرت غایب می‌شد، یا دوباره به سایه بازمی‌گشت، تداوم «مصرف» و «لذت» نیز تضمین شده باشد. شاعران (که چنانکه دیدیم کردار و گفتارشان صرفاً معطوف به عرصهٔ نمادین بود و دخلی در اداره‌ی واقعی امور نداشتند)، برخلاف دبیران، خود نقشی در فرایند وصول نداشتند و «فقط به‌عنوان ردیف مصرف» «در دربار حاضر بودند». به این ترتیب سازوکار کل «نظام دیوانی قرن‌های میانی بر دوگانهٔ ... وصول-مصرف (برداشت-لذت) [قرار داشت]». قدرت درباری در هنگامه‌ی وصول در قلمرو سرزمینی‌اش حاضر می‌شد و بعد دوباره به درون می‌خزید و در عرصهٔ مصرف و لذت از نظرها غایب می‌شد و بر اطراف سایه می‌افکند. در این روایت اگر از خارج از دربار به «نظام سلطانی» بنگریم «تابلویی» می‌بینیم از قدرتی که از خلال همنشینی لحظات حضور برای وصول، یعنی «لشکرکشی‌ها، غارت‌های گاه‌وبیگاه و نظام مالیاتی نتیجه‌محور (باج و خراج)»، و لحظات غیاب و خزیدن به عرصهٔ لذت و مصرف، یعنی «دربارهای باشکوه، حرم‌سراها و تفریح‌های سلطانی با حضور شاعران، دبیران، فقیهان، رقاصان، مطربان، خنیاگران و امثال آن»، ترسیم شده است (۱۵-۱۱۴)؛ قدرتی که «شکل ناب (نمونهٔ آرمانی) آن را می‌توان در قبایل بیابان‌گرد غارتگری یافت که تنها به غارت و مصرف مشغول بودند» (۱۲۱).

تصویری که *تبارشناسی ادبیات* از رفتار قدرت سیاسی ذیل مفهوم «قدرت وصولگر» می‌سازد (و یادمان باشد که «قدرت سیاسی یا ... حاکمیت ... *وجه نمادین* این قدرت ... بود»، ۱۱۳)، تا حدود زیادی تکرار تصویری‌ست که منتسکیو از رفتار «مستبد آسیایی» می‌ساخت که، وارونه‌وار، مهم‌ترین نقش سیاسی‌اش غیبت از صحنه‌ی سیاست بود. «شهریاران آسیایی»، به نظر منتسکیو، همواره «خود را پنهان می‌کنند» و مانند «ارواح» با «قدرتی نامرئی» حکمرانی می‌کنند.[۳] به همین دلیل هم «قانون بنیادی دولت [استبدادی] انتخاب وزیر است» که به سلطان اجازه می‌دهد تمام

[۳] Montesquieu, *Persian Letters*, trans. Margaret Mauldon, Oxford World's Classics (Oxford: Oxford University Press, ۲۰۰۸), ۱۳۹.

مسئولیت‌هایش را به او واگذار کند و خود به پنهان‌ترین بخش فضای تودرتوی دربار، یعنی حرمسرا، عقب بنشیند و در آنجا خود را تمام و کمال به مصرف و لذت بسپارد.[۴] به نظر جودیت اشکالار «استبداد»، نزد منتسکیو، اساساً مفهومی جسمانی و فیزیکی‌ست و «دقیقاً به این دلیل تغییرناپذیر است که اصل آن عمیقاً فیزیولوژیک است»، و تبار مفهومیِ آن را باید در وابستگیِ روش‌شناختی منتسکیو به تلاش‌هایِ پزشکیِ معاصر او برای یافتن «علت‌های بنیادی بیماری[ها]» و «علل و [فرایند] گسترش همه‌گیری‌ها» جست. استبداد، نزد منتسکیو (مثل قدرت وصولگر نزد دلال‌رحمانی)، «معادلِ اجتماعیِ مرگ» است: بیماری‌ای که همواره ممکن است هر حکومتی را از درون متلاشی کند؛ و شکل مفهومیِ «کابوسی»ست که به ترس از جهانِ خارج صورتی انتزاعی و فلسفی می‌بخشد.[۵] ماده‌ی خامی که منتسکیو *مفهوم* «استبداد» را بر مبنای آن صورت‌بندی می‌کند در واقع ماده‌ای ادبی ست: فانتزی قدرتی که، به‌ویژه از نیمه‌ی دوم قرن هفدهم و در سراسر قرن هجدهم، بیش از هر جا در ژانر فراگیرِ «داستان شرقی» (که «رمان حرمسرایی»، به‌ویژه در فرانسه، از مهم‌ترین زیرمقوله‌های آن بود) پرورده شده بود؛ ژانری که بسیاری از متفکران دوره‌ی روشنگری، از جمله خود منتسکیو، هم در آن قلم زده‌اند.[۶] چنان که الن گروسریکار به‌تفصیل شرح

---

[۴] Montesquieu, *The Spirit of the Laws*, ed. Anne M. Cohler, Basia C. Miller, and Harold S. Stone (Cambridge: Cambridge University Press, ۱۹۸۹), ۲۰.

[۵] Judith N. Shklar, *Montesquieu* (Oxford: Oxford University Press, ۱۹۸۷), ۸۴–۸۵, ۵۵, ۹۴, ۳۱, ۴۶.

[۶] برای بحث مفصل در این باره، در ادبیات فرانسوی و انگلیسی، نک.
Alain Grosrichard, *The Sultan's Court: European Fantasies of the East*, trans. Liz Heron (London: Verso, ۱۹۹۸); Srinivas Aravamudan, *Enlightenment Orientalism: Resisting the Rise of the Novel* (Chicago: University of Chicago Press, ۲۰۱۲); Martha Pike Conant, *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century* (New York: Columbia University Press, ۱۹۰۸).
عنوان فرانسوی کتاب گروسریکار از عنوان ترجمه‌ی انگلیسی بسیار گویاتر است: *ساختار حرمسرا: تخیل استبداد آسیایی در غرب کلاسیک*

می‌دهد، منتسکیو از این فانتزی مفهومی به نام «دسپوتیسم» ساخت، که به‌سرعت به یکی از پرکاربردترین مفاهیم فلسفه‌ی سیاسی در نیمه‌ی دوم قرن هجدهم بدل شد؛ و البته بعدها در فارسی به «استبداد» ترجمه شد و از قرن نوزدهم تا به امروز یکی از پرکاربردترین مفاهیم سیاسی در این زبان است. تا پیش از منتسکیو، «دسپوتیک» به‌عنوان صفتی که شکلی از اعمال قدرت (بیشتر خانگی و کمتر سیاسی) را توصیف می‌کرد کاربرد داشت، اما تبدیل آن به اسم، یعنی به «دسپوتیسم» (به‌عنوان نام یک رژیم سیاسی یا یک فرم حکومت)، و به مفهومی کلان از قدرت سیاسی، حاصل کار او بود.[۷] حکومت استبدادی حکومتی‌ست که، وارونه‌وار، از خلال «تباهی رادیکال امر سیاسی» فرم پیدا می‌کند؛ به عبارت دیگر، استبداد مفهومی‌ست که «به امر منفی وجهی ایجابی می‌دهد» و از اساس با مجموعه‌ای از غیاب‌ها تعریف می‌شود که طرح اصلی‌اش در فانتزی‌های حرمسرایی ریخته شده و بعدتر صورت انتزاعی و فلسفی پیدا کرده است: پادشاهی که از صحنه‌ی سیاست غایب می‌شود؛ مملکتی که توسط خواجگان و زنان، یعنی حاملانِ غیبتِ قضیب، اداره می‌شود؛ دولتی که با جمعیت‌زدایی دور خودش بیابانی دفاعی می‌سازد؛ مردمانی که آزادی را تباهی‌آور می‌دانند، از بردگی خودشان لذت می‌برند، و برای مردن زندگی می‌کنند؛ حکومتی که منحط نمی‌شود بلکه از آغاز همیشه یک فرایند مدام انحطاط (یا مرگ) بوده است؛ و از همه جالب‌تر آن‌که، برخلاف دو فرم دیگر حکومت در اندیشه‌ی منتسکیو (یعنی پادشاهی مشروطه و دموکراسی) که با تباه شدن «اصل»شان (یعنی آن عاطفه یا هیجان انسانی که حکم موتور متحرکه‌شان را دارد) منحط می‌شوند، حکومت استبدای برای آنکه تداوم پیدا کند، اصل‌اش (یعنی ترس) باید فاسد باشد وگرنه به انقلابی مدام تبدیل خواهد شد.[۸]

Alain Grosrichard, *Structure du sérail: la fiction du despotism asiatique dans l'Occident classique* (Paris: Seuil, ۱۹۷۹).

[۷] Grosrichard, *The Sultan's Court*, ۳–۵۲.

دربارهٔ کلمه‌ی «استبداد» و تغییرات مفهومی و معنایی آن در زبان فارسی نک. آرش حیدری، *واژگونه‌خوانیِ استبداد ایرانی* (تهران: مانیا هنر، ۱۳۹۹)، ۹۰–۴۳.

[۸] Grosrichard, *The Sultan's Court*, ۴۲–۴۷.

«حکومت استبدادی»، نزد منتسکیو، در واقع، نه توصیف ساختار قدرت در یک سلطنت آسیایی واقعاً موجود، بلکه تصویر منفی «حکومت خوب» است، که در اندیشه‌ی او یعنی پادشاهی مشروطه، و با غیاب تمام چیزهایی تعریف می‌شود که پادشاهی مشروطه را می‌سازند (و البته کارکردهای مهمی در جامعه‌ی معاصر خودش داشته که گروسریکار مفصلاً درباره‌ی آن نوشته است). این همان اتفاقی‌ست که در گفتار دلال‌رحمانی هم تکرار می‌شود. «قدرت وصولگر» در *تبارشناسی ادبیات* از اساس برمبنای غیاب عناصر برسازنده‌ی «دولت توسعه» تعریف شده است: چرا قدرت وصولگر «نیازمند حضوری دائمی نبود»؟ چرا می‌توانست فقط در لحظه‌ی وصول حاضر و بعد دوباره غایب شود؟ «به [این] جهت» که «دغدغهٔ اداره و توسعهٔ قلمرو سلطانی را نداشت» (۱۱۴). چرا قدرت وصولگر، در عین حال که «در پی تضمین بقا از خلال تداوم وصول بود»، «به مدیریت زمان نمی‌پرداخت» و «توجهی به مدیریت تابعان خویش برای افزایش اموال آن‌ها و درنتیجه گسترش امکان وصول نداشت» (۱۱۹)؟ احتمالاً به این دلیل که «جز در مواردی اندک، در پی سرمایه‌گذاری‌های بلندمدت، تأمین زیرساخت‌های تولید، برنامه‌ریزی برای بهره‌وری بیشتر و امثال آن نبود» (۱۱۴). عقلانیت «زیبایی‌شناسانهٔ نظام دیوانی قرن‌های میانی» که مسئله‌اش تضمین بقای سلطان در عرصه‌ی نمادین بود در برابر چه عقلانیت دیگری تعریف شده است؟ در برابر «عقلانیتی ابزاری» که مسئله‌اش «محاسبهٔ مداوم هزینه-فایده و ملاحظهٔ فرایند و ابزارهای مناسب برای دستیابی به هدف» در عرصه‌ی واقعی‌ست (۳-۹۲). «فصاحت، بلاغت و زبان‌آوری» به‌عنوان معیار سنجشِ «کردار دبیران»، و نه صرفاً گفتار و نوشتارشان، در برابر چه معیارهای دیگری قرار دارند؟ «کارایی، سرعت، و کارآمدی». نظامی عروضی وقتی که «صناعت» دبیری را عطف به «معیارهای زیباشناختی» و «صنایع ادبی» تعریف می‌کند، چه معیارهایی را «مدنظر ... قرار [نمی‌دهد]»؟ «توانایی دبیران در بیان منطقی و استدلال عقلانی، سرعت عمل، برنامه‌ریزی و موارد مشابه» (۸۹). اما مهم‌تر از همه باید پرسید که چرا پیوند حاکمیت برآمده از سازوکارهای قدرت وصولگر (که نام چندان غیراقتصادی‌ای هم ندارد) با سرزمین و ساکنان آن پیوندی مشخصاً غیراقتصادی بود، به این معنی که حاکمیت «نقشی معین»، یا در واقع اقتصادی، در تولید ثروتی که چنان لذت‌جویانه از آن برداشت می‌کرد نداشت؟ چطور این ثروت تمام نمی‌شد؟ چطور

مدام شورش نمی‌شد؟ دهقانان چرا مهاجرت نمی‌کردند؟ چرا چنان سخت‌کوشانه به تولید ثروت ادامه می‌دادند که همیشه مازاد قابل‌توجهی هم (با توجه به شدت مصرف و لذت دربار) برای از دست دادن داشته باشند؟ تجار چطور؟ آن‌ها، که دست‌شان بازتر و شبکه‌های روابط اجتماعی‌شان از مرزهای حکومت‌های محلی و حتی امپراتوری‌های واحد فراتر می‌رفت، چرا به مناطق دیگر مهاجرت نمی‌کردند؟ در گفتار دلال‌رحمانی این پرسش‌ها جوابی جز «به زور شمشیر» ندارد (یا، در کنار شمشیر، امید بستن به حق فقرا در اموال اغنیا). غیاب اقتصاد از تحلیل دلال‌رحمانی، غیاب (یا تصویر منفی) دیگری‌ست که به گفتار او درباره‌ی «قدرت وصولگر» سامان می‌دهد، و کمی بعدتر به آن باز خواهم گشت، اما پیش از آن بگذارید به روایت او بازگردیم و به سراغ متون عرفانی برویم، که یا خارج از دربار تولید می‌شدند یا با واسطه به آن متصل بودند.

جدا از متون درباری، بخش مهمی از متون منظوم و منثوری که بعدها ذیل مفهوم «ادبیات کهن» گرد آمدند، یعنی متون عرفانی، «خارج از دربار و مستقل از مناسبات جاری در آن تولید می‌شدند». نه به این معنی که از جانب دربار حمایت نمی‌شدند (که عموماً می‌شدند)، بلکه به این معنی که به لحاظ اقتصادی از دربار مستقل بودند و بدون حمایت‌های درباری هم «همچنان امکان تولید این متون وجود داشت. این امر به دلیل استقلال اقتصادی نسبی نهادهای مذهبی و عرفانی در قرن‌های میانی در سایهٔ ادارهٔ اموال موقوفه، بهره‌گیری از مالیات‌های شرعی اعم از خمس، زکات، عشریه و ...، نذر و فتوح و موارد مشابه بود. این استقلال اقتصادی موقعیت‌هایی را سامان می‌داد که فارغ از وابستگی‌های درباری به تولید شعر و نثر می‌پرداختند» (۸۲). در عین استقلال نسبی‌شان از دربار سلطان وقت، تولیدکنندگان این متون همچنان از دربار سلطان واقعی، یعنی مرگ، مستقل نبودند. متون آن‌ها هم نهایتاً «پاسخی به مسئلهٔ مرگ بود». مرگ نه‌تنها هر بار که اجل یک سلسله‌ی کوتاه‌مدت سرمی‌رسید در قامت «قتل‌عام‌های گسترده» حاضر می‌شد، تغلب واقعی‌اش را آشکار می‌کرد، خون گسترده‌ای که طلب داشت را وصول می‌کرد، و به بارگاه خود بازمی‌گشت تا از آنجا بر سر دولت مستعجل دیگری سایه بیفکند (که خود در هر هنگامه‌ی وصول حضور بی‌تخفیف مرگ را نیابتاً به غارت‌شدگان تذکر می‌داد)، بلکه فارغ از حضور و غیاب حاکمیت (یا «وجه نمادین»

قدرت وصولگر) نیز، به اشکال مختلف «در کمین مردم عادی ... نشسته بود»: به شکل «بیماری‌های واگیردار چون وبا و طاعون»، و همچنین به شکل «مرگ‌ومیرهای ناشی از قحطی‌های دوره‌ای». و حال آنکه مردم عادی «منابع لازم را برای پیگیری راهکارهای نظام درباری برای گریز از مرگ نداشتند». در غیاب منابع مادی و «ابزارهای» لازم (مثل «پزشکی، نجوم، دبیری و شاعری») برای سامان دادن به عرصه‌ی مصرف و لذت نمادینی که بتوان به آن عقب نشست (یا به عبارتی واپس‌رفت، چنان که مثلاً به «مرحله‌ی دهانی») و واقعیت مرگ را، هر چند به صورتی موقتی، با خلق «زیبایی» به تعلیق درآورد، «صوفیان ... بقا را در نیستی و نفی [نمادینِ] سازوکارهای مادی آن جستجو می‌کردند»: در تسلیم نمادین به مرگ پیش از آنکه واقعیت‌اش غالب (یا اینجا، خارج از دربار، بهتر است بگوییم نازل) شود: «موتوا قبل ان تموتوا». صوفیان «همهٔ آن دانش دنیوی را که به بقای مادی می‌انجامید، تحقیر می‌کردند: آن حکیمان را بود بولی دلیل/وین دلیل ما بود وحی جلیل». اما با این حال، دانش آنها نیز همچنان اثری از آثار سلطنت مرگ بود و محصولِ «تکرار قاعده‌ای اساسی در نفی اهمیت زندگی دنیوی [برابر عرصه‌ی واقعی اداره‌ی ملک] در مقابل زندگی جاویدان پس از آن [برابر عرصه‌ی نمادین خلق زیبایی]». (آیا «زندگی دنیوی» در اینجا برابر «زندگی اقتصادی» نیست؟). در این معنی، متون صوفیان نیز، آخرالامر، «حامل اثر موقعیتی در تاریخ[اند] که زندگی را کوتاه، محدود و پیش‌بینی‌ناپذیر کرده بود»، و «ذیل گونهٔ خاصی از قدرت امکان ظهور داشتند» (۷-۱۰۴)، یعنی همان قدرت وصولگر، که البته مطابق سازوکارهای آن صوفیان نیز حقی به‌رسمیت‌شناخته در دارایی‌های مریدان داشتند، بی آنکه در تولید آن دارایی‌ها نقش (اقتصادی) معینی داشته باشند. به عبارت دیگر، در عین حال که استقلال نسبی «نهادهای مذهبی و عرفانی در قرن‌های میانی» از دربار استقلالی اقتصادی بود، پیوند این نهادها با ثروتی که بخشی از آن را برای تولید متونشان مصرف می‌کردند، درست مانند دربار، پیوندی غیراقتصادی بود؛ با این تفاوت که تصاحب مازاد تولیدِ موقعیت‌های تولیدگر در اینجا، به جای «زور و شمشیر»، بر یک نظام مالیاتی دینی و مجموعه‌ای از باورها استوار بود (۳-۸۲). البته بخشی از هزینه‌های «نظام خانقاهی» نیز از خلال «پیوند[های] عمیق» آن با «دربار سلطانی»، که هم ناشی از شأن اجتماعی عرفا بود و هم محصول «پیوندهای خانوادگی»، تأمین می‌شد (۶-۱۱۵)،

اما این پیوند به آن اندازه نبود که استقلال اقتصادی «موقعیت‌های مذهبی-عرفانی» را ملغا کند، آن‌ها را «به موقعیت‌های درباری بدل سازد»، و تولید مستقل متون توسط آن‌ها را ناممکن کند (۳-۸۲). در «میانهٔ قرن‌های میانی»، به ویژه پس از «فروپاشی اقتصادی و سیاسی در نتیجهٔ حملهٔ مغول»، استقلال اقتصادی نهادهای مذهبی و عرفانی از دربار امکانی برای شاعران، که از موقعیت درباری خود ناراضی بودند، فراهم کرد تا به این نهادها نزدیکتر شوند. نارضایتی شاعران درباری از موقعیت خویش، پیش از هر چیز، محصول «ظهور سلسله‌هایی [بود] که به‌دلیل خاستگاه خویش پیوندی با زبان و ادبیات فارسی نداشتند و در نتیجه، دست از حمایت از شعر و ادب فارسی کشیدند». سردی بازار شاعران تناقضی را برجسته کرد که درونیِ شاعری به‌مثابه‌ی یک موقعیت درباری بود. در عین حال که «شعر در قرن‌های میانی ارزشی بالاتر از نثر داشت»، شاعری در دربار یک «موقعیت اجتماعی فروپایه» بود «هم‌تراز ... ندیمان و دلقکانی ... که برای رضایت‌خاطر سلطان به شوخی و تمسخر می‌پرداختند» و، متناسب با شأن اجتماعی‌شان، «شاعران حتی آنجا که مطربان و خنیاگران حق نشستن داشتند، می‌بایست ایستاده حضور [می‌یافتند]». در نتیجه تناقض یا «ناهمترازی»ای وجود داشت بین «موقعیت [شاعران] در دربار سلطانی با موقعیت شعر در عرصهٔ کلام». به یک معنا می‌توان گفت که، در چارچوب روایت دلال‌رحمانی، از آن رو که تضمین بقای سلطان، در وهله‌ی آخر، تنها در سطح امر نمادین دست‌یافتنی بود، شعر، که صنعتی بود یکسره معطوف به این سطح، از نثر درباری، که در درجه‌ی اول معطوف به اداره‌ی (موقتی) عرصه‌ی واقعی بود، ارزشمندتر تلقی می‌شد؛ چرا که برای دست یافتن به هدف غایی نظام سلطانی، یعنی بقای سلطان از خلال زیبایی، ابزار بهتری بود (صله‌بخشی‌های بی‌قاعده‌ی سلطان و ثروت شاعران که «گاه وجوهی افسانه‌ای [می‌یافت]» را نیز می‌توان تابعی از ارزش شعر در این معنی دانست). اما از دیگر سو، دبیران، که کارشان رتق‌وفتق امور واقعی «در حد ضرورت» بود (برخلاف شاعران که کارشان چندان ربطی به «واقعیت» نداشت)، حتماً توان بیشتری برای تضمین واقعی موقعیت درباری خود داشتند، تا آنجا که حتی سلطان «تا حدی از رعایت حال [ایشان] ناگزیر بود» و حتی ممکن بود «نصایحشان را [بپذیرد]» (حال آنکه شاعر اگر جرئت نصیحت به خود می‌داد

ممکن بود طومارش پیچیده شود). با سرد شدن بازار شاعران در دربار، موقعیت اقتصادی‌شان با موقعیت اجتماعی‌شان همتراز شد. «فرودستی اقتصادی» جدید، واقعیت «پایگاه اجتماعی پایین» شاعران را برایشان اندیشیدنی کرد، و موجب فاصله گرفتن شاعران از دربار و «بسط شعر حکمی و عرفانی» شد. تقرب به نهادهای مذهبی و عرفانی تناقض موقعیت شاعران را رفع می‌کرد، چرا که هم «بر منزلت شاعران [می‌افزود]»، و هم آن‌ها را به مجرای وصول دیگری متصل می‌کرد که، چنان که دیدیم (علی‌رغم ماهیت غیراقتصادی‌اش)، قسمی «استقلال نسبی اقتصادی» از دربار داشت. البته شاعران «همچنان گوشهٔ چشمی به دربار سلطانی [داشتند] و از نثار کردن دُر دَری در مقابل صله‌های سلطانی مضایقه‌ای [نداشتند]» (یا بنا به قولی معروف درباره‌ی شعر مدحی-عرفانی در دانشکده‌های ادبیات، از نذر روغن ریخته به درگاه امامزاده ابایی نداشتند). با خروج نسبی شعر از دربار، تاریخ‌نگاری (به ویژه در دوره‌ی مغول) و معماری (در دوران صفوی) «بخشی از وظایف شعر» در تضمین بقای نمادین سلطان از خلال زیبایی را به عهده گرفتند؛ تا اینکه، نهایتاً، «در روزگار قاجاریان، سلطان از سر قهر بازآمد و آن رابطهٔ سابق ترمیم گشت» - که خود توضیحی‌ست برای شکل‌گیری نظم و نثر دوره‌ی موسوم به «بازگشت» در تاریخ‌نگاری ادبی در ایران (۱۰۷-۹۳).

پیوند غیراقتصادی قدرت وصولگر با ثروتی که از آن برداشت می‌کند، یا غیاب اقتصاد از روابط مالی قدرت وصولگر، تصویر منفی (یا سلبی) دیگری‌ست که، در کنار «استبداد» (به‌مثابه تصویر منفی حکومت مشروطه، و البته دولت توسعه)، گفتار دلال‌رحمانی درباره‌ی ساخت قدرت در «قرن‌های میانی» را سامان می‌دهد. نقش سامان‌بخش (یا ایدئولوژیک) این غیاب به ویژه در رابطه‌ی «وجه نمادین قدرت [وصولگر] و رؤیت‌پذیرترین گونهٔ آن»، یعنی «قدرت سیاسی یا آنچه می‌توان از آن به حاکمیت یاد کرد»، با ثروتی که از آن برداشت می‌کند، عیان است. رابطه‌ی حقوقی-نظامی و مشخصاً غیراقتصادیِ حکومتِ برآمده از قدرت وصولگر با سرزمین و ساکنان سرزمین تحت حاکمیتش تکرارِ الگوی روابط و مناسبات اجتماعیِ برسازنده‌ی مفهومِ «شیوه‌ی تولید پیشاسرمایه‌دارانه» (چه «فئودالی»، چه «آسیایی») است که، در تضاد با «شیوه‌ی تولید سرمایه‌دارانه»، بر تصور منفک نبودن تولیدگر از ابزار تولید، یا به عبارتی، تصور وجود رابطه‌ای «طبیعی» بین تولیدگر و زمین (به‌عنوان مهم‌ترین ابزار

تولید)، بنا شده؛ و از این رو شیوه‌ی تصاحب مازاد اقتصادی در آن غیراقتصادی و مشخصاً حقوقی-نظامی‌ست. پیش‌فرض نیازموده در اینجا این است که تولیدگر قادر است بدون دخالت عامل غیرکارگر، یعنی مالک، فرآیند تولید را به پیش ببرد. به همین دلیل هم دلال‌رحمانی اصرار دارد که قدرت وصولگر همواره مازادی را برداشت می‌کرده که خود «نقشی معین در شکل دادن به آن» نداشته است (۱۱۰). تصاحب مازاد اقتصادی از طرق غیراقتصادی، و مشخصاً به زور قدرت سیاسی و نظام قانونی، فصل مشترک تمام مفاهیم ناظر بر «شیوه‌های تولید پیشاسرمایه‌دارانه» در اندیشه‌ی مارکسیستی‌ست، که بر مبنای تحلیل عباس ولی (در کتاب *ایران پیش از سرمایه‌داری*، که بنا بر فهرست منابع *تبارشناسی ادبیات* از منابع پژوهش دلال‌رحمانی هم هست) خود در واقع نه مفاهیمی مستقل و برآمده از مطالعه‌ی تاریخی جوامع پیشاسرمایه‌دارانه، بلکه از توابعِ گفتمانیِ مفهومِ «شیوه‌ی تولید سرمایه‌دارانه»اند، که برخلاف تمام شیوه‌های تولید دیگر بر پایه‌ی انفکاک تولیدگر از ابزار تولید استوار شده است.[۹] خلاف اصرار دلال‌رحمانی بر اینکه حاکمیت در سراسر «قرن‌های میانی» «نقشی معین [اقتصادی؟] در شکل دادن به [دارایی‌هایی]» که از آن‌ها برداشت می‌کرده نداشته (۱۱۰)، عباس ولی، در تحلیلش از نظام اقطاع در دوره‌ی سلجوقی، به تضاد منافع دیوان و درگاه در نتیجه‌ی وجودِ تضادی بین پویش مرکزگریز سازمان اقتصادی نیروهای نظامی و پویش مرکزگرای قدرت دولتی اشاره می‌کند؛ و همچنین به *وابستگی* فرایند تعمیم قدرتِ دولت (یا «سلطان») به سراسر قلمرو تحت حکومتش *به بهره‌وری کشاورزی*، که به نوبه‌ی خود احقاق حقِ مُقطَع به درآمد حاصل از زمین را به تصاحبِ (به لحاظ اقتصادی) مؤثرِ آن وابسته می‌کرده، به گونه‌ای که جوابگوی *ضرورت بازتولید نیروی کار دهقانانی* باشد که تحت حاکمیت او (یعنی مُقطع) زندگی می‌کردند. به

[۹] See, Abbas Vali, *Pre-Capitalist Iran: A Theoretical History* (New York: New York University Press, ۱۹۹۳), Chs. ۲ & ۳.

این کتاب به فارسی ترجمه شده (عباس ولی، *ایران پیش از سرمایه‌داری*، ترجمه‌ی حسن شمس‌آوری، تهران: مرکز، ۱۳۸۰) اما من متأسفانه به نسخه‌ی فارسی دسترسی نداشتم و از نسخه‌ی انگلیسی استفاده کرده‌ام.

عبارت دیگر، آنچه از تحلیل دلال‌رحمانی غایب است، همان چیزی‌ست که به نظر ولی در تحلیل لمبتون از نظام اقطاع در دوره‌ی سلجوقی هم غایب است، یعنی حضور *دهقانان به‌عنوان یک نیروی اجتماعی*؛ که در سطح نظری به غیاب اقتصاد از گفتار لمبتون منجر می‌شود.[۱۰] و همچنین غیاب اقتصاد از گفتار دلال‌رحمانی که، علی‌رغم تلاشش برای دست‌یافتن به رویکردی متفاوت از «رویکردهای رایج در مطالعهٔ تاریخ سیاسی-اجتماعی ایران ... که به طور مشخص بر مسئلهٔ قدرت در عرصهٔ سیاسی و حکومتی متمرکزند» (۱۱۱)، تفاوتی ماهوی با تحلیل‌های رایج از تاریخ ایران پس از اسلام تا مشروطه ندارد، و برای مثال تفاوت «سازوکارهای قدرت وصولگر» او با سازوکارهای «جامعه‌ی کوتاه‌مدت» یا «کلنگی» همایون کاتوزیان روشن نیست. در مورد خروج نسبی شاعران از دربار و بسط شعر حکمی و عرفانی بعد از حمله‌ی مغول هم آیا نمی‌توان، علاوه بر قتل عام و «فروپاشی اقتصادی و سیاسی ... که [طبق یک کلیشه‌ی پرتکرار] به درون‌گرایی جامعه و دنیاگریزی آن دامن زد» (۹۳)، به صلح مغولی (*Pax Mongolica*) و شکوفایی اقتصادی و صنعتی و فرهنگی ملازم آن نیز اندیشید؟ قرون هفتم و هشتم هجری، علی‌رغم ویرانی‌های ناشی از حمله‌ی مغولان، از دوره‌های شکوفایی شعر و علوم و معماری و البته نگارگری در ایران و در قلمرو زبان فارسی هستند. و نه‌تنها در ایران، بلکه در قسمت بزرگی از جهان قدیم، با محوریت آسیای مرکزی، از یک سو، و مدیترانه و خلیج فارس و دریای عمان و اقیانوس هند و خلیج بنگال و دریای چین، از دیگر سو. قرون سیزدهم و چهاردهم میلادی (هفتم و هشتم

---

[۱۰] See, ibid., Ch.۵.

می‌شود گفت که غیاب اقتصاد در گفتار دلال‌رحمانی هم همبسته‌ی غیاب «همان متونی [است] که در نگارش تاریخ ادبیات [هم عموماً] به‌عنوان مطالب [و داستان‌های] عامیانه، اشعار سخیف بازاری و متون غیرفاخر کنار گذاشته شده‌اند» (۸۳). البته این متون دقیقاً به همین دلیل از حوزه‌ی مطالعه‌ی *تبارشناسی ادبیات* کنار گذاشته شده‌اند که قبلاً کنار گذاشته شده بودند و هیچوقت بخشی (مهم) از «ادبیات کهن» تلقی نشده‌اند. اما در عین حال همین متون، به‌ویژه متون داستانی، بیشترین قرابت را با مفهوم جدید «ادبیات» دارند، و اگر بخواهیم به «دوره‌ی طولانیِ» (*longue durée*) «ادبیات» در قلمرو زبان فارسی فکر کنیم، یا اگر بخواهیم بپرسیم چرا در آستانه‌ی مشروطه فقط شعر فردوسی و نظامی «پوئزی» تلقی می‌شد، مطالعه‌شان احتمالاً مهم‌تر از متون دیگر خواهد بود.

هجری) دورهٔ پیشرفت علوم دریایی و توسعهٔ نظام‌های مالی و اعتباری و گمرکی و شیوه‌های اداره‌ی دولتی در نتیجهٔ گسترش عظیم راه‌های تجاری‌ای بودند که، از یک سو، منطقهٔ وسیعی از چین تا جزایر ملوک و سوماترا و هند و ایران و عربستان و شاخ آفریقا و مصر و شامات و عراق و روم تا دولت-شهرهای ایتالیایی بر سواحل شمال غربی مدیترانه را در بر می‌گرفت و، از دیگر سو، در شمال این جغرافیا، همان دولت-شهرهای ایتالیایی را، از قسطنطنیه به تبریز و بخارا و سمرقند و پکن وصل می‌کرد (و در ایران، علاوه بر تبریز، هرمز و سیراف نیز از گره‌گاه‌های حیاتی این مسیرهای تجاری بودند). در سراسر این جغرافیا، به روایت ژانت ابولُغُد، می‌شد مازاد ثروتی را دید که هم خرج تزئینات و شکوه و جلال درباری و دینی می‌شد، و هم خرج علوم و عالمان.[۱۱] و مدارس و کتابخانه‌ها و رصدخانه‌ها و خانقاه‌هایی که در این دوره ساخته شدند، همه شاهدی بر این مدعا هستند.[۱۲] مثلاً یکی از مهم‌ترین نهادهای علمی که در این دوره (به فرمان هلاکو و تحت نظارت خواجه نصیرالدین طوسی) ساخته شد، رصدخانه‌ی مراغه بود که، به نظر توفیق حیدرزاده، موجب تغییری بنیادی در رصدخانه به‌مثابه یک نهاد علمی شد و آن را از مکان کار یک *محقق* با ابزارهای محدودش، به نهادی برای *کار گروهی علمی* بدل کرد با «مستخدمان بسیار که هر کدام برای رصدهای طولانی‌مدت نیازمند تسهیلات [ویژه‌ای] بودند». رصدخانه‌ی مراغه، در ضمن، هم «به الگویی برای ساخت رصدخانه‌های دیگر در ماوراءالنهر و آسیای صغیر و هند» بدل شد، و هم می‌توان اثرات علمی آن را در جغرافیای وسیعی که گفتیم مشاهده کرد؛ چنان که مثلاً کوپرنیک، حدود سه قرن بعد، در ایتالیا به مدل‌های نااقلیدسیِ حرکت اجرام آسمانی که در رصدخانه‌ی مراغه صورت‌بندی شده بودند دسترسی داشته و در آثارش بارها از آن‌ها

---

[۱۱] برای توصیف مختصر این راه‌های تجاری بنگرید به مقدمه‌ی کتاب زیر (برای نقشه‌ی کلی راه‌های مهم تجاری نک. ص ۳۴).

Janet L. Abu-Lughod, *Before European Hegemony: The World System A.D. ۱۲۵۰-۱۳۵۰* (Oxford: Oxford University Press, ۱۹۸۹).

[۱۲] برای مشاهده‌ی فهرستی از مدارس و خانقاه‌های مهمی که در این دوره ساخته شده‌اند نک. ذبیح‌الله صفا، *تاریخ ادبیات در ایران و در قلمرو زبان پارسی*، ج ۳/۱ (تهران: فردوسی، ۱۳۷۳)، ۲۱۵–۲۰۹.

استفاده کرده.[۱۳] آیا بسط و گسترش متون نظم و نثر عرفانی در این دوره، و همچنین فراهم شدن امکانی برای فاصله گرفتن شاعران از دربار در عین حفظ رابطه با آن، هم نمی‌تواند ربطی به مازاد قابل‌توجه ثروتی داشته باشد که از خلال این گسترش تجاری به دست می‌آمده و بخشی از آن صرف مدارس و کتابخانه‌ها و خانقاه‌ها می‌شده؟ لئونارد لویزون، برای مثال، گسترش چشمگیر متون عرفانی در دوره‌ی مغول را ناشی از گسترش چشمگیر شبکه‌ی خانقاه‌ها و سلسله‌های صوفیه می‌داند که هم نقش مهمی در مسلمان کردن مغولان داشتند و هم روابط مالی گسترده‌ای با آن‌ها داشتند. در جنب مدرسه‌هایی که در این دوره ساخته می‌شده اغلب خانقاهی نیز می‌ساختند، چنان که وقتی ابن بطوطه در دهه‌ی سوم قرن چهاردهم میلادی (دهه‌ی ۷۳۰ هـ‌ق.) در ایران سفر می‌کرده شهری نبوده که خانقاهی برای سکنا گزیدن در آن نیابد. بنا به روایت لویزون «در اغلب موارد نیز نمایندگان حکومت ایلخانی در ساخت این بناها با جماعت صوفیان همکاری می‌کردند»، و همچنین «اغلب شاعران برجسته‌ی ایرانی در دوره‌ی مغول و دوره‌ی تیموری به نهاد خانقاه وابسته بودند».[۱۴] پس چنین به نظر می‌رسد که اهل خانقاه هم به نوبه‌ی خود از مازاد ثروتی که از گسترش راه‌های تجاری حاصل می‌شده بهره‌مند می‌شده‌اند. و اگر چنین باشد، آیا قدرتی که بخشی از ثروتش را خرج ساختن و حفظ این مراکز پر رونق علمی و مذهبی می‌کرده، نقش اقتصادی معینی در گسترش این راه‌های تجاری، و نظام‌های مالی و مالیاتی همبسته‌ی آن‌ها، نداشته؟ این‌ها استفهام‌های تقریری نیستند، پرسش‌های واقعی‌اند، من سررشته‌ای در این بحث ندارم و فقط دارم سعی می‌کنم به دنیوی‌ترین شکلی که می‌توانم به مسئله‌ای که *تبارشناسی ادبیات* در برابرم گذاشته فکر کنم.

---

[۱۳] Tofigh Heidarzadeh, “The Marāgheh School and Its Impact on Post-Mongol Science in the Islamic World”, in *Iran After the Mongols*, ed. Sussan Babaie (London: I.B. Tauris, ۲۰۱۹), ۱۵۲–۵۵.

[۱۴] Leonard Lewisohn, “Sufism in Late Mongol and Early Timurid Persia, from ʿAlāʾ al-Dawla Simnānī (d.۷۳۶/۱۳۲۶) to Shāh Qāsim Anvār (d. ۸۳۷/۱۴۳۴)”, in *Iran After the Mongols*, ed. Sussan Babaie (London: I.B. Tauris, ۲۰۱۹), ۱۸۶–۸۷.

روایت *تبارشناسی ادبیات* از تاریخ شعر و نثر فارسی پیش از مشروطه، یعنی آنچه که پس از مشروطه (و در واقع بیشتر از دوره‌ی پهلوی اول) به‌عنوان «ادبیات کهن» شناخته شد، بر تمایزگذاریِ روشمند بین شیوهای رؤیت شدن چیزها، از یک‌سو، و شیوه‌های روایت شدن‌شان، از دیگر سو، بنا شده است. این روش تمایزگذاری، که در ارجاع به میشل فوکو و تفسیر ژیل دلوز از روش کار تاریخی او صورت‌بندی شده، «کردارهای غیرگفتمانی» و «امور رؤیت‌پذیر» متناظر با آن‌ها را از «کردارهای گفتمانی» و «امور گزاره‌پذیر» متناظر با آن‌ها جدا می‌کند؛ و در حالی که، از یک سو، به «توزیع فضا[یی] ... جایگاه‌هایِ» رؤیت‌پذیری می‌پردازد که «چونان یک ماشین ... نیت شبکهٔ قدرت را پیش می‌بر[ند]» (مثل موقعیت‌های دبیری و شاعری، در کنار موقعیت‌های درباری دیگر، که در خدمت بقای سلطان بودند)، از دیگر سو، به اموری می‌پردازد «که در سطح گزاره‌ها ظاهر می‌شوند» و «دانش نظری»ای را شکل می‌دهند که انسان‌ها به میانجی آن «نوعی روایت ... از اطراف خویش ارائه [می‌کنند]» (مثل روایت «دانش ادبی» پیش از مشروطه از شعر و نثر که دلال‌رحمانی توصیف جالبی از آن به دست می‌دهد و در ادامه به آن بازخواهم‌گشت). پس برای نوشتن تاریخ یک دوره (در اینجا «قرن‌های میانی»)، بنا بر این تمایز روشی، باید، از یک سو، به «تعیین امر رؤیت‌پذیر» در آن دوره پرداخت، و، از دیگر سو، به تعیین «امر گزاره‌پذیر»؛ به عبارت دیگر، روایت تاریخ هر دوره به معنی «تعیین شیوهٔ دیدن و شیوهٔ نوشتن در هر دوره است». این نکته هم مهم است که نه شیوه‌ی نوشتن درباره‌ی یک پدیده (یا شیوه‌ی روایت کردن آن) معلول شیوه‌ی دیدن آن پدیده است، و نه برعکس؛ بلکه «شیوه‌های رؤیت و روایت در یک نارابطه قرار دارند». اما با این همه می‌توان به «نوعی اولویت [نظری] ... برای کردار[های] گفتمانی» (یا شیوه‌های روایت) قائل بود، چرا که شیوه‌های رؤیت و روایت، در عین حال که همسطح‌اند و «در کنار» یکدیگر قرار گرفته‌اند، نهایتاً «بر اساس امری گفتمانی با یکدیگر مرتبط می‌شوند». ارتباط این دو با یکدیگر از جنس «چفت‌وبست یا تداخل» است (می‌توانند بر هم اثر بگذارند اما رابطه‌ی علی و معلولی یا «رابطه‌ای مبتنی بر هم‌شکلی یا تعین با هم ندارند»)؛ و سطح ارتباطشان «سطح ... روابط قدرت یا بردارهای نیروست که درواقع حقیقت را برمی‌سازد» (۵۰-۴۷). آنچه تا

اینجا مرور و نقد کرده‌ام همه ناظر بر روایت *تبارشناسی ادبیات* از شیوه‌های *رؤیت* شدنِ شاعری و دبیری و عارفی همچون موقعیت‌هایی اجتماعی در «قرن‌های میانی» بوده است. به عبارت دیگر، شیوه‌های رؤیت شدن شعر و نثر، از یک سو، به‌مثابه‌ی «صناعت» شاعران و دبیرانی که مانند سایر صاحبان صنایع از طریق «کار»شان «امرار معاش» می‌کرده‌اند و، از دیگر سو، به‌مثابه تولیدات متنی صوفیان و عرفایی که برای گذران زندگی به مجرای وصول دیگری دسترسی داشته‌اند که البته آنقدر از حد ضرورت بیشتر بوده که دست‌شان را برای تولید متون نظم و نثر ویژه‌ی خودشان باز بگذارد. در *روایتی* که انسان‌های «قرن‌های میانی» از جهان اطراف خود ارائه می‌کردند، «صناعت» به «مهارتی» گفته می‌شد که، از یک سو، «در ذهن جایگیر شده» باشد و «هدفی خاص به‌طور تقریباً [؟] آگاهانه [به واسطه‌ی آن] حاصل» شود، و، از دیگر سو، «"عمل مستمر شخصی [باشد] که بر آن نفعی مترتب گردد"»،[۱۵] چنان که آن شخص بتواند از طریق آن امرار معاش کند. در این معنی، در روایت این جهان از خود، شاعری و دبیری، در مقام صنعت، در کنار «"قابلگی ... صحافی ... موسیقی ... پزشکی ... کشاورزی ... بنایی ... درودگری ... بافندگی و خیاطی"»[۱۶] قرار می‌گرفت و با آن‌ها «هم‌تراز» بود. پس هر کس که شعر می‌گفت ضرورتاً «شاعر» نبود، بلکه شاعر کسی بود که از قِبَل صنعتش، یعنی شعر، و همچنین از قبل «صنایع ادبی»، یعنی «آنچه موجب *زیبایی* متون بود»، نان بخورد. «شاعری موقعیتی بود که صرفاً با سرودن شعر ارتباط نداشت، بلکه به حضور در میدانی اقتصادی مرتبط بود». مثلاً میرزا محمدطاهر نصرآبادی، ادیب دوره‌ی صفوی (قرن ۱۱ه./۱۷م.)، در *تذکرةالشعرای* خود «"ذکر شعرا"» را از «"ذکر اشعار پادشاه و پادشاه‌زادگان"» و همچنین «"امرا و خوانین و ... سادات و نجبا و ... علما و فضلا و ... خوش‌نویسان و ... فقرا و درویشان"» جدا کرده بود؛ و در حالی که در فصل مربوط به شاعران در کتاب او «اغلب به صله‌ستانی‌ها و دریافت انعام شاعران و حضور در دربار اشاره شده است ... در فصل‌های دیگر چنین اشاراتی وجود ندارد». پس «شاعری» تنها «جایگاه ... تولید متون منظوم» نبود، همان‌طور که «دبیری» تنها جایگاه تولید متون

---

[۱۵] قول نقل شده از «رساله در اصلاح امور» نوشته‌ی خان خانان (مرتضی‌قلی‌خان صنیع‌الدوله) است.

[۱۶] نقل‌قول از *مقدمه‌ی* ابن خلدون است.

منثور نبود؛ بلکه این‌ها «موقعیت‌ها[یی] اجتماعی و اقتصادی»، و مشخصاً «درباری»، بودند، در کنار موقعیت‌های اجتماعی و اقتصادی دیگری (مثل موقعیت عرفا) که تولید متون منظوم و منثور از آنجا نیز ممکن بود. در نتیجه وقتی که امروز از دریچه‌ی «ادبیات»، به‌مثابه‌ی «عنوان واحد»ی که بعدها به تمام این متون اطلاق شد، به گذشته نگاه می‌کنیم، ممکن است به‌خطا به دنبال جایگاه تولید واحدی (مثلاً «ادیب») بگردیم که همه‌ی متون گردآمده ذیل مفهوم «ادبیات کهن» از آنجا تولید شده‌اند، حال آنکه چنین جایگاه واحدی اساساً وجود نداشته و متونی که بعدها همه ذیل یک مفهوم جمع شده‌اند، در زمان خود، محصول «تنوعی از موقعیت‌های اجتماعی ناهم‌تراز» بوده‌اند (۱۲۸-۱۲۳). «ادب»، در این دوره، نه دال بر مجموعه‌ای از متون متعلق به یک زبان یا فرهنگ خاص، بلکه «معادل دانش» بود و «در مقابل جهل» قرار داشت، و «ادیب معادل دانشمند»؛ و طرفه آنکه در روایت این دوران، یعنی در سطح امر گزاره‌پذیر، شاعران، برخلاف دبیران، در زمره‌ی «ادبا» شمرده نمی‌شدند، و به همین دلیل هم، مثلاً، یاقوت حموی در کتاب *معجم الادبای* خود به کسانی پرداخته که به «"تصنیف و تألیف کتب اشتغال می‌ورزیدند و شعرشان اندک و نثرشان فراوان بود[ه]"»، و کتاب مجزایی هم به نام *اخبار الشعرا* دارد که در آن، متقابلاً، به *ادبا* نپرداخته. اما در عین حال، حموی خود، به‌عنوان یکی از *ادبای* قرن ششم و هفتم هجری (۱۲و۱۳ م.)، در زمره‌ی دانشمندانی که بتوانند کتابی *درباره‌ی* شعر و شاعری بنویسند محسوب می‌شده، چرا که «ادب شامل دانش شعر می‌شد، اما صنعت آن را دربرنمی‌گرفت». «بنابراین در حالی که در سطح دانش، قواعد نظم و نثر بخشی از موضوع دانشی واحد قلمداد می‌شدند، اصحاب این صنایع (شاعران و دبیران) در کنار هم و به‌مثابهٔ چیزی واحد مشاهده نمی‌شدند»؛ و «در نتیجه، شعر در دربار قرن‌های میانی در دو سطح ظاهر می‌شد: نخست در سطح صناعت که مختص شاعران بود و دوم در سطح علم و دانش که به دبیران نیز تعلق داشت». در این معنی، پیش از برآمدن مقولهٔ مدرنِ «ادبیات کهن»، «مرزی میان شعر و ادب» وجود داشت که امروز وقتی از دریچه‌ی مفهومیِ مدرنی که «ادبیات» در برابرمان گذاشته به گذشته می‌نگریم نادیدنی می‌شود، و به فراموشیِ این نکته دامن می‌زند که پیش از مدرنیت «نظم و نثر دو گونهٔ متمایز کلام

بودند و در کنار هم طبقهٔ واحدی به نام ادبیات را تشکیل نمی‌دادند»، و «هیچ ضرب‌آهنگ هماهنگی در منطق تغییرات تاریخی آن‌ها وجود [نداشت]». هرچند رد این تمایزِ تاریخیِ فراموش‌شده، حتی پس از شکل‌گیری مفهوم ادبیات همچنان مثل «جراحتی دائمی بر چهرهٔ ادبیات» باقی مانده و آنجایی رخ می‌نماید که دیسیپلین جدیدِ تاریخ‌نگاری ادبیات در ایران، علی‌رغم آنکه «خود را بر امری واحد [یعنی ادبیات] متمرکز کرده» هرگز نتوانسته تاریخی یکپارچه برای این امر واحد بنویسد و همواره ناگزیر به نگارش «تاریخ نظم و نثر»، یعنی تاریخ دو چیز نهایتاً مجزا، پرداخته (۱۳۸-۱۲۸).

روایت *تبارشناسی ادبیات* از شیوه‌های روایت شدنِ شعر و نثر در «قرن‌های میانی»، برای ترسیم طرحی از پاسخی به مسئله‌ای که نوپدیدی (یا مدرنیتِ) «ادبیات» در برابر ما (یا دقیق‌تر، در برابر مطالعات ادبی در ایران) می‌گذارد، بسیار راهگشاست. اما در عین حال پرسش‌هایی درباره‌ی روایت همین کتاب از شیوه‌های رؤیت شدن همین پدیده‌ها برمی‌انگیزد. مهم‌تر از همه این‌که اگر، از یک سو، «شاعری امری ضروری نبود و هم‌ازاین‌رو در حاشیهٔ دربار سلطانی قرار می‌گرفت» (۷۷)، و در عین حال تصاحب این موقعیت فرودست درباری در «قرن‌های میانی» وابسته به «حضور در میدانی اقتصادی» بود (۱۲۷)؛ و از دیگر سو، شعر، از این نظر که صناعت بود و وسیله‌ی امرار معاش، با صنایع دیگری مانند قابلگی و صحافی و کشاورزی و پزشکی و بافندگی و ... همتراز بود (که ضرورتاً صنایع درباری نبودند) (۱۲۵)؛ پس تلاشِ نظری و تحلیلی برای *رؤیت* میدان حضور اقتصادی شاعر نمی‌تواند محدود به دربار باشد، حتی اگر او صرفاً در دربار «کار» می‌کرده. یعنی اگر در روایت *تبارشناسی ادبیات* پیوند دربار با جهان خارج از خودش، *به لحاظ نظری*، پیوندی مشخصاً غیراقتصادی نبود، به عبارت دیگر، اگر قدرت سیاسی و حاکمیت به وجه نمادین (روایت‌پذیر؟) آن فروکاسته نمی‌شد، شاعر ممکن بود در فضایی رؤیت‌پذیر (یا در وهله‌ی اول تخیل‌پذیر) شود که، مثلاً، شعرنویسان دیگری هم در آن بوده‌اند (افراد دیگری با شأن اجتماعی پایین) که برای دست یافتن به موقعیت اقتصادی شاعری، در صناعت شعر (که در عرصه‌ی کلام *ارزش* بالایی داشت)، با او رقابت می‌کرده‌اند. اگر فقط شاعرانی به دربار راه میافتند که پیشتر نامی برای خود کسب کرده باشند تا بر توانایی‌شان در جاودانه کردن نام سلطان شهادت

دهد، باید بپرسیم شاعران این نام را کجا کسب می‌کردند؟ یا اگر *قابوس‌نامه* (قرن ۵ هـ/۱۱ م.) به شاعران نصیحت می‌کرده که اگر «"ممدوح [می‌طلبند]"» و می‌خواهند «"کار بازار"» کنند، «"مدبرروی [ترش‌رو] و پلیدجامه"» نباشند و «"دائم تازه‌روی و خنده‌ناک"» باشند و «"حکایات نوادر و مسکته [چیز نغز و شگفت‌آور] و مضحکه بسیار یاد گیر[ند]"»، و به نظر دلال‌رحمانی صناعت شاعران از این نظر وجه مشترکی با صناعت «بندبازان، شعبده‌بازان و دلقکان و ... داستان‌سرایانی» داشته «که برای سرگرم کردن سلطان» به قصه‌گویی و مسکته و مضحکه می‌پرداخته‌اند، نسبت اقتصادی صناعت شاعری با این صناعات مسکت و مضحک دیگر چه بوده؟ و نه‌فقط در بستر دربار، بلکه همچنین خارج از آن، چرا که چنانکه نویسنده‌ی *قابوس‌نامه* می‌گوید «"شعرا"» نه فقط «"پیش ممدوح"» بلکه «"در پیش مردم"» هم کارشان همین بوده (۸۰-۷۹). آیا داستان‌سرایان و شعبده‌بازان و دلقکان هم در دربار مستمری و وظیفه داشته‌اند؟ خارج از دربار چطور از طریق صناعت‌شان امرار معاش می‌کرده‌اند؟ آیا شاعران خارج از دربار و خانقاه امکان امرار معاش از طریق صناعت‌شان داشته‌اند؟ می‌دانیم که شاعران فقط سکه و جواهر از دربار دریافت نمی‌کرده‌اند، بلکه مناسبات اقتصادی‌شان با دربار و خارج از آن پیچیده‌تر بوده. مثلاً ممکن بوده که حق بهره‌برداری از ده یا دهات مختلفی در قالب تیول و اقطاع و خالصات و... به شاعری سپرده شود، در این صورت آیا شاعر همچنان از قبل صناعتش نان می‌خورده و موقعیت اقتصادی‌اش با قابله‌ها و کشاورزان و درودگران و شعبده‌بازان همتراز بوده، یا نسبت به این دسته از صنعتگران موقعیت اقتصادی متفاوتی داشته؟ شاعران، که بسیاری‌شان هم اهل سفر بودند، (غیر از مواردی که در دوره‌های جنگ و ویرانی فرار می‌کردند) چگونه بین دربارها جابه‌جا می‌شدند؟ آیا اجتماع شاعران در خانقاه‌ها در دوره‌ی مغول ناشی از سردی بازار شعر در دربار بوده، یا گرمی‌اش در خانقاه‌ها، و شأن اجتماعی ملازم با نهادهای مذهبی و عرفانی که حاکمیت نقشی اقتصادی در گسترش آن‌ها داشته؟ شاعران چگونه بین خانقاه‌ها و مدارس جابه‌جا می‌شده‌اند؟ آیا گسترش تاریخ‌نویسی در دوره‌ی مغول قسمی جبران خروج شعرا از دربار بوده؟ «امکانـ[ـی] جایگزین» که بعد از خروج شعرا از دربار «بخشی از وظایف شعر» (که چنان‌که دیدیم بقای نام سلطان از خلال زیبایی بود) را به عهده

گرفته (۱۰۴)؟ یا ناشی از گسترش زبان فارسی به‌عنوان «زبان دیوانهای انشاء و رسائل» در قلمرویی بوده که پیش از این زبان دیوانی‌اش عربی بوده، و با سقوط خلافت بنی‌عباس به دست مغولان با فارسی جایگزین شده بوده و در نتیجه بازار کار دبیران فارسی‌دان را هم گرم کرده بوده، که حالا صناعت‌شان دیگر نه فقط در قلمرو ایران، بلکه «در عراق و الجزیره [یعنی بخش شمالی بین‌النهرین که مراکز اصلیش سنجار و آمِد و موصل و رقه بوده] و روم»، و همینطور در «آسیای مرکزی» هم خریدار داشته؟[۱۷] می‌توان گفت این‌که پرداختن به «شعر و نثر فارسی به‌مثابه صنعت [یعنی به‌مثابه کاری که از طریق آن بتوان امرار معاش کرد] وجه ترجیحی بر بسیاری از زبان‌های محلی داشت[ـه]» نسبتی با گسترش قلمرو زبان فارسی به‌مثابه‌ی زبان دیوانی در دوره‌ی مغول دارد، که به نوبه‌ی خود *ارزش* صنعتگری با آن را نسبت به زبان‌های دیگر بالاتر می‌برده و، چنان که دلال‌رحمانی به‌درستی اشاره می‌کند، «حاصل موقعیت خاص آن بود[ه] و ربطی به ماهیت ذاتی آن نداشت[ـه]». آیا حرکت شاعران فارسی‌گو و شعرهایشان در این جغرافیا پیرو حرکت دبیران بوده یا همزمان با آن؟ به عبارت دیگر آیا ارزش صناعت شاعران فارسی‌گو در این جغرافیا تابعی از ارزش صناعت دبیران فارسی‌نویس بوده؟ در جغرافیای تجاری وسیع‌تری که صلح مغولی به گسترشش دامن زده بود چطور؟ مثلاً آیا اینکه ابن بطوطه در قرن ۸ هـ/۱۴ م. «از مجلسی در دربار پکن یاد می‌کند که در آن شعر سعدی را در مجلس فرزند امپراتور چین می‌خواندند»، یا این که «در شمال سوماترا، بر سنگ گوری پاره‌ای از یک غزل سعدی دیده می‌شود» (۱۲۸)، ناشی از سرمایه‌ی ادبی، فرهنگی یا، دقیق‌تر بگویم، سرمایه‌ی صناعتی‌ای‌ست که دبیران برای زبان فارسی اندوخته بودند، یا محصول صناعت خاص خود شاعران، یعنی شعر، است که مثلاً به دلیل آزادی از قیود دیوانی، پیوندش با شبکه‌ی گسترده‌ی خانقاه‌ها (که بسیار گسترده‌تر از قلمرو ایران بوده)، و همچنین به‌خاطر پیوندش با موسیقی امکان گسترش وسیع‌تری داشته؟ تجار، در این جغرافیای گسترده، چه پیوندی با دربارها و خانقاه‌ها داشته‌اند؟ آیا برخی‌شان مریدان مشایخ سلسله‌های بزرگ صوفیه، مانند سهروردیه و کبرویه و نقشبندیه، بوده‌اند که هر کدام در این جغرافیا خانقاه‌های

[۱۷] صفا، *تاریخ ادبیات در ایران و در قلمرو زبان پارسی*، ج ۳/۲، ۴۵-۱۱۴۳.

متعددی داشتهاند و پیوندهای گستردهای با دربارها؟[۱۸] سرمایهی تجاری، جز از طریق مالیاتهای حکومتی، چه نسبتی با گسترش شبکهی خانقاهها داشته؟ خانقاهها چه سودی برای تجار داشتهاند؟ آیا فقط تجار ایرانی ممکن بوده مرید مشایخ خانقاههایی باشند که در جغرافیای ایران واقع شده بودند؟ اینها همه پرسشهایی دنیویاند که میتوان دربارهی شعر و شاعری، بهمثابهی صناعت و صنعتگری، یعنی بهعنوان موقعیتهایی اجتماعی، و حضور اجتماعیِ این موقعیتها در یک میدان اقتصادی پرسید (و همچنین دربارهی ارزش ادبی - نه در معنای جدید کلمه)، حتی اگر بنا بر منابع موجود نتوان پاسخهای دقیقی برای آنها یافت؛ اما اگر (رازورزانه) میدان اقتصادی حضور شاعری که در دربار کار میکرده را، اول به دربار، و بعد به «فقط [یک] ردیف مصرف» (۱۱۵) فروبکاهیم، چنین پرسشهایی اساساً (یا به عبارتی *نظراً*) تخیلناپذیر میشوند. شاید مشکل اینجاست که علیرغم نقد درست دلالرحمانی بر محدودیتها و کژبینیهای معرفتشناختی تاریخنگاری ادبیات در ایران که محصول نگریستن از دریچهی مفهوم مدرن «ادبیات» (و زیرمقولهی آن، «ادبیات کهن») به متون شعر و نثر پیش از مشروطه است، *تبارشناسی ادبیات* همچنان از دریچهی محدودکنندهی «ادبیات کهن» به این متون و شرایط امکان یا تولیدشان مینگرد. نهتنها تمام متون شعر و نثری که توسط تاریخنگاری و دانشکدهی ادبیات از حوزهی شمول «ادبیات کهن» کنار گذاشتهاند را از حوزهی پژوهش خودش کنار میگذارد، بلکه حتی موقعیتهای تولید همان متونی که بعداً «ادبیات کهن» شدند را هم در بافتی چنان جهانزدوده قرار میدهد (یا تخیل میکند)، که گویی در «قرنهای میانی» واقعاً خارج از دربار هیچ نبوده الا مرگ. «ادبیات کهن» این بار در هیئت تنها ردّ باقی مانده از زندگی (یا در واقع از لذت و مصرف) در این جهان موات بازمیگردد، تو گویی این متون واقعاً تنها چیزهایی هستند که از خلالشان میتوان آن فضایِ اجتماعی که در آن به وجود آمدهاند را رؤیت کرد، «در حالی که امور رؤیتپذیر» را باید «در حاشیههای فراموششده و در

[۱۸] برای طرحی از جغرافیای شبکهی خانقاهی این سلسلهها نک.
Lewisohn, “Sufism in Late Mongol and Early Timurid Persia,” ۱۷۸–۷۹.

منابعی پیگیری کرد که کم‌تر مورد توجه قرار گرفته‌اند» (۹-۴۸)؛ و دایره‌ی چنین متونی صرفاً به داستان‌ها و اشعار عامیانه (و البته غیرعامیانه‌ای که به زبان‌ها یا حتی خط‌هایی غیر از فارسی نوشته شده‌اند) محدود نمی‌شود، بلکه می‌تواند متونی مانند قراردادها، احکام مالی، اسناد تجاری، شروح ادرارات و وظایف [شهریه‌ها و مستمری‌ها]، و بسیاری از متون باقی‌مانده از دیوان‌های استیفا را نیز در بر بگیرد.

آنچه تا اینجا به آن پرداخته‌ام، یعنی از ابتدای کتاب تا پایان بخش سوم فصل دوم، همه معطوف به روایت *تبارشناسی ادبیات* از «شرایط امکان تولید متون نظم و نثر در قرن‌های میانی» بود. یعنی همان چیزی که بعدها «ادبیات کهن» نامیده شد. در بخش چهارم دلال‌رحمانی به «قواعد نیندیشیدهٔ تذکره‌های فارسی» (۵۴) و روایت‌شان از نسبت شاعر با شعر، و همچنین شیوه‌های دسته‌بندی شاعران در تذکره‌ها می‌پردازد، که البته «به‌جز چند مورد استثنایی» غالباً «به میانهٔ قرن‌های میانی و نیز دورهٔ انتهایی آن تعلق دارند». تذکره‌ها شاعران را بر مبنای قسمی «شباهت انتخابی»، مثلاً «مشابهت در حرف اول نام ... در محل تولد ... در دورهٔ تاریخی ... در مخدومان و ...»، تقسیم‌بندی می‌کردند؛ و شعر را «امری ارادی» و برآمده از «نیت» شاعری «مختار و آزاد» در نظر می‌گرفتند که «مالک معنوی» شعرش تلقی می‌شد و (بر خلاف پیش‌فرض مشترک جامعه‌شناسی و تاریخ‌نگاری ادبیات) هیچ وجهی از معنای کلامش خارج از حوزه‌ی آگاهی او پنداشته نمی‌شد (۱۵۷-۱۳۹). از بخش پنجم *تبارشناسی ادبیات* به «شرایط امکان "ادبیات"» در «[نسبت] با گروه‌های اجتماعی»ای می‌پردازد که حاملان آن بودند و ادبیات، در معنای جدید کلمه، «اثری از آن‌ها در خود پذیرفته[ـه است]» (۵۵). «ظهور مفاهیم ادبیات و تاریخ ادبیات»، در روایت دلال‌رحمانی، «[اثر] هم‌نشینی و هم‌افزاییِ» این «رخدادهای دوران‌ساز» در نظر گرفته می‌شود: «شکست‌های نظامی: بحران در قدرت وصولگر»، «اصلاحات در نظام درباری: فروپاشی صنایع ادبی»، «اصلاحات دیوان مالیه: مسئلهٔ مالیات، سیاست انقباضی»،[۱۹] و «اصلاحات در دیوان داخله و خارجه» (۱۵۹). «پس از آنکه آقا محمدخان قاجار تمام قلمرو ایران در عصر

[۱۹] در ص. ۱۵۹ کتاب این سه مورد در قالب سرفصل‌های جداگانه آمده‌اند، اما، به توجه به تقسیمات درونی متن، به نظر می‌رسد که جدا شدن آن‌ها در اینجا خطای تایپی باشد.

صفوی را فتح کرد و بار دیگر حکومت شاهنشاهی را مستقر ساخت» و مرد، «ایران با مجموعه‌ای از تنگناها مواجه گشت. نخست سیاست زور در جنگ‌های ناپلئونی بود که بخشی از آن به خاورمیانه نیز سرریز کرد. از سوی دیگر، حضور دولت بریتانیا در هند بود که فشارهای بی‌سابقه‌ای را از شرق به دولت قاجار وارد می‌کرد» (۱۶۰). در نیمه‌ی اول قرن سیزدهم (۱۹م.)، ایران در تمامی جنگ‌هایی که بین این کشور و روسیه و بریتانیا درگرفت شکست خورد. شکست‌هایی که به عهدنامه‌های معروف گلستان (۱۲۲۸هـ/۱۸۱۳م.) و ترکمانچای (۱۲۴۳هـ/۱۸۲۸م.) و پاریس (۱۲۷۳هـ/۱۸۵۷م.) منتهی شد که مرزهای جدید ایران را مشخص کرد، و دولت قاجار را مجبور به دست کشیدن از حکومت بر قفقاز و هرات کرد. «شکست‌های نظامی، نظام اندیشهٔ قدمایی را با بحرانی جدی مواجه ساخت. از این پس تَرَکی در گفتمان قدمایی افتاد که دیگر ترمیم‌پذیر نبود»؛ و «پرسش از علت این شکست‌ها راهی بدون بازگشت شد که گفتمان قدمایی را یکسره واژگون کرد» (۱۶۲). این پرسشگری، آن‌گونه که مشهور است، با عباس‌میرزا، ولیعهد فتحعلی‌شاه قاجار و «سردار شکست‌خورده»ی جنگ‌های ایران و روس، آغاز شد؛ که پرسش او را پیر ژوبر، فرستاده‌ی ناپلئون بناپارت به ایران، فیلولوگ و مترجم نظامی، و بعدها رئیس مدرسه‌ی ملی زبان‌ها و تمدن‌های شرقی در پاریس، جایی نقل کرده و از طریق او به دست ما رسیده: «چه قدرتی موجب برتری شما [غربیان] نسبت به ما می‌شود؟ علت پیشرفت‌های شما و سبب ضعف دائمی ما چیست؟ شما هنر حکومت کردن و فاتح شدن را بلدید؛ در صورتی که ما در جهل شرم‌آور خود درجا می‌زنیم و به‌ندرت آینده‌نگری می‌کنیم...» (کروشه از دلال‌رحمانی‌ست). پرسش عباس‌میرزا، یا پرسش از «عقب‌ماندگی»، «به‌زودی فراگیر [می‌شود] ودر *آثار متفکران عصر* بارهاوبارها تکرار» می‌شود و در متن‌های بسیار زیادی پژواک پیدا می‌کند. «نکتهٔ تأمل‌برانگیز در تمامی این موارد»، به نظر دلال‌رحمانی، «آن بود که نویسندگان خود را زیر بار نگاهی *بیرونی* قلمداد می‌کردند. ... نگاه خیرهٔ غرب و بی‌آبرویی "ما" در *مقابل* "آن‌ها"، به‌عنوان *مسئله‌ای دردناک* طرح می‌شد. "ما" از زمان عقب افتاده بود و "از وضع زمان... ابداً آگاهی" نداشت ... این عقب‌ماندگی موجب *بی‌آبرویی و حقارت* "ما" در مقابل "آن‌ها" بود و به همین جهت می‌بایست هرچه سریع‌تر *اقداماتی* برای حفظ

آبرو صورت می‌گرفت. ... با گذر زمان، فشار این نگاه خیره بیشتر احساس شد؛ نگاهی که برای راضی کردن آن باید تن به تغییراتی اساسی داده می‌شد» (۴-۱۶۲). پس می‌توان گفت که پس از این شکست‌های نظامی «ایران» دیگر هیچ‌گاه به زیست‌جهانِ پیشینِ خود بازنگشت - زیست‌جهانی که، در روایت دلال‌رحمانی، هربار با تغلب مرگ فرومی‌ریخت و دوباره به *همان* صورت که بود تداوم پیدا می‌کرد؛ بلکه، با این شکست‌ها به درون *فضایی رابطه‌ای* افتاد، یا به مدار روابط و مناسبات جدیدی وارد شد، که مجموعه‌ای از قیاس‌ها را ممکن می‌کرد، و، حداقل برای جمعی از افراد («متفکران عصر»)، امکان بازشناسایی خود را در هیئت جمعی که در یک سوی این رابطه ایستاده فراهم می‌کرد («ما» در مقابل «آن‌ها»): جمعی که گویی *از بیرون* بازخواست می‌شد، و این موقعیت را «به‌عنوان مسئله‌ای دردناک» تجربه می‌کرد؛ «ما»یی که حالا، *درون* آن *فضای رابطه‌ای* که با شکست واردش شده بود، «مسئله»ی *عقب ماندن* خودش، *در زمان*، از «آن‌ها»یی که خارج از مرزهای «خود»ش ایستاده بودند و استیضاحش می‌کردند را به شکل «درد» حس می‌کرد؛ پس *عواطفی* دردناک و *بالقوه* جمعی (مثل «حقارت و بی‌آبرویی») را تجربه می‌کرد و سعی می‌کرد که آن مسائل و عواطف را بیان کند و انتشار دهد («آثار»، «نویسندگان»)، به این امید که جمعی بودنِ بالقوه‌شان به فعل برسد، و بتواند آن‌ها را برای «اقداماتی» مشخص و «تغییراتی اساسی» بسیج کند - پس می‌توان گفت جمعی که پس از شکست‌های نظامی خود را نابهنگام، یا به گونه‌ای ناهمزمان و ناهمگام (یا ناموزون و مرکب)، در جهان سلاح گرم و قطب‌نما و دستگاه چاپ پیدا کرده بود. و البته در این جهان، «حتی در نبود آن نگاه خیره و آن پرسش‌های نوظهور [هم] دیگر امکان تداوم شرایط پیشین وجود نداشت». چرا که دولت ایران هم زمین‌هایی «بسیار حاصلخیز و پرجمعیت» و «درآمدهای مالیاتی» آن‌ها را از دست داده بود؛ هم «با از دست رفتن هرات ... عمدهٔ خدمات تجاری شرق کشور» را به سود دولت بریتانیا از دست داده بود؛ و هم طی عهدنامه‌ی ترکمانچای مجبور شده بود برای اجناس روسی «تعرفه‌های گمرکی ترجیحی» تعریف کند، که هم «عایدات دولتی» را کم می‌کرد و هم موجب «ارزانتر شدن کالاهای خارجی نسبت به تولیدات داخلی [می‌شد] که به خروج هرچه بیشتر ثروت از قلمرو قاجاریان و کسری تراز بازرگانی می‌انجامید». به‌علاوه، «حجم گسترده‌ای از طلا و نقره [هم] برای مقاصد مذهبی» از

قلمرو دولت خارج می‌شد. در کنار اینها، دولت که در این شرایط دیگر «رمقی برای پیگیری سیاست تاریخیِ ... غارت [که] منبع اصلی تأمین پشتوانهٔ پول در قرن‌های میانی بود» نداشت، مجبور به «ضرب سکهٔ نقره» شده بود، که همزمان با «کشف معادن نقره در آمریکا» داشت «در بیشتر نقاط جهان اعم از غرب، ژاپن، هند و روسیه متروک می‌شد»، و این مسئله هم به نوبه‌ی خود موجب «کاهش برابری نرخ پول ایران در مقابل ارزهای خارجی و در نتیجه فقیرتر شدن دربار» می‌شد. پس، برخلاف جهانِ «قدرت وصولگر»، جهان رابطه‌ایِ جدید، جهانی اقتصادی بود که نه‌تنها جنگ در آن ابزار (و ادامه‌ی منطقی) پیگیری اهداف اقتصادی بود و اقتصاد ابزار (و ادامه‌ی منطقی) پیگیری اهداف نظامی (مانند ضعیف کردن دشمن/رقیب)؛ بلکه، در ضمن، در این معنی نیز که «کشف معادن نقره» در یک سر آن می‌توانست *ربطی* به کسری بودجه‌ی دولتی و «قحطی پول» در سر دیگرش داشته باشد. پس رابطه‌ی حاکمیت با قلمرو و ساکنان آن نیز، در این جهان اقتصادی، دیگر نمی‌توانست غیراقتصادی باشد؛ یا به عبارتی، وصول ثروت بدون ایفای نقشی اقتصادی در تولید آن، حاکمیت را ضعیف می‌کرد نه قوی؛ چرا که، از یک سو، درون مرزها «چیزی برای برداشتن» باقی نمی‌گذاشت، و، از سوی دیگر، مرزهای حاکمیت در جنگ‌های اخیر *از بیرون* تعیین شده بود، و در نتیجه قدرت نمی‌توانست برای غارت از حدود قلمروی خودش فراتر برود (۷-۱۶۴). پس در عین حال که در دوره‌ی قاجار سلطان شعردوست و ادب‌گستر «از سر قهر» تاریخی‌اش پس از حمله‌ی مغول «بازآمده بود» (۱۰۴) و «مقام‌های درباری برای شاعران در نظر گرفته» شده بود و «بار دیگر سنت بخشیدن صله‌های سلطانی رواج یافت[ـه بود] و صنعت شاعری را پُررونق ساخت[ـه]» بود، «بحران مالی دربار قاجار به اصلاحاتی انجامید که شرایط مذکور را دگرگون کرد» و، چنان که در عنوان این بخش از *تبارشناسی ادبیات* آمده، موجب «فروپاشی صنایع ادبی» شد (۷۰-۱۶۷). برای بازسازی قوای نظامی، که شکست‌های اخیر ضرورتش را آشکار کرده بودند، ساختار نظام دیوانی از اساس تغییر کرد. دیوان مالیه حالا، برای تأمین هزینه‌های این بازسازی، باید دایره‌ی مالیات‌گیری را گسترش می‌داد، و برای این کار باید ساختار حاکمیتیِ پیشین را که بر «حضور یکباره و دریافت سهم متکی بود و نقشی در فرایند تولید مازاد نداشت» تغییر

می‌داد، تا دولت بتواند، به‌جای مصرف و لذت صرف در *نتیجه‌ی* وصول، در *فرایندهای* تولید مازاد نیز شرکت کند. «عطف توجه از نتیجه به فرایند به معنای اهمیت یافتن الگوهای زمانی و محاسبات پیچیده‌تر بود»، و، در نتیجه، «رابطهٔ نامتقارن موجود در قدرت وصولگر را تغییر می‌داد و نسبتی ضروری میان دریافت و پرداخت سلطان و رعیت برقرار می‌ساخت». پس «نحوهٔ مصرف عایدات دولتی»، یا شیوه‌ی لذت دربار، هم خود بدل به موضوعی برای محاسبه و سنجیدن هزینه و فایده شد. آنچه «فایده»ی مشخصی نداشت شایسته‌ی آن نبود که دولت هزینه‌ای برایش متحمل شود. پس «بخشش‌های سلطانی و مستمری‌های دائمی اعیان و اشراف و دعاگویان» و همچنین «مواجب بسیاری از دبیران و شاعران» هم مشمول قواعد محاسبه‌ی جدید شد و صنایع شاعری و دبیری، که دیگر فایده‌ی چندانی بر آنها مترتب نبود، از رونق افتادند. دربار ممکن بود «در ازای ترجمهٔ کتابی در زمینهٔ فلاحت»، یعنی در ازای کاری «مفید» در جهت نقش‌آفرینی در تولید ثروت و، در نتیجه، بسط و توسعه‌ی دایره‌ی مالیات‌گیری، به قاآنی شاعر پول بدهد، اما دیگر صله‌ای بابت «قصیدهٔ مدحیه» به شاعر تعلق نمی‌گرفت و حتی ممکن بود به «چوب و فلک» شدنش منجر شود (۷۷-۱۷۰). مسئله‌ی مهم دیگری که به فروپاشی صنایع ادبی قدیم منجر شد، ورود ایران، و سایر ممالکی که زبان‌های فارسی و عربی در (دربارهای) آن‌ها رواج داشتند، «به مناسبات بین‌المللی»‌ای بود که زبان‌های دیگری در آن نقش میانجی داشتند، و از شیوه‌های نوشتاری دیگری نیز پیروی می‌کردند. «این شرایط، شیوه‌های پیشین ارتباطات کشور را بی‌فایده نمود». به‌ویژه از آن رو که در شیوه‌های پیشین دبیری «وجوه زیبایی‌شناختی به‌شدت بر وجوه کاربردی غلبه داشت»، در حالی که در نظام ارتباطات جدید «شفافیت و کارایی زبان بر زیبایی آن غلبه» داشت. حالا نه‌تنها «دبیران باسواد درباری»، که بر زبان‌های میانجی جدید تسلط نداشتند، «حتی از خواندن و فهمیدن درست یک نامهٔ رسمی عاجز بودند»، بلکه حتی شیوه‌ی نگارش پیشین‌شان، که مکاتبات رسمی در آن عرصه‌ای برای زبان‌آوری و صنعتگری بود، مضحک و نقض غرض به نظر می‌رسید. شفافیت زبانی هم برای ارتباطات بین‌المللی با «سنت‌های فرهنگی کاملاً متمایز» لازم بود، و هم برای ارتباطات داخلیِ «دولت[ـی که] تلاش داشت سطح عمل خود»، یا سطح نقش‌آفرینی اقتصادی‌اش در تولید و انباشت ثروت، را «گسترش دهد»، و در

نتیجه نیاز به مراوده با افرادی داشت که ضرورتاً برای فهمیدن زبان دبیران آموزش ندیده بودند. «ساده‌نگاری»، در روایت دلال‌رحمانی، پاسخی به این وضعیت بود که «هم امکان مراودات را بیشتر [می]کرد - و از این منظر خدمتی در راستای فراگیر شدن هرچه‌بیشتر قدرت جدید بود - و هم هزینه (قیمت) آن را کاهش می‌داد»؛ چون دیگر نیازی به آموزش دبیرانی که باید «سال‌ها وقت خود را صرف دانستن علوم ادبی می‌کردند» نبود، و بوروکرات جدید کافی بود بتواند، به قول اعتمادالسلطنه، «"به لسان قوم"» بنویسد. پس دبیران «نه‌تنها به‌واسطهٔ بحران مالی، که به‌جهت تغییر منطق مناسبات داخلی و خارجی، از چرخهٔ اقتصادی بیرون رانده شدند»، و این «به‌معنای فروپاشی صنایع ادبی و نیز موقعیت‌های اجتماعی‌ای بود که در ارتباط با این صنایع قرار داشتند». زبان نوشتارِ دبیران قاجاری و صنایع ادبی ملازم آن، «در نظر نواندیشان این دوران»، ارتباطش را با واقعیت امور از دست داده بود، و اگر قرار بود «بر عینیت منطبق شود، این انطباق مستلزم تلاشی دائمی برای کنار نهادن وجه ادبی آن بود»، چرا که «زبان ادبی»، یعنی زبان صنعتگرانه‌ی دبیران (قاجاری)، «امری نامفید، پیچیده و گمراه‌کننده بود که می‌بایست تا حد امکان کنار گذاشته شود. شعر نیز در همین دوران، بی‌فایده تلقی شد و در کنار نثر، محاکمه و محکوم شد». به نظر دلال‌رحمانی این لحظه‌ای تعیین‌کننده است که طی آن یک چیز واحد، یعنی «وجه ادبی»، از دو چیز متفاوتی که پیش از این در کنار هم قرار نمی‌گرفتند و با معیارهای واحدی سنجیده نمی‌شدند، یعنی شعر و نثر، پس زده شد. بنا به روایت *تبارشناسی ادبیات*، این اولین بار بود که شعر و نثر، که همیشه «ضرب‌آهنگ‌های تغییر» متفاوتی داشتند، اینگونه «هم‌تراز» می‌شدند، و، از این نظر، «این لحظهٔ طرد، خود یکی از لحظه‌های آفرینش و ظهور ادبیات بود؛ ادبیات به‌عنوان امری که باید کنار زده شود» (۸۶-۱۸۰). به گمانم با توجه به اصطلاح‌شناسی *تبارشناسی ادبیات*، «وجه ادبی» را در اینجا می‌توانیم به «وجه صنعتی» نیز ترجمه کنیم. با ارزشمند شدنِ نوشتن به «لسان قوم»، ارزش صناعت دبیران کم شد. صناعت شاعران هم همزمان مشمول همین فرایند ارزش‌زدایی شده بود و بدل به چیزی پرخرج و بی‌فایده، و حتی مضر، شده بود. می‌توان گفت چیز واحدی که زبانِ شعر و نثر قاجاری را، در نظر متفکران عصر مشروطه، از واقعیت امور،

یا از «انطباق با عینیت»، بازمی‌داشت، وجه صنعتی آن بود (یا «مصنوع» بودن‌شان - اگر، عطف به تحلیل دلال‌رحمانی از مفهوم «صناعت» در نظام ادبی قدیم، مفهوم «مصنوع» را به گونه‌ای بسط دهیم که، علاوه بر آنچه مربوط به آراستن کلام با استفاده از صنایع ادبی می‌شود، شامل اغراق‌گویی و پرگویی و تملق‌گویی شعر درباری هم بشود). به عبارت دیگر، گمان می‌کنم که در ترکیب «وجه ادبی»، «ادبی» را باید در معنای قدیم کلمه بفهمیم؛ یعنی به‌مثابه چیزی که، در همان معنای قدیم، «زبان ادبی» را از چیزی که اعتمادالسلطنه «لسان قوم» می‌نامد، جدا می‌کرده. اگر چنین باشد، آنچه در این صحنه طرد می‌شود و باید کنار زده شود، باز هم منطبق بر (بخش بزرگی از) تحلیل خود کتاب، «ادبیات» نیست، بلکه آن چیزی‌ست که *تبارشناسی ادبیات* «منطق زیبایی‌شناسانه»ی شعر و نثر قدیم می‌نامد (که در ادامه به آن بازخواهم‌گشت). شکل‌گیری «ادبیات»، که، نه‌تنها در ایران، بلکه در همه‌جای جهان، نهادی «رمانتیک» و «مدرن» است، دقیقاً همبسته‌ی فرایند ارزشیابیِ یک «لسان قوم»، یا یک «زبان عامه» (*vernacular*)، است به‌عنوان یک زبان نوشتاریِ «ملی» (باز هم در همه‌جای جهان، و نه‌تنها در ایران). شکل‌گیری هر «ادبیات ملی»، همزمان، فرایند و محصولِ انباشت «سرمایه‌ی ادبی»، در یک موقعیت ملی خاص، *با* و *برای* یک «زبان ملی»ست - سرمایه‌ای که به‌ویژه از طریق ترجمه، و با نوشتن به زبان عامه/ملی (یا آنچه سیدمحمدعلی جمالزاده «انشای رومانی» می‌خواند) کسب و خلق می‌شود.[۲۰]

«پس از شکست[های نظامی] و تغییر مناسبات بین‌المللی»، با «تغییر موقعیت ایران در جغرافیای سیاسی جهان»، و فروپاشی صنایع ادبی، «گونهٔ نوظهوری از عقلانیت

---

[۲۰] «خلق» را در اینجا می‌توان متناظر با «انباشت بدوی» در نظر گرفت، و «کسب» را متناظر با «مبادله». درباره‌ی ادبیات به‌عنوان یک نهاد رمانتیک و مدرن، و همچنین توصیفی از فرایند تاریخی شکل‌گیری و گسترش یک فضای جهانی ادبیات (از قرن شانزدهم) از خلال انباشت سرمایه‌ی ادبی در فضاهای ادبی ملی، نک. پاسکال کازانوا، *جمهوری جهانی ادبیات*، ترجمه‌ی شاپور اعتماد (تهران: مرکز، ۱۳۹۲)، به‌ویژه «بخش اول: جهان ادبی». درباره‌ی نسبت «زبان ملی» با «زبان عامه» (و البته با ادبیات و ماشین چاپ)، نک. بندیکت اندرسون، *جماعت‌های تصوری*، ترجمه‌ی محمد محمدی (تهران: رخداد نو، ۱۳۹۱)، ۹۷–۵۹. همچنین قس. سیدمحمدعلی جمالزاده، *یکی بود و یکی نبود*، چاپ هفتم (با مقدمه بر چاپ پنجم، ۱۳۳۳) (تهران: کانون معرفت، ۱۳۴۳).

در رؤیت و روایت ظاهر شد که حامل قواعد و گزاره‌های متفاوتی بود ... [که، به نوبهٔ خود،] حامل اثر قدرت جدید[ی] بودند». «قاعدهٔ فایده‌مندی» قاعده‌ای‌ست که دلال‌رحمانی از میان این قواعد و گزاره‌ها برمی‌کشد تا، عطف به شیوه‌های اثرگذاری آن بر فضایی که این قاعده حالا در آن جاری شده، مسئلهٔ برآمدنِ ادبیات جدید را تبیین کند. «انتقادهای گستردهٔ روشنفکران بر شاعری و دبیری عصر قاجار ... به طور مشخص بر مبنای [قاعده‌ی] "فایده‌مندی"» قرار داشت که «برای سنجش امور از میزان مفید بودن آن استفاده می‌کرد». این قاعده، چنان که دیدیم، خود «ناشی از ضرورت‌های اقتصادی دربار» بود، که، «در نبود امکان غارت و از میان رفتن منابع سنتی دربار»، مجبور شده بود خودش را بدل به موضوع محاسبه کند، و هزینه و فایده‌ی روش‌های اداره‌ی امور و مصرف خودش را بسنجد؛ و، در این میان، شعر و نثر درباری، مانند سایر عناصر شاکلهٔ «نظام درباری»، همچون چیزهایی «به‌شدت بی‌فایده و پرهزینه» رؤیت شده بودند، «و وجوه زیباشناختی آن[ها] ناکارآمد تشخیص داده» شده بود. در اثر عملکرد این قاعده، «شاعری» همچون «وسیلهٔ گدایی (کرمانی)» پدیدار می‌شد و «شعر» در هیئت «مجموعه‌ای از "منظومه‌های پوچ" (آخوندزاده)»؛ و «سنت صله‌بخشی» همچون «وجهی از جهل و حماقت صاحب‌منصبان ... (آخوندزاده)». پس بهتر بود به‌جای صرف هزینه‌های گزاف برای این قبیل چیزهای بی‌فایده، منابع دربار را «صرف کارهای مفیدتری چون ترقی تجارت و زراعت و گسترش علوم و فنون و احداث مدرسه» کرد. «ترقی» کلید فهم قاعده‌ی فایده‌مندی‌ست؛ یعنی قاعده‌ای که در این عصر «تقریباً در همه‌جا حاضر بود و بیش از هر چیز با مسئلهٔ ترقی (پروقره) مرتبط بود». در واقع، فایده‌مندی چیزها بر مبنای نقش آن‌ها در پیشبرد «ترقی»، یا به عبارتی توسعه‌ی اقتصادی و سیاسی، سنجیده می‌شد؛ چرا که دولت حالا دیگر، نه «حاکمیتی که به ضرب شمشیر حافظ ممالک محروسه بود»، بلکه، «مسئول ترقی کشور» محسوب می‌شد، و، به همین جهت، «دیگر نیازی به متخصصان زیبایی‌شناسی نداشت»، بلکه، «نیازمند متخصصانی بود که بر فایده‌مندی امور نظارت کنند». کار این متخصصان هم دیگر نه تابعی از «فراست‌های شخصی و عقل چاره‌اندیش قدمایی و وجوه زیبایی‌شناسانهٔ آن»، بلکه تابع «رویکردی علمی و غیرشخصی» بود (۱۹۲-۱۸۷). پس

اگر بار دیگر به همان «لحظهٔ طرد»ی برگردیم که طی آن «ادبیات»، اول بار، «به‌عنوان امری که باید کنار زده شود» (۱۸۵) پدیدار شده بود، می‌بینیم که، بر مبنای روایت *تبارشناسی ادبیات*، این طرد خود یکی از آثار «قاعدهٔ فایده‌مندی»ست، که بر مبنای معیارهای سنجش آن «امر ادبی دیگر دانشی مرتبط با عناصر زیباشناختی، قواعد نگارش و ... نبود که وجهی کاربردی در دربار سلطان داشتند؛ بلکه صرفاً امری زیبا، بی‌فایده و غیرکاربردی بود که تا حد امکان می‌بایست کنار نهاده می‌شد» (۱۹۸). پس بار دیگر می‌بینیم که صفت «ادبی» در اینجا مشتق از «ادب» است، نه از «ادبیات»؛ یا، به عبارت دیگر، ناظر بر مفهوم قدیم «ادب» و «منطق زیبایی‌شناسانه» (یا «صنعتگرانه»)ی آن است، و نه ناظر بر مفهوم جدید «ادبیات» و منطق عامیانه یا *vernacular* آن (یا اگر باز هم از مفاهیم جمالزاده کمک بگیریم، منطق «دموکراتیک» و «عوام‌فهم» آن).[۲۱] در واقع بیشتر افرادی که در این دوره زبان نوشتاری مغلق و مصنوع دبیران قاجاری را پس می‌زنند و استهزا می‌کنند، خود به واسطه‌ی نوشتن به زبان عامه، یا «لسان قوم»، و انتشار آن چنین می‌کنند. میرزا فتحعلی آخوندزاده، میرزا آقا کرمانی، زین‌العابدین مراغه‌ای، میرزا حبیب اصفهانی و ... که دلال‌رحمانی اقوال‌شان را درباره‌ی نوشتار نامفهوم دبیران قاجاری نقل می‌کند، همه نویسنده‌های آثار *ادبی* در معنای جدید کلمه هستند، و دقیقاً در همین آثار، در قالب رمان و نمایشنامه و کریتیکا (یا به عبارتی «هجو روشنگرانه»)، زبان شاعران و دبیران را نقد می‌کنند. اگر زبان دبیران و شاعران درباری ناگهان مضحک و کاریکاتوری به نظر می‌رسد، به این دلیل است که «تصویر کاریکاتورگونهٔ شاعران و دبیران دربار سلطانی به‌مثابه چاپلوسانی گزافه‌گو ... به‌طور مشخص *در آثار ادبی این دوره*»، که یعنی «ادبی» در معنای جدید کلمه، «تولید و تکرار شد» (۱۸۹). زبان صنعتگرانه‌ی شاعران و دبیران

[۲۱] در مورد مفهوم «دموکراسی ادبی» (دربرابر «استبداد ادبی») نک. جمالزاده، *یکی بود و یکی نبود*، «دیباچه» [۱۳۳۷ق.]. مسئله‌ی «دموکراسی ادبی» را در فکر جمالزاده، به گمانم، باید در بستر خوانشی انتقادی از داستان «رجل سیاسی» در همین مجموعه طرح کرد. اگر مسئله‌ی «رجل سیاسی» را حاکمیت عامه، یا امکانات عامه‌ی مردم برای به دست گرفتن صحنه‌ی سیاست، بدانیم، کتاب ارزشمند کامران سپهران، *تئاترکراسی در عصر مشروطه (۱۳۰۴-۱۲۸۵)* (تهران: نیلوفر، ۱۳۸۸)، مسیر جالبی برای خواندن این داستان باز می‌کند.

به واسطهٔ *بازنمایی ادبی* آن، با استفاده از زبان عامه و البته تکنولوژی چاپ، کنار زده شد - یعنی به واسطهٔ «ادبیات» (یا پوئزی و رومان و تیاتر و کریتیکا، و البته سایر متونی که به لسان قوم نوشته می‌شدند)؛ و *بازنمایی ادبی*، در این معنی، روشی و ابزاری برای تغییر نظم اجتماعی و نظام اداره‌ی آن بود؛ بیش از هر چیز به این دلیل که جهان اطراف از خلال بازنماییِ ادبی آن به شکل دیگری دیدنی، یا رؤیت‌پذیر، می‌شد، و این به نوبه‌ی خود امکانی برای تغییر آن فراهم می‌آورد. مثلاً میرزا آقا تبریزی در سال ۱۲۸۸ (۱۸۷۱م.)، در مؤخره‌ای که بر چهار نمایشنامه‌ی خود نوشته، که به فاصله‌ی کوتاهی بعد از انتشار نمایشنامه‌های آخوندزاده و به تأسی از او نوشته شده‌اند، درباره‌ی «فایده»ی نمایشنامه‌های خود چنین می‌نویسد: «مطالعهٔ حکایات و اطلاع از قصص و روایات و تفکر و تدبر در آنها *موجب بینائی* و ازدیاد تربیت و عبرت ملت است، و عبرت و تربیت ملت سبب ترقی و آبادی مملکت؛ و این هر دو باعث انتظام قدرت دولت». بازنمایی ادبی «موجب بینایی» می‌شود، به این دلیل که آنچه «معمول فیه این زمان است» را در برابر «ما»، یا همان «ملت»، می‌گذارد تا «به رأی‌العین دیده [شود] و جای تأویل و تردید باقی [نماند]».[۲۲]

اجازه بدهید کمی دقیق‌تر به مسئله‌ی «زیبایی» و «زیبایی‌شناسی» در روایت *تبارشناسی ادبیات* از برآمدن مفهوم جدید ادبیات در ایران بپردازم. «ظهور ادبیات» در روایت دلال‌رحمانی همبسته‌ی پس زدن و کنار نهادن «ادبیات» و «امر ادبی»ست به‌مثابه‌ی امری «صرفاً ... زیبا»، اما «بی‌فایده و غیرکاربردی» (۱۹۸)؛ یا، به عبارت دیگر، همبسته‌ی «غیرشخصی‌سازی امور» و جدا کردن‌شان از «الگوهای اداری پیشین که حاوی جلوه‌هایی زیبایی‌شناختی بودند»، در جهت تلاش برای اداره‌ی امور «مبتنی بر قوانینی پیشینی، غیرشخصی و علمی» که خود، الساعه، فارغ از تصورات و «فراست[ها] و تیزبینی‌های شخصی» افرادی که در رأس امور بودند، قوانینِ درونی و علمیِ ناظر بر واقعیتِ امور تلقی می‌شدند (۲۰۷). در واقع از آنجا که امور خود الساعه قانون داشتند،

[۲۲] میرزا آقا تبریزی، *چهار تیاتر*، ویراسته‌ی باقر مؤمنی (تبریز: ابن سینا، ۱۳۳۵)، ۱۹۳. همچنین نک. سپهران، *تئاترکراسی در عصر مشروطه*، ۵۷–۴۵، «میرزاآقا تبریزی و سیاست زیباشناختی».

پس فقط به واسطه‌ی استقرار نظامی قانونی اداره‌پذیر می‌شدند که در وهله‌ی اول تابع قوانین «طبیعی» و «علمی» برآمده از *واقعیت* خود امور باشد، نه تابع میل افراد و فراست‌ها و حماقت‌ها و بوالهوسی‌ها و جمال‌پرستی‌های شخصی‌شان. پس به قوانینی نیاز بود که شیوه‌ی اداره‌ی امور را بر مبنای قوانین درونی و حاکم بر نظم خود امور (یعنی قوانینی که خود از طریق مطالعات و بازنمایی‌های علمی دیدنی می‌شدند) تنظیم کند. در نظر متفکران عصر مشروطه، مشکل «زبان ادبی»، یا، دقیق‌تر، زبان صنعتگرانه‌ی دبیران و شاعران درباری (عصر قاجار)، به‌عنوان زبان اداره‌ی امور، این بود که «نسبتی با واقعیت نداشت»، هرچند که «در پیچیدگی‌های خویش لذت‌آفرین بود». بنابراین «*ادبیات* ... باید کنار گذاشته می‌شد»، چرا که «متن ادبی درست در مقابل متن کارا و مفیدی تعریف [می]شد که می‌باید برای استفادهٔ مردم تولید شود»، یعنی در مقابل متنی که «خود را از عناصر زیباشناختی جدا می‌ساخت تا قابل استفاده باشد». پس «آنچه در این مقطع رخ داد»، یعنی در «آستانهٔ ظهور ادبیات در معنای جدید»، «تأسیس الگوی جدیدی از متون نوشتاری بود که *به‌عمد، فارغ از مناسبات زیبایی‌شناختی عمل می‌کرد*». با تأسیس این الگوی جدید، *هر متنی* که بر مبنای «مناسبات زیبایی‌شناختی» عمل می‌کرد، فارغ از تفاوت‌ها و توزیع فضایی موقعیت‌هایی اجتماعی تولیدکننده‌ی متون در «قرن‌های میانی»، «ذیل دال واحدی» جمع‌پذیر شد: حالا یک دسته از متون، یعنی «آثار ادبی» با خصلت «زیبایی‌شناختی»شان، در برابر دسته‌ای دیگر، یعنی «آثار شفاف و کاربردی» با خصلت غیرشخصی و عمداً غیرزیبایی‌شناختی‌شان، قرار گرفتند. به عبارت دیگر، با تأسیس این الگوی نوشتاری جدید، «مرز»ی شکل گرفت «میان متن ادبی و غیرادبی». مرزی که، به نظر دلال‌رحمانی، پیش از این وجود نداشت، چرا که «در گفتمان قرن‌های میانی»، (درست مثل جهان حماسی یونانیان به روایت لوکاچ جوان، یا جهان اقوام بدوی به روایت هردر، یا شرق به روایت گوته)،[۲۳] «زبان شفاف به نظر می‌رسید و به همین جهت، موضوعی

[۲۳] نک. گئورگ لوکاچ، *نظریه‌ی رمان*، ترجمه‌ی حسن مرتضوی (تهران: آشیان، ۱۳۹۷)، ۲۵–۱۵؛ یوهان ولفگانگ فون گوته، *دیوان غربی شرقی*، ترجمه‌ی محمود حدادی (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه، ۱۳۹۷)، ۸–۲۷.

مسئله‌دار نبود. فرض بر آن بود که کلمات بر جهان بیرون منطبق‌اند و جز این نمی‌توانند باشند» (۵۵-۲۵۳). و اگر «فرض بر آن بود» که زبان و جهان بر هم منطبق‌اند، پس آراستن و زیباسازی (یا درحجاب‌کردن معنای) متون با هر میزانی از آرایه‌ها و صنایع ادبی نیز خللی در این انطباق ایجاد نمی‌کرد. حالا اما زبان و جهان از هم جدا شده بودند، به نظر می‌رسید که زبان «ادبی» دبیران و شاعران درباری بر واقعیت جهان دلالت نمی‌کند، و طرد «زیبایی» (یا حجاب) راهی برای دلالتگر کردن زبان بر جهان بود. اگر این روایت را بپذیریم با یک مشکل لاینحل مواجه می‌شویم، و آن اینکه بسیاری از نویسندگان این متونِ شفاف و کاربردی که، در تحلیل دلال‌رحمانی، به دنبال «تأسیس الگوی جدیدی از متون نوشتاری بود[ند] که به‌عمد، فارغ از مناسبات زیبایی‌شناختی عمل [کند]»، از قضا هم بر «زیبایی» و «لذت» و «لطف» و «شیرینی» و «جودت» و «ملاحت» و «دلنشینی» آثار و «تصنیفات» خودشان و همکاران‌شان تأکید داشتند، و هم بر وجود قواعد و مناسبات زیباشناختی‌ای که ناظر بر «طرز» و «شیوه» و «اسلوب» و «سبک» و «سیاق» جدیدی بودند که آثارشان باید عطف به آن‌ها سنجیده می‌شد - به ویژه نویسندگان آن بخشی از این متون که امروز، به هنجاری‌ترین معنای ممکن، می‌توانیم «ادبیات» بنامیم‌شان. مثلاً، و این فقط مشت نمونه‌ی خروار است، آخوندزاده معتقد بود که تفاوت «کریتکا» (یا «ساطریق»، satire) با «موعظه و نصیحت» این است که «تصنیف واعظ»، مثلاً «*ابواب‌الجنان* ملا محمدرفیع واعظ قزوینی»، «بی‌شور و بی‌نمک و بی‌لذت» است و کسی آن را «با میل قلبی [و] بدون کسالت» نمی‌خواند، اما تصنیف «کمال‌الدوله[ی] کریتکانویس ... اگر به دست کسی بیفتد خورد و خواب را بر خود حرام خواهد کرد تا اینکه آنها را مثل تشنهٔ بر آب خوانده، مطالب آنها را بفهمد و از آنها پند بگیرد و معرفت حاصل کند». پس نمی‌توان به میل خود و برای رعایت حال کریتیک‌شدگان «تغییر و تحریف در کلمات و عبارات» کریتکا به وجود آورد، چرا که چنین کاری «نسخه را از جودت می‌افکند»، و می‌تواند «حرص تشنگی‌مانند [مخاطب] به خواندن» را از بین ببرد. چرا که کریتکا

Johann G. Herder, *Herder: Philosophical Writings*, trans. Michael Forster (Cambridge: Cambridge University Press, ۲۰۰۲), ۶۰–۶۱.

شروطی، یا به عبارتی قواعد زیبایی‌شناختی‌ای، دارد و «ملایمت و پرده‌کشی مخالف شروط کریتکاست». شور و نمک و لذت کریتکا تابع شروطی‌ست که نه‌تنها دلبخواهی و شخصی نیستند، بلکه مشخصاً بین‌المللی‌اند، و همانطور که کسی نمی‌تواند از «بوقل و رینان»، یعنی هنری تامس باکل انگلیسی و ارنست رنان فرانسوی، بخواهد که «تصنیفات خودشان را ... ملایم و باپرده و بی‌تعرض و واعظانه و ناصحانه و مشفقانه و پدرانه» بنویسند، از نویسندگان ایرانی معاصرشان یعنی کمال‌الدوله (نویسنده‌ی ساختگی *مکتوبات کمال‌الدوله*) یا آخوندزاده یا روح‌القدس (میرزا ملکم خان) هم نمی‌شود چنین چیزی انتظار داشت، چون «آن وقت [تصنیفشان] کریتکا نخواهد شد و نام ایشان را در دنیا کسی نخواهد شنید و تصنیفات ایشان را کسی نخواهد خواند».[۲۴] یا به‌عنوان مثالی دیگر، میرزا آقا تبریزی در نامه‌ای به آخوندزاده می‌نویسد که اول تصمیم داشته نمایشنامه‌های او را که به ترکی نوشته شده بودند به فارسی ترجمه کند، اما «دیدم که ترجمهٔ لفظ به لفظ حسن استعمال الفاظ را می‌برد و ملاحت کلام را می‌پوشاند. در حقیقت حیفم آمد و ترجمه را موقوف داشتم؛ و چون مرام و مرادم پیروی و ارادت بود لهذا مختصری به همان سبک و سیاق در زبان فارسی جداگانه نوشتم و این رسم تازه را در میان قوم سرمشق گذاشتم که انشاءالله صاحبان عقل و تمیز در تکمیل و تزیین آن بکوشند». همو در سبب تصنیف نمایشنامه‌های خودش می‌گوید که در یک بحثِ جمعی درباره‌ی «فواید مطالعهٔ حکایات و استماع روایات» و همچنین شیوه‌های «سنجیدن حسن عبارات و طرز بیانات و فهمیدن کنایات و اشارات»، یکی از «یاران موافق»اش نسخه‌ای از «کتاب مسرت‌نصاب طیاطر ادیب و لبیب آقای میرزا فتحعلی آخوندزاده ... را که در زبان ترکی با اسلوب تازه نوشته‌اند» به او و سایر حاضران نشان داده، و همه چنان مجذوب این اسلوب تازه شده‌اند که «الفاظ ساده و شیرین و عبارات بامعنی و دلنشین آن مانند گوهر غلطان دست به دست آویزهٔ گوش مستعمان

[۲۴] میرزا فتحعلی آخوندزاده، *تمثیلات: شش نمایشنامه و یک داستان*، به تصحیح علیرضا حیدری، ترجمه‌ی میرزا محمدجعفر قراجه‌داغی (تهران: خوارزمی، ۱۳۴۹)، ۹، ۱۵. نقل‌قول‌ها از دو نامه‌ی آخوندزاده است یکی به میرزا جعفر، مترجم نمایشنامه‌هایش به فارسی، و دیگری به میرزا یوسف خان مستشارالدوله، که هر دو در سال ۱۸۷۱م./۱۲۸۷هـ نوشته شده‌اند.

گردید». و همین تجربه‌ی لذتناک زیبایی، که به نظر میرزا آقا فواید مهمی نیز داشته، او را به نوشتن نمایشنامه‌هایی بر همان «شیوهٔ خجسته» واداشته «چون تکرار اینگونه حکایات و تذکار این قسم تصنیفات مایهٔ ترقی و تربیت ملت است و تکمیل مراتب عبرت و تجربت». پس به نظر میرزا آقا تضادی بین «زیبایی» و «فایده‌مندی» وجود نداشته. آخوندزاده هم در جواب نامه‌ای که میرزا آقا به همراه نمایشنامه‌هایش برای او فرستاده بوده، می‌نویسد که «از غیرت و ذوق» میرزا آقا «وجد می‌کنـ[ـد]» و امیدوار است که او «در این یک فن شریف که به اصطلاح فرنگیان فن دراما می‌نامند همیشه صرف اوقات خواهـ[ـد] کرد». اما در عین حال معتقد است که «چون هنوز اول کار» میرزا آقاست، «پاره‌ای قصورات» هم در کار او هست که باید نسبت به آن‌ها «بابصیرت» باشد. ایراداتی که آخوندزاده بر نمایشنامه‌های میرزا آقا می‌گیرد همه ماهیتی مشخصاً زیبایی‌شناختی دارند، و از پایبندی آخوندزاده به قواعد درام نئوکلاسیک فرانسوی حکایت می‌کنند. به نظر آخوندزاده، میرزا آقا گاهی فراموش کرده که درام‌هایش قرار است متونی برای اجرا (یا «تشبیه») باشند و به همین دلیل در نوشتن‌شان باید همواره حضور مخاطبان را در نظر گرفت. مثلاً اگر نامه‌ای قرار است منجر به عملی دراماتیک شود باید ترتیبی داد که در صحنه‌ی جداگانه‌ای یکی از شخصیت‌ها آن نامه را برای شخصیت دیگری بخواند تا مخاطبان از محتوای آن خبر داشته باشند. در ضمن، از آنجا که (بر مبنای منطق عامیانه یا دموکراتیک ادبیات) مخاطبان تئاتر از طبقات متفاوتی هستند، و همه، «ذکوراً و اناثاً»، از مردم عامی گرفته تا اشراف و تجار و شاه و عیال و اطفالش، اگر «اجرت دخول» بدهند، می‌توانند به تماشای تئاتر بروند، پس نویسنده باید «نزاکت» (*decorum*) را رعایت کند و از «استهجان» بپرهیزد. در ضمن باید وحدت زمان و عمل و اصل راست‌نمایی (*verisimilitude*) را در طول اثر و در صحنه‌های مجزا رعایت کرد. مثلاً اگر کسی شب در جایی دارد با دیگران حرف می‌زند، نمی‌تواند بلافاصله در همان صحنه به جای دیگری برود که رفتن به آنجا در شب با عقل سلیم جور در نمی‌آید. پس اول باید صبح شود تا شخصیت بتواند به آن جای دیگر برود و ... . اگر میرزا آقا اصولی از این دست را رعایت کند، آثارش «در کل ایران نظیر» نخواهد داشت، و «نوشتن بسیار واجب است»، حتی اگر آنجا «هنوز بر عمل چاپ و

تصنیفات ارباب خیال آزادی مطلق داده نشده است». اما اگر میرزا آقا «در تصنیف عجله» نکند، «همهٔ ... مطالب [را] با عبارات شیرین و مؤثر ادا» کند و بشود «زور قلم[اش] را در این عبارات ... دید»، تصنیف او «به روزگاران یادگار خواهد ماند» و اگر «تصنیف‌[ـی] دلپذیر و شوق‌انگیز و فرح‌افزا بشود بعد از چاپ از هر طرف هزارهزار خریدارش پیدا خواهد شد».[۲۵] پس در عین حال نویسندگانی که آثارشان را به لسان شفاف قوم تصنیف می‌کرده‌اند (که، برخلاف زبان صنعتگرانه‌ی دبیران، به نظر نمی‌رسیده که بر جهان دلالت نمی‌کند)، نه‌تنها خارج از «مناسبات زیبایی‌شناختی» عمل نمی‌کرده‌اند، بلکه کاملاً نسبت به وجود مناسباتی زیبایی‌شناختی (یعنی استتیکی)، و البته بین‌المللی، که امکان سنجش کردارهای ادبی‌شان (در معنای جدید کلمه)، و همچنین خریدار و مخاطبِ *عام* پیداکردن تصنیفاتشان، را فراهم می‌آورده آگاه بوده‌اند. پس اگر «انتقادات روشنفکران مشروطه به عدم شفافیت متون کهن، زبان را دو لایه کرد و امکان بحث دربارهٔ لایهٔ دوم [یعنی لایه‌ی «ادبی» در معنای قدیم یا، دقیقتر، *قاجاری* کلمه] را به‌مثابه امری مستقل و جدا فراهم کرد» (۲۵۴)، «ادبیات»، در معنای جدید کلمه، نه به لایه‌ی صنعتگرانه و دبیرانه و مزین دوم، بلکه به لایه‌ی «شفاف» و «دلالتگر» و «عامیانه» و «قومی» زبان تعلق داشت؛ که البته در عین حال می‌توانست «زیبا» و «دلنشین» و «لذیذ» و «فرح‌افزا» و غیره هم باشد، و در تصنیف آثار ادبی به آن هم توجه به مجموعه‌ای از قواعد زیبایی‌شناختی بین‌المللی ضروری می‌نمود.

مشکل از اینجا ناشی می‌شود که دلال‌رحمانی کلمه‌ی «زیبایی‌شناسی» و مشتقات آن را، بر خلاف رسم معمول در زبان فارسی، در ترجمه‌ی «استتیک»، که علم یا گفتاری‌ست ناظر بر ماهیت و دریافت و شیوه‌های سامان‌یافتن امور محسوس و تجربه‌های حسی و عواطف ملازم با آنها، به کار نمی‌برد. در سراسر *تبارشناسی ادبیات* کلمات «زیبایی‌شناسی»، «زیبایی‌شناسانه»، «زیبایی‌شناختی» و ... بر مفهومی «صنعتگرانه» از «زیبایی» دلالت می‌کنند که خود از مفهومِ بلاغی (یا در واقع بدیعیِ) «صنایع ادبی»، یعنی «آنچه موجب زیبایی متون» می‌شود (۱۲۵) مشتق شده، و

[۲۵] تبریزی، *چهار تیاتر*، ۸-۷ [ملحقات]، ۲-۱، ۲۱۵-۲۰۰.

دریافتی مشخصاً تزئینی، یا دکوراتیو، از زیبایی را تا سرحد «قاعدهٔ زیبایی‌شناسانه»ای که «عقلانیت نظام دیوانی قرن‌های میانی»، یعنی از بعد از اسلام تا مشروطه، را «نمایندگی» می‌کند، تعمیم می‌دهد (۳-۹۲). اما چرا «غیرشخصی‌سازی امور» به «کنار نهادن الگوهای اداری [و البته امر ادبی] پیشین» منجر شد «که حاوی جلوه‌های زیبایی‌شناختی بودند» (۲۰۷)؟ با استفاده از اصطلاح‌شناسی و روایت خود *تبارشناسی ادبیات*، می‌توانیم بگوییم که زبان صنعتگرانه‌ی دبیران و شاعران، زبانی به غایت «شخصی» و «فردی» بود، نه به این دلیل که نویسندگان و شاعران «قرن‌های میانی» هر کدام معیارهای سبکی ویژه و فردی خودشان را می‌آفریدند (یا در معنای مدرنیستی کلمه «امضا» داشتند)، بلکه به این دلیل که خودشان و صناعت‌شان از اساس در خدمت تضمین بقای شخصی و فردی سلطان و نامش از خلال «زیبایی» بودند، یا از خلال آراستن کلام. «توانِ دبیرانِ سلطان» که کلام «زیبا» یا صنعتگرانه‌شان، حتی در متن فرامین و نامه‌های رسمی، «معنا» را «در جامه‌های متکثری» «پنهان [می‌ساخت] ... که گشودن هر یک لذتی [زیبایی‌شناختی] می‌آفرید»، نهایتاً نمودی از توان شخصی سلطان بود، و «قدرت‌نمایی [آنها] در کلام» (و «فراست‌ها و تیزبینی‌های شخصی»شان که در بخش ششم کتاب به‌کرات در کنار «رویکردها» و «اصول» و «عناصر» و «جلوه‌های زیبایی‌شناختی» کارشان می‌نشیند) نیز نهایتاً نمودی لذت‌بخش از (یا دقیق‌تر، «وجه نمادینِ») قدرت شخصی سلطان محسوب می‌شد (۹۰). در واقع این قسم «شخصی» و «فردی» بودن قدرت هسته‌ی اصلی همان مفهوم قرن هجدهمی «استبداد» است، که از اساس بر فانتزیِ سلطنت نهاییِ *میل* شخصیِ شاهی لذت‌طلب و بوالهوس بر دیگرانی استوار شده که نه هیچ سهم مشخصی از قدرت دارند و نه می‌توانند همچون نیرویی اجتماعی تخیل شوند که توانایی تأثیر گذاشتن بر قدرت را داشته باشد. اگر مفهوم «استبداد ادبی» جمالزاده را در دیباچه‌اش بر *یکی بود و یکی نبود* به یاد داشته باشیم، که دقیقاً عطف به پنهان‌سازی فاضلانه‌ی معنی و مقصود پشت لایه‌های متعدد الفاظ و آرایه‌های «عوام‌نفهم» تعریف شده، می‌توانیم بگوییم که «زیبایی» و «زیبایی‌شناسی» در *تبارشناسی ادبیات* نیز، *به لحاظ مفهومی*، از «استبداد» مشتق شده‌اند، که خود، به قول جودیت اشکلار، «معادلِ اجتماعیِ مرگ» است؛ نه

مفهومی ناظر بر شکل واقعی حکومت در جغرافیای مشخصی که بتوان نام «شرق» (یا مثلاً «ایران») بر آن نهاد، بلکه فانتزی‌ای درباره‌ی شکل حکومت در «قلمرو ذهنیِ کابوس‌واری که بدترین رانه‌های انسانی بر آن حکم می‌رانند».[۲۶] مفهوم «زیبایی‌شناسی» در *تبارشناسی ادبیات* اساساً بر لذت‌های ناشی از آراستن و تزئین حداکثری کلام و در حجاب کردن معنایی استوار شده که کشفش لذت‌آفرین است، و در این معنی، درست مثل خود «استبداد»، که بر غیاب همیشگی «سلطان، [یعنی] دال مرکزیِ ... گفتمان قرن‌های میانی» (۲۲۶) از عرصه‌ی سیاست و پنهان شدنش در مخفی‌ترین و آراسته‌ترین عرصه‌ی کشف لذت و «زیبایی شرقی» استوار شده، در ژرف‌ساختش مفهومی «حرمسرایی»ست، و همبسته‌ی همان فانتزی قدرت مدرنی که مفهوم «استبداد» عطف به آن صورت‌بندی شده است.[۲۷] در اینجا هم *تبارشناسی ادبیات* باز دارد از دریچه‌ی مفهومیِ «ادبیات کهن» به گذشته می‌نگرد، اما این بار نه‌فقط به گذشته‌ی ادبی، بلکه به گذشته‌ی ایران به‌مثابه‌ی یک کلیت تاریخی. دلال‌رحمانی نه‌تنها تمام متونی را که تاریخ‌نگاری و دانشکده‌ی ادبیات از حوزه‌ی شمول «ادبیات کهن» کنار گذاشته‌اند از حوزه‌ی پژوهش خودش نیز کنار می‌گذارد و از دریچه‌ی محدودکننده و نادنیوی (یا جهان‌زدایِ) «ادبیات کهن» به متون شعر و نثر پیش از مشروطه و شرایط امکان و تولیدشان می‌نگرد، بلکه حتی «ادبیات» جدید عصر مشروطه را نیز نادیده می‌گیرد، و بی‌توجه به گفتارها و کردارهای ادبی نویسندگان و شاعرانی که مکرراً از آنها نقل‌قول می‌کند، «فایده‌مندی» و «سادگی» و «شفافیت» و دلالتگری بر واقعیت را، رازورزانه، در تضاد با زیبایی و توجه به قواعد زیبایی‌شناختی تعریف می‌کند. اگر تاریخ‌نگاری ادبیات در ایران، به شکل هنجاری، «شعرا و نویسندگانی ... که اجازهٔ حضور ... در آثار تاریخ‌ادبی» دارند را بر مبنای «نوعی قضاوت زیبایی‌شناختی» انتخاب می‌کند و، در این معنی، در «سامان‌بخشی به تاریخ ادبیات»

---

[۲۶] Shklar, *Montesquieu*, ۸۵, ۴۶.

[۲۷] درباره‌ی «استبداد حرمسرایی» نک. نوید نادری، «رازهای آدم‌های بی‌راز (انسان جغرافیایی و استبداد حرمسرایی در *نامه‌های ایرانی*)»، *پروبلماتیکا*، ۱۴۰۰/۰۱/۲۱ https://problematica-/archive.com/montesquieu

«حق ویژه»ای برای «قواعد زیبایی‌شناختی کهن (بدیع، بیان، عروض و ...)» قائل است (۳۰۵)، *تبارشناسی ادبیات* این حق را به کل تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران تعمیم می‌دهد، و کلیت «عقلانیت نظام دیوانی» را، در سراسر دوازده قرنی که «قرن‌های میانی» می‌نامدشان، به درکی بدیعی از یک «قاعدهٔ زیبایی‌شناسانه» فرومی‌کاهد. «بدیع و بیان»، به نظر دلال‌رحمانی، «ابزارهای زیبایی‌شناسانهٔ ... سمج و چسبنده»ای هستند که «توضیح روشنی از پیوند[شان] با دال مرکزی گفتمان جدید»، یعنی «ترقی و توسعه»، وجود ندارد، اما در عین حال نمی‌توان «از شر[شان] خلاص شد» و چسبندگی‌شان، در این معنی، «از منابع تولید تناقض در گفتمان جدید و در عین حال تصویری از تاریخ ظهور آن[ها] است» (۲۲۶). می‌توان گفت که کار اصلی این «ابزارهای زیبایی‌شناسانه»، به‌مثابه معیار سنجش «ارزش ادبیِ» آثاری که شایسته‌ی حضور در تاریخ ادبیات ایران تلقی می‌شوند، بازتولید مداوم یک *اشتباه* است؛ به این معنی که تاریخ‌نگاری ادبیات در ایران، به دلیل استفاده از بیان و بدیع به‌عنوان ابزار «قضاوت زیبایی‌شناختی» (۳۰۵)، همواره چیزهای متفاوتی را، منظومه‌ها و سامان‌های حسی و ادراکی متفاوتی را، به خاطر *شباهت* ظاهری‌شان با یکدیگر (آن‌هم فقط از منظری بدیعی) به جای هم می‌گیرد. در این معنی، کار اصلی این «ابزارهای زیبایی‌شناسانه» *مشتبه ساختنِ* (*simulation*) تصویری از تداوم ناگسسته‌ی تاریخی بین تمام متونی‌ست که با به کار بستن این ابزارها به‌مثابه متونی *شبیه* به هم در کنار هم گذاشته شده‌اند؛ و کار تاریخ‌نگاری ادبیات، در این معنی، *شبیه‌خوانی*‌ست. این دقیقاً همان کاری‌ست که *تبارشناسی ادبیات* هم با این ابزارها انجام می‌دهد، و با تعمیم مفهومی بدیعی از «زیبایی‌شناسی» به سراسر گذشته‌ی تاریخی ایران و زبان فارسی، دوازده قرن را یکجا در تصویری یکپارچه، یا در واقع در قالب *شبیهی*، به نام «قرن‌های میانی» گرد هم می‌آورد. شباهت «قرن‌های میانی» در *تبارشناسی ادبیات* با تصویرهای تاریخی و ادبی و سینمایی و تلویزیونی فراگیری که سال‌هاست «قرون وسطی» را همچون زمانه‌ی فرمانروایی مطلق مرگ و طاعون و خرافات و تاریکی، و البته لذت‌جویی‌های بی‌حدوحصر، بر اروپا جلوه می‌دهند نیز اصلاً اتفاقی نیست، و دوره‌بندی تاریخ ایران به دوره‌های «باستان»، «میانی»، و «جدید»، بر مبنای یکی از قدیمی‌ترین نظام‌های

دوره‌بندی «تاریخ اروپا»، بخشی سازمند از همان پرده‌ی شبیه‌خوانی‌ست که تداوم بی‌گسست «ایران» را در هیئت یک ثابت تاریخی به ما مشتبه می‌کند.

نگریستن از دریچه‌ی مفهومیِ «ادبیات کهن» به گذشته موجب یک اعوجاج اساسی دیگر نیز در *تبارشناسی ادبیات* شده است. آنچه با فروکاستن «زیبایی‌شناسی» به آرایه‌شناسی ازدست‌رفته، امکان طرح مسائل استتیکی نویسندگان و شاعران عصر مشروطه است. مهم‌ترین این مسائل، به گمان من، مسئله‌ای‌ست که، از زوایای متفاوت، می‌تواند تحت عنوان مسئله‌ی بازنمایی (*representation*)، محاکات یا واپی‌نگاری (*mimesis*)، راست‌نمایی (*verisimilitude*)، یا واقع‌گرایی (*realism*) طرح شود. بنا بر روایت *تبارشناسی ادبیات*، در نتیجه‌ی «تغییر در بنیان‌های مشروعیتِ» نظامی که در آن «دولت حافظ ممالک محروسه» تلقی می‌شد، و قرار گرفتن در مدار جهانی که در آن دولت باید به «کارگزار و مسئول توسعهٔ ملی» بدل می‌شد، گفتمان جدیدی برآمد «که منطق آن بیرون از چارچوب‌های گفتمان قدمایی قرار داشت»؛ «گفتمانی که از سویی برساخته و از سوی دیگر برسازندهٔ روشنفکران به حساب می‌آید». «موقعیت روشنفکر» موقعیتی اجتماعی بود که در پاسخ به «رخداد شکست، مسئلهٔ چرایی آن و بحران‌هایی که از پس آن ظاهر شدند» برآمده بود، و توجه‌اش معطوف «به نظام اندیشگانی متفاوتی [بود] که از آن‌سوی مرزهای گفتمان پیشین سر می‌کشید»؛ و در این معنی «یکی از مهم‌ترین مجراهای ورود اندیشهٔ غربی» به «حیات فکری ایرانیان» بود، که با قرار گرفتن در معرض «"بادهای غربی"» «نسیمـ»ـی در آن «وزیدن» گرفته بود. «آن بادها، جز از خلال وزیدن از مجراهای بومی، امکان ورود به ساحت اندیشهٔ ایرانی را نداشتند»، و روشنفکران، به‌عنوان «کارگزاران اصلی [تجدد در ایران] ... در بومی‌سازی این بادها نقشی اساسی داشتـ[ـند]» (۱۵-۲۱۴). اما «روشنفکران قاجاری اغلب از [میان] اقشاری برخاستـ[ـه]» بودند که خود پیش از این صاحبان «موقعیت‌های [درباری و ادبی] نظام کهن» بودند، از جمله از میان «دبیران، شاعران، علما و عرفا»، و بسیاری‌شان نیز همچنان برای دربار و دولت کار می‌کردند و «ضابط مالیات» و «نایب‌الایاله» و «وابستهٔ نظامی» و «مترجم حضور همایون» و «[رئیس] دارالترجمهٔ دولتی» و «کنسول» و کارمند «وزارت خارجه» و «سفارت‌های خارجی» و «دارالفنون» و ... بودند (۲۲-۲۲۱). به همین دلیل هم «انتقادهای تند منتقدان به نظام

سلطانی *به‌هیچ‌عنوان* برای نفی قدرت و یا فروپاشی و مضمحل‌سازی آن نبودند؛ بلکه به‌طور مشخص در پی کارآمدسازی و بستن منافذ آن بودند». مسئلهٔ روشنفکران «محدودسازی [قدرت دولتی] برای منافع عمومی» نبود، «بلکه افزایش اختیارات و تولید مشروعیت لازم برای استفاده از ابزارهای اعمال قدرت بود». آن‌ها غالباً، رندانه، مردم را مسئول «وضعیت اسفناک» خودشان نمی‌دانستند و «همهٔ مسئولیت‌ها [را] بر گردهٔ نظام سلطانی» می‌گذاشتند (۱۴-۲۱۳)، یعنی برعهده‌ی نظامی که خود الساعه کارگزاران آن بودند؛ اما کارگزارانی در حال قدرت گرفتن روزافزون که حالا «مدعای همگامی و همراهی با سلطان را در فرایند توسعه در سر [می]پروراند[ند] و از چنان اعتمادبه‌نفسی برخوردار شد[ه بودند] که تمایل به حضور هیچ شریکی در محضر سلطان نداشت‌ـ[ـند]» (۲۱۷). پس به نظر دلال‌رحمانی قبول مسئولیت و «تبرئهٔ مردم»، از جانب آنها، به معنای «بیرون نهادن [مردم] از بازی و تبدیلشان به موضوع اعمال قدرت نوظهور بود»، یعنی قدرت متجددی که خودشان «کارگزاران اصلی» آن بودند؛ و «غسل تعمید مردم مراسمی بود تا حلقهٔ بندگی خداوندگاران جدید را در گوش ایشان کنـ[ـند]» (۲۱۳). کار آنها «تولید مشروعیت» برای این قدرت نوظهور بود، و مشروعیت گفتار خودشان را «از طریق تکیه بر علم» توجیه می‌کردند. روشنفکران به‌عنوان «متخصصانی» که، به اعتبار دسترسی‌شان به «نسیم» حاصل از «بادهای غربی» و تکیه‌شان بر علم، مدعیِ «قدرت تشخیص امور مفید از غیر آن» بودند، «موقعیت فرادست عقلای ملت» را به دست آوردند، یا در واقع برای خودشان ساختند؛ و آنچه از این موقعیت طرح می‌کردند را دیگر نه «مجموعه‌ای از پیشنهادها ... بلکه دستوراتی عقلانی [می‌دانستند] که می‌بایست مورد اطاعت قرار گیرد»، «بی‌کم‌وکاست». به نظر دلال‌رحمانی «از دل این موقعیت، خشونتی عریان سرکشید که کاملاً مشروع جلوه می‌کرد». گفتار روشنفکران «جامعه را به دو بخش اساسی تقسیم می‌کرد»: «نخبگان ... که قادرند امر مفید را ... تشخیص دهند»، و «عوام ... که ... باید تن به رهبری دستهٔ اول دهند و در غیر این صورت، حقی مشروع برای دستهٔ نخست وجود دارد که این گروه را حتی با خشونت با خود همراه کند». پس روشنفکران که خود «امکانات» لازم و کافی برای «اعمال این خشونت» را نداشتند، «در کنار دولت قرار [گرفتند]» تا مآلاً

آن را بدل به «دست»ـی کنند که به فرمان «سر» آن‌ها عمل می‌کند - دستی که بتواند *خشونتی قانونی* را اعمال کند در شرایطی که «حق یگانهٔ قانون‌گذاری [را] روشنفکران به خود نسبت می‌دادند» (۲۰-۲۱۶). اما روشنفکران برای اینکه به جایگاه قانون‌گذاران دولت جدید و اداره‌کنندگان خشونت قانونی آن نائل شوند نیاز به چه چیزی داشتند؟ طبعاً شاه و خاندان سلطنتی (و البته علما) به‌سادگی قدرت قانون‌گذاری خود را به اعتبار *علم* به روشنفکران واگذار نمی‌کردند (و علما نهایتاً چنین نکردند). دلال‌رحمانی به این مسئله اشاره نمی‌کند، اما می‌توان گفت که در پیرنگ روایت او روشنفکران احتمالاً برای همتراز شدن با شاه (و علما) باید روی نیروی اجتماعی همان مردمی حساب می‌کردند که نهایتاً قصد داشتند از بازی بیرونشان بگذارند و به موضوع اعمال قدرت تبدیل‌شان کنند. به همین دلیل هم برای خود «وظیفهٔ بیدار کردن ملت» را در نظر گرفته بودند. به نظر آخوندزاده «گونه[ای] ذلت که عبارت از اسیری و فقدان آزادی و استقلال است» وجود داشت که «وقوعش در این عالم حوادث از ممکنات قریب‌به‌یقین» بود. پس بر «عقلای ملت ... در این عصر واجب [بود] که به‌جهت اقتدار ملی و حراست از تسلط و تغلب ملل و دول بیگانه» برای «رد آن نوع ذلت» تدبیری بیندیشند؛ و تدبیر به نظر آخوندزاده «منحصر [بود] به انتشار علوم در کل اصناف ملت و کاشتن تخم غیرت و ناموس و ملت‌دوستی و وطن‌پروری در مزرع ضمیر ایشان» (۱۶-۲۱۵). با توجه به اینکه روشنفکران عصر مشروطه روشنفکران عصر امپریالیسم (در معنای تاریخی این کلمه)، یا همان عصر «سرریز سیاست زور در جنگ‌های ناپلئونی ... به خاورمیانه» (۱۶۰)، نیز بودند بازشناسایی این نوع خاص از «ذلت» و چنین پاسخی به آن غیرواقع‌گرایانه به نظر نمی‌رسد. اگر بخواهیم هرمنوتیک سوءظنِ به‌جایِ دلال‌رحمانی را ادامه دهیم، می‌توانیم بگوییم که شاید در صورت «تسلط و تغلب ملل و دول بیگانه» بستر مناسب‌تری برای تثبیت دوباره‌ی قدرت قاجاریان فراهم می‌شد، که در اثر بحران‌های ناشی از گسترش امپریالیستی اقتصاد-جهانِ سرمایه‌دارانه از ابتدای قرن هجدهم به شدت متزلزل شده بود؛[۲۸] و اگر قاجارها، مثلاً مثل گورکانیان هند،

[۲۸] در نظریه‌ی نظام‌های جهانی، یا دقیق‌تر «نظام-جهان‌ها»، «اقتصاد-جهان» واحدی سیاسی-اقتصادی (یا قسمی «نظام-جهان») است که به صورت کلی بر قلمرویی سرزمینی دلالت می‌کند که، برخلاف

بدل به شرکای اصلی دولت‌های اروپایی در تسخیر بازار و استثمار نیروی کار ساکن ایران می‌شدند، شاید امکانات روشنفکران برای تثبیت قدرت و موقعیت‌شان به‌عنوان کارگزاران توسعه و هستهٔ اولیهٔ یک بورژوازی ملی (که نه‌تنها در ایران بلکه در یک عرصهٔ وسیع بین‌المللی در حال شکل‌گیری و قدرت‌گیری بود) محدودتر می‌شد. روشنفکران، که موقعیت اجتماعی‌شان با نزدیکی بیشتر به «بادهای غربی» تعریف می‌شد، برای حفظ امکان واسطه‌گری «علمی» خود، و نزدیک‌تر شدن به رؤیای

«امپراتوری-جهان»، محکوم یک دولت واحد نیست، بلکه متشکل از قلمروهای دولتی متفاوتی‌ست که «زنجیره‌ی تأمین» اقتصادی‌شان به هم پیوند خورده، چنانکه اگر جریان مبادله بین آنها قطع شود دچار بحران اقتصادی می‌شوند. بنا به تحلیل امانوئل والرستین [یا چنانکه در فارسی جا افتاده، والرشتاین] اقتصاد-جهان «مدرن»، یا «سرمایه‌دارانه»، یا «اروپایی»، در قرن بلند شانزدهم با تسخیر جزایر اطلس و بعد از آن قاره‌ی آمریکا، با محوریت اسپانیا، و پیوند زدن تجارت دو سوی اقیانوس اطلس به دو سوی دریای مدیترانه، شکل می‌گیرد؛ در قرن هفدهم با افول امپراتوری هابسبورگ‌های اسپانیا و مرکزیت یافتن هلند تثبیت می‌شود؛ در قرن هجدهم با رقابت بریتانیا و فرانسه بر سر تصاحب مرکزیت اقتصاد-جهان به‌سرعت گسترش می‌یابد و امپراتوری‌های روسیه و عثمانی و گورکانی در آن ادغام می‌شوند («جنگ‌های ناپلئونی» در ادامه‌ی «جنگ هفت‌ساله» - که به اولین جنگ جهانی معروف است - بخش مهمی از این فرایند گسترش‌اند، و جنگ‌های ایران و روس را نیز، علی‌رغم انگیزه‌های خودویژه‌ی قاجاریان، نمی‌توان خارج از مدار پویایی این جنگ‌ها فهمید)؛ و سرانجام در قرن نوزدهم، اقتصاد-جهان سرمایه‌دارانه، یا مدرن، جهانگیر می‌شود و سراسر سیاره‌ی زمین را در بر می‌گیرد. «امپریالیسم» در متن حاضر مشخصاً به فرایند گسترش اقتصاد-جهان سرمایه‌دارانه از خلال رقابت‌های نظامی و اقتصادی بین امپراتوری‌های اروپایی (که از نیمه‌ی قرن هجدهم شامل امپراتوری روسیه نیز می‌شود) در قرن هجدهم و نیمه‌ی اول قرن نوزدهم اشاره دارد، و بر نظم سیاسیِ متناظر با پایان «مرکانتالیسم» (یا «تجارت آزاد») و آغاز «سرمایه‌داری انحصاری» (یا «دولتی») دلالت می‌کند. برای توضیحات نظری درباره‌ی مفهوم «اقتصاد-جهان»، نک. امانوئل والرشتاین، *نظام جهانی مدرن: کشاورزی سرمایه‌دارانه و خاستگاه‌های اقتصاد جهانی اروپا در سده‌ی شانزدهم*، ترجمه‌ی سناءالدین سراجی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، ۱۴۰۰. درباره‌ی گسترش اقتصاد-جهان مدرن در قرن هجدهم نک. جلد سوم همین مجموعه:

Immanuel Wallerstein, *The Modern World-System: The Second Era of Great Expansion of the Capitalist World-Economy, ۱۷۳۰s–۱۸۴۰s*, vol. ۳, ۴ vols. (Berkeley: University of California Press, ۲۰۱۱).

همترازی با پادشاهی که آنها هم نهایتاً رعیت او محسوب می‌شدند، به همدستانی از میان دیگر رعایا نیاز داشتند. همین هم توجه آنها را، به بیان میرزا آقاخان کرمانی (که قولش را دلال‌رحمانی، وارونه‌وار، به‌عنوان مثالی از منطق جدیدی نقل کرده که به نظر او غیرزیبایی‌شناختی‌ست)، معطوف به «حس‌های خفتهٔ ملت» کرده بود؛ و مسئله‌ی مشخصاً زیبایی‌شناختی، یا استتیکیِ، «بیدار کردن» آن «حس‌های مرده و قوه‌های پژمرده» را «به سخن، یا به ترتیبی دیگر» در برابر ایشان گذاشته بود. به نظر میرزا آقاخان «قوه و ادراک» لازم برای «[دانستن] سعادت و نیک‌بختی» و «احتراز و اجتناب از ضرر» در «*تمام افراد* یک ملت» وجود داشت - و این لحظه‌ی دموکراتیک، مترقی، و ***عامـــ***یانه‌ی فکر اوست؛ اما، از سوی دیگر، او معتقد بود که «این حس و ادراک در آنان ... نهایت خفته است و احتیاج به بیدار کردن دارد»، و این وظیفه به نظر او بر عهده‌ی «عالِم ملت» است، یعنی آن «فیلسوفی ... که منافع و مضار ملت خود را دانسته»، و بنابراین می‌تواند با خشونت، و از بالا، یعنی از طریق اتحاد با پادشاه (و مشروط کردن *کلیت* قدرت او به قدرت *خاص* خودش که نهایتاً به قدرتی *عام* وابسته است)، نتیجه‌ی دانشش را بر عامه‌ی مردم (که در هیئت «عوام» از او تفکیک‌پذیرند) اعمال کند - و این لحظه‌ی درباری (در برابر عامیانه)، توسعه‌گرا، و غیردموکراتیک فکر اوست؛ که البته، همزمان، حاوی حقیقتی‌ست ناظر بر ساختار غیردموکراتیک دسترسی به «علم»، که، به نوبه‌ی خود، برای انتشار آن « در کل اصناف ملت» (یعنی برای کاری که به قدرت گرفتن روشنفکران - که مهم‌ترین ابزارشان ماشین چاپ است - کمک می‌کند)، باید نهادهای دموکراتیکی مانند آموزش همگانی (یا عام) را سامان داد. به عبارت دیگر، فکر و کردار روشنفکران عصر مشروطه دوظرفیتی یا دووجهی‌ست، و، به‌عنوان یک کلیت تاریخی، واجد دیالکتیکی درونی‌ست که لحظه‌های دموکراتیک و غیردموکراتیک، مترقی و توسعه‌گرا، و عام و خاص آن یکدیگر را نفی می‌کنند - و خشونت قانونی عریانی که از گفتار و کردار ایشان سر می‌کشد نیز دوسویه است، و نه فقط مردمی که قانون بر آنها اعمال می‌شود، بلکه، به اعتبار (توانایی‌اش در بسیج) خشونتی عام، دربار را نیز نشانه گرفته است. پس تقلیل گفتار روشنفکران عصر مشروطه به گفتار کارگزاران رندِ توسعه و غسالان بردگان جدید غیرواقع‌بینانه است؛ مهم‌تر از هر چیز به این دلیل که، رازورزانه، وجه *عام* قدرت و خشونت روشنفکران را نادیدنی می‌کند.

به نظر میرزا آقاخان «حس‌های مرده و قوه‌های پژمردهٔ یک ملت را دو چیز بیدار می‌کند و جاندار می‌گرداند: یا شمشیر دشمنان یا زبان فیلسوفان و لاغیر» (۲۱۵). چه چیزی بین این دو مشترک است؟ چه برش خشونت‌بار مشترکی‌ست که یا شمشیر دشمنان می‌تواند در «حس‌های یک ملت» بزند یا زبان فیلسوفان؟ این دو چطور می‌توانند بافت دنیویِ داده‌های حسی را برای مردمانی که در یک سرزمین زندگی می‌کنند (سرزمینی که با شکست‌های نظامی مرزهایش از *بیرون* تعیین شده) به شکل مشترکی تقطیع کنند؟ به عبارت دیگر، شمشیر دشمنان و زبان فیلسوفان چطور هر دو «ملت‌ساز»اند؟ مسیر یک پاسخ استتیکی ممکن به این پرسش از خلال توجه به حس بینائی می‌گذرد. با شکست‌های نظامی آغاز تا نیمه‌ی قرن نوزدهم، ایران به فضایی بین‌المللی وارد شد (یا بهتر، در اقتصاد-جهانی *ادغام* شد) که در طول قرن هجدهم در اثر رقابت بین فرانسه و بریتانیا (یعنی، به ترتیب، بزرگ‌ترین قدرت‌های زمینی و دریایی این فضا) بر سر تصاحب جایگاه مرکزی آن، و پیوستن روسیه به این رقابت (به‌عنوان بزرگ‌ترین قدرت زمینی بعد از افول فرانسه) از نیمه‌ی قرن هجدهم، به‌سرعت گسترش پیدا کرده بود. در عین حال، *منظری بین‌المللی* نیز بر (فرم‌های دیدن در) این فضا حاکم بود و، از پیش از ورود ایران به آن، این فضا همچون یک جغرافیای واحد جهانی دیده می‌شد که به واحدها یا موقعیت‌های ملی متفاوت تقسیم شده است. *منظری* که مهم‌ترین استعاره‌ی کلی‌اش در نیمه‌ی دوم قرن هجدهم، یعنی زمانی که دیگر حدود و سواحل تمام قاره‌های سیاره‌ی زمین بر سوژه‌ی روشنگری مکشوف شده بود، «نقشه‌ی بزرگ نوع بشر» (***The Great Map of Mankind***) بود؛ و بنا به روایت کارل گوتکه، در کتاب *اکتشافِ درون*، همبسته‌ی نظام تربیتی (***Bildung/education***) جدیدی بود که با کاستن از اهمیت علومِ مدرسی و مطالعات اومانیستی کلاسیک، بر ضرورتِ مطالعه‌ی عمومی «طبیعت انسانی» تأکید می‌کرد، که خود بنا به تقسیمات «نقشه‌ی بزرگ نوع بشر» به واحدهای تمدنی و زبانی و فرهنگی و نژادی و ملی متفاوت تقسیم شده بود[۲۹] (و مهم‌ترین دانش ناظر بر این قسم تقطیع *فرهنگی* و *عالمانه‌ی* واقعیت

[۲۹] See, Karl S. Guthke, *Exploring the Interior: Essays on Literary and Cultural History* (Cambridge: Open Book Publishers, ۲۰۱۸), Chs. ۳ & ۴.

بشری در قرون هجدهم و نوزدهم فیلولوژی‌ست).[۳۰] از این منظرِ بین‌المللی «ایرانیان»، یعنی تمام ساکنان ممالک محروسه، *از بیرون*، همچون کلی واحد *دیده* می‌شدند - کلی واحد با زبان و فرهنگ و دین و نژاد و خلقیات و اطوار، و یا، در یک کلمه، «هیئت اجتماعی» خاص خودشان - و، عطف به نام سرزمین‌شان، در زبان‌های غالب این فضا ***Persians*** یا ***Les Persans*** نامیده می‌شدند. چنین تصویری از «"هیئت جامعهٔ"» (۲۱۷) «ایران»، و همچنین از «ایرانیان»، در درون این موقعیت ملی، که حدودش با برش شمشیر دشمنان از بیرون معین شده بود، وجود نداشت. پرسش عباس‌میرزایی، که نباید فراموش کنیم به روایت یک فیلولوگ-سفیر (یا عالم-ژنرال، یا صاحب‌زبان-صاحب‌شمشیرِ) مشهور یعنی پیر ژوبر به ما رسیده، ناظر بر بازشناسایی هیئت جامعِ یک «خود» (یا یک «ما») است که، در فضایی بین‌المللی، در برابر «شما»یی قرار گرفته که حالا اینجا، *بر این صحنه‌ای بیرونی*، با «ما» قابل مقایسه شده، و این بافت مقایسه‌ای «ما» را از درون، *در بین خودمان*، نیز به همان صورتی که از بیرون دیده می‌شویم دیدنی می‌کند. روشنفکران عصر مشروطه که از خلال آثارشان این تصویر *علمی* را درون موقعیت ملی انتشار دادند، خود از طریق بیرون رفتن از موقعیت ملی با آن مواجه شده بودند، چه از طریق خواندن و ترجمه‌ی متون غربی، و چه از طریق سفر و تجارت و سفارت و دانشجویی در غرب. این تصویر که فقط با بیرون رفتن از موقعیت ملی، فقط با دیدن موقعیت ملی همچون کلی واحد بر صحنه‌ای بین‌المللی، دیدنی می‌شود (صحنه‌ای که «ایران» بر آن در برابر سایر موقعیت‌های ملی قرار گرفته)، تصویری واقعاً «علمی»ست؛ نه در این معنی که بر یک واقعیت عینی بی‌زمان و غیرتاریخی منطبق است، بلکه در این معنی که حاصل تلاش تاریخی سوژه‌ی روشنگری برای شناخت ابژکتیو واقعیت بیرونی‌ست (یا به عبارتی، برای شناخت واقعیت واقعاً بخش‌بخش شده

عنوان کتاب گوتکه را می‌توان به *جستجوی بیرونی درون* هم ترجمه کرد.

[۳۰] درباره‌ی فیلولوژی و تقسیم عالمانه‌ی جهان به واحدهای ملی، نک.
Erich Auerbach, “The Idea of the National Spirit as the Source of Modern Humanities [۱۹۵۵]”, in *Time, History, and Literature: Selected Essays of Erich Auerbach*, ed. James Porter, trans. Jane Newman (Princeton: Princeton University Press, ۲۰۱۴), ۵۶–۶۱.

و منقسم تجربه‌ها و ادراکات و فرم‌های زندگانی جمعی بشری)؛ و هینطور در این معنی که این تصویر از طریق کاربست روشمند اصول و قواعدِ تاریخیِ علومی مانند جغرافیا، فیلولوژی، قوم‌شناسی، انسان‌شناسی، و اقتصاد برساخته شده است - و البته از خلال بازنمایی‌های ادبی، که منطق واقع‌گرایانه‌شان، علیرغم آنکه برای برساختن جهان‌های خیالی استفاده شده، از منطق بازنمایی علمیِ جدید جدا نیست (در عین حال که امروز، به خاطر دانش انتقادی‌مان نسبت به دستاوردهای علم قرن نوزدهمی، می‌توانیم نشان دهیم که تصویر «ایرانیان» در مقام «نژاد» یا مردمی با زبان و دین و خلقیات و فرهنگی واحد، فاقد حقیقت اثباتی‌ست و محصول تحمیل خشونت‌بار تصویری سوبژکتیو بر مادیت واقعیت بیرونی بوده است). پس اتفاقی نیست که یکی از نخستین رمان‌های ایرانی، یعنی *مسالک المحسنین* عبدالرحیم طالبوف (۱۳۲۲ هـ‌ق./۱۹۰۴م.)، حکایت سفر هیئتی علمی‌ست که از جانب «ادارهٔ جغرافیای موهومی [یعنی خیالی، یا داستانی] مظفری مأمور شد[ه اند] که به قلهٔ کوه دماوند صعود نمایـ[ـند]، معدن یخ طرف شمال او را ملاحظه» کنند، طول و عرض جغرافیایی آن را اندازه بگیرند، و همراه با نقشه‌ی معابر و «سایر معلومات و مکاشفات» به اداره تحویل دهند.[۳۱] این هیئت جغرافیایی از جایی در حوالی شمال غرب ایران به سمت دماوند حرکت می‌کند و گزارش سفرشان از همان ابتدا به قسمی شبه‌اتنوگرافی زندگی روزمره و توصیف اطوار و خلقیات ساکنان مناطق متفاوت و نقل مطالب علمی درباره‌ی طبیعت و تمدن‌های بشری و سیاست ملی و بین‌المللی بدل می‌شود. از خلال حرکت این زاویه‌ی دید بیرونی مناطق درونی موقعیت ملی به یکدیگر پیوند می‌خورند و تصویری از «ایران» و «ایرانیانِ» ساکن آن، همچون یک کل واحد که در فضایی بین‌المللی در کنار و در برابر کلیت‌های ملی دیگری قرار گرفته، ترسیم و به خوانندگان منتقل می‌شود. تقریباً همزمان با طالبوف، زین‌العابدین مراغه‌ای هم در *سیاحتنامه‌ی ابراهیم بیگ* (۱۳۲۱هـ‌ق.) از فرم مشابهی استفاده کرده بود و زاویه‌ی دید سیاری را از بیرون به درون (و دوباره به بیرون از)

[۳۱] عبدالرحیم طالب‌اوف، *مسالک‌المحسنین*، ویراسته‌ی باقر مؤمنی (تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۴۷)، ۵۷.

موقعیت ملی برده بود و از این راه تصویری از موقعیت درونی ایران و ساکنانش در فضایی بین‌المللی ترسیم کرده بود. پیش از این دو نیز آخوندزاده در *مکتوبات کمال‌الدوله* (حـ ۱۲۸۳ه./۱۸۶۶م.) از خلال نامه‌نگاری‌های شاهزاده کمال‌الدوله‌ی هندی که «لیبرال و از سالکان مسلک پروقره و طالبان سیویلیزه است»،[۳۲] به شاهزاده جلال‌الدوله‌ی ایرانی که ساکن مصر است، تلاش کرده بود تصویری درونی از موقعیت ایران و ایرانیان از زاویه‌ی دیدی بیرونی ترسیم کند. همین زاویه‌ی دید بیرونی هم بود که بسیاری از خوانندگان *مکتوبات* را آزرده بود، و آخوندزاده در جواب به انتقادات آن‌ها تأکید می‌کرد که *این منظر بیرونی، درونیِ موقعیت ملی‌ست*: «چرا از کرتیکای کمال‌الدوله باید رنجیده بشویم؟ کمال‌الدوله که بیگانه نیست، همکیش و هموطن و هم‌ملت خودمانست. برادریست که باخلاق و اطوار برادران خود طعنه و سرزنش می‌کند».[۳۳] در بخش دوم رساله‌ی معروف «قریتکا» یا «سروشیه» (۱۲۸۳) هم نقد آخوندزاده به نفس چاپ شعر سروش اصفهانی در *روزنامه‌ی ملت سنیه‌ی ایران* است، چرا که این روزنامه «به هر جا از دول دنیا فرستاده می‌شود و در هر جا از پایتخت‌های آن دول این روزنامه را می‌خوانند» و در چنین بافتی سروش ناگزیر به جایگاه «شاعر ملت» برکشیده می‌شود و سخنان خلاف واقعش در بستر بین‌المللی شاعران و نویسندگانی مثل «ولطر و مونتسکیو و روسو و دما و ... فینیلون و ... شکسپیر و ... بایرون» و در مقایسه با گفتار واقع‌نمایانه‌ی ایشان سنجیده خواهد شد. فضای بین‌المللی در اینجا هم باز از منظری بیرونی و از خلال گفتگویی با «جنرال فیشر، سیاح [و] معلم السنهٔ شرقیه در غرمانیا» ترسیم شده که، به تمثیلی‌ترین شکل ممکن، زمانی میرزا فتحعلی را به گفتگو دعوت می‌کند که او «در خانه نشسته گذارشات خریستوفور قولومب و تاریخ پیدا کردن ینکی دنیا را در زبان روسی» می‌خواند.[۳۴] نکته‌ی مهم‌تر اما اینجاست که اتخاذ این زاویه‌ی دید بیرونی برای دیدن مناسبات درونیِ موقعیت

---

[۳۲] میرزا فتحعلی آخوندزاده، *مکتوبات*، ویراسته‌ی باقر مؤمنی (بی جا: بی نا، ۱۳۵۰)، پنج (بعد از مقدمه‌ی مصحح).

[۳۳] همان، ۱۹.

[۳۴] میرزا فتحعلی آخوندزاده، *مقالات*، ویراسته‌ی باقر مؤمنی (تهران: آوا، ۱۳۵۱)، ۶۲، ۶۶.

ملی، برای تمام این نویسندگان، که خودشان هم بیرون از مرزهای جدیداً تثبیت‌شده‌ی ایران زندگی می‌کرده‌اند و می‌نوشته‌اند، از راه درونی کردن فرم‌های دیدنی ممکن شده که پیشاپیش در فضای بین‌المللی جدیدی که ایران با جنگ‌های قرن نوزدهم در آن ادغام شد موجود بوده‌اند و مبادله می‌شده‌اند. در واقع دیدن «خود» در قالب یک هیئت اجتماعی یا یک پیکرِ جامعِ سیاسی (***body politic***) *از بیرون* به هیچ وجه مسئله‌ای مختص به ایرانیان نیست و مثلاً منتسکیو هم در *نامه‌های ایرانی* (۱۷۲۱)، که برخی مورخان ادبی *مکتوبات کمال‌الدوله* را تقلیدی از آن می‌دانند، برای آنکه فرانسه را همچون یک موقعیت ملی به فرانسویان بنمایاند، ازبک و ریکا را از اصفهان به آنجا برده بود و *کلیت* فرانسه را، به‌مثابه موقعیتی در میان سایر موقعیت‌های ملی، از چشم آن‌ها، و از خلال نامه‌نگاری‌هایشان با خارج از فرانسه، بازنمایی کرده بود. فرانس-ویلم کورستن، در تحلیلی بسیار خواندنی، این فرم خاص دیدن را، در ارجاع به یک تکنیک نقاشانه، «میزآن‌ابیم» (***mise-en-abyme***) می‌نامد و فرایند شکل‌گیری تاریخی آن را از خلال تاریخ تبدیل شدن دریاها، در قرن هفدهم، به صحنه‌ای تجاری تبیین می‌کند که قلمروِ هیچ کس نیست، و دولت‌ها و ملت‌های مختلف همه می‌توانند بر آن بروند و، با بازی‌کردنِ نقش‌شان بر آن، صحنه را به دست بگیرند. در این تئاتر دریایی حاکمیت‌های سرزمینی‌ای که از خلالِ خلقِ این صحنه‌ی تجاری-جهانی تثبیت می‌شوند، با به‌دست‌گرفتنِ این صحنه خود را به فضایی برون‌مرزی فرامی‌افکنند که درعین‌حال خارج از آن‌ها نیست.[۳۵] میزآن‌ابیم مفهومی *دیداری*‌ست که به واسطه‌ی می‌توان امکاناتِ فرمی تاریخی‌ای را رؤیت و روایت کرد که به نویسندگان اروپایی اواخر قرون هفدهم و هجدهم و نوزدهم و نویسندگان ایرانی قرن‌های نوزدهم و بیستم اجازه می‌داده تا فضایِ درونیِ حاکمیت‌های سرزمینی را *از داخل آن‌ها اما از زاویه‌ای بیرونی* بازنمایی کنند - فرم‌های واقعاً موجودی که تاباندن نوری بیرونی را بر موقعیت ملی از درون آن ممکن می‌کردند. فرم‌هایی که از خلال کاربست بازنمایانه‌شان می‌شد درون

---

۳۵ Frans-Willem Korsten, *A Dutch Republican Baroque: Theatricality, Dramatization, Moment, and Event* (Amsterdam: Amsterdam University Press, ۲۰۱۷), ۱۰۷–۱۳.

موقعیت ملی را در فضایی بیرونی، یا بین‌المللی، دید که در عین حال از خود آن خارج نیست، بلکه زاویه‌ای (یا ردِ تاخوردگی، یا برشی) درونی‌ست که از آنجا می‌توان درون، یا امر ملی، را از بیرون، و در بافت امر بین‌المللی، دید.[۳۶] پس اگر «بادها[ی غربی]، جز از خلال وزیدن از مجراهای بومی، امکان ورود به ساحت اندیشهٔ ایرانی را نداشتند [و] هم از این‌رو، آنچه حائز اهمیت است، چگونگی بومی شدن آن‌ها یا به تعبیر دیگر چگونگی ظهور تجدد در ایران و کارگزاران اصلی آن است»، باید این نکته را در نظر داشت که این «بادها [نه فقط] از خلال حضور مستشاران غربی، بازگشت دانشجویان از غرب، [و] ترجمهٔ متون غربی» (۱۵-۲۱۴)، بلکه، همچنین، از خلال *درخواست* مستشاران غربی، *فرستادن* دانشجویان به غرب، و *تألیف* متون غربی (یا متونی متعلق

---

[۳۶] کارِ فرهنگیِ ژانرِ داستانِ جاسوسی که در نیمه‌ی دوم قرن هفدهم شکل می‌گیرد و رونقی فوق‌العاده پیدا می‌کند اساساً تولید و نشر بازنمایی‌های میزآن‌ابیمی ست، یا فرافکنی تصویری از تمامیتِ صحنه‌ی جهانیِ جدید از درون حاکمیت‌های سرزمینیِ پسا-وستفالیایی. مهم‌ترین اثر در این ژانر داستانی را غالباً کتاب *نامه‌های یک جاسوس ترک* اثر جیوانی پائولو مارانا می‌دانند، که مهم‌ترین منبع الهام *نامه‌های ایرانی* منتسکیو نیز هست. تعداد نامه‌های محمود، جاسوس ترکِ مارانا، که در نسخه‌ی ایتالیایی اولیه‌ی کتاب (۱۶۸۴) فقط ۳۰ نامه است، در سال ۱۶۸۹، در اولین نسخه‌ی فرانسوی آن به ۱۰۲ نامه می‌رسد، و تا ۱۶۹۷ تبدیل به یک مجموعه‌ی هشت‌جلدیِ ۶۳۲-نامه‌ای می‌شود که دیگر معلوم نیست چه کسی آن‌ها را نوشته و تعداد زیادی از نامه‌هایش احتمالا از ترجمه‌ای انگلیسی به فرانسه ترجمه شده و به نسخه‌های بعدی اضافه شده‌اند. اما محمود تنها جاسوس این دوران نیست. جاسوس‌های داستانیِ بسیاری از قرن هفدهم تا قرن نوزدهم به کشورهای مختلف می‌روند و از آنجا، و به زبان کشور مقصد، با کشور مبدأ نامه‌نگاری می‌کنند: جاسوس‌های آلمانی، انگلیسی، فرانسوی، یهودی، و حتی نامرئی، که از خلالِ نامه‌هایشان که به بیرون می‌روند وضعیت‌های درونیِ موقعیت‌های ملی متفاوت در نسبت با موقعیت‌های ملی دیگر مرئی می‌شود. زاویه‌ی دید این جاسوس‌ها بعدتر به زاویه‌ی دید تیپ‌ها و کاراکترهای بسیار دیگری تبدیل می‌شود که از منظر یک «غریبه» به درون موقعیت‌های ملی متفاوت می‌نگرند. برای بحث بیشتر درباره‌ی رمان‌های جاسوسی در قرن هجده، نک.

Aravamudan, *Enlightenment Orientalism*, ۴۱–۵۰.

برای یک نمونه‌ی فارسی، نک. «مکتوبات یک انگلیسی» (حـ ۲۹-۱۳۲۸ ه.ق.)، از نویسنده‌ای ناشناس، منتشر شده در مسعود کوهستانی‌نژاد، ویراستار، *مشروطیت ایران و رمان فارسی*، ج ۱، ادبیات عصر مشروطیت (تهران: دنیای اقتصاد، ۱۳۹۶)، ۶۶–۲۱۷. برای بحث بیشتر درباره‌ی منظر علمی و روشنگرانه‌ی غریبه، نک. نادری، «رازهای آدم‌های بی‌راز».

به نظام‌های بازنمایانه و استتیکی غربی، یا، دقیق‌تر، بین‌المللی) بومی شدند. به عبارت دیگر، لحظهٔ «غربی» یا بین‌المللی یا بیرونیِ تجدد به همان اندازه *بومیِ* «ساحت اندیشهٔ ایرانی»ست، که لحظهٔ ملی یا درونیِ آن؛ و فهم *درونماندگار* ظهور ادبیات جدید در ایران جز از خلال فهم تاریخی نظام‌های استتیکی و فرم‌های بین‌المللی‌ای که این ادبیات ملی از خلال ادغام در آنها شکل گرفته، ممکن نیست - نظام‌های استتیکی و فرم‌هایی که با استفاده از آنها می‌شد «ایران» و ساکنانش را، از درون، در هیئت یک *ابژه* دید، در هیئت یک دولت-ملت، درست همانطور که «شمشیر دشمنان»، از بیرون، حدود عینی، یا ابژکتیو، آن را تعیین کرده بود. در پایان عصر مشروطه، این دقیقاً تعریف کار فرهنگی ادبیات، به خصوص «رومان» و «انشای رومانی»، نزد جمالزاده بود: «رومان با زبانی شیرین و شیوه‌ای جذاب و لذت‌بخش ... طبقات یک ملتی را که بحکم اختلاف شغل و کار و معاشرت خیلی از چگونگی احوالات و خیالات و حتی از جزئیات نشست و برخاست یکدیگر بی‌خبرند از حال یکدیگر خبردار و بهم نزدیک مینماید ... رومان دسته‌های مختلفهٔ یک ملتی را از یکدیگر آگاه و بهم آشنا مینماید: شهری را با دهاتی، نوکر باب را با کاسب، کرد را با بلوچ، قشقائی را با گیلک، متشرع را با صوفی، صوفی را با زردشتی، زردشتی را با بابی، طلبه را با زورخانه‌کار و دیوانی را با بازاری بیکدیگر نزدیک نموده و هزارها مباینت و خلاف تعصب‌آمیز را که از جهل و نادانی و عدم آشنایی بهمدیگر بمیان میآید رفع و زایل مینماید». به عبارتی، رمان، چنانکه مثلاً بندیکت اندرسون می‌گوید (که حرف‌هایش خیلی به جمالزاده شبیه است، چون هر دو دربارهٔ یک واقعیت بیرونی حرف می‌زنند)، برای رفع تناقض‌های برآمده از تکثر درونی هر موقعیت ملی و امکان تخیل آن در قالب یک کلیت اجتماعی واحد سازوکاری استتیکی فراهم می‌کند. به‌علاوه، رمان کارکردی بین‌المللی نیز دارد و امکان دیدن فضای درونی سایر موقعیت‌های ملی را نیز از بیرون فراهم می‌کند: «مثلاً فلان خان کرد که در دامنهٔ فلان کوه در ناف کردستان سکنی دارد بوسیلهٔ رومان میتواند بخیلی از جزئیات زندگانی و رسوم اهالی جزیرهٔ ایسلاند که در آن سر دنیا در وسط اقیانوس واقع شده و شاید تا بحال پای هیچ ایرانی هم بدانجا نرسیده است باخبر گردد و همچنین برعکس». به همین دلیل هم، به نظر جمالزاده، «از این راه میتوان هر گونه تبلیغ "پروپاگاند" سیاسی

یا غیر آن هم نمود و البته اگر مثلاً الجزایر چندتن نویسندهٔ ماهر داشت که کتابهای آنها مانند رومانهای سنکیویچ لهستانی در اروپا و آمریکا مشهور بود هر یک از آن رومانها کار چند فوج قشون و چندین صد نطق فصیح و غرا را مینمود چونکه محبت و شفقت مردم را بجانب آن مملکت و ملت جلب نموده و افکار عمومی دنیا را نسبت بآنها مساعد و همراه مینمود».[۳۷] ادبیات جدید فارسی، درست مثل هر ادبیات ملی دیگر در سراسر جهان، مثل ادبیات انگلیسی و فرانسوی و نیجریایی و کنیایی و هندی و کوبایی، یک هستیِ تاریخیِ *ذاتاً* بین‌المللی‌ست، و بنابراین در برابر هر روایتی که بخواهد آن را به پدیده‌ای صرفاً ملی فروبکاهد و خارج از بافت مادی بین‌المللی‌اش (ولو «زیر نگاه خیره‌ی غرب») مطالعه کند، به شکلی ابژکتیو مقاومت می‌کند. تصویری که دلال‌رحمانی از ظهور اولیه‌ی «ادبیات» از خلال نفی فایده‌مندیِ امر زیبایی‌شناختی ارائه می‌دهد، «ادبیات به‌عنوان امری که باید کنار زده شود» تا زبان بر جهان دلالت‌گر شود (۱۸۵)، فقط به دلیل نادیده گرفتن ابژکتیویته یا عینیت ادبیات جدید، نادیده گرفتن آثار و کردارهای ادبی نویسندگان و شاعران عصر مشروطه، ممکن شده است؛ و به همین دلیل تصویری نادنیوی و رازورزانه است که، وارونه‌وار، به شکلی عینی، بر کنار زدن رمان‌ها و نمایشنامه‌ها و اشعار و ترجمه‌های ادبی عصر مشروطه از حوزه‌ی پژوهش تبارشناختی دلال‌رحمانی درباره‌ی ظهور ادبیات در ایران دلالت می‌کند. و اگر خشونت روشنفکران، در سطح انتزاع فلسفی، منبعث از جدا کردن نظام‌مند و خشونت‌بار (یا اساطیریِ) سوژه از ابژه باشد (که در سطح نظام تقسیم کار به جدایی کار فکری از کار یدی ترجمه می‌شود)، *تبارشناسی ادبیات*، به شکلی تمثیلی، این خشونت نظام‌مند را با نادیده گرفتن عینیت ادبیات جدید (و البته ادب قدیم) و بازخوانی تاریخ «ظهور» آن از دریچه‌ی معنوی «ادبیات کهن» (و «قرن‌های میانی») تکرار می‌کند.

گفتار روشنفکران عصر مشروطه، به نظر دلال‌رحمانی، *صرفاً* گفتار یک اراده‌ی معطوف به توسعه‌ی از بالاست که «از طریق تکیه بر علم ... جایگاهی محکم و خدشه‌ناپذیر» برای خودش فراهم می‌کند، که «به هم‌ترازی کارگزاران توسعه با شخصیت‌های اسطوره‌ای از قبیل کاوهٔ آهنگر» (۲۱۵)، و البته چنان که دیدیم بالقوه با

---

[۳۷] جمالزاده، *یکی بود و یکی نبود*، ۸–۶ [دیباچه‌ی ۱۳۳۷ه.ق.]

خود شخص شاه، می‌انجامد. اگر تحلیلی که در بالا ارائه دادم به عینیت تاریخی ادبیات نزدیک باشد و بتوان گفت که مسئله‌ی استتیکی نویسندگان و شاعران عصر مشروطه دیدن و دیدنی کردن «ایران» (در سطح امر *عام*) به‌عنوان ابژه‌ای بود که در فضایی بین‌المللی وجود دارد و از بیرون می‌توان به آن، و به درون آن، نگریست؛ آنگاه می‌توان گفت که تکیه‌ی نویسندگان و شاعران (و البته سایر روشنفکران) عصر مشروطه بر علم، نه صرفاً تکیه‌ای ایدئولوژیک برای ارتقای موقعیت‌شان در دربار، بلکه، در عین حال، به دلیل پیوند واقعی و ساختاری مسئله‌ی استتیکی‌شان با علم بود (که به صورت کلی تلاشی‌ست روشمند برای نگریستن به چیزها در عینیت‌شان، و از بیرون). علوم متفاوت (به‌ویژه جغرافیا و جمعیت‌شناسی و پزشکی، و همچنین تکنولوژی نظامی وارداتی) در این دوره قطعاً برای توسعه و گسترش قدرت دولتی به کار رفتند، اما با این حال گفتارهای علمی عصر مشروطه را نمی‌توان تماماً به اراده‌ای معطوف به توسعه‌ی از بالا فروکاست، چون این گفتارها، در عین حال، واقعاً گفتارهایی علمی هستند و عینیت جهان اطراف از خلال آن‌ها به اشکالی دیدنی می‌شود که، اولاً، کارکردها و نتایج معرفت‌شناختی و تاریخ ویژه‌ی خودش را دارد، و، ثانیاً، *بالقوه* می‌تواند به گونه‌ای دموکراتیک بر علیه توسعه‌ی آمرانه نیز بسیج شود. همین مسئله در مورد ادبیات هم، که بسیار عام‌تر و عامیانه‌تر از علم است، به طریق اولی، صادق است؛ و گفتار ادبی روشنفکران عصر مشروطه را، چنان که از عواقب تاریخی‌اش هم پیداست، نمی‌توان به گفتار تربیتیِ یک اراده‌ی معطوف به توسعه‌ی صرف فروکاست که همه‌چیز را، فقط و فقط، برمبنای فایده‌مندی آن در راستای پیشبرد پروژه‌ی توسعه می‌سنجد. این را می‌توان در پایبندی به اصل واقع‌نمایی به‌عنوان یک اصل استتیکی که در تمامی این آثار و در سراسر عصر مشروطه تکرار می‌شود مشاهده کرد. ادبیات مشروطه، درست مانند علم، به دنبال یک زبان و یک نظام بازنمایی‌ست که (مخاطبان را) به واقعیت امور دلالت کند. مثلاً «حسن مضمون [در شعر، به نظر آخوندزاده] بدان معناست که بیانات "مطابق احوال و طبایع و اطوار و خیالات جنس بشر یا جنس حیوان یا مطابق اوضاع نباتات یا جمادات یا اقالیم بوده باشد"». اهمیت «این امر»، به نظر دلال‌رحمانی، فقط از آن روست که «به تأثیرگذاری بر مخاطب می‌انجامد و او را به مضامین پسندیده

فرامی‌خواند؛ مضامین پسندیده‌ای که لزوماً در راستای ترقی قرار دارند» (۲۳۲). آنچه دلال‌رحمانی نمی‌پرسد این است که *چرا* به نظر آخوندزاده، و تمامی نویسندگان و شاعران عصر مشروطه، تطابق متن ادبی با اوضاع جهان بیرون مهم است و بر مخاطب تأثیر می‌گذارد؟ آنها می‌خواهند چه تأثیری بر مخاطب بگذارند که واقع‌نمایی می‌تواند روش آن باشد؟ چرا آنچه به نظر ایشان فایده‌مند است واقع‌نمایی‌ست نه یک سامان استتیکی دیگر؟ و آیا واقع‌نمایی، به‌عنوان استتیک فراگیر این دوره، مستقل از اراده‌ی معطوف به توسعه‌ی آمرانه‌ی روشنفکران، هیچ تأثیر دیگری بر مخاطبان نمی‌توانست داشته باشد؟ آیا، مثلاً، استتیک جمهوری سوسیالیستی ایران (در گیلان) هم واقع‌نمایانه نبود؟ نسبت واقع‌نمایی، به‌عنوان یک اصل استتیکی، با علم بهتر از هر جا در مسئله‌ی ساده‌نویسی عیان است. مسئله‌ی ساده‌نویسی، به نظر دلال‌رحمانی، «نزدیک [کردن نوشتار] به وضع تکلم [بود، که] بر مبنای اهمیت سهولت ارتباط در دنیای جدید تبیین می‌شد و به طور مشخص، وجهی از همان قاعدهٔ فایده‌مندی بود» (۲۳۳). به عبارت دیگر، مسئله‌ی نوشتن به زبان عامیانه، یا به لسان قوم، که هم ارتباط روشنفکران با یکدیگر را تسهیل می‌کرد و کارهای اداری را تسریع می‌کرد («"ترتیب سجع ... به‌جهت تضییع وقت اختراع شده"» ۲۳۴)؛ و هم می‌توان حدس زد که ارتباط روشنفکران با عامه‌ی مردم را نیز تسهیل می‌کرده - عامه‌ی مردمی که روشنفکران هم برای قدرت گرفتن به بسیج قدرتشان نیاز داشتند (و مثلاً نوشته‌هایشان در روزنامه‌ها برای آنها خوانده می‌شده)، و هم برای تعمیم دادن قدرت جدید به سراسر قلمرو پادشاهی و منقاد کردن «عوام» ناگزیر بوده‌اند که به‌ویژه از خلال نوشتار آن‌ها را «تربیت» کنند. اما علاوه بر این، ساده‌نویسی ربطی به تلاش برای انطباق زبان با واقعیت امور و توصیف امور چنان که واقعاً هستند داشت (تا به قول میرزا آقا تبریزی بتوانند «به رأی‌العین» دیده شوند). نوشتار صنعتگرانه‌ی قدیم هم از طریق «"اغراقات و مبالغات و ... تملقات"» و «"دروغبافی"» ارتباط زبان با واقعیت دنیوی را مخدوش می‌کرد، و هم از طریق «"اغلاق کلام"» و اصرار صنعتگرانه و فاضلانه (یا به قول جمالزاده «مستبدانه») بر استفاده از «"الفاظ مغلقه"» (۲۳۰ [آخوندزاده]، ۲۳۱ [کرمانی]، ۲۳۴ [ملکم]). و در هر دو صورت اقتصاد واقع‌گرایانه‌ی کلام مخدوش می‌شد: در اولی تصویری اغراق‌آمیز از واقعیت ساخته می‌شد که طبعاً بر آن انطباق نداشت و از آن بزرگتر و پُرکرّوفرتر بود،

و در دومی به ازای یک واقعیت بیرونی (یا یک مدلول) از چندین و چند لفظ (یا دال) مترادف استفاده می‌شد، چنانکه، به بیان میرزا ملکم خان، «بنا به حماقت مذبور، هرگاه کسی به‌جهت یک معنی بیست لفظ مختلف می‌دانست، عوض یکی همه را از عقب یکدیگر می‌گفت و می‌نوشت» (۲۳۴). ساده‌نویسی، در این معنی، هم به معنای تلاش برای ساختن یک مابازایِ *واپی‌نگارانه* (یا میمتیکِ) زبانی برای واقعیت بود که تصویری دقیق و راست‌نما از آن باشد، و هم به معنای تلاش برای رسیدن به تناظر یک‌به‌یکی دال‌ها و مدلول‌ها، و نشانه‌ها و مصادیق، یا زبان و جهان. تصویری مثالی از این مسئله را می‌توان در مقدمه‌ی میرزا محمدجعفر قراجه‌داغی مترجم *تمثیلات* آخوندزاده به فارسی بر این کتاب دید. نمایشنامه‌های آخوندزاده، نه‌تنها در اصل ترکی بلکه در ترجمه‌ی فارسی نیز، «برخلاف سلیقهٔ چیزنویسان قدیم از قید عبارات مغلقه و الفاظ مشکله رهـا[ـیده بودند و] به زبان عوام و سخنان روان و کلمات مأنوس و عبارت معروف» نوشته شده بودند (هرچند که میل میرزا جعفر به مترادفات همچنان مشهود است). اما کار به اینجا ختم نمی‌شد. «مقصود از تحریر فن تیاتر» آن بود که «هیئت متکلمین بطور مکالمه» بر صفحه و بعد بر صحنه احضار شود. بنابراین اگر «بعضی صداها [هستند] که حین تکلم به خلاف املاء تحریری آن لفظ از دهن بیرون می‌آید، از قبیل لفظ واسطه که واسه، و بردار وردار، و باز واز و غیره و غیره گفته می‌شود ... کاتب این فن شریف هرچه از این قبیل الفاظ را حین کتابت مراعات کند و صداهائی که هرگز رسم نیست در کتابها بنویسند، جمیع آنها را برشتهٔ تحریر بکشد مطلوبتر خواهد شد. مثل: واه، په، ایه، آخ، اوخ». میل به تناظر یک‌به‌یکی زبان با جهان، حتی خود زبان را، که نهایتاً چیزی‌ست در جهان، بدل به ابژه‌ی بازنمایی می‌کند؛ و نه‌تنها آنچه سبب اخلال در بازنمایی واقع‌گرا می‌شود را پس می‌زند، بلکه نوشتار ادبی تلاش می‌کند تا خود به مابازایِ *واپی‌نگارانه‌ی* زبان عامه بدل شود، و به این منظور تلاش می‌کند تا در خود ردی گرافیکی از چیزی باقی بگذارد که تا پیش از این در زبان بود، بخشی از جهان بود، اما در نوشتار *دیده* نمی‌شد. و حتی اگر «کاتب در تحریر ... بطور وضوح از عهده بر نیامده باشد، ناقل باید وقت خواندن و نقل نمودن درست ملاحظه کرده، به طرز گفتگو بخواند، و مطالعه کنندگان نیز تا به مراتب فوق ملتفت و منتقل

نشوند، اکثر جاها به نظرش مهمل و بی‌معنی خواهد آمد». ناقل باید بتواند، مثل یک بازیگر، آن «حالات» انسانی که در نمایشنامه بازنمایی شده‌اند را دوباره بازنمایی، یا تقلید (*mime*)، کند: «باید در محل تعجب متعجب، جای سؤال سائل، مکان خوف خائف، وقت سکوت ساکت، موقع خنده ضاحک، حالت بکا باکی، حین تغیر متغیر، جای شفقت مشفق، هنگام هیبت مهیب، در صورت استهزا مستهزی، وقت فریاد داد، مکالمهٔ آهسته را آهسته، سخن پیران و گفتگوی ارمنی و فرنگی را به تلفظ و تکلم آنها ادا کند، باقی موقوف به سلیقهٔ خود شماست».[۳۸] نمایشنامه به طور خاص، و ادبیات به صورت عام، هم امکانی بی‌نظیر برای واپی‌نگاریِ جهان خارج ایجاد می‌کرد، و هم خود، به نوبه‌ی خود، بالقوه می‌توانست ابژه‌ی واپی‌نگاری باشد و مورد تقلید قرار گیرد (و البته پیش از انقلاب مشروطه در ادبیات عصر مشروطه چند بار انقلاب شده بود، و، در این معنی، مسئله‌ی واپی‌نگاری می‌تواند مدخلی باشد به فکر کردن به انقلاب مشروطه به‌عنوان یک «انقلاب فرهنگی»، یا به عبارتی، انقلابی که از خلال بازنمایی در پی تغییر مادی چیزی‌ست که بازمی‌نمایاندش).[۳۹] حکایت رمزآمیزی هست که حداقل بر پیشانی دو اثر ادبی مهم عصر مشروطه آمده است. یک بار در ابتدای ترجم فارسی *تمثیلات* و یک بار هم، با تفاوت بسیار جالبی، در ابتدای ترجمه‌ی میرزا حبیب اصفهانی از *سرگذشت ژیل بلاسِ* لوساژ. در این حکایت دو جوان در مسیر سفرشان در جستجوی علم و دانش به تخته‌سنگی برمی‌خورند که در نسخه‌ی *تمثیلات* رویش نوشته «روح حقیقی زندگانی جهان، و معنی جان عالم امکان در زیر این سنگ گران نهانست». یکی از دو جوان به این نوشته می‌خندد و می‌رود، ولی دیگری آن را جدی می‌گیرد و خاک دور سنگ را می‌کند و نهایتاً کیسه‌ای طلا پیدا می‌کند، و یادداشتی که نوشته «ای که عقل و فراست کشف کردن سرّ، صبر و حوصلهٔ دریافتن معنی داری[،] بردار این ده‌هزار طلای احمر را صرف کن».[۴۰] مَثَل آن دو جوان، به نظر میرزا محمدجعفر و میرزا

---

[۳۸] آخوندزاده، *تمثیلات*، ۲۶–۲۵.

[۳۹] همچنین قس. مسعود کوهستانی‌نژاد، ویراستار، *مشروطیت ایران و رمان خارجی*، ادبیات عصر مشروطیت (تهران: دنیای اقتصاد، ۱۳۹۶)، ۱۵–۹.

[۴۰] آخوندزاده، *تمثیلات*، ۱۹.

حبیب، مَثَل خوانندگان *تمثیلات* و *ژیل بلاس* است، که یا صبر می‌کنند و معنی را از زیر سنگ کتاب بیرون می‌کشند، یا می‌گذارند و می‌روند و از طلای معنی آن محروم می‌مانند. اما اگر این دو کتاب هر دو نمونه‌های مهمی از ساده‌نویسی نیز محسوب می‌شوند و متن‌شان، مثل متن آن سنگ‌نوشته به سادگی قابل فهم است، چرا معنی آنها باید به کیسه‌ی طلای زیر سنگی تشبیه شده باشد که کشفش نیازمند صبر و حوصله است؟ می‌توان این حکایت را همچون تمثیلی درباره‌ی ماهیت استتیکی ادبیات جدید خواند. ادبیات جدید زبانش ساده است (به همین دلیل هم دانشکده‌ی ادبیات نمی‌داند با آن چه کار کند)، اما خودْ هستی، یا ابژه‌ی، مستقلی‌ست، چیزی مثل یک سنگ که در وهله‌ی اول فقط یک سنگ به نظر می‌رسد، اما هستیِ دیگری را در خود بازنمایی می‌کند؛ *تمثیلی*‌ست از جهانی که در برابر چشم ماست؛ چیزی که جلوی چشم ماست را در رمزگانی دیگر می‌نویسد و بازمی‌نمایاند، و با خواندن آن می‌توان جهان اطراف را جور دیگری دید.[۴۱] می‌توان «ارکان مشورت» را نصیحت کرد که چه کار بکنند و چه کار نکنند، اما در عین حال، همانطور که آخوندزاده در نامه‌اش به میرزا یوسف‌خان مستشارالدوله نوشته، شاید بهتر باشد که به جای نصیحت مجلسی تئاتری نوشت و اعمال آنها را به خودشان و دیگران بازنمایاند تا «حالت» خودشان را به «صراحت» ببینند، و البته از این دیدار ادبی «لذت» ببرند.[۴۲] مسئله‌ی استتیکی *دیدن* تا پایان عصر مشروطه هنوز یکی از مسائل بنیادی بوطیقای مشروطه بود. نیما یوشیج، که در *حرف‌های همسایه* چند بار خودش را «میرزا فتحعلی آخوندزادهٔ دربندی» خوانده،[۴۳] و در ۱۳۰۱ هجری شمسی، صراحتاً، «ساختمان "افسانهٔ" خود را نمایش اسم» می‌گذاشت («یک طرز مکالمهٔ طبیعی و آزاد»، «ساختمانی ... که با آن بخوبی می‌توان تئاتر ساخت»، و «می‌توان اشخاص یک داستان را آزادانه به صحبت آورد»)، و

---

[۴۱] قس. نیما یوشیج: «شعر شما هستی‌ای است که با هستی ارتباط قوی دارد». نک. «حرف‌های همسایه»، در *دربارهٔ هنر و شعر و شاعری*، ویراستهٔ سیروس طاهباز (تهران: نگاه، ۱۳۸۵)، ۱۶۹.

[۴۲] آخوندزاده، *تمثیلات*، ۱۴–۱۳.

[۴۳] نک. یوشیج، «حرف‌های همسایه»، ۱۳۴، ۲۲۳، ۲۷۰.

تأکید می‌کرد که «اگر تفاوت این *ساختمان* را با ساختمان‌های کهنه بشناسی» می‌توانی «بخوبی بفهمی که من جویای چه کاری بوده‌ام»، و در ضمن «هیچ حسنی [را] برای شعر و شاعر بالاتر از این [نمی‌دانست] که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را بطور ساده جلوه بدهد»، در سال ۱۳۲۴، در یکی از مشروطه‌ای‌ترین نامه‌های *حرف‌های همسایه* می‌نویسد: «عزیز من! از من می‌پرسید چرا آن قسمت‌ها که از شکسپیر برای رفیق همسایه خواندید در او اثر نکرد و هاج و واج به شما نگاه کرد؟ برای این که در نظر او هیچ چیز *تجسم* نیافت [به یاد داشته باشیم که شکسپیر شاعرِ نمایشنامه‌نویس است]. و این علت دارد. گله‌مند نباشید و تعجب نکنید که او *با اینکه بسیار حساس و باهوش است* چطور؟ ملت ما دید خوب ندارد. عادت ملت ما نیست که به خارج توجه داشته باشد، بلکه نظر او همیشه به حالت درونی خود بوده است. در ادبیات و بهمپای آن در موسیقی؛ *که بیان می‌کنند، نه وصف*. ... احساساتی که در خودتان سراغ دارید بستگی به تأثرات شما دارند. اگر عادت داشته باشید که در اوضاع بیرون دقیق شوید هر قدر بیشتر دقت کنید اثر چیزها هم بیشتر است و می‌بینید که دید شما کافی نبوده است و بعد، به نسبت، کفایت پیدا می‌کنید و به همپای این کفایت، احساسات شما هم عالی‌تر می‌شود». همانطور که در این نقل‌قول هم مشهود است، برخلاف خوانش مسلط که بوطیقای نیما را برمبنای جدایی سوژه از ابژه می‌فهمد (مسئله‌ی وصفِ ابژکتیو)، ابژه برای نیما از سوژه جدا نیست (با دیدن بیرون بیننده هم تغییر می‌کند)، و خشونتِ دفرماتیوِ او که اهل ادبیات کهن را *هنوز* می‌آزارد (مثلاً محمدرضا شفیعی کدکنی را که هنوز از «زبان ناهموار نیما» در رنج است)، دیگر از جنس خشونت روشنفکران مشروطه نیست؛ و به جای تأکید بر لحظه‌ی غیردموکراتیک فکر مشروطه، در پی بسط لحظه‌ی دموکراتیک و عامیانه‌ی آن است: «همسایهٔ عزیز من! نگوئید چرا نمی‌فهمند، بگوئید چرا عادت به دیدن ندارند. بگوئید از چه راه ما ملت خودمان را عادت به دیدن بدهیم. در ادبیات ما این حکم یک شالودهٔ اساسی را دارد. ... جوانان ما که تجدد را دوست دارند مثل همان جوانانی هستند که عشق به زنی دارند و کاغذهای پر از آه و فریاد و سوختم و مُردم می‌نویسند، ولی بی‌اثر. زیرا ذره‌ای چاشنی از دید خودشان به آن نداده‌اند. باید اساس یک *ترجمه و قرائت* جدی و مفصل، کم‌کم در بین افراد ما برقرار شود. باید از مدرسه‌ها شروع شود. تا این کار نشود هیچ چیز نیست. طرز کار عوض

شدن هم، که هنوز جوانان به آن متوجه نیستند، بی‌فایده است. باید *قرائت به حالت طبیعی* را به مردم یاد داد. تا اینها نشده است نگوئید چرا نمی‌فهمند. برای این که نمی‌بینند. پیش از این که بگویم می‌فهمند یا نمی‌فهمند یا هوش و حواس کافی دارند یا نه».[۴۴]

ساده‌نویسی به‌عنوان یکی از پایه‌ای‌ترین اصول بوطیقای مشروطه، مثل *تمام* دیگر اصول و قواعد ادبیات (و البته علم)، پدیده‌ای بین‌المللی‌ست، و تاریخ شکل‌گیری آن در ایران خارج از این بافت بین‌المللی دیدنی نمی‌شود. در سال ۱۸۲۹ سر والتر اسکات، در اواخر عمرش، مروری می‌نویسد بر کتاب *ماجراهای حاجی‌بابای اصفهانی در انگلستان* (۱۸۲۸) نوشته‌ی جیمز موریه،[۴۵] که با تأملی درباره‌ی دیدن شروع می‌شود. سؤال اسکات این است که «بربرها»، یعنی «آن محصولات تعلیم‌ندیده‌ی طبیعت وحشی»، چطور «ما» «مردمان متمدن» را، که خودمان اول «سر فرصت به آنها خیره» شده‌ایم، می‌بینند؟ و چه «عقیده‌ای درباره‌ی وضعیت اجتماعی جدیدی که به آن وارد شده[اند] شکل داده[اند]»؟ به عبارتی، رمان‌نویس بزرگ انگلیسی هم، که خود سهم بزرگی در دیدنی کردن انگلستان همچون یک ابژه‌ی تاریخی داشت، درگیر مسئله‌ی بین‌المللی دیده شدن از بیرون است و به نظر او، جیمز موریه با آوردن حاجی بابا به لندن امکانی برای پاسخ دادن به این پرسش فراهم آورده است. جالب اما اینجاست که اسکات حاجی‌بابای موریه و نظرگاه او به انگلستان را *واقعاً* «ایرانی» می‌داند. به این دلیل مشخص که اسکات، موریه را، برخلاف اخلاف ادبی‌اش مثل منتسکیو و لرد لیتلتون و

---

[۴۴] همان، ۴۰–۱۳۹. (تأکید از من)

[۴۵] این کتاب در واقع ادامه‌ی *ماجراهای حاجی‌بابای اصفهانی* (۱۸۲۴) است. برای ترجمه‌ی فارسی نک. جیمز موریه، *حاجی‌بابا در لندن*، ترجمه‌ی میرزا اسدالله طاهری (تهران: نگاه، ۱۳۹۹). برای ترجمه‌ی جلد اول نک. جیمز موریه، *سرگذشت حاجی‌بابای اصفهانی*، ترجمه‌ی میرزا حبیب اصفهانی، ویراسته‌ی جعفر مدرس صادقی (تهران: مرکز، ۱۳۷۹)؛ یا نسخه‌ی معروف‌تر آن که مصحح در آن پروژه‌ی ساده‌نویسی را بازهم پیش‌تر برده و، به یک اعتبار، برخوردش با ترجمه‌ی میرزا حبیب فیلولوژیک نبوده: جیمز موریه، *سرگذشت حاجی‌بابای اصفهانی*، ترجمه‌ی میرزا حبیب اصفهانی، به تصحیح سیدمحمدعلی جمالزاده (تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۸).

الیور گلدسمیت که در آثارشان ایرانی از چینی و انگلیسی و فرانسوی متمایز نیست، نویسنده‌ای واقع‌گرا می‌داند که می‌تواند «یک ایرانی (*Persian*)» را به همان اندازه «متمایز از یک ترک» نشان بدهد که «یک فرانسوی از یک آلمانی متمایز است». به همین دلیل هم خواننده‌ی انگلیسی اگر می‌خواهد شکل دیده شدنش توسط حاجی‌بابا را بهتر بفهمد، می‌تواند به کتاب قبلی موریه، یعنی *سرگذشت حاجی‌بابای اصفهانی* (۱۸۲۴)، رجوع کند تا تصویری از «خلقیات ایرانی، به‌ویژه در تمایزش از خلقیات سایر ملل شرقی» به دست بیاورد. بحث درباره‌ی خوانش اسکات از این دو اثر موریه مفصل است و امیدوارم که در آینده در جای دیگری به آن بپردازم. اما آنچه برای ادامه‌ی بحث ما درباره‌ی ساده‌نویسی و ظهور ادبیات در ایران مهم است پنجره‌ای‌ست که متن اسکات بر سازوکار گسترش فضای جهانی ادبیات می‌گشاید. به نظر اسکات «گردباد دهشتناک هیجانات اخلاقی که در انقلاب فرانسه دمیده بود، و طوفان دنباله‌دار جنگ‌هایی که در پی آن آمد، مانند طوفان‌های طبیعی، به آثار خوبی منجر شده [بود] و، در این میان، یکی از اهم این آثار پیوند خوردن ملت‌ها از خلال مبادله‌ی احساسات و عواطف (*intercourse of feeling and sentiments*) [بود]. ملت‌هایی که نه‌تنها در فضا از هم دور بودند، بلکه چنان به واسطه‌ی عقایدشان از هم جدا بودند که، پیشتر، ملت‌های جاهل‌تر [یا تیره‌فکرتر، *less enlightened*]، که به پیشداوری‌های خودشان هم بسیار پایبند بودند، امکان نداشت بتوانند در زمینه‌ی هنرها، حکومت، یا دین، کوچک‌ترین بهره‌ای از دریافت‌ها و سرمشق‌های متحدان فرهیخته‌ترشان ببرند». پس به نظر اسکات، گسترش قلمرویِ اقتصاد-جهان مدرن شرایطی فراهم آورده تا احساسات و عواطف ملت‌ها، یا، به عبارتی، نظام‌های استتیکی‌شان، به هم پیوند بخورد، و مثلاً ایرانی‌های «بربر» بتوانند از فرم‌های بازنمایانه‌ی ملل «متمدن» برای روشن شدن فکر خودشان استفاده کنند: «بیست سال پیش تصدیق این ایده که *ناشران* انگلیسی بتوانند *تأثیری ادبی* بر دربار اصفهان [کذا] بگذارند به همان اندازه بی‌معنی بود که ... بگوییم گزارش گلوله‌هایی که در پارک سنت‌جیمز [محل استقرار کاخ باکینگهام] شلیک شده‌اند را بر ایوان تخت جمشید شنیده‌اند. اما امروز چنین تأثیرگذاری‌ای تا حدودی وجود دارد، چرا که، چنان که نامه‌ی تحسین‌برانگیز زیر [نامه‌ی ساختگی منسوب به ابوالحسن‌خان ایلچی به موریه که در آغاز کتاب او آمده] نشان می‌دهد،

درباریان ایران به روایت هجوآمیز (*satirical*) خلقیات‌شان در رمان آقای موریه، علاقه نشان داده‌اند و از آن متأثر شده‌اند (*touched*)، و کج‌خلقی و رنجشی را حس کرده‌اند که، مثل خارش جوش، بر اثرات شفابخش آن مقدم است». با شکل گرفتن شبکه‌ای مبادلاتی که در آن ناشران انگلیسی بتوانند بر دربار ایران، و طبعاً بعدتر بر (بازار) ادبیات ایران، تأثیر ادبی بگذارند، ایرانیان، به نظر اسکات، امکانی پیدا می‌کنند تا خود را در روایت‌ها و بازنمایی‌های ادبی انگلیسی ببینند و در نتیجه بتوانند درباره‌ی خودشان، به شکلی ابژکتیو، تأمل کنند: «رنجش منجر به تأمل (*cf. reflection [representation]*) می‌شود، و تأمل منجر به بهبود». اسکات، همسو با موریه، درباره‌ی توانایی ایرانیان برای شناخت راه سعادت خود همان عقیده‌ای را دارد که میرزا آقاخان کرمانی، با این تفاوت که اسکات جایگاه سوژگی «عقلای ملت» را در وهله‌ی اول خارج از موقعیت ملی و در میان ملل روشن‌شده (*enlightened*) می‌داند، که بعد، به واسطه‌ی آنها، به نخبگان ملی تفویض می‌شود: «ایرانیان ... به لحاظ استعداد و ظرفیت طبیعی با *تمام* ملل دیگر جهان برابرند، و اگر تربیت‌شان مناسب باشد با آنها در احساس، صداقت، و کیفیات اخلاقی متعالی، در یک سطح‌اند. بنابراین، عطف توجه مردانی که ملت را رهبری می‌کنند به مشکلات اصلی شخصیت ملی‌شان، می‌تواند چنان تأثیر عمیقی بر ایشان داشته باشد که نام موریه شاید به‌عنوان نخستین کسی که *با معرفی [یا وارد کردنِ، introduction] ادبیات انگلیسی* به عمارت‌های کلاه‌فرنگی تهران پرچمدار روشنگری در ایران (*illumination of Persia*) شد در خاطرها ثبت شود». پس ادبیات، که نیل آن به درجه‌ی واقع‌نمایی نشان از «پیشرفت» استتیکی آن دارد، برای والتر اسکات (به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مراجع ادبی انگلستان در زمان خودش) نیز ابزار تربیت و روشنگری‌ست و فضای جهانی‌اش از خلال گسترش قلمروییِ «ملل متمدن»، و در نتیجه گسترش بازار ناشران ادبی، گسترده می‌شود. به عبارت دیگر با گسترش اقتصاد-جهان مدرن، ادبیات-جهان مدرن نیز گسترش می‌یابد.[۴۶] اما

[۴۶] درباره‌ی مفهوم «ادبیات-جهان» نک.

برقرار شدن این دست مبادلات روشنگر ادبی، و امکان بهره‌مند شدن از آن‌ها پیش‌شرطی اساسی دارد: ساده‌نویسی. به عبارت دیگر، راه *ادغام* ایران در شبکه‌ی مبادلاتی ادبیات جهان از خلال گسترش ساده‌نویسی می‌گذرد. بگذارید باز هم از قلم والتر اسکات بخوانیم: «پیش از آنکه ایرانیان بتوانند بهره‌های فراوان از ادبیات بریتانیایی ببرند (***profit a great deal***)، باید، به زبان پرآرایه‌ی خودشان بگویم، با داس بنیان‌افکن نقد گلهای الوان باغ فصاحت را ریشه‌کن کنند، و بیاموزند که بیلچه‌ی این باغ، یا هر باغ دیگری را، فقط به همان نام خاص (***proper***) خودش، یعنی بیلچه، بنامند. فصاحت کنونی آنها قسمی اغراق عیاشانه است که خواص خودش را به فکر و عمل [آنها] منتقل می‌کند، و برای بهتر کردن ذوق مانند پنبه است در گوش، یا مُشکی که در بینی چپانده باشند، که کاربرد درست این اندامها را مختل می‌کند».[۴۷] اما چرا امکان مبادله‌ی بین‌المللی ادبی مشروط به ساده‌نویسی‌ست؟ چرا مبادله بین دو نظام استتیکی متفاوت ناممکن به نظر می‌رسد؟ مگر پیش از این آثار ادبی، و نوشتاری به صورت کلی، بین جغرافیاهای فرهنگی متفاوت حرکت نمی‌کردند؟ پس چرا حالا برای آنکه ایرانیان بتوانند از مبادله‌ی ادبی با بریتانیا سود ببرند باید دست از «عیاشی زبانی» بردارند و بیلچه را فقط و فقط به نام خاص (***proper [cf. property]***) خودش

WReC (Warwick Research Collective), *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature* (Liverpool: Liverpool University Press, ۲۰۱۵).

[۴۷] See, Walter Scott, "The Adventures of Hajji Baba of Ispahan in England, ۱۸۲۸; The Kuzzilbash: A Tale of Khorasan, ۱۸۲۸ [Originally Pub. in *Quarterly Review*, xxxix (۱۸۲۹)]", in *On Novelists and Fiction*, ed. Ioan Williams, Routledge Revivals (London: Routledge, ۲۰۱۰).

متأسفانه فقط به نسخه‌ای الکترونیکی از این کتاب دسترسی پیدا کردم که صفحاتش شماره ندارند، اما از طریق وبسایت‌های معمول در دسترس است. برای بحث بیشتر درباره‌ی خوانش واقع‌گرایانه‌ی اسکات از کتاب‌های موریه، نک.

Kamran Rastegar, "Transactions and Translations: *Hajji Baba Ispahani*'s Value between English and Persian Readerships", in *Literary Modernity Between the Middle East and Europe: Textual Transactions in ۱۹th Century Arabic, English and Persian Literatures* (London: Routledge, ۲۰۰۷), ۱۲۶–۴۴.

بنامند؟ تناظر یک‌به‌یکی میان دال‌ها و مدلول‌ها و زبان و جهان چرا پیش‌شرط این شکل جدید مبادله‌ی ادبی‌ست؟ نیلوفر سرلتی پنجره‌ای بی‌نظیر برای اندیشیدن به این مسئله پیش چشم‌مان می‌گشاید. در جستاری دربارهٔ سفرنامه‌های بریتانیایی به ایران در قرن نوزدهم، که بحث پرجزئیات و مفصلی‌ست دربارهٔ نسبت امر زبانی و امر اقتصادی، سرلتی توجه ما را به یک باهم‌آیی در این متون جلب می‌کند. در متن این سفرنامه‌ها گزاره‌هایی دربارهٔ «مزخرف‌گویی»، «چاپلوسی»، «چرب‌زبانی»، «فریبکاری»، «اغراق‌گویی»، یا «ادب (*politeness*) متظاهرانه، مبالغه‌آمیز، و فریبکارانه»ی خاص ایرانیان (که همانطور که سرلتی اشاره می‌کند با گزاره‌های فیلولوژیک مبنی بر ارزش ادبی (*literary*) عواطف و هیجانات اغراق‌شده در شعر شرقی هم‌خانواده‌اند)، مکرراً، در کنار گزاره‌هایی می‌نشینند که بر گیج‌کنندگی نظام مبادله‌ی اقتصادی و اَشکال تعارف در ایران دلالت می‌کنند. سرلتی استدلال می‌کند که این متون را می‌توان به‌مثابهٔ اسنادی خواند که از خلال مطالعه‌شان اَشکال برخورد و اختلاط دو نظام متفاوت اقتصادی دیدنی می‌شود: یک اقتصاد هدیه‌ای زبانی، و یک اقتصاد سرمایه‌دارانه‌ی بازاری، که در اثر برخورد و اختلاط‌شان هم زبان تعارف فریبکارانه و دروغ‌گویانه جلوه می‌کند (زبانی که کلمات در آن در معنای «واقعی»شان به کار نمی‌روند)، و هم نظام مبادله‌ی کالایی شفافیت و محاسبه‌پذیری‌اش را از دست می‌دهد (و دیگر معلوم نیست که ما دوستیم و داریم به هم هدیه می‌دهیم یا غریبه‌ایم و داریم با هم معامله می‌کنیم؟). سفرنامه‌های قرن نوزدهمی بریتانیایی به ایران، در این معنی، متونی هستند که در آنها ردّ تنشی بین دو نظام و اقتصادِ متفاوتِ تشخص و آداب‌دانی به جا مانده است: یک منطق کالایی بریتانیایی که تشخص و آداب‌دانی در آن در نسبت با سازوکارهای محاسباتی سرمایه و فرم‌های ممکن تحرک اجتماعی در جامعه‌ی سرمایه‌دارانه تعریف می‌شود؛ و یک منطق «ایرانی» تشخص و آداب‌دانی که در بافت یک اقتصاد هدیه‌ای معنی پیدا می‌کنند. در سراسر قرن نوزدهم، از جیمز موریه و رابرت پورتر در ابتدای قرن تا ادوارد براون و گرترود بل در انتهای آن، مسافران فرهیخته‌ی انگلیسی، از یک‌سو، تلاش می‌کنند تا وضعیت مبهم تعارف را به دو کنش قابل تفکیکِ اهدا و مبادله‌ی کالایی تقسیم کنند، و، از دیگر سو، آنچه به‌مثابه‌ی قسمی

«مازادِ» زبانی تجربه می‌کنند را در هیئت «فریب» از حقیقت جدا کنند. جالب اما اینجاست که این مسافران، به‌ویژه در ابتدای قرن، برای رفع ابهام از وضعیت اجتماعی گیج‌کننده‌ای که در آن قرار گرفته‌اند، تصویری از یک گذشته‌ی بریتانیایی را بر ایران معاصر خودشان فرامی‌افکنند و کردار زبانی و مبادلاتی ایرانیان را منطبق بر ارزش‌های اخلاقیِ اشراف فاسد رژیم کهن در بریتانیا تصویر می‌کنند، که برای حفظ موقعیت و کسب منافع بیشتر از دروغ گفتن و فریب دادن و پنهان کردن حقیقت پشت زبانی چرب ابایی نداشتند؛ و البته به این ترتیب نه‌تنها خودشان را در زمان از گذشته‌ی غیربورژوا جدا می‌کنند، بلکه در فضا نیز تمایزی بین خود و آن گذشته می‌گذارند. دوره‌ی تاریخی «رژیم کهن» حالا نه‌تنها *گذشته* است، بلکه حتی در جغرافیای دیگری‌ست، چرا که در بریتانیا، دیگر امروز، در قرن نوزدهم، آدم متشخص کسی‌ست که درون و بیرونش یکی‌ست، چیزی بیشتر از احساسات *واقعی*‌اش بروز نمی‌دهد، و شفاف است، همانطور که زبانِ مبادله‌ی کالایی شفاف است؛ و چرب‌زبانی *مؤدبانه* نیست، چرا که فرایند مبادله را، که تناظر دقیق چیزها (یا مصداق‌ها) با ارزش مبادله‌شان (یا نشانه‌ها) در آن اساسی‌ست، مختل می‌کند، و مسیر کسب ارزش افزوده را می‌بندد. آداب‌دانی و خوش‌سروزبانی تا حدی خوب است که به تحرک اجتماعی صعودی کمک می‌کند، و زیاده‌روی در آن موجب افول طبقاتی و فساد اخلاقی‌ست.[۴۸] طبعاً تحلیل محتوای این فرافکنی‌ها هیچ چیز سرراستی درباره‌ی جامعه‌ی ایران در قرن نوزدهم به ما نمی‌گوید (افرادی از جوامع متفاوتی که این مسافران انگلیسی در نقاط متفاوت ایران با آنها مواجه شده‌اند و درباره‌شان نوشته‌اند، هرچه بوده‌اند طبعاً اشراف انگلیسی قرن هجدهمی نبوده‌اند)؛ اما با توجه به *فرم* این فرافکنی، می‌توان گفت که این مسافران بریتانیایی در ایران قرن نوزدهم قسمی همزمانی ناهمزمانی‌ها را تجربه می‌کردند: جامعه‌ای که به لحاظ *صوری* حالا به همان اقتصاد-جهانی تعلق داشت که جامعه‌ی آنها، اما مناسبات اجتماعی درونی آن *واقعاً* مشمول مناسبات سرمایه‌دارانه نشده بود، و

---

۴۸ Niloofar Sarlati, “Between Polite Economy and the Gift: Nineteenth-Century British Travelers and Persian Excess”, *Philological Encounters* ۵, no. ۲ (۲۰۲۰): ۱۳۴–۶۰.

مثلاً زبان در آن به شکلی عمل می‌کرد که بر تقطیع جدید مناسبات اجتماعی منطبق نبود و مرزهای آن را مبهم می‌کرد - تقطیعی که، مثلاً، بر مبنای آن (باید) می‌شد هدیه را *واقعاً* (از بیرون) از کالا، و مناسبات دوستانه را *واقعاً* از روابط مبادله، جدا کرد. همانطور که به نظر والتر اسکات واقع‌گرایی به‌عنوان یک نظام بازنمایی ادبی می‌توانست «ایران» و «ایرانیان» را برای خوانندگان انگلیسی از «عثمانی» و «ترکان» جدا کند، و به نوشتن رمانی بینجامد که *واقعاً* بر همان چیزی دلالت کند که از آن نام می‌برد (البته میرزا حبیب اصفهانی، برخلاف اسکات، معتقد نبوده که موریه واقعاً توانسته چنین تفکیکی بگذارد و در ابتدای ترجمه‌اش نوشته: «در این [کتاب] تزییفِ [تحقیر] ایرانیان است، بلکه تزییف مسلمانان عموماً»). اگر این نکته را در نظر بگیریم که یکی از خصایص سبکی «داستان شرقی» (که پیش‌تر در بحث از «استبداد» به آن اشاره کردم)، به‌عنوان یک ژانر داستانی فراگیر در بریتانیای قرن هجدهم، استفاده‌ی زیاد از «عبارت‌پردازی‌های شرقی» و به کار گرفتن زبانی «غالباً استعاری و متورم» است، زبانی که به‌ویژه در «داستان‌های شرقی» هجوآمیز مورد تمسخر قرار می‌گیرد و پارودی می‌شود،[۴۹] می‌توان استدلال کرد که والتر اسکات وقتی «زبان پرآرایه و اغراق عیاشانه»ی قاجاریان را نفی می‌کند، در عین حال دارد گذشته‌ی ادبی نزدیک انگلستان را هم نفی می‌کند؛ و همان‌طور که «واقع‌گرایی» موریه را برتر و *مفیدتر* از ناواقع‌گرایی منتسکیو و گلدسمیت می‌داند، ساده‌نویسی را نیز به لحاظ ادبی ارزشمندتر از استعاره‌سازی و عبارت‌پردازی می‌داند. ایران در عصر غلبه‌ی واقع‌گرایی بر فضای ادبیات جهان در ادبیات–جهان جدید ادغام می‌شود، و تولید ادبی در آن از همان ابتدا واقع‌گراست و ساده‌نویسی پیوندی تاریخی و ساختاری با واقع‌گرایی دارد. البته طبعاً واقع‌گرایی ادبی در ایران از واقع‌گرایی انگلیسی متفاوت است و تبیین این تفاوت حتماً اهمیت زیادی برای مطالعات ادبی در ایران دارد، اما این تفاوت هر چه باشد تفاوتی *ریشه‌ای* و همه‌جانبه نیست، بلکه تفاوتی برآمده از ادغام ناهمزمان و ناهمگام (یا ناموزون و مرکبِ) شیوه‌ی تولید ادبی در ایران در یک شیوه‌ی تولید ادبی جهانگیر است - به

[۴۹] Conant, *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century*, ۲۲۷, ۲۳۱.

عبارت دیگر تفاوت ادبیات فارسی با ادبیات‌های ملی دیگر، تفاوتی زیرنظامی (*subsystemic*) است که خود محصول تولیدِ نظام‌مند تفاوت (*systemic differentiation*) در یک نظام ادبی واحد، بین‌المللی، و جهانشمول یا کلی (*universal*) است. در این معنی رمان یا درام ایرانی عصر مشروطه، علی‌رغم تمام تفاوت‌هایش با نمونه‌های هنجاری (که یعنی انگلیسی یا فرانسویِ) رمان و درام، نهایتاً بخشی از *تاریخ جهانشمول رمان و درام* است و نمی‌تواند خارج از این بافت مطالعه شود. ساده‌نویسی حتماً به توسعه مربوط است، اما *واقعیت ادبی* آن را قطعاً نمی‌توان به «بسط بوروکراسی مدرن» (۲۲۱) و «سهولت ارتباط در دنیای جدید» (۲۳۳) فروکاست.

اما چرا «بوطیقا» یا «پوئتیکا»ی مشروطه؟ چون مسئله‌ی ادبیات مشروطه در وهله‌ی اول «پوئزی»ست نه «لیتراتر». دیدن سراسر گذشته‌ی مکتوب، هم متون نظم و نثر پیش از مشروطه و هم متون ادبی دوره‌ی مشروطه، از دریچه‌ی مفهومیِ (یا سوبژکتیوِ) «ادبیات کهن» (و در نتیجه نادیده گرفتن عینیت آن متون) اینجا در متن *تبارشناسی ادبیات* نمودی ابژکتیو می‌یابد. دلال‌رحمانی به‌درستی به این مسئله اشاره می‌کند که «ظهور گفتمان جدید با تعاریف نوظهور از مفاهیمی همراه است که تا پیش از آن در چنین وجهی تعریف نشده بودند[؛ و در نتیجه] آنگاه که طلایه‌داران گفتمان جدید در پی اشاره به مفهوم مورد نظر خود بودند، هیچ واژهٔ بومی‌ای را نیافتند که حاوی مقصودشان باشد. به همین جهت، واژهٔ literature را *عیناً* به کار بردند. نمونهٔ مشخص آن را می‌توان در *مکتوبات* آخوندزاده یافت».[۵۰] آخوندزاده در ابتدای *مکتوبات کمال‌الدوله* به یک مشکل «ترجمه» اشاره می‌کند، و می‌نویسد: «"هنگام نوشتن این مکتوبات از اصل نسخه [یعنی نسخه‌ی کمال‌الدوله نویسنده‌ی ساختگی (*fictive*) کتاب]، پاره‌ای الفاظ در السنهٔ فرنگستان پیش آمد که *ترجمهٔ* مطابق آن‌ها در زبان

[۵۰] البته باید به این نکته هم توجه داشته باشیم که آنها نه «literature» (لیترچر) بلکه «littérature» (لیتراتور/لیتراتر) را استفاده می‌کردند، و این تفاوتی بسیار معنی‌دار و مهم است که دلیلش را می‌توان در کتاب *جمهوری جهانی ادبیات* نوشته‌ی پاسکال کازانوا (که جلوتر به آن بازخواهم گشت) یافت.

اسلام بسیار دشوار می‌نمود؛ فلهذا [راقم[۵۱]] مکتوبات [شخصیتی مرموز که هیچکس نباید از او نام ببرد] همان الفاظ را به عینه با حروف اسلام نقل نموده است. در این صورت لازم آمد که شرح همان الفاظ در ابتدا مرقوم گردد که خوانندگان از اصل مفهوم آن‌ها با خبر شوند"». از این واژه‌ها یکی «لیتراتر» است و یکی «پوئزی». لیتراتر «"عبارت از هر نوع تصنیفات است نثراً یا نظماً"». و دلال‌رحمانی اشاره می‌کند که «بنابراین می‌توان دید که هم‌نشینی نظم و نثر در اندیشهٔ ایرانی نوعی اثرپذیری از تلقی غربی بود» (۲۷-۲۲۶). اما بنا بر روایت خود او، نظم و نثر پیش از این هم ذیل دانش «ادب» کنار هم می‌نشستند، و «ادیب» نه‌تنها نثرشناس بلکه شعرشناس هم بود. بنا بر روایت دلال‌رحمانی آنچه موضوع ادب نبود، نه صنعت «شعر» یا «نظم» بلکه «صناعت شاعری» بود، که باز هم بنا بر همین روایت، یعنی شاعری به‌عنوان کار و وسیله‌ی امرار معاش (۳۶-۱۳۵). پوئزی، که با لیتراتر یکی نیست، «"عبارت است از آن‌چنان انشایی که شامل باشد بر بیان احوال و اخلاق یک شخص یا یک طایفه‌ای کما هو حقه و یا به شرح یک مطلب و یا بر وصف اوضاع عالم طبیعت با نظم در کمال جودت و تأثیر"». دلال‌رحمانی سپس اضافه می‌کند که «در این تعریف، دیگر جایی برای گسترهٔ ادب در قرن‌های میانی وجود ندارد. علم تاریخ، علم استیفا، علم خط و بسیاری از دیگر علومی که پیش‌تر ذیل ادب و علوم ادبی قرار داشتند، یکباره بیرون از شمول دال تازهٔ *ادبیات* واقع شدند» (۲۸-۲۲۷). درست، اما فقط اگر «ادبیات» ترجمه‌ی «پوئزی» باشد نه «لیتراتر». چرا که لیتراتر در این تعریف «*هر نوع* تصنیفات است نثراً یا نظماً» و بنابراین شامل علم تاریخ و علم استیفا و تمام علوم مکتوب دیگر هم می‌شود، و به دلیل همین پیوندِ بنیادی با امر مکتوب می‌توان استدلال کرد که علم خط را هم به یک معنا (که مثلاً شامل خوشنویسی نمی‌شود) دربر می‌گیرد، همچنان که ضمن اندیشیدن به «لیتراتر» در *مکتوبات کمال‌الدوله* «باسمه‌خانه» که «واسطهٔ عمده»ی «انتشار علوم و کثرت لیتراتر» «در دنیا» شده (و در این معنی بخشی جدایی‌ناپذیر از شیوه‌ی تولید ادبی جدید است)، و نسبت آن با «حسن خط» هم بدل به مسئله می‌شود (چنان که

[۵۱] در *تبارشناسی ادبیات* جا افتاده، در *مکتوبات* هست.

«صنعت صحافی» هم).[۵۲] و البته دلال‌رحمانی خود دو صفحه بعد، دوباره نقل‌قولی از *مکتوبات* می‌آورد که نشان می‌دهد «"[لیتراتور در ایران] ... *شامل* ... تصنیفات مملو از اغراقات و مبالغات و قافیه‌پردازی و عبارات مغلقه و تملقات بی‌اندازه *که اسم آن‌ها را تاریخ گذاشته‌اند*"» هم می‌شود، همچنان که در همین صفحه از متن مکتوبات متوجه می‌شویم که «لیتراتر» شامل متون دیگری مانند رسائل شرعی و فقهی و قصص دینی هم می‌شود. اما آنچه «اهل ایران»، طبق متن *مکتوبات*، «"ابداً نمی‌دانند که ... چگونه باید بود"»، «"*پوئزی*"» است، نه لیتراتر. چرا که آنها «"هر گونه منظومه‌های [پر]پوچ [یعنی توخالی، یا بی‌مصداق] را پوئزی حساب می‌کنند و چنان پندارند که پوئزی عبارت است از نظم کردن چند الفاظ بی‌معنی در یک وزن و قافیه دادن به آخر آن‌ها و از وصف نمودن محبوبان *با صفات غیرواقع* و ستودن بهار و خزان *با تشبیهات غیرطبیعی*؛ چنان که دیوان یکی از شعرای متأخر[ین] طهران متخلص به قاآنی از این گونه مزخرفات مشحون است. دیگر خیال نکرده‌اند که در پوئزی مضمون باید به مراتب از مضامین منشآت نثریه مؤثرتر باشد و پوئزی باید شامل شود بر *حکایتی یا شکایتی در حالت جودت موافق واقع و مطابق اوضاع و حالات فرح‌افزا یا حزن‌انگیز مؤثر و دل‌نشین*؛ چنان که کلام فردوسی رحمه‌الله است"» (۳۰-۲۲۹). پس آنچه به نظر آخوندزاده در ایران وجود ندارد و باید وجود داشته باشد، نه «لیتراتر» (که وجود دارد اما راضی‌کننده نیست) بلکه، قسمی کلام روایی («حکایتی یا شکایتی») و واپی‌نگارانه («موافق واقع و مطابق اوضاع») است که هم نیکو و خوش‌فکر و ساده‌فهم («در حالت جودت») - یا به عبارتی مبتنی بر فهمی مشخصاً نئوکلاسیک از «زیبایی» - باشد؛ هم «مؤثر و دلنشین» باشد و توان تأثیرگذاری حسی داشته باشد، که، اگر متن *مکتوبات* را در بافت دیگر آثار آخوندزاده (از جمله *تمثیلات*) بخوانیم، این تأثیر حسی یا کمیک («فرح‌افزا») است یا تراژیک («حزن‌انگیز»)؛ و هم در عین حال، این کلام روایی، طبق یک قاعده‌ی نئوکلاسیک دیگر، باید راست‌نما باشد، چون «کلام فصیح و شعر مقبول از قبیل خوارق عادات و ممتنعات نیست بلکه از قبیل ممکنات است».[۵۳] در ضمن، چنانکه پیشتر

---

[۵۲] نک. آخوندزاده، *مکتوبات*، ۳۳، ۳۵.

[۵۳] همان، ۳۴.

دیدیم، «پوئزی» به نظر آخوندزاده باید «شامل باشد بر بیان احوال و اخلاق یک شخص یا یک طایفه». یعنی چیزیست مشخصاً «ملی» (و میتوان استدلال کرد که آن «شخص» هم از آغاز «سوژهای ملی»ست[۵۴]). به همین دلیل هم هست که، در متن *مکتوبات*، «"در میان ملت اسلام، پوئزی فقط عبارت از اشعار فردوسی است"» (۲۳۰). چون فردوسی، شعرش هم رواییست، هم واپینگارانه، هم راستنما - چنانکه حتی «اگر ... رستم را با دیو سفید بمیدان میآورد و سیمرغ را نقل میکند ... به مطلب خلل نمیرساند [و] حالات ایشان را نیز مثل حالات و اطوار جنس بشر ذکر میکند»[۵۵] - و هم راویِ «احوال و اخلاق یک طایفه» است، و از این نظر، بهعنوان یک *شاعر ملی*، در فضای بینالمللی و مقایسهای (***comparative***) ادبیات، مثلاً، با هومر قابل مقایسه است که «محاربات و وقایع حادثهٔ *ملت یونان* را در عصر قدیم و مبارزات و هنرهای *پهلوانان ایشان* را مثل فردوسی بنظم آورده است»؛ یا با شکسپیر که «در میان *ملت انگلیس* ... پیدا شد [و] مصائب *سلاطین انگلیس* را برشتهٔ نظم کشیده بطرزی مؤثر»؛ و از «این قبیل شعرا در میان کل ملل موجود است».[۵۶] مسئلهی ادبیات مشروطه در این معنی، خلق یک گفتار پوئتیک است، یا پوئتیکایی که به وسیلهی آن بتوان *واقعیت* ملت و موقعیت ملی را به گونهای راستنما بازنمایی کرد، احساسات و عواطف مردمی که از خلال همین فرایند بازنماییِ استتیکی بدل به ملت میشوند را به این واقعیت جدید معطوف کرد، و این حساسیت را برای تغییر آن واقعیت و آن موقعیت بسیج کرد.[۵۷] اما دلالرحمانی، نه فقط در فقرهی بالا بلکه، به گونهای نظاممند هر جا که

---

[۵۴] See, Mohammad Javanmard, "Contemporary Persian Poetry as History: On the Simultaneity of the Allegorical Construction of Nation and Individual Subjectivity in Early ۲۰th Century Iranian Poetry", *Journal of Critical Studies in Language and Literature* ۳, no. ۲ (۲۰۲۲): ۲۶–۳۵.

[۵۵] آخوندزاده، *مقالات*، ۳۲–۳۱.

[۵۶] آخوندزاده، *مکتوبات*، ۳۵–۳۴.

[۵۷] مسئله این نیست که آیا اشعار فردوسی واقعاً ذیل مفهوم «رئالیسم» میگنجد یا نه (طبعاً بدون خشونتی بنیادی به متن *شاهنامه* نمیگنجد)، مسئله این است که چرا به نظر منتقدان ادبی این دوره

متفکران مشروطه (مشخصاً آخوندزاده و کرمانی) از «پوئزی» سخن می‌گویند، «پوئزی» را «لیتراتور» می‌خواند. مثلاً می‌نویسد «*لیتراتور* به‌شدت با گفتمان توسعه پیوند داشت و ... در راستای پروژهٔ روشنفکران قانون‌گذار تعریف می‌شد». و بعد نقل‌قولی از میرزا آقاخان می‌آورد که نوشته: «"یکی از اعظم پروگره و اساس تمدن و اسباب ترقی اروپا *پوئیزی* است و آن عبارت است از ساختن و پرداختن عبارات پرمعنی و خوش اسلوب و وضع و مطبوع و مؤثر در تشریح حال یک ملتی از برای عبرت دیگران یا تشبیه مثل واقعی از احوال شخص از برای انتباه و آگاهی ... درواقع *پوئیزی* همان شاعری است که در فرنگستان فن آن را در کمال رسانیده؛ ولی در ایران، این هنر شریف را وسیلهٔ گدایی و واسطهٔ گزاف‌بافی و یاوه‌سرایی و مدح و هجوهای بی‌معنی قرار داده‌اند. ... در ملت ایران، فردوسی بوده که او نیز به‌قدر قوهٔ خویش داد *پوئیزی* داده است، و امروزه در فرنگستان آثار او را *پوئیزی* می‌خوانند. ... هنوز مردم ایران معنی *پوئیزی* را نمی‌دانند و درجهٔ قوت آن را در احیای یک ملت و ارتقای افکار و القای جرئت و دلاوری در دل‌ها و اصلاح خوی اهالی مملکت نمی‌فهمند ... دوست من، اگر می‌خواهید اثر و درجهٔ قوت *پوئیزی* را ملاحظه فرمایید، بدانید که پیدایش علم و معرفت و دانایی و حکمت و افکار عالیه تماماً از اثر کلام و تأثیر سخن از طریق گوش در دل‌ودماغ است و بس"». به عبارت دیگر، آنچه بین پوئزی و علم و معرفت و دانایی مشترک است توجه به داده‌های حسی‌ست که از بیرون به درون وارد می‌شوند، مثلاً از طریق گوش به دل و دِماغ. «لیتراتر» فقط یک بار، آن هم به شکلی گذرا، در کنار «تاریخ‌نویسی»، در پایان این

رئالیست *به نظر می‌رسد*؟ چرا آن‌ها فردوسی را ذیل «نظریهٔ زیبایی‌شناختی»‌ای می‌خوانند (و این پاورقی احتمالا تنها جایی‌ست که دلال‌رحمانی «زیبایی‌شناسی» را در معنای «استتیک» به کار می‌برد) که بنا به قضاوت خود دلال‌رحمانی به «نوعی نظریهٔ رئالیسم» می‌ماند؟ به گمان من مسئله‌ی ادبیات مشروطه، در درجه‌ی اول، رئالیسم نیست، بلکه محاکات یا میمسیس (یا، بنا به پیشنهاد گویای میرشمس‌الدین ادیب‌سلطانی، واپی‌نگاری) است، که البته به‌عنوان یک مسئله‌ی ادبی از رئالیسم تفکیک‌ناپذیر است (چنانکه مثلاً عنوان فرعی کتاب میمسیس اریش اوئرباخ، به‌عنوان مهم‌ترین اثری که پرسش واپی‌نگاری در مطالعات ادبی جدید را صورت‌بندی کرده، و از هومر تا ویرجینیا وولف و جیمز جویس را در بر می‌گیرد، «*بازنمایی واقعیت در ادبیات غربی*» ست)؛ اما در عین حال حرف فریدون آدمیت، که روشنفکران عصر مشروطه را «رئالیست تلقی [می‌کند]»، چنان که در این نوشته سعی کرده‌ام استدلال کنم، بیراه نیست (قس. پاورقی ص ۲۳۰ در *تبارشناسی ادبیات*).

نقل‌قول بلند می‌آید: «"از این روست که فن پوئیزی و تاریخ‌نویسی و لیتراتر [را] در فرنگستان به سعی زیاد به درجهٔ کمال رسانیده‌اند"» (۲۹-۲۲۸). تمام نقل‌قول‌های دیگری نیز که دلال‌رحمانی در صفحاتی آورده که در آنها به بحث دربارهٔ نسبت «لیتراتر» (به‌عنوان یک دال جدید) و توسعه پرداخته، همه بدون استثنا مربوط به «پوئزی» و شاعری اند، نه «لیتراتر» و هر نوع تولید متنی (قس. ۳۳-۲۲۷). آنچه که چشم دلال‌رحمانی را بر عینیت متونی که از آنها نقل‌قول می‌کند بسته، علاوه بر نگریستن به گذشته از دریچهٔ مفهومیِ «ادبیات کهن» (که به‌سادگی ذیل «لیتراتر» می‌نشیند، اما ذیل «پوئزی» نه)، تاریخ یک *ترجمه* یا یک جابه‌جایی معنایی‌ست. در واقع مدلولی که دال «ادبیات» امروز به ذهن اکثر ما (خارج از دانشکده‌ی ادبیات) متبادر می‌کند، *در وهله‌ی اول*، یعنی در معنای *عامیانه‌ی* این کلمه، همان چیزی‌ست که آخوندزاده و کرمانی «پوئزی» می‌نامیدند؛ یعنی مجموعه‌ای از متونی عموماً واپی‌نگارانه که با عواطف و احساسات سروکار دارند و تصاویری ساختگی و روایی از موقعیت‌هایی فردی و جمعی برمی‌سازند که بدون استثنا در نسبت با یک فرهنگ ملی درک می‌شوند. چنان که مثلاً *فرهنگ سخن* در سال ۱۳۸۱ «ادبیات» را به این شکل تعریف می‌کند: «۱. مجموعهٔ آثار مکتوب که نمایان‌گر بازتاب‌های عاطفی چون غم و شادی و مانند آنها بوده، و به‌شیوه‌ای هنری در قالب شعر، داستان، نمایشنامه، شرح‌حال، مقاله، و جز آنها درآمده باشد»، که شاهد مثالش هم یک ادبیات ملی، و بلکه نمونه‌ی مثالیِ «ادبیات ملی»، است: «ادبیات فرانسه در قرن نوزدهم». حال آنکه اگر به *لغت‌نامه‌ی* دهخدا سری بزنیم «ادبیات»، که مدخلی‌ست یک خطی، در درجه‌ی اول «دانشهای متعلق بأدب» است یا «علوم ادبی»، که یعنی همان «علم اللغة» و «علم التصریف» و «علم النحو» و «علم المعانی» و «علم البیان» و «علم البدیع» و الخ که ذیل مدخل «ادب» آمده‌اند، و در *فرهنگ سخن* به جایگاه معنای دوم (یا به عبارتی غیرعامیانه، یا دانشکده-ادبیاتیِ) «ادبیات» رفته‌اند (و حال آنکه «ادب» در *فرهنگ سخن*، در وهله‌ی اول، بر «رفتار پسندیده» دلالت می‌کند). و البته همچنان اگر تعریف آخوندزاده از «لیتراتر» را در نظر بگیریم علوم ادبی قدیم، از آنجا که مکتوب هستند، به تمامی ذیل تعریف او از «لیتراتر»، که تمام آثار مکتوب یک *فرهنگ ملی* را در بر می‌گیرد، می‌گنجند. دلیل جابه‌جایی

مدلول عامیانه‌ی «ادبیات» و حرکت آن از حوزه‌ی شمول دال «پوئزی» به دال «ادبیات» را باید در تاریخ مشخصاً *رمانتیک* گسترش ادبیات به‌عنوان یک نهاد بین‌المللی عامیانه جستجو کرد، یعنی در تاریخِ پدیده‌ای بین‌المللی که پاسکال کازانوا آن را «اثر هردر» می‌نامد و ناظر بر فرایند پرسرعت شکل‌گیری «ادبیات‌های ملی» و پیوند خوردن ایده‌ی «زبان» به ایده‌ی «ملت»، در بخش بزرگی از جهان، از اواخر قرن هجدهم تا ابتدای قرن بیستم است (و همبسته‌ی ساختاری پدیده‌ی تاریخی دیگری‌ست که بندیکت اندرسون «انقلاب فیلولوژیک» می‌نامدش و عطف به گسترش سرمایه‌دارانه‌ی صنعت چاپ توضیحش می‌دهد).[۵۸] شرح مفصل این مسئله فرصتی دیگر می‌طلبد، اما توضیح کوتاه آنکه رمانتیک‌های آلمانی‌زبان (در شرایطی که هنوز کشوری به نام «آلمان» وجود نداشت)، و مهم‌تر از همه‌ی آنها یوهان گوتفرید هردر، در تلاششان برای بیرون آمدن از زیر سلطه‌ی ادبی نئوکلاسیسیم فرانسوی و تأسیس یک ادبیات ملی آلمانی، ایده‌ی «روح ملی» (*Volksgeist*) را پروردند، که بر مبنای آن آلمانی‌ها، و البته *تمام* ملل دنیا، واجد ذوق و سلیقه و احساسات ویژه‌ی خودشان تلقی می‌شدند و، در این معنی، تقلید از ذوق فرانسوی (که جهانشمول پنداشته می‌شد) با روح ملی آنها ناسازگار بود، و موجب ازبین‌رفتن «اصالت» ملی آنها می‌شد. مهم‌ترین حامل روح ملی به‌عنوان یک پدیده‌ی جهانشمول «شعر» یا همان «پوئزی» تلقی می‌شد (و از قضا در مواردی رمانتیک‌های آلمانی‌زبان هم در متون خود از همین واژه‌ی فرانسوی استفاده می‌کردند). ایده‌ی روح ملی بر این «ادعا» بنا شده بود که «شعر نخستین زبان و زبان مادری نوع بشر است، و به گونه‌ای خودانگیخته از اعماق روح ملی برمی‌جوشد». شعر در این معنی «هم یک امر کلی [یا جهانشمولِ] انسانی‌ست، و هم مختص به *سنت‌های* هر ملت منفرد. پیش‌فرض این است که هر وقت و در هر جایی که یک جماعت انسانی به انسان بودن خود آگاه شود، شعر در هیئت بیانِ این آگاهی بَر می‌شود». و البته شعر در این معنی به صرفِ شعر محدود نمی‌شود، بلکه به‌عنوان زبان مادری هر ملت «تمام رفتارهای متمدنانه»ی آن‌ها، یا به عبارتی تمام «فرهنگ» آنها را در بر می‌گیرد. به نظر اریش

---

[۵۸] نک. کازانوا، *جمهوری جهانی ادبیات*، ۱۰۰–۹۳. درباره‌ی «انقلاب فیلولوژیک» نک. اندرسون، *جماعت‌های تصوری*، ۱۵۳-۱۲۹، و همچنین ۹۷-۸۳.

اوئرباخ ایده‌ی روح ملی هم منشأ تاریخیگری (*historicism*)ست (یعنی این ایده که چیزها را باید در بستر تاریخی و فرهنگی ویژه‌ی خودشان فهمید) و هم منشأ بدل شدن فیلولوژی به مهم‌ترین دانش برای فهمیدن تاریخیت فرهنگی.[۵۹] و فیلولوژی - یعنی همان دانشی که در قرن بیستم به رشته‌های متفاوت مطالعات تاریخی-تطبیقی (مثل ادبیات تطبیقی، دین‌شناسی تطبیقی، زبانشناسی تاریخی-تطبیقی، مطالعات حقوقی تاریخی-تطبیقی، مطالعات فولکلور و ..) تقسیم می‌شود - چنان که باید از یکی از دانشجویان اوئرباخ، یعنی ادوارد سعید، آموخته باشیم، مهم‌ترین دانش ناظر بر تقسیم جهان و واقعیت انسانی به «جغرافیاهای تخیلیِ» تمدنی و ملی و زبانی و دینی و فرهنگی و تاریخی و نژادی متفاوت‌ست که «ما»، در سراسر جهان، انگار همچنان در پی یافتن راهی برای خروج از مرزگذاری‌های تاریخیگرانه‌ی متقنش هستیم تا شاید بتوانیم، به قول سعید، «به شکلی انسانی از عواقبش جان سالم به در ببریم».[۶۰] در عین حالی که می‌توان استدلال کرد که فکر آخوندزاده و کرمانی بیشتر عطف به فلسفه‌ی روشنگری فرانسوی شکل گرفته است (چنانکه مثلاً معیارهای قضاوت استتیکی آخوندزاده عموماً معیارهایی نئوکلاسیکند، یا مثلاً کلمه‌ی «فیلسوف» یا «فیلوسوف» در نوشته‌های مختلف آنها عموماً بر فیلسوفان روشنگری فرانسوی و اصحاب *دایرةالمعارف*، *les philosophes/le parti philosophique*، دلالت می‌کند)، اما این ایده‌ها عموماً از مجاری رمانتیک (روسی) به آنها منتقل شده‌اند؛[۶۱] و البته، مهم‌تر از آن، آنها در حال

---

[۵۹] Auerbach, "The Idea of the National Spirit as the Source of Modern Humanities," ۵۶-۷.

[۶۰] Edward W. Said, *Orientalism* (London: Penguin Books, ۲۰۰۳), ۴۵.

دربارهٔ فیلولوژی و تقسیم جهان به جغرافیاهای فرهنگی و زبانی و نژادی، همچنین نک.
Aamir R. Mufti, *Forget English!: Orientalisms and World Literatures* (Cambridge: Harvard University Press, ۲۰۱۶).

[۶۱] دربارهٔ نسبت آخوندزاده با رمانتیک‌های روسی و اندیشه‌ی روشنگری، نک.
Maryam B. Sanjabi, "Rereading the Enlightenment: Akhundzada and His Voltaire", *Iranian Studies* ۲۸, no. ۱/۲ (۱۹۹۵): ۳۹–۶۰.

شکل دادن به نهادی بودند که گسترش بین‌المللی‌اش مشخصاً خصلتی رمانتیک داشت، و در تضاد و تنش با یونیورسالیسم روشنگری، به دنبال پروردن فرهنگ‌های خاص ملی از مسیر شکل دادن به «زبان‌ها و ادبیات‌های ملی» بود - و این شاید بیش از هر جا در ارجاعات آخوندزاده و کرمانی به مهم‌ترین مرجع فیلولوژیک معاصرشان یعنی ارنست رنان مشهود باشد (و در ضمن می‌توان پیشروی و گسترش استفاده از مقولات فیلولوژیک را از آخوندزاده تا کرمانی به شکلی مستدل نشان داد).

به نظر دلال‌رحمانی «لیتراتور هم‌زمان اشاره به نظم و نثر داشت و این امر بسیار بدیع بود. به همین جهت، امکان بهره‌گیری از واژگان بومی وجود نداشت و لازم شد واژه‌ای از زبان فرنگی وام گرفته شود» (۲۲۸). درست، اما چنان که دیدیم همنشینی نظم و نثر ذیل یک دال یا دانش واحد چیز بدیعی نبود. آنچه بدیع بود توان مفهومیِ «لیتراتر» برای جمع کردن *تمام آثار مکتوب* ذیل یک دال واحد و، همزمان، پیوند زدنِ ساختاریِ این آثار (یا این مدلول) با یک *فرهنگ ملی* بود که *قلمرو جغرافیایی*‌اش به شکلی عینی، از بیرون، تعیین شده بود - به عبارت دیگر، توان «لیتراتر» (که مفهومی بین‌المللی‌ست) برای *بومی کردن* آثار مکتوب در یک *جغرافیای ملی* جدید، و خواندنی کردن آنها به‌مثابه‌ی دال‌هایی که بر یک *فرهنگِ* (عموماً) ملی (اما در بسیاری اوقات نیز «دینی» یا «نژادی») دلالت می‌کنند، چنانکه مثلاً آخوندزاده در *مکتوبات* پرداختن به آداب طهارت در متون شرعی را دال بر قسمی انحطاط فرهنگی می‌داند. «لیتراتر»، در این معنی، مفهومی مشخصاً فیلولوژیک است که تمام آثار مکتوب در یک جغرافیای ملی را گرد هم می‌آورد و آنها را همچون اسنادی خواندنی می‌کند که بر یک تاریخیت فرهنگی (یا نژادی-دینی-ملی) دلالت می‌کنند؛ تاریخیتی فرهنگی که، در وهله‌ی اول و مهم‌تر از هرجا، در «زبان» بروز پیدا می‌کند. کاربست این مفهوم طبعاً موجب مسائلی می‌شود که امروز همچنان، در سطوح عالمانه و عامیانه‌ی متفاوت، با آن‌ها دست به گریبانیم. مثلاً اینکه «مولوی» بالاخره «ایرانی» بود یا «ترک» یا «افغانستانی»؟ سؤال اشتباهی‌ست، اما در عین حال سؤالی عامیانه که بسیاری می‌پرسند، و حداقل دو دولت ایران و ترکیه، بر مبنای همان اعوجاج تاریخی که به این سؤال دامن می‌زند، برای بومی کردن «مولوی» در جغرافیای فرهنگی خود پول خرج می‌کنند؛ و در نتیجه سؤالی که می‌تواند *شیوه‌ی عملکرد عالمانه‌ی* «لیتراتر» (که امروز به آن «ادبیات» می‌گوییم و هم

شامل «پوئزی» می‌شود و هم غیر آن) را به ما نشان دهد. همین عملکرد مفهومی خاص «لیتراتر» است که موجب می‌شود یکی از نخستین فارغ‌التحصیلان دانشکدهٔ ادبیات تهران، یعنی ذبیح‌الله صفا، زیرِ عنوانِ کتاب گرانقدرش، *تاریخ ادبیات در ایران*، بنویسد «*و در قلمرو زبان پارسی*»؛ و باز هم به دلیل عملکرد ساختاری همین مفهوم، یعنی «لیتراتر» یا «ادبیات»، است که صفا، در کنار تمرکز بر متون منشیان و شاعران و عارفان (یعنی متون محبوب دانشکدهٔ ادبیات کنونی)، همواره، به شکلی روشمند، به «علوم شرعی» و «علوم عقلی» هم می‌پردازد و تأکید می‌کند که «ادبیات ... به معنی اعم آن ... از شعر و نثر ادبی تجاوز می‌کند و همهٔ آثار فنی و علمی و عرفانی و فلسفی و دینی را نیز شامل می‌گردد»؛ و باز هم به دلیل عملکرد همین مفهوم است که صفا استدلال می‌کند آن دسته از آثار مکتوب که در این *جغرافیای* ملی خاص به زبانی غیر از فارسی نوشته شده‌اند، یا حتی در جغرافیاهای دیگری توسط «ایرانی‌نژادان» نوشته شده‌اند (یعنی توسط افرادی که برمبنای مفهوم فیلولوژیکِ «نژاد» پیوندی ساختاری با این *جغرافیا* دارند)، هم باید بخشی از «تاریخ ادبیات ایران» محسوب شوند، چرا که «اینها هم آثار اندیشه و ذوق ایرانی و جلواتی از جلوه‌های فکری این *قوم* است»، و از «نتایج قریحهٔ *نژاد* ایرانیست».[۶۲]

---

[۶۲] صفا، *تاریخ ادبیات در ایران و در قلمرو زبان پارسی*، ج ۱، فاقد شماره‌ی صفحه [مقدمه‌ی سال ۱۳۳۲ که در ابتدای جلد اول، پیش از فهرست آمده است]. دربارهٔ فیلولوژی، نسبت آن با فرهنگ‌ها و قوای بیانی خاص هر فرهنگ، زبان به‌مثابه‌ی حامل سنت، و همچنین فیلولوژی به‌عنوان دانش مطالعه‌ی تاریخیت درونی زبان، نک. میشل فوکو، *الفاظ و اشیا: باستانشناسی علوم انسانی*، ترجمه‌ی فاطمه ولیانی (تهران: ماهی، ۱۳۹۹)، ۸۸-۳۶۴؛ دربارهٔ فیلولوژی و نسبت آن با نژاد، نک.

Maurice Olender, *The Languages of Paradise: Race, Religion, and Philology in the Nineteenth Century*, trans. Arthur Goldhammer (Cambridge: Harvard University Press, ۱۹۹۲); Gil Anidjar, *Semites: Race, Religion, Literature* (Stanford: Stanford University Press, ۲۰۰۸).

دربارهٔ نسبت نژاد با جغرافیا و ملیت (و همچنین نظام تقسیم کار)، نک.

Denise Ferreira da Silva, *Toward a Global Idea of Race* (Minneapolis: University of Minnesota Press, ۲۰۰۷); Étienne Balibar and Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities* (London: Verso, ۱۹۹۱).

مفهوم رمانتیک پوئزی و مفهوم فیلولوژیک لیتراتر، که هر دو بعدتر به «ادبیات» ترجمه شدند،[۶۳] هر دو در زبان فارسی مفاهیم جدیدی بودند (چنانکه در بسیاری از زبان‌های دیگر). پوئزی و لیتراتر، به‌عنوان دو *مفهوم* (و نه صرفاً دو *دال* یا *کلمه*)،[۶۴] هر دو با هم به زبان فارسی آمده بودند، اما نیروهایی که حول آنها شکل گرفتند در فاصله‌ای زمانی نسبت به هم پدیدار می‌شوند. مهم‌ترین چیزی که این دو را با هم پیوند می‌داد نسبت درونی و ساختاری‌شان با امر ملی بود. یکی، اولی، *در وجه غالبش*، در پی آن بود تا تصویری همزمانی از واقعیت ملت و موقعیت ملی ترسیم کند، و دیگری، که عناصر تشکیل دهنده‌اش دیرتر متشکل شدند، و نیروهایشان را در هیئت عکس‌العملی به نیروهای لحظه‌ی اول شکل دادند، *در وجه غالبش*، در زمان به دنبال تصویری از ملت و موقعیت ملی می‌گشت که ردّش، به نظر آنها، در تمامی متون مکتوب گذشته به جا مانده بود، و در نتیجه به دنبال پاسداری از (*ساختمان*) سنت‌های مکتوبی بود که نیروهای پوئتیک در فرایند برآمدن خودشان خصمانه به آن حمله کرده بودند و درباره‌اش کریتیکا نوشته بودند. در ۱۴ دی‌ماه ۱۲۹۶ شمسی (۱۹۱۸م.)، در پایان عصر مشروطه، جدالی ادبی آغاز شد که در تاریخ‌نگاری ادبیات، و البته در تاریخ زنده‌ی ادبیات جدید، در ایران به توپوس (***topos***) یا معرکه‌ای (***theatre***) تکرارشونده بدل

---

[۶۳] هم فیلولوژی دانشی رمانتیک بود و هم رمانتیسیسم یک جنبش ادبی فیلولوژیک، و مسئله‌ی شکل‌گیری ادبیات در ایران بدون پرداختن به هر دو قابل طرح و تبیین نیست. بحث در اینجا نه بر سر دو جریان بین‌المللی مجزا، بلکه درباره‌ی رابطه‌ای دیالکتیکی‌ست بین «ادبیات‌های ملی» و «ادبیات جهان» که هر دو مفاهیمی رمانتیک و فیلولوژیک‌اند، و ما را به دیدن سویه‌های متفاوت یک مقوله‌ی کلی واحد، یعنی «ادبیات»، دلالت می‌کنند. پیشتر در این جستار با تفصیل بیشتری، اما در بافت دیگری، به این مسئله پرداخته‌ام:

Navid Naderi, “World Literature as Persian Literature”, in *Persian Literature as World Literature*, ed. Mostafa Abedinifard, Omid Azadibougar, and Amirhossein Vafa (New York: Bloomsbury, ۲۰۲۱), ۲۲۵–۴۷.

[۶۴] به‌عنوان دو کلمه، «پوئزی» و «لیتراتور»، در متون پایان عصر مشروطه کاربردهای سیال‌تری دارند و به مدلول‌های متفاوتی دلالت می‌کنند که می‌توانند ذیل یکی از این دو وجه غالب مفهومی طبقه‌بندی شوند.

شده است.[۶۵] توپوسی که در تاریخ‌نگاری ادبی در ایران با نام «جدال بر سر سعدی» یا «پیکار کهنه و نو» (که ترجمه‌ای‌ست از نام یک پدیدهٔ ادبی بین‌المللی، یعنی

---

[۶۵] چنانکه مثلاً در *theatre of war*. توپوس را مترجمان متفاوتی در فارسی به تصویر مکرر، مضمون مکرر، نقش‌مایهٔ تکرار شونده، و بن‌مایه ترجمه کرده‌اند که همه ترجمه‌هایی صحیح‌اند، اما هیچ یک دلالت مشخصاً فضایی توپوس را به فارسی منتقل نمی‌کند، به همین دلیل هم مترجمان دیگری ترجیح داده‌اند خود کلمه را فارسی کنند. «پیکار کهنه و نو» یا «جدال بر سر سعدی» در تاریخ‌نگاری ادبی در ایران دقیقاً یک مضمون تکرارشونده است که هیچ تاریخ‌نگاری نمی‌تواند نادیده‌اش بگیرد. در عین حال این توپوس در هر تکرارش فضایی گفتاری را فرامی‌خواند و مناسبات برسازنده‌اش را یادآوری یا بازآرایی می‌کند. از آنجا که این جدال هنوز زنده است و تمام نشده روایت تاریخ‌نگارانه‌ی آن نیز همیشه تبعاتی همزمانی دارد و بالقوه جبهه‌های متفاوت این جدال را دوباره به این توپوس، یا این معرکه، فرامی‌خواند. به عبارت دیگر، در میدان ادبی ایران هنوز می‌توان بر سر کهنه و نو، یا سنت‌گرایی و نوگرایی، معرکه گرفت، نیروهای میدان ادبی را در یک میزآن‌سن ناهمساز (*antagonistic*) آرایش داد، و برای بازآرایی میدان تلاش کرد. به همین دلیل هم هنوز هر از گاهی دعوای «ادبیات معاصر» و «دانشکده‌ی ادبیات» در فضای ادبی ایران تکرار می‌شود و همیشه یکی از متخاصمانه‌ترین و شیرین‌ترین دعواهاست که بالقوه می‌تواند عواطف شدیدی را درگیر کند و در نتیجه طرحی همزمانی از آرایش نیروهای میدان ادبی در برابرمان بگذارد. هرچند این روزها به نظر می‌رسد که این نیروها بیش از پیش یکدیگر را نادیده می‌گیرند و هر یک به مسیر جدای خودشان می‌روند. اما این جدایی تبعات خودش را هم دارد و هر روز بر فقر فلج‌کننده‌ی مطالعات ادبی در ایران می‌افزاید؛ به عبارت دیگر، اینکه مطالعه‌ی ادبیات معاصر مطلقاً هیچ جایی در دانشکده‌ی ادبیات ندارد در درجه‌ی اول خودِ دانشکده‌ی ادبیات را فقیر می‌کند و حتی امکان مطالعه‌ی انتقادی متون کهن را از آن سلب می‌کند. دانشجویان پرانرژی و جوانی که بسیاریشان از سر علاقه به متون ادبی معاصر به دانشکده‌های ادبیات می‌روند و علیرغم سردرگمی و بی‌راهنمایی پایان‌نامه‌هایشان را هم دربارهٔ ادبیات معاصر می‌نویسند، تقریباً همه‌شان در دانشگاه سرخورده و افسرده می‌شوند. اگر بنشینید و به مسائل و درگیری‌های این دانشجوها با استادانشان گوش بدهید می‌بینید که غالباً، اگر خودشان جداگانه درگیر مطالعات ادبی باشند، از این رنج می‌برند که استادنشان حرف‌هایشان را نمی‌فهمند و بدون هیچ دلیل عقلانی راضی‌کننده‌ای در برابر امیال و برنامه‌های پژوهشی‌شان مقاومت می‌کنند، پس آنها هم بیش از هر چیز به دنبال راهی می‌گردند که قال قضیه را بکنند و از دانشکده فرار کنند؛ و اگر خودشان مطالعه‌ی پیشینی ندارند و به دانشگاه آمده‌اند که مطالعه کردن یاد بگیرند، در سرگردانی استادانشان سرگردان شده‌اند و از نوعی کلافگی علمی و حس بیهودگی رنج می‌برند. در نبود نهادی علمی که بتواند جایی برای این پژوهشگران بالقوه باز کند، در فرایند پژوهش همراهی‌شان کند، به مباحثات ادبی دقت و نیرو ببخشد، و امکان نقد و قضاوت ایجاد کند، فضای ادبی خارج از دانشکده

Querelle des Anciens et des Modernes) معروف شده است. در این جدال نیروهای پوئتیک و فیلولوژیک میدان ادبی در هیئت دو جبهه‌ی ناهمساز یا متخاصم (*antagonist*) آرایش یافتند. اما چنان که دلال‌رحمانی به‌درستی می‌نویسد، این جدال، «جدال قدما و متأخران» نبود، بلکه «جدال متأخران و متأخرانی بود که هر دو به‌یکسان سوژگان گفتمان‌های جدید محسوب می‌شدند، اما در مورد ماهیت متن ادبی و نسبت آن با دنیای جدید توافق نداشتند» (۲۵۳). این نزاع، که بیش از هر چیز نزاعی بود بین شاعران، نزاعی بین «کهنه‌پرستان و متجددان» نبود (۲۵۰)، و شاید بهتر باشد که آن را نزاع بین سنت‌گرایان و نوگرایان بنامیم، چرا که کهنه‌پرستان، یعنی اهالی انجمن ادبی و مجله‌ی *دانشکده*، خود متجدد بودند و از تجدد در معنی و محتوای اخلاقی ادبیات دفاع می‌کردند، اما تجدد در لفظ، یا به قول تقی رفعت در «زبان»،[۶۶] یا به قول ملک‌الشعرای بهار در «*عمارت تاریخی* پدران شاعر و نیاکان ادیب خود»، یا

هم، که در تمام این سال‌ها از فضای دانشکده پویاتر بوده و بامطالعه‌تر، و همواره تلاش کرده که نهادهای مستقل خودش را بسازد (از همه مهم‌تر کانون نویسندگان) فقیر می‌شود و پویایی نیروهایش هدر می‌رود. و در عین حال، نیروهای ادبی خارج از دانشکده نیز، مثل نیروهای درون دانشکده، توان ارتباط عالمانه و انتقادی با متون کهن را از دست می‌دهند. این که می‌گویم ادبیات معاصر مطلقاً هیچ جایی در دانشکده‌ی ادبیات ندارد به این دلیل است که آن چند واحد اجباری و اختیاری هم که به زور در برنامه گنجانده شده را در اکثر قریب به اتفاق موارد همان متولیان «ادبیات کهن» درس می‌دهند که عموماً یا هیچ چیز درباره‌ی ادبیات معاصر نمی‌دانند و نمی‌دانند با متونی که تن به لغت-معنی نمی‌دهند چه کنند، یا مشغول استفاده‌ی (غالباً موهومی *fantastic* و همیشه) شیءواره و کالایی از نظریه‌های ادبی فرنگی‌اند تا مثلاً شعر فروغ فرخزاد یا نجیب‌الدین جرفادقانی را «بر پایه‌ی رویکردی» فرمالیستی، ساختگرایانه، پساساختگرایانه، پدیدارشناختی، هرمنوتیکی، ویتفوگلی!، بارتی، مرگ-مؤلفی!، یا هر نام فرنگی دیگری توضیح دهند. ماجرای تشکیل گروه نظریه‌ی ادبی در دانشگاه علامه طباطبایی از این نظر حکایتی گویاست. چیزی حدود دو سال بعد از تشکیل این گروه، متولیان دپارتمان ادبیات فارسی مجبور شدند تعطیلش کنند، چون خوشبختانه در اغلب موارد دانشجویان از تن دادن به فقر علمی استادانشان سربازمی‌زدند. حکایت گروه ادبیات تطبیقی در این دانشگاه نیز مشابه بود و خوشبختانه تعطیل شد. حالا هم باز با انکار وضعیت اسفناک دانشکده‌ی ادبیات به‌عنوان یک نهاد «علمی» همانجا یک گروه ادبیات معاصر راه انداخته‌اند که امیدوارم به‌زودی تعطیل شود.

[۶۶] یحیی آرین‌پور، *از صبا تا نیما: تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی*، ج ۲ (تهران: زوار، ۱۳۷۵)، ۴۶۳.

به قول نیما در «ساختمان کهن» را به سادگی نمی‌پذیرفتند. سنت‌گرایان، یا متجددان کهنه‌پرست، باز هم به قول بهار، «یک تجدد آرام آرام و نرم نرمی را اصل مرام خود ساخته» و معتقد بودند که «هنوز» نباید به خانهٔ پدری «جسارت» کرد، بلکه «ما فعلاً» بهتر است آن عمارت تاریخی را «مرمت نموده و در پهلوی آن عمارت به ریختن بنیانهای نوآیینتری، که با سیر تکامل دیوارها و جرزهایش بالا می‌روند، مشغول» شویم.[۶۷] دلال‌رحمانی به‌درستی تأکید می‌کند که تمام این «منتقدان نوظهور ... یکسره ذیل گفتمانی جدید به متن ادبی می‌نگریستند». گفتمانی که مثلاً «فایده‌مندی» سعدی را برای هر دو جبهه به یکسان بدل به مسئله می‌کرد، و در حالی که سنت‌گرایان متون سعدی را حاوی «"هر اصل و قاعده‌ای [می‌دانستند] که امروز تازه‌تر و مفیدتر به حال معیشت عمومی و اخلاق اجتماعی بوده باشد"»، نوگرایان معتقد بودند که «"ما احتیاجاتی داریم که عصر سعدی نداشت"» و بنابراین متون سعدی را «برای دنیای جدید بی‌فایده [می]دانست[ند]» و بر «بخش‌هایی از آثار او» تأکید می‌کردند «که مناسبت‌های اخلاقی را نادیده می‌گرفتند». اما، در عین حال، دلال‌رحمانی به‌غلط «اختلاف» این دو جبهه را به تعارض «بر سر چگونگی انطباق اصل فایده‌مندی» فرومی‌کاهد (۵۲-۲۵۰)؛ و، طبق روال معمول *تبارشناسی ادبیات*، عینیت ادبیات و متونی که درباره‌شان می‌نویسد و از آنها نقل‌قول می‌کند را نادیده می‌گیرد، و، با فروکاستن مسئله‌ی ادبیات به مسئله‌ی توسعه، خود را از پرداختن به وجوه مشخصاً ادبی و استتیکی این منازعات معاف می‌کند.[۶۸] نادرستی روایت *تبارشناسی ادبیات* از

---

[۶۷] همان، ۴۴۶.

[۶۸] در زمان انتشار *تبارشناسی ادبیات* متن کامل این منازعات در دسترس نبوده. بحث درباره‌ی این جدال در اغلب کتاب‌های موجود بر مبنای نقل‌قول‌های مفصل یحیی آرین‌پور در کتاب ارزشمند *از صبا تا نیما* شکل گرفته است. از فروردین ۱۴۰۲ این متون به همت امیر حکیمی در دسترس عموم قرار گرفته‌اند و در کتابخانه‌ی مجازی Do-Library موجودند. نک. <http://do-lb.blogspot.com/۲۰۲۳/۰۳/blog-post.html>. در متن حاضر من بیشتر به همان گزارش آرین‌پور تکیه کرده‌ام و به جز چند جا، که تمایزی در اصل مسئله، یعنی چشم بستن بر عینت متون

آنجا شروع می‌شود که اختلاف رفعت و بهار، به‌عنوان نمایندگان دو جبهه‌ی *دانشکده* و *تجدد* در این منازعه‌ی ادبی خاص را به اختلافی مطلقاً اخلاقی فرومی‌کاهد، در صورتی که اختلاف آنها صرفاً، و حتی در درجه‌ی اول، بر سر «مناسبات اخلاقی» نبود. این جدال ادبی، که همانطور که دلال‌رحمانی نوشته «تقریباً [اگر از من بپرسید تحقیقاً] تا روزگار معاصر ادامه دارد» (۲۵۱)، و مثلاً همچنان می‌توان در دعوای «ادبیات معاصر» و «دانشکده‌ی ادبیات» تبعات آن را پی گرفت، با دعوایی اخلاقی شروع شد، اما در ادامه به دعوایی مشخصاً ادبی و استتیکی تبدیل شد. علی‌اصغر طالقانی در دی‌ماه ۱۲۹۶، در روزنامه‌ی *زبان آزاد*، مقاله‌ای به نام «مکتب سعدی» نوشته بود که در آن سعدی را به ترویج درویشی و دنیاگریزی و قلندری و تنبلی، و طرفداری از «مسلک بودای مشرک و سنک [سنکا] گمراه» متهم کرده بود.[۶۹] تعبیر «مکتب سعدی»، در این بافت، مشخصاً به انجمن ادبی دانشکده اشاره داشت.[۷۰] کسی با امضای «شاگرد مکتب سعدی» (در روزنامه‌ی *نوبهار* که نزدیک به انجمن دانشکده بود) پاسخی پرخاشگرانه و پر از دشنام به این مقاله داده بود، و طالقانی تقاضا کرده بود که مؤدبانه پاسخ دهند. ملک‌الشعرای بهار اینجا وارد شده بود و پاسخی مفصل و عالمانه داده بود به نام «سعدی کیست؟» که متأسفانه منبع اصلی تاریخ‌نگاری این جدال، یعنی *از صبا تا نیمای* یحیی آرین‌پور، آن را، جز از خلال نقل‌قول‌های تقی رفعت، نقل نکرده (اما حالا در دسترس است، نک. پاورقی ۶۶، و البته پیش‌تر هم در مجموعه مقالات بهار که محمد گلبن جمع‌آوری کرده موجود بود). بعد از پاسخ بهار، رفعت که تا آن موقع فقط به شکلی ادبی، با نوشتن طنز (با امضای «بی‌زبان»)، در این دعوا شرکت کرده بود، وارد منازعه می‌شود و سلسله مقالات مفصلی به نام «یک عصیان ادبی» و «مسئلهٔ تجدد در ادبیات»

مرجع تحقیق، ایجاد نمی‌کند، از متونی که در اختیار نویسنده‌ی *تبارشناسی ادبیات* نبوده‌اند استفاده نکرده‌ام.

[۶۹] امیر حکیمی، ویراستار، *دورهٔ کامل مجلهٔ دانشکده (به اضافهٔ مکتب سعدی، یک عصیان ادبی، و مسئلهٔ تجدد در ادبیات)* (نشر الکترونیکی دو-ال، ۱۴۰۲)، ۳۲۶.

[۷۰] بنا به قول سعید نفیسی انتشار این مقاله محصول کشمکشی درون حزب دموکرات بوده و انگیزه‌اش مشخصاً تخریب بهار، نک. همان، ۲۲–۳۲۱ پاورقی شماره‌ی ۲.

می‌نویسد. برخلاف گزارش سرسری، بی‌دقت، و اشتباه دلال‌رحمانی، رفعت عامل اصلی «عدم توسعهٔ ایران را آثار سعدی و افرادی چون او قلمداد» نمی‌کند، و «کلیات سعدی را "کلیات تنزل‌بخش"» نمی‌نامد (۲۵۱). در گزارش دقیق آرین‌پور، طالقانی این کار را کرده بود. رفعت از ابتدای ورودش به این جدال ادبی - که دلال‌رحمانی بر «نیاز [به] درنگ و تأمل بیشتر» بر آن تأکید می‌کند (۲۵۲)، اما، همزمان، تمام جزئیات و کلیات و ظرائف و مسائل آن را نادیده می‌گیرد - مصرحاً به یکسویه بودن و خطا بودن چنین فکری اشاره می‌کند و می‌نویسد: «یک افراط، یک غلو و اغراق در این فکر حس می‌کنید، ولی این اغراق و افراط ناگزیری است. هر دفعه که *از چندین علت* یک معلول مشخص، *فقط یک علتی* را مجرد و منفرد ساخته و بخواهید به‌معرض تماشا و ملاحظهٔ ناظرین بگذارید، این *خطای* افراط یا تفریط را مرتکب خواهید شد». و در مقاله‌ی دیگری، انگار حس کرده باشد که حرفش منتقل نشده، دوباره تأکید می‌کند که «علل انحطاط هر ملتی ... مسئلهٔ جانداری است. دامنهٔ آن وسیع است. پرخاشی که در سر تعیین هویت سعدی برخاسته است، *فقط از یک نقطه* می‌تواند ما را داخل این مبحث عظیم [یعنی انحطاط، یا عدم توسعه] گرداند و ممکن نیست در این حالت *کلیات* مسئله را به میان بیاوریم».[۷۱] پس مسئله‌ی انحطاط، به نظر رفعت، قابل تقلیل به مسئله‌ی ادبیات نیست. اما در عین حال، رفعت، در همان مقاله‌ی اول، «حرف جسورانه»ی طالقانی را، که کلیات سعدی را تنزل‌بخش خوانده بود، «شایان تحسین و تمجید» می‌داند، چرا که او با «صمیمیت صریح»اش «یک مسئلهٔ حیاتی را *به‌موقع مناقشه* گذاشته». و حالا که باب مناقشه باز شده، رفعت از پشت نقاب ادبی‌اش (یعنی «بی‌زبانِ» طنزنویس) بیرون آمده و در حال تحریر محل نزاع است؛ یا، به قول آرین‌پور، «این پیشامد را دستاویز کرد[ه تا] بحثهای پراکنده و بیسامان را در محور طبیعی خود انداخت[ـه] و بدان

[۷۱] رفعت حتی در یکی قطعات طنزی که دربارهٔ همین جدال نوشته طالقانی را به خاطر اینکه به جای «مکتب سعدی» ما را به «دبستان فردوسی» دعوت می‌کند «معاون‌السلطنه» می‌خواند، و پرانتز هجوآمیزی هم در پاسخ طالقانی به جواب پرخاشجویانه‌ی «شاگرد مکتب سعدی» باز می‌کند و می‌نویسد: «"من، وقتی که مقاله سراپا فحش تو را خواندم، حس تأسف و رقت در خود احساس کردم! ..." و مقالهٔ (سراپا فحش‌تری؟؟؟) برای تو نوشتم». نک. همان، ۳۴۱.

صورت جدی و اصولی» بدهد. رفعت، از همان مقاله‌ی اول، مسئله‌ای استتیکی را پیش می‌کشد (یا دقیقتر، مسئله‌ی *ترجمه‌ی استتیکی* در یک بافت بین‌المللی را) و می‌نویسد: «*صدای* توپ‌وتفنگ محاربات عمومی *در اعصاب ما هیجانی را بیدار می‌کند* که *زبان* معتدل و موزون و جامد و قدیم سعدی و همعصران تقریبی او نمی‌توانند با سرودها یا در واقع "لیتانی"های خودشان آنها را *تسکین* و یا *ترجمه* کنند». بحث رفعت بر سر یافتن *زبانی‌ست* که با آن بتوان داده‌های حسی و هیجانی جدیدی را *ترجمه* کرد که «سعدی از *تصور* آنها هم عاجز بود». پس مسئله‌ی ادبیات هم به نظر رفعت قابل تقلیل به مسئله‌ای اخلاقی نیست، و در نتیجه ارزش ادبی نیز در نظر او نمی‌تواند تابعی از سودمندی و ناسودمندی اخلاقی ادبیات برای پیشبرد پروژه‌ی توسعه باشد. به عبارت دیگر، توسعه، یا گسترش ناموزون و مرکب اقتصاد-جهانِ سرمایه‌دارانه، توابعی استتیکی دارد که سطح مستقلی از تحلیل را می‌طلبند؛ و تاریخ یا تبارشناسی ادبیات را فقط در شرایطی می‌توان به تاریخ یا تبارشناسی گفتاری تربیتی و توسعه‌گرا (آن هم فقط از بالا) تقلیل داد که مسائل مشخصاً *ادبی* ادبیات را نادیده بگیریم (مسائلی که البته به درد فهمیدن *کلیات* تاریخ واقعی توسعه هم می‌خورند). به نظر می‌رسد که رفعت هم نمی‌توانست توجه نخستین اهالی «ادبیات کهن» را به مسائل مشخصاً ادبی مدنظرش معطوف کند، و تأکید می‌کرد که «اساس مسئلهٔ متنازع فیها» سودمندی یا ناسودمندی اخلاقی آثار سعدی نیست، «اساس دعوا فقط دانستن این است که آیا افکار و تعلیمات شعرا و ادبا و حکمای قدیم برای امروز یک ملت معاصر و متجدد کفایت می‌دهد یا نه؟ *به عبارت اخری* آیا اشعار و منثورات قدما در ما افکار نو، انطباعات ***Impressions*** نو [فرانسه‌ها از رفعت است]، اطلاعات نو و تحسسات ***Sensations*** نو، یک کدام چیز نو تولید می‌کند یا نه؟». مسئله‌ی رفعت به هیچ وجه این نبود که شعر سعدی اخلاق ملی را فاسد می‌کند و در نتیجه باید کنار گذاشته شود. او در مقالاتش چند بار به انحاء مختلف تأکید کرد که مسئله بر سر ارزش فی‌نفسه‌ی سعدی نیست، در این مسئله به نظر او اساساً شکی نبود. سعدی به نظر او «یک مرد هوشیار، یک ایرانی بیدار و دانشمند زمان خود ... یک شاعر مهرورز، یک ادیب نکته‌سنج، یک نثرنویس ظریف، یک ناظم صنعتکار و یک متفلسف تجددخواه *نسبت به محیط خودش*» بود. می‌توان گفت که مسئله برای رفعت، بیش از خود سعدی، نسبت «مکتب سعدی» با مناسبات ادبیِ

بین‌المللیِ جدید بود. مسئله‌ی او این بود که «*تحسسات و انطباعاتی ... نظر به فکر موجوده و اطلاعات مکتسبهٔ ما ممکن است در تحت مؤثرات خارجی به ظهور برسد*»؛ حال اگر این مؤثر خارجی شعر سعدی یا از جنس اشعار شاگردان معاصر مکتب سعدی باشد آنچه به ظهور می‌رسد «لذتی [ست] که قدما بهتر از ما احساس می‌نمودند، و وقتی که در قلب ما زاییده می‌شوند، به غیر از اینکه ما را نایل به نعمتهای *موروثی* کنند، چیزی به وجود ما *نمی‌افزایند* ... *همه[ی] چیزهای ملی با ما معاصر نیستند*». به عبارت دیگر، به نظر او، مازادی حسی، عاطفی، و هیجانی در وضعیت معاصر وجود داشت که در *زبان* سعدی و شاگردان مکتب او *ترجمه‌ای* نمی‌یافت، و او این مازاد استتیکی را مشخصاً در نسبت با موقعیت جدید ایران در فضای بین‌المللی، و حس *ایرانی بودن* در این فضا صورت‌بندی می‌کرد: «هرگاه در *ماوراء حدود ایران* یک مدنیت عالی و یک بشریت متکاملی موجود نبود و عصر ما یکی از قرون وسطی محسوب می‌شد *و جهان عبارت از جهان ایرانی بود*، به این ثروت و مکنت محدود ادبی قناعت می‌ورزیدیم. آیا راستی وقتی خودتان را به‌اندازه‌ای که ما ایرانیان هستیم از قافلهٔ تمدن دور می‌بینید، هیچ *دردی* در ته دل احساس نمی‌کنید؟ خوب، کدام شعر و کدام شاعر شما این درد را به خوبی برای شما *ترجمه* می‌کند؟ ... در اینجا از خود می‌پرسیم که آیا به توضیح واضحات نپرداخته‌ایم؟ آیا در اثبات اینکه شعرای قدیم ما، مقام بلند و ذکاء و استعداد خارق‌العاده داشته‌اند، اما قهراً و طبعاً نتوانسته‌اند *چیزهایی را که ما امروز می‌بینیم - و باید از آنها متأثر، متحسس و بالاخره شاد یا آزرده شویم* - ببینند، محتاج به اقامهٔ دلیل است؟». حرف رفعت همان حرف بوطیقای انقلابی مشروطه بود: «[ما] باید تابع موجبات این "مشاهدهٔ" خود بشویم و چیزی را که چشمان ما دیده‌اند باور کنیم» و آن را به زبان ادبی، که یعنی زبان عامه، *ترجمه* کنیم.[۷۲] آنچه چشمان «ما» دیده بود این بود که از درون عمارت پدری نمی‌شود «چیزهایی» را دید «که ما امروز می‌بینیم و باید از آنها متأثر، متحسس و بالاخره شاد یا آزرده شویم». و این «*ما*» هر دو سوی دعوا را دربرمی‌گرفت، به این دلیل که سنت‌گرایان هم به ضرورت «ریختن

[۷۲] آرین‌پور، *از صبا تا نیما*، ج ۲، ۴۳–۴۳۸.

بنیان‌های نوآیین‌تری»، در کنار پاسداری از عمارت تاریخی‌ای که نیاز به مرمت داشت، معترف بودند؛ هرچند برخلاف عقیده‌شان به «یک تجدد آرام‌آرام و نرم‌نرمی» در ابتدای این جدال، کمی بعد، در پاسخ به مقاله‌ای از رفعت که آرین‌پور آن را «مانیفست تجددخواهان» می‌نامد، گفتند در عین حال که عقاید متجددین افراطی را مثل هر عقیده‌ی دیگری «مقدس» می‌دانند، رازورزانه، در انتظار «عقایدی مقدستر خواهند بود که *بلافاصله* پس از گفتن به‌موقع عمل درآمده و در محیط خود عامل یک نوع تأثیرات نوینی واقع گردند». می‌توان گفت که آنچه آنها جسارت مواجهه با آن را نداشتند فضای «گنگ و تاریک و مبهم» ترجمه بود. یعنی فضایی که نوگرایان، اگر از تعبیر دقیق خود سنت‌گرایان استفاده کنیم، «در میان ادراک و بیان خود»شان تجربه می‌کردند، و به شعرهایشان هم سرایت می‌کرد (یا دقیقتر، به شعرهایشان فرم می‌داد).[۷۳] رفعت که در پی یافتن *زبانی* بود که با آن بتوان داده‌های حسی و هیجانی جدیدی را *ترجمه* کرد که ربطی به «*صدای* توپ‌وتفنگ محاربات عمومی» داشتند که «سعدی از *تصور* آنها هم عاجز بود»، در مقالات خود به‌صراحت به پیچیدگیِ یافتن این زبان مترجَم اشاره کرده بود. این زبان‌آموزی ترجمه‌ای به نظر رفعت ابداً چیزی دفعتی نبود که «بلافاصله پس از گفتن به موقع عمل درآید»؛ کاملاً برعکس، او پیش‌تر نوشته بود «این خطر ابداً موجود نیست که امروز یک‌نفر ادیب متجدد، یک‌دفعه برخیزد و به‌ناگاه یا نابهنگام آخرین کلمهٔ تجدد را گفته کار صدسالهٔ صد ادیب را در یک‌روز انجام دهد ... ای ادبای جوان دانشکده! با مفرطترین "حس تجددپروری" و طولانیترین "آمال ادبیه" که در خود سراغ دارید، تمام رفقای خود را به‌امداد طلبید و بدون واهمه داخل کارزار شوید. نترسید، آسوده و تندتند بجنگید، به این زودی موفق به‌مرام خود نخواهید شد ... بعد از زحمات زیاد در روی کاغذ مشق خودتان چند لفظ غلط، چند عبارت ناموزون و چند شعر ناهموار خواهید یافت ولی آسوده باشید "تجدد" هنوز خیلی دور از شما خواهد بود».[۷۴] تصویری که رفعت از کار «ادیب» در این وضعیت ترسیم می‌کند تصویرِ (عمیقاً مدرنیستیِ) زبان‌آموز و مترجمی‌ست که همواره در کارش شکست می‌خورد: در

[۷۳] همان، ۴۶۵.

[۷۴] همان، ۴۴۸.

ترجمه‌ی آنچه می‌بیند به آنچه می‌نویسد (یا می‌سازد)، در ترجمه‌ی آنچه درک می‌کند به آنچه بیان می‌کند، و همچنین در ترجمه‌ی زبانی که از آن خودش نیست به زبانی که آن هم حالا دیگر، مثل خانه‌ی پدری‌اش، از آن خودش نیست. رفعت در تمام این مقالات تلاش می‌کند تا با ترجمه‌ی مقولات و مفاهیم و ایده‌ها و گزاره‌های استتیکی فرانسوی (و در واقع اروپایی و حالا بین‌المللی) به فارسی منظورش را بیان کند، اما زبانی که از خلال این ترجمه خلق می‌شود، در عین آنکه «ساده» نوشته شده است، و در عین آنکه نویسنده‌ی مترجمش به همان نحو که تصور کرده، به همان نحو هم نوشته، در تفهیم آنچه می‌خواهد بفهماند وامی‌ماند، چون این دیگر نه زبان اوست و نه زبان مخاطبان سنت‌گرای او، بلکه یک زبان ادبی ملی‌ست که از درون گنگی و ابهام و تیرگی ترجمه‌ی بین‌المللی برمی‌آید. اینکه سنت‌گرایان در این جدال اشعار و نوشته‌های نوگرایان را به استهزا «لیتراتور» خوانده بودند و فارسیِ آنها را به نام کاروانسرا و محله‌ای در استانبول «فارسی خان والده» نامیده بودند را هم باید در همین بافت ترجمه‌ای فهمید[۷۵] (و این را هم که اساساً نوگرایی ادبی در این دوره بیش از آنکه چیزی «ایرانی» باشد، چیزی «قفقازی» و «استانبولی» و «تبریزی» بود، که البته به «یوش» هم نزدیک‌تر بودند تا به «تهران»). درست است که یک طرف این دعوا، یعنی اهالی دانشکده، که مسئله‌شان حفظ ردّ *درزمانیِ* «چیزهای ملی» یا پاسداری از عمارت موروث پدری بود، عموماً به طرح مسائل استتیکی، زبانی، یا ساختمانی، نمی‌پرداختند و بحث ادبیِ *همزمانی* (یا بحث «ادبیات معاصر») را عموماً به «معیشت عمومی و اخلاق اجتماعی» فرومی‌کاستند؛ اما طرف دیگر چنین نبود و مسئله‌ی نسبت ادبیات و جامعه‌ی *معاصر* را ضمن پرسش‌های استتیکی و ادبی طرح می‌کرد. فروکاستن هر دو موضع سنت‌گرایی و نوگرایی به مواضعی اساساً اخلاقی در *تبارشناسی ادبیات*، تاریخ این تنش درونی میدان ادبی را (که به قول خود نویسنده همچنان باقی‌ست) *به نفع موضع اخلاق‌گرا* نادیدنی می‌کند؛ یعنی به نفع آن موضعی که بعدتر، با تأسیس دانشکده‌ی ادبیات، غالب بودجه‌های ادبی را به خود اختصاص داد و متولی «ادبیات

[۷۵] همان، ۴۵۹.

کهن» یا «عمارت تاریخی پدران شاعر و نیاکان ادیب» شد، که یعنی همان مقوله و همان عمارتی که *تبارشناسی ادبیات* تمام گذشته‌ی دور و نزدیک ادبی را از پنجره‌ی معوج آن می‌نگرد.

این که نوگرایان، که اساساً درگیر مسئله‌ی *ادبیات معاصر* بودند، معیارهای بین‌المللی جدیدی برای سنجیدن *ارزش ادبی* داشتند (که *تبارشناسی ادبیات* نادیده‌شان می‌گیرد و با معیارهای اخلاقی سنت‌گرایان همکاسه‌شان می‌کند) عجیب نیست؛ جالب این است که «هیچ‌یک از» سنت‌گرایان نیز «آثار [سعدی] را بر مبنای معیارهای کهن سنجش آثار ادبی *ارزیابی* نکردند» (۲۵۲). می‌توان استدلال کرد به این دلیل که *ارزش ادبی* در نظر آنها نیز تابعی از یک نظام بین‌المللی ترجمه بود. آنها نه‌تنها ادبیات را «با ذائقهٔ غربی» و با «سلیقهٔ توسعه‌یافتگان» «ارزیابی» می‌کردند (۲۳۷، ۲۴۱)، بلکه این کار را برمبنای اصول و قواعدی علمی و بین‌المللی انجام می‌دادند - در واقع برمبنای اصول و قواعدی فیلولوژیک که حامل نیرو و اقتدار (ایدئولوژیک و واقعیِ) علم بود، و چنان که میشل فوکو نشان داده، در همان بستر معرفت‌شناختی شکل گرفته بود که مثلاً اصول و قواعد اقتصاد سیاسی و زیست‌شناسی. اما به نظر فوکو، در سال ۱۹۶۶، تولد فیلولوژی، برخلاف آن دو علم انسانی دیگر که حضوری پررنگ در آگاهی غربی (و در واقع بین‌المللی) داشتند، «مطمئناً یکی از رخدادهای مهم فرهنگ غرب در حوالی پایان قرن هجدهم بوده ... [که] بیش از هر رخداد دیگری از آن غفلت شده است. ... در واقع، انگار این تمامی *شیوه‌ی وجود زبان* (از جمله زبان ما [غربیان]) نبوده که با کار [فیلولوگ‌ها] متحول شده است». بنا بر استدلال فوکو، زبان، که تا پیش از این «نظامی از بازنمایی‌ها [بود] که قدرت داشت بازنمایی‌های دیگر را برش دهد و بازترکیب کند»، با تولد فیلولوژی بدل به «ابژه»ای شد که می‌توان خودش را به وسیله‌ی یک سامان اثباتی مطالعه کرد و مثل هر ابژه‌ی دیگری اصول و قواعد ناظر بر تغییرات درونی و *تاریخیت* ویژه‌اش را شناخت. با تنزل یافتن زبان از یک نظام بازنمایی‌ها به یک ابژه در میان ابژه‌های دیگر، «همه‌ی زبان‌ها با هم برابر شدند و فقط ساختمان‌های درونی‌شان با هم فرق داشت». در این سطح از انتزاع زبان‌شناختی، دیگر هیچ زبانی نمی‌تواند از زبانی دیگر برتر، ظریف‌تر، دقیق‌تر و الخ باشد، بلکه زبان‌ها همه با هم برابرند و از هم متفاوت، و «هر زبانی»، مثل هر دولت-ملتی، «فضای دستوری خودمختاری

دارد»؛[۷۶] و به همین دلیل هم برای مطالعهٔ *زبان* دیگر لازم نیست سراغ زبان «تمدن‌های بزرگ» که صاحب «فرهنگ‌های عالی» هستند، یا به قول رفعت سراغ زبان «یک مدنیت عالی و یک بشریت متکامل»، برویم، بلکه هر زبانی در *تفاوت* خود می‌تواند *همان چیز مشابهی* که زبان‌های دیگر به ما نشان می‌دهند، یعنی خود «زبان» را، به ما نشان دهد.[۷۷] از دیگر سو، «عنصر اولیه‌ی زبان»، در مفهوم فیلولوژیک کلمه، «افعال (و ضمایر شخصی)» هستند. شیوه‌ی وجود زبان، در این معنی، دیگر حول اسم‌ها، که نیروی بازنمایانگرشان جهان مصداق‌ها را برش می‌زد و تفاوت‌هایش را دیدنی می‌کرد، سامان نیافته؛ بلکه زبان خودْ هستی مستقلی‌ست، چیزی در جهان، مصداق کلمه‌ی «زبان»، شیئی میان دیگر اشیاء، که «بیش از آن‌که از آنچه *می‌بینیم* خبر دهد، در وهله‌ی اول از آنچه *انجام می‌دهیم* یا بر سرمان می‌آید می‌گوید». هستی زبان در این معنی «نه در اشیای مدرَک»، نه در انشقاق چیزهایی که به واسطه‌ی نامگذاری از مصادیق دیگر جدا می‌شوند، «بلکه در سوژه و فعالیتش "ریشه می‌گیرد". پس شاید بیش از آن‌که حاصل حافظه‌ای باشد که بازنمایی را تکرار می‌کند، نتیجه‌ی خواست و نیرو باشد»؛ و *ریشه‌هایش* بیش از آنکه با چیزهای بیرونی سروکار داشته باشند، بیانگر «اعمال، حالات و اراده‌ها»ی درونی، و «[ترجمه‌ی] خواست بنیادین کسانی [باشند] که سخن می‌گویند». در این معنی، پیوند *فیلولوژیک* زبان با «تمدن»های سخنگو - یعنی تمام تمدن‌هایی که بر اساس یک *تفاوت زبانی واحد* بتوان از هم جدایشان کرد - پیوندی *روحانی* است؛ یا، به عبارتی، پیوندی *رمانتیک*؛ چرا که این پیوند حالا «به‌واسطه‌ی *روح مردمانی* بود که آن تمدن‌ها را به وجود آورده‌اند، به آن‌ها جان می‌بخشند و آن‌ها را آینه‌ی خود می‌بینند. ... در یک *زبان*، آن‌که سخن می‌گوید، آن‌که بی‌وقفه *در زمزمه‌ای که نمی‌شنویم اما تنها سرچشمه‌ی درخشش* است سخن می‌گوید،

---

[۷۶] فوکو، *الفاظ و اشیا*، ۳۶۵، ۳۷۵، ۷۰-۳۶۹، ۳۶۷.

[۷۷] می‌توان گفت که تولد فیلولوژی در این معنا سرآغاز کثرت‌گرایی فرهنگی‌ست که بر مبنای آن همه‌ی فرهنگ‌ها با هم برابرند و همه می‌توانند به‌یکسان یک *چیز مشابه*، یعنی قسمی *تفاوت مرموز فرهنگی*، را به ما نشان دهند.

مردمند». به دلیل همین پیوند روحانی با زمزمه‌ی رازآمیز مردم هم هست که «"زبان تاریخ ماست، میراث ماست"»؛ و به همین دلیل هم هست که «در سرتاسر قرن نوزدهم، فقه‌اللغه [یا همان فیلولوژی][۷۸] بازتاب عمیق سیاسی داشت». بازتابی که در وهله‌ی اول می‌توان در شباهت تام شیوه‌ی وجود زبان‌ها و شیوه‌ی وجود دولت-ملت‌ها دید که همه، در سطحی از انتزاع، با هم برابرند و هر یک در درون خود *فضایی* خودمختار و *تاریخی* متفاوت دارند که به *مردمی* یا *عامه‌ای* پیوند خورده که زبانشان، مثل همه‌ی زبان‌های دیگر، «*مکان سنت‌ها، عادات بی‌صدای تفکر و ذهنیت نهان*» آنهاست؛ «*حافظه‌ای* گریزناپذیر» که خودشان «حتی به حافظه بودن آن آگاهی نداشت[ـند]»؛ «وجود متراکم اسرارآمیز»ی، فضا-زمان رازآمیزی، که حالا از طریق مطالعات فیلولوژیک قابل بازنمایی و خواندن و *به یاد آوردن* می‌شد[۷۹] - با این تذکر که در فیلولوژی و بعدتر در زبان‌شناسی معیاری «علمی» برای جدا کردن «زبان» از «گویش» وجود ندارد، و چنانکه معروف شده «زبان = گویش + ارتش». زبان، در این مفهوم فیلولوژیک که در قرن نوزدهم به‌سرعت جهانگیر شد، *به شیوه‌ای علمی*، بدل به گنجینه‌ی خاطرات ملی شد؛ و همچنین به زیستگاه تاریک و مرموز یک روح رمانتیک ملی که همزاد فیلولوژی بود. پس مثلاً وقتی که میرزا آقاخان کرمانی در دهه‌ی ۱۸۹۰ در *سه مکتوب*، که پر از گزاره‌های *به لحاظ تاریخی* علمیِ فیلولوژیک است، می‌نویسد «بهترین تاریخ‌های عالم، زبان است؛ [چرا] که می‌توان تاریخ هر ملت را از زبانشان استنباط کرد که چه بوده و چه شده‌اند»، به‌هیچ‌وجه از دانش معاصر خودش عقب

---

[۷۸] «فقه‌اللغه» برابر جاافتاده‌ی «فیلولوژی» در زبان فارسی‌ست، و فاطمه ولیانی هم در ترجمه‌ی خود از همین لفظ استفاده کرده. در بافت متن فوکو، که اساساً به مطالعه‌ی آن وجهی از فیلولوژی اختصاص دارد که بعدتر نام «زبان‌شناسی تاریخی-تطبیقی» به خود می‌گیرد، «فقه‌اللغه» ترجمه‌ی دقیقی‌ست؛ اما اگر سایر دانش‌هایی که به صورت تاریخی از فیلولوژی مشتق شده‌اند، مثل ادبیات تطبیقی، مطالعات تطبیقی ادیان، حقوق تطبیقی، و بعدتر مطالعات منطقه‌ای، را هم در نظر بگیریم، «فقه‌اللغه» به این دلیل که در فارسی امروز بیشتر با زبان‌شناسی تاریخی عجین است، ترجمه‌ی رسایی نخواهد بود. به همین دلیل هم، به جز در نقل‌قول‌ها از *الفاظ و اشیا*، در این متن از همان «فیلولوژی» استفاده می‌کنم که در فارسی هم جاافتاده است.

[۷۹] فوکو، *الفاظ و اشیا*، ۷۶-۳۷۵، ۳۸۴.

نیست، و صرفاً دارد یک گزارهٔ هستی‌شناختی فیلولوژیک را تکرار می‌کند. روشی هم که برای مطالعهٔ این تاریخ ارائه می‌کند روشی فیلولوژیک است: «مثلاً شما می‌خواهید کیفیت و تمدن عرب را در هزار و دویست سال قبل ملاحظه فرمایید؛ باید به قصص و حکایات و امثال و عبارات و اشعار و تشبیهات و الفاظ و کنایات و استعارات و کلمات آن وقت مراجعت نموده و آن‌ها را مطالعه کنید».[۸۰] دلال‌رحمانی پیوندی که در چنین گزاره‌ای میان ادبیات و جامعه برقرار شده را حاصل تبدیل شدن تاریخیِ یک «گزارهٔ هنجاری» (<ادبیات باید در راستای توسعه‌ی ملی گام بردارد>)، در موقعیت خاص ایران، «به گزاره‌ای توصیفی» یا «هستی‌شناختی» (<ادبیات امری اجتماعی‌ست>) می‌داند. به نظر او اول آن گزاره‌ی هنجاری وجود داشته، و بعد «*به زودی* این گزارهٔ هنجاری به گزاره‌ای توصیفی بدل شد[ه و] در نتیجه این تلقی که متن ادبی *باید* در پیوند با شرایط اجتماعی باشد، به گزاره‌ای گذار کرد[ه] که هستی امر ادبی را پیوستهٔ امر اجتماعی [می‌داند]». همین گذار هم هست که، اگر از ابتدای این جستار به خاطر داشته باشید، ادبیات را (در ایران؟) بدل به «امری ثانوی و ناشی از امر اجتماعی» می‌کند (۲۴۶). اما اگر *سه مکتوب* کرمانی هم منبع گزاره‌ی هنجاری اول است (۲۳۹) و هم منبع گزاره‌ی هستی‌شناختی دوم، و هر دوی این گزاره‌ها همزمان در متون دیگری که دلال‌رحمانی از کرمانی و سایر معاصران او در *تبارشناسی ادبیات* نقل کرده هم پیدا می‌شوند، و در عین حال در *مکتوبات* آخوندزاده هم، حدود سه دهه پیش از این، وضعیت نابسامان لیتراتر در ایران نشانه‌ای از انحطاط ملی دانسته شده، چطور می‌توان توالی‌ای زمانی میان این دو گزاره قائل شد؟ اگر *مکتوبات کمال‌الدوله* را لحظه‌ی اول حضور «لیتراتر» در زبان فارسی بدانیم، هستی لیتراتر از همان اول با هستی

[۸۰] تمایزهای نژادپرستانه‌ای که کرمانی در این کتاب (و البته در جاهای دیگر) میان آریایان و سامیان و زبان‌ها و ادیانشان می‌گذارد هم همه تمایزهایی فیلولوژیکند و در غالب آثار فیلولوگ‌هایی که به «شرق» پرداخته‌اند هم پیدا می‌شوند. ژست‌های ریشه‌شناسانه‌ی او هم که غالباً من‌درآوردی‌اند و بر شباهت‌های آوایی بنا شده‌اند، مثل ژست‌های ریشه‌شناسانه‌ی بسیاری دیگر، و در میانشان فلاسفه‌ی مهم ایرانی و اروپایی، ژست‌هایی فیلولوژیکند، و در واقع کنش‌هایی پوئتیک برای طرد نژادگرایانه‌ی «عناصر» عربی از فارسی و ساختن یک فانتزی «علمی-تخیلی» از نزدیکی ایرانیان به نژاد برتر اروپایی.

اجتماعی پیوند دارد، و بر وضعیت بد آن دلالت می‌کند. یا مثلاً، در «کریتکا» یا همان «سروشیه»، آخوندزاده که شعر سروش اصفهانی را لیتراتر می‌داند اما پوئزی نمی‌داند چاپ شعر او در شماره‌ی اول *روزنامه‌ی ملت سنیه‌ی ایران* را به این دلیل کار اشتباهی می‌داند که این روزنامه به سایر موقعیت‌های ملی می‌رود و تصویری از ایران می‌سازد به‌عنوان جایی که در آن «سروش نامی» «لقب شمس‌الشعرایی یافته» که اگر در فضای بین‌المللی ادبیات با ولتر و هومبولت و بایرون و سایرین *مقایسه* شود «وجود لاینفع و بی‌مصرف»ـی بیش نیست، و «ملل اجنبیه که *معاصر* ملت ایرانند *لامحاله* از این لقب معنی نیز مراد خواهند کرد و مناسبت نیز ملاحظه خواهند نمود و خواهند گفت که اولیای دولت ایران در این عصر بچه درجه از فن شعر بیخبرند».[۸۱] پس به نظر آخوندزاده هم هستی اجتماعی در هستی ادبی پدیدار می‌شود، چرا که، در فضای بین‌المللی جدید، ادبیات و جامعه *لامحاله* (که یعنی *پیشاپیش* در یک نظم هستی‌شناختی *مستقر*) با هم در پیوندند. شاید چیزی که در متن کرمانی جدید است، اگر به ابتدای نقل‌قول دلال‌رحمانی از *سه مکتوب* برگردیم و جمله را دوباره، واقعاً آنطور که هست، بخوانیم، پیوندی‌ست که کرمانی بین *زبان* و *تاریخ ملی* برقرار می‌کند. ادبیات در سخن او جایی‌ست که می‌شود *زبان* را مطالعه کرد. پس شاید بتوانیم بگوییم آنچه متون کرمانی، و البته کمی بعد از او متون بهار و محمد قزوینی و ابراهیم پورداوود و علی‌اصغر حکمت و بسیاری دیگر، نشان می‌دهند ادغام بیشتر ایران در فضای بین‌المللی ادبیات، و گسترده‌تر شدن استفاده از، و فکر کردن با، گزاره‌ها و اصول و قواعد و روش مطالعه‌ی فیلولوژیک است، و صورتبندی صریح‌تر و علمی‌تر پیوند ادبیات و جامعه (فارغ از اینکه ما امروز این گزاره‌ها و حاصل کاربست‌شان در متون آنها را صادق بدانیم یا نه). آنچه نیروهای پوئتیک از آغاز به آن حمله کرده بودند نه *زبان* (که از آغاز بر *تفاوت ملی* آن از زبان‌های ملی دیگر تأکید می‌کردند) بلکه *عملکرد بازنمایانه‌ی زبان مکتوب* (که با لسان قوم یکی نبود) در *وضعیت معاصر* بود؛ و به همین دلیل هم مسئله‌ی آنها بیش از اینکه *زبانی*، *درزمانی*، یا *فیلولوژیک* باشد، *ادبی*، *همزمانی*، و *پوئتیک* بود. مسئله‌ی نوگرایی ادبی، در *وهله‌ی اول*، چنانکه سعی کردم استدلال کنم، مسئله‌ی *دیدن* بود، نه

[۸۱] آخوندزاده، *مقالات*، ۶–۶۵.

فهم و اثبات امتداد فرهنگیِ کلیتی ملی در زمان (که پیوندی رازآمیز با *شنیدن* دارد) - به همین دلیل هم بازنمایی‌های ادبی‌شان بیشتر خصلتی نقشه‌نگارانه و *جغرافیایی* داشت تا *تاریخی* (مثل دارالفنون، که در آن از ابتدا جغرافیا بود، اما تاریخ اول نبود و بعداً آمد[۸۲] - هر چند که مسئلهٔ امتداد فرهنگ ملی هم در متون آخوندزاده طرح شده و بازگشت او به ایران باستان و شیوهٔ جدا کردن «عناصر» ایرانی از عناصر عربی در متون او نیز همه برمبنای اصول علمی-نژادی فیلولوژیک ممکن شده‌اند). آنچه به وضوح می‌توان ردّ تاریخی‌اش را از آخوندزاده تا جدال بر سر مکتب سعدی پی گرفت، بسط فهمی فیلولوژیک از ادبیات است به‌عنوان بستری که در آن می‌توان *زبان*، یعنی *تاریخ ملی*، را مطالعه کرد که همبستهٔ ساختاریِ گسترش قدرت دولتی‌ست؛ و نتیجه‌اش را می‌توان هم در گسترش تاریخ‌نگاری ادبیات دید، هم در دستورِزبان‌نویسی (و هم، به گونه‌ای دیگر، در مهجور شدن پیکارسک، به حاشیه رفتن رمان سیاسی-اجتماعی مشروطه، گسترش رمان تاریخی، و معطوف شدن توجه رمان‌نویسان اجتماعی به حوزه‌ی خصوصی[۸۳]). امکان جدا کردن لفظ و معنی، و تلاش برای حفظ کردن لفظ (یا زبان) و تغییر معنی (یا آرایش مدلول‌ها) از جانب سنت‌گرایان هم در این جدال امکانی (یا در واقع توهمی) از اساس فیلولوژیک بود. چون بنا بر قواعد این علم مهم قرن نوزدهمی، زبان در وهله‌ی اول نه یک *نظام دلالی* بلکه یک *هستی تاریخی* بود که حتی بسیاری از عناصر بنیادی آن، مثل *قواعد* آوایی وصرفی و نحوی که فضای خودمختار درونی آن را می‌ساختند، اصلاً معنی (یا دلالت) خاصی نداشتند، و به همین دلیل هم تفاوت زبان‌ها از یکدیگر تفاوتی *معنایی* نبود، بلکه تفاوتی *دستوری* بود.[۸۴] به

---

[۸۲] نک. ابراهیم توفیق، سیدمهدی یوسفی، و آرش حیدری، *مسئلهٔ علم و علم انسانی در دارالفنون عصر ناصری* (تهران: پژوهشکده‌ی مطالعات فرهنگی و اجتماعی، ۱۳۹۹).

[۸۳] نک. نوید نادری، «ادبیات مشروطه و مسئلهٔ رمان»، *رود*، ش. ۹ (۱۴۰۱): ۳۵-۱۲۲.

[۸۴] *دستور پنج استاد* از این نظر کتابی بسیار نمادین است. اثر جمعی «استادان بزرگ» دانشکده‌ی ادبیات درباره‌ی «زبان» بود نه «ادبیات». جالب اینجاست که همگام با جدا شدن زبان‌شناسی از فیلولوژی تدریس دستور زبان در دانشکده‌های ادبیات فارسی نیز رفته‌رفته به گروه‌های زبان‌شناسی برون‌سپاری شد، و دانشکده‌ی ادبیات نه‌تنها با تغییر شیوه‌ی بین‌المللی پژوهش ادبی از فیلولوژی به ادبیات تطبیقی

قول فوکو، بر مبنای فهم فیلولوژیک، «چون معنا را می‌توان تقریباً تمام و کمال از زبانی به زبان دیگر انتقال داد، این قواعد [دستوری]اند که امکان می‌دهند فردیت زبان‌ها را مشخص کنیم»؛ و *زبان‌ها* را می‌توان با یکدیگر «مقایسه کرد، بی‌آن‌که مجبور باشیم از "محیطی" مشترک عبور کنیم که عبارت است از میدان بازنمایی با همه‌ی تقسیمات فرعی ممکنش»[۸۵] (در حالی که *ادبیات‌ها* را نمی‌توان بدون گذشتن از میدان بازنمایی با یکدیگر مقایسه کرد). در ابتدای جدال بر سر مکتب سعدی، بهار ابتدا پاسخی اخلاق‌گرایانه به مقاله‌ی اخلاق‌گرای طالقانی داده بود و با قرار دادن سعدی در یک بافت تاریخیِ ابن خلدونی-منتسکیویی (حرکت از عصبیت به تمدن و انحطاط و تأثیرات اقلیم بر طبایع - که البته از میانه‌ی راه، یعنی از ابتدای بخش «تأثیر فلسفهٔ یونان و هند در ادبیات»، پر از گزاره‌های فیلولوژیک می‌شود)، از «عقاید اخلاقی و معاشرتی و اجتماعی شیخ سعدی» و نکات نغز او درباره‌ی «امور سیاسی و ملک‌داری و لشکرکشی» دفاع کرده بود.[۸۶] اما پس از آنکه رفعت با استدلال‌های *استتیکی* وارد صحنه شد، بهار هم شیوه‌ی بحث را عوض کرد و به طرح *مسئله‌ی لفظ و معنی* و ضرورت همگامی با سیر تکاملی تاریخ زبانی و ادبی پرداخت. بهار پاسخش به رفعت را اینطور آغاز کرد که «دنیا دستخوش انقلابات است. ... از *فورم* لباس‌ها تا *فورم* لغات، و اصطلاحات، همه‌چیز درین عرصهٔ منقلب و محیط متغیر، دستخوش تقلب و تغییرند - پس شگفت نیست اگر، در ادبیات ما، و ***حتی*** در لغات و اصطلاحات ما، و طرز ادای مقاصد ما، تغییراتی حاصل شود. در عین حال»،[۸۷] و باقی را آرین‌پور آورده، «ما نمی‌خواهیم پیش از آنکه *سیر تکامل* به‌ما *امری* دهد، خود مرتکب امری شویم. این است که موافق احتیاجات فعلی هیئت اجتماعیه و مطابق محیطی که ما را تکمیل خواهد نمود، یک تجدد آرام آرام و نرم نرمی را اصل مرام خود ساخته و هنوز جسارت نمی‌کنیم که این تجدد را

و نظریه‌ی ادبی رفته‌رفته توان پژوهش درباره‌ی ادبیات را از دست داد، بلکه در اثر تقسیم کار علمی جدید توان مطالعه‌ی زبان را نیز تا حدود زیادی از دست داد.

[۸۵] فوکو، *الفاظ و اشیا*، ۳۶۷.

[۸۶] حکیمی، *دورهٔ کامل مجلهٔ دانشکده*، ۳۳۸.

[۸۷] همان، ۳۵۲.

تیشهٔ عمارت تاریخی پدران شاعر و نیاکان ادیب خود قرار دهیم. ... ما پیش از آنکه *خط فارسی* به‌همین حالت ناقص باقی و *دامنهٔ لغات عجم* به این تنگی برقرار و *اصول فنی و قواعد علمی* تا این درجه در کشور ما مفقود است، تا وقتی که احساسات عمومیه و اخلاق ملیه و افکار هیئت اجتماعیهٔ ما به‌حال حاضر مستقر و باران ترقی و تجدد به‌قدر یک‌قطره در زمین دماغهای اکثریت افراد این آب و خاک نباریده است، بیفایده می‌بینیم که مثلا مجلهٔ خود را با خطوط مقطعه به‌طبع رسانیده و اشعار خود را با سیلابهای ناموزون اروپایی وفق داده و *مقاصد* خودمان را در *لباسهای* خیلی تازه که هنوز مفهوم آنها در کشور ما نامعین است، به‌جلوه درآوریم»؛ پس به جایش این عمارت را «مرمت» می‌کنیم و باقی ماجرا.[۸۸] پس به نظر بهار سیر تکامل تاریخی *زبان* (از جمله لغات و اصطلاحات و فرم کلمات و خط و *کمبود ملی لغات عجم* و دسترسی ناکافی به دانش زبان و عقب‌ماندگی کلی اکثریت *مردمی* که زبان خانه‌ی سنت‌های آنهاست)، هنوز *امر* به تغییر *معماریِ* عمارت پدری نداده، هر چند که بهار می‌گوید با تغییر و اصلاح (و در واقع سانسور) محتوای اخلاقی آن مشکلی ندارد.[۸۹] عقب نشستن اهالی دانشکده به تغییر اخلاقی، و *فرم* مقاومت آنها در برابر تغییر فرمی در ادبیات، فقط به میانجی دانشی ممکن شده که *شیوه‌ی وجود زبان* را از یک نظام همزمانی بازنمایی‌ها به یک هستی *ذاتاً* درزمانی ابژکتیو تنزل بخشیده بود؛ و زبان نه‌تنها خودش حالا بدل به ابژه شده بود، بلکه تمامی سطوح درونی‌اش که به واسطه‌ی روش فیلولوژیک از هم تفکیک‌پذیر شده بودند نیز شیءواره شده بودند؛ و در نتیجه می‌شد بدون دست زدن به معماری دال‌ها، آرایش مدلول‌هایش را با توسل به علم تغییر داد - به این امید

[۸۸] آرین‌پور، *از صبا تا نیما*، ۴۴۶، ۴۴۹.

[۸۹] اگر اهمیت بنیادین *-ur* را در دانش فیلولوژیک در نظر بگیریم - مثلاً در *ursprung*، *urform*، *urheimat*، و البته همینطور در *ursprüngliche Akkumulation* ، یا انباشت بدوی، که در این دوره غالباً در درون قلمروهای تحدیدشده‌ی ملی تکرار می‌شود - استعاره‌ی *عمارت پدری* ابداً اتفاقی نیست، چرا که philologie همیشه filologie هم هست.

که به امر «فرماندهٔ تکامل»[۹۰] باران ترقی و تجدد *از بالا* بر «ما»ی سخنگو ببارد، سیر تکامل کامل شود (پایان تاریخ؟ پایان برخورد تمدن‌ها؟)، و «ما» ناگهان صاحب ادبیات، یا «عقاید مقدستر»، یا فی‌الواقع صاحب «امر»ی شویم که «*بلافاصله* پس از گفتن به موقع عمل درآید». پاسخ رفعت به این آرزو بسیار دقیق است: «این اظهارات فکر غریبی از *طرز* تجددپروری *دانشکده* به‌ما می‌دهد. ... یک فکر جدید را می‌توان با خط میخی در روی یک آجر قبل‌التاریخی نوشت و باز از همان قرار دیوان یک مستحاثهٔ [فسیل] ادبی را با جدیدترین اختراعات فن طباعت در عالیترین مطبعهٔ اروپا می‌توان چاپ کرد [چنانکه فیلولوگ‌ها همیشه می‌کردند] و دعوی ما در سر آن نیست که کدامیک جدیدتر خواهد بود». «*دانشکده* تصور می‌کند که "تجدد در ادبیات" دفتری‌ست که می‌توان از یک کتابخانهٔ فرنگی خرید و در بغل گذاشت و بعد هر دفعه که ملت احتیاج خود را احساس گردانید، به اندازهٔ امکان یک و یا چند ورق از آن کتاب را پاره کرد [مثلاً دربارهٔ «فرمالیسم روسی» یا «ساختگرایی» یا «ادبیات تطبیقی»] و به‌دهان ملت انداخت. *دانشکده* خود را "گنجینهٔ ادبیات" می‌پندارد و زیورهای گنجوری به‌خود می‌دهد».[۹۱] درست مثل دانشکده‌ی ادبیات در آغاز سال ۱۴۰۳ (و معلوم نیست تا کی؟). معلوم است که این دعوا به پایان نرسیده. و *تبارشناسی ادبیات* با زبان به‌ظاهر جدیدش، وسط این دعوا، با نادیده گرفتن تمایز استتیکی و در نتیجه معرفتی دو موضع سنت‌گرایی و نوگرایی، و فروکاستن هستیِ هر دو موضع این میدان ادبی به موضع روشنفکرانی که مسئله‌شان فقط و فقط توسعه‌ی از بالاست، دارد حلوای نوگرایی پخش می‌کند و دهان دانشکده را شیرین می‌کند. در جدال بر سر مکتب سعدی، از یک سو، اهالی دانشکده، در انتظار امر فرمانده‌ی تکامل، «ما» را به گنجوری حول عمارت پدری دعوت می‌کردند (و ساختن یک عمارت نوآیین جانبی، احتمالاً یکجور بالاشهر ادبی، در پهلوی آن)؛ و از دیگر سو کلیدواژه‌ی بوطیقای رفعت «صمیمیت» بود و «آزادی» و خودبنیادی (نه پدربنیادی - و باید تأکید کرد که «پدربنیادی» یا «سنت‌گرایی» خود یک فرم و گرایش

[۹۰] حکیمی، *دورهٔ کامل مجلهٔ دانشکده*، ۳۵۶.

[۹۱] آرین‌پور، *از صبا تا نیما*، ۴۹–۴۴۸.

سیاسی و فرهنگی مدرن است که در واکنش به نوگرایی شکل گرفته و بر آن مقدم نیست):

> با کمال آزادی فکر و حس کنید. تفکرات و تحسسات *خودتان* را بنگارید. تفکرات شما مستند بر علم و حقیقت باشد. در تحسسات خودتان زیر بار هیچگونه تأثیر و نفوذی نروید که بیگانه بر روح و اعصاب شماست. صمیمیت را هرگز در هیچ موقعی از دست ندهید. در حین تقلید، اقتباس و یا ابداع و اختراع، در هر حال "خودتان" باشید. انتقادات را از جانب هر کسی و از هر نقطهٔ نظری ترشح کند، با امتنان و شادی زیاد استقبال نمایید ولی هرگز افکار اولیهٔ خودتان را بدون دلایل کافی و به‌محض وقوع درمقابل یک حملهٔ سخت و ناگهانی ترک نگویید. افکار را پس از تجربت و آزمایش بپذیرید. به‌خصوص یأس و اضطراب، خستگی و لاقیدی را نگذارید در دلتان راه یابد و با یک عزم و ارادهٔ راسخ، با یک قوت قلب ثابت به جانب "فردا" رهسپار شوید![۹۲]

وقتی هم که رفعت می‌نویسد «اگر ادیب و یا شاعر هستید، بدانید که شاعر یا ادیب "پیرو" نیست، "پیشوا"ست» (۲۲۳)، *باید* این جمله‌ی او را، بنا بر یک قاعده‌ی روشی علوم تاریخی (از جمله مطالعات ادبی)، در بافت کل نوشته‌ی او بخوانیم. اما دلال‌رحمانی که به نظر می‌رسد به‌عنوان یک قاعده‌ی روشی به ابژکتیویته معتقد نیست و به نظرش «مرز میان متن ادبی و تاریخی *به‌هیچ‌عنوان* روشن نیست [و] این زاویهٔ دید سوژه است که ماهیت متن را روشن می‌کند [مثلاً با نگرستین به آنها از دریچه‌ی مفهومی "ادبیات کهن"]» (۳۹)، این جمله‌ی رفعت را در کنار جمله‌ای از بهار می‌گذارد که نوشته «ما مفلس و بیچاره نیستیم که طبیعت ما را مجبور به اختراع و رفع حاجت بنماید؛ بلکه ما از روی تکمیل و ارتقایی باز به طرف تکمیل و ترقی دیگری می‌رویم؛ اگر راه نرویم، ترقی از روی ما رد شده، به فرزندان ما می‌رسد»؛ و نتیجه می‌گیرد «ادیبان، در هر دو سو، موقعیت ادیب و مفهوم ادبیات را در پیوند با ترقی تعریف کردند و برای شاعر و نویسندهٔ جدید نقش رهبری قائل شدند. ... پیشوا تلقی کردن ادیبان و شاعران تداوم

[۹۲] همان، ۴۶۲.

رؤیای ملکم بود که این‌بار در سطح ادبیات ظاهر می‌شد. این ظهور به‌واسطهٔ پیوند موقعیت اهل ادب جدید با قشر نوپدید روشنفکران بود؛ پیوندی که ریشه در خاستگاه موقعیتی روشنفکران جدید داشت» (۲۴-۲۲۳). ملکم نوشته بود که خواب دیده که «ذات اقدس همایون شاهنشاهی بر تخت خود نشسته‌اند و به‌جز ما هیچ‌کس حضور ندارد»، و ظل‌الله در خواب «تعیین شرایط اجرا»ی احکام خودش را کاملاً به او سپرده بود. رؤیای ملکم رؤیای همترازی با پادشاه بود، نه در این معنی که همه با پادشاه همتراز شوند، بلکه به این معنی که روشنفکران دربار با شاه همتراز شوند، و به قول دلال‌رحمانی به مقامی نائل شوند که از آنجا بتوانند «حلقهٔ *بندگی* خداوندگاران جدید رادر گوش [مردم] کنـ[ـنـ]اد» (۲۱۳). اگر میل اهالی دانشکده به جایگیری در موقعیت گنجوری ادبی و پاسداری از تاریخ و میراثی ملی را تعبیر این رؤیا بدانیم (میراثی که با آن می‌شد احساسات عمومیه و اخلاق ملیه و افکارِ مردمی که باران ترقی و تجدد به قدر یک قطره در زمین دماغ‌های اکثریت افرادشان نباریده را تربیت کرد)، قطعاً میل اهالی تجدد به جایگیری در موقعیت «خود بودن»، مطیع نبودن، استقلال داشتن، مستند بر علم و حقیقت اندیشیدن، افکار را به تجربه و آزمایش پذیرفتن، به استقبال انتقاد رفتن، و از همه مهمتر، در تحسسات خود از روح و اعصاب خود بیگانه نشدن، صمیمی بودن، و با کمال آزادی فکر و حس کردن را با هیچ تعبیری نمی‌توان به خواب ملکم چسباند؛ مگر آنکه روش علمی چسباندن پیرو شیوه‌ی تولیدی باشد که در آن امر ابژکتیو به تمامی به تبعیت واقعی (***real subsumption***) سرمایه درآمده و از آن هیچ چیزی به جز یک دال سیال باقی نمانده، و حالا بنا به انتخاب سوژه، که «در اینجا ... نه خودبنیاد است و نه خودمحور» (۳۹)، با این دال سرگردان می‌توان یک پاستیش ادبی نوشت یا یک پاستیش تاریخی. قطعاً سوژه‌ی *تبارشناسی ادبیات* خودبنیاد نیست، اما مگر می‌شود خودمحورتر از وقتی فکر کرد که فکر هیچ لنگری در عینیت ندارد؟[۹۳]

[۹۳] مثال سوبژکتیو بودن مرز میان متن ادبی و متن تاریخی برای دلال‌رحمانی این است که «برای مثال، آیا تاریخ بیهقی متنی تاریخی است یا ادبی؟ *تنها* از زاویهٔ دید سوژگان است که این موضوع روشن می‌شود؛ مورخ آن را متنی تاریخی می‌یابد، حال آنکه شاعر (مثلاً شاملو) آن را ادبی درک می‌کند»، و نتیجه می‌گیرد که «بر این اساس، فرض دوم جامعه‌شناسی ادبیات، یعنی تأثیرگذاری شرایط تاریخی-

اجتماعی بر متن ادبی نیز مورد مناقشه قرار می‌گیرد. اگر مرزبندی متن ادبی و تاریخی دشوار است، چگونه می‌توان از تأثیر تاریخ بر ادبیات سخن گفت؟» (۳۹). اگر به‌عنوان یک اصل روشی در مطالعات تاریخی همواره سعی کنیم آنچه سوژه می‌بیند را نپذیریم و با تلاش برای توجه به ابژه زاویه‌ی دید سوژه را نقد کنیم، یعنی حدود بینایی او را بسنجیم و اگر ابژه در مقولاتی که او به کار می‌برد نمی‌گنجد، به جای نادیده گرفتن ابژه، مقولات و مفاهیم سوژه را عوض کنیم، آن وقت می‌توانیم بگوییم که شاید دلیل اینکه شاملو می‌تواند *تاریخ بیهقی* را، به‌عنوان یک ابژه که نهایتاً در ابژگی خود از درک او مستقل است، به شکلی ادبی درک کند، به این دلیل است که *تاریخ بیهقی* در فرایند تاریخیِ ادغام ایران در فضای بین‌المللی ادبیات به تبعیت مقوله‌ی جدید «ادبیات» درآمده است، یا به عبارتی به «ادبیات» ترجمه شده است. البته *تاریخ بیهقی* پیش از این نیز یک متن «ادبی» بوده، اما در معنای قدیم این کلمه (یعنی به‌عنوان صفتی مشتق شده از «ادب» نه از «ادبیات») که شامل متون تاریخی هم می‌شده؛ و اگر تاریخ‌نگار هم امروز می‌تواند آن را «ادبی» در معنای قدیم کلمه نداند و به چشم متنی تاریخی به آن بنگرد، به این دلیل است که *تاریخ بیهقی* در عین حال به مقوله‌ی جدید «تاریخ» هم ترجمه شده. دلال‌رحمانی می‌نویسد که این روش نادیده گرفتن ابژکتیویته را از فوکو آموخته، و «معتقد است که تلقی فوکویی دارای مزایایی است که آن را نسبت به جامعه‌شناسی و تاریخ‌نگاری ادبیات رجحان می‌بخشد. استفاده از این رویکرد محقق را از تعارض‌هایی رها می‌سازد که در بنیان مطالعات پیش‌گفته حاضرند» (۳۸). برای من، حداقل، واقعاً سخت است که نادیده گرفتن ابژه و نسبی کردن تمایز میان متن ادبی و تاریخی را عطف به روش و تلقی فوکو از تاریخ یا ادبیات یا هر چیز دیگری توجیه کنم. به نظر من متون او همیشه به شکلی وسواس‌گونه به دنبال ابژه‌های تاریخی می‌گردند و تلاش می‌کنند آن ابژه‌ها را تا جای ممکن در نظم تاریخی خودشان بنگرند تا وضع امروز ما روشن‌تر شود. اما در عین حال قس. ص ۳۱۳، پاورقی ۲: «همان‌گونه که نوریس می‌گوید، تفاوتی هست میان اینکه گفته شود تاریخ روایت است و اینکه تاریخ قصه (داستان) است. درواقع، تفاوت‌هایی میان روایت قصوی و روایت تاریخی وجود دارد که قابل چشم‌پوشی نیستند. روایت تاریخی، اجبارها و قیدوبندهای متفاوتی دارد [از جمله اجبار به تلاش برای مقید بودن به ابژه علی‌رغم تمامی موانع ساختاری سوبژکتیو] که به موضوعاتی چون علیت، عاملیت، وقایع‌نگاری، زمانمندی، سلسلهٔ روایی و مستندسازی مرتبط‌اند که در ادبیات داستانی ضروری نیستند» - که توضیحی‌ست در «سخن آخر» درباره‌ی این جمله: «آنچه گذشت، روایتی از ظهور ادبیات و تاریخ‌نگاری ادبیات در ایران بود». پس تا آنجا که به نوشته‌ی خود دلال‌رحمانی برمی‌گردد گویا باید بالاخره ته‌مانده‌ای از ژست دموده‌ی دلالت بر عینیت را حفظ کنیم، وگرنه به راحتی می‌توانیم بگوییم که *تبارشناسی ادبیات* هم متنی داستانی‌ست نه تاریخی. اما درست سه صفحه بعد از رها کردن گشاده‌دستانه‌ی متن خودش از تعارضات موضع غیرممکن پیشین، دلال‌رحمانی دوباره بر سر موضع اولش برمی‌گردد و می‌نویسد (به استفهام انکاری): «چگونه می‌توان بر ثانوی‌سازی امر ادبی تکیه کرد و معتقد بود که تکیه بر تاریخ می‌تواند فهم امر ادبی را دقیق‌تر سازد و زوایای پنهان آن را روشن کند؛ در

بهار وقتی می‌گوید ما «مفلس و بیچاره نیستیم که طبیعت ما را مجبور به اختراع و رفع حاجت نماید» دارد جواب رفعت را می‌دهد که نوشته بود «عمارت قدیم و نجیب تمام *قیمت ذاتیهٔ* خود را از دست داده»؛ چون بهار پیش از آن نوشته بود که «ما در هر کاری دو چیز را در نظر داریم: احتیاج، و امکان[۹۴] - عقیدهٔ ما اینست که تا ملت به چیزی محتاج نشود، نباید آن را بخواهد، و تا در چیزی امکان فعلیت یافتن نیابد در راه حصول آن چیز تفدیه ننماید [خود را فدا نکنند]»؛[۹۵] و رفعت جواب داده بود یعنی شما فقط وقتی گرسنه می‌شوید که نان دارید؟ و «تا مطمئن از پیدا کردن نان نباشـ[ـیـ]ـد پی تحصیل آن نمی‌رو[ـیـ]ـد؟ ... زمان [شما] را گرسنه خواهد کرد».[۹۶] از دو موضعی که دلال‌رحمانی به‌یکسان ادامه‌ی رؤیای ملکم محسوبشان می‌کند یکی، اهالی دانشکده، از موضع *ثروت ادبی* سخن می‌گوید و می‌گوید که فعلاً نه به چیزی بیش از عمارت پدری احتیاج داریم، نه می‌توانیم چیزی بیش از این بخواهیم؛ و دیگری از موضع *فقر ادبی* و بازشناسایی از بین رفتن *قیمت ذاتی* آن «عمارت قدیم و نجیب». یکی می‌خواهد عمارت پدری را حفظ کند و از بالا، بر مبنای دستورات یک کتابچه‌ی فرنگی، ثروت انباشته‌ی ادبی را میان ملت پخش کند (و از این راه آن را بدل به سرمایه‌ی ادبی کند - یا ثروتی ادبی که بتواند خودش را بازتولید کند)؛ و دیگری، یک گرسنه‌ی ادبی، تیشه به دست گرفته از پایین به ریشه‌ی عمارت پدری می‌زند تا بر خرابه‌های آن چیز جدیدی بسازد (و همه را هم به این کار دعوت می‌کند، از جمله

حالی که نزد تاریخ‌نگاران ادبی متون تاریخی همان متون ادبی‌اند؟» (۳۱۶) - تو گویی «تاریخ»ـی که جامعه‌شناسی و تاریخ‌نگاری ادبیات تلاش می‌کنند تا متون ادبی را در نسبت با آن توصیف و تفسیر کنند «متون تاریخی»اند، نه *مفهومی* از تاریخ که بر تمامیت یا کلیت یا ساختار امر اجتماعی دلالت می‌کند؛ به عبارت دیگر تاریخ همچون علت همیشه غایب. درباره‌ی پاستیش به‌عنوان یک شیوه‌ی تولید متنی و همینطور سیال شدن مرز میان امر ابژکتیو و امر سوبژکتیو، نک.
Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, ۱۹۹۲).

[۹۴] آرین‌پور، *از صبا تا نیما*، ۴۴۷.

[۹۵] حکیمی، *دورهٔ کامل مجلهٔ دانشکده*، ۳۵۲.

[۹۶] آرین‌پور، *از صبا تا نیما*، ۴۸–۴۴۷.

اهالی دانشکده را)؛ چرا که می‌گوید «ما» در این جهان جدید بی‌پناهیم و سرگردان، و احساسات و مشاهدات و مسائلمان در خانه‌ی پدری شما نمی‌گنجد و به معماری آن *ترجمه‌ناپذیر* است، و تخریب خانه‌ی پدری شما، که به اندازه‌ی «ما» جا ندارد، بخشی از این فرایند ویرانگر و دفرماتیوِ ترجمه است:

> وقتی می‌خواهیم آلام امروزی، احساسات معاصر، و احتیاجات نوآنو خودمان را تجدید، تسکین، و تأمین کنیم، آواره و سرگردان خواهیم ماند، در این زمین ملجأ و مأوایی نداریم. شعرای هم‌عصر و هم‌عهد ما جز یک عده سعدی‌های ناقص و یا فردوسی‌های بارد و حافظ‌های بی‌مزه، چیز دیگری نیستند. نه روح گرسنهٔ ما را، مانند نظم و نثر سحّار سعدی تسخیر می‌کنند، نه با تسلیت‌های صمیمی، زخم‌های آن را التیام و نه با ترجمه‌های مطابق، انطباعات نوانوی آن را سکونت می‌بخشند. وقتی می‌خواهیم پیشوایی برای فکر متحیر و قدم گمراه خود در میان مسائل غامضهٔ دورهٔ زندگانی خودمان پیدا کنیم، معطل و محروم می‌مانیم! و این است که «عصیان» می‌کنیم. از جماعت گرسنه‌ای که مشغول یغما و غارت است و با هرچه مصادف می‌شود آن را هدم و تخریب می‌کند، بپرسید: «ای رفیق، آیا تخیل می‌کنی که این شورش دیوانه‌وار، شکمت را سیر خواهد نمود؟» جماعت – شیفتهٔ رب‌النوع عصیان – ذره‌ای از شدت خودش نخواهد کاست؛ یا انبار ذخیره را به دست خواهد آورد یا در هدم و تخریب، مداومت خواهد داشت.[۹۷]

دانشکده در پی مدرنیزاسون از بالاست در عین حفظ مناسبات معمارانه‌ی عمارت پدری، و تجدد در پی عصیان و ساختنِ جمعیِ عمارتی دیگر که به اندازه‌ی «ما» جا داشته باشد و جواب گرسنگی‌مان را بدهد. و می‌گوید «برای اینکه "دیگر" بشو[یم]، ناگزیر[یم] که "جدید و متجدد" باش[یم]».[۹۸] پیشتر در همین متن نوشتم که فکر و کردار روشنفکران عصر مشروطه دوظرفیتی یا دووجهی‌ست، و، به‌عنوان یک کلیت تاریخی، واجد دیالکتیکی درونی‌ست که لحظه‌های دموکراتیک و غیردموکراتیک،

[۹۷] حکیمی، *دورهٔ کامل مجلهٔ دانشکده*، ۳۴۲.

[۹۸] آرین‌پور، *از صبا تا نیما*، ۴۴۳.

مترقی و توسعه‌گرا، و عام و خاص آن یکدیگر را نفی می‌کنند. گویی آن دو ظرفیت متناقض اینجا در دو سوی متفاوت میدان ادبی جبهه گرفته‌اند - و این اصلاً به این معنی نیست که اندیشه‌ی اهالی دانشکده لحظات دموکراتیک ندارد، یا اندیشه‌ی اهالی تجدد فاقد لحظات استبدادی‌ست؛ این تنش دیالکتیکی در هر دو سوی میدان ادامه خواهد داشت؛ اما هر سوی این میدان *وجه غالبی* دارد: ادبیات در یک سو، یعنی دانشکده، تاریخ باشکوه تمدن پدری است، و در دیگر سو، در سمت تجدد، راهی برای ترجمه‌ی استتیکی فقر و بی‌پناهی خود به نان زبان آزادی.

جدال بر سر مکتب سعدی که در پایان عصر مشروطه آغاز شد و همچنان ادامه دارد، نزاعی بر سر *سرمایه* و *ارزش* ادبی بود. رفعت نوشته بود که «باید تابع موجبات این "مشاهدهٔ" خود بشویم و چیزی را که چشمان ما دیده‌اند باور کنیم». شاید آنچه چشمان «ما» دیده بود و حالا باید باورش می‌کرد، محتوای واقعی پرسش عباس‌میرزایی بود که در ایران طرح شده بود اما از بیرون، از طریق رئیس مدرسه‌ی ملی *زبان‌ها* و *تمدن‌های* شرقی در پاریس، به دست «ما» رسیده بود. ما در جهان دیگری بودیم که «عبارت از جهان ایرانی» نبود؛ جهانی *ذاتاً* نابرابر، یا ناهمزمان و ناهمگام، که در آن ممکن بود در *فضا* با دیگرانی معاصر باشیم که، همزمان، در *زمان* از آنها عقب مانده‌ایم؛ جهانی که حتی پرسش‌های بنیادی ما نیز در آن از بیرون، به میانجی یک فضای (فیلولوژیک) بین‌المللی، به درون می‌رسید - یک *فضای میزآن‌ابیمی* که در عین بیرونی بودنْ درونیِ فضای «ما» بود؛ به عبارت دیگر، جهانی که در آن ماهیت امر درونی *ذاتاً* ترجمه‌ای بود. طبعاً «ثروت و مکنت ... ادبی» هم در این جهان دیگر به شکل پیشین توزیع نشده بود.[۹۹] جدال بر سر مکتب سعدی، جدالی بر سر سرمایه و ارزش ادبی بود، بر صحنه‌ای میزآن‌ابیمی که نهاد بین‌المللی «ادبیات جهان» به آن شکل داده بود. هر دو نیرویی که از خلال مناسبات ناهمسازشان در حال شکل دادن به یک میدان ادبی ملی در ایران بودند، نه‌تنها متعلق به یک فضای ملی واحد، بلکه متعلق به یک فضای بین‌المللی واحد بودند که *ارز* مشخصی برای سنجش و تبادل *ارزش ادبی ملی* در آن

[۹۹] درباره‌ی فرایندهای ملی و بین‌المللی انباشت و توزیع سرمایه‌ی ادبی و نسبت ساختاری این فرایندها با ترجمه، نک. کازانوا، *جمهوری جهانی ادبیات*.

وجود داشت. چنانکه پیشتر به نقل از اوئرباخ نوشتم (یکی از آن غربیانی که، برخلاف اکثر غربیان، فیلولوژی حضوری پررنگ در آگاهی‌اش داشت)، بدل شدن فیلولوژی به علم مطالعهٔ «سنت» یا تاریخیت فرهنگی، همزاد تولد ایدهٔ روح ملی بود. ایده‌ای که اهل ادب (*hommes de lettres*) آلمانی‌زبان، و مهم‌ترین آنها هردر، در پایان جنگ هفت‌ساله (که ابداً با جنگ‌های ایران و روسیه و بریتانیا، و حضور فرانسوی‌ها در ایران، در ابتدای قرن نوزدهم بی‌ارتباط نیست) برای رها شدن از سلطهٔ ذوق نئوکلاسیک فرانسوی پروردند، و بر مبنای آن آلمانی‌زبان‌ها (ازجمله فیلولوگ‌های آلمانی‌زبان مثل شلگل که از منابع فوکو هم هست)، و بالقوه *تمام* ملل دنیا، واجد ذوق و سلیقه و احساسات ویژهٔ خودشان شناخته شدند، و ارادهٔ ادبی‌شان، به‌جای تقلید از ذوق فرانسوی که جهانشمول پنداشته می‌شد، به تشکیل ادبیات ملی خودشان معطوف شد؛ یعنی ادبیاتی که *بیانگر* واقعیت تاریخی و اسرار روح ملی یا «*نبوغ*» (*genius*)، یا چنانکه در عصر مشروطه می‌گفتند «ژنیِ») ویژهٔ خودشان باشد. جنگ هفت‌ساله، که از سال ۱۷۵۶ تا ۱۷۶۳ (۱۱۷۶-۱۱۶۹هـ.ق.) ادامه داشت و به خاطر مقیاس سیاره‌ایش به اولین جنگ جهانی مشهور است، محصول رقابت فرانسه و انگلستان بر سر تصاحب جایگاه مرکزی در شبکهٔ اقتصادی گسترده‌ای بود که پیشتر گفتم امانوئل والرستین [والرشتاین] آن را «اقتصاد-جهانِ مدرن» می‌نامد و از قرن شانزدهم، پس از آغاز استعمار قارهٔ آمریکا، با محوریت اسپانیا در دو سوی اقیانوس اطلس شکل گرفته بود؛ و، پس از ورشکستگی اسپانیا در قرن هفدهم و پیمان وستفالی (۱۶۴۸م.)، انگلستان و فرانسه مهم‌ترین مدعیان کنترل و ادارهٔ آن بودند.[۱۰۰] نهایتاً در سال ۱۷۶۳، با معاهدهٔ پاریس که به جنگ هفت‌ساله پایان داد، انگلستان مرکزیت خود را در این شبکهٔ اقتصادی تثبیت کرد، و فرانسه نه‌تنها در قارهٔ آمریکا تضعیف شد، بلکه، مهم‌تر از آن، تمام مستعمراتش در شبه‌قارهٔ هند را نیز از دست داد و حضورش در هندوستان به کنترل چند بندر (که حتی اجازه نداشت در آن‌ها پایگاه‌های

[۱۰۰] برای بحث مفصل دربارهٔ مفهوم «اقتصاد-جهان»، شکل‌گیری اقتصاد-جهان مدرن، و قدرت و افول اسپانیا در «قرن بلند شانزدهم» نک. جلد اول کتاب *نظام-جهان مدرن*، که به فارسی هم ترجمه شده. نک. پاورقی شمارهٔ ۲۸.

نظامی بسازد) محدود شد. بریتانیا اما در این دوره قدرت و سلطه‌ی اقتصادی و نظامی خود را در هندوستان تثبیت کرد، و سال ۱۷۵۷، یعنی سال دوم جنگ هفت‌ساله، سال شکست متحد مهم فرانسه در شبه‌قاره، یعنی نواب سراج‌الدوله‌ی بنگالی، به دست انگلستان، و آغاز حکومت کمپانی هند شرقی (***Company Raj***) بر شبه‌قاره‌ی هند نیز هست. با هژمونیک شدن گفتار رمانتیک در آلمان پس از جنگ هفت‌ساله، آنچه جهان‌شمول بود حالا دیگر نه «ذوق فرانسوی» بلکه «ذوق» بود که به «ذائقه‌های ملی»ای تقسیم می‌شد که همه، در سطحی از انتزاع، با هم برابر بودند. اما ارواح ملی هم که درخشان‌ترین تجلیاتشان را در زبانی‌ترین هنرها، یعنی ادبیات و به‌ویژه شعر، می‌یافتند، علی‌رغم برابری ذاتی‌شان، همزمان، در فضایی ذاتاً نابرابر توزیع شده بودند که سرمایه‌ی ادبی در بخش‌هایی از آن بسیار بیشتر از بخش‌های دیگر انباشته شده بود. مهمترین راه انباشت بدوی (***ursprüngliche Akkumulation***) سرمایه در این فضای ادبی ترجمه بود. کتاب نه چندان معروف هردر، *پاره‌نوشته‌ها: درباره‌ی ادبیات جدید آلمانی* (۶۸-۱۷۶۷)، تأمل بلندی‌ست درباره‌ی شیوه‌های انباشت سرمایه‌ی ادبی لازم برای تأسیس یک ادبیات ملی از راه ترجمه. هردر در این پاره‌نوشته‌ها وارد جدالی ادبی می‌شود که یکی دیگر از تکرارهای بین‌المللی «پیکار کهنه و نو» است. بسیاری از آلمانی‌زبان‌ها، که در این زمان در دولت‌ها و دولت‌شهرها و امیرنشین‌های متفاوتی زندگی می‌کردند، معتقد بودند که از سایر ملت‌های اروپایی «عقب مانده‌اند» و حتی یک ادبیات ملی ندارند و ضروری‌ست که چنین چیزی داشته باشند. استدلال عمومی این بود که برای تأسیس یک ادبیات ملی که بیانگر نبوغ خاص آلمانی‌ها باشد باید اول زبان آلمانی را از راه ترجمه غنی کرد - یعنی دقیقاً همان کاری که فرانسوی‌ها و انگلیسی‌ها، صاحبان غنی‌ترین ادبیات‌های اروپا، پیشتر کرده بودند. ترجمه راهی پنداشته می‌شد برای برکشیدن *خوانندگان* زبان مقصد «به مرتبه‌ی *مؤلف* و [تبدیل] *بقال* خرده‌فروش به *تاجری* که واقعاً دولت را غنی کند». به همین دلیل هم عقیده‌ی عمومی برآن بود که برای اغنای «زبان مادری» باید از «زبان‌های عالی‌تر» ترجمه کرد، که در این بافت یعنی لاتینی و یونانی از یک سو، و انگلیسی و فرانسوی، «که نبوغشان

اثبات شده است»، از دیگر سو.[۱۰۱] اگر این جمله را در بافت خیل استعاره‌های اقتصادی یا، دقیق‌تر بگویم، در بافت زبان اقتصادی به‌عنوان رمزگان تمثیلی این متن مشخص هردر بخوانیم، «نبوغ» در اینجا یعنی «سرمایه‌ی ادبی»، یا به عبارت دیگر آنچه به یک ادبیات اجازه می‌دهد که «منشأ (*origin/Ursprung*)» خاص خودش را داشته باشد و بتواند «مرزهای مردمان بیگانه را از مرزهای خود[ش] جدا کند».[۱۰۲] هردر در این کتاب به‌تفصیل استدلال می‌کند که ترجمه از فرانسوی به هیچ درد آلمانی‌زبان‌ها نمی‌خورد، و ترجمه از انگلیسی یکی از مهمترین کارهایی‌ست که آلمانی‌ها باید انجام دهند (ترجمه‌ی متون کلاسیک یونانی و لاتینی هم به نظر او نهایتاً به خاطر تفاوت‌های بسیار زیاد تمدن و جامعه‌ی مدرن با تمدن و جامعه‌ی کلاسیک ممکن نیست). در ترجیح ادبیات انگلیسی بر ادبیات فرانسوی هردر با اغلب «مدرن»های آلمانی‌زبان هم‌عقیده بود، اما او همزمان بر مسیر ترجمه‌ی دیگری هم دست می‌گذاشت که می‌توانست به ادبیات آلمانی کمک کند تا صاحب نبوغ خاص خودش شود، و آن هم ترجمه از زبان‌های بدوی (*primitive*) بود، که برای هردر عموماً زبان‌های شرقی هستند (به‌ویژه عبری و عربی)، چرا که به نظر او این زبان‌ها (مثل زبان یونانیان باستان برای لوکاچ جوان) به طبیعت نزدیک‌تر بودند، و مشخصاً «حساس‌تر» و «شاعرانه‌تر» از زبان‌های «فلسفی» و «انتزاعی» و «منثور» اروپائی‌ها. مثلِ، و برخلافِ، ملک‌الشعرای بهار که فکر می‌کرد زبان فارسی از *کمبود* لغات عجم و اصول و قواعد علمی رنج می‌برد، به نظر هردر زبان آلمانی از *کمبود* محسوسات رنج می‌برد - کمبود چیزی که او قسمی مازاد (*excess*) زبانی می‌نامیدش که به نظرش به خاطر عقلانی و انتزاعی شدن بیش از حد زبان از دست رفته بود. این کمبود می‌توانست از راه آلمانی‌کردن دلالت‌ها و طرزهای بیان محسوسات در شعر شرقی جبران شود. به نظر هردر، شرقیان «صاحب

---

[۱۰۱] Johann Gottfried Herder, *Selected Early Works, ۱۷۶۴-۱۷۶۷: Addresses, Essays, and Drafts; Fragments on Recent German Literature*, ed. Ernest A. Menze and Karl Menges, trans. Ernest A. Menze and Michael Palma (University Park: Pennsylvania State University Press, ۱۹۹۱), ۱۱۸–۱۹.

[۱۰۲] Ibid., ۱۸۷.

سرریزی بسیار غنی» از «ذخایر ملی» بودند (*einen sehr reichen Ueberfluß*، انگار مازادی که بتواند به جای دیگری جاری شود)،[۱۰۳] و دقیقاً به دلیل حساسیت و شاعرانگی و نزدیکی بدوی‌شان به طبیعت، آنچه «از دورترین زمان‌ها ... با نخستین اظهارات زبانی» آموخته بودند را همچنان حفظ کرده بودند. به همین دلیل آلمانی‌زبان‌ها می‌توانستند از طریق *مطالعه‌ی عقلانیِ* (که در اینجا یعنی فیلولوژیک و فلسفیِ) این ذخایر ملی شرقی یک اصل تاریخی را بیاموزند که بر مبنای آن «ذائقه‌ی مردمان» و همچنین «اعصار [متفاوت]، دقیقاً از *ذهنیت* و *خلقیات*» آن مردم و آن زمان ناشی می‌شود. در واقع، اهل ادب آلمانی‌زبان با مطالعه‌ی عقلانی اشعار حسانی شرقی می‌توانستند اولین اصل تاریخیگری رمانتیک را بیاموزند. و آموختن این درس می‌توانست آلمانی‌زبان‌ها را به «مطالعه‌ی باورهای خودشان و اساطیر پدرانشان» رهنمون شود، و این می‌توانست به نوبه‌ی خود سبب آغاز «یک عصر جدید در ادبیات [آلمانی]» شود.[۱۰۴] هردر «شرق» را در هیئت یک «ذخیره» یا «گنجینه»ی سنت می‌دید که مطالعه‌ی فیلولوژیک آن کمک شایانی به برساختن یک ادبیات ملی آلمانی‌زبان می‌کرد (و تبعاً به شکل‌گیری یک دولت-ملت آلمانی). پرداختن دقیق به این متن بسیار خواندنی هردر در اینجا ممکن نیست،[۱۰۵] اما نکته‌ی مهم اینجاست که در *پاره‌نوشته‌های* هردر تصویر دقیقی از فیلولوژی ترسیم می‌شود به‌عنوان یک روش *عقلانی* برای انباشت ادبی از خلال ترجمه از زبان‌هایی که آنقدر در فضا از «ما» دورند که انگار در ابتدای زمان ایستاده‌اند و همچنان گنجینه‌ی گرانبهای سنت‌های نخستین بشری را حفظ می‌کنند. گنجینه‌ای که با مطالعه‌ی فیلولوژیک می‌توان مازادی از آن استخراج کرد، و بعد به روشی «مقتصدانه»، روشی برآمده از «تأمل فلسفی»، با ترجمه از «زبان‌های حساس» «شهروندان جدیدی» را به «پیکره‌ی (*body*)» زبان آلمانی راه

---

[۱۰۳] See, Deutsches Textarchiv: *Ueber die neuere Deutsche Litteratur* (Riga, ۱۷۶۷)

[۱۰۴] Herder, *Early Works*, ۱۸۵–۸۷.

[۱۰۵] پیش‌تر در این جستار با دقت بیشتری به این متن پرداخته‌ام:
Naderi, “World Literature as Persian Literature.”

داد که برای آن زبان در حکم «مستعمرات خارجی»ای باشند که «فقط برای جبران کمبودهای دولتِ» آن زبان استفاده شوند؛ نه اینکه فرآیند ترجمه چنان افسارگسیخته و غیرعقلانی باشد که خصلت‌ها و خلقیات و حالات و افکار ویژه‌ی آلمانی‌ها را، به‌ویژه خلق‌وخوی مشخصاً فلسفی‌شان را، مضمحل کند.[۱۰۶] در *پارەنوشته‌ها* هردر یک «آرزو»ی نهایی می‌کند. آرزوی او این است که «مترجمی» پیدا شود «که همزمان فیلسوف، شاعر، و فیلولوگ» باشد، و کتابی بنویسد به نام «ترجمه‌ی شاعرانه‌ی شعرهای شرق که این شعرها در آن بر مبنای سرزمین، تاریخ، حالات، زیست دینی، شرایط، رسوم، و زبان‌های ملل شرقی تبیین شده‌اند، و در نبوغ عصر ما نشانده شده‌اند» (***verpflanzt werden***، از آنجا کنده شده‌اند و در اینجا کاشته شده‌اند).[۱۰۷] این مترجم-فیلسوف-شاعر-فیلولوگ خیالی *بالاخره* یک روز سرمی‌رسید و عصاره‌ی روحانی گنجینه‌ای *جغرافیایی* را (شعرهای یک سرزمین، یک «تمدن»، که بر مبنای جغرافیای انسانی/نژادی آن تبیین شده‌اند) از عمق تاریخی زبان‌های کهن (چون تمام چیزهای شرقی کهن‌اند، شرق هیچوقت معاصر هردر نیست حتی اگر بشود به آنجا سفر کرد) در «نبوغ» *زمان* «ما» می‌نشاند؛ و «ما» در نتیجه‌ی کار فکری این مترجم، به واسطه‌ی سرمایه‌ی ادبی‌ای که از توپوسی باستانی استخراج کرده و در قلمرو تاریخیِ نبوغ «ما» نشانده، بالاخره می‌توانستیم صاحب ادبیاتی شویم که بیانگر روح تاریخی خودمان باشد که از جغرافیای نژادی خودمان برآمده. اما این مترجم خیالی در واقع مدتی بود که در راه بود، البته بیشتر در فرانسه و انگلستان، که در واقع یعنی در کمپانی هند شرقی، مثلاً در قامت انکتیل-دوپرون و سر ویلیام جونز (که به‌ویژه ترجمه‌هایش از حافظ تأثیر مهمی بر ادبیات رمانتیک اروپایی داشتند).[۱۰۸] پاسکال کازانوا استدلال می‌کند که

---

۱۰۶ Herder, *Early Works*, ۱۰۵–۱۲.

۱۰۷ Ibid., ۱۸۶–۸۷.

۱۰۸ See, Siraj Ahmed, *Archaeology of Babel: The Colonial Foundation of the Humanities* (Stanford: Stanford University Press, ۲۰۱۷).

کتاب سراج احمد آرشیو بی‌نظیری را در برابر ما می‌گذارد که پرداختن به آن برای مطالعات ادبی در ایران ضروری‌ست، اما در عین حال اشتراک مهمی با *تبارشناسی ادبیات* دارد، و درست همانطور که

کتاب مهم *دربارهٔ طرز و هنر آلمانی* (۱۷۷۳)، کتابی سرنوشت‌ساز در جدال کهنه و نو در زبان آلمانی که هردر به همراه گوته منتشر کرد، سه «سلاح» در دست آلمانی‌ها گذاشت تا به جنگ «قدرت اشرافی و جهان‌وطنی جهانشمول‌گرای فرانسوی» بروند: «سرود عامیانه، اوسیان،[۱۰۹] و شکسپیر: اول عامهٔ مردم؛ دوّم سنت[های] ادبی‌یی که از منابعی جز منابع یونانی – لاتینی سرچشمه می‌گرفتند ...؛ و ، سوم، بالاخره، انگلستان. توزیع نابرابر قدرت در جهان ادبی بین‌المللی نوظهور آشکار می‌کند که چرا آلمان مجبور شد تا به انگلستان و شکسپیر، که منبع بلامنازع و اصلی سرمایهٔ آن بودند، اتکا کند: آنها به‌عنوان دو قطب مخالف قدرت فرانسه می‌توانستند متقابلاً یکدیگر را حمایت کنند». انگلستان بعد از فرانسه صاحب بزرگ‌ترین سرمایهٔ ادبی در اروپا بود (و البته در قرن نوزدهم دیگر در سراسر ادبیات-جهان جدید)، و رها شدن از سلطه‌ی ذوق فرانسوی بدون دسترسی به منابع انگلیسی ممکن نبود؛ و البته «به طور مشابهی، ارزیابی‌های انتقادی هم که رومانتیک‌های آلمان از شکسپیر ارائه کردند سبب شد تا انگلیسی‌ها او را منبع اصلی ثروت ادبی ملی خود قلمداد کنند».[۱۱۰] در دسته‌ی دومِ

دلال‌رحمانی دوظرفیتی (یا دیالکتیکی) بودن فکر روشنفکران عصر مشروطه را نادیده می‌گیرد، *باستان‌شناسی بابل* هم دیالکتیک درونی فکر روشنگری را کاملاً نادیده می‌گیرد، و روشنگری را صرفاً به‌عنوان یک ایدئولوژی سلطه می‌خواند؛ به عبارت دیگر، فقط وجه اساطیری روشنگری را برجسته می‌کند و وجه روشنگرانه‌اش را سرکوب می‌کند.

[۱۰۹] جیمز مکفرسن در نیمه‌ی قرن هجدهم مجموعه اشعاری منتشر کرد که مدعی بود ترجمه‌ی اشعار یک خنیاگر قرن سومی سلتی به نام اوسیان (یا آشِن) هستند. مکفرسن این اشعار را که بر جریان‌های رمانتیک آلمانی و فرانسوی تأثیر بسیار زیادی داشتند برمبنای اشعارعامیانه‌ی سلتی‌ای می‌ساخت که خودش آنها را گردآوری کرده بود. برای اطلاعات بیشتر نک. رنه ولک، *تاریخ نقد جدید*، ترجمه‌ی سعید ارباب‌شیرانی، ج ۱ (تهران: نیلوفر، ۱۳۷۳).

[۱۱۰] کازانوا، *جمهوری جهانی ادبیات*، ۵–۹۴. نام کتاب هردر و گوته، *Von deutscher Art und Kunst*، را شاپور اعتماد، مترجم گرانقدر کتاب کازانوا، به در *باب سبک و هنر آلمان* برگردانده، و سعید ارباب‌شیرانی، در ترجمه‌ی *تاریخ نقد جدید* رنه ولک، آن را به *دربارهٔ خلق‌وخو و هنر آلمانی* ترجمه کرده. تا جایی که توانسته‌ام بفهمم *Art* در آلمانی هر دو معنی را می‌دهد، و البته با توجه به محتوای کتاب هم «سبک» و «خلق‌وخو» هر دو صحیح به نظر می‌رسند. فکر می‌کنم که کلمه‌ی «طرز» در دوره‌ی مشروطه، که بعدتر هم به یکی از واژگان کلیدی نیما تبدیل می‌شود و هم به «شکل زندگانی

این سلاح‌ها، و بسیار مهم‌تر از اوسیان، سنت‌های «ادبی» شرقی بودند که مدت‌ها بود به دست آلمانی‌زبان‌ها هم می‌رسیدند و هردر به صورت خاص از پژوهندگان اصلی آن سنت‌ها بود، و البته برخی از «اصیل‌ترین» شاعران آلمانی‌زبان هم به نظر او «شاعران آلمانی-شرقی (*Deutsch-Orientalischen*)» بودند و در ادبیات آلمانی که از کمبود آثار «اصیل و نبوغ‌آمیز و مبدعانه» رنج می‌برد، آثار «نیمه‌شرقی (*halb-Morgenländisch*)» این شاعران به خاطر قرض گرفتن «خلقیات و ذوق از مردمان شرق» و ارائه‌ی «تصاویر، حالات، و محصولات تخیل *از راه دور*»، «بدل به آثاری *اصیل* شده [بودند]، حتی اگر جدید [نبودند]».[۱۱۱] مهم‌ترین ایراد کتاب کازانوا هم بی‌توجهی به این مسیر تجارت راه دور و انباشت سرمایه‌ی ادبی از طریق ترجمه‌ی فیلولوژیک است که عامر مفتی نقد دقیق و مفصلی بر آن نوشته. پرسش مفتی از کازانوا هم‌خانواده‌ی همان پرسش حیاتی و مهمی‌ست که دلال‌رحمانی از تاریخ‌نگاری ادبی در ایران می‌پرسد: چرا فکر می‌کنید که «ادب» و «ادبیات» یک چیزند؟ مفتی هم از کازانوا می‌پرسد: چرا فکر می‌کنی که ادبیات کشورهای شرقی فقط در پایان قرن نوزدهم وارد فضای بین‌المللی ادبیات شد؟ آیا ممکن نیست که علاوه بر متون لاتین و یونانی (که «ادبیات» نبودند) متون دیگری هم به زبان‌های «ادبی» (که یعنی «عامیانه»ی) اروپایی ترجمه شده بوده باشند و ترجمه‌شان به انباشت و تمرکز سرمایه‌ی ادبی در آنجا انجامیده باشد - نه اینکه به این فرایند «کمک» کرده باشند، بلکه در این معنی که بخشی جدانشدنی و ساختاری از فرایند انباشت سرمایه‌ی ادبی و گسترش قلمروی امپراتوری جهانی ادبیات (در برابر، و در کنار، جمهوری آن) بوده باشند؟ در مرکز پاسخ مفصل مفتی، این نکته است که سنت‌های مکتوب شرقی که «ادبیات» نبودند، بسیار پیش از قرن نوزدهم وارد این فضا شدند، و از اواخر قرن هجدهم، به ویژه به واسطه‌ی ویلیام جونز و خیل عظیم فیلولوگ‌های پس از او، این سنت‌های متنی به «ادبیات»

اجتماعی» ارجاع دارد و هم به «شکل شعر»، بر هر دوی این معانی دلالت می‌کند و می‌تواند ترجمه‌ی خوبی برای *Art* در نام این کتاب باشد. به‌ویژه نک. نیما یوشیج، «ارزش احساسات در زندگی هنر پیشگان [۱۳۱۹]»، در *دربارهٔ هنر و شعر و شاعری*، ویراسته‌ی سیروس طاهباز (تهران: نگاه، ۱۳۸۵)، ۹۶–۲۷.

[۱۱۱] Herder, *Early Works*, ۱۷۱–۷۵.

ترجمه شدند و این فرایند ترجمه بخش مهمی از تاریخ شکل‌گیری *مفهوم* و *نهاد* ادبیات جهان و فضای بین‌المللی ادبیات است.[۱۱۲] یکی از مهم‌ترین دلایلی که ادبیات آلمانی می‌توانست از ادبیات فرانسوی و انگلیسی متمایز شود و راه «نبوغ» ویژه‌ی خودش را پی بگیرد، این بود که رمانتیک‌های آلمانی‌زبان (و البته پس از آنها، به‌مرور، رمانتیک‌های سراسر جهان) می‌توانستند استدلال کنند که «ادبیات»های بسیار دیگری در سرتاسر جهان هستند که «ما» به آنها دسترسی فیلولوژیک داریم و به شکلی علمی می‌دانیم که اصلاً هیچ شباهتی به ادبیات فرانسوی ندارند و جلوه‌گاه «نبوغ» و «روح ملی» مردمان خودشان هستند. به عبارت دیگر، «ادبیات جهان» فقط در شرایطی می‌توانست شکل بگیرد که اول همه‌ی سنت‌های متنی جهان به تبعیت مفهوم جدید و جهان‌شمول «ادبیات» درآمده باشند. مثلاً، این ترجمه‌ی فیلولوژیک «شعر» به مقوله‌ی «ادبیات» بود که به گوته اجازه می‌داد وجه «هجوآمیز (*satiric*)» شعر حافظ را با هجو در شعر هوراس و پیر-ژان دو برانژه (شاعر فرانسوی معاصرش) مقایسه کند.[۱۱۳] و باز هم همین ترجمه‌ی فیلولوژیک مفهومی بود که به هردر امکان می‌داد تا در مقاله‌ی مشهور «شکسپیر»، که اولین بار در همان کتاب سرنوشت‌ساز *درباره‌ی طرز و هنر آلمانی* منتشر شد، در رد قاعده‌ی نئوکلاسیک وحدت‌های سه‌گانه (که به نظر او فرانسوی‌ها فقط به دلیل غیرتاریخی بودن دیدشان آن را یونانی می‌دانستند)، علاوه بر نمایشنامه‌های شکسپیر، به «رؤیای محمد»، یا همان روایت معراج، هم اشاره کند و نتیجه بگیرد که، برخلاف تلقی فرانسوی‌ها، این روایت نشان می‌دهد که «نفْسْ فضا، جهان، و زمان خودش را خلق می‌کند، آنجا که، و به آن‌گونه که، خودش می‌خواهد. ... و مگر این اولین و آخرین وظیفه‌ی هر نابغه‌ای، هر شاعری، و به‌ویژه هر شاعر

---

۱۱۲ See, Mufti, *Forget English!*

۱۱۳ Johann Peter Eckermann and Johann Wolfgang von Goethe, *Conversations with Eckermann: Being Appreciations and Criticisms on Many Subjects*, trans. John Oxenford (New York & London: M. Walter Dunne, ۱۹۰۱), ۱۷۵.

دراماتیکی، نیست که شما را به چنان رؤیایی منتقل کند؟».[۱۱۴] این که هردر، در پیکار کهنه و نو در آلمان، در جدالی که قرار بود آلمان را از سلطهٔ ادبی فرانسه برهاند، می‌توانست روایت معراج را *به‌عنوان یک مثال «ادبی» در رد قواعد درام فرانسوی* استفاده کند، هم تصویر دقیقی از فرآیند ترجمهٔ مفهومیِ سنت‌های مکتوب شرقی به «ادبیات» به ما می‌دهد، و هم از اهمیت سرمایهٔ بین‌المللی فیلولوژیک در فضای ادبیات اروپایی پیش از آنکه «ایران»، به‌عنوان یک ابژهٔ جدید، یعنی به‌عنوان دولت-ملتی که ادبیات ملی خودش را دارد، به آن وارد شود؛ یا، دقیق‌تر بگویم، در آن ادغام شود. در زمان ادغام ایران در ادبیات-جهانِ جدید در قرن نوزدهم، این سرمایهٔ فیلولوژیک، که هم علمی بود و هم ادبی، بسیار غنی شده بود، تا آن حد که *شیوهٔ وجود زبان* را در جهان تغییر داده بود. ادغام در فضای جدید ادبی به معنای ادغام در این شیوهٔ وجود زبانی بود، که در آن زبان‌هایی که همه با هم برابر بودند بنا بر یک تفاوت مشابه، یعنی تفاوت ملی، از هم جدا می‌شدند و هرکدام *لامحاله* صاحب ادبیات ملی خود می‌شدند (و زبان = گویش+ارتش). سرنوشت زبان‌های «تمدن‌های کهن» (که خودشان ابژه‌های فیلولوژیکند) در این میان بسیار آیرونیک و همزمان تراژیک بود. «تمدن‌های کهن» در لحظهٔ ادغام *پیشاپیش* صاحب «ادبیاتی» غنی بودند، اما، وارونه‌وار، ادبیاتی که «غنا»یش به زبان خودشان نبود، و خودشان حتی آن را به نام «ادبیات» (یعنی لیتراتر) نمی‌شناختند، و اصول و قواعد علمی مطالعهٔ آن را نمی‌دانستند. و در عین حال اروپائیانی بودند، فیلولوگ‌هایی (یا «شرق‌شناسانی»)، که این «ادبیات» و «ارزش» آن را می‌شناختند، آن را بر مبنای سرزمین، تاریخ، حالات، خلقیات، زیست دینی، شرایط، رسوم، و زبان‌های ملل آنها تبیین کرده بودند، و حالا آنها برای اینکه *صاحب* این *ارزش* ادبی شوند، یا به عبارت دیگر، برای اینکه صاحب این *گنجینهٔ* ملی شوند، اول باید زبان فیلولوگ‌ها را، و زبان فیلولوژی را، یاد می‌گرفتند. مَثَل آنها مَثَل محمد قزوینی بود که برای آنکه «حافظ‌شناس» شود باید اول دستیار

[۱۱۴] Johann Gottfried Herder, *Selected Writings on Aesthetics*, trans. Gregory Moore (Princeton: Princeton University Press, ۲۰۰۶), ۳۰۵.

ادوارد براون می‌شد تا به قول خودش «مأنوس بطریقهٔ علمی انتقادی»[۱۱۵] شود؛ به عبارت دیگر، برای آنکه حافظ‌شناس شود اول باید «شرق‌شناس» می‌شد و می‌توانست شعر حافظ را بر مبنای جغرافیای نژادیِ (خیالی و همزمان علمی) «انسانی» که حافظ بود تبیین کند؛ یعنی بر مبنای «زبانی» که بنا به تعبیر فیلولوژیک دقیق میرزا آقاخان کرمانی «به حقیقت *تاریخی* است که *دلالت می‌کند* بر کیفیت حالات و طرز و طور اعتقادات؛ بلکه جزئی و کلی حرکات و سکنات آن ملت»ـی (۲۵۶) که حافظ، در هیئت یک «انسان»، هم متعلق به جغرافیای نژادی آن بود، و هم به میانجی ترجمه‌ی فیلولوژیک «شعر»ش به «ادبیات» «جایی در میان شاعران تراز اول» آن «ملت» و آن «زبان» و «ادبیات» آن یافته بود و به قول بهاءالدین خرمشاهی به «حافظه‌ی ما» بدل شده بود. چرا که چنانکه دلال‌رحمانی می‌نویسد: «علامه قزوینی می‌نویسد: "بزرگترین شعرای فارسی‌زبان بعد از اسلام تا کنون... این شش نفرند: فردوسی، خیام و انوری و سعدی و حافظ و مولوی" ... [اما] خیام و حتی حافظ در هیچ‌یک از رتبه‌بندی‌های شعرا در قرن‌های میانی، جایی در میان شعرای تراز اول ندارند» و این جایگاه، به روایت دلال‌رحمانی، عموماً از آن فردوسی و انوری و نظامی و سعدی‌ست، ولی حافظ و خیام و مولوی، در دوران جدید «در این فهرست جای می‌گیرند و جایگاه نظامی و به‌خصوص انوری را تصاحب می‌کنند» (۲۴۹). حافظ و خیام، و حتی تا حدودی مولوی، از خلال ترجمه به زبان‌های اروپایی به این جمع پیوستند، یعنی از طریق کسب ارزش ادبی بین‌المللی بعد از ترجمه و پژوهش فیلولوژیک درباره‌ی آثار و احوالشان در زبان‌هایی مثل فرانسه و انگلیسی، و به‌زودی آلمانی و روسی. بافتی که قزوینی این جمله را در آن نوشته خود تمثیلی بسیار گویاست از ماهیت ارزش ادبی در فضای جهانی ادبیات، و به‌ویژه ارزش «کلاسیک» ادبی، یعنی ارزشی که *همه‌زمانی* و *همه‌مکانی* تصور می‌شود. قزوینی این جمله را در سال ۱۳۲۱ شمسی در مقدمه‌ی کتاب *بحث در آثار و افکار و احوال حافظ*، و در بافت بازگوییِ گفتگویی می‌نویسد که در سال ۱۳۰۲ با مؤلف کتاب یعنی قاسم غنی داشته. در گفتگویی درباره‌ی شاعران ایران، غنی از قزوینی می‌پرسد: «اگر فرضاً بخواهیم مابین این همه اساتید درجهٔ اول ... بزرگترین این همه بزرگان را

[۱۱۵] از مقدمه‌ی محمد قزوینی به دیوان حافظ (در کتابخانه‌ی آنلاین *ویکی‌نبشته* موجود است)

در مقابل انظار جهانیان و ملل سایره نمایش دهیم کدامها را شما انتخاب می‌نمایید؟». قزوینی پاسخ می‌دهد که «جواب این سؤال *قرنهاست که تقریباً به اتفاق آرا*، داده شده و *این مسئله به کلی مَفروع عَنه است* ... همه تقریباً در این مسئله متفق‌اند»، و همان شش نفر را نام می‌برد و می‌گوید به نظر او ناصر خسرو را هم باید به این جمع افزود. اما

> آقای دکتر غنی به کنجکاوی خود ادامه داده، گفتند اگر فرضاً یکی از ملل خارجه مثلاً انگلیس به ما پیشنهاد کنند که *ما می‌خواهیم* از هر یک از ملل روی زمین بزرگترین شاعر آنها را که *به اتفاق آرای خودشان* دارای این سمت باشد - ولی فقط یک نفر را، نه بیشتر - انتخاب کرده، *مجسمهٔ* او را بریزیم و در مرکز باغ هایدپارک در شهر لندن نصب نماییم شما شخصاً کدام شاعر را مابین این شش نفر مذکور که به عقیدهٔ شما *(و به عقیدهٔ اکثر مردم)* اشعر شعرای ایران‌اند انتخاب خواهید کرد؟ جواب دادم به عقیدهٔ این جانب که باز *گمان می‌کنم* مطابق عقیدهٔ اکثریت عظیمهٔ فضلای ایران و همچنین فضلای غیر ایرانی که یا فارسی می‌دانسته‌اند یا به واسطهٔ ترجمه‌های خارجی با اشعار حافظ آشنایی پیدا کرده باشند، مابین جمیع شعرای درجهٔ اول زبان فارسی [آن فرد حافظ است] ... و وجود او نه فقط باعث افتخار *ایرانیان* بلکه مایهٔ مباهات *نوع بشر* است.[۱۱۶]

شاید «تقریباً» و «گمان می‌کنم» در متن قزوینی دال بر آگاهی او به جابه‌جایی‌ای باشد که در آرایش متون و در نظام ارزشگذاری ادبی در فرایند ترجمه از «ادب» به «ادبیات» اتفاق افتاده است. اما آنچه برای بحث ما دربارهٔ تفاوت ناهمساز و سازش‌ناپذیرِ دو سوی جدال بر سر مکتب سعدی مهم است، این است که، اولاً، در نظام ارزشگذاری قزوینی، که فیلولوگی بسیار دقیق و برجسته بود، ارزش ادبی همواره *پیشاپیش* معین است، *به اتفاق آرا و مطابق عقیده‌ی فضلای ایرانی و غیرایرانی*، به شکلی که *مسئله به*

---

[۱۱۶] محمد قزوینی، «مقدمه، به قلم حضرت استاد علامه آقای محمد قزوینی [۱۳۲۱]»، در *بحث در آثار و افکار و احوال حافظ*، نوشته‌ی قاسم غنی (تهران: هرمس، ۱۳۸۶)، ۶–۴.

کلی مفروع عنه است؛ و دوماً، ارزش ادبی در این گفتار از اساس «یادمانی»ست. ارزش واقعی آثار ادبی در این نظام ارزشگذاری به اتفاق آرای فضلای ملت وابسته است و به استیضاح ملل خارجه، و «(عقیدهٔ اکثر مردم)» هم پرانتز ارزشمندی‌ست که رمز صدای مرموزش را فقط فیلولوگ‌های بومی می‌دانند (که البته این حق هم از جانب فیلولوگ‌های اروپایی به آنها تفویض شده). آثار ادبی برجسته، *بزرگ‌ترین این همه بزرگان*، که الساعه بدل به یادمان‌های ملی شده‌اند، اگر ارزش بین‌المللی‌شان محقق شود می‌توانند به مجسمه‌هایی تبدیل شوند در مرکز باغ هایدپارک در شهر لندن. و خدا را چه دیده‌اید، شاید زمانی هم بدل به هولوگرام شوند، مثلاً در تایمز اسکوئر. آن وقت می‌توانیم با خیال راحت بگوییم اول تراژدی، دوم فارس. از نیمه‌ی قرن هجدهم تا اوایل قرن بیستم، فیلولوژی به‌عنوان دانش تاریخیت فرهنگی-نژادی گنجینه‌ای بین‌المللی اندوخت که در اروپا به کار ساختن ادبیات‌های ملی می‌آمد، و در «شرق» هم همینطور. اما اگر اندوختن ثروت ادبی از طریق مطالعه‌ی فیلولوژیک، برای زبان‌های اروپایی، به قول هردر، می‌توانست در حکم ساختن مستعمراتی باشد که برای جبران کمبودهای دولت‌های آن زبان‌ها بتوان از آن مازادی استخراج کرد، هنگام بازگشت به آن مستعمرات، این گنجینه‌ی ملی بدل به فاندی شد برای خودشرقی‌سازی (***self-Orientalization***) که برای گرفتنش باید به یکی از مراکز امپراتوری فیلولوژیک زبان‌ها و تمدن‌های جهان در پاریس یا لندن یا برلین یا نیویورک اپلای کرد - فاندی سنتی برای *جایابی* خود در *زمانی* قبل. سنت‌گرایی، امیدوارم تا اینجا استدلال کرده باشم، وخیم‌ترین شکل غربزدگی‌ست - این دو با هم متناقض نیستند، بلکه همبسته و همدست یکدیگرند، به عبارتی ترجمه‌ی یکدیگرند، و اگر چنین چیزی متناقض به نظر می‌رسد، به خاطر خصلت میزآن‌ابیمی جهان جدید است. [۱۱۷]

[۱۱۷] حسن افشار، مترجم *پیدایش ناسیونالیسم ایرانی*، در یک پاورقی به دشواری ترجمه‌ی *self-orientalization* اشاره می‌کند و می‌نویسد که «در مطبوعات فارسی به "خودشرقی‌گری" و "خودشرقی‌سازی" ترجمه‌اش کرده‌اند، که البته درست نیست. شرقی به هر حال شرقی است و دیگر لازم نیست که خود را شرقی کند. منظور از اصطلاح، تبدیل کردن خویش است به آنچه شرق‌شناسان از او انتظار دارند، یعنی بر اساس شناختی که شرق‌شناسان از او دارند. یا به عبارت بهتر، رقصیدن به ساز غربی، یا شاید غرب‌زدگی». افشار نهایتاً کلمه‌ی انگلیسی را در متن حفظ می‌کند و برابر

در جدال تاریخی بر سر مکتب سعدی، اهالی دانشکده با تکیه بر این شکل خاص از ارزش ادبی، یعنی با تکیه بر ارزش فیلولوژیک ادبیات به‌عنوان جلوه‌گاه زبان ذاتاً *درزمانی* ملت، سخن می‌گفتند؛ اما اهالی تجدد مسئله‌شان نه زبان به‌عنوان یک هستی ذاتاً ارزشمند، بلکه ادبیات به‌عنوان یک سامان استتیکی برای بازنمایی‌های *همزمانی* بود. بهار در همان نخستین مقاله‌ی خود، در جواب به طالقانی و پیش از ورود رفعت به این معرکه، نوشته بود که «شیخ سعدی، ملای روم، [و] خواجه حافظ» به نظر او «تنها ثروت ملی ایران» محسوب می‌شوند (گزاره‌ای شدیداً پرتکرار که در متون بسیاری از

«[خودشرق‌شناسانه‌سازی]» را برای آن پیشنهاد می‌دهد. اما اگر مسئله‌ی شرق‌شناسی را، پیرو سعید، تثبیت و نهادینه کردن «جغرافیاهای تخیلی» بدانیم، می‌توانیم در این گزاره که «شرقی به هر حال شرقی است و دیگر لازم نیست خود را شرقی کند» شک کنیم، و بپرسیم آیا ایرانیان یا مثلاً هندیان، یا عثمانیان، یا سایر ملل «شرقی» قبل از ادغام در این جغرافیای نهادینه‌ی نژادی هم خود را «شرقی» می‌پنداشتند، و اگر نه، آیا می‌توان گفت که آنها به هر حال «شرقی» بودند؟ به عبارت دیگر آیا پیش از اختراع «شرق»، که آن روی سکه‌ی اختراع «غرب» است، می‌شد «شرقی» بود؟ یا بازهم به عبارت دیگر، آیا پیش از اختراع «شرق» می‌شد «خود» را تابعی از یک جغرافیا، و *بومی* آن جغرافیا، پنداشت؟ آیا «بومی‌گرایی» هم یکی دیگر از ترجمه‌های تاریخی «خودشرقی‌سازی» یا «غربزدگی» نیست؟ داریوش آشوری در سال ۱۳۴۵، در یکی از خواندنی‌ترین و منصفانه‌ترین و نخستین نقدهایی که بر *غربزدگی* جلال آل‌احمد نوشته شده، می‌نویسد: «وظیفه‌یِ تاریخیِ روشنفکرِ آسیایی [که امروز حتماً چیزی‌ست منسوخ و دیگر نمی‌توان از جایگاهش فکر کرد] اندیشیدن به فراهم کردنِ مقدماتِ این رنسانس [یعنی «رنسانس آسیایی» که به نظر آشوری در سال ۴۵، یعنی دقیقاً ده سال پس از کنفرانس باندونگ، «بدون شک ... در حال تکوین» بوده] است و غرب‌زدگیِ آل‌احمد برایِ روشنفکرِ ایرانی مدخلی‌ست برای آن» - «مدخل» در اینجا استعاره‌ی بسیار دقیقی ست، به این دلیل که *غربزدگی*، علی‌رغم سرنوشت بومی‌گرای تاریخی‌اش، خود واقعاً متنی بومی‌گرا نیست، بلکه متنی‌ست آشفته و بی‌سامان اما زبان‌آموزانه و مترجمانه، یا به قول خود آل‌احمد متن یک متفکر «زبان‌بسته»، که دارد تلاش می‌کند زبانی برای گشودن پنجره‌ای به فضای میزآن‌ابیمی بین‌المللی پیدا کند؛ زبانی برای باز کردن مدخلی که از آنجا بتوان خود را از درون در یک فضای بیرونی دید. رضا ضیاءابراهیمی، *پیدایش ناسیونالیسم ایرانی: نژاد و سیاست بی‌جاسازی*، ترجمه‌ی حسن افشار (تهران: مرکز، ۱۳۹۶)، ۲۷۲؛ داریوش آشوری، *ما و مدرنیت*، ویرایش ۲ (تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی صراط، ۱۳۸۴)، ۴۲–۱؛ برای خوانشی تأمل‌برانگیز از *غربزدگی* و فرم و زبان آن، نک. آیدین کیخایی، «هرجا یک‌جور و همه‌جا یک‌جور!»، *کتاب ماه نقد اقتصاد سیاسی*، ش. ۲۹ (۱۴۰۲): ۳۳۴–۲۹۳.

همان زمان تا همین امروز پیدا می‌شود).[۱۱۸] تمام هم‌وغم دانشکده معطوف به حفظ و پاسداری از این ثروت بود. ارزش جهانی تمام شعرایی که بهار نام می‌برد *پیشاپیش* به اتفاق آرای فضلای ملی و بین‌المللی تعیین شده بود، و می‌توان گفت به همین دلیل هم هست که بهار، مثلاً، نامی از انوری که ارزش ادبی خاصی در فضای بین‌المللی حول او انباشته نشده بود نمی‌برد. دانشکده می‌گفت «ما» *الساعه* صاحب یک ثروت ادبی *ملی* هستیم که، بر مبنای تمایزگذاری نظام‌مندِ فیلولوژیک عطف به یک تفاوت واحد (یعنی تفاوت ملی) بین *زبان‌ها و تمدن‌های بشری*، در سطح بین‌المللی (برای ما؟) انباشته شده؛ ثروتی کلاسیک، یعنی *همه‌زمانی و همه‌مکانی* - ثروتی قابل مقایسه با «هومر» و «هوراس» و «شکسپیر»؛ پس ادبیات معاصرمان را هم باید بر *همان* ثروت بنا کنیم. برای «ما» الساعه یادمان‌هایی در هایدپارک و وایمار و ژاردان‌دولوکزامبورگ ساخته‌اند، اما اگر خودمان در *اینجا*، در درون موقعیت ملی، آنگونه که تجدد می‌گوید (که حتی فردوسی و حافظ را هم در کنار سعدی متعلق به گذشته می‌داند)،[۱۱۹] با خشونت تمام «عمارت پدارنمان» را تخریب کنیم، شاید دیگر *هیچ‌وقت* نتوانیم برای دیدن یادمان‌های ادبی بین‌المللی‌مان، یعنی برای دسترسی به (یا نقد کردن و بدل به سرمایه کردن) ثروت انباشته‌ی *گذشته‌ی همه‌زمانی*‌مان که *جایی* در *آینده* بدل به یک مجسمه شده ویزا بگیریم. پس بهترین استراتژی به نظر اهالی دانشکده این بود که *تفاوت ملی*‌مان را حفظ کنیم و عمارت ادبیات معاصرمان را در جنب خانه‌ی پدری، به شکل *همان* مجسمه‌ی اروپایی، و برپایه‌ی *همان* معماری که الساعه در فضای بین‌المللی معماری‌ای *متفاوت* و *ارزشمند* تلقی می‌شود، بنا کنیم. به عبارت دیگر ما باید خودمان را به تصویر ارزشمندی از گذشته‌ی خودمان که فیلولوگ‌ها از زبان‌مان استخراج کرده‌اند مشتبه کنیم. مشتبه، به این دلیل که «ما» دیگر *واقعاً* شبیه گذشته نیستیم. تغییر کرده‌ایم. «صحبت ما در *طرز* ادای معانی است [نه خود معانی.] "عمارت پدرانمان" یعنی *پایه‌ها و کسوت لغوی و صوری*. ... این عمارت است که ما می‌خواهیم پایه‌های خردنشدنی آن را – به عقیدهٔ خود ما – نگاه بداریم و ایوان‌های آن را *تغییر قیافه* بدهیم و اخیراً *با*

---

[۱۱۸] حکیمی، *دورهٔ کامل مجلهٔ دانشکده*، ۳۳۹.

[۱۱۹] آرین‌پور، *از صبا تا نیما*، ۴۴۰؛ ایضاً نک. حکیمی، *دورهٔ کامل مجلهٔ دانشکده*، ۳۴۲.

همین *مصالح* متدرجاً بنای نوآیین‌تری بریزیم. ... هر وقت ما دعوی محافظهٔ *عادات و اخلاق و عقاید کهنسال* را نمودیم، فوراً شکاف ایوان کسری و انقاضِ [شکسته‌هایِ] پرس‌پولیس را به ما نشان بدهید».[۱۲۰] گفتار دانشکده در واقع اسیر یک تناقض فیلولوژیک است: تناقضی ادبی-نژادی. دلال‌رحمانی به این مسئله اشاره می‌کند که «موضوع» جامعه‌شناسی ادبیات و تاریخ‌نگاری ادبی، در وهلهٔ اول، «انسان» است نه «ادبیات» که نهایتاً نسبت به انسانی که آن را در فضایی تاریخی-اجتماعی تولید کرده چیزی ثانوی تلقی می‌شود (۲۹۸). این نکته حتماً دربارهٔ بخش بزرگی از تاریخ‌نگاری و جامعه‌شناسی ادبیات در سراسر جهان درست است (هر چند که به‌سادگی می‌توان نقد آن را نیز در همین علوم یافت). اما پیش از جامعه‌شناسی و تاریخ‌نگاری ادبیات این مسئله خصیصهٔ علم انسانی قدیمی‌تری‌ست، یعنی فیلولوژی، که همواره *محتوای* تاریخی و فرهنگی زبان را در بافت یک *محیط* «انسانی»، یک «تمدن»، یا، دقیق‌تر بگویم، در بافت یک جغرافیای نژادی تفسیر می‌کند.[۱۲۱] در فضای امپراتوری فیلولوژیک زبان‌ها و تمدن‌های جهان اهالی دانشکده خود را در بستر یک تناقض بازمی‌شناختند. *از یک سو*، به‌عنوان «انسان»، تحقیر شده بودند؛ حالات و عادات و سکنات و رفتار و اطوار و خلقیات و مناسبات جنسی و خانوادگی و هیئت اجتماعیه و

---

[۱۲۰] حکیمی، *دورهٔ کامل مجلهٔ دانشکده*، ۳۵۸؛ آرین‌پور، *از صبا تا نیما*، ۴۵۰.

[۱۲۱] مهم‌ترین ایراد بحث فوکو دربارهٔ فیلولوژی نادیده گرفتن همین «محیط انسانی»ست. به نظر فوکو یکی از مهم‌ترین تمایزهای فیلولوژی و زیست‌شناسی این است که دومی تاریخیت درونی ساختارهای ارگانیک را همواره در نسبت با یک محیط بیرونی تبیین می‌کند، و «این تاریخیت صرفاً به واسطهٔ آن دنیای بیرونی‌ای که در آن می‌زیند به تاریخی واقعی تبدیل می‌شود. بنابراین، برای آن‌که تاریخ در نور کامل عیان شود و در قالب گفتار توصیف گردد، لازم بود تحلیل *محیط و اوضاع و احوالی* که بر موجود زنده تأثیر می‌گذارد به کالبدشناسی تطبیقی ... اضافه شود». آنچه از دید فوکو پنهان مانده «جغرافیای نژادی» فیلولوژی ست. به همین دلیل هم هست که فیلولوژی در متن او به «فقه‌اللغه»ی فارسی ترجمه‌پذیر می‌شود. پیوند «ادبیات» و «جامعه» را هم می‌توان از همین منظر نقد کرد. مثلاً می‌توانیم بپرسیم اگر تاریخ ادبیاتْ تاریخ ادبیاتِ یک زبان است نه یک ملت، چرا لورکا شاعری در زبان فارسی نیست، به عبارت دیگر چرا ترجمه بخشی از ادبیات ملی نیست در شرایطی که ادبیات ملی، در سراسر جهان، پدیده‌ای ترجمه‌ای‌ست؟ فوکو، *الفاظ و اشیا*، ۳۷۹.

درجات اخلاقیه و وضع بهداشت و خیابان‌ها و راه‌ها و حمام‌ها و وضع علوم و الخ آنها، بنا به پارادیم نابسنده‌ی معروف، «زیر نگاه خیره‌ی غرب» همه به شکلی بسیار تحقیرآمیز، و در عین حال *علمی* (در معنای تاریخی کلمه)، جلوی چشم‌شان قرار گرفته بود و صراحتاً و به‌کرات کودک و نابالغ و عقب‌مانده و بی‌تربیت و ... خوانده شده بودند (و نباید فراموش کنیم که مثلاً «***rude peoples***» در انگلیسی قرن نوزدهم یعنی «مردمان وحشی»؛ یا مثلاً والتر اسکات مَثَلِ حاجی‌بابا در لندن، که او را قهرمان یک رمان *واقع‌گرا* می‌داند، را مَثلِ شیری می‌داند که دارد انسانی را مشاهده می‌کند که به باغ وحش آمده تا او را نگاه کند). وقتی که روشنفکران عصر مشروطه «مردم» را عقب‌مانده و جاهل و غافل و سفیه و کثیف و نیازمند تربیت می‌دانستند در واقع معاصر رئالیسم نژادی زمان خودشان بودند. در اروپا و آمریکا هم در همین زمان مردم موضوع تربیت بودند، و مثلاً تاریخ بهنژادی (***eugenics***) در آمریکای قرن نوزدهم و بیستم فصلی دردناک (و طبعاً متفاوت) از همین تاریخ بین‌المللی (و البته علمی) تربیت است. محمد قزوینی هم که «صنایع لفظی بدیعی» را چیزی نابالغانه می‌پنداشت که «اطفال برای نیل به جایزه» مثل معما حل‌شان می‌کنند و «به هیچ‌وجه اشخاص بزرگ (یعنی از حیث سن) و جدی وقت خود را در اشتغال به این امور بچه‌گانه ... تلف نمی‌کنند» (۲۴۳)، مثل سایر روشنفکران عصر مشروطه (و پس از آن) سوژه‌ی همین تاریخ بود. دلال‌رحمانی تصور روشنفکران عصر مشروطه از «غرب» را «نوعی امر خیالی» می‌داند که «بسامان و فارغ از تناقض رؤیت می‌شد» و «در عین حال، حداکثر فاصله را با *مدلول خود (غرب در معنایی که غربیان درک می‌کردند)* یافته بود» و «هم از این رو» چنین تصور می‌شد که «می‌بایست مورد پیروی قرار گیرد» (۲۴۴)؛ و نظرش به نظر احمد کریمی حکاک نزدیک است که روشنفکران عصر مشروطه «آشنایی چندانی با ادبیات غربی نداشتند [و] از طریق واسطه‌هایی چون هند، عثمانی، روسیه و فرانسه با متون غربی آشنا» شده بودند و «دریافتی در مجموع غیرمستقیم و اجمالی» از ادبیات غرب داشتند و فقط نویسندگان و شاعرانی مثل «هوگو، روسو، مولیر، پوشکین، گوگول و چرنیشفسکی» را می‌شناختند. به همین دلیل هم «باید توجه داشت که در تلقی این روزگار، ادبیات غربی کاملاً یکدست بود و بنابراین هیچ اشاره‌ای به جریان‌های ضد مدرنیته، ضد روشنگری و حتی ضد انقلاب فرانسه چون مارکی دوساد نمی‌شد» (۲۳۹).

انگار دلال‌رحمانی دارد به ما می‌گوید که آنها *واقعاً* عقب‌مانده بودند. در جواب می‌توانیم این مسئله که چرا مدلول «غرب» و مثلاً «West» باید یک چیز باشد، و چرا مدلول دومی «واقعی»ست و اولی «خیالی» را کنار بگذاریم، و بپرسیم، به استفهام تقریری، که مگر در تصور اکثر قریب به اتفاق غربیان از «غرب»، مدلول این واژه چیزی خیالی نبود که از همه پیشرفته‌تر و بهتر و انسانی‌تر و اخلاقی‌تر بود و می‌بایست مورد پیروی قرار می‌گرفت - حتی در تصور خیلی از انقلابیون غرب؟ در ثانی، مگر در غرب هم همان نویسندگان دسته‌ی اول را بیشتر نمی‌خواندند و آثارشان چندین برابر جرجیسی مثل مارکی دوساد چاپ نشده است؟ آثار ساد فقط از نیمه‌ی قرن بیستم انتشار وسیع بین‌المللی پیدا کرد و ساد فقط در همین قرن بدل به نویسنده‌ای مهم شد و آثارش *واقعاً* واجد ارزش بین‌المللی شدند، و مهم‌تر از آن، از سانسور آزاد شدند و اساساً امکان حضور وسیع در بازار بین‌المللی کتاب را یافتند. سوماً، مگر فرانسوی و روسی دو تا از مهم‌ترین زبان‌های ادبی قرن نوزدهم نیستند؟ چهارماً مگر هند انگلیسی نبود و استانبول یکی از جهان‌وطنی‌ترین شهرهای قرن نوزدهم نیست؟ پنجماً مگر رومانتیسیم را خیلی‌ها به‌عنوان یک جریان ضدروشنگری نمی‌شناسند؟ در ضمن، اگر *واقعاً* به متون و ترجمه‌های نویسندگان دوره‌ی مشروطه نگاه کنیم می‌بینیم که آنها آثار و متفکران انگلیسی و آلمانی کمی هم نمی‌شناختند و بعضی‌هاشان هم (علاوه بر فارسی و ترکی و عربی و فرانسوی) انگلیسی و آلمانی بلد بودند. آنچه اینجا واقعاً خیالی‌ست تصور دلال‌رحمانی از «غرب» است و از جهان پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم. انگار او از روشنفکران عصر مشروطه می‌خواهد که از همان موقع سوژه‌های نیمه‌ی دوم قرن بیستم بوده باشند و تصوری ضداستعماری و انتقادی از «غرب» داشته بوده باشند، و اساساً به گردش بین‌المللی ادبیاتی دسترسی داشته بوده باشند که در زمان آنها وجود نداشته و طبعاً همانطور که سعدی نمی‌توانسته تصوری از جهان دولت-ملت‌ها داشته باشد، آنها هم نمی‌توانسته‌اند خارج از عینیت جهان خودشان زندگی کرده بوده باشند. جواب این مسئله را کامران سپهران پیش از این به ما داده بود: «دقت کنیم که فقط ما ایرانی‌ها و غیر اروپایی‌ها نبودیم که از طریق رمان‌های فرانسوی و انگلیسی با رمان آشنا شدیم. بلکه مجارها، ایتالیایی‌ها، هلندی‌ها و یونانی‌ها نیز دارای چنین وضعی

بودند. ... نتیجهٔ مرکزگرایی [جهانی] این است که در اغلب کشورهای اروپایی اکثر رمان‌ها کتاب‌های خارجی بودند. حال اگر به ایران دورهٔ قاجاریه برگردیم، این بار توفیق رمان‌های تاریخی و علی‌الخصوص الکساندر دوما برایمان قابل درک خواهد شد. اتفاق خاصی نیفتاده است، از بازار جهانی رمان تبعیت شده است»،[۱۲۲] و اگر به کمی پیش‌تر برگردیم، بازار جهانی ادبیات روشنگری. به عبارت دیگر، ادبیات *عینیتی* دارد که، مثل هر چیز دیگری، مطالعه‌اش بدون پرداختن به بافت *دنیوی* آن کاری‌ست رازورزانه، نه عالمانه. پس *از* یک *سو* نویسندگان و شاعران و محققان ادبی و سایر روشنفکران عصر مشروطه سوژه‌های تحقیرشده‌ی تاریخی نژادی بودند (تاریخی جهانی) و خشونت رازآمیز و اساطیری آن را بازتولید می‌کردند؛ اما *از دیگر سو* همین تاریخ و همین جهان، به *زبانشان* تاریخی شکوهمند هم بخشیده بود، و حتی چند مجسمه‌ی ادبی هم برایشان در زبان‌های اروپایی ساخته بود - و این نکته‌ی حیاتی را هم نباید فراموش کنیم که فیلولوژی زبان این قربانیان تاریخ جهانی تمدن را ذیل مفهوم نژادی «آریایی» طبقه‌بندی کرده بود که خود ارزشی ترجیحی داشت و «ایرانیان» را کنار «هندیان»، «اروپائیان»، و از همه مهم‌تر «یونانیان» می‌گذاشت که «تمدن»شان *جایگاه کلاسیک* (***locus classicus***) «تمدن اروپائی» بود. آن‌ها از همان ابتدای ورود به این فضای بین‌المللی جدید صاحب چند شاعر و ادیب کلاسیک بودند که با شکوهمندترین کلاسیک‌های زبان‌ها وتمدن‌های جهان *قابل مقایسه* بودند؛ آنها بخشی از *صاحبان اصلی* «زبان» یک «تمدن کهن» بودند که آن را به‌خوبی می‌دانستند، و از همان اول هم تعدادیشان پیگیر شدند تا زبان‌های «باستانی» همین «تمدن» را هم یاد بگیرند؛ چون با پژوهش فیلولوژیک درباره‌ی این زبان(ها) می‌توانستند برای خودشان در فضای جهانی ادبیات *جایی* باز کنند، کما اینکه باز هم کردند و به‌ویژه در پایان عصر مشروطه تعدادی‌شان در دانشگاه‌ها و کتابخانه‌ها و نهادهای فرهنگی بین‌المللی کار یا تحصیل می‌کردند، و با تأسیس دانشگاه تهران در ابتدای دوره‌ی پهلوی هم صاحب کرسی‌های استادی شدند و سرمایه‌ی ادبی بین‌المللی‌شان را در موقعیت ملی نهادینه کردند،

[۱۲۲] کامران سپهران، *ردپای تزلزل: رمان تاریخی ایران ۱۳۲۰-۱۳۰۰* (تهران: شیرازه، ۱۳۹۶)، ۲۱–۲۰. ایضاً نک. پاورقی مهم ص ۲۳.

پژوهش‌های بسیار ارزشمندی انجام دادند، و سرمایه‌ی ادبی و فرهنگی قابل‌توجهی هم برای موقعیت ملی انباشت شد که نتیجه‌اش را مثلاً می‌توان در این دید که استادان و فارغ‌التحصیلان اولیه‌ی دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تهران (مثلاً پورداوود، حکمت، مینوی، صفا و...) می‌توانستند به سهولتی که امروز حتی نمی‌توان تخیل کرد به دانشگاه‌های مهم غربی و غیرغربی بروند و در آنجا تدریس و تحقیق کنند، با مهم‌ترین ایران‌شناسان زمان خودشان همکاری کنند، و حتی بدل به *مراجع* علمی بین‌المللی شوند. سانسور اخلاقی متون ادبی در این دوره را نیز می‌توان همچون تابعی از همین تناقض فهمید. تلاشی برای زدودن ردّ نژادی «انسان عقب‌مانده» از «ادبیاتی» که *پیشاپیش* به قول محمدحسین فروغی، رئیس مدرسه‌ی علوم سیاسی که «برای نخستین بار ادبیات فارسی در آن تدریس شد»، «امتیاز واقعی» ملت ایران بود (۱-۲۷۰)؛ درست همانطور که مثلاً «ادبیات» سنسکریت *پیشاپیش* امتیاز واقعی ملت هند بود. دلال‌رحمانی معتقد است که «پیوند میان زبان و ادبیات کهن فارسی با هویت ملی *فقط یک امکان* در شرایط جدید بود. ممکن بود هویت ملی پیوندی با ادبیات کهن برقرار نکند و آن را در خود نپذیرد. در این حالت، زبان و متون کهن فارسی جایی بیرون از دایرهٔ هویت ملی مستقر می‌شدند و دیگر اهمیت امروزی را نمی‌یافتند. بنابراین پیوندی که در این تاریخ میان ادبیات فارسی و هویت ملی پدید آمد، نوعی سنجاق کردن کردارهای ادبی با گفتمان توسعه و ترقی ملی بود که مشروعیت آن را تأمین می‌کرد» (۲۵۹). اما واقعیت این است که پیوند هویت ملی با زبان و ادبیات نه یک *امکان*، بلکه به معنای دقیق کلمه یک *ضرورت* بود. یک ضرورت ساختاری. این پیوند در واقع پیوندی ساختاری بود که *پیشاپیش* در آن فضای بین‌المللی که ایران در قرن نوزدهم در آن ادغام شد وجود داشت، و ایران همانطور که مثلاً ممکن نبود بتواند مرز نداشته باشد، ممکن نبود که هویت ملی در آن به زبان و ادبیات، چه کهن و چه جدید، پیوند نخورد. فقط کافی‌ست سرمان را از پنجره‌ی خانه‌ی پدری بیرون بیاوریم و با چشمان خودمان ببینیم و مشاهده‌مان را باور کنیم که هیچ موقعیت ملی‌ای در جهان مدرن وجود ندارد که هویت ملی در آن به شکلی ساختاری و بنیادین به زبان و ادبیات پیوند نخورده باشد. و هیچ «تمدن کهنی» وجود ندارد که «ادبیات کهن» در آن شکل

نگرفته باشد و برای شاعران و نویسندگان کلاسیکش، که همه در فضای بین‌المللیِ ادبیاتْ کلاسیک شده‌اند، مقبره و مجسمه و یادمان نساخته باشند و به نام‌شان کنگره‌ها و همایش‌ها و جشنواره‌های ملی و بین‌المللی به راه نینداخته باشند، و «شاعران کهن» را «به قهرمانان وطن‌پرستی ... که در گذشتهٔ تاریخی، حامیان و حافظان هویت کنونی "ما" بوده‌اند» (۲۵۷) بدل نکرده باشند. چنین امکانی فقط به‌عنوان یک واریاسیون به غایت رازورزانه روی تم «پیشامدی بودن تاریخ» ممکن است، نه به‌عنوان امکانی تاریخی. بافت دنیوی «ظهور ادبیات در ایران» را نمی‌توان به «ایران» تقلیل داد. «ادبیات» در خلاء رازآمیزی که *ناسیونالیسم روشی* ایجاد می‌کند در ایران «ظاهر» نمی‌شود؛ «ایران» در فضای بین‌المللی ادبیات *ادغام* می‌شود، و در نتیجه چیزی به نام «ادبیات فارسی» که از خلال این فرایند ادغام شکل می‌گیرد ضرورتاً تابع محدودیت‌های *ساختاری* فضایی‌ست که در آن ادغام می‌شود. اینجا عرصه‌ی ضرورت است، نه عرصه‌ی آزادی. وقتی که ادبای عصر مشروطه ارزش ادبی سنت‌های متنی پیش از مشروطه را بر مبنای «ذائقه‌ی غربی» که حالا بین‌المللی شده بود می‌سنجیدند در واقع داشتند تصویری *غیرانتقادی*، که یعنی پیروانه، مطیعانه، ترس‌خورده، و غیرروشنگرانه، اما به غایت *واقعی*، از ساختار جهانی «ادبیات» همچون امری *جهان‌شمول* ارائه می‌دادند؛ یعنی «ادبیات» همچون *یک چیز واحد* که همه‌ی ملت‌ها (که پدیده‌هایی از اساس زبانی و فیلولوژیکند) دارند، و بنابراین این چیز واحد *بنا بر یک تفاوت مشابه* به واحدهای *مشابه و متفاوت* ملی تقسیم شده است. پس اگر «ادبیات» امری جهان‌شمول است که همه‌جا هست و هرجا، علی‌رغم تفاوت‌های درزمانیِ ملی‌اش، به صورت همزمانی *همان* است که در جاهای دیگر هست، *منطقاً* ادبیات‌های ملی متفاوت که نهایتاً یک چیز مشابهِ واحدند *باید* به یکدیگر ترجمه‌پذیر باشند - طبعاً آنچه در این فرایند ترجمه از بین می‌رود تفاوت‌های واقعی سنت‌های متنی متفاوتی‌ست که حالا همه به «ادبیات» ترجمه شده‌اند، و آنچه نتیجه می‌شود قسمی استانداردسازی جهانی نوشتار ادبی‌ست که رمان مهم‌ترین جلوه‌گاه آن است. در ضمن اگر این را در نظر بگیریم که ساخت ارزش ادبی در ادبیات-جهان جدید از اساس ترجمه‌ای‌ست، ادبیات‌های پیرامونی اگر به زبان‌های مرکزی جهان ادبیات (مهم‌ترین‌شان انگلیسی و فرانسه) ترجمه شوند منجر به افزایش ثروت ادبی آن زبان پیرامونی خواهند شد. به عبارت دیگر ادبیات‌های پیرامونی فقط به

شرطی می‌توانند «غنی» شوند که همزمان چیزی بر ثروت ادبی زبان‌های مرکزی بیفزایند. *پس فضای آزادی خودشان را هم فقط می‌توانند در بافت محدودیت‌های ساختاری این عرصهٔ ضرورت بسازند*. پس درست است که در قرن نوزدهم در فضای ادبی ایران «ترجمه‌پذیری» به معیاری اساسی برای سنجش ارزش ادبی بدل شد و «منطقی [میزآن‌ابیمی] ظاهر شد که ذیل آن امر داخلی که سند افتخار محسوب می‌شد [و خود این سند در پاریس و لندن تنظیم شده بود]، تنها و تنها به‌واسطهٔ [ترجمه و] تأیید امر خارجی [یا سازمان جهانی تنظیم اسناد فیلولوژیک ملی] که ازقضا دشمن محسوب می‌شد [و «ما» را به بی‌رحمانه‌ترین شکل ممکن تحقیر می‌کرد]، ارزشمند بود»؛ چرا که این «امر خارجی» صاحب بیشترین سرمایه‌ی انباشته‌ی ادبی بود و *ارز* بین‌المللی مبادلات ادبی را تعیین می‌کرد. اما پذیرش این «پارادایم» از جانب متفکران ایرانی این دوره به این دلیل *نبود* که «غرب» در ذهنیت (عقب‌مانده‌ی؟) آنها «چنان از زمینه‌اش جدا شد[ه بود] که [می]توانست معیاری برای قضاوت و نمونه‌ای برای تولید باشد ... [و]، هم‌زمان، ابزار سنجش شعر کهن و سرمشق اصلی شعر نو» تلقی شود (۲۴۴)؛ بلکه دقیقاً به این دلیل بود که آنها در «زمینه»ی غرب ادغام شده بودند و تصوری واقع‌گرایانه، هرچند غیرانتقادی، از «غرب» داشتند که از قضا شدیداً به تصور عمومی غربیان از خودشان نزدیک بود.

اما نباید این نکته را فراموش کنیم که اهالی دانشکده و تجدد در جدال بر سر مکتب سعدی بیشتر از موضع «شاعر» سخن می‌گفتند، نه از موضع «محقق ادبی». هرچند که به خاطر ساختار فیلولوژیک ارزش ادبی این دو پیوندی ناگسستنی با هم دارند، و شاعران سنت‌گرا خود با اتکا به ارزش فیلولوژیک و اقتدار محققانه‌ای که در جهان جدید به مکتب سعدی هبه شده بود از شعر نوشتن بر مبنای معماری شاعرانه‌ی آن مکتب دفاع می‌کردند. بگذارید حکایت این تکیه‌ی شاعرانه بر اقتدار فیلولوژیک را از قول علی‌اصغر حکمت بخوانیم، یعنی از قول نخستین رئیس دانشگاه تهران و چهره‌ای بسیار مهم در برگزاری کنگره‌ی هزاره‌ی فردوسی و تأسیس فرهنگستان و کتابخانه‌ی ملی و موزه‌ی ایران باستان و موزه‌ی مردم‌شناسی، و همچنین مقبره‌سازی برای شاعران کلاسیک (همه در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۳ تا ۱۳۱۶). حکمت نخستین سخنران اولین

(و آخرین) کنگره‌ی نویسندگان ایران در سال ۱۳۲۵ بود، یعنی در زمانی که تکلیف جدال بر سر مکتب سعدی با نهادینه شدن سنت‌گرایی در عرصه‌ی فرهنگی تا حدود زیادی معلوم شده بود، اما نوگرایی نیز چنان ارزشش را در میدان ادبی تثبیت کرده بود که مثلاً نمی‌شد نیما یوشیج را به کنگره‌ای که مهمان ویژه‌اش مترجم پل الوار و شاندور پتوفی به روسی بود راه نداد، اما می‌شد او را به‌کلی از بحث افتتاحیه درباره‌ی شعر معاصر کنار گذاشت. حکمت در سخنرانی‌اش تحت عنوان «شعر فارسی در عصر معاصر» تاریخ شعر سنت‌گرا را چنین روایت کرد:

> در قرن ۱۹ و قبل از آن شعر فارسی در خارج ایران مانند گلی که در *بیرون* از بستان شکفته باشد دماغ همسایگانرا معطر ساخت. و بسیاری از اروپائیان صاحب قریحه که به جودت ذهن و صفای طبع و فکر صواب و رأی روشن موصوف بودند پی به عظمت و جلالت شعر فارسی برده بمطالعه و تحقیق در آن و ترجمه احوال شاعران ایران و ترجمه منثور و منظوم آثار فارسی بزبان ملی خود همت گماشتند و این مصنوع ذوق ایرانی را چنانکه باید بجهان ادب معرفی نمودند. در تمام ملل بزرگ مانند فرانسوی و آلمانی و انگلیسی و ایتالیائی و امریکایی و روسی چند تنی از زبدهٔ هوشمندان و نخبه صاحبدلان بظهور رسیده‌اند که از ادبیات فارسی ترجمه‌های دلاویز کرده‌اند و یا در باب ادب و تاریخ فارسی تحقیقات و مطالعات بسیار نموده‌اند و این جماعت را مستشرق (اورینتالیست) نام میدهند. نولدکه، ولف، و سار در آلمان – فیتزجرالد، برون و نیکولسن در انگلیس، شفر، هوارد و ماسه در فرانسه – مار، برتلز و رمسکویچ در روسیه نمونهٔ از صدها تن شرق‌شناسان اروپا هستند که در کتابها و تألیفات جلیل خود نام ادب فارسی را بلند کرده‌اند. این گواهی که بر عظمت قدر شعر فارسی بعمل آمد در روح اهل وطن تحریکی بسیار می‌کرد و خوش‌طبعان جوان ما که فریفتهٔ ادبیات بیگانه بودند دانستند که دیگران تا چه پایه بقریحه و ذوق *موروث* ایشان *قیمت* مینهند و فارسی‌زادگان سخنور به این نکته پی بردند که خداوند عالمیان *در نهاد ایشان* [بخوانیم نژاد ایشان] چه مقدار از صفای ذوق و لطف طبع و قوت قریحه بودیعه نهاده است. [بعد به روایت برگزاری جشن هزارهٔ فردوسی و بزرگداشت سعدی و ساختن مقبره‌های شعرا می‌پردازد و بعد هم به تشکیل انجمن‌های ادبی و مجلات سنتگرا از جمله] انجمنی بنام (دانشکده) بهمت استاد

> بزرگ آقای بهار ... که جوانان صاحب استعداد و شاعران باذوق در آنجا بطرح مضامین و انشاء منظومات پرداختند و سبکی اختیار کردند که عبارت بود — از پیروی اساتید در صورت، و طرح افکار جدید در معنی — و حاصل آن انجمن در مجلهٔ نفیسی بنام دانشکده طبع می‌شد که هم‌اکنون موجود و یکی از منابع تاریخ ادبی این زمان است [هرچند که در سال ۱۴۰۳ کمتر کسی در دانشکدهٔ ادبیات توجهی به آن دارد].[۱۲۳]

پس جدال برسر مکتب سعدی در وهله‌ی اول جدالی بین شاعران بود و نه بر سر شناخت علمی معماری «ادبیات» گذشته بلکه بر سر بنا کردن یک ادبیات معاصر. اما شاعرانی که در هر سو به دانش ادبی متفاوتی تکیه داشتند: سنت‌گرایان به فیلولوژی و نوگرایان به استتیک. اهالی دانشکده می‌گفتند عمارت پدری *الساعه* در جهان ادبیات *ارزشمند* است، و می‌توان محتوای نژادی یا «عقب‌مانده»ی آن را بدون دست زدن به اساس معماری آن تغییر داد: می‌توان آرایش مدلول‌ها را بدون دست زدن به ساختمان ذی‌قیمت دال‌ها عوض کرد. پاسخ اهالی تجدد این بود که «می‌ترسید، و در توی عمارت پدرانتان بسر خواهید برد». «عمارت قدیم و نجیب *قیمت ذاتیهٔ* خود را از دست داده»، دیگر بر جهان معاصر ما، که ساختار و معیارهای سنجش ارزش ادبی در آن عوض شده و قیمت خانه‌ی پدریمان را هم در پاریس و لندن تعیین می‌کنند، *دلالت* نمی‌کند؛ از ایوان‌ها و پنجره‌های آن عمارت دیگر نمی‌توان *بیرون* را *دید*، و عقب نشستن به *درون* آن به خاطر «ترس» از از دست دادن آن «ما» را درون عمارتی اسیر می‌کند که به اندازه‌ی جهانی که با چشمان «خود» دیده‌ایم و باور کرده‌ایم، و در نتیجه به اندازه‌ی «خودِ» «ما»، احساسات و انطباعات ما و فکر ما، *جا* ندارد. و اگر این عمارت و اساسِ معماری‌اش در *درون* موقعیت ملی به اندازه‌ی «خود ما» جا ندارد و نمی‌تواند آنچه «ما» با چشمان «خود»مان دیده‌ایم را در خود جا بدهد، در *بیرون*، در فضای بین‌المللی، یا،

---

[۱۲۳] *نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران، تیرماه ۱۳۲۵* (تهران، ۱۳۲۶)، ۲۷–۲۵. ایضاً نک. انتقادات احسان طبری و پرویز ناتل خانلری و عبدالحسین نوشین به سخنرانی حکمت در همین مجموعه. همچنین، محمد جوانمرد در کتاب در دست انتشارش به نام *تاریخ در هیئت فرم* (گام نو، ۱۴۰۳) قرائتی بسیار جالب از آرایش نیروهای میدان ادبی در کنگره‌ی نویسندگان ارائه می‌دهد.

دقیق‌تر بگویم، در *جمهوری جهانی ادبیات* (که همبسته‌ی ساختاری *امپراتوری فیلولوژیک زبان‌ها و تمدن‌های جهان* است، **اما با آن یکی نیست**) نیز، نخواهد توانست قیمتی به دست بیاورد، و «مانند یک پادشاه متَنَکر [ناشناس] در یک سفر مشکوک، از اثبات هویت خود عاجز خواهد ماند».[۱۲۴] رفعت برای اهالی دانشکده مثالی می‌زند. فرض بگیرید می‌خواهید ماجرای غرق شدن کشتی تایتانیک را، که شش سال پیش از این اتفاق افتاده بود، توصیف کنید:

> قضای بحری را که باعث غرق کشتی بزرگ «ترانس اطلانتیک»، «تیتانیق» شد، شنیده‌اند؟ یک لحظه تصور کنید: (پهنای بحر محیط، *یک فضای نامحدود* کبود رنگ، امواج مهیب! — صمت و سکوت ... و اطمینان کامل از اینکه صدها فرسنگ تا ساحل نجات امتداد دارند! کشتی به چیزی در ته دریا برخورده. آب در کشتی بالا و کشتی در دریا فرو می‌رود. مردمان عصر بیستم با وسائط متصوره، مشغول تهیهٔ اسباب استخلاص ... که؟ — فقط اطفال و زنان! — برای مردان جایی نیست! — یک افسر جوان. صاحب کرورها، که در زورق نجات جای گرفته بود، آن مقام امن را ترک گرفته، مجدداً (امر کاپیتان مطاع است!...) به کشتی مشرف به هلاکت عودت می‌کند! — فقط اطفال و زنان! موزیک می‌زند.. — آب مهیب تا زانوی موزیکچیان بلند شده.. — مسافرین مشغول مناجات: «خدایا! نزدیک‌تر به تو!»
>
> در بالای سر این رستاخیز دهشتناک، چند سیم فلزی غیر مرئی... (آنتن‌ها Antennes) چند جرقهٔ برقی، در یک اطاق مخفی کشتی محکوم — تلکراف بی‌سیم! — و در افق میغ‌آلود، دودهای متواری و متلاشی کشتی‌هایی که از چهار اقطار بحر محیط بی‌پایان، به امداد «تیتانیق» می‌شتابند!...)
>
> صد یک از *افکار و احساساتی که این تصورات تولید می‌کنند* و یک شعری پر از اصطلاحات مانند: شب تاریک، بیم موج، گرداب حائل و الخ.. با هم مقایسه کنید؛ و بعد از آن تامل و تفکر نمایید.[۱۲۵]

---

[۱۲۴] آرین‌پور، *از صبا تا نیما*، ۴۴۷.

[۱۲۵] حکیمی، *دورهٔ کامل مجلهٔ دانشکده*، ۴۶–۳۴۵.

مهم‌ترین چیزی که در این متن باید بخوانیم تکرار معمارانه‌ی «—» است. مثل آخوندزاده که می‌گفت به جای نصیحت باید کریتیکا یا مجلس‌های تئاتری نوشت و چیزها را بازنمایاند تا بشود وضع و حالت‌شان را دید، رفعت اهالی دانشکده را به دیدن یک فضای چندبعدی و پاره‌پاره دعوت می‌کند که در آن همزمان اتفاق‌های متفاوت و متناقضی می‌افتد، شخصیت‌های مختلف عواطف و احساسات و موقعیت‌های متفاوتی را تجربه می‌کنند، و می‌توانند همزمان از چند زاویه‌ی مختلف، از روی عرشه، از زورق نجات، از بالای سر، از درون یک اتاق مخفی، از بیرون از درون کشتی‌هایی که به سمت کشتی گرفتار می‌آیند دیده شوند. مسئله‌ی ادبیات اینجا واقعاً توسعه‌ی از بالا نیست، *دیدن* است. مسئله‌ای کاملاً استتیکی‌ست که ندیدنش ما را از دیدن تاریخ «ادبیات» بازمی‌دارد. ارزش ادبی برای دانشکده ارزشی از اساس *درزمانی* بود، ارزشی که از اهمیت فیلولوژیکِ تاریخیتِ درونیِ یک زبان ناشی می‌شد که صدای مرموز تاریخ «ملت» از آن شنیده می‌شد. مسئله‌ی تجدد اما، که صراحتاً از موضع فقر و گرسنگی ادبی سخن می‌گفت، «زبان» در معنای فیلولوژیک کلمه نبود، بلکه «ادبیات» بود، و برای ادبیات نیاز به زبانی ادبی بود که بتواند به گونه‌ای *همزمانی* بر جهان دلالت کند و مشاهدات «ما» از جهان را بازنمایی کند. ادبیات جدید فارسی فقط در صورتی می‌توانست هویت خاص خودش را پیدا کند که *جهان مشترکِ* جمهور مردمان جهان را از *زاویه‌ی دید* «خود ما» به «ما» و به «دیگران» نشان دهد. در این معنی مسئله‌ی تجدد (و البته مطالعات ادبی جدید) نزدیکتر به مسئله‌ی نشانه‌شناسی بود تا به فیلولوژی. به بیان دقیق فوکو، زبان در مفهوم فیلولوژیک کلمه، «سرشتی ارتعاشی» دارد؛ «وجود متراکم اسرارآمیز»ی‌ست که زمزمه‌ی «*مردمانی* ... که تمدن‌ها را به وجود آورده‌اند» را در خود پنهان دارد؛ «زمزمه‌ای که نمی‌شنویم اما تنها سرچشمه‌ی درخشش است»؛ و در این معنی «از نشانه‌ی رؤیت‌پذیر [کنده شده] و به نت موسیقی نزدیک» شده است. به همین دلیل هم دلالت‌گریش بر جهان بیرون مهم نیست، آنچه مهم است تاریخیت درونی زبان است که صدای اساطیری ارزشمندترین تاریخ‌های پیوسته‌ی نژادی را می‌توان از آن شنید. به همین دلیل هم سوسور که در یکی از مهم‌ترین مراکز علمی فیلولوژی درس خوانده بود، اما مسئله‌اش دلالت زبان بر جهان بود فارغ از این که صدای

مرموز کدام نژاد از آن شنیده می‌شود، «برای آن‌که ... در ورای صورت‌های تاریخی، ساحت زبان به طور عام را استقرار دهد و ... باب مسأله‌ی کهن *نشانه* را ... دوباره باز کند، به‌درستی لازم بود این برهه‌ی سخن را که برای فقه‌اللغه‌ی قرن نوزدهم جنبه‌ی اساسی داشت دور بزند»، تا بتواند «با برقراری رابطه‌ی میان زبان و بازنمایی ... از قید این گرایش درزمانی فقه‌اللغه خلاص شود».[۱۲۶] یا به قول خود سوسور «تعریف ما از زبان ایجاب می‌کند تا هرچه را که با سازمان و نظام آن بیگانه است ... از آن مجزا سازیم. ... این مسائل *پیش از همه* عبارت‌اند از تمامی مواردی که زبان‌شناسی را با نژادشناسی در تماس قرار می‌دهد».[۱۲۷] اهالی تجدد ارزش ادبی آثار کلاسیک را انکار نمی‌کردند. رفعت در اشاره به ارزش جهانی سعدی می‌نویسد: «سعدی ... نسبت به *محیط* خودش در زبان لاتینی "روشناییها" داشت ... آثار ادبای غرب را به دست گرفته بود [ارجاع است به بهار که گفته بود سعدی لاتین می‌دانسته]. کلمات حکیمانه را با یک نوع *Dilettantisme* مشرقی‌مآبانه به رشتهٔ نظم و نثر کشیده بود و یک عده چیزهای دیگر بود که امروز سعدی را مایهٔ افتخار و مباهات ایرانیان قرار می‌دهد. این موفقیت فوق‌العاده مهم است و دلیل اینکه مهم است، خود سعدی است که در مشرق‌زمین نظیر و رقیبی در دایرهٔ تخصص خودش ندارد».[۱۲۸] اما مسئله این بود که «محیط» عوض شده بود و «سعدی» (که رفعت تأکید می‌کرد از این نظر فرقی با فردوسی و حافظ و سایرین ندارد) در این محیط جدید دیگر نوری بر جهان نمی‌تاباند. به نظر اهل دانشکده اما، چنان که دیدیم، محیط چندان عوض نشده بود و باران ترقی *هنوز* بر «احساسات عمومیه و اخلاق ملیه و افکار هیئت اجتماعیه» نباریده بود.[۱۲۹] آنها، مطابق سیاست مرکزگرایشان، خواهان توسعه‌ی از بالا بودند و منتظر ظهور یک

---

[۱۲۶] فوکو، *الفاظ و اشیا*، ۳۷۱، ۳۷۶، ۳۸۰، ۳۸۴.

[۱۲۷] فردینان دو سوسور، *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*، ترجمه‌ی کورش صفوی (تهران: هرمس، ۱۳۷۸)، ۳۱.

[۱۲۸] آرین‌پور، *از صبا تا نیما*، ۴۴۳.

[۱۲۹] همان، ۴۴۹.

دیکتاتور منور؛ و چنین می‌پنداشتند که بعد از آن ادبیات خودبه‌خود اصلاح می‌شود (نباید فراموش کنیم که بهار حامی سرسخت وثوق‌الدوله بود، و رفعت، که در همین مجادلات چند بار اهالی دانشکده را اهالی «تهران» خطاب می‌کند، مدیر روزنامه‌ی شیخ محمد خیابانی بود). به نظر اهالی دانشکده «برای اصلاح ادبیات یک ملت اول باید به اصلاح محیط پرداخت؛ باید آن ملت را طوری اداره کرد که بتواند فتح کند، بتواند از زیر بار اوهام و مذلت‌های فکری و مرعوبیت‌های وهمی بیرون آید» (۲۴۷). پاسخ رفعت به انتظار دانشکده برای صدور «امر فرماندهٔ تکامل و ارتقا» بسیار دقیق بود: «ای جوانان *دانشکده*، هرگاه محیطی باشد که خواهد توانست شما را تکمیل کند، فراموش ننمایید که محیط دیگری نیز هست که شما باید به‌تکمیل آن پردازید *و این محیط ثانی نزدیکتر به‌شماست*».[۱۳۰] اگر محیط اول را همان *محیط درزمانی* یا فیلولوژیکی بدانیم که *تاریخ نژادیِ* (که یعنی جغرافیاییِ) «انسان عقب‌مانده» به آن شکل داده، محیط دوم محیط *همزمانی* امکان آزادی‌ست. مسئله‌ی تجدد «انقلاب ادبی» بود و مسئله‌ی دانشکده به تأخیر انداختن آن. رفعت می‌گفت ما فقیریم و گرسنه و «فقر روحانی ما سائق این عصیان است»؛ و هیچ راهی جز «نترسیدن» از شکست و تلاش «مستقل» و «آزادانه» برای تغییر، یا «شرکت جستن» فعالانه در فرایند تغییر برای بیرون آمدن از زیر بار مرعوبیت‌های وهمی معرفی نمی‌کرد. جواب بهار اما بسیار خواندنی‌ست:

> روزنامهٔ تجدد منطبعهٔ تبریز ... در ضمن ده ستون انتقاد، فقط به ما می‌خواهد بگوید که: شما هیچ ندارید، بیایید برای خودتان از نو یک سلسله ادبیات – مع مافیه – اختراع کنید. ما پس از آنکه به قدرت ناموس انقلاب و تأثیر عمومی آن در ادبیات، لغات و همه‌چیز اعتراف نموده بودیم گفته بودیم که [منتظر امر تکاملیم].... روزنامهٔ منتقد ... [که] با ناموس انقلاب و سیر تکامل آشنا نبوده ... در جواب به ما ... پرخاش می‌نماید که: «چرا شما امری را بدون امر سیر تکامل مرتکب نخواهید شد؟» ... در حقیقت به ما می‌گوید که: من می‌توانم بدون «امر سیر تکامل، یک ارتقا و کمالی را نایل شوم!» یا از سیاه آفریقایی در عین تعجب می‌پرسد: شما نژادهای سیاه چرا نمی‌توانید در یک لمحه و یا در نصف قرن،

[۱۳۰] همان، ۴۴۷.

> سفید و دارای بینی‌های رومانی یا یونانی و لب‌ها[ی] نازک و سرهای مدور بشوید؟ او مثل اینکه مدعی است که می‌تواند بدون امر سیر تکامل، یعنی بدون دخالت ناموس نشو و ارتقا، یک کمال یا نقصانی را در خود و یا در عائلهٔ خویش پدید آورد. این یک دعوی است که تصدیق مفهوم مخالف آن – *یعنی با وجود امر سیر تکامل توقف نمودن* – از تصدیق خود آن کمتر غرابت خواهد داشت. ... چرا قبل از اینکه لشکر ایران فتحی نکرده شما فتحنامه نمی‌سازید؟ در صورتی که مترقی باید با دستور *طبیعت* در امر تکامل ارتقا جوید، محتاج شود، احتیاج خود را حس کند، بخواهد، بتواند، انجام دهد – این است تکمیل و ترقی. ... ما بهتر می‌دانیم که آن عمارت با متابعت سیر تکامل یک بنیانی است که بر زبر دماغ‌ها و موجودیت‌های پرورده شدهٔ همین محیط و آب و هوا و غذا و عواطف متولده از آن، ساخته شده و فقط در روی این پایه‌هایی که ناموس این محیط ضامن آنهاست اطاق‌هایی هستند که ما محتاج به ترمیم یا *تبدیل قیافهٔ* آنها بوده و در پهلوی آنها – بر روی بساط موجودیت‌های آتیهٔ خود – تا هرجا که سیر تکامل با ما کمک نماید برای نمونه پایه بالا خواهیم برد. نه ما بنفسه، شاید اولا ده قرن دیگر دانشکده نیز تازه موفق بشوند که بنیان‌های آمالی جدید ما را تا محاذی کنگره‌های مرمت شده و تبدیل شکل یافتهٔ حاضره بالا برند. شاید هم یک انقلاب سریع، این مقصود را به دست خود ما انجام دهد، ولی انقلاب طبیعی و عمومی، نه انقلاب مصنوعی. ... از سرحد [تبریز] تا پایتخت [تهران] عمل و نتیجه خیلی راه است.[۱۳۱]

تضاد اصلی تجدد و دانشکده دقیقاً بر سر آزادی و تعبد بود، یا خودآیینی و شه‌پدری: تلاش برای تغییر، در برابر نشستن به انتظار امر فرمانده‌ی نوپدیدِ تکامل که شاید طی ده قرن کمبود لغات عجم و قواعد علمی مرتفع شود، نژاد «ما» عوض شود و دماغ‌های «ملت» رومانی شود، و ارزش «آریایی» و «کلاسیک» زبان و ادبیاتمان بدل به نقدینگی فرهنگی و ادبی شود - تا آن موقع «ما» بیشتر مشغول «تبدیل قیافه»ی خانه‌ی پدری خواهیم بود. نزدیک‌ترین گزاره به موضع واقعی دانشکده در این جدال همان است که بهار می‌گوید «مفهوم مخالفِ» موضع تجدد است، و تصدیقش از تصدیق موضع نوگرایان

---

۱۳۱ حکیمی، *دورهٔ کامل مجلهٔ دانشکده*، ۵۷–۳۵۶.

«کمتر غرابت خواهد داشت»: «یعنی با وجود امر سیر تکامل توقف نمودن». دانشکده در این جدال هیچوقت ضرورت یا در واقع ناگزیری «انقلاب ادبی» را نفی نمی‌کند، اما همواره در پی به تأخیر انداختن آن است تا اول فرمانده فرمان بدهد. بهار ضرورت به تأخیر انداختن «انقلاب ادبی» را مشخصاً اینطور صورت‌بندی کرده بود: «ما *اصلاحات و رفورم ادبی* را از نفی موجود و اثبات موهوم یا *اختراع یک چیزی که محیط آتیه دوام و رجحان آن را – آن موهوم را – ضمانت نماید*، عملی‌تر و مفیدتر می‌دانیم».[۱۳۲] صورت‌بندی بهار از موضع رفعت نیز در اینجا بسیار دقیق است. مسئله‌ی نوگرایی ادبی، در نظر رفعت که چندبار بر ناگزیر بودن شکست‌های مکرر نوگرایان تأکید کرده بود، دقیقاً عطف به یک «محیط آینده» تعریف می‌شد، و در برابر تأکیدهای مکرر اهالی دانشکده بر «ناممکن» بودن تجدد ادبی قبل از رفع مسئله‌ی نژادی عقب‌ماندگی، اصرار می‌کرد که باید از این محیط «استقلال» داشت (حداقل به اندازه‌ی «سعدیها در زمان خودشان»)، و «بر ضد جریان شنا» کرد، چرا که به نظر او حتی «ناچیزترین شناوران نیز می‌توانند در استقامت جریان قطع مراحل نمایند. شما برای فردا بنویسید»[۱۳۳] (باز هم یکی از مضمون‌های کلیدی بوطیقای نیما که مکرراً می‌نوشت که او شاعر آینده است و همه را به استقلال از محیط و نوشتن برای فردا دعوت می‌کرد). مقاومت دانشکده در برابر انقلابی که خود به ناگزیری آن معترف بود با تکیه بر ارزش بین‌المللی کلاسیک‌های ادبی و همچنین از خلال ترویج «ترس» از انحطاط زبان و ادبیات ملی، که همبسته‌ی ساختاری و ضامن بین‌المللی هویت ملی‌ست، ممکن می‌شد. به همین دلیل ثروت کلاسیک ادبی در نظر رفعت بدل به مانعی بر سر راه تجدد ادبی شده بود. به نظر او «به‌حصول آوردن یک "تجدد" در ادبیات، به‌خصوص در ادبیات ایران، که یک دورهٔ کلاسیک بسیار شعشعانی گذرانیده است، کار آسانی نیست». آسان نبودن کار به همان معنا بود که پیشتر نوشتم. نوگرایی ادبی دفعتاً حاصل نمی‌شد و شاعر و نویسنده‌ی نوگرا مکرراً شکست می‌خورد. اما چاره‌ای نبود، چون فکر تجدد به نظر رفعت از راه

---

[۱۳۲] همان، ۳۵۵.

[۱۳۳] آرین‌پور، *از صبا تا نیما*، ۴۴۹.

عمل به دست می‌آمد: «جوش و خروش لجام‌گسیختهٔ شما بلکه خواهد توانست فکری صحیح از "تجدد" به شما بدهد» هرچند که «بعد از زحمت زیاد» چیزی جز «چند عبارت ناموزون و چند شعر ناهموار» به دست نمی‌آمد.[۱۳۴] اما مانع اصلی نه خود ثروت کلاسیک بلکه *نسبت* ضدانقلابی‌ای بود که سنت‌گرایان با آن ثروت برقرار می‌کردند؛ نسبتی که رفعت مشخصاً آن را «تعبد»، «بت‌پرستی» و (با بیانی نژادپرستانه) «فتیشیسم» می‌نامید. به نظر رفعت

> ادبیات قدیمی ما، *از منابع اولیهٔ خودش دور افتاده*، در یک حوضهٔ وسیع تراکم یافته و به حال رکود و سکون در آن تختخواب فراخ مستقر و متوقف شده است. یک سد سدید، که اختیار داریم آن را *یک سد محافظه‌کاری* بنامیم ... این امواج متراکم ادبی را در آن حوض وسیع محبوس داشته ... مقصود و نقشهٔ ما عبارت از رخنه انداختن در بنیان این سد سدید استمرار و رکود است.
>
> از طرفی دیگر توأم با ... عطش و اشتهای تجدد یک واهمه[ای] از انحطاط و تفسخ [از هم گسیختن] زبان فارسی هم در مغزها جایگیر شده است... اما آنان که بیم از انحطاط و تفسخ زبان فارسی دارند، هرگز مبنای توهمات خودشان را به‌طور واضح و قطعی معین نمی‌کنند [کما اینکه هنوز هم چنین نمی‌کنند]. شکایاتشان به‌قدری مبهم است که بی‌مأخذ به نظر می‌رسد و در این زمینه چنانچه باید، به‌اصول و قواعد انتقاد عمل نمی‌بندد.[۱۳۵]

اگر از مفهومی که ابراهیم توفیق در بافتی مرتبط پرورده کمک بگیریم، می‌توانیم بگوییم که دانشکده، مثل دولت پهلوی اول که دو سال بعد از این جدال ادبی با کودتای رضاخان میرپنج برآمد، در پی تأسیس یک «رژیم شبه‌پاتریمونیالیستیِ» ادبی بود؛ رژیمی که با آن بتوان «ساختارهای سلب‌قدرت‌شده»ی دبیری و شاعری و عارفی درباری را «به‌عنوان ضامن برقراری تعادل میان تمرکزگرایی و منطقه‌گرایی، یا میان تجددطلبی و سنت‌گرایی» دوباره در درون فضای مدرنی که دولت-ملت جدید تأسیس

---

[۱۳۴] قس. نیما (۱۳۲۳): «تکنیک کار است، نه معرفت. یعنی با کار، معلوم می‌شود نه با فراگرفتن اصول چیزی. هزار دفعه می‌کنید و نمی‌شود ولی اصول را می‌دانید و آنچه نمی‌دانید من می‌گویم تکنیک آن است». یوشیج، «حرف‌های همسایه»، ۱۳۳.

[۱۳۵] آرین‌پور، *از صبا تا نیما*، ۴۴۵، ۴۵۲، ۴۶۴.

کرده بود جذب کرد.[۱۳۶] انجمن و مجلهٔ دانشکده، برخلاف نظر دلال‌رحمانی (۳-۲۵۲)، نه بخشی از «انقلاب ادبی»، بلکه، به معنای دقیق کلمه، هستهٔ کانونی یک «کودتای ادبی» بود که با تأسیس دانشکدهٔ ادبیات در دانشگاه تهران قدرتش را نهادینه کرد، اکثر اعضایش در دانشکدهٔ ادبیات استاد شدند، و نوگرایان را *به‌تمامی* و *برای همیشه* (حداقل تا حالا) از نهاد *رسمی* تولید دانش ادبی کنار گذاشتند. دلال‌رحمانی طبق تحلیلی که پیشتر به آن اشاره کردم این را به معنای پیروزی «رویکرد هستی‌شناسانه» به نسبت جامعه و ادبیات بر «تفسیر هنجاری» از این نسبت می‌داند: «وجه هنجاری، ابزار روشنفکر تحول‌خواه و متجدد گردید تا جامعه را به‌سوی تحول و تغییر فراخواند؛ و وجه هستی‌شناختی میراث نهاد دانشگاهی شد تا بر مبنای آن تاریخ ادبیات را سامان دهد» (۲۴۷). اما چنانکه پیشتر هم نوشتم چنین تقسیمی درست نیست، چرا که هستی ادبیات به نظر هر دو گروه سنت‌گرا و نوگرا به هستی اجتماعی پیوند خورده بود، و در ضمن سنت‌گرایان نیز، چنان که خود دلال‌رحمانی هم می‌نویسد، ادبیات را ابزار تربیت و تغییر وضع اجتماعی می‌دانستند، و حتی مقصودشان از سانسور متون کهن هم همین بود که ادبیات را وسیله‌ی تغییر اجتماعی کنند. مسئله شکل و روش این تغییر بود. نوگرایان همه‌ی اهل زبان عامه و ناچیزترین شناوران را به شرکت جستن عملی در فرایند تجدد ادبی فرامی‌خواندند، و سنت‌گرایان مسئله‌شان حفظ و بازآرایی مناسبات قدرت موجود و تعیین جایگاه مشخص «عوام» به‌عنوان ابژه‌های گوش‌به‌فرمان تربیت بود؛ روش نوگرایان نترسیدن از شکست و تلاش برای ترجمه‌ی فقر ادبی به زبانی جدید بود که بر وضعیت *همزمانی* «ما» دلالت کند و تغییر آن را به واسطه‌ی دیدنی و محسوس کردنش ممکن کند؛ و روش سنت‌گرایان انتشار ترس از انحطاط زبانی و ملی و پاسداری از مناسبات *درزمانی* و شه‌پدری جدید، و تلاش فتیشیستی برای تغییر قیافه‌ی عمارت پدری از طریق سانسور محتوا و اصلاح معماری آن بود. پس سخت می‌توان ادعا کرد که «انجمن‌های [سنت‌گرای] ادبی ... دیگر ارتباطی

---

[۱۳۶] ابراهیم توفیق، *بازآرایی امپراتوری: چشم‌اندازی به اقتصاد سیاسی دولت مدرن در ایران*، ویراسته‌ی بابک افشار، تاریخ انتقادی ۲ (تهران: گام نو، ۱۴۰۰)، ۱۹.

با دربار سلطانی نداشت [و] گرچه برخی از اهالی این انجمن‌ها از جمله وثوق‌الدوله و تیمورتاش سمت‌های دولتی داشتند ... هویت سیاسی آن‌ها پیوندی با هویت ادبی‌شان نداشت» (۲۶۱)، چرا که چنین پیوندی به‌وضوح در سطح فرم، در مرکزگرایی و شبه‌پاتریمونیالیسم ادبی و سیاسی آن‌ها، دیدنی و فهمیدنی و تحلیل کردنی‌ست؛ مگر آنکه به خاطر اصرار شبه‌رادیکال بر پیوند نداشتن ادبیات و جامعه (استقلال ادبیات از جامعه؟)، و ژست بازشناسایی نظم ادبی و نظم اجتماعی به‌عنوان «سطوحی مستقل» از هستی اجتماعی، بخواهیم چشم‌مان را بر پیوندهای فرمی سطوح *نیمه‌مستقل* هستی اجتماعی که همواره در سطح *شیوه‌ی تولید* به یکدیگر می‌پیوندند ببندیم، و مشاهده‌ی خودمان را باور نکنیم. یکی کردن دو موضع *ناهمساز* سنت‌گرایی و نوگرایی ادبی در *تبارشناسی ادبیات*، که خودش را «کتاب تجربه» می‌داند (۳۱۴)، در آرایش کنونی میدان ادبی، فقط کام دانشکده‌ی ادبیات را شیرین می‌کند که *هنوز* برخی از استادانش کارمندان اداره‌ی ممیزی کتابند و در نتیجه *به شکلی ساختاری، در سطح شیوه‌ی تولید*، از به زندان انداختن اعضای کانون نویسندگان دفاع می‌کنند - آرایشی که محمد مختاری در کتاب حیاتی *چشم مرکب*، که یکی از راهگشاترین و حاصلخیزترین تأملات موجود در زبان فارسی درباره‌ی «انقلاب» و «انقلاب ادبی»ست، مفهوم «پست‌مدرنیسم ارتجاع» را برای تحلیل آن در اختیارمان گذاشته.[۱۳۷] پس زنده‌باد محمد مختاری که در سال ۱۳۷۷ در جدال بر سر مکتب سعدی کشته نشد.[۱۳۸]

مهم‌ترین مشکل *تبارشناسی ادبیات* در تبیین مسئله‌ی «ظهور»، یا، بهتر بگویم، تشکیل «ادبیات» در ایران، بی‌توجهی مطلق به کلیتِ آن ساختاری، یا فضایی، یا ادبیات-جهانی‌ست که «ادبیات فارسی»، در قرن نوزدهم، از خلال ادغام شدن شیوه‌های

---

[۱۳۷] نک. محمد مختاری، *چشم مرکب: نواندیشی از نگاه شعر معاصر* (تهران: توس، ۱۳۹۳).

[۱۳۸] در شهریور ۱۴۰۰ انجمن علمی دانشجویان زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه علامه طباطبایی از من دعوت کرد تا بحثی را درباره‌ی *چشم مرکب* مختاری ارائه دهم. طبعاً دانشکده‌ی ادبیات، در هماهنگی تمام با موضع صریحش در میدان ادبی، این ارائه را (در کنار دو ارائه‌ی دیگر، یکی از امید مهرگان درباره‌ی *ماخ‌اولا*ی نیما یوشیج، و یکی از محمدمهدی خویی درباره‌ی امکان سیاسی بودن در وضعیت کنونی) سانسور کرد و اجازه‌ی برگزاری جلسه را نداد.

تولید متنی در زبان فارسی در آن ساختار شکل گرفته است. به عبارت دیگر بی‌توجهیِ روشمند به *چیزی* یا *عینیتی* که مثلاً مفهوم «شیوه‌ی تولید ادبی» می‌تواند ما را به درکی نظری از آن دلالت کند.[۱۳۹] این بی‌توجهی *روشمند* است به این دلیل که از اساس بر پایه‌ی تعریف موقعیت ملی، یا «ایران» در هیئت یک دولت-ملت، به‌عنوان *واحد مطالعه* بنا شده است. بنابراین تمام ارجاعات مکرر متون عصر مشروطه و پس از آن به متون غیرایرانی، و مهم‌تر از آن نسبت‌های *فرمی* این متون با متون غیرایرانی، و این مسئله که این متون به‌صراحت خود را در بافت یک فضا و سنت ادبی بین‌المللی قرار می‌دهند، نادیده گرفته شده، و امر بیرونی، مطابق پارادیمی نابسنده اما بسیار فراگیر که ریشه در پژوهش‌های محمد توکلی طرقی دارد، به یک «نگاه خیره» فروکاسته شده که یک «ما»ی ملی در پاسخ به استیضاح و فراخوان آن شکل گرفته. اما نسبت *شکلی* این «ما» با خارج از خودش، که چنانکه سعی کرده‌ام در این جستار استدلال کنم نسبت به «ما» بیرونی نیست، هیچ‌وقت محل پرسش و تأمل قرار نگرفته - شاید به این دلیل که استعاره‌ی «نگاه» «ما» را برمبنای تفکیک از «آنها» دیدنی می‌کند، و در نتیجه چشمانمان را بر بافت بین‌المللی مشترکی می‌بندد که مطالعه‌ی ادبیات، یعنی دنیوی‌ترین و عامیانه‌ترین شکل تولید متنی، خود به گونه‌ای درون‌ماندگار در برابرمان می‌گذارد. نام این چشم‌بندی «ناسیونالیسم روشی»ست. اگر عینیت متون ادبی جدید در ایران را نادیده نگیریم بیرون گذاشتن سویه‌ی بیرونی یا بین‌المللی ادبیات به گونه‌ای درون‌ماندگار ممکن نیست. چنین کاری فقط از طریق استعلا بخشیدن به

---

[۱۳۹] دربارهٔ مفهوم «شیوه‌ی تولید ادبی» نک. فردریک جیمسون، *ناخودآگاه سیاسی: روایت در مقام کنش نمادین اجتماعی*، ترجمه‌ی شاپور بهیان (تهران: نی، ۱۴۰۱).

Fredric Jameson, “Literary Innovation and Modes of Production: A Commentary”, *Modern Chinese Literature* ۱, no. ۱ (۱۹۸۴): ۶۷–۷۷; Terry Eagleton, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, new ed. (London: Verso, ۲۰۰۶).

ایضاً قس. *ناخودآگاه سیاسی* با

Fredric Jameson, “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text*, no. ۱۵ (۱۹۸۶): ۶۵–۸۸.

قلمرو ملی و جدا کردن آن از بافت دنیوی‌اش ممکن می‌شود. «رخدادهای دوران‌ساز» قرن نوزدهم به این دلیل *دوران‌ساز* بودند که *فضاساز* بودند، و زمانمندی زندگانی جمعیِ مردمانی که با این رخدادها «ما» شدند را در فضا و مدار دیگری انداختند؛ بافت دنیوی زندگانی آنها را با خشونتی دهشتناک عوض کردند، و طبعاً زمان «ما» را نیز تغییر دادند (و آیا مثلاً «حمله‌ی مغول» هم نمی‌تواند چنین رخداد دوران‌سازی باشد؟). در فضای بین‌المللی جدید، فقط اگر با قسمی چشم‌بندی روشمند ناسیونالیستی فضای زندگانی اجتماعی «ما» را نادیده بگیریم می‌توانیم، مثلاً، تخیل کنیم که هویت ملی در ایران ممکن بود به زبان و ادبیات پیوند نخورد. یا مثلاً مسئله‌ی حرفه‌ای شدن تدریجی نویسندگی در پایان عصر مشروطه و دریافت دستمزد در قبال نوشتن برای مطبوعات یا بدل شدن «تحقیقات ادبی به منبع درآمدی برای نویسندگان و منتشرکنندگان آن‌ها» را «نتیجه»ی این بدانیم که این مطالب به نظر روشنفکران مفید بودند و در راستای توسعه (۲۶۴)؛ نه مثلاً نتیجه‌ی یک فرایند جهانشمول کالایی شدن و عقلانی شدن تولید متنی و پژوهش‌های علمی، و ادغام ایران در یک نظام تقسیم کار جدید که فراتر از مرزهای ملی آن تمام موقعیت‌های ملی دیگر را نیز درنوردیده بود. «ایران» در این گفتار رازورزانه دیگر نه نام یک دولت-ملت یا یک موقعیت ملی، که ضرورتاً چیزی مدرن و بین‌المللی‌ست و باید در بافت *همزمانی* جهان دولت-ملت‌ها مطالعه شود، بلکه نام یک ابژه‌ی *ذاتاً درزمانی*، *ذاتاً نژادی*، و *ذاتاً استثناییِ* فیلولوژیک است (مثل تمام ملت-نام‌های فیلولوژیک) که، از آنجا که خود ابژه‌ای نادنیوی‌ست، «ما» را هم در فضایی رازآلود تخیل می‌کند و تاریخمان را به یک فانتزی وارونه‌ی علمی-تخیلی تبدیل می‌کند - باید تأکید کنم که من واژه‌های «فانتزی» و «علمی-تخیلی» را در اینجا نه در معنایی هجوآمیز، بلکه مشخصاً در معنایی ادبی و تاریخی به کار می‌برم. همین فانتزی که در اینجا «ایران» را در *فضا* از جهان اطرافش جدا می‌کند و تصویری نادنیوی و جهان‌زدوده از آن برمی‌سازد، می‌تواند بر محور زمان نیز عمل کند، و مثلاً در تاریخ‌نگاری ادبی در ایران، همانطور که دلال‌رحمانی می‌نویسد، به «تکامل‌گرایی» و «استمرارانگاری» منجر می‌شود؛ یعنی، از یک سو، به این تصور که «تاریخ ادبیات در ایران» روایت یک فرایند تکاملی‌ست که مثلاً از قسمی «شعر ابتدایی اقوام آریایی» که وزن هجایی داشته به شعری «متکامل‌تر» بدل شده که وزن متکامل‌تری هم داشته، یعنی وزن عروضی، و

بعد رفته‌رفته به کمال رسیده و جایی هم رو به انحطاط گذاشته (عموماً به دلیل تبعات اختلاط نژادی با «سامیان»)؛ و، از دیگر سو، به تصور «ادبیات» همچون یک هستی مستمر یا یک ثابت تاریخی که همیشه وجود داشته. در این معنی تاریخ‌نگاری ادبیات در ایران «تاریخِ حضورِ چیزی [یا ابژه‌ای را به شکل موهومی، یا در قالب یک فانتزی، که بر مبنای کاربست مجموعه‌ای از اصول و قواعد تاریخاً علمی اما در حال حاضر غیرعلمی و منسوخ ساخته شده،] به پیش از ظهور [تاریخی و دنیوی] آن [چیز] بسط می‌دهد»، و تلاش می‌کند تا مثلاً تاریخی برای یک پدیده‌ی مدرن بنویسد که تا زمان هخامنشیان به عقب می‌رود (۴-۳۰۲) - و در این معنی قسمی گفتار عالمانه‌ی منسوخ است که *همان* تصویر رمانتیکِ انکشافِ درزمانی یک روح ثابت ملی را که در «شعر» متجلی می‌شود هر دفعه از نو به شکلی متفاوت (و عمدتاً نه چندان متفاوت) جورچینی می‌کند. ساختن این فانتزی تاریخ‌نگارانه (و در این معنی «علمی») بیش از هر چیز با نادیده گرفتن گسست زمانی‌ای ممکن شده که می‌توان در قالب گفتاری عالمانه استدلال کرد که تاریخاً *واقع* شده و در نتیجه در مطالعه‌ی عالمانه‌ی ادبیات نمی‌تواند نادیده گرفته شود. این همان کاری‌ست که *تبارشناسی ادبیات* هم تلاش می‌کند انجام دهد، و برای این کار به سراغ متون و شواهدی می‌رود که به گونه‌ای عینی بر نوپدیدی «ادبیات» و تفاوت‌های ماهوی آن با «ادب» شهادت می‌دهند. متونی که از طریق خواندنشان و «پژوهش تاریخی» درباره‌ی آنها می‌توان «خطوط گسستی را نشان [داد] که به *روش‌های دانستن و انجام‌دادنی* انجامیده است که امروزه بدیهی و مسلم گرفته شده‌اند» (۳۱۳)، و در نتیجه پیش‌فرض نیندیشیده‌ی استمرار تاریخی «ادبیات (فارسی)» را زیر سؤال می‌برند (و در واقع ابطال می‌کنند) و امکان نقد محدودیت‌های معرفت‌شناختی و تبعات ایدئولوژیک این پیش‌فرض‌ها را فراهم می‌کنند. اما چنانکه تلاش کرده‌ام در این متن نشان دهم، *تبارشناسی ادبیات* خود علی‌رغم اینکه بر مدرن بودن مفهوم «ادبیات کهن» تأکید می‌کند، باز هم شبیهِ مجرد آن را به گذشته‌ای که در آن وجود نداشته پس می‌افکند و هستی اجتماعیِ متون شعر و نثر پیش از مشروطه را عطف به حدود مفهومی و نظم جدید آن منظم می‌کند. به عبارت دیگر متون پیش از مشروطه را از بافت دنیوی خودشان جدا می‌کند، هر چه که بعداً ذیل این مفهوم

نگنجیده و از حدود دانشگاهی «ادبیات کهن» کنار گذاشته شده را نادیده می‌گیرد، و آنچه که باقی مانده را متونی در نظر می‌گیرد که گویی هستی‌ای جدای از متون هم‌عصر خودشان داشته‌اند و انگار از اول *مقدر* بوده که بعداً بدل به «ادبیات کهن» شوند. به همین دلیل هم هست که غایت‌گرایی تکاملی «تاریخ ادبیات» از در پشتی وارد *تبارشناسی ادبیات* می‌شود و در قالب پرسش‌ها و پاسخ‌های موهومی‌ای درباره‌ی «شرایط امتناع» چیزها بروز می‌کند، مثلاً: «چرا تاریخ‌نگاری ادبی در قرن‌های میانی ظهور نیافت؟ پاسخ ابتدایی به این پرسش می‌تواند راجع به نبود ادبیات در قرن‌های میانی باشد. انفکاک میان نظم و نثر به معنای جدایی میان تاریخ و شعر نیز بود. بنابراین در قرن‌های میانی، گونه‌ای از شرایط امتناع ادبیات (در معنای امروزین آن) وجود داشت و در شرایط نبود "ادبیات"، تاریخ ادبیات ناممکن بود» (۸-۱۳۷). اما مگر *مقدر* بوده که تاریخ ادبیات، یا مثلاً «رویکردی تکاملی به مسئلهٔ ادبیات» (۱۵۶)، وجود داشته باشد که در زمانی که *نه تاریخ* در معنای امروزین آن وجود داشته و *نه ادبیات*، به شرایط امتناع «تاریخ ادبیات» فکر کنیم و ببینیم چه چیزی مانع رشد و توسعه‌ی آن شده؟ آیا اینجا جای بهتری برای فکر کردن به مسئله‌ی «پیشامدی بودن تاریخ» نیست؟ البته مفهوم «ادبیات کهن» در متن *تبارشناسی ادبیات* از این هم کلی‌تر می‌شود، یک مفهوم بدیعی از «زیبایی‌شناسی» از آن استخراج می‌شود و متون ادبی دوره‌ی مشروطه در تضاد با آن «غیرزیبایی‌شناختی» تعریف می‌شوند و در نتیجه مسائل استتیکی ادبیات عصر مشروطه نادیده گرفته می‌شوند. یکی از نتایج چشم بستن بر زیبایی‌شناسی ادبی در عصر مشروطه می‌شود یکی کردن مواضع ناهمساز نوگرایی و سنت‌گرایی ادبی و نادیدنی کردن مهم‌ترین تضادهایی که به میدان ادبی کنونی شکل داده‌اند. *تبارشناسی ادبیات* حتی «دانش ادبی جدید» را به حدود «ادبیات کهن» محدود می‌کند، تو گویی خارج از دانشگاه هیچ دانش ادبی دیگری در ایران تولید نشده، و به جز دانش ادبی غالباً منسوخ و، به‌ویژه آنجا که به ادبیات معاصر مربوط می‌شود، مهملِ دانشکده‌ی ادبیات هیچ دانش ادبی دیگری به زبان فارسی وجود ندارد. این فراموشی نمودی جالب در متن *تبارشناسی ادبیات* پیدا می‌کند. درباره‌ی تقسیم کار جدید بین شاعر و نویسنده از یک طرف و منقد ادبی از طرف دیگر، دلال‌رحمانی می‌نویسد که با برآمدن «سوژهٔ نوظهور» منقد ادبی «حق انحصاری سخن گفتن در مورد متن ادبی» به او داده شد و او «در این

حق، حتی با تولیدکنندگان آن متون شریک نبود»؛ و در یک پاورقی اضافه می‌کند که اگر این وضعیت را با گذشته‌ی پیش از مشروطه مقایسه کنیم که در آن «بهترین منتقد ادبی، کسی جز تولیدکنندهٔ متن ادبی» نبود می‌توانیم «میزان غرابت این تلقی» جدید را درک کنیم (۲۶۶). اما مگر در دوره‌ی مشروطه و به‌ویژه پس از آن نیز تولیدکنندگان متون ادبی خود در زمره‌ی مهم‌ترین منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی نبودند؟ مگر آخوندزاده هم نویسنده نیست و هم منتقد؟ مگر تقی رفعت شعر نمی‌نوشت؟ مگر نیما که یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان ادبی جدید در ایران است، شاعر و نویسنده هم نبود؟ احسان طبری، علاوه بر نقد ادبی، شعر هم نمی‌نوشت؟ جلال آل‌احمد هم داستان نمی‌نوشت هم نقد ادبی؟ *طلا در مس* و *کیمیا و خاک* و *گزارش به نسل بی‌سن فردا* و *بحران رهبری نقد ادبی* و *قصه‌نویسی* را چه کار کنیم (اصلاً مگر براهنی قبلاً در «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» دقیقاً دربارهٔ همین تقسیم کار ننوشته بود)؟ *چشم مرکب* و *انسان در شعر معاصر* و مجموعه‌ی *شاعران معاصر ایران* را چه کنیم؟ محمود کیانوش فقط شعر کودک می‌نوشت؟ محمدعلی سپانلو منتقد ادبی نبود؟ محمد حقوقی شعر نمی‌نوشت؟ علی‌اشرف درویشیان افسانه و بازی و متل جمع نمی‌کرد؟ شاپور جورکش شعر نمی‌نوشت؟ جمال میرصادقی داستان هم نمی‌نویسد؟ شمس لنگرودی *تاریخ تحلیلی شعر نو* ننوشته؟ و الخ. دانشکده‌ی ادبیات در طول سالیان دقیقاً با حذف و سانسور و طرد و کنار گذاشتن همین دانش ادبی غیردانشگاهی، که بیش از هر چیز به مسائل و مباحث استتیکی می‌پردازد، از بایگانی‌ها و حوزه‌ی مطالعاتش، خود را به‌شدت فقیر کرد، به شکلی که حالا وقتی به ادبیات معاصر می‌رسد گنگ می‌شود، نمی‌داند با این متون که تن به لغت-معنی نمی‌دهند و تحلیل آرایه‌شناسانه‌شان هم به‌غایت ملال‌انگیز است چه کار باید کرد، و اغلب اوقات یا به بالای ایوان عمارت پدری می‌رود و از آنجا در «شعر بودن» هر چیز بی‌وزن و قافیه‌ای شک‌های فارسیکِ (*farcical*) عالمانه می‌کند؛ یا مذبوحانه تلاش می‌کند تا با استفاده از چند جزوه و دفترچه‌ی فرنگی آنها را «بر مبنای» یا «برپایه‌ی» یا «با استفاده از» یا «از منظر» این یا آن «رویکرد» یا «رهیافت» یا «نظریه» «توضیح» دهد، یا در واقع آنها را بدل به شاهد مثال‌هایی برای درس‌های یکی از آن جزوه‌های فرنگیش کند. و البته با تغییر

شیوه‌ی تتبع ادبی از فیلولوژی به ادبیات تطبیقی و نظریه‌ی ادبی، دانشکده‌ی کودتایی ادبیات فارسی در ایران، که همه می‌دانیم در آغاز چه ثروت و مکنت ادبی شایانی داشت و اصحابش چگونه با مهم‌ترین پژوهشگران معاصرشان همکاری می‌کردند، به‌سرعت توان پژوهش در ادبیات قدیم را هم از دست داد، و مثلاً هیچوقت نتوانست مشارکت معنی‌دار و قابل توجهی در مطالعات اسکندرنامه‌ها بکند که روایت‌های متفاوتی از آن از غرب اروپا تا شرق آسیا پیدا می‌شود و *اسکندرنامه‌ی* نظامی یکی از آنهاست؛ یا مثلاً در فرم غزل که با فرم‌های غنایی مدیترانه‌ای هم‌خانواده است (و جلال ستاری در این‌باره نوشته) و به‌ویژه در دپارتمان‌های مطالعات رمانس پژوهش‌های ارزشمندی درباره‌اش شده؛ یا مثلاً نتوانست سرنخی را که هانری کربن زمانی داده بود پی بگیرد و در مطالعات بین‌المللی دانته شرکت کند و چیزی به آن بیفزاید و خودش را هم غنی کند؛ و حتماً چندین و چند مسئله‌ی ادبی بین‌المللی دیگر که من که سروکارم با ادبیات کهن نیست از آنها خبر ندارم. اما دانشکده‌ی ادبیات حتی هیچ‌وقت نتوانست مشارکت معنی‌داری در مطالعات ادبیات مشروطه بکند که حالا بازارش در اروپا و آمریکا از ایران گرم‌تر است. هر اثر ارزشمندی که درباره‌ی ادبیات معاصر فارسی داریم هم خارج از دانشگاه تولید شده. رفعت دقیق نوشته بود که «تابوت سعدی گاهوارهٔ شما را خفه می‌کند» - دقیق و عالمانه نوشته بود چون عرصه‌ی ضرورت و عرصه‌ی آزادی را با هم اشتباه نگرفته بود. و در ضمن نوشته بود که «سعدی، فردوسی، حافظ و هرکه باشد از شعرا و ادبای سابق صدمات این قیام را متحمل خواهد شد و چیزی آنها را خلاصی نخواهد داد. *نجات آنها در موفقیت یافتن عصیان است*. این عصیان حامی آنها را تولید خواهد کرد. گرسنگان علم و فن، شعر و ادب، حس و فکر آذوقهٔ دماغی را به‌تصرف خواهند آورد و انقلاب سیاسی و اجتماعی را تکمیل و تتویج [*Couronner*] خواهند نمود».[۱۴۰] کودتای ادبی دانشکده نهایتاً مثل هر کودتای دیگری به ضرر کودتاچیان تمام شد، که هرچند هنوز بر مسندشان نشسته‌اند و مقاله‌های علمی-پژوهشی و علمی-ترویجی می‌نویسند (آن هم عموماً از راه سرقت ادبی و باجگیری و مشروط کردن یک نمره از پایان‌نامه‌ی دانشجویان به نوشتن این مقاله‌های صدمن‌یک‌غاز)، اما خودشان

[۱۴۰] آرین‌پور، *از صبا تا نیما*، ۴۴۹، ۴۰-۴۳۹.

حتماً بهتر از هر کسی می‌دانند که چطور علم و پژوهش در دانشکده‌ی ادبیات بدل به تصویر مضحکی از علم و پژوهش شده. اما فاجعه اینجاست که تمام آن دانش ادبی که از دانشگاه کنار گذاشته شده از کتاب مهمی مثل *تبارشناسی ادبیات* هم کنار گذاشته شده، انگار هرچه خارج از دانشگاه تولید شده نه «دانش ادبی» بلکه نهایتاً قیل‌وقال عده‌ای «روشنفکر هنجارگذار» بوده که می‌خواسته‌اند جامعه را از بالا و بر مبنای «رؤیای ملکم» متحول کنند و کارشان بیشتر «سیاسی» بوده تا «ادبی» و در نتیجه اگر به «تبارشناسی ادبیات» بپردازیم دانشی که آنها تولید کرده‌اند محلی از اعراب ندارد. در این موقعیت ملی که دانش ادبی در آن *از اساس* برمبنای طرد و سانسور شکل گرفته، نادیده گرفتن مطلق دانش ادبی غیردانشگاهی در کتابی به نام تبارشناسی «ادبیات» چیزی نیست الا بازتولید و تثبیت عالمانه‌ی خشونتِ نامشروع و ترس‌خورده و چرک و وقیحِ طرد و سانسور از طریق فراموش کردن آن - و این همه نه به‌عنوان تلاشی آگاهانه و شریرانه از جانب آقای دلال‌رحمانی که خودشان توسط همین دانشگاه کنار گذاشته شده‌اند و کلاس‌های درس از دانش‌شان محروم شده، بلکه به‌عنوان اثر همان قدرتی که *تبارشناسی ادبیات* صادقانه و عالمانه در جهت نقد بنیادی آن نوشته شده؛ و این را هر خواننده‌ای که این کتاب را با صمیمیت و آزادی فکری و حسی بخواند می‌تواند به‌سهولت و به‌صراحت تصدیق کند. *تبارشناسی ادبیات و تاریخ‌نگاری ادبی در ایران* خود را یک «کتاب تجربه» می‌داند، یعنی کتابی که می‌خواهد «تلاش‌های متعاقبی را برانگیزد که به‌واسطهٔ نوعی اخلاق و سیاست تجربی به تغییر شکل‌های موجود بپردازد»، و در این معنی «به‌مثابه نوعی تجربهٔ محدود عمل می‌کند که مخاطب را از خویش می‌کَند و دیگر به حال اول بازنمی‌گرداند». اما در عین حال دلال‌رحمانی «کتاب تجربه» را در اینجا از «کتاب اثبات و حقیقت» جدا می‌کند. پرسش اینجاست که اگر این تجربه‌ی گفتمانی مقید به اثبات و حقیقت نباشد، آیا ما را به جای حالی انتقادی به حالی عرفانی دچار نمی‌کند؟ به عبارت دیگر آیا اندیشه‌ی انتقادی *نفی* اندیشه‌ی اثباتی‌ست یا *نقد* آن؟ ضد تلاش برای اثبات حقیقت است یا نقد مدام و بی‌پایان محدودیت‌های اندیشه‌ی اثباتی؟ آیا اندیشه‌ی انتقادی هرگز می‌تواند غیرعلمی باشد و دغدغه‌ی حقیقت اثباتی نداشته باشد؟ *تبارشناسی ادبیات* واقعاً کتاب تجربه است، و

این روزها، بالاخص به خاطر فقر علمی اسفناک دانشکده‌ی ادبیات، کم‌تر کتابی به این اهمیت درباره‌ی ادبیات فارسی نوشته می‌شود. نمی‌توان *تبارشناسی ادبیات* را خواند و دوباره به حالی بازگشت که در آن می‌شد «ادبیات» را یک ثابت تاریخی در نظر گرفت. اما در عین حال، *تبارشناسی ادبیات* کتاب یک تجربه‌ی ضدگفتمانی‌ست. ضدگفتمان، همانطور که دلال‌رحمانی در توصیف موقعیت متون عرفانی می‌گوید «آن موقعیت گفتمانی است که به نفی وضعیت موجود و مناسبات جاری در یک گفتمان می‌پردازد؛ بی‌آنکه قادر به ارائه طرحی جایگزین باشد. بنابراین ضد-گفتمان خود بخشی از همان روابط قدرت یا شبکهٔ دانش-قدرتی است که نافی آن است و با تمام تقابلی که با شرایط موجود دارد، چیزی جز اثر همان روابط جاری و ساری در میدان یک گفتمان نیست» (۱۱۰). *تبارشناسی ادبیات* کتابی‌ست که با تمام قوا متعاقباً تلاش می‌کند تا ناسیونالیسم روشی مطالعات ادبی (از جمله تاریخ و جامعه‌شناسی ادبیات) در ایران را نقد کند، اما خود نهایتاً به کاری بیشتر از بازآرایی ناسیونالیسم روشی نائل نمی‌شود. اهمیت حیاتی *تبارشناسی ادبیات* در پرسشی‌ست که فراروی مطالعات ادبی در ایران می‌گذارد، اما پاسخی که به این پرسش می‌دهد بسیار ناامیدکننده و ضدگفتمانی‌ست - و از قضا پاسخی (در یک معنای جدید) «عرفانی»، یا رازورزانه؛ چرا که نظمی *پیشامدی* و برآمده از مناسبات ساختاری جهان جدید دولت-ملت‌ها را از بافت مادی و دنیوی‌اش جدا می‌کند، به آن استعلا می‌بخشد و همه‌زمانی‌اش می‌کند، *تفاوت واحد و مشابهی* که در این نظم میان ملت‌ها گذاشته شده را برمی‌کشد، و تمام تفاوت‌های دیگر را حول آن سامان می‌دهد؛ پس در عین حال این تصور را هم به ما مشتبه می‌کند که خودِ «تفاوت ملی» تفاوتی‌ست که از درون با خود متفاوت نیست و تفاوت‌های دیگر آن را درننوردیده‌اند و متکثرش نکرده‌اند.

بگذارید این نوشته را با یک فانتزی وارونه‌ی علمی-تخیلی از محمدتقی بهار به پایان ببرم. چند سال بعد از جدال بر سر مکتب سعدی، در ۲۴ بهمن ۱۳۰۶، بهار مقاله‌ی کوتاهی در شماره‌ی اول مجله‌ی *طوفان* می‌نویسد به نام «شعر».[۱۴۱] اساس

[۱۴۱] محمدتقی بهار، *بهار و ادب فارسی: مجموعهٔ یکصد مقاله از ملک‌الشعراء بهار*، ویراسته‌ی محمد گلبن، ج ۱ (تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۹۳)، ۳۵–۲۹. تمام نقل‌قول‌های بعدی از همین متن است.

برهان بهار در این مقاله بر یک فانتزی نژادی استوار شده دربارهٔ امکان تصاحب یک ثروت هنگفت ادبی برای ایران و زبان فارسی در اثر صدور امری محتوم از جانب فرماندهٔ تکامل. پیش‌تر تلاش کردم نشان بدهم که ساخت زمانی ثروت ادبی فیلولوژیک قسمی آینده-در-گذشته است، یا قسمی تحقق آرزو: ارزشی بالقوه در گذشته هست که اگر چنانکه باید در فضای بین‌المللی امپراتوری فیلولوژیک زبان‌ها و تمدن‌های جهان شناخته شود در آینده محقق خواهد شد. مثلاً ذبیح‌الله صفا در مقدمهٔ تاریخ ادبیاتش می‌نویسد که «ارزش جهانی» برخی از کلاسیک‌های ایرانی الساعه محقق شده و این دسته آثار حالا «نه‌تنها ... در زمرهٔ دلکش‌ترین نتایج قریحهٔ نژاد ایرانی» هستند، « بلکه ... در ردیف بهترین شاهکارهای ادب و فکر در سراسر عالم» نیز قرار گرفته‌اند، و «کیست که از ارزش جهانی شاهنامهٔ فردوسی و رباعیات خیام و مثنوی مولوی و غزلهای حافظ بی‌خبر باشد؟». اما از آن مهمتر این است که «چه‌بسا آثار بدیع دیگرست که *اگر چنانکه باید* در معرض علم و اطلاع جهانیان قرار گیرد در *شمار* اینگونه آثار بزرگ *درآید*».[۱۴۲] فیلولوگ بالقوه می‌توانست کلاسیک‌ساز باشد (هرچند بعد از این دوره تنها کلاسیک فارسی جدیدی که ساخته شد، یعنی *بوف کور*، نه در فضای امپراتوری فیلولوژی، بلکه در فضای جمهوری جهانی ادبیات جا گرفت). بهار در مقاله‌ی «شعر» گامی اوتوپیایی برای تحقق این آرزوی فیلولوژیک برمی‌دارد. او فانتزیش را با این ادعا شروع می‌کند که «شعرهایی که در ایران گفته شده و می‌شود، *کاملترین* طرز شعر به نظر می‌رسد، زیرا تأثیری که شعر در آمیختن با موسیقی در موسیقی و موسیقی در شعر می‌بخشد، و هر دو قوت یکدیگر را در نفس شنونده به‌اتفاق متزاید می‌نماید، می‌رساند که این دو صنعت هرقدر با یکدیگر توأم شده و به هم نزدیک شوند از حیث نفاست و کمال مقدمتر و برترند».[۱۴۳] بعد همان ایده‌ی معروف رمانتیک

---

[۱۴۲] صفا، *تاریخ ادبیات در ایران و در قلمرو زبان پارسی*، ج۱، مقدمه‌ی ۱۳۳۲، فاقد شماره صفحه.

[۱۴۳] قس. نیما: «در تمام اشعار قدیم ما یک حالت تصنعی‌ست که به واسطه‌ی انقیاد و پیوستگی خود با موسیقی این حالت را یافته است ... من این کار را کرده‌ام که شعر فارسی را از این حبس و قید وحشتناک بیرون آورده‌ام، آن را در مجرای طبیعی خود انداخته‌ام و حالت توصیفی به آن داده‌ام. ... سال‌های متمادی من دست به هر شکلی انداخته‌ام مثل این که تمرین می‌کرده‌ام و در شب تاریک،

را ارائه می‌دهد که شعر در ابتدا زبان طبیعی احساسات و هیجانات بشر بوده و بعد رفته‌رفته «پیرایه‌هایی بر او بسته شده» و سجع و وزن پیدا کرده. وزن‌ها در ابتدا هجایی بوده‌اند، و این را هم «*در قدیم*» در «"گاتاها"» می‌بینیم، و هم «*امروز*» در «اشعار مغرب‌زمین». جرقه‌ی فانتزی اوتوپیایی اینجا می‌خورد. *بالاخره* چیزی هست که ما در آن از غرب «پیشرفته‌تر» و «متکاملتر»ایم، و آن موسیقی شعر است! از اینجا بهار یک استدلال عروضی-فیلولوژیک را برای اثبات برتری محتوم شعر فارسی بر شعر اروپایی آغاز می‌کند. پیش از این بهار به ما گفته بود که بین علما بر سر اینکه عروض *در اصل* ایرانی بوده یا عربی اختلاف هست، هرچند خود او معتقد است که عروض چیزی اصالتاً ایرانی‌ست، چرا که «این قسم از شعر زاییده شده از موسیقی است و شیوع موسیقی در ایران *علی‌التحقیق* اسبق از اقوام عرب است» - که مطابق است با یک گزاره یا کلیشه‌ی شدیداً پرتکرار فیلولوژیک که بر مبنای آن اعراب، به‌عنوان نژادی سامی، در این دانشِ *اساساً* سامی‌ستیز، همواره بر مبنای سکون و رکود تعریف شده‌اند، دربرابرِ آریایی‌ها که نژادی همواره پرانرژی و پویا و مبدع و مخترع و صاحبان انحصاری آنچه خوبان همه دارند تلقی می‌شوند. به نظر بهار اعراب «به اعتراف خود»شان موسیقی نداشته‌اند «و موسیقی را در قرن اول اسلام از بنایان ایرانی که مشغول ترمیم کعبه، در نتیجهٔ حرب حجاج با عبدالله زبیر، بوده‌اند فرا گرفته و همچنین عروض را هم در آن اوان خلیل بن‌احمد (متوفی ۱۷۵ هجری) بعد از شیوع موسیقی وضع نموده است». منبع بهار برای این استدلال «استاد مرگلیوث انگلیسی است [که] در این باب مقالهٔ مهم و مبسوطی

دست به زمین مالیده راهی جسته‌ام و گمشده‌ای داشته‌ام. اما همیشه از آغاز جوانی سعی من نزدیک ساختن نظم به نثر بوده است. در آثار من چه شعر را بخوانید و چه یک قطعه نثر را. مرادم شعر آزاد نیست، بلکه هر قسم شعر است»؛ یا، «شعر سنتی ما، مثل موسیقی ما، وصف‌الحالی است و به حد اعلای خود سوبژکتیو. بنابراین نمی‌تواند محرک احساساتی، مثلاً غم‌انگیز یا شادی‌افزا باشد؛ مگر اینکه با حالت ذهنی کسی وفق بدهد. زیرا چیزی را مجسم نمی‌کند، بلکه به یاد می‌آورد. این است که من می‌گویم برای دکلامه شدن به رسم امروز، مناسب نیست. ... چرا؟ زیرا کسی که دکلامه می‌کند به حالت طبیعی و متناسب با آنچه در خارج هست، باید صدا را آهنگ بدهد و شعر سنتی ما، به عکس این، با حالات درونی سروکار دارد *و چیزی را از خارج در نظر نمی‌گیرد مگر اثر آن را* که همان حال و نتیجه‌ی این است. در واقع صدای دکلامه‌کننده با بیرون تطبیق شده ... شعر امروز، شعری‌ست که باید به حال طبیعی بیان نزدیکی گرفته باشد». «حرف‌های همسایه»، ۱۳۰، ۲۳۷.

در *مجلهٔ انجمن آسیایی* در لندن [همانجا که قرار است در مرکز باغ هایدپارک مجسمه‌ای برای بزرگداشت ثروت ادبی ایران بسازند] منتشر ساخته و هم اوست که می‌گوید قبل از اسلام شعر و شاعر به‌معنیی که بعد مفهوم می‌شد وجود نداشته، و ... شاعری بعد از اسلام به‌واسطهٔ یادگرفتن موسیقی و نغمات و تصنیفهای ملی ایران در میان اعراب پیدا شده». اعراب شعرهایی را که «جاهلی» می‌نامند بعداً سروده‌اند و وانمود کرده‌اند که متعلق به قبل از اسلام است «و اشخاص خیالی را با اشعار جعلی به مردم معرفی کرده‌اند، و این مهمترین وسیلهٔ ارتزاق بوده است!». ما هم که «علی‌التحقیق می‌دانیم که قبل از اسلام در ایران شعر وجود داشته»، مثل همان گاتاها یا «*درخت آسوریک*». با توجه به همه‌ی این «قرائن» و شواهد، به نظر بهار، «می‌توان مسلم داشت، که *شعر امروز*، کاملترین طرزی است از شعر و شعرهای مغرب‌زمین از حیث تکمیل صناعی *هنوز* در حال صباوت [کودکی] بوده و *شاید*، *بلکه محققاً* این تصرف و تحسین را [از ما ملت ایران که صاحبان اصلی این قسم شعر متکامل هستیم] اختیار یا اختراع خواهند نمود». آرزوی ثروت ادبی اینجا الساعه به واسطه‌ی تخیلی علمی محقق شده و حتی خود انگلیسی‌ها هم از زبان استاد مرگلیوث به آن اعتراف کرده‌اند. پس چرا ما نباید عمارت پدری را حفظ کنیم و با تمام قوا از آن پاسداری کنیم و منتظر روزی بنشینیم که اروپایی‌ها خودشان به امر فرمانده‌ی تکامل به ما برسند؟ روزی که طبعاً همگان خواهند فهمید که ما از همان اول صاحبان پیشرفته‌ترین شعر جهان بوده‌ایم؟ فروید مفهومی دارد به نام «انکار فتیشیستی» که بر فاصله انداختنِ ناخودآگاه میان دانش و باور دلالت می‌کند: «می‌دانم مامان فالوس ندارد، اما باور دارم که دارد» - «می‌دانم که دوره‌ی این عمارت نجیب و قدیم به سر رسیده و قیمت ذاتیه‌اش را از دست داده، می‌دانم که برای اثبات نظرم درباره‌ی شعری که در دامنش پرورده شدم باید به استادان انگلیسی ارجاع بدهم، اما باور دارم که خانه‌ی پدری هنوز قیمتی‌ست و هنوز می‌تواند مرا در آغوش خودش پناه دهد». نکته‌ی مهم اما اینجاست که «شعرهای ملی قدیم» به ادبیات مکتوب محدود نمی‌شوند، و صدا و ارتعاشی که از آنها می‌شنویم، بنا بر عملکرد پژواک‌خانه‌ی رازآمیزی که فوکو آن را جایگاه یک «عرفان (*mystique*)» یا رازورزی فیلولوژیک نامیده بود (و مسئله‌ی «محیط» فیلولوژی را

هم باید در نسبت با این عرفان فهمید)، در نهایت ردّی رازآمیز از صدای یک «مردم» است. پس عجیب نیست که وزن «شعر»های گاتاها و درخت آسوریک را «در ایران و میان طبقات عوام» هم باید یافت، شعرهایی که «امروز هم متداول است» اما «چندان مورد توجه قرار نگرفته»، مثل «هتل متل توته‌متل – پنجه به‌شیرمال شکر ... الخ». شعرهایی که «هر قدر که در *تاریخ بالا می‌رویم* باز هم نمونه‌های آن را بین سطور قدما پیدا می‌کنیم». شعرهای کودکی «انسان ایرانی». و حالا استاد بزرگ آقای بهار دارد در آغوش مام میهن واپس‌می‌رود تا ثروت ازدست‌رفته‌ی ادبی پدرانش را که خود از دست رفتنش را به چشم خویشتن دیده اما باور نکرده بازیابی کند. پس می‌نشیند و شعرهای «عوام» و کودکان را با روشی عروضی-فیلولوژیک با شعرهایی که هنگام بالا رفتن در تاریخ، هنگام بالا رفتن از ستون‌های عمارت پدری، میان سطور پدران شاعر و نیاکان ادیب خود یافته مقایسه می‌کند، و اگر لازم باشد برای نشان دادن تطابقات وزنی‌شان گاهی هم این شعرها را «تصحیح خیالی» می‌کند:

از ختلان آمدیه — بر او تباه آمدیه
آبار باز آمدیه — خشک و نزار آمدیه

بزک نمیر بهار میاد — کنبزه با خیار میاد

خورشید خانم افتو کن — یه من برنج به‌او کن
ما بچه‌های گرگیم — از گشنگی بمردیم

شعرها خودشان به اندازه‌ی کافی گویا هستند. اما بهار در پایان مقاله‌ی کوتاهش می‌گوید که باید از این فراتر رفت و این شعرها و امکانات شاعرانه‌ای که در اختیار می‌گذارند را «در معرض استفادهٔ ملی قرار» داد. و از «ادبای ایرانی» تقاضا می‌کند که «در این باب زحمتی به‌خود داده و در تحقیقات زیادتری به ما منت نهند، بلکه بتوان تاریخی از برای این جنس شعر فارسی به دست آورد». یا اینکه بتوان از آغوش مام میهن پدری تراشید و فکری برای این گرسنگی کشنده کرد. پس «اقتراح می‌شود که در این باب اشعار متفرقه‌ای که هست از برای ما بفرستند و ضرب‌المثل‌هایی که به این

اوزان از قبیل: تا پول داری رفیقتم / قربون بند کیفتم؛ یا مثل معروف، [یک تکرار دیگر:] بزک نمیر بهار میاد، و غیره را جمع‌آوری فرمایند». از همه گویاتر اما شیوه‌ای‌ست که بهار مقاله‌اش را به پایان می‌برد: یک قصه و یک شعر عامیانه که حقیقت گفتار دانشکده را به زیباترین و شیرین‌ترین و عیان‌ترین شکلی در برابرمان می‌گذارند. بهار اول «قصهٔ خوشمزه‌ای» تعریف می‌کند. خوشمزه مثل غذایی که مادر بدهد. دعانویسی از این قریه به آن قریه می‌رود و دعای بلاگردانی به مادران می‌دهد که به بازوی بچه‌هاشان ببندند تا به خواب بروند، ولی شرط می‌کند که تعویذ را باز نکنند وگرنه باطل می‌شود. مادری هست که طلسم روی بچه‌اش کار کرده، ولی حالا دعانویس رفته و نمی‌شود یکی دیگر برای «طفل نوزادش» از او بگیرد. پس تصمیم می‌گیرد که دعا را بازکند و بدهد دعانویس دیگری یکی دیگر از رویش برایش بنویسد، ولی وقتی که کاغذ را باز می‌کند می‌بیند دعانویس رویش فحش نوشته:

کره خر بی‌تنبون　　بادش بده بجنبون
گریه کند به من چه؟　　خنده کند به من چه؟

اما کار اینجا هم تمام نمی‌شود. بعد از این ضربه‌ی کاری بهار برای بار سوم سراغ «بزک نمیر» می‌رود و می‌نویسد «و من برای امتحان این جنس شعر، مثل "بزک نمیر" را که در این قسمت [یعنی در میان اشعار عامیانه‌ای که ردّ وزن باستانی شعر ملی در آنها باقی مانده] بهترین اشعار است در قطعه‌ای تضمین نموده‌ام و چند شعر آن را ذیلاً می‌نگارم». شعر نسبتاً بلندی‌ست به اسم «بز اوستا بابا»:

اوستا بابا بزی داشت　　یک بز خوش‌پزی داشت
هرچه می‌دیدش به صحرا　　بهش می‌گفت ماشاالله
پشتشه باش زیرشه باش　　پستان پرشیرشه باش...

اما بعد زمستان می‌شود و «پنبه‌دانه» که خوراک زمستانی بز است (همان که شتر هم در خواب می‌بیند) گران می‌شود و اوستا بابا که خسیس است و زنش هم پنبه‌ریس دیگر به بز غذا نمی‌دهد. و بز گرسنه

بع می‌زنه ور می‌زنه　　این ور و آن ور می‌زنه
جفت می‌زنه تو طاقچه　　پوز می‌زنه تو باغچه
از گشنگی جون می‌کنه　　خاک‌و با دندون می‌کنه...

ولی اوستا بابا هرچند که هر بار با غذا به خانه می‌آید، «حیفش [میاد] به بز بده / می‌خواد همیشه پز بده». و خلاصه بز همیشه گرسنه می‌ماند و منتظر آمدن بهار و کنبزه و خیار. تا اینکه بالاخره یک روز طاقت بز طاق می‌شود و به اوستا بابا می‌گوید که خون من به گردن توست. به من غذا بده تا بعد به تو شیر و خامه و سرشیر و پشم بدهم. اوستا بابا هم درمی‌آید و صاف و پوست‌کنده حق مطلب را کف دست بز می‌گذارد:

اوستا بابا رفت رو سرش	دستاش‌و زد بر کمرش
جان کلام‌و گفتش	قربون حرف مفتش
صل علی محمد (ص)	دوستت دارم نه این قد
جو نمی‌دم کا نمی‌دم	جل نمی‌دم جا نمی‌دم
تا چیز نخوای، نوکرتم	نوکر فرمانتبرتم
دور سرت می‌گردم	شاخاته گل می‌بندم
پشمته خودم می‌پوشم	شیرته خودم می‌نوشم
اوستا دمش کلفته	عاشق مال مفته.

بودجه پیشنهادی ۱۴۰۳ دولت برای نهادهای فرهنگی مذهبی
تجارت نیوز
منبع: مرکز پژوهش‌های مجلس
موسسه نشر آثار حضرت امام
۱۶۰ میلیارد تومان
آستان مقدس حضرت امام
۲۱۶ میلیارد تومان
دبیرخانه ستاد حمایت از خانواده
۸,۷۸۹ میلیارد تومان
سازمان اوقاف
۱۳۲ میلیارد تومان
کمک به معیشت روحانیون
۱۲۲۷ میلیارد تومان
بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس
۲۶۰۲ میلیارد تومان
ستاد مرکزی راهیان نور
۴۹ میلیارد تومان
قرارگاه قرب بقیه‌الله
۲,۹۵۵ میلیارد تومان
مجمع جهانی تقریب
۲۱۲ میلیارد تومان
فرهنگستان زبان و ادب فارسی
۱۰۴ میلیارد تومان
مجمع جهانی اهل‌بیت
۲۵۷ میلیارد تومان
بنیاد سعدی
۶۹ میلیارد تومان
خبرگزاری جمهوری اسلامی
۳۷۴ میلیارد تومان
دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم
۸۳۱ میلیارد تومان
شورای هماهنگی تبلیغات اسلامی
۲۶۸ میلیارد تومان
شورای عالی حوزه‌های علمیه
۶,۹۶۲ میلیارد تومان
شورای حوزه علمیه خراسان
۹۰۰ میلیارد تومان
مرکز خدمات حوزه علمیه
۷,۵۴۴ میلیارد تومان
موسسه آموزشی امام خمینی(ره)
۴۳۷ میلیارد تومان
سازمان تبلیغات اسلامی
۸,۷۳۱ میلیارد تومان
شورای سیاستگذاری ائمه جمعه
۳۱۱ میلیارد تومان
جامعة المصطفی العالمیة
۱,۴۲۷ میلیارد تومان
ستاد احیای امر به معروف
۲۵۶ میلیارد تومان
سازمان صداوسیما
۲۲,۲۰۸ میلیارد تومان

نوید نادری

روسیه
چین
هند
ایران
عراق
مصر
ترکیه
اسپانیا
فرانسه
آلمان
انگلستان
ایتالیا
نروژ
سوئد
فنلاند
لهستان
اوکراین
بلاروس
قزاقستان
ازبکستان
ترکمنستان
افغانستان
پاکستان
عربستان
یمن
عمان
امارات
قطر
کویت
بحرین
لیبی
الجزایر
تونس
مراکش
موریتانی
مالی
نیجریه
سودان
اتیوپی
کنیا
تانزانیا
آفریقای جنوبی
تایلند
فیلیپین
مالزی
اندونزی
استرالیا
نقشه پراکندگی نمایندگی های بنیاد سعدی در جهان