ناکارآمدی فرمالیسم در رویکردهای نقد ادبی معاصر

دکتر عطاالله کوپال
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

چکیده

نقد فرمالیستی مهم‌ترین رویکرد آغاز قرن بیستم است که از مدرنیسم سرچشمه می‌گرفت. دهه‌های پایانی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، عصر نفی و انکار گذشته و گسستن از سنتهای ادبی و هنری پیشین بود. مدرنیسم بر آن بود که شالوده‌های اندیشهٔ کهن را در هم شکند و «هنر نو» و «ادب نو» بیافریند. به همین منظور، اندیشمندان آغاز قرن بیستم می‌کوشیدند «ضدّ سینما»، «ضدّ تئاتر»، «ضدّ رمان»، و سرانجام، نوعی «ضدّ هنر» خلق کنند. فرمالیسم در هنگامهٔ پرآشوب این ضدیتها، پرچم مبارزه با اندیشه‌های سنتی را در نقد ادبی و هنری برافراشت. آیا امروزه می‌توان از فرمالیسم، به‌منزلهٔ شیوه‌ای رایج، در نقد ادبی بهره گرفت؟

در این مقاله، چگونگی پیدایی فرمالسیم در ادبیات در آغاز سدهٔ بیستم بررسی، و شگردها و تئوریهای آن با نظریه‌های علم بلاغت در ادب فارسی مقایسه شده است. بی‌گمان، امروز پس از گذشت نزدیک به یک قرن از ظهور فرمالیسم، باید اذعان داشت که اگرچه فرمالیست‌ها نظریه‌هایی نو پدید آوردند، تقریباً بر همهٔ مراحل کار آنان جزمگرایی سایه‌افکن بود. امروز ضمن ادای احترام به تلاشهای آنان، باید مکتب نقد فرمالیستی را به‌منزلهٔ یک دیدگاه مطلق، عملاً در موزهٔ نقد هنری و ادبی جای داد و نمی‌توان آن را همچون روشی غایی و نهایی در نقد به کار گرفت.

کلیدواژه‌ها: فرمالیسم، فوتوریسم، دگماتیسم، داستانهای مدرن، تحولات نقد فرمالیستی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۷/۲۰ تاریخ پذیرش مقاله:۱۳۹۱/۹/۱۲

مقدمه

آنتون چخوف در نمایشنامهٔ *مرغ دریایی* (۱۸۹٦) از زبان ترپلف، قهرمان اثر، بانگ برمی‌آورد که: «ما برای بیان اندیشه‌هایمان به سبکهای جدیدی نیاز داریم» (چخوف، ۱۳۸۳: ۳۷). در آغاز سدهٔ بیستم، همه در پی نوسازی هنر و خلق سبکها و قالبهای هنری نوین بودند. در واقع، چنین به نظر می‌آمد که همهٔ دستاوردهای هنری و ادبی که میراث زندگی گذشتهٔ فرهنگی جهان بود، باید به کناری گذاشته شود و همه مانند آنیا در نمایشنامهٔ *باغ آلبالو* فریاد بزنند: «خداحافظ ای زندگی قدیمی» (همان، ۱۳۸۱: ۱۲۸).

مدرنیسم رسالتی را به دوش همهٔ متفکران قرار داده بود تا دست در دست یکدیگر انحطاطی را که رمانتیسم در فضای معنوی جهان حاکم کرده بود، از هنر و ادبیات بزدایند. این تنها با فروپاشی فرهنگ سنتی امکان‌پذیر می‌گشت. چنین بود که آرتور رَمبو، شاعر سمبولیست فرانسوی، فریاد برآورد: «باید کاملاً مدرن شد» (برادبری، ۱۳۷۷: ۱۵). در میان تمام روشنفکران اروپایی این اندیشه رواج یافت که برای پیش‌رفتن و رسیدن به چشم‌اندازهای تازه و ابداعی، هیچ مسیری به جز ویران‌کردن گذشته و پشت سر نهادن آن وجود ندارد.

اگر قرار بود هر آنچه مربوط به گذشته است، نفی شود، پس می‌بایست همهٔ مکتبهای هنری و ادبی پیشین نیز کنار می‌رفتند. این رسالت را دادائیست‌ها در ۱۹۱٦ به عهده گرفتند و طغیان بی‌سبکی را بر ضد هنر پایه نهادند. آنها در این طغیان تمام سبکهای ادبی پیش از خود را نفی کردند (سیدحسینی، ۱۳۸٤: ۷۵۰). فوتوریست‌های ایتالیایی هم در بیانیه‌ای در سال ۱۹۰۹، خواستار نابودی کتابخانه‌ها، موزه‌ها، آکادمیها و شهرهای قدیم شده بودند. مارینتی، پیشتاز مکتب فوتوریسم، در این بیانیه گفته بود: «یک اتومبیل مسابقه با درپوش و لوله‌های بزرگ، همانند اژدهای آتشین‌دَم، اتومبیلی پرخروش که گویی از میان رگبار گلوله به پیش می‌تازد، زیباتر از تندیس الاههٔ ساموتراس است» (بوکولا، ۱۳۸۷: ۲۸۰).

ماشین پیروزی خود را بر تندیس اعلام می‌کرد و هنر نیازمند تعریفهای نوین می‌گشت. چنین بود که در سالهای پایانی جنگ جهانی اول، لوکوربوزیه و اوزانفان که مکتب نابگرایی[1] را پی‌ریختند تا به کوبیسم کامل برسند. آنها ماشین را نمود کامل هنری معرفی کردند و لوکوربوزیه، حتی از این هم فراتر رفت و اعلام کرد «خانه

ماشینی برای زندگی است» (آرناسن، ۱۳٦۷: ۱۹۷). با این حال، برای دورشدن از سنتهای دیرین هیچ چیز هنرمندان را از تولید آنتی‌تز آن سنتها بازنمی‌داشت. همهٔ اندیشمندان در پی آفرینش «ضد»هنر بودند. در نیمهٔ نخست قرن بیستم، در سینما مکتبهای سوررئالیسم و سینمای ناب، به‌منزلهٔ شیوهٔ طغیانگرانهٔ «ضد سینما»ی روایتگر، تئاتر «پوچی» و تئاتر «اپیک» (حماسی) به منزلهٔ «ضد تئاتر» و مخالف با بنیادهای ارسطویی نمایش، و رمان نو به‌منزلهٔ «ضد رمان»، در برابر شیوهٔ تثبیت‌شدهٔ رمان «خطی» مطرح شدند که گذر پیوستهٔ زمان را هرگز نقض نمی‌کرد.

در این هنگام بود که نیاز و ضرورت تولد یک «ضد نقد» احساس می‌شد. جهان، نه به نقد سنتی، بلکه به ساز و کار یک «نانقد» نوین نیاز داشت تا بتواند ادعا کند آنچه در گذشته با نام نقد به همگان معرفی شده، اصلاً نقد نبوده است، بلکه بیان واگویه‌های احساساتی منتقدان دربارهٔ حاشیه‌های بسیار جذاب و جالب توجه آثار ادبی و هنری و به ویژه زندگی‌نامه‌های هیجان‌انگیز آفرینندگان آن آثار بوده است.

چنین بود که ضرورت پی‌ریزی شالوده‌های نوینی برای مواجهه با آثار هنری و ادبی احساس می‌شد و نخستین کسانی که به این ندا پاسخ مثبت دادند، اندیشمندان روسی بودند. آنها در سالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۰ رویکرد نوینی به ادبیات پایه‌ریزی کردند و نه تنها بر نقد هنری و ادبی در سدهٔ بیستم تأثیر نهادند، بلکه بنیادهای اندیشهٔ این عصر را زیر و رو کردند. اگر عمر جنبش مدرنیسم ادبی را حدوداً بین سالهای ۱۸۷۰ (آغاز آثار انقلابی ایبسن) تا دههٔ ۱۹۳۰ (ظهور فاشیسم و هجوم به جنبشهای روشنفکری) بدانیم، ظهور فرمالیسم را در اواخر این دوران باید به منزلهٔ اوج نوآوری در نظریه‌های ادبی و هنری تلقی کنیم. فرمالیسم نوعی داوری نکته‌سنجانه و موشکافانهٔ اثر هنری- ادبی، فارغ از سلیقه و دیدگاه‌های شخصی منتقد شناخته می‌شد و از آبشخور علمگرایی[۲] چنان سیراب می‌گشت که می‌کوشید هر گونه سنجش اثر ادبی را بر معیارهایی مشخص و عالمانه بنا کند. آنها انتظار داشتند که تشتت آرای منتقدان و تفسیرهای گوناگون و تلاقی و تصادم سلیقه‌ها جای خود را به یک سلسله اصول قاطع و صریح و تثبیت‌شده بدهد تا تردیدهای مخاطبان را دربارهٔ علمی بودن این شیوهٔ نقد ادبی برطرف کند و به آنان اطمینان دهد که بررسی آثار ادبی با این رویکرد، لزوماً مخاطبان را با تجربه‌ای مدرن مواجه می‌سازد که می‌توانند به درستی آن کاملاً اعتماد کنند. از این رو، نخستین

فرمالیست‌های روسی کوشش داشتند که فرمالیسم را نه همانند یک مکتب، بلکه به‌مثابهٔ یک جنبش علمی معرفی کنند (Waugh patricia, 2006: 215).

پیشینه و روش پژوهش

پس از ظهور فرمالیسم در روسیه، به دلیل بسته‌بودن درهای اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی، اندیشه‌های پایه‌گذاران فرمالیسم نسبتاً دیر به دنیای اروپای غربی و آمریکا رسید، اما تقریباً اندکی پس از ظهور فرمالیسم در روسیه، در انگلستان و آمریکا نیز شالوده‌های نقد نو پی‌ریزی شد که رویکردی همانند فرمالیست‌ها در برخورد با متون ادبی خلق می‌کرد. از این منتقدان می‌توان از آی. ای ریچاردز، ویلیام امپسون، فرانک ریموند لی ویس، کلینت بروکس، ویلیام کرتز ویمسَت، آلن تیت، ریچارد پالمر بلَک‌مر، رابرت پن وارن و جان کرو رَنسام نام برد. کتابی از رَنسام به نام «نقد نو» نامی برای این جنبش هم بود. بی‌گمان، در سرآغاز این سلسله از منتقدان شیوهٔ نقد نو باید از تی. اس. الیوت یاد کرد که بخش بزرگی از نظریه و عمل نقد نو به آرای او متکی است. ناگفته نماند که این منتقدان انگلیسی–آمریکایی به دلیل بسته بودن مرزهای فرهنگی روسیه، منتقدان فرمالیست را تا حدود نیمهٔ قرن بیستم نمی‌شناختند، اما هر دو گروه از نظر فکری به استقلال ادبیات و نقد ادبی از موازین بیرونی ادبیات معتقد بودند. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که پدیدآوردن مباحثهٔ ادبی بر سر شکل ادبیات به جای محتوای آن، روشی بود که در آغاز سدهٔ بیستم توجه عموم متفکران عرصهٔ ادبیات را به خود جلب کرده بود. در این زمان، بحثهای گسترده و رسالات و مقالات متعددی در این زمینه در جهان پدید آمد که از مهم‌ترین آنها از آثار الیوت، ریچاردز، رنه ولک و به‌ویژه هَرولد بلوم (که با کتاب *اضطراب تأثیر*، نظریهٔ شاعر به مثابهٔ شاعر را مطرح کرد)، می‌توان نام برد (مکاریک، ۱۳۸٤: ٤۳۳).

هدف این پژوهش، نقد یک شیوهٔ شناخته‌شدهٔ نقّادی است. در واقع، نوعی نقد نقد است. این هدف مسلماً در روش تحقیقِ این موضوع تأثیر می‌گذارد. روش این پژوهش کتابخانه‌ای و مشاهده‌ای است. نمونه‌های کتابخانه‌ای جُستاری است در زمینهٔ آرای فرمالیست‌های آغازین، میانی و متأخر و شیوهٔ نقّادی آنها در ادبیات و همچنین انواع ادبی.

گام نخست در این عرصه، دستیابی به منابع اصلی و وقوف مستقیم بر دیدگاهها و نظریه‌های فرمالیست‌ها در آغاز قرن بیستم بود. خوشبختانه، بسیاری از آثار اولیهٔ آنان، به صورت کامل، به زبان انگلیسی در سایت‌های معتبر اینترنتی موجود است. علاوه بر این، ترجمه‌های مفیدی از آثار پژوهشگران غربی که بر آثار فرمالیست‌ها نقد نوشته‌اند، به فارسی ترجمه و منتشر شده است؛ مانند آثار رامان سلدن، ایرنا مکاریک، چارلز برسلر، ریچارد هارلند و دیگران. مهمترین ویژگی این گفتار، جستار و نمونه‌گزینی دقیق و التزام به دادن اطلاعات گسترده در هر صفحه دربارهٔ ادبیات جهان و ایران است. این مقاله علاوه بر نظریه‌ای که مطرح کرده است، خود اطلاعاتی دربردارد که اولاً به استناد آنها می‌تواند منتقدان خود را به چالش با خویش برانگیزد؛ ثانیاً به کسانی که در آینده قصد پژوهش دربارهٔ موضوع فرمالیسم، کاربردها یا محدودیتهای آن را دارند، اطلاعات لازم را می‌دهد و راهکارهای ورود به عرصه‌های نوین پژوهش را پیش پای آنها می‌نهد.

شالوده‌های تفکر فرمالیستی در برخورد با نقد سنتی

در آغاز قرن بیستم، هر تجربهٔ مدرن باید در نهاد خود متضمن کنار نهادن بخشی از سنتهای دیرین می‌بود، اگرچه نباید فراموش کرد که در تاریخ نقد ادبی و هنری، مسألهٔ اعتراض به هنر قدمتی بسیار بیشتر از دوران ظهور سنتهای مدرن داشته است. کهن‌ترین طغیان در برابر هنر از آن افلاطون بوده است. او شعر را کاذب، غیرمفید و غیرجدی خوانده بود و مبنای ستیزهٔ خود را با آن اخلاق و ارزشهای اخلاقی قرار داده بود (دیچز، ۱۳٦۹: ٥٤). ناظران اخلاق در داخل و خارج کلیساها نیز در نظارت بر شعر، تئاتر، نقاشی، مجسمه‌سازی و صنایع دستی ادامه‌دهندگان راه افلاطون بودند.

روند نظارت اخلاقی بر هنر و ادبیات، اندکی پیش از ظهور فرمالیست‌ها در روسیه، مدعی سرسخت دیگری هم پیدا کرد و او لئو تولستوی بود. او در ۱۸۹۸ نه تنها به هنر نوین پشت کرد، حتی رمانهای بزرگ خودش را نیز نفی کرد. اگرچه تولستوی در میان منتقدان هنر آخرین معترض به هنر نبود، او را می‌توان آخرین اخلاقگرای معترض به هنر در قرن نوزدهم دانست. اگر مضمون حملهٔ تولستوی را به هنر با جوهرهٔ اندیشهٔ افلاطون مقایسه کنیم، آشکار می‌گردد که با فاصله‌ای بیش از دو هزار سال، هر دو از شیوهٔ واحدی برای رویارویی با هنر بهره برده‌اند؛ یعنی از رویکردی اخلاقی. او با شیوهٔ

خاص خود در این دنیای در حال اضمحلال، در پی هنری قدسی، بی‌خطا و مصون از تباهی بود، اما «چگونه در میان دریای فاسد هنر، می‌توان هنر واقعی را بازشناخت؟ برای روستازاده‌ای (همچون تولستوی) که ذوق هنری‌اش بکر و دست‌ناخورده بوده است، این بازشناسی کار ساده‌ای بود. غریزهٔ طبیعی‌اش صرفاً او را هدایت می‌کرد تا اثر هنری واقعی را برگزیند» (هال، ۱۳۷۹: ۱٤۸). تردیدی نبود که چنین رویکردی به هنر، صرف‌نظر از اینکه به چه نتیجه‌ای می‌انجامید، در دورهٔ خود، نه تنها نوآورانه قلمداد نمی‌شد، بسیار هم نَخ‌نما و فرسوده جلوه می‌کرد. برای برخورد با هنر و خلق مکاشفه‌ای نوین از درون آن، در اوایل قرن بیستم، دیگر اخلاق وسیله‌ای کارآمد به نظر نمی‌آمد؛ به ویژه آنکه رویکرد تولستوی نه تنها مبتنی بر ضدیت با هنر (هنری که او آن را غیر اخلاقی می‌خواند) بود، مبتنی بر ضدیت با پدیدهٔ روشنفکرمآبی هم بود که در نتیجه، مخالفان بسیاری را در روسیه و خارج از آن بر ضد او برانگیخت.

فرمالسیت‌ها در راه کشف شیوهٔ نوین خود، ابتدا به نفی معیارهای اخلاقی، تاریخی، روان‌شناختی و فلسفی پرداختند. مسیر آغازین آنها تا حدود زیادی خشک، مکانیکی و ساده‌انگارانه بود. ویکتور شکلوفسکی در انجمن ادبی «اُپویاز»، که در مسکو تشکیل شده بود و کارش را بر اساس مطالعهٔ زبان شاعرانه قرار داده بود، رویکردی را برگزید که هنر را بر پایهٔ قراردادها و شگردهای هنری تجزیه و تحلیل می‌کرد.

در اوایل قرن بیستم، شکلگرایان روسی در دو گروه گرد آمده بودند: دستهٔ نخست، گروه «اوپویاز» نام داشت که در پترزبورگ مستقر بود و از چهره‌های برجستهٔ آن ویکتور شکلوفسکی، یوری تینیانوف، بوریس توماشفسکی و بوریس آیخن‌بام را می‌توان نام برد. بوریس آیخن‌بام در سال ۱۹۲٦، مقالهٔ «نظریهٔ روش صوری»[۳] را نوشت. او در این مقاله، مفاهیم نظری صورتگرایی[٤] را به صورت بنیادین مطرح کرد. در واقع، پس از طرح مباحث نظریهٔ نقد صوری[٥] به دست او بود که نظریهٔ صورتگرایی شکل گرفت. اصطلاح «صوری» تا پیش از آن، همچون تبیینی برای شاخهٔ معینی از دیدگاه‌های فلسفی به کار می‌رفت. می‌توان گفت آیخن‌بام جای دو واژهٔ Formal و Formalistic را در مفاهیم نظری مربوط به نقد عوض کرد. او عملاً فقط تا سال ۱۹۲۸ روی این دیدگاهها کار کرد و از آن پس، تمام کوشش خود را برای مطالعه و بررسی زندگینامه و آثار تولستوی (۱۹۱۰–۱۸۲۸) صرف کرد. آخرین جلد از مجموعهٔ ارزشمند او دربارهٔ تولستوی پس از

مرگش انتشار یافت و دست‌نویسهایی را که او برای جلد بعدی آماده کرده بود، ارتش آلمان در محاصرهٔ شهر لنینگراد (پترزبورگ امروزی) برای همیشه نابود کرد (Vincent B. Leitch, 2001: 1059). اگرچه آیخن بام با احتیاط فراوان می‌گفت که مقالهٔ او صورت‌بندی جَزمی نظریهٔ فرمالیسم نیست، می‌توان گفت که آن مقاله سرشار از دیدگاه‌های جزمی[۶] دربارهٔ اصالت بخشیدن به شکل در کار نقد ادبی بود. او کوشش می‌کرد قوانین ثابت و نقض‌ناپذیری برای نقد فرمالیستی وضع کند و همین کوشش، او را به سوی جزمیت سوق می‌داد. به هر حال، نمی‌توان او را جزو پیروان ثابت‌قدم فرمالیسم تلقی کرد و تمام شأن او صرفاً در پایه‌گذاری و پیشگام بودن و در تأسیس این نظریه خلاصه می‌شود؛ زیرا پس از مطرح کردن نظریه‌های نوین، متأسفانه به راه خویش ادامه نداد. هر چند درست است که فضای سیاسی استالینی امکانی برای پیگیری نوآوریهای او در روسیهٔ استبدادزده باقی نمی‌گذاشت.

دستهٔ دوم از شکلگرایان روسی «حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو» بودند که رومن یاکوبسون در صدر آن قرار داشت. این گروه و همچنین اعضای گروه اوپویاز با جنبش فوتوریستی در روسیه پیوندهای نزدیک داشتند(هارلند، ۱۳۸۵: ۲۳۶). زیرا هم شکلگرایان و هم فوتوریست‌ها در پی چالش با اندیشه‌ها و سبکهای سنتی و ایستادن در برابر سمبولیست‌های فرانسوی و روسی بودند، البته در شباهت سمبولیسم روسی و فرانسوی نباید اغراق کرد. آنها از هم بسیار فاصله داشتند. «فرق عمدهٔ بین سمبولیسم روسیه و فرانسه در این بود که سمبولیسم برای فرانسویان صرفاً قالب و شکلی برای بیان شاعرانه بود؛ درحالیکه روسها از این حد فراتر رفتند و از آن یک مکتب فلسفی ساختند» (میرسکی، ۱۳۵۵: ۲۲۵).

مکتب سمبولیسم و فلسفهٔ روسی آن، در گام نخست، با مخالفت فرمالیستها مواجه شد. اندیشهٔ سمبولیستی، یعنی ایدهٔ تلقی جهان به‌مثابهٔ جنگلی از رمزها (آن‌گونه که آرتور رمبو، شاعر سمبولیست فرانسوی گفته بود)، و تبدیل یک نهضت ادبی به دنیایی مملو از نشانه‌های آمیخته با عرفان و کنار نهادن ارزشهای منطقی کلام، نمی‌توانست فرمالیستهای علمگرا را اقناع کند. از این گذشته، به نظر فرمالیستها، سمبولیسم روسیه از منابع خارجی سرچشمه گرفته بود، اما در عوض، فوتوریسم روسیه جز در نام و پیوندهای کلی خود، هیچ وجه اشتراکی با جنبش ایتالیایی فوتوریسم نداشت و جریانی

کاملاً بومی در ادبیات جدید روسیه شناخته می‌شد (همان: ۳۲۸). همین امر سبب می‌شد که فوتوریسم روسی اعتبار بیشتری نسبت به سبک رقیب خود، به ویژه در شعر بیابد.

فوتوریست‌های روسیه کمی پیش از ظهور فرمالیسم، همان کاری را در ادبیات می‌کردند که جانشینان آنها، فرمالیستها، بعداً آن را در نقد ادبی ادامه دادند. آنها قالبهای وزنی را زیر و رو کردند و اگرچه آنها نیز مانند سمبولیست‌ها در پی کشف امکانات نوینی برای عَروض شعر روسی برآمده بودند، اما با سمبولیستها در یک مورد آشکارا به مخالفت برخاستند؛ این اصل سمبولیستی که «شعر الزاماً باید دارای جوهر عرفانی باشد». بدین‌ترتیب، آنها شاعر صنعتگر را جانشین شاعر روحانی و پیامبر کردند. پایه‌گذار فوتوریسم در شعر روسی ویکتور خلب نیکوف بود، اما نامدارترین شاعر این جنبش ولادیمیر مایاکوفسکی بود.

مایاکوفسکی از یک سو بر سکوی گسست کامل از سمبولیستها ایستاده بود و از سویی دیگر به کهکشان پرعظمت رمان‌نویسان رئالیست روسیه پشت کرده بود. چنین شد که فرمالیستها علیرغم پذیرش نه چندان چشمگیر فوتوریستها، در حدود سال ۱۹۱۰، با آنها اتحادی یافتند و با یکدیگر در پی تعریفی نوین از «ادیبانگی» برآمدند؛ چنان تعریفی که هم شعر و هم داستان را دربرگیرد. اتحاد فرمالیستهای آغازین و فوتوریستها در این سطح باقی نماند؛ فرمالیستها بی‌گمان به قله‌های چشمگیرتری در نقد و تحلیل ادبی دست یافتند که از دیدگاه‌های ساده‌اندیشانهٔ فوتوریستها بسیار فراتر می‌رفت.

محدودیتهای فرمالیسم برای نقد برخی داستانهای مدرن

برخی داستانهای معاصر را نمی‌توان به سادگی با قالبهای از پیش‌تعیین‌شدهٔ فرمالیستی نقد کرد، زیرا این داستانها زمینه‌ای دارند که تمام هویت اثر را در گروی شگفتی و دهشتزایی واقعه‌ای می‌داند که در حال رخ دادن است. در این گونه داستانها دیگر لزوماً بحث بر سر شگردی نیست که داستان به وسیلهٔ آن شکل گرفته است. نویسنده ما را در لحظه‌ای قرار می‌دهد که دیگر نمی‌توانیم به هیبت و عظمت آن نیندیشم و صرفاً به سراغ شکلی برویم که اثر در آن خلق شده است. در این گونه آثار، نمی‌توان معنا را

کنار نهاد و به شگرفی واقعه بی‌توجه بود. مثلاً فرانتس کافکا داستان *مسخ* را چنین آغاز می‌کند:

یک روز صبح که گرگور سامسا از رؤیاهای پریشانش بیدار شد، دید که به حشره‌ای غول‌پیکر تبدیل شده است. به پشت، روی پوست سفید و زره‌مانندش افتاده بود. و چون سرش را کمی بالا آورد، شکم گنبدوار قهوه‌ای رنگش را دید (کافکا، ۱۳۸٤: ۱۱۱).

در بخش آغازین رمان *محاکمهٔ* کافکا این گفتگو به چشم می‌خورد:

– شما تحت نظر هستید و ما شما را توقیف می‌کنیم.

– به چه علتی مرا توقیف می‌کنید؟

– به شما مربوط نیست.... پروندهٔ شما در جریان است.... آن‌طور که ما فهمیده‌ایم، شما زندانی خواهید بود.

– آخر جرم من چیست؟ ورقهٔ جلب مرا نشان بدهید....

– لجاجت نکنید آقا، از ما ورقهٔ جلب می‌خواهید؟... به ما امر می‌کنند و ما اجرا می‌کنیم و جز این چیزی نمی‌دانیم. حالا فهمیدید که چگونه قانون به اجرا درمی‌آید؟

– من هرگز چنین قانونی را نمی‌شناسم....

– شما محکومید و محکوم، حق چون و چرا ندارد. در حال حاضر، حقوق اجتماعی از شما سلب شده است (کافکا، ۱۳۵: ۱۱).

در نگاه نخست، با اینکه آغاز این دو داستان شبیه یکدیگر نیست، منتقدان سنتی از ابزارهای کارآمدی برای نقد آنها بهره می‌بردند تا رازهای نهفته در لایه‌های چنین متنهای پیچیده‌ای را واکاوند. در یکی، قهرمان اثر وقتی از خواب بیدار می‌شود، به سوسک تبدیل شده است، و در دیگری، قهرمان داستان پس از بیدارشدن، بی آنکه بفهمد چه جرمی از او سر زده است، دستگیر می‌شود. نقد پیشافرمالیستی برای توجیه سرآغاز داستان اول، به سراغ نظریهٔ «تعلیق آگاهانهٔ ناباوری»[۷] می‌رفت. نخستین بار شاعر و منتقد انگلیسی، کولریج، این نظریه را مطرح کرد. «او معتقد بود هدف ادبیات بیان حقیقت نیست. ادبیات با علم یا فلسفه تفاوت دارد. نخستین هدف ادبیات دادن لذت به خواننده است و دومین هدف آن، بیان حقیقت است» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱٦۲).

بر اساس این، می‌توان آگاهانه ناباوری را در ذهن خواننده معلق ساخت و وارد دنیای خیالی داستان شد و سپس از داستانی که حقیقت را پشت سر نهاده است، لذّت برد. درحالیکه فرمالیستها به جای توجه به لذّت‌بخشی ادبیات، در پی کشف قانونها و ساختارهایی بودند که هر داستانی را حتی اگر داستانی غیرواقعگرایانه یا از داستانهای پریان باشد، بر مبنای قراردادهای آشنای رمان‌نویسی تعریف کنند و سپس در پی این برآیند که کدام یک از چنین قواعدی در طول اثر نقض شده یا نو شده است.

در داستان محاکمهٔ کافکا نیز هرگز ضرورتی ندارد این سؤال را پیش کشیم که ژوزف کا، قهرمان رمان، در چه جامعه‌ای زندگی می‌کرده است که او را ظالمانه، «بدون اینکه خطایی از او سر بزند»، دستگیر کرده‌اند، اما در نقد سنتی، رویکرد جامعه‌شناسانه به مدد منتقد می‌آمد تا بتواند با کند و کاو در مناسبات اجتماعی، منشأ اصلی «عمل» و موتور محرک داستان را پیدا کند. همچنین رویکرد روان‌شناسانه با خواندن همین دو سه جمله از آغاز داستان محاکمه درصدد برمی‌آمد تا بتواند کشف کند که ژوزف کا چگونه انسانی بوده است که چنین ناجوانمردانه از پشت خنجر خورده است و یا مگر چه دشمنانی داشته که او را با چنین خباثتی به کام یک دستگاه قضایی ظالم و ناسالم انداخته‌اند.

بدین ترتیب، در رویکرد سنتی، روان‌شناسی بر نقد ادبی سایه می‌افکند تا در درون سیمای روانی قهرمان کنکاشی صورت گیرد و پرده از رازهای نهفتهٔ او برداشته شود، اما فرمالیستها دقیقاً چنین رویکردهایی را نفی می‌کردند. منتقد سنتی در برخورد با چنین داستانهایی از همان ابتدا می‌توانست در پی مکاشفهٔ روح خود نویسنده در قالب یکایک جملات داستان برآید و کوشش کند روان عریان نویسندهٔ داستان را از میان جمله‌های افشاکنندهٔ متن داستان برملا کند تا خود ناشناختهٔ نویسندهٔ اثر در برابر مخاطب آشکار گردد. این جلوه‌های نقد سنتی، به هیچ‌وجه، نظر فرمالیستها را جلب نمی‌کرد. آنها در پی توجیه و تفسیر اثر ادبی نبودند، بلکه در گامی فراتر از آن، می‌خواستند تمایزهای «ادبیات» را با «ادبیت» تبیین کنند. بنابراین هدف این منتقدان جستجو برای کشف راههایی بود که بتوانند توضیح دهند که چگونه یک اثر به اثر ادبی تبدیل می‌شود (تودوروف، ۱۳۷۹: ۱۱۷). آنچه توجه این منتقدان را جلب می‌کرد، یک مکاشفهٔ قرن‌نوزدهمی برای رخنه در شخصیت نویسنده یا دوران زندگی او یا شناخت جامعهٔ

پیرامون او نبود تا به جلوه‌های پنهان معنی در ژرفای اثر دست یابند. برای آنها هیچ یک از این نکات جذاب نبود. از دیدگاه فرمالیستها، روش‌های سنتی چندان آشکارگری نمی‌کردند. از دیدگاه آنان، کار مهم این بود که منتقد بتواند دریابد که نویسنده با چه تمهیدات و با استفاده از چه «شگرد»هایی، جهان متن را در برابر مخاطبان آشکار کرده است. مثالی دیگر در این زمینه می‌تواند راه‌گشا باشد: فروغ فرخزاد می‌گوید:

دلم گرفته است/ دلم گرفته است/ به ایوان می‌روم و انگشتانم را بر پوست کشیدهٔ شب می‌کشم/ چراغهای رابطه تاریک‌اند/ چراغهای رابطه تاریک‌اند/ کسی مرا به آفتاب معرفی نخواهد کرد/ کسی مرا به میهمانی گنجشک‌ها نخواهد برد/ پرواز را به خاطر بسپار/ پرنده مردنی است (۱۳۵۵: ۸٦).

منتقد فرمالیست در اینجا دیگر اصلاً به این فکر نمی‌کند که شاعر این شعر زن بوده یا مرد، جوان بوده یا پیر، شاد بوده یا غمگین، یا به طور کلی، چرا اینها را گفته است. تمام بحث چنین منتقدی مبتنی بر این است که شاعر با زبانی که به دلیل کاربرد فراوان روزمره برای ما عادت شده و اصطلاحاً «خودکار» شده است، چه کرده است تا به کلامی شاعرانه دست بیابد. به‌عبارت دیگر، بحث بر سر این است که او چگونه زبان را به ادبیات تبدیل کرده و آن را «برجسته‌سازی» کرده است. فرمالیستهای متأخر این روند را چنین توضیح می‌دادند: «نخست آنکه، باید نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد، و دوم آنکه، بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب، برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تجلی می‌یابد» (صفوی، ۱۳۷۳: ٤۳).

کم‌توجهی به معنا و محتوای اثر، اگرچه در حدود یک قرن پیش بسیار ابداعی جلوه می‌کرد، به‌ویژه بر بنیاد آنچه در مقدمهٔ این گفتار آمد، و چنین عمل نفی عظیم شالوده‌های کهن نقد سنتی دانسته می‌شد، در خوانش آثار رمان‌نویسانی چون فرانتس کافکا، جیمز جویس، مارسل پروست، آلن رُب گریه، گابریل گارسیا مارکز، و در آثار نمایشنامه‌نویسانی چون ساموئل بکت، اوژن یونسکو، هارولد پینتر، ادوارد آلبی یا آرتور کوپیت، قبل از بحث بر سر چگونگی خلق اثر، منتقد ادبی باید ابتدا توضیح دهد که «اثر چیست». این شبیه نیاز به همان توضیحی است که مخاطب امروزی در برابر تماشای تابلوی «گوئرنیکا»ی پیکاسو و یا پس از دیدن فیلم «شاهراه گمشده» اثر دیوید لینچ بدان نیازمند است؛ به عبارت دیگر در این گونه مواقع، مخاطب اثر هنری نیازمند آن

است که منتقد هنری قبل از هر چیز در مفاهمهٔ اثر با او مشارکت کند؛ نه آنکه از بالا، آگاهی خود به ساختار اثر را به رخ او بکشد.

مراحل چهارگانهٔ تنزل فرمالیسم به دگماتیسم

همان‌گونه که در سرآغاز این مقاله گفته شد، فرمالیسم در زمانه و شرایطی ظهور کرد که ماشین ستایش و تکریم ادبا و هنرمندان را برانگیخته بود. در واقع، دههٔ پایانی قرن نوزدهم و دههٔ آغازین قرن بیستم، عصر تحسین ماشین بود. این سبب می‌شد که نظریه‌های «ماشین‌وار» در عرصه‌های علوم انسانی و ادبیات نیز جای پایی باز کنند. فرمالیسم نیز از این ویژگی عصر خود برکنار نماند و در دورهٔ نخست پیدایش خود، جنبهٔ کاملاً ماشینی داشت. سیر تحول فرمالیسم را می‌توان در چهار عرصه بررسی کرد:

فرمالیسم ماشین‌وار (مکانیستی): این دوره از فرمالیسم مربوط است به دوران فعالیتهای انجمن اوپویاز. اوپویاز مخفف صورت روسی نام انجمن است. نام انگلیسی آن این است: (The Society for the Study of Poetic Language) رهبر روسی این گروه شکلوفسکی بود که نظریهٔ صورتگرایی خود را بر شالودهٔ «قواعد و شگردها» بنا نهاد.

> بیشتر اعضای اوپویاز تاریخ‌نگاران ادبیات بودند که ادبیات را صرفاً شکلی از هنر کلامی می‌دانستند. آنها در نخستین کوششهای خود به این موضوع پرداختند که موضوع مطالعات ادبی، کلیت ادبیات نیست، بلکه در واقع ادبیت یگانه وجه ممیزهٔ ادبیات است. آنها برای تعریف ادبیّت ابتدا به شعر روی آوردند و سپس نظریهٔ چیرگی صدا بر معنا را در شعر مطرح ساختند (مکاریک، ۱۳۸٤: ۱۹۹).

در این مرحله از صورتگرایی، مقالهٔ شکلوفسکی، «هنر به‌مثابهٔ تمهید»، نقش اصلی را داشت، البته فرمالیستها بر سر اینکه دقیقاً چه چیزی تمهید ادبی است و اینکه تمهیدات چگونه به‌کار گرفته می‌شوند یا چگونه در یک متن تحلیل می‌شوند، توافق نداشتند. ممکن است در ابتدا چنین به نظر برسد که فرمالیستها در ارائهٔ نظریهٔ هنر به مثابه تمهید، هیچ حرف تازه‌ای نزده‌اند و در واقع، هر آنچه گفته‌اند، در سخن نظریه‌پردازان ادبی همهٔ کشورها و در تاریخ ادبیات همهٔ اقوام قبلاً مطرح شده است.

این نظر بدیهی جلوه می‌کند؛ زیرا به هر حال، در ادبیات ایران و جهان خلق آرایه‌های ادبی همواره به معنای درهم‌شکستن بافت عادی و رایج و معمول زبان بوده

است، اما شکی نیست که دیدگاههای اهل بلاغت در ایران یا دیگر کشورها در خصوص آرایه‌های شاعرانه و چگونگی آفریدن آنها، با نظریهٔ انتقادی فرمالیستها دربارهٔ کنار نهادن معنا برای بررسی اثر ادبی از اساس متفاوت بوده است. در ایران اهل بلاغت هرگز بررسی ادبیات و به‌ویژه شعر را مطلقاً عاری از معنا بررسی نمی‌کردند، بلکه اگر هم توجه به معنا صورت ثانویه به خود می‌پذیرفت، در واقع فقط تقدم خود را از دست می‌داد و شأن معنا هرگز ساقط نمی‌شد. در میان علمای بلاغت در ادبیات ایران و ادبیات عرب، مهم‌ترین مسئلهٔ مورد بحث، تعیین ملاکهای برتری لفظ بر معنا و بالعکس بوده است، بنابراین توجه‌نکردن به معنا در میان فرمالیستها وجه اصلی تمایز فرمالیسم ابتدایی با علوم کهن ادبی است.

فرمالیستها در آغاز ارائهٔ دیدگاههای خود، بی‌تردید تحت تأثیر نظریه‌های افراطی مدرنیست‌ها و به‌ویژه فوتوریستها بودند. آنها در زمینهٔ «سویهٔ آوایی شعر»، که در این دوره مطرح کرده بودند، متأثر از نظریهٔ «زبان خود–ارزش‌مدار» فوتوریستها بودند. آنها با بی‌اعتنایی کامل به معنا، شعر «تَرا عقلانی» می‌سرودند که صرفاً بر صداها استوار بود (همان: ۲۰۰). تلاشهای نخستین فرمالیستها کارشان را به عرصه‌ای از ادبیات نزدیک کرد که امروزه از آن بیشتر با عنوان تفنن ادبی یاد می‌کنند.

فرمالیسم انداموار (ارگانیک): این مرحله از فرمالیسم با نام ولادیمیر پروپ پیوند خورده است. «هدف پروپ قرار دادن عناصر قصه‌ساز در درون یک «نظام» آفرینشگر قصه بود. او با تجزیه و تحلیل این عناصر می‌خواست همچون «لوی استروس»، مردم‌شناس ساختگرا، به کوچک‌ترین واحدهای سازندهٔ داستان دست یابد» (کوپال، ۱۳۸۵: ۸۷). در این مرحله، برخی از فرمالیست‌های روسیه که از جنبه‌های الزام‌آور شیوه‌های مکانیستی مأیوس شده بودند، به فکر تدوین یک «مدل انداموار»[۸] برای بررسی و نقد ادبیات افتادند. آنها به دو شیوه در پی کشف شباهتهای میان پیکره‌های زنده و پدیده‌های ادبی بودند: اول با کاربرد آنها در آثار متعین و مشخص، و دوم، در بررسی انواع خاص ادبی و کشف ویژگیهای تکرارپذیر در پیکرهٔ داستان[۹]. پروپ در ۱۹۲۸، کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه*[۱۰] را به پایان رساند. او واژهٔ «ریخت‌شناسی» را از دانش گیاه‌شناسی وام گرفته بود. فرمالیست‌های انداموار تا حدودی توانستند بر ضعفهای دیدگاه مکانیستی فرمالیست‌های اولیه غلبه کنند. قیاس

میان زیست‌شناسی و نظریهٔ ادبی چهارچوبی برای ارجاع به نقد نوعی یا گونه‌شناسی پدید آورد، که بعداً پایه‌گذار پژوهشهای سبک‌شناختی شد. پژوهشهای پروپ همچنین زمینه‌ساز شکل‌گیری نظریهٔ «روایت‌شناسی» در ادامهٔ دیدگاه منتقدان پسافرمالیست و ساختگرا شد. فرمالیسم انداموار در نتیجهٔ نگرش ماشینوار فرمالیسم ابتدایی، همچنان اسیر جزمگرایی بود. در واقع، تنها حُسن نقد اخلاقی و دیدگاه نسبیتگرای پیش از فرمالیسم، قابلیت انعطاف‌پذیری آن و امکان ایجاد تنوع دید برای هر یک از منتقدان سنتی بوده است، اما ظهور پدیدهٔ جزمیت در فرمالیستها در این مرحله، نتیجهٔ مستقیم علمگرایی مدرنیستی و باورمندی به فلسفهٔ پوزیتیویستی بود که ضمن آنکه مکتب رئالیسم را در نیمهٔ قرن نوزدهم تغذیه می‌کرد، در مکتب ناتورالیسم، که پس از رئالیسم در پایان همان قرن پدید آمد، تأثیر نهاد.

با آنکه واقعیتهای پرشتاب آغاز قرن بیستم نگرشهای تازه‌ای را پیش چشم منتقدان مطرح می‌ساخت، پیش از علومی همچون فیزیک و مکانیک، هنر بود که فلسفهٔ قدیم و «علمگرایی» و «واقعگرایی» ساده‌لوحانهٔ برخاسته از آن را به چالش فرامی‌خواند. نقاشی مدرن، همچون رویکردی فلسفی، هم با سه واکنش پل سزان، ونسان ون‌گوگ و گوگن بر ضد رئالیسم تازه‌ای که امپرسیونیست‌ها مبشر آن بودند، آغاز شده بود و هم با جنبش سمبولیستی جان گرفته بود. این سه تن در پی آن بودند که با پشت کردن به گرایشهای پوزیتیویستی «ذات واقع» را صرفاً با ذهن بازسازی کنند. هنرمندان سمبولیست هم بر آن بودند که به جهان محسوس پشت کنند (کامپانی، ۱۳۸۲: ۲٤).

هنگامی که فرمالیسم ارگانیک تلاش می‌کرد خود را فقط در چنبرهٔ کوچک قیاس با علوم تجربی محصور کند، هنرمندان و نویسندگان همعصر این منتقدان، آثاری خلق می‌کردند که به‌سختی می‌توان آنها را در قالب تنگ نظریهٔ ارگانیک جا داد، مثلاً فرمولهای خشک خلق داستان، در همان هنگام که پروپ آنها را تنظیم می‌کرد، به سختی می‌توانستند داستانهای مسخ یا محاکمهٔ کافکا را نقد کنند یا به بررسی آثار جیمز جویس، مارسل پروست یا ویرجینیا وولف بپردازند؛ مگر آنکه این فرمولها را به گونه‌ای تحمیلی و به شکلی کاملاً صوری بر این داستانها تحمیل می‌کردند (که اتفاقاً گاهی هم چنین می‌کردند و ابداً نتیجهٔ مطلوبی به دست نمی‌آمد).

فرمالیسم مجموعه‌وار (سیستماتیک): این دوره از فرمالیسم نیز از سایهٔ سنگین جزمیت

خلاصی نیافت. برجسته‌ترین نمایندهٔ این دوره یوری تینیانوف است که خود به نوعی، تحت تأثیر برخی از آرای فردینان برونتیه، منتقد نامدار فرانسوی، قرار داشت. برونتیه تحت تأثیر کتاب معروف *اصل انواع* داروین (۱۸۵۹)، که مسألهٔ رده‌بندی انواع موجودات را در چهارچوب علوم تجربی و با روشمندی علمی مطرح کرده بود، چنین بیان می‌کرد که «انواع ادبی نیز بیشتر خودمختارند و قوانینی مخصوص خود دارند. تینیانوف بر این راستا اظهار داشت که مسألهٔ تاریخ ادبیات، همانا بحث جانشینی فرمهای ادبی است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۰). بر اساس این نظریه، دلیل اصلی ظهور انواع جدید ادبی تحول درونی این انواع و بی‌ارتباطی دلایل پیدایش آنها با رخدادهای تاریخی و سیاسی بود. مهم‌ترین نکتهٔ بحث‌کردنی دربارهٔ این نظریهٔ تینیانوف، اغماض و کنار نهادن تأثیر هر گونه بُعد اجتماعی در ادبیات و نظریهٔ ادبی است. در واقع، گویی فرمالیسم ماشین‌وار، به‌گونه‌ای دیگر، زیر پرچم داروینیسم -که البته در سرنوشت انسان عصر جدید و نحوهٔ تفکر او در دوره‌ای خاص تأثیر مهمی داشت)- احیا شده بود. نباید نادیده گرفت که در آغاز قرن بیستم، داروینیسم، مارکسیسم و دیدگاههای فروید، به‌ترتیب، در زیست‌شناسی، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی، سرشت گذشته، حال و آیندهٔ انسان را چنان در قید و بند «جبر» قرار می‌دادند که ظهور این گونه نظریه‌های «جبرآیین»، و «حتمیت‌گرایانه»[11]، در علوم انسانی چندان هم غریب و بعید جلوه نمی‌کرد. در همین دوران، علوم تجربی تا حدود زیادی بر تمام زندگی آدمی سایه افکنده بود و بُت جدیدی به نام «تجربه» جانشین نظام خردگرایی ریاضی‌وار برخاسته از رنسانس شده بود. در این عصر، «عقل در هیچ موردی نباید از مرزهای تجربه فراتر می‌رفت» (کامپانی، ۱۳۸۲: ۳۱). از این رو، هنر و ادبیات نیز به مثابهٔ فرآیندهای فرهنگی، در یک تجربهٔ عقلی دشوار مرزهای خود را فقط در دایرهٔ تنگ ماشین، زیست‌شناسی و رده‌بندیهای داروینی محصور می‌دیدند.

فرمالیسم زبان‌شناسانه: نمایندهٔ معروف این مرحله از فرمالیسم، رومن یاکوبسون است که خود بعداً از نظریه‌پردازان و بنیان‌گذاران نامدار ساختگرایی شد. او در حدود سال ۱۹۱۵ حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو را تأسیس کرده بود و خود در پایه‌گذاری جنبش فرمالیسم روسی نیز نقشی بسزا بر عهده داشت. یاکوبسن هنگامی که به پراگ مهاجرت

کرد، در دهۀ ۱۹۲۰، با همراهی تروبتسکوی و موکاروفسکی مکتب «زبان‌شناسی پراگ» را پایه‌گذاری کرد.

او در پراگ بر اساس نظریۀ «کارکردگرایی»[۱۲]، دیدگاه شکلوفسکی را دربارۀ آشنایی‌زدایی[۱۳] بر مبنای تمهیدات ادبی بسط داد و به این نتیجه رسید که «کارکرد» هر یک از تمهیدات زبانی که آشنایی‌زدایی را ممکن می‌کنند، پس از چندی، خود، آشنا و به پدیده‌ای «خودکار» بدل می‌گردد و باید مجدداً از آن تمهیدات آشنایی‌زدایی کرد و برای آنها کارکرد نوینی طرح ریخت. مکتب پراگ پس از پیشینیان روس خود، اصطلاحات جدیدی را وارد نقد ادبی کرد؛ مانند برجسته‌سازی[۱۴] که به معنی «عدولهای برجستۀ هنری از زبان عادی است» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۷۸). به عبارت دیگر، برجسته‌سازی تأکید مجددی بود بر کنار زدن زبان «خودکار» و عادی‌شدۀ روزمره، و تلاشی بود برای کشف تمهیدات نوینی که عادتها را کنار زده بودند. در این مرحله نیز دیدگاههای فرمالیستی شخصیت نویسنده و خواننده را کاملاً کم‌اهمیت می‌شمرد. در واقع، همانند دوران فرمالیست‌های اولیه، زبان شاعرانه (ادبی) به مرکز توجه این گروه از منتقدان تبدیل شد. آنان بیش از پیش بر نظریۀ زبان به‌منزلۀ رکن تولید ادبیت تأکید نهادند. یاکوبسون که در این دوران، خود زمینه‌ساز تکوین نظریۀ ساختگرایی بود، «شعر را کارکرد زیبایی‌شناختی زبان و هجوم سازمان‌یافته و آگاهانه به زبان روزمره می‌نامید» (مقدادی، ۱۳۷۸: ٦۱۷).

پس از این مرحلۀ فرمالیسم، که در خارج از روسیه شکل می‌گرفت، در نقطۀ مقابل و در روسیه، میخائیل باختین که می‌توان او را در زمرۀ فرمالیست‌های متأخر و معرف جریان پسافرمالیسم دانست، نظریۀ «منطق مکالمه» را پی‌ریزی می‌کرد. او کار خود را زیر فشار اختناق استالینی آغاز کرد و گاهی آثار خود را با نامهای مستعار به چاپ می‌رساند. «مکتب باختین به زبان‌شناسی مجرد از نوعی که بعداً به شالودۀ ساختگرایی تبدیل شد، علاقه‌مند نبود» (سلدن، ۱۳۷۲: ۳۳). باختین در مسیری کاملاً مستقل از نظریه‌پردازان مکتب پراگ حرکت می‌کرد. او در جامعه‌ای تک‌صدایی، که در آن فقط مونولوگهای استالینی تولید می‌شد، در پی یافتن جلوه‌هایی از «گفتگو»، به‌مثابۀ نشانه‌ای کوچک از برابری‌خواهی می‌گشت. او آگاهانه بر تمایزهای «تک‌صدایی» و «چندصدایی» بودن ادبیات تأکید می‌ورزید و کوشش می‌کرد که هر اثر ادبی را با این معیار بسنجد که آیا توانایی ایجاد گفتمان با مخاطب را دارد یا خیر. او در جامعه‌ای که

امکان هر گونه گفتگویی را نفی می‌کرد و به هر گونه گفتمان تنها با میز محاکمه و طناب دار پاسخ می‌گفت، در پی «منطق مکالمه» و گفتمانگرایی[۱۵] و «تخیل مکالمه‌ای»[۱۶] بود تا شاید بتواند بر ظلمت آکنده از تک‌گویی و نظام تک‌فرمانی استالینی کورسویی از پرتوی گفتگو بتاباند. بدین سان، او این نظریه را مطرح ساخت که فقط رمان با خواننده گفتگو نمی‌کند، بلکه خواننده نیز بدان پاسخ می‌دهد و بین آنها فرایند مکالمه برقرار می‌شود و حتی فراتر از این، هر متنی با متنهای پیش از خود نیز گفتگو می‌کند. اگر مجموعهٔ این گفتمان عظیم که باختین طرح افکند، واقعاً صدایی داشت، بی‌گمان گوش حاکمان مستبد روسیه را در نیمهٔ اول قرن بیستم کَر می‌کرد. اندیشه‌های باختین در نیمهٔ دوم قرن بیستم بر شکل‌گیری نظریهٔ بینامتنیت در نقد ادبی تأثیر گذاشت.

مقایسهٔ فرمالیسم با قواعد بلاغی در ادب فارسی

اینک پرسش نهایی این است که آیا فرمالیست‌ها نظریهٔ تازه‌ای را مطرح کردند؟ واقعیت این است که برای ما فارسی‌زبانان گاه چنین به نظر می‌رسد که فرمالیست‌ها چیزی نگفته‌اند که در کتب بلاغی پیشین ایرانیان، به زبان فارسی یا عربی، قبلاً گفته نشده باشد. اگر در فرمالیسم صرفاً از دیدگاه بررسی «آشنایی‌زدایی» و «برجسته‌سازی» بنگریم، باید اذعان داشت که آنها در بسیاری از موارد حرف تازه‌ای نزده‌اند. آنها فقط نامهای جدیدی برای پاره‌ای قواعد کهن وضع کرده‌اند، اما پرسش اساسی در اینجاست که قواعد بلاغی و «آرایه‌شناختی» ادبیات کدام سرزمین را می‌توان یافت که دربارهٔ عدول از هنجار[۱۷] در زبان چیزی نگفته باشد؟ در واقع، پدیده‌های آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی را باید در زمرهٔ ساده‌ترین نظریه‌های فرمالیست‌ها دانست. علاوه بر این، اگرچه فرمالیست‌ها بر تقدم زبان و دگرگونیهای آن در نقد ادبی تأکید می‌کردند، این مسأله هم بخش بسیار کوچکی از نظریه‌های جامع ادبی آنها را تشکیل می‌داد. مقایسهٔ دیدگاه‌های ادبای ایران در باب تقدم لفظ و معنی با نظریهٔ فرمالیست‌ها قیاس مع‌الفارق است.

> اگرچه جاحظ و قدامه‌بن جعفر، قاضی علی عبدالعزیز جرجانی و ابوهلال عسکری به برتری لفظ معتقد بودند، برخی چون ابوعمرو شیبانی، ابوالقاسم حسن‌بن بشرآمدی، ابن جنی، عبدالقاهر جرجانی و فخر رازی به معنی اهمیت می‌دادند و برخی هم چون ابن قتیبه، ابن طباطبای علوی، و قلقشندی لفظ و معنی، هر دو را مهم می‌دانستند (شمیسا، ۱۳۸۵: ۷۸).

هیچ یک از شخصیتهای مذکور، مانند فرمالیستها، صاحب دستگاه و نظریهٔ ادبی نبوده‌اند و صرف مقایسهٔ مباحث تقدم لفظ و معنی با نظریهٔ ادبی فرمالیستها، تقدمی به جایگاه منتقدان سنتی در نقد ادبی نمی‌بخشد، به عبارت دیگر، آنها را پیشتاز فرمالیستها نمی‌کند. هیچ یک از آنان «معنی» را همچون فرمالیستها از بنیاد نفی نکرده‌اند. آرای ادبای ایران در باب لفظ و معنی از این بحث برخاسته بود که آیا معنای قرآن معجزه است یا لفظ آن و یا هر دو. هیچ یک از علمای بلاغت در جهان اسلام هرگز نظریه‌ای در این باب صادر نکرده است که برای بررسی متن باید معنا به کلی کنار گذاشته شود. در ایران هم این مباحثه صرفاً در چهارچوب برتری لفظ یا معنی بوده است، نه بر اساس نفی معنی، درحالیکه فرمالیسم اساساً «نه» به گذشته و صدور نظریه‌ای نو در باب نگرش به ادبیات بوده است. البته باید توجه داشت که فقط گوشه‌ای از دیدگاههای فرمالیستی کنار نهادن معنا برای بررسی متن و پی‌بردن به ژرفای شکلهای زبانی آن بود. از این گذشته، همان‌طور که گفته شد، فرمالیستها در دورهٔ خویش، دامنهٔ گسترده‌ای از نظریه‌های گوناگون ادبی را در عرصهٔ آرایه‌های شعر، همگونی و نزدیکی واژگان و مقایسهٔ نحو و نواخت شعر با گفتار شفاهی راوی، جدال دایمی میان اجزا و پیروزی عامل سازنده در متن و تسلط آن بر اجزای دیگر، قراردادن متن در بافت متون ادبی دیگر، تمایز سویهٔ داستان و پیرنگ از یکدیگر و طرح ساختهای موازی، زنجیره‌ای و مضاعف در ترکیب‌بندی پیرنگها و نظریه‌های متعدد دیگر را نیز مطرح ساختند که همگی در دورهٔ خود ابداعی و بسیار مبتکرانه بود و آنها را به طور کامل از نظریه‌پردازان سنتی پیش از خود ممیز و مستثنا می‌ساخت. ای بسا که هر یک از این نظریه‌ها بسیار گسترده‌تر از نظریهٔ کنارنهادن معنا در نقد ادبی مدرن تأثیرگذار بوده‌اند. بر این اساس نمی‌توان و نباید فرمالیسم را صرفاً در چهارچوب ارزش بخشیدن به شکل هنری و ادبی و بحث پیرامون تقدم صورت بر معنی بررسی کرد.

نتیجه‌گیری

اگرچه فرمالیستها اندیشه‌های کاملاً نو داشتند، این نو بودن به نظریه‌هایی آنها اعتبار و مشروعیت ابدی نمی‌بخشد. باید در نظر داشت که آنها یک اَبَرنظریه یا فرانظریه تولید نکردند؛ به عبارت ساده‌تر، نباید دیدگاههای آنان را ابدی و ازلی دانست. «هیچ نظریهٔ ادبی قادر نیست به تنهایی پاسخگوی عوامل متعدد موجود در چهارچوب ذهنی همه

باشد، بنابراین هیچ فرانظریه‌ای هم نمی‌تواند وجود داشته باشد؛ یعنی نظریهٔ ادبی فراگیری که در برگیرندهٔ تمامی برداشتهای احتمالی خوانندگان دربارهٔ یک متن باشد» (برسلر، ۱۳۸٦: ۳۳). هیچ نظریه‌ای هرگز نمی‌تواند مدعی شود که قادر است یک‌تنه به تمامی پرسشهای درون و برون یک متن پاسخ گوید.

گذشته از این، باید در نظر داشت که فرمالیستها، همانند دیگر نظریه‌پردازان اوایل قرن بیستم، دچار نوعی قطعیتگرایی بودند و به گمان خود می‌خواستند کار نقد ادبی را هر چه بیشتر به علم نزدیک کنند، بنابراین بی‌شک و گزافه، می‌توان چنین برداشت کرد که به جادهٔ افراط قدم گذاشتند. اگر به اعتدال گام برداریم و با دیدگاههای امروزی‌تر در ادبیات نگریم، باید اذعان کنیم که کنار نهادن معنا در ادبیات، زدودن هستی مؤلف از متن، بیرون نهادن اثر ادبی از عرصهٔ حیات اجتماعی پیرامون آن و بی‌توجهی به خواننده‌ای که اکنون و در زمانه‌ای دور از عصر آفرینش اثر ادبی متن را می‌خواند، عملاً غیرممکن و یکسونگرانه است.

در دوره‌ای که فرمالیسم در عالم ادبیات همچون شیوه‌ای پیشرو در نقد ادبی در روسیه مطرح بود، حکومت عملاً بر همهٔ گونه‌های هنری مبتنی بر گرایشهای غیررئالیستی و به‌ویژه گرایشهایی که از یگانه مکتب دولتی، یعنی رئالیسم سوسیالیستی تبعیت نمی‌کردند، برچسب فرمالیسم نهاد. از دههٔ ۱۹۲۰ به بعد، حکمرانان شوروی و اندیشمندان دولتی آنها «کانستراکتیویسم» را در هنرهای حجمی، «سوپره‌ماتیسم» را در نقاشی، شیوهٔ «بیومکانیک» «مه‌یر هولد» را در تئاتر و نظریهٔ مونتاژ را در سینما در زمرهٔ فرمالیسم قلمداد کردند و با این اتهام که فرمالیسم اطاعتی کورکورانه از نظام سرمایه‌داری غرب است، دست رد بر سینهٔ همهٔ هنرمندان و منتقدان نوآور روسیه زدند و هنر و اندیشهٔ مدرن آنها را تخطئه کردند.

هنرمندان و اندیشمندان روس، گاهی همچون «مه‌یر هولد»، حتی جان خود را بر سر دیدگاههای نوین خویش نهادند و برخی نیز چون آیخن بام و میخائیل باختین در شرایط بسیار دشوار و خفقان‌آور به زندگی تلخ، اما اندیشمندانهٔ خود ادامه دادند. حتی زمانه برای باختین آن قدر ناگوار بود که او فقط پس از مرگش در دنیای غرب شناخته شد.

با این حال، نمی‌توان کتمان کرد که فرمالیستها یکی از نوآورانه‌ترین دیدگاههای انتقادی قرن بیستم را پدید آوردند. آنها سرآغازی بودند بر کنار نهادن عقاید از

ارزش‌افتاده، و به تمام معنا، پاسخی بودند به عصری که سعی می‌کرد در همه چیز، از نقاشی و هنرهای حجمی تا سینما و تئاتر و شعر و داستان، سبکی پیشتاز پایه‌گذاری کند و بی‌تردید فرمالیسم، خلاقانه‌ترین پاسخ به ضرورت ظهور زلزله‌ای بود که کاخ پوسیدهٔ اندیشه‌های واپسگرا و منحط قرن نوزدهم را از ریشه ویران می‌کرد.

پی‌نوشت

1. purism
2. scientism
3. theory of the Formal Method
4. formalism
5. formal
6. fogmatic
7. filling suspension of disbelief
8. organic
9. Russian Formalism- New World Encyclopedia
10. Morphology of the Folktale
11. deterministic
12. functionalism
13. defamiliarization
14. foregrounding
15. dialogism
16. dialogic Imagination
17. deviation from the norm

منابع

۱. آرناسن، یور واردور هاروارد؛ ***تاریخ هنرنوین نقاشی، پیکرتراشی، معماری***؛ ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی؛ تهران: نشر زرین و نگاه، ۱۳٦۷.

۲. برادبری، مالکوم؛ ***جهان مدرن و ده نویسندهٔ بزرگ***؛ ترجمهٔ فرزانه قوجلو؛ تهران: نشرچشمه، ۱۳۷۷.

۳. برسلر، چارلز؛ ***درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی***؛ ترجمهٔ مصطفی عابدینی فرد؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸٦.

٤. بوکولا، ساندرو؛ ***هنر مدرنیسم***؛ ترجمهٔ رویین پاکباز؛ احمدرضا تقاء و دیگران؛ تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۷.

۵. تودوروف، تزوتان؛ ***بوطیقای ساختارگرا***؛ ترجمهٔ محمد نبوی؛ تهران: آگاه، ۱۳۷۹.

٦. چخوف، آنتون، ***باغ آلبالو***؛ ترجمهٔ هوشنگ حسامی؛ تهران: صالحین، ۱۳۸۱.

۷. _____ ***مرغ دریایی***؛ ترجمهٔ کامران فانی؛ تهران: قطره، ۱۳۸۳.

۸. دیچز، دیوید؛ ***شیوه‌های نقد ادبی***؛ ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی؛ تهران: علمی، ۱۳٦۹.
۹. سلدن، رامان؛ ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***؛ ترجمهٔ عباس مخبر؛ تهران: طرح نو، ۱۳۷۲.
۱۰. _____ ***نظریهٔ ادبی و نقد عملی***؛ ترجمهٔ جلال سخنور و سیما زمانی؛ تهران:؛ فرزانگان پیشرو، ۱۳۷۷.
۱۱. سید حسینی، رضا؛ ***مکتب‌های ادبی***؛ تهران: نگاه، ۱۳۸٤.
۱۲. شمیسا، سیروس؛ ***انواع ادبی ویرایش چهار***؛ تهران: میترا، ۱۳۸۳.
۱۳. _____ ***نقد ادبی***؛ تهران: میترا، ۱۳۸۵.
۱٤. صفوی، کورش؛ **از زبان‌شناسی به ادبیات نظم، ج۱**؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۳.
۱۵. فرخزاد، فروغ؛ ***ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد***؛ تهران: مروارید، ۲۵۳۵.
۱٦. کافکا، فرانتس؛ ***مجموعهٔ داستان‌ها***؛ ترجمهٔ امیرجلال‌الدین اعلم؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸٤.
۱۷. _____ ***محاکمه***؛ ترجمهٔ حسینقلی جواهرچی؛ تهران: فرخی، ,۱۳٥٤
۱۸. کامپانی، کریستیان دولا؛ ***تاریخ فلسفه در قرن بیستم***؛ ترجمهٔ باقر پرهام؛ تهران: آگه، ۱۳۸۲.
۱۹. کوپال، عطاالله؛ ***«ساختگرایی، آخرین جلوهٔ استبداد حقیقت»***؛ *باغ نظر*؛ شمارهٔ پنجم؛ بهار و تابستان، ۱۳۸۵.
۲۰. مقدادی، بهرام؛ ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر***، تهران: فکر روز، ۱۳۷۸.
۲۱. مکاریک، ایرنا ریما؛ ***دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***؛ ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی؛ تهران: آگه، ۱۳۸٤.
۲۲. میرسکی، د.س؛ ***تاریخ ادبیات روسیه معاصر، ج۲***؛ تهران: امیرکبیر، ۲۵۳۵/۱۳۵۵.
۲۳. هارلند، ریچارد؛ ***درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاتون تا بارت***؛ ترجمهٔ علی معصومی و دیگران؛ تهران: چشمه، ۱۳۸۵.
۲٤. هال، ورنن؛ ***تاریخچهٔ نقد ادبی***؛ ترجمهٔ هادی آقاجانی و دیگران؛ تهران: رهنما، ۱۳۷۹.
25. Leitch, Vincent B. ***The Norton Anthology of Theory and Criticism***. New York: W. W.Norton & Company, 2001.
26. Waugh, Patricia. ***Literary Theory and Criticism****: An Oxford Guide*. Oxford: Oxford UP, 2006.
27. Russian Formalism - New World Encyclopedia. ***Info: Main Page - New World Encyclopedia***. Web. 31 July 2011. <http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Russian_Formalism>.