

ارزیابی نشانه‌شناسی روسییه در روی آورد به هنر



دکتر احمد پاکتچی
عضو هیئت علمی
دانشگاه امام صادق

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده

در حالی که نشانه‌شناسی فرانسوی و امریکایی از دامان زبان‌شناسی و منطق برآمده، در روسیه زمینه اصلی این دانش نقد ادبی و نقد هنر بوده است. برای پاسخ به این پرسش که نشانه‌شناسی تا چه حد این امکان را دارد تا ویژگی‌های هنر را دریابد و در مطالعات خود آن را لحاظ کند، نیازمند ژرف‌نگری در آموزه‌های مکاتب نشانه‌شناسی و خاستگاه آن‌ها، از جمله نشانه‌شناسی روس هستیم. آنچه در رویاورد یک دانش ساخت‌گرا به حوزه هنر، زمینه‌ساز نگرانی است، جنبه جبری ساختار و نادیده گرفته شدن جایگاه فرد به عنوان عامل خلاق است. در مرحله آغازین مؤثرترین نقش را نمادگرایان و صورت‌گرایان در نشانه‌شناسی روسیه ایفا کرده‌اند که موضوع اصلی مطالعه آنان یک حوزه هنری - یعنی ادبیات - و نه زبان بوده است. در مقطع پسین باید به نقش پراهمیت باختین و همفکران او اشاره کرد که با منطق گفتگویی خود اساساً ساخت‌گرایی را به نقد گرفته و جایگاه خلاقیت را در زبان و هنر مورد توجه ویژه قرار داده است. در مکتب مسکو - تارتو، یعنی در دوره ساخت‌یافتگی نشانه‌شناسی در روسیه نیز خلاقیت و حضور آن به عنوان یک ویژگی در هنر اهمیت یافته، و مواضع ساخت‌گرایانه ارتدوکس و انهاد شده است؛ این مکتب مسئله فرد در آفرینش را موضوع مطالعه جدی قرار داده و آن را با تکیه بر جایگاه فرد و خلاقیت در نظام فرهنگ، بسط داده است.

کلیدواژه

ساخت‌گرایی، خلاقیت، فرد، جبر ساختاری، نشانه‌شناسی هنر، نشانه‌شناسی ادبیات.

است، همواره با نوآوری در جلوه دادن این خلاقیت مواجه است و ویژگی‌های فردی به قوت در آن دیده می‌شود. آنگاه که سخن از پیشینه نشانه‌شناسی در میان است و بحث از پای‌گیری این دانش در آغاز سده بیستم میلادی به میان می‌آید، بر پایه سنتی فراگیر، بنیاد این دانش به فردینان دو سوسور^۱ بازمی‌گردد که بنیان‌گذار زبان‌شناسی نوین نیز تلقی شده است. با وجود نقش مؤثر زبان‌شناسی و شخص سوسور، اگر این تأثیر در روند شکل‌گیری دانش نشانه‌شناسی به گونه‌ای مبالغه‌آمیز مورد تأکید قرار گیرد، تاریخ این دانش، از واقعیت فاصله خواهد گرفت. در واقع، باید توجه داشت که دانش نشانه‌شناسی در دهه‌های انتقال از سده نوزدهم به بیستم، به‌طور همزمان در قطب‌های مختلفی پای در مسیر شکل‌گیری نهاده است.

اگر نشانه‌شناسی فرانسوی از دامان زبان‌شناسی برآمده، نشانه‌شناسی امریکایی در حیطه مطالعات منطقی شکل گرفته، و در روسیه و اروپای شرقی سهم نقد ادبی و نقد هنر در تبار دانش نشانه‌شناسی بیش از هر شاخه دیگر از علم بوده است. دانش کنونی نشانه‌شناسی، برآیند دستاوردهای یکصدساله این حوزه‌های متنوع است. باید توجه داشت که نشانه‌شناسی به عنوان دانشی جهانی، به همان اندازه که در تبار خود با زبان‌شناسی خویشاوند است، با مطالعات ادبی و هنری نیز خویشاوندی دارد. بدیهی است برای مطالعه این خویشاوندی، مناسب است مطالعه در حوزه‌ای

گسترده‌تری این باور که نشانه‌شناسی مولود دانش زبان‌شناسی است و این تعبیر تکرار شونده که نشانه‌شناس شاخه‌های هنر را به مثابه گونه‌های مختلف زبانی می‌نگرد، گاه در محافل اهل هنر این تأمل را به وجود می‌آورد که دانشی با این تبار و رویکرد، تا چه اندازه امکان انس یافتن با موضوعات هنری را خواهد داشت و تا چه اندازه می‌تواند خود را از بند روش‌های ریاضی‌وار که برای مطالعه زبان - به معنای محدود آن - نهاده شده است، رهایی بخشد. زبان برای قابل فهم بودن بر یادگیری استوار است و به شدت امری جمعی است و هنر، از آنجا که تجلی‌گاه خلاقیت هنرمند

مقدمه

1. Ferdinand de Saussure

چون روسیه تمرکز یابد که بیشترین سهم مطالعات ادبی-هنری در پایگیری نشانه‌شناسی در آنجا دیده می‌شود، اما این بدان معنا نیست که در حوزه‌های دیگر نشانه‌شناسی، مطالعات ادبی-هنری در مراحل شکل‌گیری این دانش و به تعبیری در تبار آن، نقشی نداشته است.

به هر روی، در پاسخ به این پرسش که نشانه‌شناسی تا چه حد توفیق یافته است تا ویژگی‌های هنر را دریابد و در مطالعات خود آن را لحاظ کند، و اینکه زبان به معنای عامی که هنر را نیز دربرمی‌گیرد، با زبان به معنایی که موضوع زبان‌شناسی است، چه رابطه‌ای دارد، نیازمند ژرف‌نگری تاریخی و تحلیلی در آموزه‌های مکاتب نشانه‌شناسی است.

در این مقاله، با وجود حوزه محدود جغرافیایی، چنین مطالعه‌ای از زاویه دیدهای مختلف صورت خواهد گرفت؛ زوایایی چون رابطه نشانه‌شناسی روس با زبان‌شناسی، ساخت‌گرایی، فردگرایی و رابطه زبان با نظام‌های نشانه‌ای هنر که ممکن است در تقسیم منطقی در عرض یکدیگر جای گیرند، و از همین رو، مطالب یادشده ذیل نیز می‌تواند گاه دارای همپوشی باشد، اما این جابه‌جایی در نگریستن، امکان دست یافتن به تصویری دقیق‌تر از موضوع را فراهم خواهد آورد.

در طی دهه‌های پایانی سده ۱۹ نشانه‌شناسی و نیمه نخست سده ۲۰ میلادی، مراکز گوناگون علمی در روسیه شاهد پای‌گیری مکاتبی بوده که به گونه‌ای به دانش نشانه‌شناسی پرداخته است، اما در میان این

محافل تنها مواردی نادر همچون «حلقه زبان‌شناسی مسکو» را می‌توان یافت که از موضعی زبان‌شناسانه به سوی نشانه‌شناسی روی آورده است؛ حتی در حلقه زبان‌شناسی مسکو نیز این محفل نخست به مطالعات ادبی-هنری روی آورده و سپس گام در مسیر نشانه‌شناسی نهاده است، به نحوی که هرگز نمی‌توان تحقیقات این محفل در حوزه نشانه‌شناسی ادبی و هنری را تعمیم الگوهای مطالعه زبان قلمداد کرد.

به‌طورکلی، نشانه‌شناسی روسیه و در سطحی عام‌تر شرق اروپا، در تبار خود به اندازه‌ای و امدار حوزه‌های ادبی-هنری است که اساساً نقش زبان‌شناسی یا منطق در تبار آن به حاشیه کشیده شده است. در حوزه نشانه‌شناسی روسیه در نیمه نخست سده ۲۰ میلادی، نشانه‌شناسان را باید از نظر رویکرد در دو گروه اصلی طبقه‌بندی کرد: نخست گروهی که موضوع اصلی مطالعه آن‌ها هنر و ادبیات بود و دوم گروهی که مطالعه اصلی آنان موضوعی دیگر داشت، اما در بسط مطالعه، مباحث آنان به حوزه هنر و ادبیات کشیده می‌شد. در گروه نخست، برخی مکاتب و رویکردها

2. Moscow Linguistic Circle

چون نمادگرایان و صورتگرایان با مبانی اندیشه خود متمایز می‌شدند و برخی از رویکردها چون رویکرد تئاترپژوهی میرهولد^۲ یا شعرشناسی یاکووینسکی^۳ با شاخه هنری خاصی شناخته می‌شدند که اندیشمندان آن از دریچه آن هنر به نشانه‌شناسی می‌نگریستند.

پاچپیتسوف، در این شمار، به دیدگاه‌های لیتسباخ^۴ در نشانه‌شناسی دیداری و کوگل^۵ در نشانه‌شناسی نمایش نیز توجه کرده است (پاچپیتسوف، ۱۹۸۸).

در گروه اخیر، باید به رویکردهایی چون رویکرد فرهنگ‌شناختی با شاخص بیتسیلی^۶ و کارساوین^۷، رویکرد هرمنوتیک با شاخص اشپت^۸ و رویکرد دین‌پژوهی با شاخص فلورنسکی^۹ اشاره کرد. بدیهی است که گروه نخست نسبت به ویژگی هنر و تمایز متون هنری از غیر هنری هشیار بوده باشند، اما در این باره باید توضیح داده شود که حتی نشانه‌شناسان گروه دوم نیز در این باره از هشیار در خوری برخوردار بوده‌اند.

در بازگشت به حوزه محض زبان‌شناسی، باید گفت، زبان‌شناسی روس از همان آغاز اتکاء ویژه‌ای به مبانی فلسفی - به خصوص پدیدارشناسی «هوسرل^{۱۰}» - داشته و همین امر، زمینه هشیار آن را درباره ویژگی‌های

فرهنگی زبان فراهم آورده

است. این همان نکته‌ای است

که یاکووسون^{۱۱} با عبارتی

کوتاه و عمداً پیچیده در

موضوعی از رساله روندهای

بنیادین آورده است: «روند ساخت‌گرایی زبان‌شناسی همگانی که در اواخر دهه ۱۹۲۰ و اوایل دهه ۱۹۳۰ ریشه گرفت، چنان‌که امروزه مجدداً ثابت شده نسبت به فلسفه بیگانه بوده است، درحالی‌که پیشگامان جهانی این جنبش به‌واقع رابطه مؤثر و نزدیکی با پدیدارشناسی هوسرل و اندیشه هگل داشته‌اند» (Jakobson, 1973).

در اوایل دهه ۱۹۶۰، نشانه‌شناسی روسیه وارد دوره جدیدی از حیات خود شد و مکتب پراهمیت مسکو - تارتو شکل گرفت؛ این مکتب در حوزه زبان با فرارفتن از مرزهای شوروی، دستاوردهای زبان‌شناختی سوسور، حلقه پراگ و مکتب کپنهاگ و حتی دریافت‌های چامسکی^{۱۲} را مبنای اندیشه خود قرار داد و برخی مفاهیم مرکزی نشانه‌شناسی را از پیرس گرفت. اما هرگز نباید از نظر دور داشت که این مکتب، تمامی این اندیشه‌ها را در بافت آموزه‌های صورت‌گرایان روس، منطق گفتگویی باختین^{۱۳}، و روان - زبان‌شناسی ویگوتسکی^{۱۴} درک کرد و حاصل کار، اندیشه‌ای بود که زبان را سطحی از ارتباط، و دیگر نظام‌های نشانه‌ای را سطحی متفاوت با آن ارزیابی می‌کرد. با این حال، اندیشه مکتب مسکو - تارتو به گونه‌ای بر یک بستر سایبرنتیک استوار است و پیرگیرو به‌درستی، آن را سنتی استوار بر سایبرنتیک و نظریه اطلاعات شمرده

است (Guiraud, 1975).

درحالی‌که از دهه ۱۹۷۰،

شاخه تارتو از این مکتب و

برخی از نمایندگان شاخه

3. Vsevolod E. Meyerhol'd

4. Lev P. Yakubinsky

5. Y. Lintsbakh

6. A. Kugel

7. Peter Bitsilli

8. Lev Karsavin

9. Gustav Shpet

10. Pavel A. Florensky

11. Edmund Husserl

12. Roman Jakobson

13. Noam Chomsky

14. Mikhail Bakhtin

15. Lev S. Vygotsky

مسکو چون اوسپنسکی^{۱۶} از مطالعات بیشتر نظری و شکلی با صبیغه محسوس ساخت‌گرا - زبان‌شناسانه به مطالعه تاریخی درباره «فرهنگ به عنوان یک سیستم از سیستم‌های نشانه‌شناختی» گراییدند. شاخه‌ای دیگر در مسکو به پیشگامی ایوانف به شیوه پیشین مکتب پایبند ماندند و بیشتر در جهت نشانه‌شناسی به معنای ساخت‌گرایانه‌ترش گام نهادند. به هر روی، هرچه مکتب از زبان به سوی دیگر نظام‌های نشانه‌ای - «نظام‌های ثانوی» چنان‌که اوسپنسکی مصطلح کرده بود - حرکت می‌کرد، وابستگی به نظریه زبان‌شناختی ضعیف‌تر می‌شد (Todd, 1998).

در این محفل، با وجود آنکه برخی از بنیانگذاران آن چون اوسپنسکی از حوزه زبان‌شناسی برخاسته بودند، توجه به ویژگی‌های نظام‌های نشانه‌ای گوناگون، از جمله حوزه‌های هنری مانند تئاتر، سینما و نقاشی به خوبی نشان می‌دهد که آنان مطالعه‌ای کاملاً میان‌رشته‌ای را شکل داده و با درکی ژرف‌نگرانه از ماهیت متون ادبی و هنری، الگوهایی که از الگوهای زبان‌شناسی گرفته‌برداری نشده‌اند برای مطالعه این نظام‌های نشانه‌ای ارائه کرده‌اند. البته، این بدان معنا نیست که این اندیشمندان از الگوهای زبان‌شناسی برای ساخت الگوهای مطالعه دیگر

نظام‌های نشانه‌ای بهره

نگرفته‌اند. از جمله لوتمان^{۱۷}

در مکتب تارتو، از ۱۹۶۴

به تألیف آثاری مستقل

درباره نشانه‌شناسی هنر

روی آورد و بخش مهمی از نظریه‌های عمومی خود در باب نشانه‌شناسی را در نوشته‌ای کاربردی با عنوان «نشانه‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما» تبیین کرد (لوتمان، ۱۸۷۲).

مهم‌ترین ویژگی زبان‌شناسی
ساخت‌گرایی سوسوری، ساخت‌گرایی آن است؛
و نشانه‌شناسی ویژگی‌ای که هم‌زمان در حوزه‌های
روس دیگر دانش‌های انسانی نیز ریشه

گرفت و در جامعه‌شناسی دورکم^{۱۸}
، انسان‌شناسی لوی استروس^{۱۹}،
روان‌شناسی لاکان^{۲۰} و نشانه‌شناسی بارت^{۲۱} نمود
یافت. ساخت‌گرایی یک مکتب، روش یا رویکرد
نیست، بلکه یک شیوه اندیشه است که در آن «صورت
غیرمتحقق» بر «صورت متحقق» و نظام جمعی بر اراده
فردی مقدم است (Jakobson, 1973; Harland, 1987)
در دانشی متکی بر اندیشه ساخت‌گرا، موضوع انسانی
همچون موضوع طبیعی مورد مطالعه قرار می‌گیرد و
قواعدی استوار تلقی می‌شود که تنها باید آنها را شناخت
و با دانایی کنترل کرد.

زبان‌شناسی، هم از پیش‌تازان جریان ساخت‌گرایی بوده
و هم به نحوی دیرپا بدان پایبند مانده است. با وجود آنکه

عنصر خلاقیت در زبان پیش

از مطرح‌شدن ساخت‌گرایی

از سوی کسانی چون فون

هومبولت^{۲۲} و پسینیان او

مورد توجه قرار دارد و در

16. Boris Uspensky
17. Yuri Lotman
18. Emile Durkheim
19. Claude Levi-Strauss
20. Jacques Lacan
21. Roland Barthes
22. Wilhelm von Humboldt

نیمهٔ اخیر سدهٔ ۲۰ میلادی، بار دیگر از سوی چامسکی در نظریهٔ زبان‌شناسی زایشی مورد توجه قرار گرفت. اما سخن از خلاقیت در حیطهٔ زبان، هرگز آن اندازه دامن‌دار نبود که اساس جمع‌گرایی و پیشینی‌گری صورت غیرمتحقق را تحت‌الشعاع قرار دهد و مبانی ساخت‌گرایی در مطالعهٔ زبان را فروریزد.

طرز اندیشهٔ ساخت‌گرا همواره در تحلیل آنچه آفرینش خوانده می‌شود و به نقش ارادهٔ فردی باز می‌گردد، با دشواری‌های جدی روبه‌روست. در محافل روسیه و محافل آنگلساکسون، در حیطهٔ نقد ادبی، به‌طور موازی موجی در سدهٔ ۲۰ میلادی برآمد که نوعی ساخت‌گرایی خاص را در نقد ادبی مطرح می‌کرد. محافل صورت‌گرایی روس و محافل نقد نوی آنگلساکسون، جایگاه فرم‌ها در ادبیات را به‌نحوی مورد مطالعه قرار دادند که دو ویژگی نگاه ساخت‌گرا، یعنی تقدم «صورت غیرمتحقق» بر «صورت متحقق» و تقدم نظام جمعی بر ارادهٔ فردی در آن تا حدودی دیده می‌شد؛ چنان‌که برخی به‌وضوح صورت‌گرایی روس را مقدمه ساخت‌گرایی انگاشته‌اند (به‌طور مثال، Gandelman; Schleifer, 1997). اما زایش ساخت‌گرایی در حوزهٔ نقد ادبی و امکان طولانی برای ادامهٔ حیات آن،

نه مرهون مبناي فلسفي
يادشده، بلکه مرهون
نوعی خودآگاهی نسبت
به فرم‌هاست که در حوزهٔ
آفرینش ادبی پدید آمده و

این خودآگاهی نسبت به فرم‌ها، به‌شدت آفرینش‌های سدهٔ ۲۰ میلادی را تحت‌الشعاع قرار داده است. از همین‌روست که نقد ادبی معاصر - به‌ویژه در حوزهٔ روسیه و آنگلساکسون - به‌نحوی رشد کرده که بیشتر پاسخ‌گوی آفرینش‌های ادبی پدیدآمده در همین گفتمان است و کمتر برای نقد و تحلیل آفرینش‌های کلاسیک، یا آفرینش‌های معاصر غیرپاییند به این گفتمان کفایت نشان داده است. هم‌اکنون روسست که «ریچارد هارلند» به‌درستی به‌هنگام بحث از «ابرساخت‌گرایی»^{۲۳} نقد ادبی صورت‌گرایی روس و نقد نوی آنگلساکسون را با همین استدلال از مباحث خود برکنار کرده است (Harland, 1987).

در يك نگاه بیرونی به نقد ادبی ساخت‌گرا در نیمهٔ نخست سدهٔ ۲۰ میلادی، باید توجه داشت که این حیطه از دانش، اگرچه از نظر روش کار و پیش‌فرض‌ها تحقیقی از ساخت‌گرایی بود، مبانی فلسفی ساخت‌گرایی را نداشت و آنگاه که در دهه‌های میانی سدهٔ ۲۰ میلادی، مرز میان دانش‌های انسانی کمرنگ می‌شد، قادر به پاسخ‌گویی روابط میان امر ادبی با دیگر امور انسانی نمی‌توانست بود. این‌گونه از ساخت‌گرایی یا در رویارویی با اندیشه‌های رقیب - مانند آنچه در روسیه رخ داده - فروپاشیده است، یا آن‌گونه که در حوزهٔ آنگلساکسون روی نموده، برای دیرزمانی بر حفظ مرزهای ادبیات نسبت به دیگر علوم انسانی

23. super-Structuralism

اصرار ورزیده است.

در سال‌های دهه ۱۹۶۰، در حالی که تودوروف در فرانسه کوشش داشت تا بوطیقا یا شعرشناسی را به فهرست علوم ساخت‌گرا بیفزاید (Todorov, 1968)، لوتمان در تارتو تلاش داشت تا نشان دهد مفهوم ساختار در حوزه زبان‌شناسی، چه مرزهایی با مفهوم ساختار در ادبیات دارد (Lotmann, 1963).

ساخت‌گرایی حتی در این سطح که در حوزه ادبیات دیده می‌شد، در عمل هرگز نتوانست به دیگر حوزه‌های هنر گسترش یابد، بلکه در عمل تنها توانست تا اندازه‌ای نقد ادبی را از دیگر شاخه‌های نقد هنر دور سازد. با مروری گذرا بر تاریخ ساخت‌گرایی در سده ۲۰ میلادی، باید اذعان داشت که هیچ مکتبی در حوزه نقد هنر (فرای ادبیات) نتوانست با مبنای ساخت‌گرایی عرض اندام کند و نقشی مهم در تاریخ نقد هنر ایفاء نماید.

برای توضیح اینکه چرا ساخت‌گرایی در حیطه هنر رشد نیافته است، باید بر این نکته تأکید کرد که نگاهی ساخت‌گرا به هنر - اگر سخنی از ساخت‌گرایی ارتدوکس در میان باشد - موضوع هنری را در حد‌گزینشی از میان انتخاب‌هایی محدود با ارزشی از پیش معلوم تقلیل خواهد داد.

از اینجاست که ساخت‌گرایی به معنای وسیع کلمه، یا به تعبیر ریچارد هارلند ابرساخت‌گرایی، همواره در واردشدن به حیطه هنر با مشکلاتی روبه‌رو بوده است.

هنرمند، هم در آنچه بیان می‌کند،

خلاقیت، و هم در سازوکار بیان، بدون آنکه
فردگرایی و نگران باشد مخاطبان او مدلول
نشانه‌شناسی را قدری با فاصله از آنچه اراده
روس کرده است، دریابد تا حد بسیاری

آزادانه عمل می‌کند؛ برخلاف آنکه در زبان علمی همواره این نگرانی وجود دارد و از همین روست که در هیچ کدام از دو حیطه، دانشمند دست‌کم در حد خود آگاه، آزادی عمل برای خود قائل نیست. همین ویژگی در زبان هنری است که آن را به سوی ایهام و ابهام سوق داده است. هر دو امر یادشده، تأکیدی بر نقش فرد و آفرینش فردی، به نحوی غیر قابل مقایسه با زبان روزمره، در هنر است.

اندیشمندان با طرز فکر تاریخی بالطبع در جایگاهی قرار گرفته‌اند که بیشترین فاصله را با ساخت‌گرایی حفظ کرده‌اند؛ این طیف از اندیشمندان که به خصوص در دهه‌های نخست سده بیستم میلادی در روسیه به موازات طیف‌هایی چون صورت‌گرایان حضور داشته‌اند، به اقتضای گرایش تاریخی خود، به موضوعات مورد مطالعه خود نگاهی در زمانی داشته‌اند و در سنجش با آنچه در اروپای غربی رخ داده، بیشتر با سنت ماقبل سوسوری و ماقبل ساخت‌گرایی سنخیت داشته‌اند. طرز فکر تاریخی را به‌ویژه باید در سه گروه جستجو کرد: شاخه رازگرا از مکتب نمادگرایان، مکتب فرهنگ‌شناسان سنت پترزبورگ، اندیشمندان هرمنوتیک و اندیشمندان گفتگوگرا در نقد ادبی.

در بحث از نمادگرایان با رویکرد رازگرا، به خصوص ویاجسلاو ایوانف^{۲۴} به بحث درباره جایگاه فرد در آفرینش هنری پرداخته است. ایوانف، آنگاه که به پیاده‌سازی نظریه نشانه‌شناختی خود در قالب گونه‌های مختلف هنر روی آورده، به تفاوت‌هایی اساسی میان گونه‌های هنر در قانون حاکم بر آنها توجه کرده است. او در ترسیم رابطه بین ویژگی‌های گونه‌ای^{۲۵} و فردی در هنر، بر آن است که هنرهایی چون نقاشی و مجسمه‌سازی، بیشتر بر ویژگی‌های فردی استوارند، در حالی که شعر، رمان و داستان، افزون بر ویژگی‌های فردی، ویژگی‌های گونه‌ای را نیز حمل می‌کنند (ایوانف، ۱۹۱۰).

همین باور ایوانف درباره تحمیلی بودن ویژگی‌های گونه‌ای، نشان می‌دهد که او در تفسیر نظام‌های نشانه‌ای، ویژگی‌های فردی را اصیل و ویژگی‌های غیرفردی را امری تحمیلی بر زبان هنر می‌دانسته است. بازگرداندن ویژگی‌های اصیل زبان هنر به ویژگی‌های فردی، ریشه از این باور ایوانف در فلسفه هنر دارد که هنر را «تجلی آیینی دینی» می‌داند که فرآورده عناصری قدسی است؛ عناصری فراتر از حقیقت‌های زمینی که به یاری «جادو، راز و نماد» تجلی می‌یابند. این افکار به وضوح متأثر از «هنر چیست»^{۲۶} تولستوی و افکار رمانتیست‌های آلمان چون شلینگ^{۲۷} بوده است (پاکتچی، ۱۳۸۳).

در مکتب فرهنگ‌شناسان سنت پترزبورگ، به خصوص باید دیدگاه پیوتر بیتسیلی مورد بررسی قرار

گیرد. بیتسیلی مردم را به دو گروه انسان‌های متوسط و انسان‌های نخبه تقسیم کرده است که گروه اول را مقوم تمدن و گروه دوم را خلاق فرهنگ می‌داند. او از دو فضا سخن آورده که در آن میان، فضای فرهنگ را فضای خلاقیت آزاد شمرده، اما در سخن از فضای تمدن، بدون آنکه از اراده سامانمند دیگر سخنی به میان آید، آن را فضای ماند، پیروی از سنت و دوام وضع موجود، شمرده است (بیتسیلی، ۱۹۹۶). وی در تقابل فرهنگ و تمدن، در مقام ارزش‌گذاری، فرهنگ را به غایت شخصی و تمدن را به غایت جهانی گرفته است (پاچپتسوف، ۱۹۹۸).

بیتسیلی در یکی از مقالاتی که درباره داستایوفسکی نوشته، به وضوح درباره رابطه شخصیت و فرهنگ، و نقش شخصیت در ساخت فرهنگ، یا به تعبیری دیگر نمادها سخن گفته است. وی همچنین در مقاله‌ای دیگر که به لرمانتوف (شاعر نامی روس) پرداخته، با صراحت به این نکته اشاره کرده است که لرمانتوف زبان خاص خود و اندیشه خاص خود را دارد؛ اندیشه و زبانی که برخاسته از احساس او از جهان و خود است.... او نمادهای خاص خود را دارد (پاچپتسوف، همان).

از دیگر فرهنگ‌شناسان، لف کارساوین در مطالعه نقش فرد، اصطلاح شخصیت را از معنای معمول خود، یعنی شخصیت فردی انسان، بسط داده و مفهومی به عنوان

شخصیت جمعی، را نیز پیشنهاد کرده است. مبنای اندیشه کارساوین، اثرگذاری متقابل شخصیت فردی بر

24. Vytacheslav Ivanov
25. typical
26. что Takoe uckyueTBo
27. Friedrich W. J. von Schelling (1775-1854)

شخصیت جمعی است و از همین روست که وی در کتاب خود درباره شخصیت، درباره تأثیر رشد شخصیت اجتماعی بر رشد شخصیت فردی سخن را بسط داده است (همان). به عنوان برآیندی از آنچه کارساوین گفته است، باید اظهار داشت نزد او شخصیت‌ها، چه با تمایزهای «خود و دیگر» و چه با تمایزهای «در زمانی» میان مقاطع مختلف يك «خود» به گونه‌ای تودرتو به زندگی خود ادامه می‌دهند. بدین ترتیب، شخصیت در هر لحظه معین، نماد شخصیت‌های دیگر همان «خود» است (همان). در عین اینکه چهره‌هایی از شخصیت‌های دیگر را نیز دربردارد. همین نگاه زیربنایی «نظریه شخصیت به مثابه نماد (نشانه)» نزد کارساوین است.

در حوزه هرمنوتیک، گوستاو اشپت در بحثی که درباره رابطه مؤلف با اثر ادبی دارد، شخصیت مؤلف را همپایه سخن دارای ارزش معنایی می‌داند و به صراحت آن را «همسان سخن» می‌پندارد. او در تعبیری چنین بیان داشته که شخصیت همچون سخن است و معنای خود را دربردارد (پاچیتسوف، همان). او در کتاب *شکل برونی سخن*، شخصیت مؤلف را «امری اجتماعی» شمرده و با تأکید بر اینکه نباید آن را تنها يك «وسیله» شمرده، همچون دیگر نشانه‌ها، نشانه‌ای معنادار شمرده است.

اشپت در اثر دیگرش

«قطعات زیبایی‌شناختی»،

می‌گوید: «با هر سخن

نویسنده، ما صدای او را

می‌شنویم، افکار او را حدس

می‌زنیم و روش او را زیر نظر می‌گیریم. سخن، تمام معنای خود را حفظ می‌کند، اما آنچه برای ما جالب است اندیشه‌ای ویژه و خصوصی است که دارای شکل‌های خصوصی خود نیز باشد. گویی معنای [اصلی] سخن، با طیفی از معنای همراه^{۲۸} قرین گشته است» (همان).

سرانجام، در سخن از اندیشمندان گفتگوگرا در نقد ادبی نخست باید از یوری تینیانف^{۲۹} (۱۹۴۳-۱۸۹۴)، یاد کرد که به تسامح یکی از وابستگان به مکتب صورت‌گرایی سنت‌پترزبورگ شناخته می‌شود. از نظر تینیانف، در حوزه مطالعات ادبی، دو گونه اساسی مطالعه را می‌توان از یکدیگر تمایز داد: مطالعه آفرینش پدیده‌های ادبی و مطالعه تغییرات ادبی، یعنی مطالعه تحول مجموعه ادبیات. او در خلال مباحث خود در باب نظریه تقیضه^{۳۰}، نشان داد که فهم کامل يك متن از داستایفسکی، بدون یافتن ارتباط‌های آن با متنی از گوگول که پیش از آن نوشته شده، امکان‌پذیر نیست (تینیانف، ۱۹۲۷). این گونه‌ای از اندیشه میان‌متنی^{۳۱} و گفتگویی^{۳۲} بود و به دنبال همین نظر تینیانف بود که پژوهش در باب آنچه بعدها سیاق چندان‌رزشی^{۳۳} (یا گفتگویی) کلام نامیده شد، آغاز گشت (Todorov, 1987).

شکل متکامل‌تر از منطق گفتگویی که در نوشته‌های

میخائیل باختین دیده

می‌شود، به وضوح سعی

کرده است نقش فرد را در

شرکت فعالانه در گفتگو و

نقش جمع را در کنترل و

28. so-значение / so- znachenie

29. Yu.n.tynyanov

30. parody

31. intertextual

32. dialogic

33. polyvalent

جهت‌دهی به گفتگو دنبال نماید (همان).

برای آنان که به موضوع هنر و ادبیات تاریخی نمی‌نگریستند، جایگاه فرد نیز به شدت کم‌اهمیت شده است؛ در این میان باید از طیف‌های روان‌شناسی و متمرکز بر نشانه در میان نمادگرایان، و از جریان اصلی صورت‌گرایان یاد کرد. تا آن اندازه که به نمادگرایان باز می‌گردد، افکار آنان ریشه در آموزه‌های شلینگ و اندیشه‌های نزدیک به آن دارد که هنر را فرمانروا می‌دانسته‌اند؛ از نگاه آنان هنر امری فردی نیست، بلکه به کاربردن یک زبان سنتی و به تعبیر خاص «اندیشیدن با تصاویر» است. شلینگ و هم‌نمادگرایان روس، ابداع هنری را نتیجه نزدیک شدن و اتحاد دو قطب صیوروت، یعنی نفس و جسم، نامتناهی و متناهی و قانون و آزادی می‌دانستند (Planty-Bonjour, 1974).

صورت‌گرایان که در مقابل نمادگرایان برخاسته بودند، اگرچه با رویکردی شبه‌ساخت‌گرا به موضوع مطالعه خود می‌نگریستند و مبنای آنان نگرشی هم‌زمانی به متن بود، آن‌گونه که انتظار می‌رفت، می‌بایست اهمیت شخص در تولید متن را کاهش می‌دادند. پیوستگان به این مکتب، با اینکه مؤلف را در مطالعات ادبی خود نادیده می‌گرفتند، اما آنگاه که به بررسی شگردها می‌پرداختند، عملاً با مسئله خلاقیت درگیر بودند. آنچه اشکوفسکی^{۳۳} با عنوان «بیگانه‌سازی» از آن سخن آورده، به هر روی ناظر به شگردی است که توسط مؤلفی همچون تولستوی از آن استفاده شده است (اشکوفسکی، ۱۹۱۷).

اساساً نوع نگاه اشکوفسکی به مسئله خودکارشدگی و بیگانه‌سازی، نوعی بازخوانی روزمرگی و نوآوری در اندیشه فرهنگ‌شناسان سنت پترزبورگ و دیگر اندیشمندان غیرصورت‌نگرای روسیه است.

در مکتب مسکو - تارتو، بار دیگر خلاقیت و حضور آن به عنوان یک ویژگی در هنر اهمیت یافته و مواضع ساخت‌گرایانه ارتدوکس و انهاده شده است؛ از جمله لوتمان این موضوع را در کتاب خود با عنوان مسئله منشأ هنر و زندگی در پرتو رویکرد «ساخت‌گرا» به بحث نهاده است.

او در این اثر تأکید دارد که هنر جهان را صرفاً با خودگردانی یا خودکارشدگی بی‌روح یک آینه عرضه نمی‌دارد. وی در اشاره به سینما به عنوان نمونه یادآور می‌شود که تمامی تاریخ سینما را باید سلسله کشفیاتی دانست که هدف آن‌ها بیرون راندن خودکارشدگی از عناصری است که بتوانند موضوع بررسی هنری قرار گیرند و بتوان از معنای آن‌ها پرسش کرد. به باور او، تقابل دائمی میان راست‌نمایی و خلق‌بودگی، توهم واقعیت در عین آگاهی به عدم واقعیت، از ویژگی‌های سینماست (لوتمان، ۱۹۶۲).

وی سال‌ها بعد، در اثری مستقل، مسئله فرد در آفرینش را موضوع مطالعه‌ای مستقل قرار داده و در اثری با عنوان «راه فردی آفرینش و گونه‌شناسی رمزگان‌های فرهنگی» به مطالعه ابعاد این مسئله و جایگاه فرد در نظام فرهنگ پرداخته است (لوتمان و مینتس، ۱۹۷۲).

34. Victor B. Shklovsky

نخستین نمونه‌های جداسازی نظام نشانه‌ای هنر از نظام زبان را می‌توان در اندیشه فرهنگ‌پژوهان سنت پترزبورگ بازجست. ایوان گرفس^{۳۵} بنیانگذار این مکتب، با تکیه بر تقابل فرهنگ و تمدن، آن دو را حاصل دو امر «خرد خلاق» و «اراده سامانمند» می‌دانست؛ در دیدگاه او خرد خلاق ناظر به آفرینش و نوآوری بود و اراده سامانمند، ناظر به روزمرگی. گرفس، با مطرح کردن اینکه امور تکرار شونده زندگی موجب شناخت در انسان می‌گردند، به این نکته توجه داده است که قرار گرفتن در معرض امور غیر روزمره، انسان را از بار روزمرگی رها خواهد ساخت (واخرامیوا، ۲۰۰۱) و همین نشان‌دهنده اهمیت هنر در دیدگاه گرفس است. از پیروان او لف کارساوین، تقابل خرد و غریزه را با تقابل خلاقیت و روزمرگی پیوند زده، و بدین ترتیب زمینه مساعدی برای بسط نظریه روزمرگی و خلاقیت را فراهم آورده است. کارساوین خود به این نکته تصریح کرده که غریزه عامل اصلی حرکت برای اکثریت افراد، و خرد عامل اصلی حرکت برای اقلیت است (پاچیتسوف، ۱۹۹۸).

تمایز زبان روزمره از زبان خلاق، در محافل صورت‌گرایان نیز مورد توجه بود و نمودی از آن را می‌توان در نوشته‌های اشکوفسکی باز یافت. او در بیان تفاوت میان شعر و

کلام روزمره، یکی از مهمترین وجوه این تفاوت را «دشواری» موجود در کلام هنری می‌دانست و معتقد بود که زبان شعر، زبانی است که عامدانه در آن عناصر دشواری ساز و غریب به کار گرفته می‌شود. این دیدگاه زمانی ارزش لازم به عنوان پایه‌ای برای مطالعه تاریخ ادبیات را می‌یافت که عنصر زمان و عنصر پدیداری کلام هنری به میان می‌آمد.

اشکوفسکی در همین راستا، در بخشی از سخنان خود می‌گوید: «زبان شعری معمول هم‌عصران پوشکین سبک زیبایی در ژانر^{۳۶} بود، ولی سبک پوشکین، چون در آن زمان کم‌مایه تلقی می‌شد، به سبب دور از انتظار بودن، در فهم نیز دشوار بود. باید هراس هم‌عصران پوشکین از عامیانه بودن عبارات او را به خاطر داشت... اکنون امری خاص‌تر از این در کار است. زبان ادبی روسی، که از پایه برای روسیه بیگانه بود، چنان در زبان مردم نفوذ کرده است که زبان محاوره بدان در آمیخته است. از دیگر سو، ادبیات نیز اکنون به کاربرد گویش‌ها و بربرگرایسی گرایش یافته است. اخیراً ماکسیم گورگی تلاش کرده است زبان بیان خود را از زبان ادبی پیشین تغییر داده به زبان محاوره به کار گرفته شده توسط لسکوف^{۳۷} روی آورد» (اشکوفسکی، ۱۹۱۷).

اینکه یاکوبسون شعرشناسی را به عنوان یکی از شاخه‌های زبان‌شناسی مطرح ساخته است (Jakobson, 1987)، نباید اندیشه‌ای متعلق به محفل صورت‌گرایان روس تلقی گردد.

35. Ivan M. Grevs

36. Derzhavin

37. Nilolay Leskov

گوستاو اشپت با تکیه بر این اصل که «سخن» می‌تواند کارکرد هر نشانه دل‌خواه دیگر را داشته باشد و هر نشانه دل‌خواه نیز می‌تواند کارکرد سخن را داشته باشد (پاچپتسوف، ۱۹۹۸)، زبان را در يك سطح و دیگر نظام‌های نشانه‌ای - از جمله ادبیات و هنر - را در سطحی دیگر قرار داده است.

توجه اشپت به نظام‌های نشانه‌ای غیرزبانی، زمینه‌ای را فراهم آورده است تا وی به برخی از ویژگی‌های این نظام‌ها نیز بپردازد. از جمله ملاحظات اشپت در این رابطه توجه او به این نکته است که بسیاری از نظام‌های نشانه‌ای دیگر جز سخن، همانند سخن از چینی‌شی خطی، پیروی نمی‌کنند. تقسیم چینی‌شی نشانه‌ها به خطی و فضایی و تحلیلی که در دوره‌های پسین در منابع نشانه‌شناسی معمول گشته است (Guiraud, 1975)، تلویحاً در یادکردهای اشپت نیز دیده می‌شود. او در مقایسه‌ای میان ادبیات و تئاتر می‌گوید: «در اثر ادبی، می‌توان تصویر قهرمان را در اواسط اثر یا در پایان اثر به دست آورد، اما در درام، هنرپیشه ناچار است تمامی چهره قهرمان را در آن ارائه دهد» (پاچپتسوف، ۱۹۹۸). آنچه اشپت در نیمه نخست سده مطرح ساخته، در نیمه پسین به صورت نظام‌های نشانه‌ای اولیه و ثانویه در آموزه‌های مکتب مسکو - تارتو راه یافته است. اصطلاح

نظام‌های نشانه‌ای اولیه و ثانویه

که توسط اوسپنسکی و لوتمان بنیانگذاران مکتب ساخته شد، ناظر به این دیدگاه بود که در میان

نظام‌های نشانه‌ای گوناگون، زبان نظام نشانه‌ای اولیه و دیگر نظام‌ها مانند ادبیات، هنر و... نظام‌های نشانه‌ای ثانویه‌اند.

این اندیشه که زبان نظام مرکزی نشانه‌هاست و در پیرامون آن نظام‌های نشانه‌ای دیگر جای گرفته‌اند، اغلب در آغاز به ارنست کاسیرر^{۳۸} نسبت داده شده است. کاسیرر در کتاب *فلسفه اشکال‌نمادین*^{۳۹} که جلد نخست آن در ۱۹۲۲ در برلین انتشار یافت، این اندیشه محوری را مطرح ساخت که «زبان هر چند نظام مرکزی و نخستین نمادهاست، اما تنها نظام نمادی نیست». این دیدگاه کاسیرر در حلقه پراگ بسیار تأثیرگذار بود و به‌ویژه در ماکارژوفسکی^{۴۰} تأثیری عمیق نهاد (Mukarovsky, 1976; Erlich, 1981, p. 159). اما باید توجه داشت که اشپت مبانی این اندیشه را در آثار پیش از ۱۹۲۲ خود مطرح ساخته بود و در این باره اندیشه او باید موازی کاسیرر و نه متأثر از آن تلقی گردد. ضمن آنکه اشپت به نحو قابل ملاحظه‌ای فراتر از کاسیرر پیش رفته بود.

در بازگشت به نظریه مکتب مسکو - تارتو، باید گفت، بر اساس دیدگاه آنان، نظام‌های نشانه‌ای ثانوی، نظامی متشکل از دلالت‌های قابل انتظار و برهم‌زدن آن‌ها هستند. در تبیین این نظریه، مکتب یادشده از نظریه موضوع و محمول^{۴۱} از ساخت‌گرایان پراگ و آشنایی‌زدایی صورت‌گرایان روس بهره‌ای وافر

برده است. هر اظهاری برای کسی که از پیش آن حقیقت را می‌داند، هیچ آگاهی‌ای به همراه نمی‌آورد؛ آگاهی

38. Ernst, Cassirer, (1874-1945)
39. Philosophie der symbolischen Formen
40. J. Mukařovský
41. theme & theme

نتیجه

نقطه مقابل حالت خودبه‌خودی است (لوتمان، ۱۹۶۲).

به عنوان نتیجه‌گیری، باید گفت

محافل نشانه‌شناسی روسیه در

نیمه نخست سده ۲۰ میلادی، به

طور محسوسی از محافل زبان‌شناسی مستقل بوده‌اند؛

تنها در مورد مکتب صورت‌گرایان روس می‌توان

نقد ادبی را در کنار زبان‌شناسی بازجست، درحالی

که بی‌تردید، صورت‌گرایان روس روش‌های مطالعه

زبان را به روش‌های نقد ادبی و به طبع نقد هنر تعمیم

نداده‌اند. در نیمه اخیر نیز، با همراهی نشانه‌شناسی

و زبان‌شناسی در مکتب مسکو-تارتو، تنها مقوله

الهام‌گیری از زبان‌شناسی مطرح است؛ درحالی‌که این

مکتب از بسیاری رشته‌های دیگر علوم انسانی نیز الهام گرفته و اساساً زبان‌شناسی در بوته مطالعات آن‌ها، در حوزه‌ای محدود بوده است.

دوری از ساخت‌گرایی (به معنای ارتدوکس) و تکیه بر

نقش خلاقیت فرد در حوزه نشانه‌ها، از جمله ویژگی‌هایی

است که به طور عام در مکاتب روسی دیده می‌شود؛ تنها

مکاتب روسی که شائبه دوری از این ویژگی‌ها در آن‌ها

وجود دارد، یعنی مکتب صورت‌گرا در نیمه نخست

سده ۲۰ و مکتب مسکو-تارتو در نیمه اخیر سده نیز

با وجود قرابتی که به مکاتب ساخت‌گرای غربی دارند.

هرگز تا آن اندازه به آنان نزدیک نشده‌اند که بتوان آن‌ها

را ساخت‌گرای ارتدوکس به‌شمار آورد و خلاقیت فردی

را در آنها کم‌اهمیت یافت.

پاکتچی، احمد. نشانه‌شناسی در واپسین حلقه‌های نمادگرایی روسیه، *مجله بیناب*، شماره ۵ و ۶، اردیبهشت ۱۳۸۳.

Erlich, V., *Russian Formalism: History-Doctrine*, New Haven & London, 1981.

Gandelman, Claude and Marc Tsirlin, *Formalism*. International Dictionary of Literary Terms, ed. JeanMarie Grassin, web-published, www.ditl.info/index.php.

Guiraud, Pierre, *Semiology*, trans. George Gross, London, Routledge & Kegan Paul, 1975.

Harland, Richard, *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-structuralism*, 1987, London, Routledge, 1994.

Jakobson, Roman, 'Linguistics and Poetics', *Language in Literature*, ed. Krystyna Pomorska & Stephen Rudy, Cambridge, Belknap Press, 1987, pp. 62-94.

_____, *Main Trends in the Science of Language*, London, George Allen & Unwin, 1973.

Mukařovský, J., '*Art as a Semiotic Fact*', English edition in: *Semiotics of Art*, ed. L. Matejka & I.R. Titunik, Cambridge MA, 1976.

Planty- Bonjour, G., *Hegel et la pensée philosophique en Russie 1830-1917*, La Haye, 1974.

Schleifer, Ronald, Structuralism, *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, ed. M. Groden & M. Kreiswirth, web-published, 1997.

Todd, William Mills, 'Moscow- Tartu School', in *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Version 1.0, London, Routledge, 1998.

Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtin, Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

_____, *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968; 2nd edition 1973.

Бицилли, П., *Место ренессанса в истории культуры*, Санкт Петербург, 1996.

Вахромеева, О.Б., Профессор Иван Михайлович Гревс на пути к «родиноведению», web-published 2001, www.History.ru/struct/cathed/region/prof/research/vah6.htm.

Иванов, В., 'Заветы символизма', *Аполлон*, No. 8, 1910.

Лотман, Юрий М., <О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры>, *Вопросы языкознания*, No. 3, 1963, pp. 44-52.

_____, <Проблема сходства искусства и жизни в свете структурального подхода>, *Тез. докл. 1-й науч. Регион. сессии.*, Горький, 1962, pp. 92-102.

_____, *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, Таллин, 1973.

_____, и З. Г. Минц, <Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов>, *Сборник статей по вторичным моделирующим системам*, Тарту, 1973.

Почепцов, Г., *История русской семиотики до и после 1917 года*, Москва, Лабиринт, 1998.

Тынянов, Ю.Н., 1927, *О литературной эволюции*, в: *Поэтика, История литературы, Кино*, Москва, 1977.

Шкловский, В.Б., 1917, 'Искусство как приём', в кн. *О теории Прозы*, Москва, 1983.