میخائیل باختین
فیلسوف و نظریه‌پرداز رمان

میشل اکوتوریه
آذین حسین‌زاده

تقلیل خفقان جوّ حاکم بر اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی در حوالی سال‌های ۱۹۶۰ منجر شد تا در روند مطالعات صورت گرفته بر آثار داستایوفسکی، و در مقیاسی وسیع‌تر، بر کلیه‌ی پژوهش‌های ادبی روحی جدید دمیده شود و نام میخائیل باختین دیگر بار بر سر زبان‌ها افتد. نام این دانشمند که در سال‌های ۱۹۲۹، و در میان خیل فراوانی از نام‌ها، با نوشتن کتابی بسیار ارزشمند در باب بوطیقای[1] داستایوفسکی بر سر زبان‌ها افتاده بود، خیلی سریع به فراموشی سپرده شد. فقط می‌دانستند که هنوز زنده است و در موردوی، که جمهوری کوچک خودمختاری در بخش میانی ولگا است، زندگی می‌کند. در آن هنگام، موردوی سرزمینی بود که متأسفانه به‌دلیل اردوگاه‌های کار اجباری‌اش شهرت داشت. این نکته نیز مشخص بود که باختین در مدرسه‌ای عالی که به‌تازگی مبدّل به دانشگاه شده بود تدریس می‌کرده و دفاعیه‌ی او از رساله‌اش در باب رابله[2] (که هنوز به چاپ نرسیده بود)، در سال ۱۹۴۶، در انستیتوی ادبیات جهانی مسکو سروصدایی به پا کرد: به‌رغم نظریه‌ی بخشی از هیأت داوران که باختین را شایسته‌ی کسب عنوان «دکترا» می‌دانستند، هیأت مزبور پس از هفت ساعت مشاوره به اعطای عنوان «نامزد دکترای علوم» به او بسنده کرد.

این فراموشی مدت‌ها به‌طول انجامید تا سرانجام چاپ مجموعه‌ای از آثار باختین به‌صورت نیمه‌پنهان، در دانشگاه سارانسک[3] ــ به بهانه‌ی هفتاد و پنجمین سال تولدش ــ امکان شناسایی بیشتر او را فراهم آورد. باختین که فرزند یک کارمند بانک و از سلاله‌ی خانواده‌ای اشرافی و ثروت از دست رفته بود، در زمان انقلاب تحصیلات خود را در رشته‌ی ادبیات در دانشگاه سن‌پترزبورگ (که نامش به پتروگراد تغییر یافته بود) خاتمه داد و در این میان علاقه‌ای ژرف به فلسفه‌ی آلمان معاصر در وجود خود احساس کرد. ابتدا در

شهر کوچکی به شغل آموزگاری مشغول شد، و سپس در ویتبسک[۴] استادیار شد، و بدین‌سان زندگی فرهنگی پرباری را آغاز کرد (این زمان مقارن با دوره‌ای است که مارک شاگال نیز در همین محل مشغول کار بوده است). در آنجا دوستان و هواخواهانی پیدا کرد که از زمره‌ی آنان می‌توان از نیکولاس ولوشینف[۵] زبان‌شناس، یا از پاول مدودف[۶] که هم منتقد ادبی بود و هم سرپرستی هیأت اجرایی شهرستان را برعهده داشت نام برد. ابتلاء به بیماری التهاب مغز استخوان (استئومیلیت) مزمن، که پانزده سال بعد منجر به قطع یکی از پاهایش شد، او را به پتروگراد (که حال دیگر لنینگراد نامیده می‌شد) کشاند. در آنجا بود که باختین همکاری خود را با انستیتوی تاریخ و هنر آغاز کرد. این انستیتو یکی از پایگاه‌های مهم مکتب فرمالیست‌ها محسوب می‌شد. سپس در انتشارات حکومتی مشغول به کار شد. بدین گونه باختین به جامعه‌ی ادبی منزوی و پرمدعای لنینگراد سال‌های ۲۰ راه یافت، و با نویسندگانی چون نیکولاس کلی‌ئویف[۷] که هم شاعری می‌کرد و هم کشاورزی، و کنستانتین واگنیف[۸] که در سال‌های سیاه دهه‌ی ۳۰ به قتل رسید آشنا شد. نویسنده‌ای که شرح حال باختین را نگاشته است، در لفافه می‌گوید: «باختین مدتی پس از انتشار کتابش درباره‌ی داستایوفسکی (۱۹۲۹)، در شهر کوستانای[۹] واقع در مرز میانی سیبری و قزاقستان ساکن شد.» منظور از این‌گونه توصیف ــ ساکن‌شدن ــ به‌طور قطع تبعیدی است اجباری که ظاهراً در سال ۱۹۳۶، و مقارن با استخدام باختین در مدرسه‌ی عالی سارانسک، از شدت آن کاسته شد؛ به‌طوری که حتی در سال ۱۹۳۷ باختین توانست در کیمری[۱۰]، شهری واقع در یک‌صد کیلومتری مسکو، اقامت گزیند. باختین لحظه‌ای از کارکردن بازنماند؛ اغلب متونی که این کتاب نتیجه‌ی گردآوری آن است، ثمره‌ی فعالیت‌های او در این دوره است. دو متن از مجموعه‌متون یادشده، سخنرانی‌هایی است که باختین در سال‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۴۱ در انستیتوی ادبیات جهانی مسکو ایراد کرده است. یکی از کتاب‌های او، که در زمینه‌ی رمان آلمان قرن هجدهم تدوین شده و آماده‌ی چاپ بود، در گیرودار درگیری‌ها مفقود شد. در سال ۱۹۴۱، نگارش کتابی درباره‌ی رابله را به پایان برد. بلافاصله پس از خاتمه‌ی جنگ، دیگربار به مدرسه‌ی عالی (که بعدها به دانشگاه تبدیل شد) فرا خوانده شد و تا هنگام بازنشستگی، یعنی سال ۱۹۶۱، سرپرستی گروه ادبیات روس و خارجی را بر عهده داشت. در سال ۱۹۷۰، به‌دلیل الزام پاره‌ای مراقبت‌های پزشکی، به مسکو بازگشت و سرانجام در همان‌جا، در سال ۱۹۷۵ بدرود حیات گفت.

باختین در پانزده سال آخر زندگی خود توفیق یافت تا شاهد کنار رفتن پرده‌ی سکوت از بخش عظیمی از آثار خود باشد. جان‌مایه‌ی اصلی این کتاب، که آخرین نوشته‌ی او محسوب می‌شود (۱۹۷۵)، هسته‌ی اصلی مجموعه‌ای است سه‌محوری که داستایوفسکی (بازنگری و تکمیل در سال ۱۹۶۳) و رابله (که ۲۰ سال پس از تاریخ دفاع از رساله‌اش چاپ شد) دو محور آن را تشکیل می‌دهند. باختین در این کتاب آنچه را تنها از خلال این دو اثر می‌شد «حدس زد»، به‌روشنی توضیح می‌دهد؛ مطالبی چون زیربنای استوار روش شناختی و فلسفی اثر، بیان بی‌پروای نظریه‌ای نوین در زمینه‌ی رمان و همچنین نگرشی که، هرچند در لفافه اما در زمان خود، برهم‌زننده‌ی نظم حاکم بود؛ این نکته‌ی آخر توضیحی است بر این که چرا این دانشمند در طول سال‌های حیاتش همواره در انزوا به‌سر برد.

***

تحقیقی که این کتاب با آن آغاز شده است، و نخستین نوشته‌ی شناخته‌شده‌ی باختین را نیز شامل می‌شود (تاریخ نگارش آن سال ۱۹۲۴ است) بیش از نیم‌قرن در کمدهای باختین خاک خورد. نشریه‌ای که تحقیق مزبور را برای چاپ در اختیار گرفته بود، مانند بیشتر نشریه‌های ادبی مستقل سال‌های ۲۰ از کار ساقط شد، و فرصت چاپ این تحقیق را به دست نیاورد. باختین سه کتاب دیگر را نیز تکمیل کرد و تفسیری بر آن‌ها نوشت. کتاب‌هایی که در سال‌های ۱۹۲۷ و ۱۹۲۹ با امضای ن. ولوشینف (**فرویدیسم و مارکسیسم و فلسفه‌ی زبان**) و پ. مدودف (**روش فرمل**[11] **در علم ادبیات**) انتشار یافت. لیکن امروزه نگارش هر سه‌ی آن‌ها به باختین اسناد داده می‌شود؛ چه، صرف‌نظر از مبحثی که نقطه‌ی اشتراک هر سه کتاب است، سبک دقیق و استدلالی نگارش این کتاب‌ها و دقت و توانایی به‌کار گرفته‌شده در عبارات تجریدی، در صورت نیاز، تأییدی بر تدوین این کتاب‌ها به‌دست باختین است. باختین نمونه‌ی کم‌وبیش نادر- دانشمندی است که گمنامی را پذیرفته و شهرت شخصی خود را قربانی انتشار آثارش کرده است.

بدین‌سان، کتاب حاضر اثری است ارزشمند، و شاید تنها اقدام بی‌سابقه‌ی فلسفی است که در روسیه‌ی بعد از انقلاب تحقق یافته است. بدین گونه، اندیشه‌ی باختین با تکیه بر تأملی روش‌شناختی بر علوم انسانی، به‌ویژه علم زبان، در جنبش فراگیر فلسفه‌ی اروپایی زمان خود نقش می‌بندد. مبدأ حرکت این تأمل را فلسفه‌ی فرمالیسم تشکیل می‌دهد. همان‌طور که می‌دانیم فرمالیسم که زاییده‌ی نیاز به تعریف دقیق علم ادبیات است، و تا آن زمان اغلب با تاریخ نظریه‌ها اشتباه می‌شد، به تحقیقاتی که در زمینه‌ی ادبیات در روسیه و دیگر ممالک صورت می‌گرفت، رنگ و بویی نوین بخشید. باختین در کتابی که (با نام مستعار پ. مدودف) در این زمینه به رشته‌ی تحریر درمی‌آورد، بی‌آن‌که لحظه‌ای تردید کند، خود را هوادار بی‌قید و شرط گرایش «تبعیضی یا انحصاری»[12] فرمالیست‌ها معرفی می‌کند. اما می‌افزاید که فرمالیست‌ها، هنگام تجزیه و تحلیل اثر هنری، با تنزل جایگاه تمامی فحواهای مسلکی ـ شناختی[13]، اخلاقی[14] یا شناختی[15] آن اثر به عناصری خنثی و درنتیجه بی‌تفاوت، بار دیگر مبحث قدیمی دوگانگی شکل و محتوا را از سر می‌گیرند؛ دقیق‌تر آن‌که با تنزل جایگاه ادبیات به حد عملکردی صرف و بدون جوهر، مفهوم و مقام آن را در مجموعه‌ی فرهنگ انسانی خدشه‌دار می‌کنند. به‌عقیده‌ی باختین شکست نسبی فرمالیست‌ها پیامد تکیه‌ی بیش از حد آنان بر علم‌گرایی بود. زیرا علم‌گرایی، به‌دلیل فقدان تعریفی روشن از آن، چهره‌ای خطرناک‌تر از همیشه به خود گرفته بود. در حقیقت، فرمالیسم از نظر باختین معرف موردی منحصر به‌فرد از «زیبایی‌شناسی مادی»[16] بود: فرمالیسم به بهانه‌ی ارج‌گذاری بر رخدادها و با مستمسک پیرایش تحقیقات هنری از تمامی اندیشه‌های گنگ در باب زیبایی، و به بیان دقیق‌تر، از تمامی «پیش‌اندر»[17]های فلسفی، مدعی شد که می‌تواند با استفاده از موارد مادی ــ و در این مورد زبان ــ به قوانین حاکم بر آفرینش‌های هنری دست یابد. حال آن‌که زیبایی‌شناسی مادی در عمل از این موضوع غافل می‌ماند؛ چراکه موضوع «شیء» نیست تا امکان بررسی اجزای فیزیکی آن مهیا باشد، بلکه «موضوعی زیبایی‌شناختی» است که با نیت خاصی پدید آمده است و هرچند به‌طور قطع در قالب «شیء» مادی بازنمایی شده است، از هر جهت از آن فراتر است. بنابراین، مفهوم «موضوع زیبایی‌شناختی» که هسته‌ی مرکزی اندیشه‌ی باختین را شکل می‌دهد، منشاء مادی ندارد. منشاء آن را باید در آغاز، نه در پیش‌فرضی ماوراءالطبیعی، بلکه در واقعیتی تجربی از «کنش خلاقه‌ی» ضمیر خودآگاه

جست‌وجو کرد که هرچند در کنار کنش‌های شناختی و اخلاقی‌ای مفهوم می‌یابد که در همه‌جا به چشم می‌خورد، اما فراتر از آن‌ها گام برمی‌دارد. فقط از خلال مفهوم «موضوع زیبایی‌شناختی» می‌توان عملکردها و مفاهیم حقیقی سازنده و گوناگون اثر هنری را یک‌به‌یک بازشناخت.

شیوه‌ی عمل باختین با پدیدارشناسی هم‌جهت است، و احتمال می‌رود که از آن الهام گرفته باشد.[۱۸] همچنین، این عملکرد در وهله‌ی نخست با تکیه بر توصیفی «ضعیف» از کنشی که از طریق آن ضمیر خودآگاه موضوعِ خود را شکل می‌دهد، و آن‌گاه با بازگرداندن مجدد «لحظه‌ی ارزش‌شناختی»[۱۹] به واقعیت رخداد، از مرزهای علم‌گرایی و آرمان‌گرایی پا فراتر می‌نهد. باختین جنبه‌ی فلسفی محض آثار هوسرل را مد نظر قرار نمی‌دهد: او در پی پایه‌ریزی شناخت به‌مفهوم کلی نیست، بلکه فقط می‌خواهد «تصویری زنده، واضح و منحصر به‌فرد»[۲۰] از علوم انسانی ــ به‌ویژه علوم هنری ــ ارائه دهد. در این میان، پهنه‌ی عملکرد روش‌شناختی وی اهمیت به‌سزایی دارد. در حقیقت، دامنه‌ی این کار به شکل‌گیری نظریه‌ی «نشانه» انجامید؛ نظریه‌ای که باختین را مبدّل به طلایه‌دار مبحث نشانه‌شناسی معاصر می‌کند. این نظریه‌ی معرف یکی از جالب توجه‌ترین اقداماتی است که به‌منظور آفرینش نظریه‌ی ادبی جامعه‌شناختی در چهارچوب علمی کلی و مبتنی بر یک جهان‌بینی ویژه به عمل آمده است.

در واقع، مفهوم «نشانه» به باختین اجازه می‌دهد از قید آرمان‌گراییِ صرفاً ذهنی برهد، بی‌آن که در دام نوعی «پسیکولوژیسم»[۲۱] گرفتار آید که روند فعالیت‌های روحی را نسبی و از این راه بی‌اعتبار می‌کند، چنان که در نهایت با خود در تضاد و تنافر قرار می‌گیرد. در حقیقت، مفهوم «نشانه» دربرگیرنده‌ی گونه‌ای منحصر به‌فرد از موضوعاتی است از هر حیث واقعی، که کاملاً جنبه‌ی مادی به خود گرفته است (خواه به‌شکل بینشی بیرونی، خواه به‌شکل پدیده‌ای مغزی یا ارگانیک)؛ اما از آنجا که از مفهومی مشخص تفکیک‌ناپذیر است، خود را هم‌طراز این واقعیت مادی نمی‌کند. تمامی جهان‌بینی‌ها ــ اعم از مذهب، حقوق قضا، هنر، ادبیات و علوم ــ نظام‌هایی هستند متشکل از نشانه‌های تجربی. به‌نظر باختین «دامنه‌ی جهان‌بینی‌ها و نشانه‌ها بر یکدیگر منطبق است» و «زبان» جهانی‌ترین این نظام‌هاست. این امر باعث می‌شود تا از «زبان» ابزار مشترک بیشتر جهان‌بینی‌ها، و از زبان‌شناسی مقدمه و الگویی برای لغت‌شناسی عمومی ساخته شود. الگویی که همگان به دیده‌ی علم جهانی جهان‌بینی‌ها بدان می‌نگرند.

این علم، براساس تعریف، علمی است جامعه‌شناختی. چرا که «نشانه» از نظر باختین حاصل ضمیر خودآگاه فردی، «درونی» و قابل تبدیل به قوانین روان‌شناختی نیست. بلکه برعکس، رخدادی است اجتماعی و هدف‌مند که همیشه از خارج در اختیار ضمیر خودآگاه قرار می‌گیرد. در این مورد، باختین می‌نویسد: «ضمیر خودآگاه فردی سازنده‌ی ساختار جهان‌بینی نیست، بلکه فقط سرنشینی است که در یکی از بناهای نشانه‌های جهان‌بینی مسکن گزیده است.» آنچه فردی و ذهنی است عکس‌العمل‌های فیزیکی ترکیب است. اما این عکس‌العمل‌ها نیز فقط هنگامی مبدل به کنش‌های ضمیر خودآگاه می‌شود که مفهوم یابد، یعنی مبدل به نشانه‌هایی شود که کم‌وبیش واضح است و شکل گرفته است؛ نشانه‌هایی که همواره سعی در وضوح و شکل‌گیری زبان دارند. به هر ترتیب، زبان مورد نظر، حتی اگر جنبه‌ی درونی داشته باشد نیز، دارای خصوصیتی اجتماعی است. جایگاه درک و معرفت ما خارج از وجود ماست، در مرزهای میان ترکیب

دووجهی فرد و جامعه. این دو در زبان، و به‌صورت کلی‌تر در نشانه‌ها، با یکدیگر تلاقی می‌کنند: «آگاهی و معرفت کمال می‌یابد و در ترکیب نمادینی که طی روند ارتباط اجتماعی در جامعه‌ای سازمان‌یافته ایجاد می‌شود، تجسم می‌یابد.» باختین در جایی دیگر به‌همین ترتیب می‌نویسد: «از خلال واژه، در بدو امر، من خود را از دیدگاه دیگران بازنمایی می‌کنم و در نهایت همین کار را از دیدگاه جامعه انجام می‌دهم.»[۲۲]

در ابتدای امر، جنبه‌ی «مادیت‌بخشیدن» و «اجتماعی‌کردن» آگاهی از طریق مفهوم نشانه از دیدگاه مارکسیسم زیاد ناشناخته نیست. این همان مطلبی است که در عنوان کتاب باختین در باب فلسفه‌ی زبان و فصل نخستین آن در مورد فرمالیسم بدان اشاره شده است (**موضوعات و تلاش‌های علم ادبیات مارکسیست**) این احتمال نیز وجود دارد که این نام‌گذاری را نویسندگانی چون «ولوشینف» یا «مدودف» صورت داده باشند. چون این دو بر انطباق اصول روش‌شناختی باختین بر سخت‌گیری‌های فلسفه‌ی مارکسیستی اصرار می‌ورزیدند؛ اما به‌هر جهت، این سخت‌گیری لااقل در آن دوره شدت بیشتری داشت. پدیدارشناسی از دیدگاه باختین رنگ‌وبویی از «آیین لاادریه»[۲۳] دارد. «جامعه‌شناسی» باختین نیز به‌جای آن که اصلی توضیحی باشد، بیشتر حکم اعلامیه‌ای را دارد که خطاب به جامعه صادر شده است. آیا با وارد بازی کردن ویژگی اجتماعی «نشانه» در پی آن نبوده است که از زیر بار نسبت‌دادن آن به فلان یا بهمان زیرساختار اقتصادی شانه خالی کند؟ به هر حال، ما از جامعه‌شناسی هنر و فرهنگ در سال‌های ۲۰، آن‌گونه که «پلخانف»[۲۴] آن را طرح‌ریزی کرده بود، این‌گونه برداشت می‌کنیم.

***

امروزه خواننده‌ی فرانسوی‌زبان باختین را، به‌دلیل دو تک‌نگاری مهم که یکی از آن‌ها به «داستایوفسکی» و دیگری به «رابله» اختصاص یافته است، به‌عنوان تاریخ‌نگار ادبی می‌شناسد. انتخاب این دو نویسنده، که کار بر آثار هر دو آن‌ها امری حیرت‌آور است، جواب‌گوی مشغله‌های فکری و اصول روش‌شناختی است که همه‌ی نوشته‌های سال‌های ۲۰ رنگ‌مایه‌ای از آن دارد. صرف نظر از «حجم» کتاب‌ها، نقطه‌ی اشتراکی میان این دو نویسنده‌ی بزرگ وجود دارد: این که در آثار هر دو آن‌ها به دیدگاه صرفاً «تبعیضی یا انحصاری» اعتراض شده است. این‌گونه به نظر می‌آید که میزان تعلق هر دو نویسنده به تاریخ نظریه‌ها و تاریخ ادبیات یکسان است. شهرتی که «داستایوفسکی» بلافاصله پس از انقلاب کسب کرد (در این هنگام ناظر رویکردی دامن‌گیر به بررسی آثار داستایوفسکی هستیم و در این میان کتاب باختین در آنِ واحد هم پیامد این رویکرد محسوب می‌شود و هم نقطه‌ی اوج آن)، از طریق باب روز بودن مبحث تاریخی ـ فلسفی آثارش توجیه می‌شود: برای «جامعه‌ی روشنفکران»[۲۵] روسی سال‌های ۲۰، نویسنده‌ی **تسخیرشدگان** و **افسانه‌ی مفتش بزرگ** کم‌وبیش پیامبر و پیش‌گوی انقلاب محسوب می‌شود. در مورد رابله نیز این اثر، در دوره‌ای که باختین به بررسی آن پرداخت، موضوع یکی از بزرگ‌ترین مباحثات بود: این مباحثات میان هواخواهان «آبل لوفران»[۲۶] که در آن نمودی از عقل‌گرایی نوآم با کفر می‌دیدند از یک سو، و طرفداران

«لوسین فبر»[۲۷] که «پیشرفت‌گرایی» کشیش «مِدُن»[۲۸] را هم‌طراز حدود متعارف زمان خود می‌پنداشتند از سوی دیگر، در جریان بود. راستی واقعیت داستایوفسکی را در کجا می‌شد جست‌وجو کرد؟ در «کریلف»[۲۹] یا در «شاتف»[۳۰]، در «ایوان» یا «آلیوشا»[۳۱]، در «مفتش بزرگ»؟ آیا به رابله باید به دیده‌ی کافری نیمه‌انقلابی نگریست یا انسانی که با باورها، افکار و فرضیه‌های زمان خود همگام است؟ برای باختین این خودِ سؤال است که بد طرح شده است. او در مقدمه‌ی نخستین چاپ کتابش می‌نویسد: «اثر داستایوفسکی تاکنون موضوع رهیافت و تفسیری قرار گرفته که کاملاً بر جهان‌بینی استوار است. در این میان آنچه بیش از همه مورد توجه قرار گرفته جهان‌بینی‌ای است که منشاء دقیقش را می‌توان در گفته‌های داستایوفسکی، یا به بیان دقیق‌تر در قهرمانان داستان‌هایش جست‌وجو کرد. حال آن که جهان‌بینی‌ای که معرف شکل هنری اثر و ساختار استثنایی کاملاً نوین و پیچیده‌ی رمان اوست، تاکنون کاملاً نادیده انگاشته شده است». آنگاه در مورد رابله می‌افزاید: «کتاب لوسین فبر کمکی است بسیار ناچیز در راه فهم رمان رابله به‌عنوان اثری ادبی یا برای پی‌بردن به جهان‌بینی و حساسیت هنری این نویسنده (...). نظریه‌ی لوفران درست همانند نظریه‌ی متضادش ــ یعنی نظریه‌ی فبر ــ ما را از تفسیری صحیح در باب جهان‌بینی هنری رابله بازمی‌دارد». دست‌یابی به حقیقت نهایی اثر داستایوفسکی فقط از خلال بررسی ویژگی منحصر به‌فرد خود اثر هنری میسر است. رمان‌نویس نه از خلال سخنانش خود را معرفی می‌کند و نه از طریق فلان یا بهمان شخصیت. او این کار را با استفاده از ساختار کامل اثر خود و به‌کمک شکل رمان‌گونه‌ی منحصر به‌فردی که خلق کرده است انجام می‌دهد. در واقع، بنابه گفته‌ی باختین، «داستایوفسکی» آفریننده‌ی «رمان چندصدایی» است که مبنای آن بر گفت‌وگو، مکالمه و تبادل[۳۲] نهاده شده است. او به‌جای ساختن یک «او»ی محصور در شبکه‌ای از مختصات (طبیعت انسانی، جایگاه اجتماعی، ویژگی روان‌شناختی) از شخصیت خود «تو»یی می‌سازد که از هر حیث آزاد است. به‌جای تعریف این شخصیت، داستایوفسکی از او سؤال می‌کند، ترغیب و تهییجش می‌کند و آنگاه به حرف‌هایش گوش می‌دهد. این رفتار ترغیب‌آمیز و گوش‌سپردن به سخنان دیگری را باختین نه‌تنها در مورد خود اثر، و در ساختار داستان داستایوفسکی، بلکه به گونه‌ای ژرف‌تر در ساختار زبان به‌کار گرفته‌شده در داستان نیز نشان می‌دهد که همواره با دستاویز پیچیده‌ی دو صدا، دو نیت هم‌زمان، متقابل، رقیب، مکمل یا متضاد ... به بازی گرفته می‌شود.

بدین‌سان، برای باختین چنین نگرشی که مولد شکلی نوین است، فلسفه‌ی نهایی داستایوفسکی را تشکیل می‌دهد. فلسفه‌ی داستایوفسکی در بیانات توأم با جهان‌بینی‌اش نبود که از خلال این یا آن شخصیت، هرچند ایفاگر نقشی مثبت باشند، ابراز می‌شد یا در شرایطی خاص خود وی آن را ابراز می‌کرد؛ بلکه برعکس، در پشت پازدن و رد تمامی سخنان خاتمه‌یافته و بسته‌ای بود که واقعیت را در حصاری از تک‌گفتار، یعنی در جهان بسته‌ی آگاهی (آگاهی فردی خاص) در بند می‌کشید. حقیقت برای داستایوفسکی جایگاهی ندارد مگر «در فاصله‌ی میان» آگاهی‌ها، در جنبش، در تبادل، در گفتارهایی که هیچ‌گاه بسته نیست، هیچ‌گاه پایان نپذیرفته است، فقط شامل شکل موجودیت اصیل نظریه‌ها می‌شود و یگانه شیوه‌ی مناسب برای بیان این حقیقت، شیوه‌ی بیان رمان است.

حقیقت رابله را نیز، نباید در بیان فلان نظریه‌ی مذهبی، فلسفی، اخلاقی یا سیاسی جست‌وجو کرد؛ حتی

اگر این نظریات به محکوم و قصاص‌کردن رقیبان یا اعترافی بپردازد که میان دو قهقهه‌ی خنده از دهان یکی از شخصیت‌ها شنیده می‌شود و ظاهراً از آن جانب‌داری نیز می‌شود. حقیقت مزبور در خود خنده نهفته است. خنده‌ای که در حقیقت «جوهره‌ی اصلی» کتاب‌های رابله را تشکیل می‌دهد. این حقیقت را نباید در چیزی که آن را پنهان می‌کند جست‌وجو کرد. این خنده است که ذات و قانون اثر را تشکیل می‌دهد و نباید بدان به دیده‌ی زینت و رنگ‌ولعاب نگریست. چراکه این خنده به‌نوبه‌ی خود نوعی جهان‌بینی است؛ اما نه قابلیت این را دارد که به گونه‌ای هم‌راستا با گفتمان‌ها خود را شرح دهد، و نه می‌تواند درصدد توجیه خود از این راه برآید. این خنده نه خنده‌ی فردی بذله‌گو است، و نه خنده‌ی فردی سُخره‌گیر. خنده‌ی رابله جنبه‌ی کیهانی دارد و طرف مقابلش نه شخصیت‌ها یا نهادهایی خاص، بلکه حیات در مفهوم گسترده‌ی آن است. ظریف آن که فردی که می‌خندد خود نیز شامل این حیات است. این خنده‌ی چندپهلو در همان حال که مسخره می‌کند، هلهله‌ی شادی سر می‌دهد و در همان حال که تأیید می‌کند، نفی نیز می‌کند. یگانه ارزشی که بر آن صحه می‌گذارد، زندگی است که هیچ‌گاه خاتمه نمی‌یابد، همیشه در جریان است و از هر آنچه موجب رکودش شود ــ تمامی نهادهای پابرجا و تمامی سخنرانی‌های جدی ــ روی برمی‌تاباند، حتی در برابر مرگ نیز سر فرو نمی‌آورد، مرگی که برای او همیشه هم‌داستان تولد است و تجدد. این خنده خنده‌ی جشن‌های جمعی است، خنده‌ی عیدها و «کارناوال»[۳۳] و خنده به تمامی تضادها، از قبیل تولد و مرگ، آغاز و پایان، بالا و پایین. این مراسم را باختین «فرهنگ عمومی خنده» نام نهاده است. فرهنگی که در بطن هر تمدنی ریشه دوانده است و به گونه‌ای پراکنده و مقطعی، اما همیشه در خفا، در نسوج فرهنگی رسمی و به‌ویژه ادبیات رسوخ می‌کند.

ادبیات «کارناوال‌شده»‌ای وجود دارد که انواع ادبی، سبک‌ها و تصاویر ناهنجارش همگی مبیّن ساختار رسوم متعارف در کارناوال است. نوشته‌ی رابله نمونه‌ی عالی‌ترین و کامل‌ترین این ساختار است. فرزانگی رابله ناشی از ارائه‌ی همین خنده‌ی عمومی، کیهانی و حیاتی است؛ خنده‌ای که مرگ را به رقابت فرا می‌خواند و مفهوم آن این است: «انکار تمامی قواعد موجود در زندگی کنونی، از جمله حقیقت حاکم؛ انکاری که بدون استثناء به تأیید هر آنچه در شرف زایش است اطلاق می‌شود». این‌گونه تأیید پیروزمند زندگی که با تمامی حقایق خاتمه‌یافته در تناقض است، از آنچه باختین در آثار داستایوفسکی مشاهده کرد زیاد دور نیست.

***

چندآوایی و خنده‌ی «کارناوالی» دو مفهومی است که حین بررسی‌های موشکافانه‌ی باختین، دامنه‌ای وسیع‌تر می‌یابد و به‌نحوی عمیق و بی‌شک کامل، جهان هنری داستایوفسکی و رابله را تشریح می‌کند. اما صرف‌نظر از این مطلب، مفاهیم فوق در چهار متنی که در فواصل سال‌های ۱۹۳۴ تا ۱۹۴۱ نگاشته شده، به‌منظور تبیین نظریه‌ای عمومی از رمان نیز به‌کار گرفته شده است.

زیربنای این کتاب را مشغله‌ای روش‌شناختی تشکیل می‌دهد که پیش از این با آن آشنا شدیم. در این

کتاب نیز بار دیگر از پشت سر گذاشتن فرمالیسم با استفاده از مفاهیم موجود در خود این مکتب سخن به میان می‌آید. فرمالیست‌ها با تعریف زبان ادبی در برابر زبان روزمره، و با انجام این کار براساس دسته‌بندی گفتمان بر مبنای ابزار آوایی، پرداختن به نوع معمولی نثر را امری غیر ضروری تلقی کردند. از نظر فرمالیست‌ها تعریف رمان و داستان کوتاه (مثلاً نزد اشکلوفسکی)[۳۴] به کارگیری و ایجاد حرکت در پاره‌ای از فرایندهای روایی است؛ فرایندهایی که در اصل با فرایندهای حکایات عامیانه ــ که پروپ[۳۵] آن را بررسی کرده بود ــ یکسان است. در اینجا، زبان دیگر عنصری مناسب در ساختار محسوب نمی‌شد بلکه فقط ابزاری بود برای انتقال پیام که در اصل خنثی است. این شیوه‌ی نگرش، به پیدایش دو نظریه‌ی ادبی، و به‌عبارت دیگر دو بوطیقای هم‌راستا اما غیر همگن منتهی می‌شد: از یک‌سو بوطیقای زبان که شامل شعر می‌شد و از دیگر سو، بوطیقای داستان که حوزه‌ی نثر را دربر می‌گرفت.

باختین نزد خود فرض را بر این گذاشت که رمان، همانند شعر، در وهله‌ی نخست پدیده‌ای است مختص زبان. از این نظر، او از خود فرمالیست‌ها هم فرمالیست‌تر است؛ چراکه او اصل تبعیض و انحصار بنیادین از طریق خود ماده‌ی اولیه را که فرمالیست‌ها آن را فقط درباره‌ی شعر صادق می‌دانستند، شامل حال نثر نیز کرد. اما زبان برای باختین، فقط به واقعیت فیزیکی یا زبان‌شناختی به مفهوم بسته و سنتی آن محدود نمی‌شد. در این‌جا تئوری رمانی که باختین سعی در ارائه‌اش دارد با نقد «موضوع‌شناسی تجریدی»[۳۶] پیوند می‌خورد. نقدی که یکی از گرایش‌های اصلی اندیشه‌ی زبان‌شناختی محسوب می‌شود. نقطه‌ی اوج این اندیشه را نزد فردیناند دوسوسور[۳۷] می‌توان مشاهده کرد.[۳۸] چراکه به‌نظر او زبان خارج از محدوده‌ی گفتار معنا ندارد و گفتار است که منجر به عملی‌کردن نیات می‌شود (یکی از مفاهیم بنیادین روش‌شناسی باختین در همین نکته نهفته است)؛ گفتار خارج از گفت‌وگو یا مکالمه مفهومی ندارد، و این گفت‌وگوست که به گفتار حیات می‌بخشد (چراکه در تک‌گفتار، گفتار مسکوت می‌ماند و از میان می‌رود).

بدین ترتیب، گفت‌وگو یا مکالمه که شکل مادی زبان است، زبان را در پشت چراغ تقاطع دو یا چندین نیت که ممکن است متضاد یا رقیب یکدیگر یا متقابل یا متمم هم باشند، قرار می‌دهد و بدین‌سان ساخت گزاره‌های زبان‌شناختی را که به هزاران هزار روش گوناگون صورت می‌گیرد توجیه می‌کند.

برای باختین ویژگی بنیادین گفتمان رمانی در جست‌وجوی آگاهانه و نظام‌وار ساختارهای «گفتاری» زبان، در «چندمفهومی» واژه و در حضور ممتد صدای «من» و صدای «دیگری» در یک گزاره خلاصه می‌شود. از این رو، باختین آشکارا مخالفت خود را با تمامی گفتمان‌های کاملاً شعری، تک‌گفتاری و خودکامه که بی‌هیچ شریک یا مخاطبی در انجام نیتی واحد و مطلق بدون درنظر گرفتن دیگری وارد عمل می‌شود، ابراز می‌دارد و باید متذکر شد که این روش یگانه روش شناخته‌شده از سوی بوطیقا، فن بیان، یا آیین سخنوری به سبک و سیاق سنتی است. برای این نظریه‌ها مفهومی به‌نام رمان معنا ندارد، یا اگر هم داشته باشد، اعتبار آن از اعتبار قطعه‌ای حماسی فراتر نیست؛ حال آن که جوهر رمان در اصل ایجاد توازنی است بسیار بسیار پیچیده از گفتمان دیگری. نظریه‌ی ادبی رمان بنابر استنباط باختین، که آن را برای نخستین بار در کتاب داستایوفسکی ارائه می‌دهد، در وهله‌ی نخست نوعی سبک‌شناسی نظام‌مند و کاربردی است از گونه‌های مختلف روابطی که ممکن است درون متن یا گزاره‌ای واحد یا حداقل یک واژه، میان نیت «من» و

نیت «دیگری» برقرار شود.

تاریخ انواع رمان نیز به تاریخ آگاهی‌های زبان‌شناختی مربوط است. به‌عقیده‌ی باختین، رمان زاییده‌ی برداشتی است نوین، اندیشمندانه و نقدگونه از زبان. این مهم هنگامی رخ می‌دهد که زبان جنبه‌ی کاملاً درونی خود را ــ به‌عنوان پدیده‌ای مطلق ــ از دست می‌دهد تا بدین‌سان در بیرون به گونه‌ای نسبی و فاصله‌دار به‌شکل زبانِ قابل شنود عرضه شود. از دیدگاه تاریخی، روند ظهور رمان مربوط به اعصاری می‌شود که طی آن، مطلق‌گرایی خودکامانه‌ی زبان واحد، که جوهرش با جوهر جامعه و تمدنی مشخص یکسان بود، با پیدایش یک یا چند زبان خارجی در افق فرهنگی زیر سؤال رفت: یعنی اعصاری چون عصر یونانیان، عصر امپراتوری روم و، در نهایت، طلیعه‌ی عصر نوزایی ــ هنگامی‌که زبان‌های ملی اروپای غربی جایگزین زبان لاتین شد.

اما زیر سؤال‌بردن زبان واحد، خودکامه، قشری و مقدس که در برجسته‌ترین انواع ادبی سنتی کاربرد داشت، به مطلبی دیگر نیز مربوط می‌شود. طرح این پرسش را نخستین‌بار در انواع نقیضه‌گوئی[۳۹] مشاهده کردند که از عهد باستان تا قرون وسطی و سپس عهد نوزایی چهره‌ی ادبیات را در آیینه‌ی کج و معوج خنده منعکس کرد. نقیضه ساده‌ترین نمونه‌ی زبان «دوصدایی»[۴۰] است که حین آن، نقیضه‌گو نیت خود را جایگزین نیت جدی فردی می‌کند که نقیضه در موردش گفته می‌شود. بدین‌سان، نقیضه با کارناوال ــ یعنی ضد فرهنگ عامیانه‌ی خنده‌ای که باختین ساختار آن را در کتاب خود درباره‌ی رابله تجزیه و تحلیل کرد ــ رابطه پیدا می‌کند. او می‌گوید: «درست در اینجا و در این خنده‌ی عامیانه است که باید ریشه‌های اصلی و فولکلوریک رمان را جست‌وجو کرد. در این‌جاست که نگرشی کاملاً نوین در برابر زبان و واژه شکل می‌گیرد (...) در این‌جا ما شاهد شکوفایی هجو و تغییر حالت تمامی انواع برجسته‌ی ادبی و تمامی تصاویر شاخص اسطوره‌ی ملی هستیم». «پیش‌تاریخ گفتمان رمانی»[۴۱] از دیدگاه باختین ریشه در سنت «کارناوالی» دارد. سنتی که به‌ویژه از طریق دامنه‌ی وسیع انواع «مضحک ـ جدی» موجود در عهد باستان ــ همانند شعر شبانان، حکایت، شعرهای مجلسی، مکالمه‌های سقراطی، مناظرات مردگان و طنزهای فلسفی یا سیاسی ــ بازنمایی شده است. باختین ریشه‌ی رمان چندگفتاری داستایوفسکی را به‌ویژه در طنزهای فلسفی یا سیاسی‌ای جست‌وجو می‌کند که ساتیریکون[۴۲] اثر «پترون»[۴۳] را نیز نوعی از آن می‌داند ــ نوعی که ویژگی‌اش ایجاد هم‌جواری میان عوامل ناهنجار، شگفت‌آور و عمیقاً فلسفی است.

***

ایرادی که به باختین گرفته‌اند این است که گاه تسلیم جذابیت نظریه‌ای نوین شده است و مفاهیم ارزشمندی را که آفریده‌ی خود اوست به‌دلیل بسط و عمومیت‌بخشیدن بیش از حد مبهم کرده است. بدین ترتیب، چندآوایی که در بدو امر برخلاف تک‌آوایی رمان سنتی نشانه‌ی آشکار رمان داستایوفسکی محسوب شده است، مبدل به ویژگی رمان به‌صورت کلی و در مقیاسی گسترده شده است و سپس بدان به دید زبان در پاره‌ای از مراحل توسعه‌اش (مرحله‌ی «چندزبانی») نگریسته شده است و در نهایت، به خود زبان

تبدیل شده است ــ چراکه من فقط از واژه‌هایی می‌توانم استفاده کنم که از دیگری به من منتقل شده باشد و در این میان، لحن من به لحن شخصی که واژه‌ها از او به عاریت گرفته شده است افزوده نمی‌شود. از این رو، ساختارهای خنده‌ی کارناوالی که در بدو امر به‌منظور توضیح غرابت رابله از سوی باختین مورد استفاده قرار گرفت، در پایان کار از اَشکال کمیک (برای نمونه گوگول که در یکی از مقاله‌های این کتاب تحلیل شده است) و از جمله کمیک «ملایم» سر در آورد، که در آن به‌هیچ‌وجه نشانی از خنده مشاهده نمی‌شود، و در بارزترین حالات، با طنز، یعنی فاصله‌ای که چندزبانی بین سخن‌گو و زبانش ایجاد می‌کند، در یک راستا قرار می‌گیرد. خود رمان نیز با تکیه بر تمامی انواع نقیضه‌گون، سخره‌آمیز، هزل‌گونه و تمامی روش‌های نقل‌قول گفتمان دیگری، حوزه‌ی ویژه‌ی خود را از دست می‌دهد و بدین‌سان تعریف و تبیین آن به نوعی ادبی، که پیش از باختین نیز وجود داشت، ناقص می‌ماند.

این نکته نباید فراموش شود که این گستردگی و تعمیم لطمه‌ای به بررسی نبوغ نوآوری رابله یا داستایوفسکی وارد نیاورده است. این رابله است که برای نخستین بار در «ادبیات حرفه‌ای» دروازه‌های فرهنگ عامیانه‌ی خنده را گشود. فرهنگی که در آن از عهد باستان تا آن زمان ساختارهای گفتمان رمانی تهیه و تدارک دیده می‌شده است. داستایوفسکی ــ نخستین رمان‌نویس بزرگ در میان بزرگان این فن ــ قابلیت‌های چندآوایی را موجودیت بخشید: در کتاب‌های او گفتار «دیگری» که از دیرباز در تمامی گفتمان‌های رمانی وجود داشت، در نقطه‌ی اوج گفتاری صحیح تجسم یافت و از «دیگری» موضوعی ساخت که به‌نوبه‌ی خود از تمامی حقوق بهره‌مند است. اما مسلّماً از این دیدگاه سیمای این دو بیشتر به ثمره‌چینان این دستاوردها شبیه است تا مبتکران آن؛ قهرمان اصلی باختین نه رابله است و نه داستایوفسکی. قهرمان او خود نوع ادبی رمان است که هم نوزاست و هم مخرّب. اگر باختین به ترسیم دقیق تمامی مرزهای رمان اقدام نمی‌کند به این دلیل است که رمان در حقیقت یک «نوع» ادبی، به‌مفهوم انواع ادبی تعریف شده، از ارسطو تا «بوالو[۴۴]» و رقبایش، نیست. یعنی نوعی نیست که ما نیز «بتوانیم» به‌نوبه‌ی خود آن را به این بهانه که «به شکل اکمل خود رسیده»، تبیین شده و از کلیه‌ی قابلیت‌های آن استفاه شده است، تعریف کنیم. بدین معنا، رمان بیشتر ضد نوع ادبی است که هیچ‌گاه به شکل کامل خود نرسیده و زمینه‌ی گسترش آن خرابه‌های انواع ادبی بسته، «تک‌گفتارها»، گفتمان‌های دگماتیک و رسمی است. این موارد در حقیقت منبع تغذیه‌ی رمان محسوب می‌شود.

آیا می‌توان چنین نتیجه گرفت که آنچه در بالا آمد، تعریفی از هر حیث منفی یا به‌بیان دیگر تعریفی از هر جهت مطلق و مبتنی بر شکل (از دیدگاه زبان) و بالطبع ضد تاریخ از رمان است؟ باختین نخستین گستره و یکی از غنی‌ترین بخش‌های تحقیقات خود را به بحث در زمینه‌ی مطلبی اختصاص می‌دهد که خود نام آن را «فضا ـ زمان»[۴۵] گذارده است و مفهومش روش یا، به‌بیان بهتر، روش‌هایی متوالی است که در ساختاربخشیدن تجربه‌ی فضایی و زمانی و درنظر گرفتن مختصات ویژه‌ای که به‌منظور اشراف به کل جهان محسوسات به‌کار می‌آید برگزیده است.[۴۶] بررسی فوق که جنبه‌ی نظری آن بدون تردید از جنبه‌ی نظری باقی تحقیقات باختین کم‌تر، و جنبه‌ی توصیفی آن از باقی مقالات بیشتر است، ناتمام باقی مانده و از چهارچوب استدلالی یک «نظریه» پا فراتر نهاده است. اما این تحقیق با تحقیق به‌عمل آمده در مقوله‌ی «رمان

و حماسه» که پیچیده‌ترین این تحقیقات محسوب می‌شود، هم‌راستاست: برخلاف حماسه که همچون تمامی انواعی که به‌شکل «الگو» درآمده و جهان خود را با تکیه بر افسانه و بی‌هیچ ارتباطی با زمان واقعی و تجربی، محدود به گذشته‌ای اسطوره‌ای کرده است، رمان از همان بدو امر جهان خود را در محدوده‌ی قابل دسترس و پایان‌ناپذیر ویژه‌ی زمان حال بنا می‌کند. «دقیقاً حین روند تخریب و از میان بردن فاصله‌ی موجود در حماسه و هنگام ایجاد صمیمیت مضحک میان جهان، انسان و تنزل موضوع بازنمایی یا همان شیء هنری به حد واقعیتی روزمره، سیلان یافته و خاتمه نپذیرفته بود که رمان به وجود آمد». گفتمان رمانی دربرگیرنده‌ی محتوایی است ویژه: این که واقعیت قرار است رخ دهد و این که ویژگی خاص حیات همانا پایان‌ناپذیر بودن آن است. «هنوز هیچ رخدادی در جهان به‌صورت قطعی و کامل به وقوع نپیوسته است، آخرین کلام در جهان و درباره‌ی جهان هنوز بر زبان رانده نشده و جهان باز است و آزاد؛ هنوز راه برای بروز پیشامدها باز است، راه همیشه برای بروز پیشامدها باز خواهد بود.[۴۷]» برداشت باختین از مفهوم تزکیه‌آمیز خنده‌ی کارناوالی که برای او با مفهوم گفت‌وگو و مکالمه‌ی ارزشمندی که داستایوفسکی از آن بهره می‌جوید هم‌طراز است، این‌گونه است، و به‌عقیده‌ی ما این مفهوم با مفهوم ژرف ــ هرچند در لفافه‌ی شکل رمان به‌صورت کلی ــ نیز هم‌راستاست.

رمان حکایت پیروزی زندگی بر جهان‌بینی است، و در این راستا باختین را نمی‌توان فقط نظریه‌پرداز رمان دانست: باختین واسطه‌ی تحقق این امر است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ هنر و زیبایی‌شناسی به‌معنای عام

میخائیل باختین

در حال حاضر در روسیه، همگان سرگرم کار بر مقوله‌ای هستند بسیار جدی و سودمند در زمینه‌ی هنر[۴۹]. طی چند سال اخیر، ادبیات علمی روسیه به‌دلیل فعالیت‌های ارزشمندی که روی نظریه‌ی هنر، به‌ویژه در زمینه‌ی بوطیقا، صورت گرفته است بیش از پیش بر غنای خود افزوده است و در این میان می‌توان حتی از قسمی «گرایش» به انجام تحقیقات در زمینه‌ی تاریخ هنر در روسیه سخن گفت. به‌ویژه اگر در این باره به اعصار گذشته استناد کنیم که طی آن، گستره‌ی هنر پناهگاهی بود برای افرادی که از دیدگاه علمی هیچ تعهدی نداشتند و به گزافه گویی‌های خود مفهومی ژرف می‌بخشیدند: هیچ‌یک از اندیشه‌ها و تأملاتی که به‌ظاهر تأثیرگذار، دیرپا و سودمند می‌آمد نتوانست جایگاهی در علوم برای خود فراهم آورد. این اندیشه‌ها نه زیرمجموعه‌ی علوم تلقی می‌شد و نه می‌توانست برای خود مأوایی در بطن موضوعات شناخته‌شده بیابد. این‌گونه به‌نظر می‌رسید که آنچه اکتشاف «جسورانه» نامیده می‌شد، از آنجا که مرجعش یا هنر به‌صورت عام بود یا فلان اثر به‌صورت خاص، در واقع برحسب تصادف حاصل آمده است. اندیشه‌ی جست‌وجوگر زیبایی‌شناسی که نیمه‌علمی بود و گاهی در پی پاره‌ای سوءتعبیرها داعیه‌ی فلسفی‌بودن نیز می‌کرد، از دیرباز به هنر گرایش داشت، چراکه با آن احساس قرابت می‌کرد؛ احساسی که اگر راستش را بخواهیم زیاد هم به‌جا نبود.

امروزه همه‌چیز در حال دگرگونی است. حال دیگر حتی بیشتر مردم توانایی شناسایی حقوق حقه‌ی اندیشه‌ی علمی را در زمینه‌ی هنر دارند. از هم‌اکنون می‌توان کم‌وبیش بروز خطری جدید را پیش‌بینی کرد: منظور فراگیرشدن الگوی علم‌گرایی است و اظهار فضل بی‌مورد و لحن حق‌به‌جانب، پیشگو و پرمدعا؛ چراکه هنوز زمان آن‌گونه که باید و شاید از شناخت حقیقی بارور نشده است. در واقع، شور و شوق بنیادنهادن یک علم، به هر قیمت که شده و در کمترین زمان ممکن، در بیشتر موارد از اهمیت مسئله کاسته و راه به‌سوی کم‌ارزش‌کردن موضوع مورد بحث برده، که در مورد ما اثر هنری ـ ادبی است، و حتی گاه منجر به جایگزینی آن با چیزی کاملاً متفاوت شده است. همان‌گونه که شاهد خواهید بود، بوطیقای نوین روسیه نیز در بعضی زمان‌ها نتوانسته است از این دام برهد. بنیادنهادن علمی در فلان یا بهمان زمینه‌ی «فرهنگ و آفرینش فرهنگی»، بی‌آن که لطمه‌ای به پیچیدگی، کمال و اصالت موضوع وارد آورد، کاری است بس دشوار.

به‌رغم ثمره و اهمیت بی‌چون‌وچرای فعالیت‌های چندساله‌ی اخیر روس‌ها در زمینه‌ی بوطیقا، موضع‌گیری بیشتر آنان آن‌گونه که باید و شاید خوب و رضایت‌بخش نیست. این مطلب به‌ویژه شامل فعالیت نمایندگان آن چیزی می‌شود که نامش را روش فرمل[۵۰] یا ریخت‌شناختی[۵۱] نهاده‌اند؛ اما این مطلب شامل پاره‌ای پژوهش‌ها نیز می‌شود ــ پژوهش‌هایی که به‌رغم ادعای تبعیت از این روش دقیقاً بر خط سیر آن حرکت نمی‌کنند. از زمره‌ی این پژوهش‌ها می‌توان به بررسی‌های ارزشمند پروفسور و. م. ژیرمونسکی[۵۲] اشاره کرد.

اگر جایگاه علمی این فعالیت‌ها در زمینه‌ی بوطیقا رضایت‌بخش نیست، بدین دلیل است که برداشت آنان از روش بوطیقای به‌کار گرفته‌شده در قبال زیبایی‌شناسی کلی، که به‌خودی خود فلسفی نیز هست، اشتباه یا در بهترین حالات مبهم است. این موضع‌گیری منفی در برابر زیبایی‌شناسی به‌معنای عام و عدم پذیرش بی‌چون‌وچرای این مطلب که زیبایی‌شناسی خود راهبر و هدایت‌گر تحقیقات ما باشد، بزرگ‌ترین گناه و اشتباه تاریخ هنر در تمامی ابعاد و زمینه‌های آن محسوب می‌شود. همچنین، اغلب پیش می‌آید که برای تعریف هنر، آن را نقطه‌ی مقابل زیبایی‌شناسی فلسفی و از هر حیث غیرعلمی جای می‌دهند. فعالیت‌های معاصری که در زمینه‌ی بوطیقا صورت گرفته است، گرایش به ایجاد نظامی متشکل از قواعد علمی در باب هنری به‌خصوص، و در مورد کنونی، در باب هنر و ادبیات دارد و در پی آن است که این کار به‌گونه‌ای مستقل از مسائل کلی جوهره‌ی هنر صورت پذیرد.

اگر منظور از جوهره‌ی هنر بخش ماوراءالطبیعی هنر است، باید ابراز داشت که در واقع علم فقط در زمینه‌ای کاربرد دارد که پژوهش به‌گونه‌ای مستقل از چنین مسائلی به‌عمل آید. اما خوشبختانه امروزه دیگر فرصتی برای مناظره‌ای جدی بر مقوله‌ی ماوراءالطبیعی به دست نمی‌آید و استقلالی که بوطیقا داعیه‌ی آن را دارد، از مفهومی کاملاً متفاوت و تأسف‌آور برای خود آن برخوردار می‌شود: «ادعای ایجاد علمی در مورد هنری ویژه به‌صورت مجزا از شناخت و تعریف نظام‌مند خصوصیت ویژه‌ی گستره‌ی زیبایی‌شناسی در مجموعه‌ی فرهنگ انسانی.»

در واقع، چنین ادعایی کاملاً بی‌اساس است؛ بدون در دست داشتن بینشی نظام‌مند از گستره‌ی زیبایی‌شناسی، خواه از دیدگاه آنچه موجب تمایز آن با گستره‌ی شناخت و اخلاق می‌شود، خواه از دیدگاه آنچه از حیث کل مجموعه‌ی فرهنگ زیبایی‌شناسی را به این دو مربوط می‌کند، نمی‌توان حتی موضوعی را که بوطیقا به آن می‌پردازد ــ که در اینجا همانا اثر هنری ادبی است ــ از انبوه آثار کلامی متعلق به نوعی دیگر منفک کرد. پژوهش‌گر بی‌شک هیچ‌گاه از توسل به چنین بینش نظام‌مندی باز نمی‌ماند اما در هیچ‌یک از حالات این کار را به دید «نقد» انجام نمی‌دهد.

برخی بر این باورند که می‌توان بینش مزبور را مستقیماً در موضوع تحقیق جست‌وجو کرد؛ پژوهش‌گری که به بررسی بوطیقا مشغول است، تحت هیچ شرایطی نیاز به کاوش در فلسفه‌ای نظام‌مند به‌منظور دست‌یابی به بینش زیبایی‌شناختی ندارد؛ چراکه می‌تواند این بینش را در خود ادبیات بیابد. بدیهی است که گستره‌ی زیبایی‌شناختی به هر حال در خود اثر هنری قابل رؤیت است: این گستره حاصل ابتکار فلسفه نیست اما باید اذعان داشت که فقط فلسفه‌ی نظام‌مند به‌کمک شیوه‌های مخصوص به خود، به‌نحوی علمی، سر از کار ویژگی‌های منحصر به فرد اثر درمی‌آورد و رابطه‌اش را با شناخت و اخلاق، و جایگاهش را در مجموعه‌ی فرهنگ انسانی تشخیص می‌دهد و در نهایت، حد و مرز کاربردش را معیّن می‌کند. بینش زیبایی‌شناختی از طریق جنبه‌ی مکاشفه‌ای یا تجربی اثر هنری استحصال نمی‌شود: چراکه در این صورت بینشی ضعیف، شعوری و بی‌ثبات خواهد بود. بینش زیبایی‌شناختی برای ارائه‌ی تعریفی دقیق و بی‌نقص از خود، نیاز مبرم به تعاریف متقابل در باقی گستره‌ها و در کل مجموعه‌ی فرهنگ دارد.

نه ارزش فرهنگی و نه حتی دیدگاه آفرینشی، هیچ‌یک نمی‌تواند و نباید در حد داده‌ای صرف یا وضعیتی

صرف از نوع روان‌شناختی یا تاریخی ثابت بماند: تنها یک تعریف نظام‌مند در مفهوم کلی فرهنگ است که باعث می‌شود از مرزهای تصنعی‌بودن ارزش فرهنگی فراتر رویم. آنچه موجب استقلال هنر می‌شود و آن را تضمین می‌کند، مشارکت آن در کل مجموعه‌ی فرهنگ است. مجموعه‌ای که هنر در آن جایگاهی نه‌تنها اصلی، بلکه واجب و غیر قابل جایگزین دارد. در غیر این‌صورت استقلال جنبه‌ی اختیاری پیدا می‌کرد. از دیگر سو، می‌توان تمامی موضوعات و نیات دلخواه را به هنر تحمیل کرد. این موضوعات و نیات با طبیعت عریان (و حقیقی) هنر بیگانه است لیکن ایرادی بر این امر وارد نیست، چرا که ارزش طبیعت عریان و بکر همانا قابلیت بهره‌برداری از آن است. رویداد یا بدعتی که فقط جنبه‌ی رخداد دارد، بیان‌شدنی نیست؛ برای آن که به بیان آید باید نخست مبدل به معنا شود و این مطلبی است که بدون مشارکت در کل مجموعه و بدون پذیرش قانون حاکم بر کل مجموعه عملی نیست. معنای منفک و غیر نسبی به‌منزله‌ی تضاد در مفاد است. فراموش نکنیم که فقط با ابداع روشی جدید که در تنش عمومی موجود میان روش‌ها شرکت جوید و به‌شیوه‌ی خود به کنکاش در تصنعی‌بودن هنر بپردازد نمی‌توان بر تفرقه‌ی روش‌شناختی حاکم بر گستره‌ی تاریخ هنر فائق آمد: این امر فقط با درنظر گرفتن رخداد و بدعت هنری، آن هم به‌نحوی که از دیدگاه فلسفی کاملا نظام‌مند باشد، در کل مجموعه‌ی فرهنگ میسّر است.

بوطیقا بدون داشتن زیربنایی متشکل از زیبایی‌شناسی عمومی، نظام‌مند و فلسفی از همان بدو امر جنبه‌ی تصادفی پیدا می‌کند و ناپایدار می‌شود. بوطیقا اگر بنا بر قاعده تعریف شود، باید همان زیبایی‌شناسی هنر ادبی تلقی شود. این تعریف تأکیدی است بر وابستگی بوطیقا به زیبایی‌شناسی به‌معنای عام کلام و در مقیاسی وسیع.

فقدان گرایشی مشخص در زیبایی‌شناسی عمومی، نظام‌مند و فلسفی و همچنین فقدان هرگونه نگرش مطمئن، روش‌شناختی و مبتنی بر اندیشه بر باقی هنرها و بر کل مجموعه‌ی هنر و انسجام آن، که گستره‌ی فرهنگ مشترک میان تمامی انسان‌هاست، بوطیقای معاصر روسیه را به‌سوی ساده‌انگاری زیاده از حد در زمینه‌ی مسائل علمی سوق داده است و باعث شده برخوردی سرسری و سطحی با موضوع پژوهش صورت گیرد[۵۳]: چنین کاوشی فقط در صورتی از استحکام لازم برخوردار خواهد بود که شامل حوزه‌ی هنر ادبی نیز بشود. از دیگر سو، این کاوش از تمامی مسائلی که منجر به حرکت هنر بر شاهراه فرهنگ واحد انسانی می‌شود و خارج از پهنه‌ی وسیع خط سیر فلسفی قابل ادراک نیست، گریزان است. بوطیقا، از بیم حتی یک گام جدایی و تفکیک از زبان‌شناسی، خود را همواره آویزه‌ی آن می‌کند (و این مطلبی است که نزد بیشتر فرمالیست‌ها و همچنین نزد و.م. ژیرمونسکی به‌عینه قابل رؤیت است). حتی مواردی پیش می‌آید که تنها تلاش بوطیقا این است که خود را شاخه و زیرگروهی از زبان‌شناسی جلوه دهد (و.و. وینوگرادف[۵۴]).

شکی نیست که وجود زبان‌شناسی، به‌عنوان رشته‌ای کمکی برای بوطیقا و تمامی زیبایی‌شناسی‌های منفردی که باید به طبیعت ماده‌ی اولیه‌ی خود (که در اینجا از نوع کلام است) واقف باشد و همچنین برای اصول زیبایی‌شناسی به‌معنای عام امری الزامی است. اما در اینجا زبان‌شناسی می‌خواهد جایگاهی را از آن خود کند که به‌هیچ‌وجه شایسته‌ی آن نیست و به‌نوعی همان جایگاهی است که فقط زیبایی‌شناسی ــ به‌معنای عام کلام ــ در مقام احراز آن است.

پدیده‌ای که از آن نام بردیم، از هر حیث جزء ویژگی نظریه‌هایی است که در مورد هنر عرضه شده است و به‌منظور ارائه‌ی تعریفی از خود، خود را نقطه‌ی مقابل زیبایی‌شناسی معرفی می‌کند: این نظریه‌ها در بیشتر موارد قضاوت‌هایی است نادرست در باب اثر هنری؛ ارزش بیش از حد لازمی که این نظریه‌ها برای جنبه‌ی مادی قائل است به‌دلیل وجود پاره‌ای ارزش‌گذاری‌هاست که از دید آنان اصولی قلمداد می‌شود.

زمانی این عبارت بسیار باب روز بود: هنر وجود ندارد، آنچه هست هنرهای متفاوت است! چنین نظریه‌ای قطعاً منجر به پیدایش تقدم ارزش ماده‌ی اولیه در اثر هنری شده است؛ زیرا این ماده‌ی اولیه است که منجر به ایجاد تمایز بین هنرهای مختلف می‌شود و از آنجاکه بنا به شیوه‌ی معمول نخستین طرحی است که بر ضمیر خودآگاه فردی که مشغله‌ی زیبایی‌شناختی دارد نقش می‌بندد، هنرها را از یکدیگر تفکیک می‌کند. اما سؤال اینجاست که تقدم ماده‌ی اولیه بر چه اصلی استوار است؟ آیا اصلاً صحیح است؟

نظریه‌ی هنر، در هیجان ناشی از ارائه‌ی تعریفی از هنر به گونه‌ای مجزا از زیبایی‌شناسی کلی و فلسفی، ماده‌ی اولیه را استوارترین پایه‌ی برهان‌های علمی خود دانست؛ چراکه تأکید بر ماده‌ی اولیه، به‌منزله‌ی نزدیکی فریبنده به علوم تجربی بود. روشن‌تر این که نظریه‌پرداز هنر (و خود هنرمند) تابعی بود از فضا، جرم، رنگ، صوت ــ که بخش‌های گوناگون ریاضیات و فیزیک است ــ و واژه، که بخشی از زبان‌شناسی است، و چنین بود که تلاش شد تا در گستره‌ی علوم هنری جنبه‌ی «شکل» یا همان فرم موضوع هنری بررسی شود. این شکل در واقع جنبه‌ی یک ماده‌ی اولیه‌ی مشخص را داشت، و نه چیزی بیشتر از آن. همچنین تلاش شد تا به موضوع هنری به‌مثابه ترکیبی از ماده‌های اولیه در حدود، تعاریف و اندازه‌های مشخصی که علوم طبیعی و زبان‌شناسی آن را وضع کرده است، نگریسته شود. چنین امری به نظریه‌پردازان هنری امکان می‌داد تا از پشتیبانی علوم تجربی برخوردار شوند که در پاره‌ای از موارد مستقیماً از طریق ریاضیات قابل اثبات بود. بدین‌سان، نظریه‌ی هنر موفق به پدیدآوردن داعیه‌های ویژگی عمومی زیبایی‌شناسی شد که از حیث روان‌شناختی و تاریخی، براساس آنچه پیش از این بدان اشاره کردیم، کاملاً قابل توجیه بود؛ اما نه کاملاً جنبه‌ی قانونی داشت و نه می‌توانست خود را اثبات کند. هرچند ممکن است بحث اندکی به درازا بکشد، جا دارد ادعاهای مزبور را از قرار زیر دسته‌بندی کنیم: فعالیت زیبایی‌شناختی، که براساس ماده‌ی اولیه به‌وجود آمده باشد، تنها به آن ماده شکل می‌دهد: شکل مفهوم‌وار از دیدگاه زیبایی‌شناسی شکل ماده‌ی اولیه‌ای است که در علوم طبیعی و زبان‌شناسی وجود داشته باشد. این که هنرمندی بگوید اثرش ارزشمند است و رو به سوی جهان و واقعیت دارد و شامل حال انسان‌ها، روابط اجتماعی و ارزش‌های اخلاقی و مذهبی و غیره می‌شود، استعاره‌ای بیش نیست؛ چراکه آنچه به هنرمند تعلق دارد فقط ماده‌ی اولیه است، یعنی حوزه‌ی فیزیکی ـ ریاضی، جرم، صوت و واژه. هنرمند فقط با ایجاد رابطه با فلان ماده‌ی اولیه‌ی مشخص و معیّن می‌تواند موضعی نسبت به هنر اتخاذ کند.

چنین ادعایی خواه‌ناخواه مرجع و زیربنای بسیاری از کتب یا حتی مکاتب فرض می‌شود و به ما فرصت می‌دهد تا در این‌باره از بینشی منحصر به فرد و مختص زیبایی‌شناسی عمومی سخن بگوییم که هیچ پیش‌زمینه‌ای از نقد در آن وجود ندارد و ما آن را زیبایی‌شناسی مادی می‌نامیم. این زیبایی‌شناسی معرف فرضیه‌ای است در زمینه‌ی فعالیت‌های جریان‌های متفاوتِ نظریه‌ی هنر که خود را مستقل از زیبایی‌شناسی

عمومی قلمداد می‌کند. این بینش هم پشتیبان فرمالیست‌ها بود و هم حامی و. م. ژیرمونسکی که از این حیث داعیه‌ای برابر داشت.[۵۵]

به‌منظور قضاوت درباره‌ی پژوهش‌هایی که درباره‌ی نظریه‌ی هنرها صورت گرفته، لازم است بینش عمومی زیبایی‌شناسی مادی را (که از هر جهت غیر قابل قبول و تلاش ما نیز نشان‌دادن همین مطلب است)، از تأییدات عینی و منحصربه فردی که به هر حال می‌تواند جدا از اشتباه موجود در بینش عمومی بُعدی نیز داشته باشد، تمیز داد اما نباید فراموش کرد که این امر باید در گستره‌ای تحقق یابد که در آن اثر هنری از طریق ماهیت ماده‌ی اولیه‌ای مشخص تعریف شده باشد.[۵۶]

می‌توان چنین گفت که زیبایی‌شناسی مادی (فرضیه‌ی کار) نظریه‌ای است بی‌ضرر و در صورتی که آشکارا و از حیث روش‌شناسی به حدود کاربردش توجه شود، ثمربخش و بارور نیز خواهد بود، مشروط بر آن که فقط به بررسی تکنیک اثر هنری اقدام شود. هنگامی که برای فهم و کاوش کل اثر از حیث ویژگی منفرد و مفهوم زیبایی‌شناختی آن به زیبایی‌شناسی مادی استناد می‌کنیم، زیبایی‌شناسی ــ آن‌گونه که تجربه نشان می‌دهد ــ جواب‌گو و پذیرفتنی نیست.

از آنجاکه زیبایی‌شناسی مادی فقط به ادعاهایش در زمینه‌ی تکنیک صرف اثر هنری اکتفا نمی‌کند، منجر به بروز سلسله‌ای از اشتباهات بنیادی و مشکلات حل‌ناشدنی می‌شود که ما بارزترین آن‌ها را نقد و بررسی می‌کنیم. به‌رغم این، در تحقیقات بعدی، زیبایی‌شناسی مادی را جدا از نظریه‌ی هنرها و به‌مثابه بینش زیبایی‌شناسی عمومی و مستقل بررسی می‌کنیم که در حقیقت این‌گونه نیز هست. چنین جنبه‌ای از زیبایی‌شناسی مادی باید نقد و بررسی شود. اما سؤال این است که آیا این بینش جواب‌گوی خواسته‌های الزامی تمامی نظریه‌های زیبایی‌شناسی عمومی خواهد بود؟

۱. **زیبایی‌شناسی مادی قابلیت پایه‌ریزی شکل هنری را ندارد.** اصل بنیادین زیبایی‌شناسی مادی در مورد شکل منجر به بروز شبهه‌هایی شده است و در مجموع قانع‌کننده نیست. شکل، به‌عنوان شکل ماده‌ی اولیه، در صورتی‌که فقط تعریفی علمی، ریاضی یا زبان‌شناختی از آن ارائه شود، مبدل به نسخه‌ای صرفاً ظاهری و فاقد اصول بدیهی می‌شود. آنچه از دید زیبایی‌شناسی مادی نادیده انگاشته می‌شود این است که در وهله‌ی نخست، شکل وابسته به نیتی است مبتنی بر احساس و انگیزه، و دیگر این که شکل قابلیت درونی و ذاتی دارد برای ارزش‌گذاری رابطه‌ی موجود میان هنرمند و بیننده به چیزی که ورای ماده جای دارد: چرا که این رابطه‌ی مبتنی بر حس و انگیزه که با شکل بیان می‌شود (ضرب‌آهنگ، توازن، تناسب و دیگر جنبه‌های شکلی) چنان خصلت حساس و اثرگذاری دارد که نمی‌توان آن را فقط به‌مثابه ارتباط محض با ماده‌ی اولیه دانست.

هرگونه احساسی در صورت فقدان موضوعی که بدان معنا می‌بخشد، به حد حالت روان‌شناختی رخدادی منفک و برون‌فرهنگی تنزل می‌یابد. به‌همین دلیل اگر احساسی که شکل تداعی‌گر آن است مبیّن چیزی نباشد، مبدّل به حالتی روانی ـ جسمانی می‌شود. حالتی عاری از هرگونه نیتی که قادر باشد از محدوده‌ی احساسات محض فراتر رود. چنین احساسی، اگر فقط براساس لذت‌طلبی تعبیر و تفسیر شود، فقط بیانگر لذت است. مثلاً در هنر، ماده‌ی اولیه به‌نوعی تنظیم شده است که احساسات خوشایند را برانگیزد

و موجب بروز حالتی روانی ـ جسمانی در ارگانیسم شود. زیبایی‌شناسی مادی همیشه به چنین نتیجه‌ای نمی‌رسد، حال آن که از دیدگاه منطقی باید به چنین نتیجه‌ای برسد.

این که به اثر هنری تازه خلق‌شده به دیده‌ی ماده‌ی اولیه‌ای منظم یا صرفاً یک شیء نگریسته شود، فقط هنگامی مفهوم می‌یابد که اثر هنری را محرک جسمانی برخی حالات فیزیولوژیک و روانی در نظر بگیریم؛ مگر آن که خصایصی مفید و کارا در اختیارمان باشد. شیوه‌ی مبتنی بر شکل روسی که هم از روحیه‌ی بسط مواردِ ابتدایی است و هم از اندکی پوچ‌گرایی، متوسل به عباراتی از قبیل حس‌کردن شکل یا ایجاد اثر هنری و مواردی از این دست ... شده است.

هنگامی که پیکرتراشی روی سنگ مرمر کار می‌کند، تردیدی نیست که بر واقعیت خود مرمر، و به‌عبارت دیگر شیء، از دیدگاه فیزیکی نیز کار می‌کند. اما فعالیت هنری آفریننده و ارزش‌دهنده‌ی وی فقط متوجه سنگ مرمر نیست؛ این سنگ مرمر نیست که شکل تحقق‌یافته توسط هنرمند متوجه آن است، اگرچه اندیشه‌ی امکان تحقق چنین کاری بدون وجود سنگ مرمر حتی برای یک لحظه هم نامعقول است. از دیگر سو، انجام چنین کاری بدون قلم حجاری که به‌نوبه‌ی خود تحت هیچ عنوان جزئی از موضوع هنری خلق‌شده به‌شمار نمی‌آید نیز ناشدنی است. شکل پیکره شکلی است که از حیث زیبایی‌شناسی مفهوم انسان و پیکر او را دربر می‌گیرد و قصد پیکرتراش و بیننده نیز همین است. اما رابطه‌ی بیننده و هنرمند با خود مرمر به‌عنوان پیکری جسمانی و معیّن ویژگی ثانوی دارد. این ویژگی از نوعی ارتباط اولیه سرچشمه می‌گیرد که ارزش‌های شیئی دارد و از طریق آن راهبری می‌شود. در مورد این مثال، منظور از ارزش‌های شیئی کالبد زنده‌ی انسان است.

البته شک دارم کسی اصول زیبایی‌شناسی مادی را همچون ما به‌صورتی جدی و نظام‌مند در مورد مرمر به کار گیرد (در هر صورت مرمر، به‌عنوان ماده‌ی اولیه، قطعاً دارای مفهومی مشخص‌تر و معیّن‌تر از مفهومی است که زیبایی‌شناسی مادی عموماً به ماده‌ی اولیه اطلاق می‌کند). باید توجه داشت هنگامی که به‌جای مرمر از واژه یا صوت (زبان‌شناسی و صوت‌شناسی) استفاده می‌کنیم تغییر زیادی در اصل مطلب حاصل نمی‌آید، اما وضعیت کمی پیچیده‌تر می‌شود و به‌طبع در نگاه اول کمتر نامعقول جلوه می‌کند ــ به‌ویژه هنگامی که «ماده‌ی اولیه» واژه باشد و موضوع یکی از گرایش‌های علوم انسانی، یعنی زبان‌شناسی.

هنر فردی را می‌سراید، چیزی را آذین می‌دهد، دگرگون می‌کند، آشکار می‌کند و غیره و غیره ... تمامی این عبارات استعاره‌هایی هستند که بهره‌ای نیز ــ هرچند اندک ــ از حقیقت علمی دارند. به‌ویژه از آنجا که شکل، هنگامی که برای هنر مفهومی دربر دارد، به‌طور قطع بیانگر چیزی است و به ارزشی خارج از ماده‌ی اولیه گرایش پیدا می‌کند؛ شکلی که خود وابسته به ماده‌ی اولیه است و به‌رغم تمامی موارد از هر جهت در آن حل شده است؛ ظاهراً ناگزیر از پذیرش عنصر محتوایی هستیم که در قیاس با لذت‌طلبی محض، امکان تفسیر شکل را به گونه‌ای عمیق‌تر فراهم می‌آورد.

اما، نوعی زیبایی وجود دارد به‌نام زیبایی آزاد که به هیچ چیز وابسته نیست؛ هنری غیر تجسمی وجود دارد که قوانین زیبایی‌شناسی مادی در قبال آن صادق است. در اینجا بی‌آن که در نظر داشته باشیم وارد این بحث شویم، فقط یادآوری می‌کنیم که هنرهای آزاد، فقط به‌دلیل تعریفی کاملاً مبتنی بر شناخت و تمایز

شیئی موجود میان محتواشان آزاد تلقی می‌شوند ــ مثلاً می‌توان از موسیقی نام برد. اما در اینجا نیز با عطف به مطلب یادشده، شکل به‌دلیل وجود رابطه‌ی مستقیم و اولیه با ماده‌ی اولیه، یعنی صوت و آکوستیک، آزاد می‌شود.

به‌طور کلی باید میان محتوا، که شاهد خواهید بود عنصر واجب موضوع هنری است، و تنوع موضوع‌های شناخت، یعنی عناصری که وجودشان صددرصد لازم نیست، تمایز قائل شد (و این کاری است که کم‌تر صورت می‌گیرد). رهایی از تعریف بینش به‌منزله‌ی فراقت از محتوا نیست: فقدان موضوع تجسم‌یافته مترادف فقدان محتوا نیست. همچنین، در باقی گستره‌های فرهنگی ارزش‌هایی وجود دارد که اصول‌شان، نه بر تفاوت شیئی صحه می‌گذارد نه بر محدودیت اعمال‌شده از طریق بینشی مشخص و مستحکم؛ برای مثال کنش اخلاقی در نقطه‌ی اوج خود ارزشی را جامه‌ی عمل می‌پوشاند که فقط می‌توان مرتکب آن شد، نه می‌توان تشریحش کرد و نه از طریق بینشی تمام و کمال به شناخت آن مبادرت ورزید. درست است که موسیقی از ظرایف کالبدی و تمایزات قابل شناخت محروم است اما از حیث محتوا عمیقاً پربار است: شکل موسیقی ما را به محدوده‌ای ماورای تجسمات صوت‌شناسی هدایت می‌کند، نه به‌سوی خلأیی از ارزش‌های اخلاقی. اینجا اصل محتوا بر اخلاق استوار است (در اینجا می‌توان از شیئیت آزاد و از پیش تعیین‌نشده‌ی تنش اخلاقی سخن راند که شکل موسیقیایی آن را دربر می‌گیرد). موسیقی بدون محتوا، به‌عنوان ماده‌ی اولیه‌ی نظام‌مند، چیزی نیست مگر محرک فیزیکی حالت روانی و فیزیولوژیکی لذت. بدین‌سان، در هنرهای غیر تجسمی نیز نمی‌توان شکل را دقیقاً شکل ماده‌ی اولیه تعریف کرد.

۲. زیبایی‌شناسی مادی قابلیت تبیین تفاوت میان شیء هنری و اثر مادی، یا میان پیوندها و علائمی که در درون این شیء وجود دارد، و نیز پیوندها و علائق مادی موجود در بیرون اثر را ندارد: زیبایی‌شناسی مادی همیشه و همه‌جا گرایش به ادغام این عناصر دارد.

اثر هنری برای زیبایی‌شناسی، به‌عنوان یک علم، بدون تردید نقش موضوع شناخت را ایفا می‌کند؛ اما این برخورد مبتنی بر شناخت ویژگی ثانوی است. برخورد نخستین باید فقط برخوردی زیبایی‌شناختی باشد. تحلیل زیبایی‌شناختی نباید بر خود اثر به مفهوم واقعی و ملموس آن ــ که فقط براساس شناخت تنظیم شده است ــ متمرکز شود، بلکه باید بر اثر تمرکز یابد، به‌ویژه هنگامی که هنرمند و بیننده هر دو فعالیت زیبایی‌شناختی خود را معطوف به آن کرده‌اند. بدین ترتیب، این محتوای فعالیت زیبایی‌شناختی (مشاهده) معطوف بر اثر است که در نگاه نخست به‌شکل موضوع تحلیل زیبایی‌شناختی جلوه می‌کند. ما این محتوا را از این به بعد به‌منظور تمییز آن از جنبه‌ی بیرونی اثر «موضوع» می‌نامیم. جنبه‌ای که راه را برای دیگر برخوردها و، پیش از هر چیز، برای برخورد مبتنی بر شناخت در وهله‌ی نخست، یعنی مشاهده‌ی احساسی براساس بینشی مشخص، هموار می‌کند.

نخستین هدف تحلیل زیبایی‌شناختی در نظر گرفتن موضوع زیبایی‌شناختی است براساس ویژگی منحصر به‌فرد و ساختار کاملاً هنری آن (ساختاری که از این به بعد از آن به‌نام معماری[۵۷] موضوع زیبایی‌شناختی یاد می‌کنیم). تحلیل زیبایی‌شناختی باید اثر را از حیث تمامی داده‌های نخستین، که کاملاً نیز قابل شناخت است، مورد توجه قرار دهد و ساختار آن را جدا از موضوع زیبایی‌شناختی دریابد: بدین‌سان

زیبایی‌شناس باید مبدل به مهندس، فیزیک‌دان، آناتومیست، فیزیولوگ و زبان‌شناس شود و در پاره‌ای از موارد نیز مجبور است در قالب هنرمند فرو رَود. از این رو، به اثر ادبی باید تماماً و از هر حیث به‌عنوان پدیده‌ای زبانی نگریست، یعنی به گونه‌ای کاملاً زبان‌شناختی و بدون در نظر گرفتن موضوع زیبایی‌شناختی که پدید می‌آورد، فقط در حدود قوانین علمی که بر ماده‌ی اولیه‌ی آن حاکم است.

در نهایت، سومین هدف تحلیل زیبایی‌شناختی از قرار زیر است: در نظر گرفتن جنبه‌ی بیرونی و مادی اثر به‌عنوان تجسم‌بخش موضوع زیبایی‌شناختی و ابزار تکنیکی آفرینش زیبایی‌شناختی. آشکار است که در سومین هدف باور بر این است که موضوع زیبایی‌شناختی و ویژگی منحصر به‌فرد آن به‌اندازه‌ی اثر مادی شناسایی و کاوش شده است، همان اثر مادی که به‌نوبه‌ی خود مبنایی برون‌زیبایی‌شناختی دارد.

به‌منظور تجسم‌بخشیدن به این منظور باید از روش «غایت‌شناختی[۵۸]» استفاده کرد. آنچه ترکیب اثر می‌نامیم و شامل ساختار غایت‌شناختی آن نیز می‌شود، موضوع زیبایی‌شناختی را ایجاد می‌کند. ترکیب مادی اثر که هدفی را دنبال می‌کند، به هیچ‌وجه با موجودیت بی‌دغدغه و قائم به ذات موضوع زیبایی‌شناختی هم‌راستا نیست. همچنین می‌توان «ترکیب» را مجموعه‌ی عوامل تأثیر هنری دانست.

زیبایی‌شناسی مادی آن‌گونه که باید و شاید از حیث وضوح روش‌شناختی به خصلت فرعی خود اذعان ندارد و قادر نیست در وهله‌ی نخست به موضوع مورد نظر به دیده‌ی موضوعی زیبایی‌شناختی بنگرد. همچنین، زیبایی‌شناسی مادی هیچ‌گاه صرفاً به خود موضوع زیبایی‌شناختی نمی‌پردازد و مطلقاً قابلیت دست‌یابی به ویژگی‌های منحصر به فرد آن را نیز ندارد. زیبایی‌شناسی مادی بنا بر اصول اولیه‌اش نمی‌تواند گامی ورای جنبه‌ی مادی و نظام‌مند اثر بردارد.

به بیان بهتر، زیبایی‌شناسی مادی فقط می‌تواند به دومین هدف خود در زمینه‌ی تحلیل زیبایی‌شناختی دست یابد که آن هم در مجموع کاوشی است غیر زیبایی‌شناختی از ماهیت اثر به‌عنوان شیء فیزیکی یا زبان‌شناختی و تحلیلی که از اثر ارائه می‌دهد، به‌عنوان مجموعه‌ای ترکیبی که هدف خاص خود را پی می‌گیرد، با توجه به عدم درک آن از اصل موضوع زیبایی‌شناختی پذیرفتنی نیست. موضوع زیبایی‌شناختی بالطبع از مشاهدات زیبایی‌شناختی دقیق پژوهش‌گر سرچشمه می‌گیرد، اما این مشاهدات فاقد جنبه‌ی انتقادی و توجه روش‌شناختی است.

عدم تمایز میان سه جنبه‌ای که نام بردیم، یعنی: موضوع زیبایی‌شناختی، جنبه‌ی مادی فرازیبایی‌شناختیِ اثر، و نظام ترکیبی ماده‌ی اولیه که از دیدگاه غایت‌شناختی شامل فعالیت‌های زیبایی‌شناختی مادی است (و این مطلب کم‌وبیش شامل تمامی نظریه‌های هنر می‌شود) موجب بروز پیچیدگی و ابهام فراوان شده است؛ گاه موضوع زیبایی‌شناختی مدنظر است، گاه جنبه‌ی بیرونی اثر و گاه ترکیب آن. در این میان امر تحلیل به‌ویژه در میان دومین و سومین عامل در نوسان است و بی‌وقفه و بی‌هیچ ترتیبی از یکی به دیگری معطوف می‌شود. اما از همه مهم‌تر این که به‌دلیل فقدان نگرش انتقادی به ترکیب اثر، که هدف خاص خود را پی می‌گیرد، این ترکیب مستقیماً به‌عنوان ارزش هنری و موضوع زیبایی‌شناختی شناخته می‌شود. بدین‌سان، قضاوتی مبتنی بر شناخت و توجهی تکنیکی و بی‌جا، جایگزین فعالیت هنری (و مشاهده) می‌شود؛ چرا که این فعالیت از دید روش‌شناختی بررسی نشده است.

۳. در کتاب‌هایی که در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی مادی نوشته شده است، شکل‌های معماری و ترکیبی پیوسته و به گونه‌ای گریزناپذیر با یکدیگر اشتباه می‌شود؛ به‌علاوه شکل‌های معماری هیچ‌گاه به‌نحوی بنیادین تعریف و تشریح نشده و هنوز به ارزش حقیقی آن دست نیافته‌اند.

بروز این اشتباه از سوی زیبایی‌شناسی مادی ریشه در جوهره‌ی این بینش دارد و به‌همین دلیل حل‌ناشدنی است. بالطبع این اشتباه با خصوصیاتی که ما در نخستین و دومین مرحله بدان اشاره کردیم، رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. حال به چند نمونه از تعیین حدود مبتنی بر روش‌شناسی شکل‌های معماری و ترکیبی توجه کنید:

فردیت زیبایی‌شناختی شکلی است کاملاً معماری از خود موضوع زیبایی‌شناختی: یعنی ما حادثه، چهره یا شیئی را که از طریق زیبایی‌شناسی متحرک شده است، فردیت می‌بخشیم. فردیت نویسنده/ آفریننده نیز که خود بخشی است از موضوع زیبایی‌شناختی ویژگی منحصر به فرد دارد. لیکن در این مفهوم صرفاً زیباشناختی، این شکل از فردیت به‌هیچ وجه به خود اثر، به‌عنوان ماده‌ی اولیه‌ی نظام‌مند مانند پرده‌ی نقاشی یا اثر ادبی و ...، اسناد داده نمی‌شود. یگانه فردیتی که قابل اسناد به اثر است، فردیت استعاره‌ای است: یعنی با شاعرانه کردن اثر از آن اثری ادبی ـ هنری، نوین و بنیادین ــ یعنی استعاره ــ بسازیم.

شکل هر چیزی که قائم به‌ذات خود است و مرتبط با هر آنچه از دیدگاه زیبایی‌شناسی کمال‌یافته تلقی می‌شود، شکلی معماری است. این شکل به هیچ وجه نمی‌تواند با معرفی خود به‌نام کلیت غایت‌شناختی ترکیبی که تمامی عناصر و کل مجموعه‌ی آن هدفی را دنبال می‌کند و چیزی را تجسم می‌بخشد، به اثر به‌عنوان ماده‌ی اولیه‌ی نظام‌مند منسوب شود. برای مثال، در مورد کلیتِ کلامیِ اثری ادبی می‌توان گفت که این کلیت فقط با استفاده از استعاره‌ای کاملاً گستاخانه و صرفاً رمانتیک قائم به ذات خواهد بود.

رمان شکلی است کاملاً ترکیبی و حاصل نظم‌دهی انبوهی از کلمات، و از طریق این شکل است که شکل معماری «تجلی» ادبی رخدادی تاریخی یا اجتماعی را، که زیرگروهی است از شکل «تجلی حماسی»، به اجرا می‌گذارد.

درام یا تئاتر شکلی است ترکیبی (مکالمه، پیوند میان کنش‌ها و غیره ...). اما تراژدی و کمدی شکل‌های معماری‌اند و پیامد تحقق درام محسوب می‌شوند. شکل‌های ترکیبی تراژدی و کمدی را می‌توان انشعابات شکل دراماتیک دانست؛ اما این در صورتی ممکن است که فرایندهای ترتیبی ترکیب ماده‌ی اولیه‌ی کلامی مدّ نظر باشد نه ارزش‌های شناختی و اخلاقی آن. بنابراین، این اصطلاحات ناپایدار، ناقص و متغیرند. باید در نظر داشت که تمامی شکل‌های معماری از طریق فرایندهای ترکیبی تعریف و عملی شده است. از جانب دیگر، در موضوع زیبایی‌شناختی تحقق‌یافته شکل‌های معماری اصلی با شکل‌های اصلی ترکیبی (مثلاً شکل ترکیبی نوع) متناسب است.

شکل تغزلی، شکلی است معماری اما شکل‌های ترکیبی اشعار تغزلی نیز وجود دارد.

طنز، قهرمان‌پردازی، تیپ[۵۹]، کاراکتر (خصلت) شکل‌هایی کاملاً معمارگونه‌اند، اما به‌یقین تحقق و تجسم این شکل‌ها فقط به‌مدد فرایندهای ترکیبی مشخص میسر است.

شعر، داستان و داستان کوتاه شکل‌هایی صرفاً ترکیبی‌اند. فصل، بند و بیت نیز پیوندهایی است از هر جهت

ترکیبی. بدیهی است که می‌توان این سه را از دیدگاه صرفاً زبان‌شناختی و به گونه‌ای مجزا از «غایت»[۶۰] زیبایی‌شناختی‌شان نیز بررسی کرد.

به ضرب‌آهنگ از دو جنبه می‌توان نگریست: نخست شکل معماری، و دوم شکل ترکیبی آن. ضرب‌آهنگ به‌عنوان نظم‌دهنده‌ی ماده‌ی اولیه‌ی صوتی قابل شنود و قابل شناخت که پیش از این تجربه شده، ترکیبی است؛ اما از آنجاکه متوجه عواطف است و با توجه به این که بر ارزش ذوق و تنش‌های درونی تأکید دارد، به شکل معماری دیده می‌شود. میان این شکل‌های معماری که ما بدون رعایت نظم خاصی آن‌ها را برشمردیم، مراتب قابل تمییز دیگری نیز وجود دارد که در اینجا نمی‌توان بدان پرداخت. نکته‌ی مهم این است که تمامی این شکل‌ها، برعکس شکل‌های ترکیبی، همگی به موضوع زیبایی‌شناختی تعلق دارد.

شکل‌های معماری شکل‌هایی است که ارزش‌های روحی و جسمانی انسان زیبایی‌شناس به خود می‌گیرد؛ شکل‌هایی از طبیعت که این انسان به دیده‌ی محیط پیرامون خویش بدان می‌نگرد ــ شکل‌هایی از رخداد که انسان از جنبه‌ی زندگی فردی، اجتماعی، تاریخی و ... خود بدان نگاه می‌کند. تمامی این شکل‌ها یا تحقق چیزی است یا دستاورد آن و به هیچ کار نمی‌آید، اما به‌سادگی قائم به‌ذات خود است. این شکل‌ها، شکل‌های زندگی زیبایی‌شناختی است با تمام خصوصیات منحصر به فرد آن.

شکل‌هایی ترکیبی که به ماده‌ی اولیه نظام می‌بخشد ویژگی غایت‌شناختی، کاربردی و به‌قولی پویا دارد و از نگرشی صرفاً تکنیکی، به‌منظور تصریح هم‌راستایی خود با تلاش‌های معماری حکایت می‌کند. شکل معماری انگیزه‌ی انتخاب شکل ترکیبی است؛ بدین‌سان شکل تراژدی (شکل رخدادها و در پاره‌ای موارد شخصیت‌ها و کاراکتر تراژیک‌شان) شکل دراماتیک را مانند شکلی که از حیث ترکیبی با آن هم‌راستاست برمی‌گزینند. نباید چنین انگاشت و نتیجه گرفت که شکل معماری «جایی حاضر و آماده» وجود دارد و به‌نحوی جدا از شکل ترکیبی تحقق می‌یابد.

از طریق زیبایی‌شناسی مادی تمایز دقیق و بنیادین میان شکل‌های معماری و ترکیبی از هر جهت ناممکن است و اغلب پیش می‌آید که زیبایی‌شناسی مادی گرایشی به ادغام شکل‌های معماری و ترکیبی از خود نشان می‌دهد. نمونه‌ی بارز این گرایش را می‌توان در روش شکل‌گرای روسی مشاهده کرد که در آن هدف شکل‌های ترکیب و نوع، هر دو، در میان گرفتن کامل تمامی موضوع‌های زیبایی‌شناختی است و به‌علاوه در آن از تمایز دقیق میان شکل‌های زبان‌شناختی و ترکیبی نشانی به چشم نمی‌خورد.

در واقع، هنگامی‌که شکل‌های معماری را به شکل‌های «جان‌مایه‌ای[۶۱]»، و شکل‌های ترکیبی را به سبک‌شناسی یا تنظیم ترکیب (در مفهومی اختصاصی‌تر از آنچه ما بدین واژه اطلاق می‌کنیم) اسناد می‌دهند، و به‌علاوه در خود اثر این موارد را یکی پس از دیگری قرار می‌دهند (بدون تمایز میان موضوع زیبایی‌شناختی و اثر مادی) و برای تفکیک این موارد از یکدیگر فقط بدین اکتفا می‌کنند که بگویند این‌ها دو شکل برای تنظیم دو جنبه‌ی متفاوت عنصر اولیه است (نظیر آنچه در آثار و. م. ژیرمونسکی دیده می‌شود)، تغییری در نتیجه‌ی امر پدید نمی‌آید. در اینجا نیز پیشرفتی در ایجاد تمایزی مبتنی بر روش‌شناسی بنیادین میان شکل‌های معماری و ترکیبی، و چیزی از شیوه‌ی نگرش کاملاً متفاوت آنان به چشم نمی‌خورد.

به تمامی این موارد باید انکار جنبه‌ی جان‌مایه‌ای برخی هنرها (از قبیل موسیقی) را نیز اضافه کرد و این

مطلبی است که دره‌ای بس عمیق میان هنرهای جان‌مایه‌ای و غیر جان‌مایه‌ای ایجاد می‌کند! باید یادآور شد که از دیدگاه ژیرمونسکی جان‌مایه ظاهراً با ویژگی معماری موضوع زیبایی‌شناختی مطابقت ندارد؛ درست است که ژیرمونسکی بیشتر شکل‌های معماری را در حوزه‌ی موضوع زیبایی‌شناختی جای می‌دهد ولی برخی از شکل‌ها را از یاد برده و علاوه بر آن به‌همراه این شکل‌ها عناصری بیگانه با موضوع زیبایی‌شناختی را نیز وارد حیطه‌ی این موضوع کرده است. شکل‌های معماری بنیادین در تمامی هنرها و گستره‌های زیبایی‌شناختی یکسان است و مجموعه‌ای واحد را تشکیل می‌دهد. میان شکل‌های ترکیبی هنرهای متفاوت وجه تشابه‌هایی وجود دارد که از طریق انسجام تلاش‌های معماری تعریف و تبیین شده است؛ اما اینجاست که ویژگی‌های منحصربه فرد مواد اولیه نیز مطرح می‌شود. ارائه‌ی گزاره‌ای درست در باب مسئله‌ی سبک، یکی از مسائل اصلی زیبایی‌شناسی، بدون تمایز دقیق میان شکل‌های معماری و ترکیبی ممکن نیست.

۴. زیبایی‌شناسی مادی قادر به تشریح دیدگاه زیبایی‌شناسی خارج از حوزه‌ی هنر نیست؛ زیبایی‌شناسی خارج از حوزه‌ی هنر یعنی مشاهده‌ی زیبایی‌شناختی طبیعت و جنبه‌های زیبایی‌شناختی اسطوره و شیوه‌ی نگرش به جهان یا در واقع تمامی آنچه بدان زیبایی‌شناسی می‌گوییم، یعنی جای‌دهی غیر موجه شکل‌های زیبایی‌شناختی در گستره‌ی کنش‌های اخلاقی (شخصی، عرفی، سیاسی، اجتماعی) و در گستره‌ی شناخت (اندیشه‌ی زیبایی‌شناختی و نیمه‌علمی فیلسوف‌هایی چون نیچه و دیگران).

یکی از ویژگی‌های بارز و منحصربه فرد تمامی پدیده‌های نگرش زیبایی‌شناختی در خارج از حوزه‌ی هنر، فقدان ماده‌ی اولیه‌ی مشخص و نظام‌مند و بنابراین تکنیک است. در بیشتر موارد شکل نه هدف‌مند است و نه ثابت. دقیقاً به‌همین دلیل است که این پدیده‌ها نه به روشی واضح و مشخص دست می‌یابد نه به استقلال و اصالتی تمام و کمال؛ این پدیده‌ها مبهم، متغیر و چندوجهی است. زیبایی‌شناسی فقط در هنر به‌تمامی تحقق می‌پذیرد و به‌همین دلیل است که باید آن را به‌سوی هنر سوق داد. از حیث روش، کوته‌فکری است اگر از طریق زیبایی‌شناسی طبیعت یا اسطوره به تشکیل نظام زیبایی‌شناختی مبادرت ورزیم اما زیبایی‌شناسی دقیقاً تلاش در توضیح این زیبایی‌شناسی‌های ناخالص و چندوجهی دارد ــ تلاشی که صدالبته از دیدگاه فلسفی و تجربی ارزش والایی دارد. چنین کوششی می‌تواند سنگ محکی باشد در امر باروری تمامی نظریه‌های زیبایی‌شناختی. بینشی که زیبایی‌شناسی مادی از شکل دارد، به آن اجازه‌ی رویارویی با چنین مسائلی را نمی‌دهد.

۵. زیبایی‌شناسی مادی نمی‌تواند تاریخ هنر را تبیین کند. شکی نیست که پرداخت جامع به تاریخ این یا آن رشته‌ی هنری مستلزم بررسی موشکافانه‌ی زیبایی‌شناسی این هنر است. در این میان باید به اهمیت بنیادین زیبایی‌شناسی نظام‌مند عمومی، علاوه بر اهمیتی که در حال حاضر دارد، در تبیین تمامی زیبایی‌شناسی‌های منفرد اشاره کرد، چرا که فقط زیبایی‌شناسی نظام‌مند عمومی هنر را از دریچه‌ی وابستگی و کنش متقابل و بنیادین خود با تمامی گستره‌های فرهنگی، و همچنین دریچه‌ی واحد فرهنگ یگانه‌ی فرایند تاریخی تحول این فرهنگ می‌نگرد و بدان انگیزه می‌دهد.

در تاریخ مفهومی به‌نام روند منفک شناخته نشده است. روند منفک به‌خودی خود غیر متغیری تلقی می‌شود که در آن تناوب جنبه‌ها فقط پیوندی نظام‌مند یا ترتیبی صرفاً مکانیکی مرکب از روندهای متفاوت

است، اما به هیچ‌وجه روندی تاریخی قلمداد نمی‌شود. فقط تبیین کنشی بینابینی و شرایطی تقابلی میان این روند و باقی روندها موجب آفرینش رهیافتی تاریخی می‌شود. باید از خودبودن دست کشید تا بتوان وارد «تاریخ» شد.

زیبایی‌شناسی مادی که نه‌تنها هنر، بلکه «هنرها» را در فرهنگ از یکدیگر متمایز می‌کند و برخوردش با اثر نه به‌مثابه برخورد با اثری زنده، بلکه همچون برخورد با «چیز» یا ماده‌ی اولیه‌ای نظام‌مند است، در بهترین حالات فقط ممکن است به ایجاد جدولی زمان‌مند از دگرگونی فرایندهای تکنیکی هنری به‌خصوص مبادرت ورزد، چراکه تکنیک منفک و منفرد از تاریخ بی‌بهره است.

این بود ایرادهای اصلی و گریزناپذیر زیبایی‌شناسی فرمل (شکل‌گرا) و مشکلات حل‌ناشدنی آن. روش فرمل روسی به‌دلیل بینش عمومی زیبایی‌شناختی ابتدایی و به‌دلیل سخت‌گیری همراه با تعصب این نگرش به‌دفعات مرتکب این اشتباه‌ها شده است.

تمامی ایراداتی که ما در پنج قسمت بدان اشاره کردیم، در نهایت حاصل رویکرد روش‌شناختی اشتباهی است که در آغاز این فصل بدان اشاره شد. رویکردی که معتقد به امکان و الزام پایه‌ریزی نظریه‌ی هنر به گونه‌ای مجزا از زیبایی‌شناسی فلسفی است. نتیجه‌ی حاصل، فقدان هرگونه زیربنای علمی استوار است. به‌منظور رهایی از چنین وضعیتی، نظریه‌ی هنر دست به دامان گرایش‌های علمی می‌شود که شامل ماده‌ی اولیه‌ی فلان هنر است. تاریخ هنر، به‌همین دلیل همچون گذشته (و حتی امروزه) به روان‌شناسی یا حتی فیزیولوژی متوسل می‌شود. اما این توسل توهمی بیش نیست: هرگونه قضاوتی فقط در صورتی جنبه‌ی واقعاً علمی به خود می‌گیرد که از حدود علوم (که در صورت لزوم ممکن است نجات‌بخش نیز باشد) پا فراتر نگذارد، ولی به‌مجرد آن که از این حوزه‌ها پا فراتر گذاشت و در واقع به قضاوت زیبایی‌شناختی مبدل شد، بار دیگر خود را گرفتار سیلان پرآشوب ذهنیت و رویدادهای غیر مترقبه‌ای خواهد دید که روزگاری سودای گریز از آن‌ها را در سر می‌پروراند. تأیید بنیادین تاریخ هنر مبتنی بر اهمیت ماده‌ی اولیه در اثر هنری، خود را کاملاً غرق در چنین وضعیتی می‌بیند. چنین قضاوتی پیامد زیبایی‌شناسی به‌معنای عام کلام است و خواه‌ناخواه باید انتقاد زیبایی‌شناسی کلی فلسفی را بپذیرد؛ فقط زیبایی‌شناسی کلی فلسفی قابلیت چنین قضاوتی را دارد و هم اوست که می‌تواند آن را رد کند.

نکاتی که برشمردیم، ادعاهای زیبایی‌شناسی مادی را کاملاً سست جلوه می‌دهد و کم‌وبیش راه یافتن شناختی صحیح‌تر از جوهره‌ی افق زیبایی‌شناسی و جنبه‌های گوناگون آن را برای ما ممکن می‌سازد. تلاش ما این است تا در این راستا و در زمینه‌ی تحقیق بر مقوله‌ی زیبایی‌شناسی مادی پیش‌تر رویم؛ اما این کار را با توجه به کاربردهای ادبی آن انجام خواهیم داد.

هنگامی‌که محتوا را مانند یکی از جنبه‌های اثر هنری تعریف و جایگاه واقعی ماده‌ی اولیه را نیز مشخص کردیم، می‌توانیم آن‌گونه که باید و شاید به شکل بپردازیم و دریابیم که چگونه شکل از سویی کاملاً مادی است و به‌واسطه‌ی ماده‌ای اولیه و با پیوندخوردن به آن تحقق یافته است، و از دیگر سو چگونه به‌عنوان یک ارزش ما را به خارج از مرزهای اثر، به مفهوم موضوع یا ماده‌ی اولیه‌ی نظام‌مند، هدایت می‌کند. این مطلبی است که بر تمامی آنچه پیش از این تحت عنوان نکات و فرضیه‌های ساده بدان اشاره کردیم، صحه می‌گذارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. منظور از بوطیقا مجموعه ویژگی‌های متن ادبی است: چگونگی به کارگیری واژه‌ها، ترکیب جملات، سبک، روایت‌گری، نوع ادبی و مواردی از این دست.

2. Rabelais

3. Saransk

4. Vitebsk

5. Nicolas Volochinov

6. Pavel Medvedev

7. Nicolas Klioviev

8. Constantin Vaguinov

9. Koustanai

10. Kimry

۱۱. از آنجا که باختین این واژه را به‌دفعات به کار برده، و نظر به این که این واژه دارای دو مفهوم «مبتنی بر شکل» و «قطعی و مطلق» است، و در طول متن بسیار پیش آمده که هر دو معنی مد نظر نویسنده بوده باشد، از معادل فارسی آن در ترجمه استفاده نشده است.

12. Spécificatrice

13. Idéologique

14. Éthique

15. Cognitif

16. Esthétique Matérielle

17. a-priori

۱۸. تحقیقات منطقی و فلسفی هوسرل به‌صورت علمی و مستحکم در کتاب مارکسیسم و فلسفه‌ی زبان نقد و بررسی شده است.

19. Moment axiologique

20. Eidétique

۲۱. Psychologisme: تمایل به انطباق تمامی موارد فلسفی به روان‌شناسی.

۲۲. تمامی نقل قول‌ها از کتاب مارکسیسم و فلسفه‌ی زبان نقل شده است.

۲۳. agnosticism: فلسفه‌ای که در آن نقش هرگونه عامل ماوراءالطبیعی در هستی‌شناسی نفی شده است.

24. Plekhanov

۲۵. در اینجا، به‌منظور وضوح بیشتر لازم است تمایزی میان دو مفهوم «روشن‌فکر» (Intellectuel) و «جامعه‌ی روشنفکران» (Intelligentsia) قائل شد. Intelligentsia کلمه‌ای است روسی که در قرن نوزدهم ابداع شده و به‌معنای جامعه‌ای است متشکل از طرفداران اندیشه‌ای خاص، که مانند فرقه‌ای مؤمن و معتقد، هدفش تبلیغ و ترویج اصول ایدئولوژیکی و مذهبی است. حال آن که Intellectuel کلمه‌ای است فرانسوی، به‌معنای فردی که به‌دلیل وجدان اخلاقی خاص خود معتقد به پاره‌ای اصول کلی و جهانی است ــ که شامل حال تمامی انسان‌ها می‌شود ــ و به‌همین دلیل مدام می‌کوشد مسائل جزئی را به‌شکلی جهانی بیندیشد یا برعکس. روشنفکر فردی است تنها و بنابراین آزاد و مختار. در واقع، تنهایی او امکان ارزیابی درست مسائل را به وی می‌دهد.

26. Abel Lefranc

27. Lucien Febvre

28. Meudon

29. Krilov

30. Chatov

31. Aliocha

32. Dialogique

۳۳. Carnaval: باختین، همان‌طور که در کتابش نیز بر این مطلب تأکید کرده است، کارناوال را مهم‌ترین جنبه‌ی هنر مردمی و عامی می‌داند؛ چراکه در آن تمامی عناصر این فرهنگ جلوه‌گر می‌شود. کارناوال عبارت است از جشن‌هایی خیابانی که گاه چند شبانه‌روز به درازا می‌کشد، همانند کارناول «ریودوژانیرو». کارناوال نمایشی است که در آن فاصله‌ی میان بازیگر و تماشاگر از میان می‌رود. صحنه‌ی اجرای کارناوال نه در نمایش‌خانه‌هاست و نه در تالارها، بلکه در خیابان است و آمیخته به زندگی روزمره‌ی عوام. کارناوال، به‌رغم نظام پیچیده‌اش، کامل‌ترین شکل بازنمایی فرهنگ مردمی است. به‌عقیده‌ی باختین «کارناوال در تضاد با جشن‌های رسمی و حکومتی، همچون پیروزی (هرچند موقتی) حقیقت عامی و مردمی بر پیروزی‌های تصنعی محسوب می‌شود؛ کارناوال ازمیان بردن و نادیده انگاشتن موقتی تمامی مناسبات اجتماعی، امتیازها، قوانین و مقدسات است»؛ زبان این جشن‌های مردمی زبانی است گستاخ و بی‌پرده، زبانی فارغ از هر چیزی که پیش‌تر از طریق قانون‌گذاران و هنجارطلبان منع شده بود.

34. Chkolovski

35. Propp

36. Objectivisme abstrait

37. Saussure

۳۸. با تعریف زبان از طریق نظامی متشکل از هنجارهای تجریدی، نظریه‌ی فوق از دید باختین بخشی از واقعیت زنده‌ی زبان را نادیده می‌گیرد.

39. Parodique

40. bivoque

۴۱. Romanesque: مبتنی بر رمان یا رمان‌وار.

42. Satiricon

43. Petron

44. Boileau

45. Chronotope

۴۶. این بخش به‌دلیل فقدان ترجمه‌ی فارسی و ناشناخته بودن مأخذ باختین برای خواننده‌ی فارسی زبان، ترجمه نشده است.

۴۷. پرسش‌هایی درباره‌ی بوطیقای داستایوفسکی، انتشارات L´Âge d´homme لوزان، ۱۹۷۰، ص ۱۹۵.

۴۸. تحقیق حاضر در سال ۱۹۲۴ صورت گرفته است.

۴۹. Formelle: یا مبتنی بر شکل.

50. Morphologique

۵۱. V. M. Jirmounski: (۱۸۹۱-۱۹۷۱) منتقد و نظریه‌پرداز ادبی و آلمان‌شناس برجسته که دو مقاله‌ی بسیار مهم درباره‌ی

گوته، پوشکین و بایرون نوشته و کتاب‌های مرجعی در باب ضرب‌آهنگ، عروض و بیت منتشر کرده است.

۵۲. بالطبع در میان فعالیت‌های اخیر روس‌ها در زمینه‌ی بوطیقا و روش‌شناسی تاریخ ادبی، پاره‌ای از آن‌ها از دیدگاه ما از موضع روش‌شناختی صحیح‌تری دفاع می‌کنند. در این مورد ر.ک.: مقاله‌ی ارزشمند ا. ا. سمیرنف (A. A. Smironov) به‌نام «راه‌ها و پرسش‌های علم ادبیات» که در کتاب اندیشه‌ی ادبی (جلد ۲، ۱۹۲۳) چاپ شده است.

۵۳. Victor Vladimirovitch Vinogradov، ویکتوریا ولادیمیرویچ وینوگرادف (متولد ۱۸۹۴) بنیان‌گزار روش «زبان‌شناسی فرمل» است. هرچند که وینوگرادف در سال ۱۹۳۴ از فرمالیسم روی تاباند، پیش از آن این مکتب الهام‌بخش بسیاری از آثارش در باب تحلیل تعداد زیادی از آثار و نویسندگان برجسته‌ی تاریخ ادبیات روس قرار گرفت. بی‌شک اشاره‌ی باختین در این مورد به کتاب تحول ناتورالیسم روس، چاپ ۱۹۲۱، است.

۵۴. این اصل که ما آن را به گونه‌ای مشخص و واضح تبیین کرده‌ایم، گاهی شکل‌هایی مبهم‌تر به‌خود می‌گیرد که یکی از این شکل‌ها بینشی است که و. م. ژیرمونسکی چنین ارائه می‌کند: «این اصل با درنظر گرفتن جان‌مایه، به‌عنوان عنصر ماده‌ی اولیه، (همانند مفهوم یک واژه) بر جنبه‌ی جان‌مایه‌ای تأکید می‌ورزد». به‌عقیده‌ی وی، در پاره‌ای از هنرها که در آن ماده‌ی اولیه فاقد عنصر است، جان‌مایه وجود ندارد.

۵۵. در کارهای فرمالیست‌ها جدا از تأییداتی کاملاً موجه (به‌ویژه از حیث ویژگی عمومی) به مشاهداتی برمی‌خوریم که از حیث علمی نیز کاملاً موجه‌اند. آثاری از قبیل قافیه، نظریه و تاریخچه‌ی آن، نوشته‌ی و. م. ژیرمونسکی، و **عروض روسی**، به‌قلم ب. و. توماشفسکی ارزش علمی زیادی دارند. پژوهش در زمینه‌ی تکنیک اثر هنر ادبی، به‌طور کلی، هم در اروپای غربی و هم در روسیه برمبنای زیبایی‌شناسی مادی و پژوهش‌هایی آغاز شد که در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی صورت می‌گرفت.

۵۶. Architectonique: به‌معنی تمام آن چیزهایی که به معماری متعلق است. این واژه معنای دیگری نیز دارد که عبارت است از «کل قوانین حاکم بر معماری». در اینجا Architectonique در برابر Compositionnel قرار می‌گیرد، یعنی آنچه «اصول» ساخت را رعایت می‌کند در برابر «ترکیب».

۵۷. Téléologique، فلسفه‌ای که بر مبنای غایت و نتیجه‌ی هر امری استوار است.

۵۸. type، که نویسنده آن را در «گیومه» قرار داده است، جایگاه فردی و موقعیت شخصی مرد یا زنی مشخص است.

59. télos

60. thématique

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی