فولکلور
شکل خاص آفرینش هنری

رومان یاکوبسون
شیرین‌دخت دقیقیان

Roman Jakobson,
***Le folklore, forme Spécifique de création.* in**
Questions de Poetique

امروز دیگر، گرایش‌های نوین علمی، بیراهه‌های ساده‌انگارانهٔ رئالیستی را که ویژگی خاص تفکر نظری در طول نیمهٔ دوم قرن نوزدهم است، پشت سرگذاشته‌اند. ولی یک عرصه از این جریان بر کنار مانده است: قلمرو دانش‌های انسانی که نمایندگان آن به اندازه‌ای به دلیل انباشت موضوع‌ها و هدف‌های عینی خاص دستخوش یکسونگری شده‌اند که به هیچ رو در فکر بازنگری پایه‌های فلسفی خود نیستند و در نتیجه به اصول نظری محدود بسنده می‌کنند. تنها در قلمروی دانش‌های انسانی‌ست که رئالیسم ساده‌انگارانه همچنان در آغاز قرن بیستم، حتی به گونهٔ حادتری در حال بسط است.

با آن که جهان‌بینی ویژهٔ رئالیسم ساده‌انگارانه برای پژوهشگران جدید یکسره بیگانه است (دست کم آن جا که این جهان‌بینی تبدیل به اصول مسلم و جزمی ناملموس نشده است)، همچنان در قلمروهای مختلف مطالعهٔ اجتماع شاهد مجموعه‌ای از جمع‌بندی‌ها هستیم که مستقیماً از پایه‌های فلسفی علم در طول نیمهٔ دوم قرن نوزدهم مایه می‌گیرند. این ملغمه به گونه‌ای حیله‌گرانه وارد دانش شده و همچون عصاره‌ای مقاوم جلوی رشد آن را می‌گیرد.

فرآوردهٔ نمونه‌وار رئالیسم ساده‌انگارانه، نظریهٔ بسیار شایع نو دستورگرایان است که براساس آن زبان فردی تنها زبان واقعی‌ست. این دیدگاه که تا حد یک گزین‌گویه رواج یافته، بر آن است که درنهایت تنها زبان یک فرد خاص در لحظهٔ خاص، نمایشگر واقعیتی حقیقی‌ست و باقی چیزی جز تجربهٔ نظری و علمی نیست. اما هیچ دیدگاهی بیش از این نظریه که یکی از پایه‌های آموزهٔ نودستوردانان است، از تلاش‌های اخیر زبان‌شناسی فاصله ندارد.

زبان‌شناسی در کنار کنش فردی سخن گفتن ـ بنا به واژه‌شناسی فردیناند دو سوسور، گفتار ـ زبان را نیز قرار می‌دهد. یعنی «مجموعه‌ای از قراردادهای ضروری که از سوی اجتماع پذیرفته می‌شود تا امکان به کارگیری استعداد زبان را نزد افراد پدید آورد». این یا آن گوینده در این نظام سنتی و بینافردی می‌تواند تغییرهای شخصی ایجاد کند. ولی این تغییرها تنها چرخش‌های فردی در زبان هستند و تنها در ارتباط با آن تفسیر می‌شوند. این تغییرها پس از آن که اجتماع حامی‌شان، آنها را سنجید و معتبر دانست، به اموری متعلق به زبان تبدیل می‌شوند. در اینجاست که یک نکته مشخص می‌شود: تفاوت میان تغییرهای زبان از سویی در اشتباه‌های فردی (سهو) و از سوی دیگر در قالب فرآورده‌های تخیل فردی، حالت عاشقانه و یا انگیختارهای زیباشناختی فردی که سخن می‌گوید.

اگر ما به مسئلهٔ «مفهوم» این یا آن نوپردازی در زبان دقت کنیم، حالتی را مشاهده می‌کنیم که طی آن تغییرها در اثر گونه‌ای اجتماعی شدن، عمومیت یافتن خطاهای فردی (سهو) و حالت‌های عاشقانه یا از شکل افتادگی زیباشناختی زبان پدید می‌آیند. تغییرهای زبان ممکن است با حالتی دیگر نیز بروز کنند؛ بنابراین، تغییرها نتیجهٔ ناگزیر و قاعده‌مند تغییرهایی هستند که پیشتر رخ داده‌اند و به‌طور مستقیم در زبان تحقق می‌یابند (همان چیزی که زیست‌شناسان قانون تکوین می‌نامند). ولی طبیعت شرایطی که طی آن زبان تغییر می‌کند، هر چه باشد، ما نمی‌توانیم از «تولد» یک فرم سخن بگوییم: این کار از لحظه‌ای مجاز است که این فرم به عنوان واقعیتی اجتماعی موجودیت یابد؛ یعنی وقتی که جامعهٔ زبان شناختی آن را متعلق به خود کند.

اینک از قلمرو زبان‌شناسی به قلمرو فولکور برویم: در این قلمرو ما با پدیده‌های همسانی روباروی هستیم. موجودیت یک اثر فولکلوریک تنها پس از پذیرش آن از سوی جامعه‌ای مشخص آغاز می‌شود و تنها زمانی وجود می‌یابد که جامعه آن را مال خود کند.

فرض کنیم که یک عضو جامعه اثری مشخصی آفریده باشد. اگر این اثر شفاهی به دلیلی از سوی جامعه مورد پذیرش قرار نگیرد و اگر تمامی دیگر اعضای جامعه با آن سازگار نشوند، محکوم به فنا خواهد بود. تنها بازنوشت اتفاقی یک مؤلف می‌تواند آن را از شعر شفاهی به ادبیات تبدیل کند و نجات دهد.

شاعر فرانسوی دههٔ شصت قرن گذشته، کنت دو لوتره آمون از همین سنخ شاعران ملعون است که طرد و به سکوت برگزار شده و از سوی معاطرانش شناخته شده نیست. او کتاب کوچکی منتشر کرد که به آن هیچ توجهی نشد و رواجی نیافت. مرگ در بیست و چهارسالگی به سراغ او آمد. دهه‌ها گذشت؛ در ادبیات جنبش سوررئالیستی به راه افتاد که از بسیاری جهات با شعر لوتره آمون اشتراک داشت. لوتره آمون دوبار، مطرح شد، آثارش را بررسی کردند، او را استاد دانستند و خوانندگان آثارش افزایش یافتند. اما اگر لوتره آمن تنها آثار منظوم شفاهی نوشته بود، چه به سر او می‌آمد. این آثار پس از مرگ او از بین می‌رفتند و چیزی از آنها به جا نمی‌ماند.

در اینجا حالتی افراطی را مثال زدیم که طی آن تمام آثار یک نفر طرد شده‌اند. ولی گاه پیش می‌آید که معاصران تنها جنبه‌هایی، جزئیاتی صوری و برخی انگیزش‌ها را که مورد پذیرششان نیست، به دست فراموشی می‌سپارند. در نتیجه یک محفل، اثری را به میل خود ساقط می‌کند و آن چه محفل رد کرده، موجودیت فولکلوریک و استفادهٔ جاری خود را یکسره از دست می‌دهد و نابود می‌شود. در یکی از آثار گنجارف، قهرمان

زنی می‌کوشد هنگام خواندن یک رمانْ گره‌گشایی آن دریابد. فرض کنیم که در یک دورهٔ مشخص خوانندهٔ گمنامی چنین کاری کند. او همچنین برای نمونه می‌تواند توصیف مناظری را که زایده‌هایی اضافی و کسل‌کننده به شمار می‌روند از خواندن خود حذف کند. یک رمان که با دخالت خواننده فرم خود را از دست می‌دهد، می‌تواند به دلیل ترکیب خود برخلاف اقتضاهای زمان جهت بگیرد و یا با شکلی بسیار ناکامل این اقتضاها را برآورد: ولی در هر حال وجود بالقوهٔ خود را حفظ می‌کند؛ دوران دیگر برحسب اتفاق خطوطی را که سابق طرد شده بودند رو می‌آورد. اینک این امور را به حیطهٔ فولکلور بیاوریم: فرض کنیم که جامعه می‌خواهد طرد شده بودند، رومی‌آورد. اینک این امور را به حیطهٔ فولکلور بیاوریم: فرض کنیم که جامعه می‌خواهد گره‌گشایی، پیشاپیش آشکار باشد، در این حالت می‌بینیم که کل داستان فولکوریک، الزاماً ترکیبی از نوع مرگ ایوان ایلیچ تولستوی پیدا می‌کند که در آن گره‌گشایی پیش از جریان داستان ارائه می‌شود. هنگامی که توصیف مناظر به مذاق جامعه خوش نمی‌آید، از فهرست آثار فولکلور حذف می‌شود و غیره. کوتاه سخن آن که در فولکلور تنها فرم‌هایی باقی می‌مانند که برای جامعهٔ خود خصلتی کارکردی داشته باشد. و طبیعی‌ست که یکی از کارکردهای فرم می‌تواند کارکرد دیگری را تقویت کند. ولی به محض آن که فرمی از کارکردی بودن می‌افتد، در فولکلور محو می‌شود و در همان حال در اثر ادبی به موجودیت بالقوهٔ خود ادامه می‌دهد.

نمونهٔ دیگری از تاریخ ادبیات: کسانی که آنان را «یاران ابدی» می‌نامیدند، یعنی نویسندگانی که در طول قرن‌ها از سوی گرایش‌های گوناگون به شکل‌های متفاوت تأویل شده‌اند. بسیاری از ویژگی‌های این نویسندگان که از سوی معاصرانشان غریب، غیرقابل فهم، عجیب و ناخوشایند تلقی می‌شد، در دورهٔ بعد ناگهان فعال گشته و به عوامل تولیدکنندهٔ ادبیات بدل شده‌اند. برای نمونه در زبان شعر شفاهیِ آفرینش‌های جسورانه و «بی زمان» لسکوف چه عنصری وجود داشت که پس از چندین دهه تبدیل به عاملی مولد شد و نیز نزد یمیازوف و اخلاف روسی پس از او؟ محیطی که لسکوف در آن می‌زیست، آثارش را از سبک هجوآمیز آن پاک کرد. کوتاه سخن آن که فکرت سنت ادبی به گونه‌ای بنیادی از فکرت سنت فولکوریک متمایز می‌شود. در حیطهٔ فولکور، امکان دوباره فعال‌کردن نکات ادبی به گونه‌ای قابل ملاحظه محدودتر است. وقتی حاملان گونه‌ای سنت ادبی می‌میرند، این سنت دیگر نمی‌تواند جان دوباره بگیرد، در حالی که در ادبیات، پدیده‌های کهن یک قرن یا حتی قرن‌ها قبل دوباره منولد و مولد می‌شوند.[1]

آن چه گفته شد، نشان می‌دهد که موجودیت یک اثر فولکلوریک وابسته به گروهی‌ست که آن را بپذیرند و یا محکوم کنند. هنگام مطالعهٔ فولکلور هرگز نباید موضوع اساسی سانسور پیش گیرندهٔ اجتماع را از نظر دور داشت. ما از این رو از واژهٔ پیش‌گیرنده استفاده می‌کنیم که هنگام مطالعهٔ یک پدیدهٔ فولکلوریک نه با مراحل شرح حال درونی پیش از تولد، نه مفهوم و نه زندگی جنینی آن کاری نداریم بلکه با «تولد» پدیدهٔ فولکلوریک و سرنوشت بعدی آن سرو کار داریم.

پژوهشگران فولکلور، به ویژه اسلاوها که شاید با زنده‌ترین و غنی‌ترین دستمایه‌های فولکلوریک اروپا سر و کار دارند، اغلب از این نگرش دفاع می‌کنند: تفاوت اساسی میان شعر شفاهی و ادبیات وجود ندارد و در هر دو حالت با فرآورده‌های مسلم آفرینش فردی رویاروی هستیم. این نگرش زیر تأثیر رئالیسم ساده‌انگارانه پدید آمده است: چون آفرینش جمعی برای ما حکم یک تجربهٔ مشخص را ندارد، ضروری‌ست که یک خالق فردی و

متبکر را فرض کنیم. یک نودستورگرای تمام عیار در زبان‌شناسی و دانش فولکلور به نام وسوولود میلر، این گونه دستمایه‌های فولکلوریک را توضیح می‌دهد: «آنها توسط چه کسی آفریده شده‌اند؟ خلاقیتِ جمعی تودهٔ مردم؟ ولی این افسانه‌ای بیش نیست زیرا تجربهٔ انسانی هرگز چنین آفرینشی را مشاهده نکرده است» در اینجا بی‌تردید تأثیر محیط زیست روزانهٔ خود را می‌بینیم. ادبیات و نه آفرینش شفاهی برای ما جاری‌ترین و آشناترین صورت خلاقیت است و مفاهیم معمول ما به گونه‌ای خود محورانه در قلمرو فولکلور بازتاب می‌یابند. لحظهٔ تولد یک اثر ادبی، لحظه‌ای تصور می‌شود که این اثر توسط نویسنده‌ای به روی کاغذ آمده است. به همین ترتیب، لحظه‌ای که یک اثر شفاهی برای نخستین بار عینیت پیدا کرده، یعنی توسط نویسنده تولید شده، لحظهٔ تولد آن ارزیابی می‌شود؛ در واقع اثر به پدیدهٔ فولکلور تبدیل نمی‌شود مگر لحظه‌ای که جامعه آن را می‌پذیرد. آنان که از نظریهٔ خصلت فردی خلاقیت فولکلوریک دفاع می‌کنند، گرایش دارند که مفهوم «گمنام» را به جای مفهوم «جمعی» بگذارند. به این ترتیب در مجموعه‌ای مشهور از اشعار شفاهی روس چنین می‌خوانیم: «طبیعی‌ست اگر دربارهٔ یک سرود آیینی، ندانیم چه کسی مراسم را خلق کرده و نخستین سروده را ساخته است. این دیدگاه تناقضی با نظریهٔ آفرینش فردی ندارد: این امر تنها ثابت می‌کند که مراسم مزبور آن قدر کهن است که نه می‌توانیم مؤلف و نه شرایط پیدایش کهن‌ترین سرودی را که با مراسم همراه شده، مشخص کنیم؛ افزون بر این، سرود مزبور در محیطی پدید آمده که در آن هویت مؤلف هیچ اهمیتی نداشته است. در این حالت هیچ جایی برای نظریهٔ آفرینش «جمعی» وجود ندارد» (م. سپرانسکی) در اینجا فراموش شده که نمی‌توان مراسمی داشت بدون مجوز از سوی اجتماع و این یک تناقض است و ـ حتی اگر منشأ این یا آن مراسم، یک کلام فردی بوده ـ راهی که خلاقیت فردی را از مراسم جدا می‌کند همان قدر طولانی‌ست که راهِ تغییر فردی زبان به سوی جهش دستوری.

آن چه دربارهٔ خاستگاه مراسم گفتیم (و یا مجموعه آثار شعر شفاهی) همچنین در مورد تکامل مراسم نیز صادق است (یا در تکامل فولکلور به طور عام). زبان‌شناسی تمایزی میان تغییر شکل هنجار زبان و این واقعیت که یک فرد آن را رعایت نکند دوری می‌جوید، قائل می‌شود. از سویی این تمایز که نه تنها اهمیت کیفی، بلکه اهمیت کمی نیز دارد، همچنان برای دانش فولکلور یگانه است.

یکی از ویژگی‌های اساسی که تمایز میان فولکلور و ادبیات را ممکن می‌سازد، در خود نظریهٔ اثر هنری نهفته است.

در فولکلور، رابطه میان اثر هنری و عینیت آن، یعنی شکل‌های گوناگون این اثر هنری که از سوی افراد مختلف تأویل می‌شود، یکسره همسان با رابطه میان زبان و گفتار است. اثر فولکلوریک، مانند لانگ نزد فردی‌ست و تنها موجودیتی بالقوه دارد و چیزی جز مجموعهٔ پیچیده‌ای از برخی هنجارها و انگیختارها و بافتی از سنت زمان نیست که تأویل‌ها را به کمک آرایه‌های خلاقیت فردی جان می‌بخشند؛ همان گونه که تولید کنندگان گفتار دربارهٔ زبان می‌کنند.[۲] در مقیاسی که این ابتکارهای فردی در زبان (یا در فولکور) به نیازهای جامعه پاسخ بگویند. و در تکامل منظم زبان شرکت کنند (یا فولکلور)، همگرا هستند و به واقعیت‌های زبان (یا عناصر اثر فولکلوریک) تبدیل می‌شوند.

اثر ادبی دارای شیئیت است و به طور عینی و مستقل از خواننده وجود دارد و خواننده، بی‌درنگ به سوی اثر

روی می‌کند اثر ادبی همان راه اثر فولکلوریک یعنی از تأویل‌گر تا تأویل‌گر را طی نمی‌کند. بلکه راه آن از اثر تا تأویل‌گر است. بی‌شک یک تأویل بعدی می‌تواند اهمیتی پیدا کند ولی تنها یکی از عناصری‌ست که پذیرش اثر را امکان‌پذیر می‌کند و نه مانند اثر فولکلور تنها خاستگاه آن نقش تأویل‌گر اثر فولکلوریک نباید نه با نقش خواننده، نه نقش گزارشگر آثار ادبی و نه نقش مؤلفان آنها اشتباه گرفته شود.

آثار برای تأویل‌گر فولکلور واقعیتی از جنس زبان را بازنمایی می‌کنند؛ یعنی فرا فردی و مستقل از تأویل‌گر؛ خواه گونه‌ای دگردیسی و یا آغاز حالت ادبی یا مبتذل جدیدی را پشتیبانی کند. این حالت برای مؤلف یک اثر ادبی به عنوان واقعیتی از جنس پارول پدیدار شود؛ یعنی نه به عنوان داده‌ای پیشینی، بلکه داده‌ای پیرو کار فردی. تنها مجموعه‌ای از آثار هنری که به طور موقت مؤثر هستند مطرح است. اثر هنری جدید در پس زمینه‌ای که این آثار هنری قرار می‌گیرند یعنی در پس زمینهٔ ورود فرم است که برخی فرم‌ها را از آنِ خود می‌کند، فرم‌های دیگر را تغییر می‌دهد و باقی مانده را پس می‌زند، باید خود را بیافریند و سپس مخاطب پیدا کند.

تفاوت اساسی فولکور و ادبیات چنین است: فولکلور پیوند ویژه‌ای با زبان دارد و ادبیات با گفتار. اگر به تعریف بسیار شایستهٔ پرتبینا از فولکلور، استناد کنیم، خود شاعر فولکلور به هیچ رو حق ندارد که اثرش را مال خود و آثار شاعران دیگر همسنگ خود را بیگانه ارزیابی کند. پیشتر گفتیم که نقش سانسورِ جامعه در ادبیات و فولکلور متفاوت است. در فولکلور سانسور، آمرانه است و شرایطی دشوار برای پیدایش آثار هنرمندانه پدید می‌آورد. نویسنده کمابیش به اقتضاهای محیط توجه می‌کند ولی به گونه‌ای خود را با آن وفق می‌دهد. همجوشی جدایی‌ناپذیر سانسور و اثر که ویژهٔ فولکلور است، در ادبیات وجود ندارد. یک اثر ادبی پیشاپیش از سوی سانسور مشخص نشده است. اثر نمی‌تواند به تمامی سانسور را گردن نهد و تنها در همجواری آن به گونه‌ای هم دقیق و هم غیردقیق، توقع‌های سانسور را در نظر می‌گیرد. اثر ادبی کمترین توجهی به امیال متعدد جامعه نمی‌کند. در اقتصاد سیاسی این امر را «تولید و پیروی مصرف‌کنندگان» می‌نامیدند که شبیه مناسبت میان دبیات و مصرف‌کننده است؛ در حالی که فولکلور بیشتر «تولید براساس دستور» است.

عدم هماهنگی میان اقتضاهای یک محیط و یک اثر ادبی، می‌تواند نتیجهٔ یک اشتباه باشد؛ می‌تواند ناشی از نصد خودسرانهٔ نویسنده‌ای باشد که دلمشغول تغییر دادن شرایط محیط و تربیت مجدد آن به کمک ادبیات است. چنین اقدامی از سوی نویسنده برای تأثیرگذاشتن بر روی تقاضا، محکوم به بی‌ثمری‌ست. سانسور اجازه نمی‌دهد؛ میان هنجارهایی که سانسور مطرح می‌کند و اثر، تضاد درمی‌گیرد. در میان برخی این گرایش وجود دارد که براساس انگارهٔ «شاعر ادبی»، خود را «نویسندگان فولکلوریک» معرفی کنند ولی این فراگذاری، نادرست است، «شاعر فولکلور» درست برخلاف «شاعر ادبی» بنابه گوشزد بسیار درست آنیچکوف ـ محیط جدید نمی‌آفریند و با هر گونه خواست تغییر دادن محیط یکسره بیگانه است: قدرت تام سانسورِ پیش‌گیرنده، هر کشاکش میان اثر و سانسور را ناکام می‌کند و نوع خاصی از شرکت کنندگان در آفرینش ادبی می‌آفریند و شخصیت آنها را وادار به رها کردن هر گونه احترام برای چیرگی بر سانسور می‌کند.

انگاشتن فولکلور به عنوان بیان آفرینش فردی، گرایش به زدودن مرز میان تاریخ ادبی و فولکلور را به حداکثر خود می‌رساند. ولی ما بر این باوریم که در این دیدگاه باید بازنگری‌های جدی صورت گیرد. این بازنگری به تأیید دوبارهٔ مفهوم رمانتیک می‌انجامد که طرفداران آموزهٔ یاد شده به شدت به آن حمله می‌کنند.

بی‌تردید، نمایزی که نظریه‌پردازان رمانتیک میان شعر شفاهی و ادبیات قائل بودند، در بردارندهٔ مجموعه‌ای از نگرش‌های هوشمندانه است و رمانتیک‌ها حق داشته‌اند که بر روی خصلت جمعی شعر شفاهی پافشاری و آن را با زبان مقایسه کنند. ولی در کنار این دیدگاه‌های ارزشمند، در برداشت رمانتیک انواع باورهایی وجود داد که در برابر نقد علمی معاصر تاب مقاومت می‌کرد.

نخست آن که رمانتیک‌ها در نقش خودمختار و خود به خود فولکلور مبالغه می‌کردند؛ باید کارهای دانشمندان نسل‌های بعد از راه می‌رسید تا در فولکلور اهمیت آن چیزی که قوم‌شناسی مدرن آلمان «ارزش‌های فرهنگی منسوخ» می‌نامد، آشکار شود. شناختن جایگاه مهم و گاه حتی یکهٔ این «ارزش‌های فرهنگی منسوخ» در نمایش مردمی شاید معادل است با محدود کردن بنیادی نقش آفرینش جمعی در فولکلور و یا نفی آن. آثاری که شعر مردمی از طبقات بالای اجتماع وام می‌گیرد، می‌توانند محصولات نمونه‌وار نوآوری شخصی و آفرینش فردی باشد. ولی پرسش پیرامون خاستگاه‌های اثر فولکلور فراتر از حدود دانش فولکلور می‌رود. هر پرسشی دربارهٔ خاستگاه‌های ناهمگن تنها در صورتی از تأویل علمی برمی‌خیزد که آنها را از نظر نظامی که به آن وابسته هستند، بررسی کنیم و در این مورد که مد نظر ماست، نظام فولکور. از نظر دانش فولکلور، نه تولد و نه وجود خاستگاه‌ها ــ در خارج از فولکلور ــ اهمیت اساسی ندارند. نکتهٔ کلیدی، گرفتن موردی انتخاب شده و تغییر دادن دستمایهٔ وام گرفته شده است. از این منظر دیگر تز مشهور «مردم نمی‌آفرینند، شخص می‌آفریند» معتبر نیست زیرا ما نمی‌توانیم مرزی عبور ناپذیر میان تولید و باز تولید رسم کنیم و بگوییم که باز تولید به نوعی فرودست است. باز تولید به معنای نسخه‌برداری منفعل نیست و از این رو میان مولیر که نمایشنامه‌های کهن را مورد استفاده قرار داد و مردم که به قول نومان «یک ترانه را قطعه قطعه می‌کنند»، تفاوت اساسی وجود ندارد. تبدیل یک اثر برخاسته از هنر «رسمی» به هنر «ابتدایی» نیز عملی خلاق است. در این مورد نیز آفرینش همان قدر در گزینش آثار مورد استفاده ثمود می‌یابد که در روش استفاده از آنها برای برآوردن دیگر عادت‌ها و اقتضاها. فرم‌های ادبی موجود پس از ورود به فولکور تبدیل به دستمایه‌ای در حال تغییر می‌شوند. اثر با داشتن فضای ادبی دیگر، سنت دیگر و مناسبت متفاوتی با ارزش‌های هنری، تأویل نوین پیدا می‌کند: این دخول فرم را که در وهلهٔ اول به نظر می‌رسد هنگام وام‌گیری آن پیش‌بینی شده بود، نباید با مدل یکی دانست: بنا به گفتهٔ پژوهشگر روس، تینیانون، در این فرم‌های هنری گونه‌ای تغییر کارکردها روی می‌دهد. از نظر کارکردی ــ که بدون آن درک امور هنری ناممکن است ــ اثر هنریِ خارج از فولکلور و خودِ اثر هنری که از سوی فولکلور مورد استفاده قرار گرفته است، دو امر ذاتاً متفاوتند.

شعر پوشکین به نام سوار جنگی نمونه‌ای بارز از حالتی‌ست که طی آن فرم‌های هنری که از فولکلور به ادبیات و برعکس از ادبیات به فولکلور وارد می‌شوند، کارکردی متفاوت می‌یابند. داستان فولکلوریکِ نمونه‌وارِ دیدار مردی عامی از دنیای فوق زمینی (توصیف شرارت شیطان صفتانه که مرکز داستان را تشکیل می‌دهد) از سوی پوشکین دگرگون شده است: شاعر روانشناسی شخصیت‌های فعال را مورد دقت قرار می‌دهد و در مجموعه‌ای از تابلوهای نوعی به کُنش‌های آنان انگیزشی روانشناختی می‌بخشد. قهرمان اصلی ـ سوار جنگی ـ و خرافات عامیانه از سوی پوشکین با جنبهٔ طنزآمیز ترسیم شده‌اند. افسانهٔ مورد استفادهٔ پوشکین افسانه‌ای مردمی‌ست. در روایت پوشکین برعکس، لحن مردمی، گونه‌ای رفتار است. به بیانی دیگر این لحن، جهت‌دار است. ازنظر

پوشکین، بیان ساده‌لوحانهٔ افسانه‌پرداز مردمی، عنصری گزنده برای فرمی منظوم است.

شعر پوشکین به فولکلور بازگشت و در برخی روایت‌های بارزترین نمایشنامهٔ تئاتر مردمی روس یعنی تزار مکسی میلیان دوباره به کار گرفته شد. شعر پوشکین در این نمایشنامه همراه دیگر آثاری که از ادبیات وام گرفته شده‌اند، به کار پوشش دادن رویداد آمده است، این شعر در بسیاری از ماجراهای رنگارنگ که قهرمان داستان یعنی سوار جنگی با آن رویاروی می‌شود، نقش دارد. لاف‌زنی‌های خیالی سوار جنگی هم در روح هنرمندانهٔ کمدین‌ها و هم در نمایش کارهای شیطان حضور دارد. ولی باید افزود که طنز پوشیکن که به طنز رمانتیک گرایش دارد، وجه مشترک زیادی با کمدی لودگی که تزار مکسی‌میلیان از آن نوع است و شعر پوشکین را وام گرفته، ندارد. حتی در مواردی که شعر پوشکین نسبتاً تغییر کمتری پیدا کرده، از سوی مخاطبِ تغذیه شده با فولکلور، به گونه‌ای بسیار خاص فهمیده می‌شود؛ به ویژه، هنگامی که هنرپیشگان تئاتر مردمی آن را اجرا می‌کنند. در روایت‌های دیگر این تغییر کارکرد به همین شکل بروز می‌کند. زبان مکالمهٔ خاص شعر پوشکین به راحتی به شعر فولکلوری تبدیل می‌شود که در آن حرف می‌زنند و از شعر چیزی باقی نمی‌ماند جز محتوای نموداری و تهی از انگیزش‌ها صنعت‌ها و بازی‌های کلامی به آن افزوده می‌شوند.

بی‌تردید سرنوشت ادبیات و شعر شفاهی می‌توانند با یکدیگر پیوند داشته و تأثیر آنها روزانه و شدید باشد. فولکلور می‌تواند اغلب از دستمایه‌های ادبی سود جوید و این اتفاق بسیار می‌افتد و نیز برعکس ادبیات از دستمایهٔ فولکلوریک: ما کوچکترین حقی نداریم که مرز اساسی میان شعر شفاهی و ادبیات را به بهانهٔ تبارشناسی مخدوش کنیم.

خطای قابل توجه دیگر رمانتیک‌ها هنگام تعریف فولکلور، علاوه بر خودبه‌خودی دانستن آن چنین است: براساس این دیدگاه، تنها مردمی که با اختلاف طبقاتی بیگانه و گرنه‌ای شخصیتِ جمعی، یک روح و یک ایدئولوژی دارند و تنها جامعه‌ای بدون هیچ بیان فردی از فعالیت انسانی، می‌توانند مؤلف فولکلور باشند و در آفرینش جمعی شرکت کنند. ما امروز این پیوند ناگسستنی میان آفرینش جمعی و «جامعهٔ فرهنگی ابتدایی» را در دیدگاه نومان و پیروان مکتب او می‌بینیم که وجوه مشترک فراوانی با رمانتیک‌ها دارند. نومان می‌نویسد: «در اینجا فردگرایی هنوز وجود ندارد. نباید از یافتن شباهت‌هایی میان چنین جامعه‌ای با قلمرو جانوران هراسی داشت زیرا خطوط موازی بسیار نزدیکی میان آنها می‌بینیم. هنر مردمی خالص یک هنر جمعی‌ست ولی به همان شیوه که آشیانهٔ پرستوها، کندوی زنبور عسل‌ها و تخم حلزون‌ها محصول یک هنر جمعی خالص هستند.» و «همگی دارای یک نوع حرکت هستند» و این جمله‌ها را نومان دربارهٔ حاملان تمدن اشتراکی می‌نویسد: «آنان همگی با قصه‌های مشابه و افکار یکسان عمل می‌کنند» این معنا همچنین خطر کاستن بی‌درنگ یک ذهنیت از نمودی اجتماعی را دربر دارد. و به این ترتیب، برای نمونه، خطر کاستن ویژگی‌های اندیشه از فرم زبان‌شناختی را پدید می‌آورد. (خطر اینهمانی فوق در حالتی این چنین به خوبی توسط آنتون مارتی بررسی شده است). در قوم‌شناسی نیز همین وضع وجود دارد: شرط بی‌چون و چرای آفرینش جمعی، حاکمیت بی‌منازع ذهنیت جمعی نیست؛ هر قدر هم چنین ذهنیتی زمینه‌ای مناسب برای تحقق کامل‌ترین شکل آفرینش جمعی پدید آورد. این پدیده به هیچ رو برای تمدنی فردگرا بیگانه نیست. کافی‌ست به لطیفه‌هایی بیندیشیم که در محافل تحصیلکرده‌های امروز رواج دارد و نیز به خرافات و شکل‌گیری اسطوره‌ها و به کاربردهای اجتماعی و مد روز

توجه کنیم. وانگهی، قوم‌شناسان روس که در دهکده‌های حومهٔ مسکو تحقیق کرده‌اند، می‌توانستند مسائل بسیاری دربارهٔ رابطه میان اثر فولکلوریک غنی و زنده با تفاوت‌های اجتماعی،اقتصادی، ایدئولوژیک و حتی اخلاقی در روستاها بیابند.

موجودیت یک شعر شفاهی (و باشعر ادبی) تفسیری نه تنها روانشناختی بلکه به طور عمده کارکردی دارد، برای نمونه موجودیت همزمان شعر شفاهی و ادبیات را در محافل تحصیلکرده‌های روسی قرن شانزدهم و هفدهم مقایسه کنیم. در این دوره ادبیات دارای برخی کارکردهای فرهنگی بود و شعر شفاهی برخی کارکردهای دیگر داشت. در محافل شهری، طبیعی‌ست که ادبیات بر فولکلور چیرگی دارد یعنی برتری «تولید و پیروی مصرف‌کنندگان» بر «تولید براساس دستور».

اگر این دیدگاه را بپذیریم که: فولکلور، گونه‌ای وجود خارجی دادن به آفرینش جمعی‌ست، دانش فولکلور را در برابر مجموعه‌ای از هدف‌های عملی قرار داده‌ایم. شکی نیست که انتقال روش‌های واژه‌شناسی که در تاریخ ادبیات به کار می‌روند به قلمرو دانش فولکلور، اغلب تحلیل فرم‌های هنر فولکلور را به خطر انداخته است. به ویژه برای تفاوت مهم میان یک متن ادبی و یک اثر فولکلور، اهمیتی اندک قائل شده‌اند، مکتوب ساختن چنین اثری ناگزیز آن را تغییر شکل می‌دهد و آن را در مقوله‌ای متفاوت قرار می‌دهد.

سخن گفتن از فرم‌های همسان، آن گونه که در فولکلور و ادبیات مطرح می‌شود، ابهام‌آمیز است. به این ترتیب، برای نمونه واژهٔ «شعر» که در نگاه نخست گویی در ادبیات و فولکلور معنایی مشابه دارد، در اصل دو امر اساساً متفاوت از نظر کارکردی را شامل می‌شود. مارسل جوس تحلیل‌گر برجستهٔ «سبک شفاهی ضرباهنگ‌دار»، این تفاوت را چنان مهم می‌داند که استفاده از واژه‌های Vers و Poésie را به ادبیات منحصر می‌داند و برای آفرینش شفاهی، نامگذاری‌های مناسبی چون «نمایهٔ ضرباهنگ‌دار» و «سبک‌شفاهی» را به کار می‌برد و به این وسیله مانع از آن می‌شود که این واژه‌ها برای خواننده از درونمایهٔ معمولی ادبی دلالت کنند. او استادانه کارکرد «شگرد به حافظه سپاری» را در این گونه «نمایه‌های ضرباهنگ‌دار» نشان می‌دهد. به این ترتیب جوس سبک شفاهی ضرباهنگ‌دار را در یک «محفل داستان‌سرایی به روش بدیهه‌سازی» تفسیر می‌کند. «می‌توان زبانی را تصور کرد که دویست یا سیصد جملهٔ قافیه‌دار و چهارصد یا پانصد نمایهٔ ضرباهنگ‌دار برای همیشه در آن تثبیت شده و بدون تغییر به سنت شفاهی انتقال یافته‌اند: از این پس ابتکار فردی با مدل قراردادن این نمایه‌های ضرباهنگ‌دار و با آفرینش کلیشه‌های گزاره‌ای به عنوان عوامل تعادلی، دیگر نمایه‌های ضرباهنگ‌داری را با همان فرم می‌آفریند که همان ضرباهنگ و ساختار را دارند (...) و در صورت امکان همان درونمایه را.» در اینجا به روشنی مناسبت میان سنت شفاهی و بدیهه‌سرایی، میان زبان و گفتار در شعر شفاهی تشریح می‌شود. در فولکلور، شعر، آواز دستجمعی و دیگر ساختارهایی که ترکیب پیچیده‌تری دارند، حامی نیرومندی برای سنت هستند (این موضوع با نتیجه‌گیری بعدی ما ارتباط تنگاتنگی دارد.) و روش مؤثر شگرد بدیهه‌سرایی به شمار می‌روند. سنخ‌شناسی فرم‌های فولکوریک باید مستقل از سنخ‌شناسی فرم‌های ادبی عمل کند. یکی از جدیدترین مسائل زبان‌شناسی برقرار سنخ‌شناسی‌آوایی و ریخت‌شناختی‌ست. ما می‌بینیم که قوانین عمومی ساختاری وجود دارند که زبان‌ها آنها را نقض می‌کنند. به نظر می‌رسد که گونه گونی ساختارهای آواشناختی و ریخت‌شناختی کاهش یافته است و به شمار نسبتاً کمی از سنخ‌های اساسی رسیده‌ایم. این امر

ناشی از آن است که گونه‌گونگی فرم‌های آفرینش جمعی محدود است. گفتار انواع دگرگونی بیشتری را مجاز می‌داند تا زبان. می‌توان این نتایج زبان‌شناسی را با گوناگونی موضوع‌ها در ادبیات و فهرست محدود موضوع افسانه‌ها در فولکلور مقایسه کرد. این ویژگی محدود را نباید نه به کمک مجموعهٔ خاستگاه‌ها نه مجموعهٔ عوامل روانی یا شرایط خارجی تفسیر کرد. این قوانین، یکسره مانند قوانین ساختارهای زبان هستند و در زمینهٔ آفرینش جمعی متحدالشکل‌تر از قوانین آفرینش فردی هستند.

فوری‌ترین هدف دانش همزمانی فولکلور، تشریح نظام فرم‌های هنری‌ست که امکانات اجرای عملی یک جامعهٔ مشخص ـ روستا ـ محله، واحد قومی ـ را تشکیل می‌دهند. پس از این کار باید در کنار مسائل دیگر به مناسبات متقابل فرم‌ها در درون نظام به سلسله مراتب آنها و تمایز میان فرم‌های مولد و آنهایی که قدرت خلاقهٔ خود را از دست داده‌اند، توجه کرد.

در آثار فولکلور نه تنها گروه‌های مردم‌شناختی و جغرافیایی متمایز می‌شوند، بلکه گروه‌هایی نیز که ویژگی جنسی دارند (فولکلور مردانه و زنانه) سن (کودکان، جوانان، پیران)، حرفه (چوپان، صیاد، سرباز، راهزن و غیره) از یکدیگر تمیز داده می‌شوند. این چرخه‌های فولکلوریک در مقیاسی که گروه‌های حرفه‌ای حوزهٔ فولکلور تولید می‌کنند، قابل مقایسه با زبان‌های حرفه‌ای هستند. بنابراین برخی نمونه‌های فولکلوریک وجود دارند که بی‌شک به گروه محفلی خاصی تعلق دارند ولی اهداف و مصرف‌کنندگان آن خارج از گروه قرار می‌گیرند. برای نمونه به این ترتیب است که در بخش بزرگی از روسیه، اشعار مذهبی کمابیش منحصراً توسط Kaliki Perethozhie تفسیر می‌شوند. آنان درویشانی آواره هستند که گروه‌های برادری خاصی دارند. خواندن شعرهای مذهبی، یکی از منابع اصلی درآمد آنان است. میان چنین نمونه‌ای از جدایی کامل تولیدکننده از مصرف‌کننده و حالت برعکس آن که کمابیش همهٔ جامعه، همزمان تولیدکننده و مصرف‌کننده است (ضرب المثل‌ها، لطیفه‌ها، دوبیتی‌ها، برخی از انواع سرودهای مذهبی و غیرمذهبی) انواع حالت‌های میانه وجود دارد. در یک محیط، گروهی از افراد غیر حرفه‌ای پیدا می‌شوند و یک نوع مشخص فولکلور را تولید می‌کنند (برای نمونه افسانه‌ها را) و کمابیش آن را در انحصار خود قرار می‌دهند. آنها حرفه‌ای نیستند و تولید هنری، کار اصلی آنها و یا منبع درآمدشان نیست؛ آنها بیشتر افرادی غیرحرفه‌ای هستند که در ساعت‌های بیکاری خود به شعر می‌پردازند. در اینجا نمی‌توان هیچ همسانی کاملی میان تولیدکننده، و مصرف‌کننده قائل شد ولی به هیچ رو جدایی کامل نیز وجود ندارد. محدوده در حال نوسان است. افرادی وجود دارند که کم یا بیش نقال افسانه‌ها و در عین حال شنونده هستند. آفرینندهٔ تازه کار به راحتی مصرف‌کننده می‌شود و برعکس.

آفرینش ادبی شفاهی، حتی در حالتی که میان تولید کننده و مصرف‌کننده جدایی وجود دارد، جمعی باقی می‌ماند و البته امر جمعی در اینجا ویژگی‌های خاص پیدا می‌کند و نمایندهٔ جامعه‌ای از تولیدکنندگان می‌شود و «سانسور پیش گیرنده» در اینجا مصرف‌کننده را کمتر به حساب آورده تا در حالت اینهمانی میان آفریننده مصرف‌کننده که در آن سانسور منافع تولید و مصرف را به طور مساوی رعایت می‌کند.

تنها در یک حالت، شعر شفاهی به دلیل جوهرهٔ خود از چهارچوب فولکور خارج می‌شود و دیگر آفرینشی جمعی به شمار نمی‌رود: هنگامی که یک جامعهٔ دارایِ حرفه‌ای‌های بسیار و سنتی محکم، با برخی محصولات هنری چنان دلسوزانه برخورد می‌کند که می‌کوشد به هر وسیله شده آنها را بدون کوچکترین تغییری نگه دارد.

نمونه‌های تاریخی بسیاری نشان می‌دهند که این کار کمابیش ممکن است. این گونه بود که در طول قرن‌ها کاهنان، سرودهای مذهبی وداها را دهان به دهان و به قول بودایی‌ها درون سبد حفظ کردند. تمام تلاش آنها متوجه تغییر نکردن متون بود؛ البته صرفنظر از برخی نوآوری‌های بی‌اهمیت. آنجا که نقش جامعه تنها حفظ یک اثر هنری ارتقا یافته به مرتبهٔ قانونی بغرنج است، دیگر سانسور خلاق و یا بدیهه سرایی و خلاقیت فردی وجود ندارد.

می‌توان ادبیات را نیز دارای ارتباط با فرم‌های محدود شعر شفاهی دانست. فعالیت مؤلفان گمنام و کاتبان سده‌های میانه با آن که از قلمرو ادبیات خارج شود، برخی ویژگی‌هایی دارد که آن را از جهاتی به شعر شفاهی نزدیک می‌کند: کاتب اغلب با اثرِ در حالِ مکتوب شدن مانند دستمایه‌ای شایستهٔ تکثیر برخورد می‌کرد. ولی با وجود این شمار پدیده‌های میانی که در مرز آفرینش فردی و جمعی قرار دارند هر قدر که باشند، ما مقلد آن سوفیست نیستیم که شهرت اندکی داشت و خود را عذاب می‌داد تا دریابد چند دانهٔ شن باید از تودهٔ شن برداشت تا دیگر توده به شمار نرود. میان دو قلمرو فرهنگی مجاور همواره مناطق مرزی و میانی وجود دارد و این امر هرگز به ما اجازهٔ انکار وجود و قلمرو مشخص و ویژگی دقیق تفکیک آنها را نمی‌دهد.

هرچند سابق گرایش دانش فولکلور و تاریخ ادبیات، امکان روشن کردن مجموعه‌ای از پرسش‌های نوعی را می‌داد ولی تفکیک دو مجموعهٔ اصول برای این دو قلمرو و تحکیم خودمختاری دانش فولکلور احتمالاً تفسیر کارکردهای فولکلور و آشکار ساختن اصول ساختاری و ویژگی‌های آن را آسان‌تر کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

۱ - به طور گذرا یادآور شویم که در قلمرو فولکلور نه تنها سنت بلکه وجود همزمان فرم‌های سبک، به عنوان جستارهایی متفاوت در درون یک محفل واحد به طور قابل ملاحظه‌ای کاهش بیشتری می‌یابد. یعنی گونه گونی فرم‌های سبک در فولکور اغلب مربوط به گونه‌گونی نوع‌ها هستند.

۲ - متخصص فولکلور اسلاو یادآور می‌شود که نباید از نظر دور داشت که خوانندگان فولکور مانند ما یک متن ثابت را نمی‌خوانند بلکه بی وقفه آن را می آفرینند.