علی‌اصغر قره‌باغی

اندیشه

واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی (۱۰)

آشنایی‌زدایی
Defamiliarization

آشنایی‌زدایی و غریبه‌سازی، به زبان ساده یعنی ایجاد ارتباط و پیام‌رسانی به شیوه‌های غیرمتعارف و غیرشفاف به‌گونه‌یی که مضمون و آن‌چه دربارهٔ آن بحث می‌شود، نا آشنا و بیگانه به‌نظر آید. هدف از آشنایی‌زدایی برهم زدن و برآشفتن عادت خواندن و نوشتن است. می‌خواهد به چیزها و پدیده‌ها در نور و هوای تازه نگریسته شود و از اعتبار آداب میثاق‌شده در زبان و ادبیات بکاهد. شگردهای غریبه‌سازی مانع از آن می‌شود که خواننده خود را به دریافت‌های متعارف قایل و قانع‌کند و نسبت به متن عکس‌العمل عادت‌زده و معمولی نشان دهد.

آشنایی‌زدایی، از عبارت روسی Ostranenie که معنای آن «بیگانه‌سازی» یا «غریبه‌سازی» است گرفته شده و اصطلاحی است که فرمالیست‌های روسی به طور اعم، و ویکتور شکلوفسکی به‌طور اخص، به‌نام خود سکه‌زده و سرزبان‌ها انداختند. فرمالیسم، یکی از گرایش‌های عمده در نقد ادبی روسیه بود و سرآغاز آن را می‌توان سال ۱۹۱۴ و رساله‌یی دانست که ویکتور شکلوفسکی دربارهٔ شعر فوتوریستی نوشت. شکلوفسکی، منتقد فرمالیست روسی، در این رساله رستاخیز واژگان را نوید داد و در رسالهٔ دیگری باعنوان «هنر به عنوان صناعت»[1] که در واقع بیانیهٔ فرمالیست‌ها شمرده می‌شود، بر این نکته انگشت گذاشت که کار اصلی هنر، ایجاد دگرگونی در واقعیت و ایستادگی در برابر هرگونه عادت‌زدگی و جریان خودکار ذهن است. شکلوفسکی بر آن بود که رسالت هنر، زدودن غبارهای عادت و فراهم آوردن زمینه‌هایی است که دریافت فردی را میسر کند. معتقد بود که ادراکات انسان به محض آن که به صورت عادت درآمد، شکلی خودکار پیدا می‌کند و وظیفهٔ هنر ایجاد گسیختگی در عادت‌زدگی‌هاست. از موضع و منظر شکلوفسکی، مراد از هنر القای احساس چیزها به همان گونه‌یی است که دریافت می‌شوند، نه آن‌گونه که شناخته شده‌اند. او آشنایی‌زدایی و ناآشنا نمایاندن اشیا و رویدادها را یکی از شگردها و شیوه‌های دستیابی به این هدف می‌دانست. شکلوفسکی در نوشته‌های خود از اصطلاح آشنایی‌زدایی برای توصیف نوعی از دریافت هنری و گفتمان ادبی که از کیفیتی بی‌همتا برخوردار است استفاده می‌کرد و معتقد بود که ادبیات می‌باید زبان عادی و حالت‌های عادت‌زدهٔ دریافت را بگسلد و همه‌چیز را نامأنوس و ناآشنا جلوه دهد. او بر این اعتقاد بود که ادبیات می‌باید فرم‌ها را دشوار نشان دهد، بر دشواری و طول فرایند دریافت بیفزاید و هرگز اجازه ندهد که رمزگان متعارف و میثاق‌شدهٔ بازنمایی دریافت را بی‌رنگ و رمق کند. این شکل از بیگانه‌سازی با بهره‌جویی از ابزارهای مکانیزم فرمال یا «ابزار هنرمندانه» مانند ضرباهنگ و آوا و نحوشناسی و طرح کلی حاصل می‌شود.

شماری دیگر از نویسندگان و اعضای «انجمن مطالعهٔ زبان ادبی» که مخفف آن به روسی Opajaz (اوپایاز) است این گرایش را در دوران جنگ جهانی اول پی‌گیری کردند و در دههٔ ۱۹۲۰ به اوج و شکوفایی رساندند. این زبان‌شناسان که در دایره‌های فرهنگی و زبان‌شناسی مسکو و پیترزبورگ فعالیت داشتند، با مطالعات ادبی رایج مخالف بودند و از شعر فوتوریست‌های روسی به سرکردگی شکلوفسکی حمایت می‌کردند. جنبش فرمالیسم از سال

۱۹۲۳ و زمانی که لئون تروتسکی در فصلی از کتاب خود «ادبیات و انقلاب» به «مکتب فرمالیستی شعر و مارکسیسم» پرداخت و از آن به‌شدت انتقاد کرد، با مخالفت‌های بسیار روبه‌رو شد و سرانجام در ۱۹۳۰، هنگامی که شکلوفسکی زیرفشارهای سیاسی حرف خود را پس گرفت، از هم فروپاشید. با این همه، اندیشه‌های فرمالیستی از میان نرفت و در نوشته‌های رومن یاکوبسون که از ۱۹۲۰ به چکاسلواکی مهاجرت کرده و به اتفاق تنی چند از نویسندگان دیگر، مکتب پراگ را شکل داده بود پی‌گیری شد. همین جا اشاره به این نکته هم ضروری است که عنوان «فرمالیست» را این نویسندگان روی خود نگذاشتند، بلکه مخالفان آن‌ها به طعنه و تمسخر آن‌ها را به این نام می‌خواندند و فرمالیست‌ها هم آن را پذیرفتند. فرمالیست‌ها همان‌گونه که از نام‌شان برمی‌آید، کیفیت فرمال ادبیات را در کانون توجه و مطالعات خود قرار داده بودند. اگرچه با پیدایی رئالیسم سوسیالیستی بازهم از اعتبار این مشرب کاسته شد، اما آن‌قدر بود که پایه‌های جنبش‌های ادبی بعدی، از جمله «دایرهٔ زبان‌شناسی پراگ» را استوار کند. نظریه‌پردازان مکتب پراگ هم برای به‌دست دادن تعریف و توصیفی جامع و پذیرفتنی از خودکارگری و عادت‌زدگی، رسالات گوناگون نوشته‌اند و فشردهٔ نظریات‌شان این است که مفهوم و معنای تمام این حرف‌ها به بهره‌جویی ابزاری از زبان برای مقاصد اکسپرسیو منتهی می‌شود؛ چنان که گویی خود اکسپرشن توان جلب توجه کسی را نداشته است. اعضای مکتب پراگ بر این اعتقاد هم بودند که خودمختاری می‌تواند در سطوح گوناگون اتفاق بیفتد. همین نظریات مکتب پراگ بود که سرانجام به استراکچرالیسم انجامید و به‌طور کلی می‌توان گفت که تمام شکل‌های بعدی شعرشناسی، روایت‌گری و روایت‌شناسی وام‌دار فرمالیست‌های روسی است.

فرمالیسم روسی یکی از نخستین تلاش‌های سازمان یافته برای استوار کردن اساس مطالعات ادبی بر یک پایهٔ مستقل بود و مطالعات ادبی را بر اصول خودگردان بنا نهاد. تلاش فرمالیست‌های روسی بیشتر معطوف به هستی و هویت مستقل مطالعات ادبی بود و دانشجویان، ادیبان و شاعران جوان را به سوی جایگاهی فراتر از تاریخ‌نگاری و قوم‌نگاری‌های رایج رهبری کرد. این اقدام، باتوجه به شرایط زمان و مکان، کار ساده‌یی نبود، چراکه به هیچ رو فقط به گزینش یک روش و ارجح شمردن آن بر روش‌های دیگر محدود نماند و بیشتر ناظر بر تعریف و توصیف مضمون‌هایی بود که باید مورد مطالعهٔ ادبی قرار گیرد. بوریس اُخنبام، یکی از فرمالیست‌های سرشناس روسی بر این نکته تأکید داشت که اصول و اساس نظریات فرمالیستی نه استوار بر روش‌شناسی است و نه زیبایی‌شناسی، بلکه تلاشی است برای هستی دادن به علمی مستقل برای پرداختن به مطالعات ادبی و بررسی دقیقِ مواد و مصالح آن.[۲]

اگرچه نوشته‌ها و نظریات فرمالیست‌های روسی گسترهٔ پردامنه‌یی از ادبیات، از فولکور گرفته تا گویش‌شناسی را دربرمی‌گیرد، اما می‌توان گفت که تمرکز عمدهٔ آن‌ها برشعرشناسی است. این جنبش، با تکیه بر صدا و نحوِ شعر، در ضدیت با سمبولیزمی قد برافراخت که در پایان قرن نزدهم شعر روسیه را یکسره زیر سیطرهٔ خود گرفته بود و دائم به اندیشه‌های متافیزیکی و شبه‌مذهبی دامن می‌زد. در شرایطی از این گونه، همان‌طور که در بالا به اشاره گفته شد، آشنایی‌زدایی یا غریبه‌سازی یکی از شیوه‌های ارزنده‌یی بود که فرمالیست‌های روسی پدید آوردند. آشنایی‌زدایی، به بیان ساده، آشنا را غریبه می‌کند و از این راه به چالش باورها و تصورات عادی نسبت به جهان و طبیعتِ واقعیت می‌رود. مثلاً آن‌چه زنده‌یاد احمدشاملو در شعر «مرگ ناصری» و در توصیف حالت مسیح و بر دوش کشیدن صلیب و تازیانه خوردن او آورده، همه مبتنی بر صناعت آشنایی‌زدایی است. مرا از «رشتهٔ چرم‌باف» که از گرهی بزرگ بر می‌گذرد، تازیانه‌یی است که بر پشت و کمر مسیح فرود می‌آید. فرمالیست‌های روسی بر آن بودند که ادبیات مقوله‌یی زبانی است، زبان ادبی را یکی از گونه‌های زبان می‌دانستند و در آن از دیدگاه زبان‌شناختی نگاه می‌کردند. فرمالیست‌ها، تفکیک صورت و معنا را جایز نمی‌شمردند، همه چیز را به عناصر زبانی محدود می‌کردند و اعتقاد داشتند که آن‌چه ادبیات را پدید می‌آورد، فرم و ساخت است، نه روح و اندیشه. به بیان دیگر، اثر ادبی را فرم محض می‌دانستند و معتقد بودند که در بررسی و ارزش‌گذاری‌های ادبی باید تکیه بر فرم باشد، نه درونه و محتوا. از این دیدگاه، فرم در واقع مجموعهٔ عناصری است که بافت و ساختار ادبی را هستی می‌دهند؛ صنایع ادبی، وزن قافیه، زاویهٔ دید، طرح، صور خیال و... همه ابزار سبکی و اجزای فرم اثر ادبی شمرده می‌شوند و به همین اعتبار، آن‌چه در ارزیابی اثر ادبی می‌باید مورد توجه قرار گیرد، عناصر و مصالحی است که اثر از آن‌ها ساخته و پرداخته شده است. جهان ادبیات با دنیای واقعیت‌های متعارف تفاوت دارد و هرگز نباید اثر ادبی را فقط در ربط و پیوند با واقعیت‌های بیرون از آن ارزیابی کرد.

فرم، از دیدگاه سنتی و پیش از آن که فرمالیست‌های روسی به آن بپردازند و آن را با اهمیت جلوه دهند، نوعی «مکمل تزیینی» برای پدیدآوردن ارزش‌های تفننی تصور می‌شد. به بیان دیگر، فرم ظرفی بود که محتوا درون آن‌جا می‌گرفت. این ظرف، می‌توانست از وجوه نظری و بنابر اقتضا و ایجاب مظروف هم باشد و هرگونه دگرگونی در فرم به نوعی واکنش نسبت به مقتضیات محتوا تعبیر می‌شد. ناگفته پیداست که تمام این نظریات بر محور اهمیت و ارجحیت فرم بر محتوا دور می‌زد، اما نظریات فرمالیستی این رابطه را معکوس کرد و توجه خود را به سوی فرم معطوف داشت. از این پس محتوا متکی به فرم شد و هستی مستقل آن در عرصهٔ ادبیات مورد شک و تردید قرار گرفت. شکلوفسکی «تریسترام شندی» اثر لارنس استرن (۱۷۶۸-۱۷۱۳)، داستان‌نویس انگلیسی را نمونهٔ بارز تکنیک آشنایی‌زدایی می‌دانست و معتقد بود که برآشفتن میثاق‌های ادبی، سبب می‌شود که توجه خواننده از محتوا فاصله بگیرد و به‌سوی فرم داستان معطوف شود. او نوول بی‌نظم و بی‌سامان را نمونهٔ ایده‌آل برای مطالعات فرمالیستی می‌دانست و بر آن بود که در این گونه نوول‌ها ابزار ساختاری چهره‌یی مستقل دارند و تحرک آن‌ها در گروی حوادث یا پی‌آیندها و شرایط داستان نیست. اصولاً فرمالیست‌های روسی به متونی که در آن‌ها نشانه‌هایی از ضدیت با واقع‌گرایی دیده می‌شد تعلق خاطر داشتند و از همین جهت هم بود که نویسندگانی همچون استرن را بر دیگران ترجیح می‌دادند.

به‌طور کلی می‌توان گفت که از موضع و منظر فرمالیست‌های روسی، دو نیروی مکمل در تحول ادبیات نقش داشتند: یکی از این دو نیرو، در پیوند با تدابیر و ابزار ادبی مسلط در یک دوران یا ژانر خاص بود. مردم به مرور زمان با این ابزار و تدابیر آشنا می‌شدند، با آن‌ها انس و الفت می‌گرفتند و دیگر نمی‌شد در آن‌ها به چشم موارد غریب که نیازمند دقت و دریافتن است نگاه کرد. همین که این مرحله فرا می‌رسید، برخی نویسندگان از آن به‌عنوان ابزار نقیضه‌وار استفاده می‌کردند و به شکل تدابیر تازه‌یی که دریافت آن نیازمند دقت و تأملی تازه است جلوه می‌دادند. نیروی دیگری که در تحول ادبیات نقش داشت، در

پیوند با شناساندن ابزار و تدبیرهایی بود که از ژانر مردم‌پسند و گروه‌های حاشیه‌یی عاریت گرفته شده و به ساحت و کانون فعالیت‌های ادبی آورده شده بود. مثلاً داستایووسکی، ابزار و تدبیری را که شکلوفسکی آن را «وول بلوار» می‌نامید به مرتبهٔ یک هنجار هنری برکشاند و چخوف، بخشی از آن‌چه را در مجلات فکاهی دیده می‌شد، به ساحت نثر ادبی آورد. در بسیاری از شعرهای احمدشاملو هم بهره‌جویی از زبان عادی و روزمره دیده می‌شود. مثلاً در آغاز شعر «ضیافت» آمده است: «سروران من! سروران من! جداً بی‌تعارف!» البته باید توجه داشت که این نیرو هم مانند نیروی پیشین، نوعی حالت گذرا و تحولی را تداعی می‌کند و هرگز نمی‌توان آن را یکپارچه و منسجم دانست. به قول اوتول و شکومان (۱۹۷۷)، این نیروها مانند «میراثی است که بر اثر یک سلسله جابه‌جایی‌ها و آشنایی‌زدایی‌ها، نه از پدر به فرزند، بلکه از عمو به برادرزاده می‌رسد.»[۳]

ویکتور شکلوفسکی در مباحث اولیه و رسالات آغازین خود آشنایی‌زدایی را اصطلاحی بسیار گسترده توصیف می‌کرد و قایل به این بود که هنرها اساس زندگی و تجربیات انسانی را تازه و شاداب نگه می‌دارند، اما دریافت آن‌ها می‌باید در جهت مخالف عادت‌زدگی‌ها باشد. شکلوفسکی معتقد بود که ابزار ادبی و آشنایی‌زدایی، سطح زبان را عمداً ناهموار می‌کند تا خواننده هنگام عبور از سنگلاخ‌ها و ناهمواری‌های زبان، دائم حضور آن را احساس کند؛ در غیراین‌صورت، راهی کوفته و عادت‌زده و معمولی را طی خواهد کرد. شکلوفسکی با آوردن نمونه‌هایی از عرصهٔ هنر و ادبیات، دائم بر این نکته تأکید می‌ورزید که هنر می‌باید آن‌چه را رنگ و بوی عادت گرفته است بیگانه کند. مثلاً راه رفتن و گام برداشتن فعالیتی است که انسان‌ها در زندگی روزمره انجام می‌دهند و این کار، از فرط تکرار، چنان عادی شده است که هرکس راه می‌رود بی‌آن‌که به آن فکر کند و توجهی به فرایند آن داشته باشد. اما همین که پای رقصیدن به میان می‌آید، تمام آن‌چه عادت بوده و شکل مکانیکی و خودکار داشته، اهمیت پیدا می‌کند و مورد توجه قرار می‌گیرد. به کلام دیگر، رقصیدن، گام برداشتنی است که ساختار آن احساس می‌شود، به چند و چون آن اهمیت داده می‌شود و معیار سنجش قرار می‌گیرد. به همین منوال، در زبان عادی و روزمره، یک واژه بدون توجه و به‌طور خودکار ادا می‌شود، اما تأثیر شعر آن است که به واژگان عادی اهمیت می‌دهد، زبان را برایهام، دشوار و گاه حتی ملال‌انگیز می‌کند. این از آن جهت است که زبان روزمره در شعر بیگانه می‌شود و به‌ویژه بر صدای فیزیکی واژگان به شکلی غیرعادی تأکید می‌شود. همین شیوهٔ آشنایی‌زدایی و غریبه‌سازی بود که بعدها بر برشت تأثیر گذاشت و مطالعات رولان بارت دربارهٔ اسطوره‌شناسی جهان معاصر را به راهی تازه کشاند. به‌طور کلی می‌توان گفت که آشنایی‌زدایی به چالش عادت‌های جاری و فرضیات متداول می‌رود و به همین اعتبار نقش انقلابی آن بیش از نقش بازتابندگی آن است. اگرچه در آغاز، آشنایی‌زدایی از موضع و منظر فرمالیست‌های روسی، بیشتر به نوعی درگیری آشکار با زبان و مقولات زبان‌شناختی تعبیر می‌شد تا عادت‌زدگی‌های سیاسی و ایدئولوژیک، با این همه در آن شباهت‌هایی با تأثیرات بیگانگی از آن گونه که برشت به آن اعتقاد داشت نیز دیده می‌شد، با این تفاوت که از دیدگاه برشت آشنایی‌زدایی شامل کارکردهای سیاسی و ایدئولوژیکی بیشتری بود.

برشت، در توازی آشکار با نظریه‌های آشنایی‌زدایی، معتقد بود که یکی از وظایف اصلی تئاتر، پدید آوردن «تأثیرات بیگانه‌سازی» است. برشت می‌گفت از هیچ هنرپیشه‌یی نباید انتظار داشت که با نقشی که ایفا می‌کند همسان شود و به اصطلاح در آن «فرو رود»؛ هنرپیشه می‌باید درجاتی از هویت جداگانهٔ واصلی خود را حفظ کند و به نمایش بگذارد. به همین شکل تماشاگر هم باید تشویق شود که از آن‌چه در صحنه می‌گذرد فاصله بگیرد، بیش از حد با آن درگیر نشود و در همه حال خود را بیگانه احساس کند. برشت بر این اعتقاد بود واقعیت چیزی نیست که به سادگی تقدیم تماشاگر شود، چیزی قطعی و تغییرناپذیر هم نیست، بلکه چیزی است که از طریق دریافت‌ها، زبان، باورها و تصورات ساخته و پرداخته شده است و به همین جهت قابل تغییر است. از موضع و منظر برشت، قدرت آشنایی‌زدایی و بیگانه‌سازیِ درام، هنر و ادبیات در گروی ظرفیتی است که برای دگرگون کردن و تغییر شکل دادن مخاطب و جهان پیرامون او دارند.

اغلب نظریات آشنایی‌زدایی مبتنی بر این فرضیه است که دریافت‌های انسان از هنر زیرسیطرهٔ دانسته‌ها و آن‌چه با آن آشنایی دارد قرار می‌گیرد و سرانجام، به جای روبه‌رو شدن و آشنایی یافتن با آگاهی‌هایی که از سوی حس‌ها در اختیار او قرار می‌گیرد، با کلیشه‌های آشنا روبه‌رو می‌شود. بسیاری از مقولات زیبایی‌شناختی به سبب کثرت استعمال، شکلی عادی پیدا می‌کنند و تأثیرات اولیهٔ خود را از دست می‌دهند؛ آشنایی‌زدایی می‌تواند جاذبهٔ این گونه مقولات و عناصر را به آن‌ها بازگرداند. میخاییل باختین هم در همین راستا اعتقاد داشت که می‌توان با آفرینش شرایط غیرعادی امکانی فراهم آورد که خودکارگری و شی‌ءشدگی را از زندگی بزداییم و از این طریق فرد را ناگزیر کنیم که ژرف‌ترین لایه‌های شخصیت و اندیشهٔ خود را آشکار کند.[۴] تولستوی در یادداشت‌های خود با اشاره به عادت‌زدگی آورده است که رسالت هنر آگاه کردن انسان از احساس زندگی، اشیا و رویدادهاست. البته باید توجه داشت که این صناعت پیش از تولستوی هم رواج داشته و از آن به انحاء گوناگون بهره‌گیری شده است. به‌عنوان نمونه، توصیفی که جاناتان سویفت در «سفرهای گالیور» از لی‌لی‌پوت‌ها به‌دست می‌دهد از این گونه است. بوریس توماشفسکی، یکی دیگر از فرمالیست‌های روسی که از قضا دوست شکلوفسکی هم بود، در رساله‌یی به نام «درون‌مایه‌ها» به شگردهای جاناتان سویفت در «سفرهای گالیور» اشاره کرده است.[۵]

یکی از شگردهای صناعت آشنایی‌زدایی که شکلوفسکی آن را به تولستوی منتسب می‌کند، شرح و توصیف اشیا و پدیده‌ها، بدون نام بردن از آن‌ها و به‌گونه‌یی است که گویی راوی برای نخستین بار آن‌ها را دیده است. تولستوی برای توصیف برخی اشیا و رویدادها از نام‌های متعارف و پذیرفته شده استفاده نمی‌کرد و به جای آن از بخش‌های همساز و همخوان اشیا و پدیده‌ها بهره می‌گرفت. به عنوان نمونه، راوی یکی از داستان‌های تولستوی، یک اسب است.[۶] در بخشی از این داستان آمده است که: «من نمی‌دانستم معنی مال خودش، «کره اسب او» و... چیست. رفته رفته از روی این عبارت فهمیدم که مردم فکر می‌کنند رابطه‌یی میان من و اصطبل وجود دارد. در آن روزها نمی‌توانستم به این روابط پی ببرم و فقط وقتی که من را از اسب‌های دیگر جدا کردند، تا حدودی متوجهٔ قضایا شدم. اما هنوز وقتی که من را مایملک خودشان می‌نامیدند نمی‌دانستم منظورشان چیست. حرف‌هایی مثل «اسب من» که با اشاره به من، یعنی یک اسب زنده، گفته می‌شد، برایم همان اندازه غریبه بود که بگویند «زمین من»، «هوای من»، «آب من». هر یک از این عبارات تأثیری عمیق بر من می‌گذاشت و مجبورم می‌کرد دایم به آن‌ها فکر کنم. بعد از تجربیات گوناگون منظورشان را دریافتم و فهمیدم که آدم‌ها در زندگی به وسیلهٔ کلمات و عبارات

راهنمایی می‌شوند، نه با کردار و رفتار.» در این داستان، اسب پیش از پایان داستان می‌میرد، اما شکل و شیوهٔ روایت و تکنیک آن تغییر نمی‌کند.

اصولاً دو مقوله‌یی که در کانون نظریات فرمالیستی قرار دارد، یکی اندیشهٔ ادبی بودن است که به هیچ‌رو شامل کیفیت‌های موروثی ادبیات نمی‌شود و دیگری جایگاه علمی و منزلتی است که برای مطالعات ادبی قایل است. آن‌چه از موضع و منظر فرمالیسم اهمیت دارد، ادبیت ادبیات است، نه اثر ادبی و مضمون و مؤلف. یاکوبسون معتقد بود که «ادبیات، مضمون علم ادبی نیست، بلکه ادبیت است که مضمون این علم شمرده می‌شود؛ یعنی آن عالمی که یک اثر را اثر ادبی می‌کند.»[7] همین اندیشهٔ ادبیت ادبیات بود که به فرمالیسم روسی شکلی علمی و سیستماتیک می‌بخشید و آن را از یک سلسله بینش‌های التقاطی که راه خود را به ادبیات بازگشوده بودند متمایز می‌کرد. اما نقشی که فرمالیست‌ها برای مؤلف قایل بودند و نقد زندگینامه‌یی راهم بر اساس آن استوار کردند، در واقع همان رابطهٔ میان متن و مؤلف و متن و واقعیت بود که در بحث از «متن و اثر» در همین سلسله مقالات به آن اشاره کرده‌ام.[8] به سبب بی‌اعتبار شمردن ایده و محتوا و پرداختن به ادبیت ادبیات بود که مقام مؤلف دستخوش دگرگونی‌های ریشه‌یی شد و در پاره‌یی از نظریات ادبی به مرگ او انجامید. اوسیپ بریک، می‌نویسد: «فرمالیست‌ها معتقد بودند که نویسنده یا شاعر وجود ندارد، آن‌چه هست، شعر و ادبیات است.»[9] بدین سان، مضمون و ایده و محتوا اعتبار پیشین خود را از دست داد و «مواد و مصالح» و «ابزار» جای آن را گرفت. الیوت هم برای آن‌که توجه خواننده را از شاعر برگیرد و به شعر معطوف سازد، می‌گفت شعر بیان شخصیت نیست، بلکه نوعی گریز از شخصیت است.

یکی از اصطلاحات و مفهوم‌های عمده‌یی که فرمالیست‌ها و نظریه‌پردازان مکتب پراگ در کنار آشنایی‌زدایی به آن پرداختند، «زمینه‌سازی» بود. این مفهوم ریشه در توصیف‌های پدیده‌شناسانه و دریافت بصری دارد و ناظر بر این است که در دریافت و ادراک یک ابژه، تماشاگر برخی عناصر را (که شاید اهمیت چندانی هم نداشته باشند) به پیش زمینه می‌آورد، و بقیه را به پس زمینه می‌برد. از دیدگاه موکاروفسکی (۱۹۳۲)، یکی از نظریه‌پردازان فرمالیست، زمینه‌سازی در شعر ناظر بر جلب توجه خواننده نسبت به تصنعی است که به شعر، هویت و ادبیت می‌بخشد؛ تکرار، توازی و به‌پیش زمینه آوردن همه از ابزار آشنایی‌زدایی از هنجارهای عادت‌زده است. امروز از اصطلاح آشنایی‌زدایی و زمینه‌سازی و «به پیش‌زمینه آوردن» به طور مترادف و به جای یکدیگر استفاده می‌شود. این بهره‌جویی‌ها در ربط و پیوند با این نظریه است که حساب زبان شاعرانه می‌باید به روشنی و قاطعانه از شکل‌های دیگر زبان، جدا شود. البته بسیار طبیعی خواهد بود که در برابر زمینه‌سازی و به پیش‌زمینه آوردن، از اصطلاحاتی همچون پیشینه‌سازی و به پس‌زمینه بردن هم استفاده شود و مراد از آن فرایندی باشد که در آن بازنمایی برخی عناصر ادبی رها از برجسته‌سازی صورت بگیرد و این عناصر به‌گونه‌یی نمایش داده شوند که زیاد به چشم نیایند و توجه چندانی به خود جلب نکنند. یکی از بارزترین نمونه‌های این شگرد را می‌توان در داستان‌های پلیسی و جنایی و در جایی دید که نویسنده به شکلی ماهرانه یک سرنخ مهم را چنان با عناصر دیگر داستان درمی‌آمیزد که اصلاً توجهی به آن نمی‌شود، اما در پایان داستان، اهمیت آن آشکار می‌شود.

اگرچه فرمالیست‌ها در تلاش برای آوردن زبان به کانون تعریف و برداشتی که از زبان در ذهن خود داشتند گام‌های ارزنده پیمودند، اما گرفتار یک سلسله تنگناهای تئوریک هم بودند. این گرفتاری از آن‌جهت بود که نتوانستند تئوری زبان را به قلمروهای دیگر گسترش دهند. تصویر و تصوری که از واقعیت داشتند در چارچوب همان دیدگاه‌های فرهنگی که می‌خواستند نظریات خود را به جای آن بنشانند محدود می‌ماند. از این جهت نظریات‌شان سخت آسیب‌پذیر به‌نظر می‌آمد و به دو واقعیت مهم اشاره داشت؛ اول این که از هر تئوری ادبیات، هرقدر هم که ادبی باشد، انتظار می‌رود که یک نظریهٔ رسای غیرادبی هم پدید آورد. دوم این که در عین نظریه‌پردازی، خود را نیازمند یک تئوری رسا و خودکفای زبان نمایش می‌داند.

یکی از مسائل انکارناپذیر آشنایی‌زدایی آن است که بسیاری از صنایع غریبه‌سازی، به‌علت تکرار و استمرار شکلی آشنا پیدا می‌کنند و خود را نیازمند نوعی آشنایی‌زدایی مجدد نشان می‌دهند. نکتهٔ دیگری که حتماً باید به آن هم توجه داشت این است که در بسیاری موارد، سرپیچی از زبان عادی، زبان شاعرانه پدید می‌آورد، اما این قاعده شمول کلی ندارد و چه‌بسا که سرپیچی از زبان شاعرانه، خود بتواند زبان شاعرانهٔ تازه‌تری به‌وجود آورد. آشنایی‌زدایی، نه‌تنها زبان عادی را از زبان ادبیات جدا و متمایز می‌کند، بلکه به‌نوعی عدم سکون و تحرک در درون ادبیات هم اشاره دارد، اما هنگامی که در بهره‌جویی از یک فرم مسلط ادبی افراد شود، و یا برعکس، عادی و پیش‌پا افتاده شمرده شود، ضرورت آشنایی‌زدایی مجدد چهرهٔ خود را نمی‌نمایاند. در این جا نه‌تنها زبان که شرایط هم آشنایی‌زدایی می‌شود و در رشد و تحول ادبیات نقشی مهم ایفا می‌کند. آشنایی‌زدایی در مورد توان و قابلیت ادبیات در پدیدآوردن گسیختگی از طریق بازنمایی واقعیت و ایده‌های مسلط جامعه هم کارآیی دارد. این مفهوم آشنایی‌زدایی، برآمده از ریشهٔ شاعرانه‌یی است که نمونه‌های بارز آن در فوتوریسم روسی به‌وفور دیده می‌شود؛ فوتوریسم روسی جنبشی بود که پاره‌یی هنرهای رادیکال و شمایل‌شکنانه را بر هنرهای سنتی ترجیح می‌داد. □

پی نوشت‌ها:

1- Shklovsky, Victor. "Art as Tecnique" 1917

2- Eikhenbaum, Boris. "The Theory of the Formal Method, 1925

3- O'Toole, C.M. and Shukmann, Ann. "A Contextual Glossary of Formalist Terminology in Russian Poetics in Translation", 1977

4- Bakhtin, M.M. "Problems of Dostoevsky's Poetics", ed. trans. Emerson , Caryl , Manchester University Press, 1984

5- "Russian Formalist Criticism : Four Essays", ed. and trans. Lemon , Lee and Reis, Marion, University of Nebraska Press, 1965

6- Kholstomer

۷. ماخذ ۲

۸. گلستانه شماره ۴۲، شهریور ۱۳۸۱

9- Brik, Osip. "The So-called Formal Method', 1977

منابع:

- Bennet, Andrew and Micholas Royal. "Introduction to Literary, Criticism and Theory", Pretice Hall, London, 1999
- Cuddon, J.A. "Literary Terms and literary Theor", Penguin, London, 1998
- Hawthorn Jeremy. "Contemporaty Literary Theory" Arnold, London, 2000
- Lentriccha, Frank and Thomas McLaughlin. "Critical Terms of Literary Study" The University of Chicago Press, 1990
- "Modern Literary Theory", ed. Ann Jefferson and David Robey, B.T. Batsford, London, 1996
- Modern Literary Theory" ed. Philip Rice and Particia Waugh, Arnold, London, 2001
- "The Theory of Criticism" ed. Raman Selden, Longman, London, 1999
- Histoical Studies and Literary Criticism", ed Jerome McGann, University of Wisconsin Press Madison, 1985
- Steiner, Peter. "Russian Formalism, Ithaca, New York, 1984
- "The Columbia Dictionary of Modern Literary and Culture Criticism" , ed. Joseph childers and Gary Hentzi, Columbia University Press, 1995.