پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رویکرد ویگوتسکی به ادبیات و هنر

مقاله

در این گفتار به دنبال مقدمه کوتاه، نخست نگاهی گذرا به زندگی ویگوتسکی می‌افکنیم، آنگاه مطلبی را دربارهٔ رابطهٔ متقابل صورت و محتوا در آثار هنری مطرح می‌کنیم و پس آنگه موضع نظری ویگوتسکی را در زمینهٔ ادبیات و هنر عنوان می‌کنیم. در جریان بحث، تضاد میان ماده و صورت را که در هنر جدالی موجب واکنش زیباشناختی شده و از این گذار، استحاله عاطفی را سبب می‌گردد و در نهایت به کاتارسیس (روان پالایی) خواننده/بیننده منجر می‌شود، مورد بحث قرار می‌دهیم.

۱) مقدمه

لِوْ سمنوویچ ویگوتسکی (۱۹۳۴-۱۸۹۶)، دانشمند بزرگ روس در عرصهٔ ادبیات و هنر دارای جایگاه والایی است. اهمیت موضع نظری وی در این باب به خاطر پیامد عمیقی است که برای تأمین سلامت روان انسان دارد. پیش از آنکه در این باره سخن به تفصیل بگوییم، به طریقی پیش درآمد موضوع انفکاک‌ناپذیری صورت و محتوا را که در مسائل هنری، به ویژه آثار منثور و منظوم مورد بحث است، مطرح می‌کنیم و رشتهٔ سخن را به دیدگاه ویگوتسکی (۱۹۷۷) می‌کشیم که می‌گوید: «واکنش زیباشناختی در آثار هنری حاصل تضاد میان صورت و محتوا و مالاً نتیجه غلبه صورت بر محتواست.» (ص ۲۳۰)

ادبیات بزرگ مانیفست نظام ارزشهای متعالی و جهانی انسان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

است. مسئولیت اخلاقی هنر به مفهوم کلی، و ادبیات به مفهوم اخص کلمه، پرورش عواطف انسانی است. امروزه همگان را بر این نکته اجماع نظر است که ادراک عاطفی به مراتب قوی‌تر از ادراک عقلی است و از همین روست که تأثیر ویگوتسکی بر نظریهٔ ادبی حائز اهمیت فراوان است.[1]

۲) دربارهٔ زندگی ویگوتسکی

ما پیشتر به مناسبتهای گوناگون به زندگی و محیط اجتماعی ـ علمی ویگوتسکی اشارات بلند و کوتاه داشته‌ایم و به اقتضای بحثمان مطالبی چند درباره شرایط زیستی حاکم بر خانواده وی، ایام کودکی، دوران تحصیل او در دانشگاه و فضای سیاسی ـ فرهنگی جامعه روس پیش و پس از انقلاب ۱۹۱۷... بیان کرده‌ایم[2] و از این رو قصد نداریم در این باب آنچه را که گفته‌ایم از نو تکرار کنیم، ولیکن در هیچ یک از گفتارهای پیشین خود دربارهٔ ویگوتسکی هرگز به خود اجازه نداده‌ایم در زمینه‌های علمی که دانش تخصصی طلب می‌کند، قلمفرسایی کنیم. زمینه‌های پژوهشی ویگوتسکی به قدری متنوع و گسترده است که پرداختن به همهٔ آنها از عهدهٔ یک فرد صاحب‌نظر خارج است. از سوی دیگر، هندسهٔ اندیشه‌های ویگوتسکی، با آن رشته‌های آشکار و ناآشکار که مواضع فلسفی، روان‌شناختی، تربیتی، ادبی، زبان‌شناختی، نشانه‌شناختی... او را به هم مرتبط ساخته، دارای

چنان نظام منسجم و خوش گواره‌ای است که اگر خواننده از پیش زمینه مباحث و تأثیر آنها بر روند بالندگی علوم معاصر آگاه نباشد هرگز نمی‌تواند به راستی دامنه، عمق و ارزش خدمات علمی وی را دریابد. در واقع، هرکس به اندازه پیالهٔ فهم خود از این چشمهٔ جوشان نصیب می‌برد. امروزه تا آنجا که بر نگارنده معلوم است در بسیاری از دانشگاههای بزرگ غرب نهادیا سازمانی ویژه وجود دارد که رسالت شناختن و شناساندن این متفکر بزرگ قرن بیستم روسی را برعهده دارد. در راستای چنین رسالتی است که مانیز از دیرباز سلسله مقالاتی را دربارهٔ ویگوتسکی و برخی عقاید علمی وی به رشته تحریر کشیده و اینک بر آنیم در این گفتار از موضع وی در رابطه با نقش رمان/داستان سخن بگوییم.

برای رعایت حال خواننده‌ای که برای نخستین بار و در همین گفتار با وی آشنا می‌شود، به اختصار می‌گویم که ویگوتسکی در پنجم نوامبر ۱۸۹۶ در شهر اورشا (orsha)، در بخش شمالی جمهوری بلوروس، روسیه در یک خانواده متوسط یهودی پا به عرصهٔ وجود نهاد. پدرش، ویگودسکی (Vygodsky)، کارمند بانک، و مادرش که کدبانوی صاحب کمال و بسیار آگاه بود زندگی خود را وقف تربیت هشت فرزند خود کرد (Moll, ۱۹۹۹). ویگوتسکی دومین فرزند این خانواده بود.

لوْ آموزش ابتدایی خود را در خانه و با آشپیتز (S.Ashpitz)، معلمِ خانگی خود آغاز کرد، کسی که پیشتر به سبب فعالیتهای انقلابی‌اش به سیبریه تبعید شده بود. ویگوتسکی پس از گذراندن امتحانات آموزش ابتدایی وارد دبیرستان شد و در آنجا بود که آثار نبوغش بر همگان معلوم گشت. او به همهٔ دروس عشق می‌ورزید و در همهٔ آنها آنچنان دانش و مهارتی از خود نشان می‌داد که هریک از معلمانش وی را به ادامه تحصیل در رشته تخصصی خود تشویق می‌کرد، اما ویگوتسکی بیش از همه به هنر تئاتر، ادبیات و فلسفه گرایش داشت، و برخلاف دوستانش که عموماً اشعار تغزلی را دوست داشتند، او با اشعار تراژیک الفت فراوان داشت (به نقل از بلانک (Blanek)، در مول (L.C.Moll، ۱۹۹۹)).[۳]

ویگوتسکی افزون بر زبانهای آلمانی و روسی، می‌توانست به چندین زبان دیگر: فرانسوی، عبری و انگلیسی تکلم کند و بخواند. زبانهای لاتینی و یونانی را در دبیرستان فراگرفته بود و زبان اسپرانتو را به خوبی بلد بود. حافظهٔ قوی و تواناییهای ذهنی‌اش شگفتی همگان را برمی‌انگیخت، و در تندخوانی و تحلیل اطلاعات ید طولانی داشت.

زمانی که به سن پانزده سالگی پا نهاد، همه او را «پروفسور کوچولو» صدامی کردند (همان مقاله، ص ۳۴). او همواره نخستین کسی بود که در محافل دوستانه آغازگر بحثهای فلسفی و علمی بود. در ۱۹۱۳ با کسب مدال طلا در امتحان ورودی دانشگاه مسکو قبول شد و نخست در رشته پزشکی ثبت نام نمود، اما پس از یک ماه تغییر رشته داد و در دانشکده حقوق ثبت نام نمود، و در سال ۱۹۱۷ تحصیل در این رشته را به پایان برد و به شهر گومل، جایی که خانواده پدری زندگی می‌کرد، عزیمت نمود و به عنوان معلم به تدریس دروس ادبیات، منطق، روان شناسی، زیباشناسی، تاریخ و هنر تئاتر پرداخت. با وجود وضعیت اسفبار شرایط اجتماعی زندگی که بعد از انقلاب کمونیستی ۱۹۱۷ بر روسیه مستولی شده بود، روشنفکران صاحب نام و بی‌بدیل در کنفرانسها، سمینارها و جلسه‌های مباحث علمی درآمد و شد بودند.

دانش و تبحر ویگوتسکی همهٔ کسانی که به سخنرانیهای وی دربارهٔ شکسپیر، چخوف، تولستوی و پوشکین گوش می‌سپردند، به حیرت وامی‌داشت. او در روان شناسی مجذوب عقاید فروید و جیمز بود؛ در زبان‌شناسی با عقاید هامبولت و پُوتبْ نیا الفت داشت؛ در بحث تکامل و مطالعات تطبیقی جانوران به واگنر (Vagner) ارادت می‌ورزید. انشتین را به خاطر نظریهٔ نسبیّت‌اش ستایش می‌کرد. متفکران بزرگی چون بیکن، دکارت، اسپینوزا، فویرباخ، هگل، مارکس، انگلس در تکوین نظرات فلسفی‌اش سهم فراوانی داشتند.

در سال ۱۹۱۹ ویگوتسکی به بیماری سل مبتلا شد که او را پانزده سال بعد در سال ۱۹۳۴ از پای درآورد، و این در حالی بود که ویگوتسکی هنوز پژوهشهای فراوانی پیش‌رو داشت. او در تابستان ۱۹۲۵ برای آشنا شدن با شیوه‌های آموزش کودکان کر و لال به کشورهای انگلیس، آلمان، فرانسه و هلند سفر کرد. در همین سال بود که نگارش **روان‌شناسی هنر**[۴] را که پایان‌نامه دکترایش بود به انجام رسانید.

در سال ۱۹۳۰ او و لوریا کتاب **بررسیهایی در تاریخ رفتار: میمون انسان‌نما، انسان بدوی و کودک**[۵] را به رشته تحریر کشیدند. در واپسین ماههای عمرش ویگوتسکی به ریاست بخش روان شناسی مؤسسه ملی پزشکی تجربی منصوب گردید، اما مرگ نابه‌هنگامش اجرای برنامه‌های پژوهشی وی را ناتمام گذاشت. در بهار سال ۱۹۳۴ آخرین یورش بیماری سل او را روانه

بیمارستان کرد و بامداد روز یازدهم ژوئن ۱۹۳۴ چشم از جهان هستی فروبست.

امروزه ویگوتسکی در زمرهٔ معدود متفکران بزرگ قرن بیستم به شمار می‌رود و هرچه بیشتر زمان می‌گذرد، تلألو اندیشه‌های نابش چشمان مشتاقان آثارش را خیره‌تر می‌سازد. شگفتا که پس از گذشت چندین دهه، گلستان اندیشه‌هایش همچنان خوش و با طراوت است. جهان علم امروز او را بهتر از دیروز می‌شناسد و بیشتر از گذشته ارج می‌نهد. امروز، مال اوست.

۳) دوشاخگی صورت و محتوا

در نگاهی به نوشته‌هایی که به این موضوع پرداخته‌اند غالباً مشاهده شده که این دو (صورت و محتوا) مجزا از هم و مستقل تلقی شده‌اند. صورت را واژگان و محتوا را مفاهیم قلمداد کرده‌اند. مدافعان این نظر، محتوا را پیام، و طرز ارائه آن را صورت پنداشته‌اند، البته نه بدان معنا که صورت، بدون محتوا، و محتوا بدون صورت قابل عرضه است، بلکه استدلالشان این بوده که یک محتوای معیّن می‌تواند صور متفاوت داشته، و یا یک صورت مشخّص دارای محتواهای متفاوت باشد. البته، قبول این رویکرد مبتنی بر دوگانگی صورت و محتوا، مادامی که بحث تحلیلی در آثار ادب، به ویژه در شعر مطرح است، توجیه‌پذیر است، ولیکن ثنویت صورت و محتوا به محض آنکه بر نقش دوگانه زبان، یعنی بیان همزمانِ معنای دلالتی و تلویحی (و یا معنای خبریّه و کاربردشناختی) تأکید می‌ورزیم، اعتبار خود را از دست می‌دهد. رابرستون (D. Roberston)[۶]، ۱۹۶۷ به نقل از وین‌ترز (Winters) می‌گوید: «محتوای متعقل، آن هسته‌ای که به دور آن آرایه‌های چندی همچون هاله‌ای آن را در برگرفته باشد، نیست. محتوای شعر، همانند جریان پیوسته و مداوم احساس، لحظه به لحظه می‌شکفد و در تک واژه‌های آن تبلور می‌یابد. ارزش شعر دقیقاً در آن رابطه‌ای نهفته است که میان دو عنصر، و نه در خود دو عنصر، یافت می‌شود.»

تمایزی که برخی میان صورت و محتوا قایل می‌شوند اغلب در تعیین ارزش ادبی، سرودهٔ یک شاعر موجب گرفتاری می‌گردد. شاعر بر اثر تمهیدات شعری احساس ظریفی را بیان می‌کند، و توفیق شاعر در این راه منوط به انتخاب محتوایی است که با آن تمهیدها یا شگردهای صوری سازگار باشد.

این تصور که با هر تمهید شعری می‌توان هرگونه ظرافت معنایی را بیان کرد، باطل است. صورتهای شعر در فرایندی پویا، عناصر خاص محتوایی را طلب کرده و یا ایجاد می‌کنند. تعیین قالبهای شعر از پیش برای بیان اندیشه‌هایی که ممکن است به گونهٔ مجرد در ذهن شاعر باشد، هرگز به خلق اثری زیبا نخواهد انجامید. رفتار شاعر در سرودن شعر چنانچه در ذهن خود با صورت و محتوا به گونه دو مقوله منفک و مستقل از هم برخورد کند نمی‌تواند از ضمیر ناخودآگاهش برخیزد و لاجرم آنچه را که می‌سراید از رنگ و بوی هنر اصیل تهی خواهد بود. در آفرینش شعر هنرمندانه صورت و محتوا در هم آمیخته است؛ بقای یکی بدون هستی دیگر متصوّر نیست ـ همچون رنگی که در روشنایی سپیده دم (شفق) و یا در تیرگی شامگان (فلق) در آسمان به چشم می‌خورد. آمیزش روشنی سحرگاهی با سیاهی رو به زوال شب و یا تیرگی غروب با روشنایی روز به گونه دو رنگ متمایزی نیست که بتوان میان آن دو خط فارق کشید و برای هریک مکانیّت جدا در نظر گرفت. بدیهی است در اینجا صحبت از دو رنگ متمایز ناصواب است؛ سخن از رنگی واحد است که از ترکیب آن دو به وجود آمده است. در شعر نیز وضع به همین منوال است و از این رو، در نقد شعر، سخنی به این مضمون که شعری است به لحاظ صورت خوب، اما به لحاظ محتوا بد، و یا برعکس، سخن یاوه‌ای بیش نیست.

۴) صورت و محتوا از دیدگاه ویگوتسکی

ویگوتسکی در **روان‌شناسی هنر** (۱۹۷۱) و در تحلیل داستان «نَفَس آرام»، اثر ایوان بانین[۷] به بحث صورت و محتوا پرداخته، می‌گوید: «مادهٔ داستانی را حوادث روزمره و اشخاص عادی تشکیل می‌دهند؛ صورت هنری به آرایش مواد داستانی مربوط می‌گردد که با التزام به قواعد ساخت هنر انجام می‌گیرد» (همان اثر، ص ۶۰). به عقیده ویگوتسکی، صورت به مانند پوسته‌ای نیست که ماده داستانی را در خود جای داده باشد؛ برعکس، صورت همان اصل زنده و پویاست که از قِبَلِ آن مادهٔ داستانی پردازش یافته، خواص اولیه آن استحاله می‌یابد.

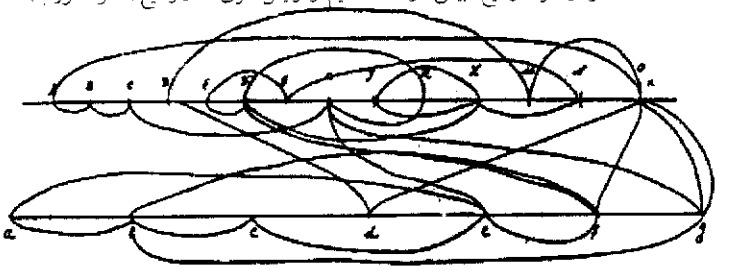
به باور ویگوتسکی، رابطهٔ مادهٔ داستانی با روایت داستان، همانند رابطهٔ واژه‌ها با بیت شعر، گام با موسیقی، رنگ با نقاشی است. منتقدان هنری از دیرباز به این واقعیت پی برده‌اند که تنظیم هنرمندانه حوادث داستان و به عبارتی، روشی که نویسنده، پیرنگ (Plot) داستان را عرضه می‌دارد پدیده‌ای است با ماهیت ناهشیار و هشیار که صاحب اثر، شاعر یا داستان‌نویس، آن را خلق می‌کند. به باور ویگوتسکی (۱۹۷۱)، صرفاً در داستان بلند (رمان کوتاه/ novella) است که آرایش هنرمندانه حوادث داستان (composition) در حد اعلای خود به منصهٔ ظهور می‌رسد. او در توضیح آرایش حوادث داستان می‌گوید: «حوادث داستان، همانا رویدادهای واقعی است که در زندگی هریک از ما، یکی بعد از دیگری در راستای زمان رخ می‌دهد (disposition)؛ اما در آرایش هنرمندانهٔ حوادث، نویسنده این توالی واقعی حوادث را نادیده می‌گیرد و خود طرحی نو می‌ریزد که از آن پیرنگ داستانی اراده می‌شود، و از این گذار به خلاقیت هنری دست می‌یابد.» ویگوتسکی، حوادث واقعی زندگی را که در داستان آمده به گونه دو خط مستقیم افقی، و آرایش، هنرمندانه آنها را با خطوط متقاطع نشان می‌دهد:

Disposition Scheme

I. Olia Meshcherskaia

- A. Childhood
- B. Adolescence
- C. Episode with Shenshin
- D. Conversation about gentle breath

نمودار معرف وقایع طبیعی (دوخط مستقیم) و آرایش هنری همان وقایع (خطوط مورب)



«در شکل فوق دو خط متوازی و مستقیم نمودار وقایع زندگی اولیا و معلمهٔ وی (disposition)، و خطوط مورب معرف آرایش هنرمندانه همان وقایع به دست نویسنده داستان (بانین) است که به اصطلاح «پیرنگ» و یا به سخن ویگوتسکی (composilion) نامیده می شود.»

E. Arrival of Maliutin
F. Liaison with Maliutin
G. Writing in the diary
H. Last of the winter
I. Episode with the officer
J. Conversation with the school principal
K. Murder
L. Funeral
M. Subsequent investigation
N. The grave

II. The Schoolteacher
a. Schoolteaching
b. Daydreams about brother
c. Daydreams about great works
d. Conversation about gentle breath
e. Daydreams about Olia
f. Walks to the cemetery
g. At the grave

Composition Scheme

N. The grave
A. Childhood
B. Adolescence
C. Episode with Shenshin
H. Last of the winter
J. Conversation with the principal
K. Murder
I. Episode with the officer
M. Subsequent investigation
G. Writing in the diary
E. Arrival of Maliutin
F. Liasion with Maliutin
f. Walks to the cemetery
g. At the grave
a. Schoolteaching
b. Daydreams about brother
c. Daydreams about great works
e. Daydreams about Olia
d. Conversation about gentle breath

جالب آنکه این فرآیند گشتار که منجر به خلاقیت می شود از ضمیر ناخودآگاه خالق اثر برمی خیزد و به کلام استعاری ویگوتسکی، «آب به شراب» تبدیل می شود، یعنی رویدادهای روزمره به دست مصنّف آن به اثری بدیع هنری تبدیل می گردد. این فرآیند پویا با قوانین ناشناخته اش نه معلوم خالق آن است، و نه به تحلیلهای ذره شکافانه تن می دهد، و اگر کسی بخواهد عناصر و یا سازه های آن را معلوم بدارد، نظیر کاری که در تحلیل متون گفتمانی انجام می گیرد، آن اثر از هستی بازمی ماند. رازناک بودن فرآیند آفرینش اثر هنرمندانه، به سخن ویگوتسکی، به حیطه فیزیولوژی اثر تعلق دارد که در آن سرزندگی و پویایی را شاهد هستیم ولیکن از مکانیسمها و قوانین هستی بخش آن بی خبریم و هرگونه تلاش در راه شناختن آن عبث خواهد بود. اگر بتوان به فرض محال از اصول و قوانین حاکم بر اثر هنری اصیل سردرآورد، لابد می توان امید ایجاد دگرباره آن را به دل پرورد، اما رأی صاحب نظران بر آن است که هنر واقعی بی بدیل و تکرارناپذیر است و از این همین روست که هنر اصیل به موزه ها تعلق دارند، جایی که نمونه های بی همتای انسانِ خلّاق حفظ و نگهداری می شوند.

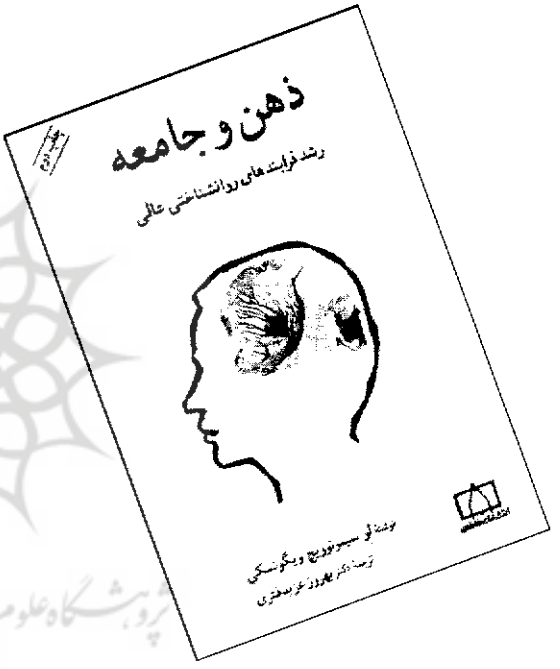
چرا نویسنده از مسیر مستقیم روایت حوادث داستان در راستای زمان عدول می کند و بیان داستان را بر اساس روایت همان حوادث، ولیکن با نظمی متفاوت قرار می دهد؟ شاید برخی چنین پندارند که این کار نویسنده به دور از عقلانیت و از روی هوس است. در کتاب **کوزولین** (۱۹۹۱:۴۱)[۸] از قول ویگوتسکی آمده است که وقتی نویسنده رویدادهای عادی زندگی را با نظمی هنرمندانه عرضه می دارد، داستان از تأثیر متفاوت برخوردار می گردد. در ترکیب هنرمندانه حوادث داستان، که نه از منطق، بلکه از مکاشفهٔ درونی هنرمند رنگ می گیرد، رمزی نهفته است، رمزی که در وصف نمی گنجد، تحلیل نمی پذیرد و صرفاً در برابر چشمان خواننده اندک اندک عیان می شود. آن جان نو که در مواد خام داستان دمیده می شود از تکنیکهای هنری خالق اثر نشأت می گیرد. هرچه این فنون منسجم تر، هماهنگ تر و فریدی تر باشد، این تازه مولود اصیل تر و جاودانه تر خواهد بود.[۹]

۵) موضع هنری ویگوتسکی

موضع هنری ویگوتسکی دیدگاهی است از آنِ خود وی و مطلقاً با مناقشاتی که در اوایل سالهای ۱۹۲۰ بر سر صورتگرایی و نمادگرایی جریان داشت، شباهتی ندارد. رویکرد ویگوتسکی در این باب فراتر از مباحث هنری متعارف است؛ او همواره در پی یافتن پاسخی به پرسش وسیع تر و کلی تر بود: اثر هنری چه تأثیری بر بیننده می گذارد؟ آن چیست که نوشته ای را به یک اثر

هنری اصیل تبدیل می‌کند؟ ویگوتسکی برای یافتن پاسخ به این قبیل پرسشها نخست لازم دید خود را از چنگ روان‌شناسی ذهنی ـ تجربی رها ساخته، رویکرد عینی و تحلیلی را اختیار کند. ویگوتسکی همهٔ آن نظراتی را که نقش هنر را به نقش گنوستیک (عرفانی) تقلیل می‌دهد یا هنر را صرفاً نوعی ادراک دیداری می‌پندارد، یا جوهر هنر را به فرم منتسب می‌کند یا رسالت اصلی هنر را تسری احساسات می‌داند، و یا لذت‌جویی را کارکرد هنر تلقی می‌کند همه را به باد انتقاد گرفت.

در نظر وی، ادبیات به عنوان خلاقیّت هنری با احساسات انسان سر و کار دارد؛ یک اثر ادبی هیئت مبدل زبان عادی است، زبانی که ویژگیهای خود را دارد و از این گذار موجب دگردیسی



احساسات خواننده می‌شود. احساسات حاصل از خواندن رمان، شعر و یا تماشای نمایشی به روی صحنه دستخوش تغییر شده، موجد واکنش زیباشناختی می‌شود و این خود به کاتارسیس می‌انجامد که برای سلامت روان خواننده مؤثر است. نباید از نظر دور داشت که فرازش احساسات خواننده، صرفاً بر اثر کیفیت عالی اثر هنری میسر می‌گردد و شگفت آنکه ماهیت این استحاله یا صیرورت نه تنها از چشم پژوهشگر هنر نهان است، که خود خالق اثر نیز بر آن اشراف ندارد.

پژوهشگر هنر به آنچه در اندرون هنرمند صورت می‌پذیرد، دسترسی ندارد؛ آنچه او در اختیار دارد اثر هنری است که فرآیند ابداع در آن تبلور یافته است. تمایزی که میان فرآیند خلاقیت و اثر خلق شده وجود دارد در مورد داده‌های زبانی و فرآیند تولید آنها نیز صادق است. زبان تولید شده را می‌توان به گونه عینی تجزیه و تحلیل کرد، اما فرآیند تولید زبان تن به تعلیل و تحلیل ذره‌گرایانه نمی‌دهد. راز فرآیند ابداعات عالی هنری، همانند فرآیند تولید زبان دور از ذهن کنجکاو پژوهشگر بوده و همانند آن سوی کره ماه ناشناخته است.

کسانی که به تحلیلهای گفتمانی دلخوش‌اند تا مگر از این راه به راز نهانی فرآیند خلق اثر راه برند، و گاهی هم جسارت به خرج داده از احوال روحی مصنف اثر سخن می‌گویند، درواقع بی‌محابا به مسیری گام می‌گذارند که به قولی حتی «فرشته‌ها»، هم بیم دارند در آن مسیر راه بسپارند. محال است بتوان از آناتومی متن به فیزیولوژی‌اش رسید، همان‌طور که پزشک نمی‌تواند با کالبدشکافی جسد، به راز هستی پی برد. توضیح قضیه چندان دشوار نیست: هیچ‌کس را وقوف نیست که در جریان خلق اثر ادبی و یا پیشتر، بر روح و روان خالق آن چه می‌گذرد و یا چه گذشته است. عوامل محسوس و نامحسوس بی‌شماری شاعر یا نویسنده هنرمند را برمی‌انگیزد تا اثری را خلق کند؛ این عوامل ریشه در شرایط گوناگون اجتماعی، فرهنگی، تاریخی، تربیتی و... محیطی دارد که هنرمند در آن رشد و نمو کرده و از تعامل این عوامل توأم با آن خصایص فطری که از پیشینیان خود به ارث برده، صاحب ذهنی بی‌بدیل شده که آیت آن را می‌توان در آینه نوشته یا سروده وی دید. آفریدهٔ هنرمند یخ شناور روی آب را ماند که بخش بسیار بزرگِ سانقه آن به زیر آب و نهان از چشم پژوهشگر است.

ماهیت آن فعالیت انسان که حرکت (motion) را به وجود (being) تبدیل می‌کند، چیست؟ ویگوتسکی (۱۹۷۷) مدعی است کسی تا به حال در مقام پاسخ به این پرسش برنیامده است. او در تشریح دیدگاه خود یادآور می‌شود که محتوای واقعی اثر هنری آن محتواست که برانگیزانندهٔ تجربهٔ زیباشناختی می‌شود و لذا ماده به تنهایی خلاقیت هنری را تضمین نمی‌کند، بلکه ترکیب ویژه ماده و صورت است که تجربهٔ زیباشناختی را موجب می‌گردد و هرچه این تجربه متعالی‌تر باشد، ماهیت ترکیبی آن دو مرموزتر خواهد بود؛ و هرچه محتوا در برابر تلاش هنرمند سرسخت و مقاوم باشد، ارزش هنری اثر فزونی می‌گیرد. پیکرتراش برای انتقال مفهوم گرمی، سرزندگی و انعطاف بدن انسان، مرمر سرد، برنز یا چوب سخت را برمی‌گزیند، مفهومی که در هنر تضاد (جدالی) نهفته است. در هنر جدالی نوعی هماهنگی متعالی و پیچیده‌ای وجود دارد که موجب می‌شود ناهمگونی و زشتی ماده زدوده شده، فراسوی خصایل پلید قرار گیرد. این دگردیسی در داستان کوتاه و رمان از قِبَل پیرنگ، یعنی آرایش بی‌بدیل و هنرمندانه رویدادهای تلخ زندگی به دست نویسنده صورت می‌گیرد ـ فرایندی که شرنگ جانکاه محتوا را به شربتی گوارا مبدل می‌سازد.

به باور ویگوتسکی، صورت هنری را نباید قالبی پنداشت که مفاهیم به آن جاری می‌شوند. این اندیشه ویگوتسکی قرابت فراوانی با مواضع دیگران از جمله ویلیام گریس (۱۹۶۵) و کالریج (۱۹۳۶)[۱۰] دارد. گریس (همان اثر) در به کار بردن لفظ «زیبا» بر هر شیئی جانب احتیاط را رعایت می‌کند و معتقد است میان صورت درونی (inner form) و صورت برونی (surface form) اثر تفاوت وجود دارد: صورت درونی و یا زنده (organic) به عمل فریدی

خلاقیت اشارت دارد؛ صورت برونی و یا ظاهر، وجه مشترک همه هنرهاست. کالریج (به نقل از گریس، ص ۹)این تمایز را به شکلی دیگر بیان کرده است. وقتی برای شکل بخشیدن به ماده معینی از قالب پیش‌ساخته استفاده می‌کنیم، صورت هنری، ماشینی‌وار خواهد بود اما زمانی که صورت از درون می‌بالد و بالندگی درونی آن با تکامل برونی آن یکی می‌شود، چنین صورتی خصیصهٔ ذاتی اثر هنری محسوب می‌شود. به باور این نگارنده، در ادبیات صورت زنده و درونی، به مفهومی که گریس اراده می‌کند، از ضمیر ناخودآگاه خالق اثر نشأت می‌گیرد.

۶)ویگوتسکی و کاتارسیس

آنچه موجب اعتلاء کارکرد کلام ادبیات می‌شود چیزی است که به سخن ویگوتسکی «فیضان احساسات متضاد» گفته می‌شود. محتوای عاطفی اثر ادبی در دو جهت متخالف بسط پیدا می‌کند و در نقطه اوج با هم تلاقی می‌کنند. در این نقطه اوج، یا به عبارتی، تارک تلاقی احساسات متضاد است که تأثیر کاتارسیس آغاز شده به پالایش عواطف منجر می‌گردد. ذکر مثالی، موضوع بحث را روشن‌تر می‌کند. در ادبیات کلاسیک خواننده شاهد اعمال هولناک است، اما همین خشونت وقتی دست‌مایه تراژدی‌نویسهای بزرگ یونانی می‌شود به آثار برجسته هنری تبدیل می‌شوند. هیچ کس را در زندگی واقعی تاب تحمل اعمال خشنی که دودمان آتروس مرتکب می‌شوند نیست، اما همه از تماشای آن اعمال به روی صحنه نمایش لذت می‌بریم. حقیقتِ بلافصل زندگی غیر از حقیقت هنری است.

تعبیری که ویگوتسکی از نقش کاتارسیستی هنری اراده می‌کند با تعبیری که ارسطو و فروید از این نقش به عمل آورده‌اند متفاوت است. ارسطو، کاتارسیس را صرفاً در رابطه با تراژدی به کار برده، معتقد است که فقط تراژدی است که احساس ترحم یا ترس را در بیننده برمی‌انگیزد و از این گذار موجب تهذیب فکری و تزکیه عاطفی تماشاچی می‌گردد. به عبارتی، به دنبال طوفان سهمناک حوادث تلخ که روان بیننده را منقلب می‌کند، احساس آرامش وجودش را فرامی‌گیرد در این رابطه، نظر فروید بر این است که غریزه جنسی اُسّ و اساس زندگی آدمی است و این نیرو می‌باید به جانب خلاقیّت سوق داده شود تا تصعید یافته، به دستاورد بزرگ هنری مبدّل گردد. به باور ویگوتسکی، هنر بر وحدت احساس و تخیل استوار است و کاتارسیس، یعنی استحاله عواطف و ابراز واکنش زیباشناختی که موجب تخلیهٔ هیجانات عاطفی می‌شود.

۷)سخن پایانی

ویگوتسکی برای تشریح دیدگاه هنری خود، داستان «نَفَس آرام»، نوشته ایوان بانین (I. Bunin) را مثال می‌آورد. انتخاب این داستان از سوی ویگوتسکی مبتنی بر دو دلیل است: نخست آنکه، اثر فوق، نمونهٔ بارز مشخصه‌های ژانر داستان‌نویسی است؛ دیگر آنکه این اثر دچار آفات تفسیر و نقد دیگران نگردیده، درباره آن پیش‌داوریهای کلیشه‌ای وجود ندارد.

در این اثر، ویگوتسکی نخست به تحلیل صورت داستانی می‌پردازد که ماده داستانی را شکل بخشیده است. ماده داستانی چیزی است از این دست: اولیا مش چرسکائیا، دختر دبیرستانی، مثل اغلب دختران دیگر روسی، از یک زندگی مرفه برخوردار است و در یکی از شهرهای ایالتی روسیه زندگی می‌کند. آن گاه در مسیر زندگی برحسب اتفاق با مالیوتین، ملّاک و یکی از دوستان پدرش که از وی بسیار مسن‌تر است نرد عشق می‌بازد، و چندی بعد با یک افسر قزاق دوست می‌شود و به او وعدهٔ ازدواج می‌دهد. زمانی که افسر قزاق پی می‌برد که اولیا به وی در عشق خیانت می‌کند، او را در یک ایستگاه پر ازدحام راه‌آهن با طپانچه از پای درمی‌آورد. خانم معلم اولیا، او را موضوع پرستش پرشور خود قرار می‌دهد و غالباً با لباس سیاه بر سر آرامگاه وی حاضر می‌شود و ساعتی به روی تلی از خاک تازه، به گلهای پژمرده در پای صلیب چوبین که عکس اولیا را با آن چشمان بسیار زنده و شاداب در میان گرفته، خیره می‌نگرد و آخر سر، خمیده از بار سنگین اندوه آهسته و آرام از آنجا دور می‌شود. همه داستان همین است.

ویگوتسکی می‌گوید بانین با ترکیب هنرمندانه حوادث داستان، پیرنگ داستان را خلق می‌کند؛ خواننده از حادثه‌ای به حادثه دیگر می‌رود؛ حوادثی که به لحاظ زمان دور از هم بوده، در آرایش جدید تنگ هم قرار می‌گیرند. به عنوان مثال، بانین داستان را با وصف گورتازه و حلقه‌ای از گلهای پژمرده که شیون باد سرد بهاری در آن نغمهٔ غم‌انگیزی را ساز کرده است، شروع می‌کند و آن گاه خواننده را به اوان کودکی قهرمان داستان می‌برد، و به ناگه سخن از آخرین زمستان می‌رود، و سپس گفت‌وگوی اولیا با مدیرهٔ مدرسه و اعتراف اولیا در مورد سقوط اخلاقی‌اش در تابستان گذشته به میان می‌آید؛ آن گاه نویسنده از مرگ اولیا حرف می‌زند و در پایان داستان، خواننده خود را رو در روی یکی از حوادث به ظاهر نامربوط در ایام بسیار دور زندگی تحصیلی اولیا می‌بیند.

چرا بانین ترتیب طبیعی وقوع حوادث را رعایت نمی‌کند و داستان را از صحنهٔ آخر آن، دختری جوان مدفون در گورسرد، آغاز می‌کند و ماده داستانی را به گونه‌ای می‌پروراند که در داستان بازتاب یافته است. تنظیم دوبارهٔ حوادث واقعی در محور هنری، یعنی خلق پیرنگ داستان برای چیست؟

در داستان اولیا هیچ نقطه درخشانی وجود ندارد. زندگی او بی معنی، آشفته و غم‌انگیز است. زخمهای چرکین زندگی، دل خواننده را به درد می‌آورد. کل مادهٔ داستانی و شرایط زندگی شخصیت اول داستان، مفاهیم و عواطف، همه با واژه‌ها و عباراتی توصیف شده که در ذهن خواننده تصاویر اندوهباری به‌وجود می‌آورند. جوهر داستان چیزی به جز آبهای گل‌آلود زندگی نیست.

اما به گفتهٔ ویگوتسکی، تأثیر داستان با نقش حوادث آن کاملاً متغایر است. مضمون واقعی داستان نَفَس آرام است و خصیصه اصلی آن، احساس رهایی، سبکی و شفافیت بلورین زندگی است ـ چیزی که در مادهٔ داستان یافت نمی‌شود. زمانی که داستان را می‌خوانیم، شرنگ حوادث بر اثر پیرنگ داستان استحاله یافته، به

شربتی گوارا تبدیل می‌گردد. رویدادهای تلخ به هنگام عبور از صافی پیرنگ معنای دیگر به خود می‌گیرند ـ زشتی به زیبایی، اسارت به رهایی، تیرگی به شفافیت، لئامت به کرامت و... مبدل شده، احساس زیباشناختی وجود خواننده را فرا می‌گیرد.

در کتاب **روان‌شناسی هنر** (همان، ص ۲۴۸) از قول نویسنده‌اش، ویگوتسکی، آمده در هر یک از آثار هنری یک خصیصهٔ غالب وجود دارد که کل ساختار آن اثر را تعیّن می‌بخشد. خصیصهٔ غالب داستان بانین، نَفَس آرام است، آهی که اولیا به هنگام بیان خاطرات زندگی گذشتهٔ خود به دوستش از دل برمی‌آورد ـ «گوش کن چگونه آه می‌کشم». در داستان بانین مشاهده می‌کنیم که این نفس آرام اکنون در همه جا پخش است ـ در آسمان پوشیده

از ابرهای سفید، در آن باد سرد بهاری. نفس گرم این دختر طناز تضاد بارزی با باد سرد بهاری که گلهای پژمرده روی تل خاک تازه گورش را تکان می‌دهد، ایجاد می‌کند. تقابل این دو که ویژگی هنر جدالی است، نقطه پایانی را بر داستان می‌گذارد. اکنون هیجان خواننده فروکش کرده، آرامش سکرآور وجودش را فرا می‌گیرد.

پانوشتها:

* این مقاله که در اصل به زبان انگلیسی نگارش یافته بود برای نخستین بار در کنفرانس ویگوتسکی در لیسبون، پرتغال، ۲۳-۲۱ فوریه ۲۰۰۳ قرائت گردید. در نگارش دوباره آن به فارسی نظر به اینکه این بار مخاطب آن ایرانی است، نکاتی چند لحاظ شده است.

۱ـ دربارهٔ تقابل «احساس و خرد» و یا «عشق و عقل» در ادب فارسی سخن فراوان گفته شده است. به یکی دو نمونه از زبان حافظ توجه کنید:

عاقلان نقطه پرگار وجودند ولی
عشق داند که در این دایره سرگردانند

وصل خورشید به شب‌پرهٔ اعمی نرسد
که در آن آینه صاحب‌نظران حیرانند

ویا:

برو به کار خود ای واعظ این چه فریادست
مرا فتاده دل از ره تو را چه افتادست

اگرچه مستی عشقم خراب کرد ولی
اساس هستی من زان خراب آبادست

۲ـ ر. ک به بخش پیشگفتار در کتابهای زیر، ترجمهٔ این نگارنده:

ـ **زبان و تفکر** (ویگوتسکی)، چاپ دوم، انتشارات فروزش، ۱۳۸۱.

ـ **ذهن و جامعه** (ویگوتسکی)، چاپ دوم، انتشارات فاطمی، ۱۳۷۸ (چاپ سوم این کتاب با ویراست جدید به زودی منتشر خواهد شد).

ـ **روان‌شناسی هنر** (ویگوتسکی)، انتشارات دانشگاه تبریز، ۱۳۷۷.

ـ **روان‌شناسی ویگوتسکی** (آ. کوزولین)، انتشارات فروزش، ۱۳۸۱.

و نیز ر. ک به مقالهٔ «ویگوتسکی و رویکرد جامعه ـ فرهنگ شناختی او با ذهن»، **کتاب ماه ادبیات و فلسفه**، شماره ۶۸، خرداد ۱۳۸۲.

کتاب **گلبانگ عافیت**: مجموعه مقالات، انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ۱۳۸۲، شامل ده مقاله درباره ویگوتسکی و زمینه‌های پژوهشی او است. این کتاب حاوی ۴۲ مقاله در زمینه‌های ادبیات، ترجمه، زبان و... است که نگارنده در سالهای گذشته به نگارش درآورده و در نشریه‌های دانشگاهی و غیردانشگاهی به چاپ رسیده‌اند.

3- Guillermo Blanck. 1990. "Vygotsky: The Man and his Cause. In L. C. Moll (ed.): **Vygotsky and Education**. Cambridge university Press.

4- L. S. Vygotsky. 1971. **The Psychology of Art**. the MIT Press.

5- L. S. Vygotsky and A. Luria. 1930. **Studies in the history of behavior: Ape, Primitive, Child. Moscow and Leningrad:** Gosudarstvennoe Izdatel'stvo.

6- Duncan Roberston. 1967. "The dichotomy of form and Content". In College English. Vol 28, no, 4.

۷ـ ایوان بانین (Ivan Alexeevich Bunin) ۱۹۵۲-۱۸۷۰، نویسنده نوآور روسی در یک خانواده نسبتاً فقیر به دنیا آمد. ایام کودکی را در مزارع اورال سپری کرد و در اوان جوانی به عنوان ویراستار و خبرنگار روزنامه شروع به کار کرد. نخستین بار مجموعه اشعارش را با عنوان «زیر آسمان روشن» (**Under the open sky**) در سال ۱۸۹۸ به چاپ رسانید. در سال ۱۹۰۱ انتشار مجموعه اشعارش «برگهای ریخته» (**Fallen Leaves**) جایزه ادبی پوشکین را نصیب او ساخت. گفتنی است اصل داستان «نَفَس آرام» در کتابی با عنوان **The gentleman from San Francisco** (نجیب‌زاده‌ای از سان فرانسیسکو) مجموعه داستانهای ۱۹۱۶-۱۹۱۵ مسکو، انتشارات House Writers Publishing، ۱۹۱۶، صص ۱۱۲-۱۰۵ آمده است.

8- Alex Kozulin. 1991. **Vygotsky's Psychology: A Biography of Ideas. Harvester**.

9- William J. Grace. 1965. **Response to Literacture**. McGraw - Hill Book Company.

نگارنده بخشی از کتاب فوق را با عنوان **ادبیات و بازتاب آن**، چاپ سوم، انتشارات فروزش، ۱۳۸۱ به فارسی برگردانیده است. در این کتاب (ص ۷۳، متن فارسی) سه اصل زیبایی، انسجام (integrity)، هماهنگی (harmony) و ویژگی (individuation) نام برده شده است.

10- S. T. Coleridge, **Biographia Literaria**, chap. XIV.