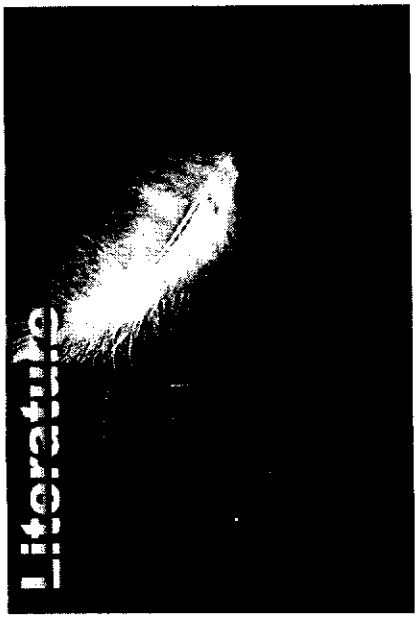
● شماره ۴ و ۵ تیر و مرداد ۱۳۷۸ ● صفحه ۷۶ ●



ک. م. نیوتن

ترجمهٔ: شهناز محمدی

فرمالیزم روس و ساختارگرایی پراگ

طبق عهدی که با خود و با خوانندگان بسته‌ایم، از این پس بخش مستقل و ثابتی را به ارائه و معرفی نظریه‌های مهم ادبی، مقاله‌ها و نوشته هایی که تأثیر تعیین کننده در شکل‌گیری تئوری‌های جدید ادبیات داشته‌اند، اختصاص داده‌ایم. در انتخاب و عرضه این نوشته‌ها ترتیب تاریخی آن‌ها تا حد امکان رعایت خواهد شد. نقطه شروع را فرمالیزم روس انتخاب می‌کنیم و مقاله بسیار معروف «هنر به مثابه تکنیک» نوشته ویکتور اشکلوفسکی را می‌خوانیم.

ریشه‌های فرمالیزم روس به‌پیش از انقلاب روسیه، به‌فعالان حلقه زبان‌شناسی مسکو و به‌گروه اُپوژازِ [opojaz] سن پترزبورگ برمی‌گردد. هردو گروه مطالعه زبان شاعرانه را وجههٔ همت خود قرار داده بودند. چهره‌های اصلی عبارت بودند از ویکتور اشکلوفسکی، رومن یاکوبسن، بوریس آیخنباوم، اوسیپ برک، ویوری تینیانوف. فرمالیست‌های روس شیوه نقادی غیرسیستماتیک و التقاطی‌ای را که برمطالعات ادبی سیطره داشت، رد می‌کردند، و تلاش آن‌ها معطوف بود به‌خلق «علم ادبیات». چنانکه یاکوبسن می‌گوید: «موضوع علم ادبیات، نه ادبیات که ادبیت است، یعنی آنچه یک اثر خاص را تبدیل به‌اثری ادبی می‌کند.» از این رو، فرمالیست‌ها به‌سویه‌های بازنمایانه [representational] یا بیانگر [expressive] متون ادبی عنایتی نشان نمی‌دادند؛ آن‌ها توجه خود را به‌عناصری از متن معطوف کرده بودند که از نظر آن‌ها در ذات خود منحصراً ادبی بودند. اساساً برتفاوت‌های بین زبان ادبی و زبان غیرادبی یا کاربردی تأکید می‌کردند. مشهورترین مفهوم فرمالیستی «بیگانه گردانی» (Ostranenie) است، که بخصوص اشکلوفسکی در مقاله «هنر به‌مثابه تمهید» به‌سال ۱۹۱۷ آن را پیش کشید، و گفت که هنر از طریق خلق تمهیداتی که شکل‌های ادراکِ مألوف و عادت شده [automatised] را از کار می‌اندازند، می‌تواند ادراک انسان را واجد شکل‌های تازه‌ای بکند.

در نسل بعدی فرمالیست‌ها تأکید از رابطهٔ بین زبان ادبی و زبان غیرادبی به‌سویه‌های زبان‌شناختی و فرمالِ متون منتقل شد. یاکوبسن و تینیانوف می‌گفتند که خود تمهیدات ادبی نیز ممکن است تازگی خود را از دست بدهند. آن‌ها توجه خود را به‌ابزارهایی معطوف کردند که از طریق آن‌ها تمهیدات خاص، موضع غالب را در متون به‌دست می‌آورند، و در ارتباط با تمهیدات و سویه‌های دیگر متن که حالت آشنا و عادت‌شده‌ای پیدا کرده‌اند، نقش بیگانه گردان را به‌عهده می‌گیرند. مقالهٔ «امر غالب» از یاکوبسن این سویه از فرمالیزم را برآفتاب می‌افکند.

● قصد هنر عبارت است از انتقال احساس چیزها به‌صورتی که دریافت می‌شوند، نه به‌صورتی که شناخته شده‌اند.

● تکنیک هنر یعنی «غریبه» کردن چیزها، مشکل کردن فرم‌ها، افزودن بردشواری و طول مدت ادراک. فرایند ادراک خود به‌خود یک غایت زیبایی شناختی است و باید طولانی شود.

کتاب **شیوهٔ فرمال در پژوهش ادبی** نوشته پ. ن. مِدوِدف و میخائیل باختین، نخستین بار در سال ۱۹۲۸ با نام مدودف چاپ شد، اما احتمالاً توسط باختین نوشته شده بود. این اثر در لایهٔ رویی انتقادی است برفرمالیزم از دیدگاهی مارکسیستی، اما احتمالاً تأکید برمارکسیزم به‌دلیل ملاحظات سیاسی بوده است، چون به‌نظر نمی‌رسد باختین به‌لحاظ اعتقادی مارکیست مومنی بوده باشد. بنیان اندیشه باختین را «دیالوژیک» بودن زبان تشکیل می‌دهد به‌این معنا که زبان به‌هرشکلی که به‌کار گرفته شود، روی به‌یک شنونده یا مخاطب دارد. زبان را باید به‌عنوان یک رویداد اجتماعی به‌حساب آورد. از این رو بررسی زبان باید در یک بافت اجتماعی و ارتباطی انجام بگیرد. باختین و مدودف از فرمالیست‌ها به‌این خاطر انتقاد می‌کردند که آن‌ها از قبول این که زبان ادبی را نمی‌توان جدا از بافت جامعه‌شناختیِ زبان مطالعه کرد، تن می‌زدند. با این حال این دو آشکارا با رویکردهای ضد فرمالیستی در نقد مارکسیستی همسویی ندارند.

ساختارگرایی پراک در اساس ادامهٔ فرمالیزم روس بود. یاکوبسن در ۱۹۲۰ در پراگ اقامت گزیده بود. درواقع «امر غالب» به‌صورت یک سخنرانی، در ۱۹۳۵، در چک و اسلواکی ارائه شد. یان موکاروفسکی نظریه‌پرداز ادبی مهم چک، در کارهای اولیه خود به‌شدت متأثر از فرمالیزم روس است، مثلاً آنجا که ادبیّت را به‌عنوان «به‌رخ کشیدن سخن در حداکثر شکل ممکن» تعریف می‌کند، آشکارا ملهم از مفهوم امر غالبِ فرمالیست‌هاست. با این حال در نوشته‌های بعدی موکاروفسکی، او از موضع یک فرمالیست سخت‌گیر عدول می‌کند، و صاحب دیدگاهی می‌شود که در آن دریافت کننده یا خواننده نقش مهمی به‌عهده دارد، و می‌گوید که دریافت‌کنندهٔ اثر هنری را باید در شرایطی اجتماعی، به‌عنوان محصولی از جامعه و ایدئولوژی‌های آن درنظر گرفت و نه به‌مثابه فردی جدا از جامعه. در کتاب **کارکرد زیبایی شناختی، معیار و ارزش به‌مثابه حقایق اجتماعی**، که در سال ۱۹۳۸ نوشت، رویکرد نشانه‌شناختی در مطالعه ادبیات را پیش‌بینی کرده بود.

ویکتور اشکلوفسکی: «هنر به‌مثابه تکنیک»

«هنر یعنی اندیشیدن در قالب تصویر.» این جملهٔ قصار که حتی دانش‌آموزان دبیرستان هم آن را از بردارند، در عین حال نقطه شروعی است برای لغت‌شناسان فاضلی که در صددِ ساختن نوعی نظریه ادبیِ نظام‌مند برآمده‌اند. این اندیشه که بخشی از آن ریشه در افکار پوتبنیا [Potebnya] دارد، اشاعه یافته است. پوتبنیا می‌نویسد «بدون تصویرپردازی [imagery] هنر، و بخصوص شعری نمی‌تواند وجود داشته باشد.» در جای دیگر می‌گوید «شعر، همچنین نثر، ابتدا و قبل از هرچیز شیوهٔ خاصی از اندیشیدن و دانستن است.»[1]

حکم پوتبنیا که می‌توان آن را به‌صورت «شعر مساویِ تصویرپردازی» صورت‌بندی کرد، زمینه‌ساز نظریه‌ای است که می‌گوید «شعر برابر است با نمادگرایی (سمبولیزم)» و تصویر ممکن است به‌عنوان گزارهٔ غیرقابل تغییرِ سوژه‌های گوناگون کار بکند. بخشی از این نتیجه‌گیری از آنجا ناشی می‌شود که پوتبنیا تفاوتی بین زبان شعر و زبان نثر قائل نیست. در نتیجه این حقیقت را که تصویرپردازی واجد دو سویه است: تصویرپردازی به‌منزله ابزار ویژهٔ اندیشیدن، به‌مثابه وسیله‌ای برای جای دادن اشیا در درون مقوله‌ها؛ تصویرپردازی در مقام شاعرانگی، به‌مثابه وسیله‌ای برای باز تشدید یک حس [impression]، از چشم او دور ماند. من این را با یک مثال توضیح می‌دهم: می‌خواهم توجه بچهٔ کوچکی را جلب کنم که دارد نان و کره می‌خورد و کره به‌انگشتانش مالیده است. داد می‌زنم «هی، انگشت کره‌ای!» این یک صورت بیانی [Figure of Speech] است، یک استعارهٔ نثری آشکار. حالا یک مثال متفاوت. همان بچه دارد با عینک من بازی می‌کند و آن را به‌زمین می‌اندازد. داد می‌زنم «هی، انگشت کره‌ای!» این صورت بیانی یک استعارهٔ شعری است. (در مثال اول، «انگشت کره‌ای» مجاز مرسل است؛ در دومی استعاره ـ اما این آن چیزی نیست که می‌خواهم برآن تأکید کنم.)

تصویرپردازی شاعرانه، وسیله‌ای است برای خلق قوی‌ترین حس [impression] ممکن. این تصویرپردازی در مقام یک شگرد، بسته به‌هدف آن، از دیگر تکنیک‌های شاعرانه نه بیش‌تر موثر است نه کمتر؛ از توازی متعارف یا منفی، از تشبیه، از تکرار، از ساختار متعادل [balanced structure]، از اغراق، از صورت‌های ریطوریقاییِ مورد پذیرش همه، و از همه آن شگردهایی که برتأثیر عاطفی یک حس (شامل واژه‌ها یا حتی صداهای تولید شده) تأکید می‌کند نه بیش‌تر موثر است نه کم‌تر... تصویرپردازی شاعرانه تنها یکی

از تمهیدات زبان شاعرانه است.

اگر ما قوانین عمومیِ ادراک را بررسی کنیم، می‌بینیم که ادراک به‌محض این که شکل عادت به‌خود گرفت، غیر ارادی (اتوماتیک) می‌شود. بدین ترتیب همهٔ عادت‌های ما به‌درون قلمرو غیرارادی ناخودآگاه، عقب‌نشینی می‌کنند؛ اگر کسی آن نخستین باری راکه قلم به‌دست گرفت یا به‌زبانی بیگانه شروع به‌صحبت کرد به‌یاد بیاورد و آن را مقایسه کند با هزارمین بارِ قلم به‌دست گرفتن یا صحبت کردن به‌آن زبان، با ما هم نظر خواهد شد...

عادت‌زدگی، آثار، لباس‌ها، اسباب و اثاثیه، همسر، و ترس از جنگ را از تازگی تهی می‌سازد و هنر به‌این دلیل وجود دارد که آدمی احساس زندگی را بازیابد؛ برای این وجود دارد که آدمی چیزها را احساس کند، برای این وجود دارد که سنگ را **سنگی** کند. قصد هنر عبارت است از انتقال احساس چیزها به‌صورتی که دریافت می‌شوند، نه به‌صورتی که شناخته شده‌اند. تکنیک هنر یعنی «غریبه» کردن چیزها، مشکل کردن فرم‌ها، افزودن بردشواری و طول مدت ادراک؛ چون فرایند ادراک خود به‌خود یک غایت زیبایی‌شناختی است و باید طولانی شود. **هنر راهی است برای تجربه کردنِ هنرْ بودگیِ [artfulness] یک شی؛ خود شی مهم نیست...**

ما پس از دیدن چند باره یک شی، آرام آرام آن را به‌جا می‌آوریم و شی در برابر ماست و ما چیزهایی دربارهٔ آن می‌دانیم، اما آن را نمی‌بینیم، از این رو نمی‌توانیم چیز مهمی دربارهٔ آن بگوئیم. هنر به‌راه‌های مختلف اشیاها را از غیرارادی (اتوماتیک) شدن ادارک می‌رهاند. در اینجا می‌خواهم شیوه‌ای راکه لئوتولستوی مکرراً به‌کار می‌برد، توضیح دهم. تولستوی نویسنده‌ای است که به‌نظر می‌رسد چیزها را چنان عرضه می‌کند که گویی خود وی آن‌ها را دیده است، آن‌ها را در تمامیت‌شان دیده است و تغییرشان نداده است.

تولستوی از طریق نام ندادن به‌شیء آشنا، کاری می‌کند که آشنا، غریبه به‌نظر برسد. اشیاء را به‌گونه‌ای توصیف می‌کند که گویی نخستین بار است که آن‌ها را می‌بیند، یک رویداد را به‌گونه‌ای توصیف می‌کند که گویی برای نخستین بار اتفاق افتاده است. در توضیح چیزی، از نام‌های مرسومِ اجزای آن چیزی دوری می‌کند و در عوض از اجزای هم‌ترازِ اشیای دیگر نام می‌برد. به‌عنوان مثال در قصهٔ «شرم» ایدهٔ شلاق زدن را به‌این طریق «غریبه می‌کند» [defamiliarizes]: «برای لخت کردن کسانی که خلاف کرده‌اند، برای انداختن آن‌ها برروی زمین، و برای نواختن برنشیمنگاه‌های آن‌ها با ترکه‌های چوب» و پس از چند خط «برای شلاق زدن برکپل‌های لخت» بعد می‌گوید: **راستی چرا دقیقاً این وسیله احمقانه و بدویِ ایجاد درد، و نه وسیله دیگری - چرا شانه‌ها یا هرقسمت دیگری از بدن را با سوزن ریش‌ریش نکنیم، چرا دست‌ها یا پاها را در یک قاپوق نبندیم، یا کارهایی از این قبیل؟** من به‌خاطر این مثال خشن عذر می‌خواهم، اما این شیوهٔ نمونه‌وار تولستوی در ریش‌ریش کردن وجدان است. کنش آشنای شلاق زدن هم از طریق توصیف آن و هم از طریق پیشنهاد تغییر فرم آن بدون تغییر ماهیت آن، غریبه شده است. تولستوی از این تکنیک «غریبه‌گردانی» همواره استفاده می‌کند...

اکنون پس از توضیح ماهیت این تکنیک، اجازه بدهید مرزهای تقریبیِ کاربرد آن را بشناسیم. من به‌شخصه احساس می‌کنم که غریبه‌گردانی تقریباً در هرجایی که فرم باشد، وجود دارد. به‌بیان دیگر تفاوت بین دیدگاه پوتبنیا و دیدگاه ما این است: یک تصویر، یک مصداق دائمی برای آن پیچیدگی‌های تغییر یابندهٔ زندگی که از خلال آن برملا می‌شوند، نیست؛ هدف تصویر نه واداشتن ما به‌درک معنا، بلکه خلق درک خاصی از شیء است - **به‌جای این که به‌عنوان وسیله‌ای برای شناختن شی کار بکند، «پرنداره» [Vision]ای از آن شیء را خلق می‌کند...** .

اغلب، در ادبیات خودِ کنش جنسی غریبه‌گردانی می‌شود؛ به‌عنوان مثال **دکامرون** اشاره می‌کند به«ته تغار را بالا آوردن»، «گرفتن بلبل‌ها» و... . غریبه گردانی، اغلب در توضیح اندام‌های جنسی به‌کار می‌رود.

مجموعهٔ سترگی از طرح و توطئه‌ها استوار برغیاب شناسایی از این نوع هستند؛ به‌عنوان مثال در **قصه‌های صمیمانه** اثر آفاناسیف کل قصه «معشوقهٔ خیالی» براین حقیقت مبتنی است که یک شی فاقد نام مناسب خود است - یا به‌بیان دیگر درگیر بازی عدم‌شناسایی است. همچنین است در «زیر دامنی خال خالی» و قصهٔ شماره ۵۵ از آنچوخوف [Onchukov]؛ و نیز در «خرس و خرگوش» از مجموعه **قصه‌های صمیمانه**، که در آن خرس و خرگوش احساسات [یکدیگر را] «جریحه‌دار می‌کنند».

آثاری چون «دسته هاون و هاون» یا «نیکِ پیر و سرزمین‌های جهنمی» **(دکامرون)** نیز نمونه‌هایی هستند از غریبه‌گردانی از طریق توازی روان‌شناختی. بنابراین، در این جا تکرار می‌کنم که درک ناهماهنگی در یک بافتار [context] هماهنگ، در توازی واجد اهمیت است. هدف توازی، همانند هدف کلیِ تصویرپردازی، عبارت است از انتقال درک معمول از یک شی به‌درون فضایی از یک درک نوین - یعنی ایجاد یک تعدیلِ [modification] معنی شناختی

ما در بررسی گفتار شاعرانه از بابت ساختار آوایی و واژگانی [lexical] آن، همچنین از بابت کنار هم قرار گرفتن کلمات و ساختارهای اندیشه‌ای که از واژه‌ها برساخته می‌شود، همه جا شاهد رد پای هنرمند هستیم - یعنی همه ساخت مایه [material]هایی می‌بینیم که آشکارا برزائل کردن عادت‌زدگی [Automatism] ادراک به‌وجود آمده‌اند؛ هدف مولف خلق پنداره‌ای است که از این ادراک عادت زدایی شده [deautomatized] حاصل شده است. یک اثر «به‌صورت هنرمندانه» خلق می‌شود تا از طریق کُند کردن [فرایند] ادراک، ادراک اثر به‌تعویق بیفتد و بیش‌ترین تأثیر ممکن حاصل شود. در نتیجهٔ این درنگ، شی نه به‌صورت گسترش یافته در فضا، بلکه، بهتر است بگوئیم، در تداوم خود درک می‌شود. بدین ترتیب «زبان شاعرانه» موجد لذت می‌شود.

1. Alexander Potebnya [ed.] (nineteenth - Century Russian Philologist and Theorist). IZ Zapisok po teorii slovesnosti [Notes on the theory of Language] (Kharkov, 1905) PP. 83, 97.