

فرمالیسم روسی

تاریخ۔ اصول

ویکتور ارلیش

ترجمہ مسعود شیربچہ

فرمالیسیم روسی

(تاریخ - اصول)

ویکتور ارلیش

مترجم:

مسعود شیربچه

نقشہ

سرشناسه	: ایرلیخ، ویکتور، ۱۹۱۴ - م: Erlich, Victor
عنوان و نام پدیدآور	: فرمالیسم روسی (تاریخ - اصول) / ویکتور ارلیش؛ مترجم: مسعود شیربچه
مشخصات نشر	: تهران: نقش جهان مهر، ۱۴۰۱
مشخصات ظاهری	: ۴۴۷ ص؛ ۲۱/۵×۱۴/۵ س م
شابک	: 978-622-92974-6-9
وضعیت فهرست‌نویسی	: فیپا
یادداشت	: عنوان اصلی: Russian formalism. History-doctrine. 3d ed, 1969
موضوع	: شکل‌گرایی (نقد ادبی)؛ Formalism (Literary analysis)
موضوع	: ادبیات روسی--تاریخ و نقد؛ Russian literature -- History and criticism
شناسه افزوده	: شیربچه، مسعود، ۱۳۴۳، مترجم
رده‌بندی کنگره	: PG۳۰۲۶
رده‌بندی دیویی	: ۸۹۱/۷۰۹
شماره کتاب‌شناسی ملی	: ۹۱۴۰۷۶۴

نقشه مهر

ویکتور ارلیش

فرمالیسم روسی
(تاریخ - اصول)

ترجمه مسعود شیربچه

ویراستار و صفحه‌آرا: مسعود نیک‌طبع

طراح جلد: علی اسکندری

چاپ اول: ۱۴۰۲

شمارگان: ۷۷۰ نسخه

همه حقوق چاپ محفوظ و متعلق است به:

نشر نقش جهان مهر

تهران، خیابان انقلاب، خیابان ۱۲ فروردین،

خیابان وحید نظری، کوچه جاوید یک، شماره ۱

تلفن و نمابر: ۶۶۴۷۵۴۴۷-۴۸

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۲۹۷۴-۶-۹

فهرست

۵	دیباچه‌ای بر ترجمه
۹	صورت، درون‌مایه و معنا در هنر (شهاب طالقانی)
۲۹	سرآغاز

بخش اول: تاریخ

۴۵	پیش‌گامان	فصل اول
۶۵	رویکردهایی به‌سوی فرمالیسم	فصل دوم
۹۳	پیدایش مکتب فرمالیسم	فصل سوم
۱۱۹	سال‌های تلاش و جدال (۱۹۱۶-۱۹۲۰)	فصل چهارم
۱۴۵	رشد آشفته و ناهنجار (۱۹۲۱-۱۹۲۶)	فصل پنجم
۱۶۱	مارکسیسم در برابر فرمالیسم	فصل ششم
۱۸۹	بحران و اضمحلال (۱۹۲۶-۱۹۳۰)	فصل هفتم
۲۲۱	پیامدها	فصل هشتم
۲۴۱	بازشکل‌گیری فرمالیسم	فصل نهم

بخش دوم: اصول

۲۶۵	مفاهیم بنیادین	فصل دهم
۲۹۵	ادبیات و زندگی - فرمالیسم و دیدگاه ساختارگرایی	فصل یازدهم
۳۲۵	ساختار شعر: آوا و معنا	فصل دوازدهم
۳۵۱	سبک و ترکیب	فصل سیزدهم
۳۸۱	دینامیک ادبی	فصل چهاردهم
۴۱۱	ارزیابی دوباره	فصل پانزدهم
۴۳۱		نمایه

دیباچه‌ای بر ترجمه

در باب نهضت فرمالیسم و مبانی نظری نقد فرمالیستی، منابع چندانی به زبان فارسی در دست نیست. شاید بتوان از کتاب دکتر شفیعی کدکنی، رستاخیز کلمات، و کتاب تتودوروف، نظریه ادبیات، به ترجمه خانم طاهایی که گزیده‌ای است از متون اصلی فرمالیستی و از مراجع مهم ویکتور ارلیش و همچنین فصل فرمالیسم در کتاب ساختار و تأویل متن بابک احمدی به عنوان مهم‌ترین رسالات در زبان فارسی که در آن‌ها به جریان فرمالیسم پرداخته شده، یاد کرد. هم در رستاخیز کلمات و هم در ساختار و تأویل متن به اهمیت کتاب ویکتور ارلیش اشاره شده است و اینکه هنوز نیز در زبان انگلیسی کتابی به اهمیت کتاب او در باب فرمالیسم منتشر نشده است. البته می‌باید یادآور شوم که برخی مقالات اندیشمندان این مکتب به‌طور پراکنده در نشریات یا در مجموعه‌هایی به چاپ رسیده است، به‌ویژه رسالات دکتر یاکوبسن که اقبال بیشتری نسبت به دیگر هم‌فکران خود در ایران داشته است.

به‌هررو، ترجمه رساله حاضر تلاشی است جهت آشنایی بیشتر خوانندگان، به‌ویژه دانشجویان علاقه‌مند به نقد مدرن با این نهضت فکری. در اهمیت کتاب ارلیش همین بس که در آن، هم به ریشه‌ها و تاریخ مکتب فرمالیسم و هم با دقت به مبانی نظری آنان و جنبه‌های ضعف و قوتشان پرداخته شده است.

در ترجمه کتاب کوشیده‌ام تا آنجا که بضاعت علمی و هنر ادبی من اجازه می‌دهد، ترجمه‌ای روان، ساده و همراه با امانت‌داری کامل به خواننده فارسی‌زبان تقدیم کنم. هر جا که نیاز به توضیح اصطلاحی، مفهومی، شخصیتی یا نکته‌ای بود،

با توجه به منابع به شرح آن‌ها پرداخته‌ام تا خواننده در حد ممکن از مراجعه به کتاب‌های دیگر برای فهم سخن اربلش بی‌نیاز شود. اینک نتیجه کار پیش روی شماست، کاستی‌ها همه بر عهده مترجم است و امیدوارم که حاصل این تلاش مقبول خوانندگان قرار گیرد.

پیش و بیش از همه می‌باید از دکتر سهیل فاتحی تشکر کنم که با آنکه ساکن آمریکاست، اما قلبش برای بالش فرهنگ ایران و زبان فارسی می‌تپد و بزرگوارانه کتاب را فراهم و برای من ارسال کرد، پس خالصانه‌ترین درودها نثار محبت او. دیگر آنکه ترجمه چنین اثری بدون ارجاع به امکانات کتابخانه‌ای تقریباً ناممکن است و طی ترجمه، همواره از کتابخانه دانشکده ادبیات دانشگاه اصفهان بهره برده‌ام. بدین وسیله مراتب سپاس خود را به کتابداران محترم این کتابخانه، خانم قناعت و آقای صباغ تقدیم می‌کنم و امتنان ویژه‌ای از سرکار خانم اقارب‌پرست، رئیس محترم این کتابخانه دارم که همواره یار و مساعد من برای یافتن منابع و جست‌وجوی مقالات بوده‌اند و به‌هیچ‌وجه این عبارات گویای میزان وام‌داری من به محبت‌های بی‌دریغ و شکیبایی ایشان نیست و اگر در این ترجمه سودی متصور باشد، بی‌شک بخشی از آن مرهون همیاری ایشان است.

مقاله هنر به‌مثابه فن یا شگرد، چندین بار به زبان فارسی ترجمه شده و از ترجمه‌های معروف می‌توان به ترجمه‌های دکتر فرزانه سجودی و فرهاد ساسانی اشاره کرد. دکتر ابوالفضل حرّی ترجمه عنوان مقاله را به «هنر به‌مثابه صنعت» بیشتر می‌پسندد که به نظر دقیق‌تر نیز می‌آید. به‌رحال در باب دو واژه هنر (art) و فن (techno) و ریشه یونانی این دو واژه، آرخه و تخته، و تفاوت آن‌ها می‌توان به مراجع مختلف انگلیسی و فارسی رجوع کرد و بی‌شک، شکلفسکی به تمایز میان این دو آگاه بوده و همین نکته را در مقاله خود مورد توجه قرار داده است. خوانندگان می‌توانند برای اصل مقاله شکلفسکی به این ترجمه‌ها رجوع کنند.

کتاب حاضر پس از ترجمه، یک بار به‌طور کامل توسط سرکار خانم معظم وطن‌خواه که طی چند سال گذشته در چند کتاب افتخار همکاری با ایشان را

داشته‌ام، با متن اصلی مطابقت داده شد و موارد بسیاری با نظر گران قدر ایشان تصحیح و بازنگری شد تا ترجمه‌ای دقیق‌تر و روان‌تر در دست مخاطبان قرار گیرد. از این بابت بسیار وام‌دار و مدیون و سپاسگزار این مترجم فرهیخته هستم و عبارات معمول سپاسگزاری نمی‌تواند گویای امتنان بنده از زحمتی که ایشان برای اثر حاضر متحمل شده، باشد.

اما نکته دیگری که شاید مخاطبان کتاب‌ها کمتر بدان اشراف دارند، توجه به ادیبان فروتن و بی‌نامی است که زحمت ویرایش ادبی کتاب‌ها را به دوش می‌کشند. تمامی مؤلفان و پژوهشگران به‌خوبی از این نکته آگاه‌اند که سهم ویراستار ادبی در روانی و زیبایی یک متن تا چه اندازه است. شاید از رحمت خداوندی و اقبال نیک من بوده که در چند کتاب پیشین، جناب مسعود نیک‌طبع مسئولیت ویرایش ادبی کتاب‌های مرا قبول فرموده‌اند. دقت و عشق این بزرگوار در زیباسازی و روانی متن مثال‌زدنی است. زیرِ دستان معجزه‌گر جناب نیک‌طبع است که بسیاری از پریشانی‌های متن به سامان می‌آید و نسخه‌ای زیبا آماده طبع می‌شود، چنان‌که خود مترجم نیز از آراستگی متن خود تعجب می‌کند. بدین بابت، نهایت امتنان خود را از زحمتی که این بزرگوار برای کتاب حاضر کشیده‌اند، ابراز می‌کنم و از خداوند منان برای ایشان کامیاری و توفیق و تندرستی خواستارم.

اصفهان

زمستان ۱۴۰۱

صورت افرم^۱، درون مایه^۲ [محتوا] و معنا در هنر

شهاب طالقانی

صورت افرم^۱ و تعریف آن در فلسفه ارسطو

سرآغازِ انگاره «ماده صورت بنیادی» یا «هیلومورفیسزم»^۱ در نگرش فلسفی، بی شک به ارسطو بازمی گردد. وی در کتاب فیزیک یا طبیعیات، شرحی مفصل و مبسوط از این رویکرد خویش به دست داده است.^۲ در نگاه ارسطو، هر عینی را که در جهان واقعیت وجود دارد، می توان به ماده^۳ و صورت^۴ فروکاسته و به واسطه این دو مفهوم تبیین نمود. ماده، که در زبان یونانی، «هوله»^۵ یا «هیله» خوانده می شود و در سنت فکری ما «هیولای اولی»، همانا پذیرنده ای بی شکل، بی صورت و محض است که اساس و بنیان تمام پدیده های جهان را شکل می بخشد. این ماده نخستین، نازل ترین سطح وجود در اندیشه یونانی و به ویژه فلسفه ارسطوست. از آنجا که در فلسفه آفرینش یونانی، آفرینش «از هیچ»^۶ یا «موجودیت یابی از عدم» معنایی محصل ندارد، ماده نخستین پذیرنده و بی شکل، باید شکل یا صورت پذیرد تا از دل پیوستگی آن با صورت، عین شناخت پذیر یا موجود واقعی پدید آید.

در فلسفه ارسطو، آنچه به ماده نخستین شکل می بخشد، صورت یا فرم است که در زبان یونانی، «ایدوس»^۷ یا «مورفه»^۸ خوانده می شود. اما در اینجا نکته ای مهم

1. hylomorphism

2. *Physics* i 7, 190a13–191a22

3. matter

4. form

5. ὕλη (hyle)

6. ex nihilo (Lat.)

7. εἶδος (eidos)

8. μορφή (morphē)

وجود دارد: ایدوس یا مورفه را نمی‌توان صرفاً شکل دانست، بدین معنا که اگر این مفهوم را در دستگاه فکری ارسطو بررسی کنیم، خواهیم دید که معنای آن از صرف شکل و دیسه فراتر می‌رود. ارسطو خود در توضیح و تبیین «صورت»، مثال پیکره برنزی را می‌آورد که در آن، پیکر تراش با مادهٔ برنز و انگاره‌ای که در ذهن خویش دارد و همانا پیکرهٔ یک انسان است، به مادهٔ اولیهٔ خود صورت می‌بخشد. در اینجا منظور از صورت، صرفاً شکل است و چنانچه پیکر تراش بتواند به درستی پیکرهٔ انسان را با برنز بترشد، به هدف خود دست یافته است؛ اما اگر به دلیل ضعف فنی و عدم مهارت در پیکر تراشی، نتواند برنز را به شکل پیکر انسان درآورده و مجسمهٔ او تبدیل به چیزی نامفهوم یا انتزاعی شود، باز هم می‌توان گفت که بدان شکل بخشیده است، اما آنچه وی در ذهن داشته و هدف و منظور او بوده، صورت نپذیرفته است.

در این معنا، صورت آن چیزی است که باعث تحقق‌پذیری هدفی که از پیوستگی ماده با صورت انتظار می‌رفته، می‌گردد. ارسطو در طبیعیات، در جایی که چهار علت اصلی و بنیادین تحقق‌پذیری یک عین واقعی، یعنی علت مادی^۱، علت صوری^۲، علت فاعلی^۳ و علت غایی^۴ را توضیح می‌دهد^۵، از سه علت فاعلی، صوری و غایی تبیینی به دست می‌دهد که گویی این سه علت بسیار شبیه به یکدیگر و تقریباً هم‌مصادق هستند. در کتاب دوم و سوم رسالهٔ دربارهٔ روح^۶، تقریباً دیگر تشخیص علت صوری و علت غایی از یکدیگر بسیار دشوار و بلکه ناممکن می‌گردد. بسیاری از شارحین ارسطو بر این باورند که باید این چهار علت را چهار تبیین متفاوت از پدیده‌های هستی قلمداد نمود که معنایی متفاوت اما مصادق‌هایی یکسان دارند. با نگاهی به تعریف ارسطو از این علل چهارگانه، خواهیم دید که این رویکرد، تا حد بسیار زیادی تأمل‌پذیر و مهم است.

« علت صوری، چنانچه پیش‌تر نیز گفته شد، مؤلفه‌ای است که در ترکیب با ماده بی‌شکل، به عین حقیقی صورت یا شکل می‌بخشد؛ علت فاعلی نیز کارکردی بسیار مشابه دارد، یعنی اگر مادهٔ نخستین را مفعول و پذیرنده در نظر بگیریم، علت فاعلی

1. material cause

2. formal cause

3. efficient cause

4. final cause

5. *Physics* ii 36. *De Anima* (Lat.)

با اثرگذاری بر آن و انجام فعل، که به‌وضوح تفاوت چندانی با صورت و علتِ صوری ندارد، پدیده را تحقق می‌بخشد؛ اما دربارهٔ علتِ غایی، ارسطو دربارهٔ آن بسیار سخن گفته است. از مفهوم جنبانندهٔ ناجنبنده در کتاب مابعدالطبیعه که صفتی است که وی به خداوند اطلاق می‌کند گرفته تا هدفی که یک موجود برای دستیابی به آن پدید می‌آید، همه در مفهوم علتِ غایی می‌گنجند. در کتاب دربارهٔ روح، ارسطو روح یا جان موجودات زنده را در مقابل بدن یا مادهٔ آن‌ها قرار داده و روح را به‌نحوی تبیین می‌کند که مصداقی برای هر سه علتِ صوری، فاعلی و غایی می‌گردد. بدین معنا که روح، هم صورتی است که به مادهٔ محض شکل می‌بخشد و آن را به‌صورت موجود زنده درمی‌آورد؛ هم فاعل و اثرگذاری است که مادهٔ بی‌تأثیر و پذیرنده را تحقق می‌بخشد و هم اساساً هدف و غایت وجود موجودات زنده، اعم از گیاهان و جانوران و انسان است. بنابراین می‌توان چنین گفت که در اینجا، و هر کجا که سخن از موجودات اندام‌مند^۱ و آلی است، صورت نه صرفاً به‌معنای شکل و ریخت، بلکه به‌معنای تحقق کامل یک پدیده از هر نظر خواهد بود.

از این روی، می‌توان چنین گفت که صورت، فاعلیت و غایت در نگاه ارسطو هم مصداق هستند. البته بعدتر در فلسفه‌های مسیحی و اسلامی، که در آن‌ها خداوند به‌مثابه فعالِ مایشاء و قادر مطلق شناخته می‌شود، مصداق علل چهارگانه نیز متفاوت می‌گردد. روح در مرتبه‌ای فروتر از ذات خداوند قرار می‌گیرد و از همین روی، علتِ فاعلی جایگاهی والاتر از علتِ صوری پیدا می‌کند. این مطلب در رویکرد فلسفه‌های مسیحی و اسلامی به صورت و به‌ویژه معنای آن در هنر نیز اهمیت بسیاری می‌یابد که بدان خواهیم پرداخت. نکتهٔ دیگر که اتفاقاً به نکتهٔ پیشین نیز بی‌ارتباط نیست، آن است که شارحین ارسطو، بر سر این که ماده عاملِ فردیت و تشخیص است یا صورت، اتفاق نظر ندارند. شارحین غربی بیشتر صورت یا قُرم را عاملِ یگانگی و متحصر به فرد بودن یک عین یا پدیده می‌دانند، اما شارحین شرقی و به‌ویژه فیلسوفان اسلامی که بارقه‌هایی از وحدت وجود در اندیشهٔ آنان به چشم می‌خورد، ماده را عاملِ فردیت

دانسته‌اند. اهمیت این تفاوت در رویکرد، در جایی که فرم یا صورت را در هنر بررسی خواهیم نمود، آشکار می‌گردد.

صورت [فرم] و درون‌مایه [محتوا] در هنر

با در نظر گرفتن معنایی که ارسطو از فروکاستن تمامی پدیده‌ها و اعیان به صورت و ماده مراد می‌نموده، فیلسوفان هنر این مفاهیم را از فلسفه وی گرفته و با مبنای قرارداد دادن آن‌ها، به تبیین چیستی اثر هنری پرداخته‌اند. چنانچه اثر هنری را نیز پدیده‌ای قلمداد کنیم که همچون دیگر پدیده‌ها از ماده و صورت ساخته شده، می‌توانیم باز به مثال پیکره بُزنزین ارسطو بازگردیم. ماده پیکره، همان مواد و مصالح خام و اولیه‌ای است که پیکرتراش برای ساختن پیکره آن‌ها را به کار می‌گیرد و صورت یا فرم آن نیز، صورت یا شکل نهایی و غایی مد نظر وی است. اما این تبیین، نهایتاً ما را به اندریافتی سطحی و ظاهری از پدیده یا اثر هنری می‌رساند. در اینجا به آنچه پیکرتراش به واسطه ساخت پیکره می‌خواهد بیان کند و ردّ پای اندیشه و جهان‌بینی پیکرتراش در آن، اشاره‌ای نشده است یا دست کم، تبیینی آشکار از آن به دست داده نمی‌شود.

از این روست که باید به جای ماده یا مصالح هنر، به درون‌مایه یا محتوا^۱، یعنی به آنچه هنر در پی بازنمایی^۲ آن است، پردازیم. از دوران یونان باستان، هنر در نگاه اندیشمندان باخت‌رزمین، وظیفه‌ای جز بازنمایی جهان واقعی پیرامون ما نداشته است. مفهوم میمسیس^۳ یا محاکات، که به معنای روگرفت از جهان هستی است، در اندیشه افلاطون و فلسفه‌های پس از وی بسیار پُررنگ گردید^۴. هنرمند، بازنماینده جهان پیرامون خویش است و زیبایی‌های آن را به ثبت می‌رساند و یا از آن‌ها یاری می‌جوید تا در جهت تعالی و پرورش انسان‌ها بکوشد. چنین است که افلاطون، هنرمند را گونه‌ای پیامبر می‌داند که با هنر خویش، ندای حقیقت را در گوش مردمان نجوا

1. content

2. representation

3. μίμησις (mimesis)

۴. برای مطالعه بیشتر درباره معنای میمسیس در اندیشه یونانی و نقش آن در شکل‌گیری هنر، بنگرید به مقاله «میمسیس، بنیانی برای تمام کنش‌های انسانی» به قلم نگارنده در پیش‌گفتار کتاب میمسیس، نوشته اریش آئورباخ، برگردان مسعود شیربچه، نقش جهان، ۱۴۰۰.

می‌کند و در آرمان‌شهری که در رسالهٔ جمهوری به‌تصویر کشیده شده، از همگان افرادی شجاع و خردورز و قدرتمند، و به عبارتی «شهروند خوب» می‌سازد. هنرمندی که بتواند این رسالت آرمانی را به انجام برساند یا هنرش در خدمت اعتلای شهروندان نبوده و یاوه‌سرایی کند و یا تصاویری ناشایست از امور والا ارائه دهد، چه شاعر باشد، چه نقاش و چه موسیقی‌دان، جایی در آرمان‌شهر افلاطونی نخواهد داشت.

بنابراین، دو چیز از همه مهم‌تر خواهد بود: نخست آن چیزی که هنرمند قصد بازنمایی آن را دارد (درون‌مایه و محتوا) و دوم، نحوهٔ این بازنمایی (قُرم یا صورت). در سرتاسر تاریخ هنر، از جهان باستان تا پایان عصر بازنمایی، که مصادف با شکل‌گیری هنر نوین بنیاد^[اندردن] است، هنر باید به‌واسطهٔ آنچه در پی بازنمایی یا رساندن آن است، حامل معنا باشد. بدین ترتیب که معنای اثر هنری را باید در پیوستگی و یگانگی قُرم و محتوا یا صورت و درون‌مایه جست، با تکیهٔ بیشتر بر اهمیت محتوای اثر هنری و پیامی که برای ناظر به همراه دارد.

البته پُر واضح است که هنر موسیقی، در شکل محض و بدون کلام خود، به‌واسطهٔ انتزاعی بودن و همچنین به‌دلیل این که از نمادهای حامل معنایی چون زبان یا اشکال معنادار بهره نمی‌گیرد، نمونه‌ای استثنایی است که جداگانه اندکی نیز بدان خواهیم پرداخت. اما دربارهٔ هنرهای تجسمی و ادبیات، که بازنمایی واقعیات جهان پیرامون را به‌واسطهٔ زبان و اشکال به انجام می‌رسانند، درون‌مایه است که نقش اساسی را در رساندن معنا و شکل‌بخشیدن به تحقق اثر هنری، ایفا می‌کند و در رویکرد هنر به‌مثابه میمیس و بازنمایی، صورت یا قُرم، ظرفی است که درون‌مایه در آن گنجانده می‌شود.

برای نمونه، در نگاه ارسطو به هنر شاعری در یونان باستان، وی سوگ‌نمایش یا تراژدی را در مقامی والاتر از حماسه قرار می‌دهد. هر دوی این صورت‌های هنر شاعری و نمایشنامه‌نویسی، با این فرض که اساطیر یونان و یزدان‌خاست^۱ یونانیان را بخشی از واقعیت‌های دینی و باور آنان در نظر بگیریم، بازنمایندهٔ جهان یونانی هستند.

اما دلیل برتریِ سوگ‌نمایش بر حماسه در نگاه ارسطو آن است که درون‌مایه سوگ‌نمایش که اشاره به تقدیر دردناک بشری و رنج‌های وی دارد، باعث تزکیه^۱ و پالایش روح آدمی و ایجاد حس هم‌بستگی و یگانگی در میان تماشاگران می‌گردد؛ اشک‌هایی که نظاره‌گر سوگ‌نمایش، در پی همزادپنداری با قهرمان سوگ‌نمایش می‌ریزد، اندکی از بار هستی را از دوش او برداشته و تحمل مصائب و سختی‌ها را بر وی آسان‌تر می‌سازد. اما هنگام مشاهده یک نمایش حماسی یا خواندن متن آن، چون بیشتر رخدادها متعلق به جهان قهرمانان نیمه‌خدای و خدای گونه و خدایان بوده و نسبت چندانی با جهان انسانی ندارد، تأثیرگذاریِ سوگ‌نمایش را نیز نخواهد داشت. آشکار است که دلیل برتریِ سوگ‌نمایش بر حماسه، درون‌مایه و محتوای آن است. البته ارسطو به مقایسه صورت هنری یا قُرم این دو گونه نمایش نیز می‌پردازد. وی با بررسی وزن درونی اشعار سوگ‌نمایش با حماسه و نحوه بیان واژه‌ها و حروف در هر کدام از این دو گونه هنری، توجه خواننده را بدین نکته جلب می‌کند که نحوه خوانش اشعار در سوگ‌نمایش نیز خود به تأثیری که این قُرم هنری در تزکیه و پالایش روح دارد یاری می‌رساند، درحالی که نحوه خوانش اشعار حماسی و چینش وزن درونی آن‌ها به نحوی است که در راستای برانگیختن حس پهلوانی و قهرمانی و هیجان و دلاوری در شنونده عمل می‌کند. در اینجا نیز از نگاه ارسطو، قُرم یا صورت هنری، در خدمت آن است که چگونه درون‌مایه اثر، که حامل معنای آن و رساننده اصلی پیام هنرمند به مخاطب او و جامعه است، به بهترین شکل ممکن به آنان برسد. هر قدر که بازنمایی واقعیت‌های هستی انسانی، دقیق‌تر و همانندتر رخ دهد، هنر جایگاهی والاتر خواهد داشت. از همین رو است که در نگاه ارسطو به هنر، جای چندانی برای موسیقی وجود ندارد. ارسطو توجه خاصی به موسیقی نمی‌کند، چرا که موسیقی انتزاعی‌تر از آن است که بتواند وظیفه بازنمایی جهان هستی را ایفا کند.

از سوی دیگر اما فیثاغوریان، که تفسیری کاملاً انتزاعی از جهان هستی داشته و از همان ابتدا عدد را مادهٔ اولیه و سنگ بنا یا آرخه^۱ جهان قرار داده بودند، پژوهش‌هایی مفصل دربارهٔ هم‌آهنگی یا هارمونی^۲ در موسیقی و نقش آن در شکل‌گیری هستی داشتند^۳. بازنمایی جهان پیرامونی برای فیثاغوریان نیز دغدغه بود، اما چنانچه این پیش‌فرض را در ذهن داشته باشیم که جهان برای آنان چیزی جز اعداد و نسبت‌ها نبود، هیچ هنری به اندازهٔ موسیقی نمی‌توانست بازنمایندهٔ هستی باشد. اندیشمندانی چون فیلولائوس^۴ و آرخوتاس^۵ با پژوهش در فواصل موسیقایی، گام‌ها و هم‌آهنگی [هارمونی] در موسیقی، نشان دادند که نسبت‌های فواصل موسیقایی در گستره‌های بَم یا زیر، چه نقشی در رشد جنین در رحم مادر داشته، یا موسیقی‌ای که در نتیجهٔ هم‌آهنگی افلاک تولید می‌شود و البته برای گوش‌های انسان شنیدنی نیست، چگونه می‌تواند گردش منظم و درست سیارات و ستارگان و در نتیجه، ثبات جهان هستی را برقرار سازد. زیباترین و فلسفی‌ترین پیامد این رویکرد را می‌توان در رسالهٔ تیمائوس^۶ افلاطون یافت که در آن، افلاطون شرح می‌دهد که نسبت‌های گویا و گنگ، همراه با نسبت‌های فواصل موسیقایی (که البته او مستقیماً اشاره‌ای به آن‌ها نمی‌کند) چگونه به دمیورگوس^۷ یا صانع جهان، نحوهٔ ساخت آن را با نگاه به جهان صورت‌های اعلیٰ یا ایدئوس‌ها، یاد می‌دهند. شاید در تمام تاریخ هنر و اندیشه از جهان باستان تا آغاز عصر نوین، این تنها جایی است که صورت، مقامی والاتر از درون‌مایه و محتوا پیدا می‌کند.

در قرون وسطی اما، هم‌زمان با گسترش و فراگیری مسیحیت در اروپا، همه‌چیز از جمله هنر در خدمت اشاعهٔ تعالیم مسیح درمی‌آید. اکنون هنر وظیفه دارد که پیام مسیح را به جهانیان رسانده و مصائب وی را به تصویر کشد. پالایش و تزکیهٔ روحی

1. ἀρχή (arche)

2. Harmony

۳. برای مطالعهٔ بیشتر در زمینهٔ جهان‌بینی فیثاغوریان و نقش موسیقی و ریاضی در هستی‌شناسی آنان، بنگرید به کتاب هارمونیا: جستاری در خاستگاه‌های علم هارمونی و کارکرد آن در پیدایش فلسفه، شهاب طالقانی، نقش جهان، ۱۳۹۷.

4. Philolaus

5. Archutaus

6. Timaeus

7. Demiurgos

از آن گونه که مدنظر ارسطو بود و در جمع رخ می نمود، اکنون در خلوت نیز میسر گشته است. جدای از نقش مهم موسیقی کلیسایی، هنرهای نقاشی و پیکرتراشی نیز اهمیتی بسزا یافته اند. شاید بتوان گفت که مهم ترین تغییر تاریخی در فرم موسیقی این دوران اتفاق افتاد. در یونان و روم، و البته شاید در تمام تمدن های باستان، موسیقی بیشتر امری تک صدایی یا مونوفونیک^۱ بود. بدین معنا که یا با یک ساز نواخته می شد یا اگر هم چند ساز در کار بود، تمامی آن ها نغمه ای یکسان را می نواختند. درباره آواز نیز همین نکته صدق می کرد. اما در دوران قرون وسطی، به دلیل رواج نظریه تثلیث که خداوند را در سه صورت مختلف اما با درون مایه ای یکسان، یعنی پدر، پسر و روح القدس تعریف می کرد، آهنگ سازان برای هر یک از این سه صورت گوناگون خداوند نغمه ای متفاوت را در نظر گرفتند که در بافت کلی قطعه موسیقی، در هماهنگی کامل با نغمه های دیگر قرار می گرفت و بدین ترتیب نت برابر نت نویسی یا کُنترپوآن^۲ و موسیقی چند صدایی یا پلی فونی^۳ به وجود آمد. فرمی که دیگر هرگز از قلمرو موسیقی بیرون گذاشته نشد و تقریباً موسیقی تک صدایی را برای همیشه از صحنه بیرون راند. امروزه حتی در دورافتاده ترین و محلی ترین موسیقی های جهان نیز می توان ردی از چند صدایی را پیدا نمود.

در نقاشی و پیکرتراشی نیز بیشترین تأکید بر سادگی و درعین حال تأثیرگذاری بود. این صورت تازه، که از دل سادگی خود عیسی مسیح و مریم مقدس بیرون می تراوید، درون مایه مذهبی و دینی را به منظور متأثر ساختن بیننده به تصویر می کشید. رخداد مهم دیگری که در این دوره به وقوع پیوست این بود که اکنون هنر تبدیل به واسطه ای شده بود برای تجسم شمایل. شمایلی که خود مقدس بود و از آن انتظار کرامت و معجزه می رفت. هنر قرون وسطی، پا را از تزکیه و پالایش ارسطویی نیز قدمی فراتر گذاشت و مستقیماً به جست و جوی اثرگذاری عینی برآمد. بدین معنا که اگر در نظر ارسطو، این پالایش و تزکیه امری ذهنی یا سوبژکتیو^۴ بود و درون ذهن شناسنده رخ می داد و تأثیر بیرونی خود را در سیمای وی نشان می داد، اکنون این امر

1. monophonic

2. counterpoint

3. polyphony

4. subjective

بازگونه گشته و بیننده به دلیل معجزه‌ای که در خود اثر هنری وجود داشت دستخوش انقلاب و دگرگونی روحی می‌شد. بنابراین، پالایش درونی و ذهن‌بنیاد، بدل به رخدادی عینی^۱ و بیرونی گردید. استیلای نگاه ارسطویی بر هنر قرون وسطی، یعنی بازنمایی صرف و هرچه واقعیت‌بنیادتر از جهان هستی، صورت هنری را تبدیل به محملی برای بیان اعتقادات دینی مسیحی در ساده‌ترین و بی‌آلایش‌ترین شکل آن ساخته بود که حتی از ظرافت و پیچیدگی‌های هنر یونانی و رومی نیز بی‌بهره بود.

در عصر نوزایی یا رُنسانس، که بازگشتی آشکار به نگرش افلاطونی شکل گرفت و رهایی اروپا از سیطره اندیشه ارسطویی و مشایی را به همراه داشت، سادگی و بی‌آلایشی هنر قرون وسطی جای خود را به جزئیات پیچیده و تزیینات دوره باروک^۲ داد و دوباره دورانی از راه رسید که در آن، صورت هنری یا فرم بر درون‌مایه تقدّم یافت. موسیقی دوران باروک و به‌ویژه بزرگ‌ترین نماینده آن یعنی یوهان زباستیان باخ^۳، سرشار از پیچیدگی در فرم‌های چندصدایی همچون فوگ^۴ و کانتاتا^۵ بود و کمتر در بند درون‌مایه‌های تغزلی و نغمگین^۶. البته شکی نیست که موسیقی باخ، همچنان جلوه‌های مذهبی و دینی خود را حفظ کرده بود و وی در کسوت یک مسیحی مؤمن و معتقد، می‌کوشید تا با فرم‌های چندصدایی و پیچیده موسیقی خویش، بازتاب ایمان مسیحی در گوش شنوندگان خود که همواره موسیقی او را در کلیسا می‌شنیدند باشد. وی با به کارگرفتن هم‌آهنگی‌های آندِرئاس وِرکمایستر^۷، که فواصل ربع‌پرده را که از موسیقی یونانی و رومی برای موسیقی غربی به ارث رسیده بود حذف کرده و تمام موسیقی پایه‌محور یا تُنال^۸ را بر پایه فواصل پرده و نیم‌پرده از نو بنا کرد، کتاب دوجلدی قطعاتی برای پیانوی درست‌کوک^۹ را تألیف نمود و به تمام شاگردان خویش آموخت. از آن زمان، تمام آثاری که حتی پیش از قطعات باخ بر جای مانده‌اند نیز با به کارگرفتن همین فواصل نواخته می‌شوند.

1. objective

2. Baroque

3. J. S. Bach

4. Fugue

5. Cantata

6. melodic

7. Andreas Werkmeister

8. tonal

9. *Well-Tempered Clavier Book*

در معماری و پیکرتراشی نیز شاهکارهایی بزرگ در قُرم همچون آثار رافائل^۱ و میکِلانجلو^[میکِلانژ]^۲ و کاخ وِرسای^۳ در فرانسه و کلیساهای ایتالیا پدید آمد، که سرشار از جزئیات ظریف و پیچیده‌ای بود که هنر باروک، نام خود را وام‌دار همین ظرائف و تزیینات زیبا و پیچیده بود. هنرمندان می‌کوشیدند تا با تعریف‌هایی همواره نو از قُرم و ابداع گونه‌هایی هرچه پیچیده‌تر از آن، از یکدیگر گوی سبقت ببرایند. بازگشت به هم‌پُرسه‌های دیالکتیکی^۴ و پُرابهام و زیبای افلاطون، که خود قُرمی تازه در ادبیات جهان باستان بود و جای هرگونه تفسیر و گفت‌وگوی هرمنوتیکی^۵ میان متن و خواننده را باز می‌گذاشت، هنر دوران باروک را سرشار از نسبت‌های ریاضی و هماهنگی ریاضی‌محور از نوع پیشاسقراطی-فیثاغوری ساخت. صورت‌های همواره جاودان و مثالی افلاطونی یا همان ایدوس‌ها، که جهان مُثُل را با نسبت‌های ریاضی و مفهوم بهره‌مندی یا مِثکسیس^۶ شکل می‌بخشیدند، دوباره دست‌مایه‌ای برای تفکر فلسفی و الهام هنری قرار گرفتند. نقاشی شام آخر اثر لئوناردو داوینچی^۷ یکی از بارزترین نمونه‌های رهیافت هنرمند عصر نوزایی به صورت یا قُرم است. درحالی‌که درون‌مایه مذهبی و دینی همچنان در این اثر حفظ شده، اما از منظر زیباشناسی^۸، در مقایسه با آثاری با همین درون‌مایه در قرون وسطی، بر عمق و غنای اثر افزوده گشته و هنرمند کوشیده تا با به کارگرفتن نسبت‌های دقیق ریاضی، معنایی تازه به هنر ببخشد.

این رهیافت ریاضی‌بنیاد به جهان، که باز هم نشان از بازگشت به جهان فیثاغوری-افلاطونی است، با آثار علمی گالیلئو گالیله‌ئی^۹ و رنه دکارت^{۱۰} که ریاضی‌دانانی بزرگ بودند و دومی خود بنیان‌گذار فلسفه نوین بود، پیوند مستقیم داشت. دکارت، با شکِ روشی خویش و مبنا قرار دادن ذهن شناسنده^[سوزنه] به مثابه نقطه عزیمت تفکر فلسفی، صورت اندیشیدن را برای همیشه دگرگون ساخت. اکنون و برخلاف رساله پُرسلوگیون^{۱۱} اثر آنسلم^{۱۲} قدیس، ذهن شناسنده با اثبات هستی خود

1. Raphael

2. Michelangelo

3. Versailles

4. dialectical

5. hermeneutic

6. μέθεξις (methexis)

7. Leonardo Davinci

8. Aesthetics

9. Galileo Galilei

10. René Descartes

11. Prosligion

12. Saint Anselm

به اثبات وجود خداوند می‌رسد. دکارت می‌گوید: «می‌اندیشم، پس هستم» نه این که «خداوند وجود دارد، پس هستم». این مرحله‌ای بسیار مهم در تاریخ اندیشه فلسفی بود که رهیافت به علم و هنر و دین را نیز بسیار تحت‌تأثیر خود قرار داد. قراردادن ذهن شناسنده به‌مثابه عزیمت‌گاه تفکر فلسفی و همچنین بنیانی برای هست‌اندیشی، منجر به شکل‌گیری اندیشه‌ی یکی از بزرگ‌ترین فیلسوفان باخترزمین، یعنی ایمانوئل کانت^۱ شد که تعریفی نو از صورت^[۱] ارائه نمود و مفهوم معنا در هنر را نیز برای همیشه تغییر داد.

صورت^[۱] از نگاه کانت

کانت در ادامهٔ انقلاب کوپرنیکی خویش در فلسفه، مفهوم صورت و درون‌مایه را نیز تغییر داد. انقلاب کوپرنیکی کانت بدین شکل بود که وی به‌جای آن که بر آن باشد که این ذهن انسان است که باید خود را با جهان هستی و پیرامون خویش وفق دهد و سازگار سازد، این جهان هستی است که باید برای درک‌شدن توسط ذهن انسان، خود را با پیش‌شرط‌های ذهن انسانی که همانا «زمان» و «مکان» هستند، سازگار سازد. وجه تسمیهٔ این انقلاب فلسفی، به رهیافتی بازمی‌گردد که کوپرنیکوس^۲ برای تبیین جهان هستی اتخاذ کرد. وی که ریاضی‌دان، فیزیک‌دان و منجم بود، اعلام کرد که برخلاف تصورات کتاب مقدس و کلیسای کاتولیک، به‌جای آن که زمین را ثابت فرض بگیریم و جهان هستی را گردنده به‌دور آن خورشید را بایستی ثابت فرض نمود و زمین را نیز یکی از اجرام آسمانی که گرد آن می‌گردند. بدین‌ترتیب وی توانست مشکلات و مسائل فیزیک و ستاره‌شناسی آن دوران را تا حد زیادی برطرف ساخته و بسیاری از پرسش‌های به‌ظاهر لاینحل را پاسخ گوید. رهیافت کانت نیز به همین شکل بود. اکنون که جهان به‌مثابه عین شناختی یا اُبژه، باید خود را با شرایط ذهن شناسنده یا سوژه تطبیق دهد، تعریف همه‌چیز تغییر خواهد کرد.

1. Immanuel Kant

2. Copernicus

صورت در نگاه کانت، امری ذهن‌بنیاد^۱ [سویژکتیو] است. وی در کتاب ارجمند و سترگ خویش، سنجش خرد ناب^۱، که نخستین کتاب از سه گانه انتقادی اوست، زمان و مکان را پیش شرط‌های فاهمه انسانی برای درک جهان هستی و نخستین مرحله آن که همانا تجربه حسی است می‌داند. وی بر آن است که انسان، زمان و مکان را به مثابه امری تجربی احساس نمی‌کند، بلکه آن‌ها پیش شرط هرگونه ادراک حسی هستند. آنچه به لحاظ حسی به تجربه درمی‌آید، به واسطه مقولات فاهمه^۲، که وی فهرست دوازده عددی آن‌ها را در سنجش خرد ناب به دست داده است، تبدیل به حکم یا داوری می‌شوند. بدین معنا که تجربه که امری شخصی است، به حکم که امری کلی است بدل می‌گردد. کانت در کتاب دیگر خویش تمهیدات: پیش درآمدی بر هر مابعدالطبیعه آینده، بر آن است که حکم یا داوری به دو صورت انجام می‌پذیرد: حکم شخصی و حکم کلی. احکامی که با عباراتی چون «من می‌پندارم که...» یا «من احساس می‌کنم که...» آغاز می‌شوند احکام شخصی و جزئی هستند، اما احکامی که عبارتی مبنی بر نظر شخصی گوینده در آن‌ها وجود ندارد، احکام کلی هستند. تنها احکام کلی هستند که می‌توانند به صورت علم عرضه گردند. البته شرط دیگری نیز در میان است: احکام کلی باید ترکیبی یا تألیفی^۳ باشند و نه تحلیلی^۴، یعنی باید درباره موضوع خود چیزی بگویند که در تعریف خود آن مضمّن نیست. برای نمونه، گزاره «مکعب، سه بُعد دارد» گزاره‌ای تحلیلی است، چرا که مفهوم سه بُعد داشتن در خود مفهوم مکعب مضمّن است. اما گزاره «مکعب وزن دارد» گزاره‌ای تألیفی است، زیرا مفهوم وزن داشتن در مفهوم مکعب بودن از پیش فرض نشده است.

نکته مهم اینجاست که در اندیشه کانت، دیگر همچون فلسفه ارسطویی، صورت یا قُرم در برابر ماده قرار نمی‌گیرد، بلکه اکنون وی صورت را در برابر درون‌مایه یا

1. *Kritik der reinen Vernunft* (Ger.)

2. categories of understanding

3. synthetical

4. analytical

محتوا قرار می‌دهد. جمله معروف وی در سنجش خرد ناب که می‌گوید «اندیشه بدون محتوا و درون‌مایه، امری تهی است و شهود^۱ بدون مفهوم نیز امری کور» نشان از آن دارد که درون‌مایه و صورت، پیوندی ناگسستنی با یکدیگر دارند و یکی بدون دیگری بی‌معنا و مفهوم است. در اینجا است که برای نخستین بار در تاریخ فلسفه، معنا به مثابه برآیند صورت [فرم] و محتوا تعریف می‌شود. کانت در نقد سوم، یعنی سنجش قوه حکم^۲ که در آن به زیباشناسی و هنر می‌پردازد، بر نقش مهم تخیل در فاهمه آدمی تأکید می‌کند. آنچه محتویات و درون‌مایه شهود حسی را به فاهمه منتقل می‌سازد تا تحت مقولات فاهمه قرار گرفته و به صورت حکم عرضه گردد، همانا تخیل است. در اینجا است که کانت در نقد سوم، پیوند صورت و درون‌مایه در تخیل را اساس و بنیان شکل‌گیری هنر قرار می‌دهد. معنای اثر هنری، از فلسفه کانت به بعد، از دل پیوند صورت و محتوا بیرون می‌آید و یکی بدون دیگری بی‌معنا خواهد بود.

بیان‌گری و معنای اثر هنری پس از کانت

مفهوم بازنمایی واقعیت جهان هستی در هنر پس از فلسفه کانت نیز همچنان ادامه داشت، اما با این تفاوت که هنرمند دیگر سرِ آن نداشت که صرفاً از واقعیت تقلید کند. اکنون بیشتر هنرمندان در پی آن بودند که مفهومی را با هنر خویش برسانند. مفاهیمی چون قهرمانی، به‌ویژه پس از کشورگشایی‌های ناپلئون در فرانسه، میهن‌پرستی، عشق، زیبایی و... مفاهیمی بودند که هنرمندان در پی القای آن‌ها با هنر خویش بودند. معنای اثر هنری اکنون تغییر کرده بود. زیبایی صرف و صورت زیبای محض در اثر هنری، جای خود را به معنا و مفهوم داد. بارزترین نمونه این تغییر را می‌توان در موسیقی، به مثابه انتزاعی‌ترین تمام هنرها دید. در دوران کانت، که مصادف با هنر کلاسیک بود، هنرمندان در جست‌وجوی پرورش قوه تخیل و

1. Anschauung (Ger.)

2. Kritik der Urteilskraft (Ger.)

خیال‌انگیزی بودند. برای نمونه، در موسیقی، نهادن نام‌های غیرموسیقایی و مفهومی بر قطعات موسیقی چندان رواج نداشت. با آثار لودویک فان بتهوفن^۱، بزرگ‌ترین آهنگ‌ساز تمام تاریخ بود که برای نخستین بار آهنگ‌ساز در پی رساندن معنایی غیرموسیقایی در موسیقی خویش برآمد. بتهوفن، مفاهیمی چون قهرمانی، سادگی و بی‌آلایشی زندگی روستانشینی، صلح، زیبایی مهتاب، همدلی و... را درون مایه آثار خویش قرار داد و صورت هنری آن‌ها را به نحوی برمی‌ساخت تا بتوانند بیشتر در خدمت رساندن این مفاهیم به شنونده قرار گیرند.

بدین ترتیب بود که هنر کلاسیک وارد عصر خیال‌انگیزی یا رُمانتیک^۲ گردید و بیان‌گری در هنر بیشترین اهمیت را پیدا کرد. اکنون هنرمند در پی آن بود که دروئیات خویش را بیان کند، اما همچنان مبنای این بیان‌گری، بازنمایی جهان پیرامونی وی بود، اما دیگر نه بازنمایی صرف، بلکه هنرمند نگاه شخصی خود به جهان پیرامون را بیان می‌نمود. به زبان کانت اگر بخواهیم سخن بگویم، این جهان پیرامون بود که باید خود را با درون و تخیل هنرمند تطبیق می‌داد. سبک‌های تازه هنری، همچون برداشت‌بنیادی [امپرسیونیسم]^۳، بیان‌بنیادی [اکسپرسیونیسم]^۴، وحشی‌قلمی [فویسم]^۵ و بسیاری گونه‌های هنری دیگر، محصول نگاه شخصی هنرمند به هستی و جهان‌بینی خاص وی بود. صورت هنری یا فُرم، اکنون معنایی تازه پیدا کرد. هر سبک هنری اکنون صورت خود را داشت و بنیان‌گذاری یک مکتب شخصی تازه، به معنای بنانهادن یک فُرم با چهارچوب تازه بود. فُرم و ژانر^۶ یا گونه هنری، تقریباً هم‌معنا با یکدیگر گشتند. بیان احساسات شخصی در هنر رواج پیدا کرد و شاعرانی چون گوته^۷ و هولدرلین^۸ در آلمان، مکنونات شخصی خویش را به زبان شعر بیان می‌داشتند. آهنگ‌سازانی چون کلود دُبوسی^۹ و موریس راول^{۱۰}، با گسست

-
- | | |
|-------------------------|-------------------|
| 1. Ludwig Van Beethoven | 2. Romantic |
| 3. Impressionism | 4. Expressionism |
| 5. Fauvism | 6. genre |
| 7. Goethe | 8. Hölderlin |
| 9. Claude Debussy | 10. Maurice Ravel |

از فرم‌های کلاسیک موسیقی، نخستین بُیان‌های ناپایه‌محوری یا آتالیته^۱ در موسیقی را بنا نمودند. نقاشان بزرگی چون فرانسیسکو گویا^۲، فینسنت فَاَن خوخ [اَنسان وَن گوگ]^۳، ادوارد مونک^۴، کلود مونه^۵ و پُل سِران^۶ نیز با بنیان‌گذاران سبک‌هایی چون برداشت‌بنیادی و بیان‌بنیادی، برای همیشه استیلا و چیرگی واقعیت‌بنیادی یا رئالیسم^۷ را در هنر از میان برداشتند.

هنر نوین و پایان بازنمایی هستی‌پیرامونی

با شکل‌گیری جنبش‌های نوین‌بنیاد [مُدرن]^۸ در هنر، بر اهمیت صورت هنری بیش از پیش افزوده گشت. در سبک‌های نقّاشی نوین همچون حجم‌بنیادی [کُبیسم]^۹، که دیگر تماماً نقش فرم پررنگ شد، معنا رفته‌رفته اهمیت خود را از دست داد. حتی در جنبش‌های هنری همچون بی‌معناگرایی [دادایسم]^{۱۰} و آثار هنرمندانی چون مارسل دوشان^{۱۱}، دیگر بازنمایی جهان پیرامونی اهمیت خود را از دست داد. اکنون دیگر هنرمند دغدغه‌های شخصی خود و جهان درونی خویش را بر هر چیز مقدم می‌داند. گذشته از این، اختراع دوربین عکاسی و ثبت بسیار ارزان‌قیمت‌تر و واقعی‌تر لحظه‌ها، عملاً نقّاشی واقعیت‌بنیاد را بی‌معنا ساخت. نقاشان خیلی زود بدین مسئله پی بردند که برای نجات هنر نقّاشی و حفظ برتری و تفاوت آن در نسبت با عکاسی، که بیشتر یک فن و مهارت بود تا هنر، باید بتوانند راه‌هایی تازه بیابند؛ یکی از این راه‌ها دوری هرچه بیشتر از امر واقعی و واقعیت پیرامونی بود. نقّاشی تبدیل به هنری شد که هرچه بیشتر و بیشتر از واقعیت فاصله گرفته و به قلمرو دنیای شخصی و درونی هنرمند پا می‌گذاشت.

-
- | | |
|---------------------|--------------------|
| 1. Atonality | 2. Francisco Goya |
| 3. Vincent Van Gogh | 4. Edvard Munch |
| 5. Claude Monet | 6. Paul Cézanne |
| 7. realism | 8. cubism |
| 9. dadaism | 10. Marcel Duchamp |

در کنار این‌ها، شکل‌گیری هنرهای اعتراضی، هنرهایی که دیگر نه از آن کلیسا و دربار، بلکه از آن جامعه و مردم بود، دغدغه آن را داشت تا بتواند با مردم ارتباط برقرار کند. شکل‌گیری جامعه کاسب کارمَنش بورژوازی و کالای هنری که در بازار عرضه می‌شد و ارزش افزوده پیدا می‌کرد و به قول تئودر آدرنو^۱ و ماکس هورکهایمر^۲، تبدیل به کسب‌وکار فرهنگی یا صنعت فرهنگ^۳ شده بود، دغدغه فروش و سودآوری را نیز به مسائل هنرمندان اضافه کرده بود. به موازات هنر اصیل، کالاهای مبتذل و بنجل فرهنگی^۴ نیز که بیشتر هنرنا بودند و در پی خریدن توجه جامعه، رشد روزافزون یافتند. فُرَم‌های اصیل هنری جای خود را به کالاهای بازاری داد و عملاً آثار هنری در دسترس عموم مردم قرار گرفت و مفهوم هنرمند نیز تغییر کرد. هنر تبدیل به ابزاری برای فرهیخته‌نمایی گشت و بسیاری از هنرمندان که همچنان اصالت خود را حفظ کرده و در پی ارائه هنر واقعی بودند، در اعتراض به این شرایط انزوا گزیدند. محصولات هنری عامه‌پسند آمریکایی، به‌ویژه در حوزه موسیقی تمام جهان را گرفت و معیاری تازه برای هنر وضع کرد. هنرمندان مجبور بودند که یا با تحولات زمانه بسازند و شناخته شوند، یا زیر چرخ‌های صنعت فرهنگی و هنری، له شوند و فراموش گردند.

در کنار نقاشی، در هنرهای دیگری چون موسیقی و ادبیات نیز انقلابات اساسی رخ نمود. بیشتر این دگرگونی‌ها در فُرَم یا صورت بود تا درون‌مایه و محتوا. یکی از مهم‌ترین این انقلاب‌ها در فُرَم هنری را باید در موسیقی نوین بنیاد، که بنیان‌گذار آن را باید آهنگ‌ساز بزرگ آلمانی، آرنولد شوئنبرگ^۵ دانست، رخ داد. شوئنبرگ در پی آن بود که موسیقی ذهن‌بنیاد و اندیشه‌محوری را پایه‌گذاری کند که دیگر از ابتذال پایان عصر خیال‌انگیزی در آن اثری نباشد. بدین ترتیب، وی با کنارگذاشتن نظام پایه‌محور یا ثنال، که از زمان آغاز پیدایش موسیقی با بشر همراه بوده و هست، نظامی تازه ابداع نمود که دیگر مطابق قواعد هم‌آهنگی و نُت‌برابرِ نُت‌نویسی

1. Theodor Adorno

2. Max Horkheimer

3. Culture Industry

4. Kitsch

5. Arnold Schoenberg

کلاسیک و سنتی عمل نمی‌کرد و تماماً قواعد و چهارچوب‌های خود را داشت. این نظام تازه ناپایه‌محور، که شوئنبرگ بعدتر آن را گسترش بخشید و به نظام دوازده‌طیننی^۱ یا دُِدِکافونیک^۲ تبدیل نمود، باعث به‌وجود آمدن فرم‌ها و گونه‌های بسیار تازه‌تری در موسیقی گردید. استفادهٔ بسیار از سازش‌ها^۳ [آکورد‌ها] و فواصل ناهم‌ساز یا دیسونانت^۴، در کنار سازآرایی‌های بسیار تازه برای سازگان^۵ [ارکسترا] و فرم‌های جدید و پیچیده در آهنگ‌سازی، الهام‌بخش شکل‌گیری سبک‌های تازه‌ای در موسیقی گشت که برای نمونه، در شکل عامه‌پسندتر آن می‌توان از سبک جَز^۶، که از تلفیق موسیقی بلوز^۷ و هم‌آهنگی نوین به‌وجود آمد نام برد. آهنگ‌سازیانی چون آلبان برگ^۸ و آنتون وِبرن^۹ که مستقیماً شاگردان شوئنبرگ بودند، و بعدتر کسانی چون ارنست بلوخ^{۱۰} و تئودر آدرنو کوشیدند اندیشهٔ شوئنبرگ را ادامه دهند و آهنگ‌سازیانی چون ایانیس گسِناکیس^{۱۱} نیز در پی آن بودند که نظام نُت‌نویسی را برای همیشه دستخوش تغییر سازند.

ادبیات نوین بنیاد نیز که با آثار نویسندگان بزرگی چون گوستاو فلوبر^{۱۲}، سمیوئل بَکِت^{۱۳}، مارسل پروست^{۱۴} و جیمز جویس^{۱۵} و به‌ویژه کتاب اولیس^{۱۶} او آغاز شد، تمام توجه و تمرکز خود را بر سادگی هرچه‌بیشتر محتوا، اما پیچیدگی در روایت و بازی با زمان معطوف کرد. تغییر مداوم راوی همچون در ژمان پابیز پدرسالار^{۱۷} نوشتهٔ گابریل گارسیا مارکز^{۱۸}، یا پیچیدگی‌های روایی و زمانی در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته^{۱۹} نشانگر عمق و ژرفنای این انقلاب ادبی بود که به‌شکل‌گیری و پیدایی مکتب صورت‌بنیادی یا فرمالیسم انجامید که موضوع کتاب پیش‌روست و در این پیش‌گفتار کوتاه نیز اندکی بدان خواهیم پرداخت. پیدایش هنر هفتم یعنی سینما نیز،

1. Twelvetone Technic

2. dodecaphonic

3. dissonant

4. Jazz

5. Blues

6. Alban Berg

7. Anton Webern

8. Ernst Bloch

9. Iannis Xenakis

10. Gustav Flaubert

11. Samuel Beckett

12. Marcel Proust

13. James Joyce

14. *Ulysses*

15. *The Autumn of the Patriarch* 16. Gabriel García Márquez

17. *À la recherche du temps perdu* (Fr.)

که مستقیماً از تلفیق تصویر و داستان به وجود آمده بود، موجب گردید که نویسندگان نیز همچون نقاشان، تلاش کنند تا روایت ادبی را از روایت سینمایی-فیلمنامه‌ای جدا سازند. پیچیدگی‌های روایی در کنار بیان پیچیدگی‌های روحی و روانی شخصیت‌های داستان که تا پیش از دوران مدرن کمتر نظیر داشت و شاید تنها در آثار بزرگ‌ترین نویسنده تاریخ روسیه یعنی فیوڈر داستایفسکی^۱ به چشم می‌خورد، تبدیل به جزء لاینفک نگارش ادبی گردید. البته در اینجا نیز همچون دیگر هنرها، بازار کتب عامه‌پسند شکل گرفت و نویسندگان بزرگ را با چالش‌هایی عمده مواجه ساخت. اما در مجموع باید گفت که اوضاع نویسندگان از دیگر هنرها بهتر بوده و ابتذال کمتری در این حوزه، مثلاً در مقایسه با موسیقی و سینما، رخ داده است. اکنون که در حد حوصله این نوشتار کوتاه به رهیافت‌های تاریخی و فلسفی به صورت و درون‌مایه اشاره نمودیم، گاه آن است که به موضوع اصلی این کتاب، یعنی صورت‌بنیادی و انواع آن بپردازیم.

صورت‌بنیادی یا فرمالیسم

صورت‌بنیادی یا فرمالیسم، نگرشی بود که در مقابل نظریه هنر همچون بازنمایی شکل گرفت. صورت‌بنیادان بر آن بودند که بنیاد آنچه هنر یا اثر هنری می‌خوانیم صرفاً صورت یا فرم آن است و درون‌مایه و محتوا هیچ نقشی در شکل‌گیری اثر هنری بازی نمی‌کند. برای نمونه می‌توانیم هنر شاعری را در نظر بگیریم. این که شاعر چه می‌خواهد بگوید در نگاه صورت‌بنیادان اهمیت خاصی ندارد، بلکه تنها زمانی می‌توان گفت شعری سروده شده است که سخن در یکی از قالب‌های رایج شعری قرار گیرد، یا وزن و آهنگ درونی پیدا کند. موسیقی حتی نمونه‌ای بسیار روشن‌تر است. از نگاه صورت‌بنیادان در موسیقی، این که آهنگ‌ساز در پی رساندن چه پیامی است نباید محلی از اعراب داشته باشد، بلکه آنچه صدا را به موسیقی تبدیل می‌کند، صرفاً هم‌پهلونشینی اصوات مطابق قواعد صورت یا فرم موسیقایی است. به دیگر

سخن، هنر در پی رساندن معنایی خاص و اساساً در جست‌وجوی معناداری نیست، بلکه برای داشتن اثر هنری، کافی است که صورت هنری داشته باشیم. بسیاری از آثاری که توسط هنرمندان فرم‌گرا یا صورت‌بنیاد خلق شده‌اند، حاوی هیچ معنایی نیستند. برای نمونه می‌توان به نقاشان انتزاع‌گرا یا آبستره^۱ اشاره نمود. آثار واسیلی کاندینسکی^۲ یا مارک روٹکو^۳، درون‌مایه و معنایی خاص را نمی‌رسانند، بلکه صرفاً از صورت‌های هنری پیروی می‌کنند. در نگاه فرم‌گرایانه، زیبایی هنری را تنها بایستی در صورت آثار هنری جست‌وجو کرد. صورتی که خود دلالت‌گر باشد، بدین معنا که بتواند زیباشناسانه درک شود، هنر است.

این رهیافت می‌تواند در بسیاری موارد قابل دفاع باشد، اما برخی صورت‌بنیادان، رهیافتی نوگرایانه‌تر را در پیش گرفتند. صورت‌بنیادان نو بر این باورند که فرم یا صورت به‌تنهایی برای شکل‌گیری اثر هنری کافی نیست و نسبت درست و تناسب صورت و درون‌مایه نیز اهمیتی بسزا دارد. در این رویکرد، اثر هنری می‌تواند هم رساننده معنا بوده و درون‌مایه داشته باشد، هم می‌تواند صرفاً یک صورت هنری را به نمایش بگذارد، بی آن که بخواهد پیامی را انتقال دهد. برای نمونه، مقایسه آثار کاملاً صوریِ باخ با آثار مفهومیِ بیتهوفن می‌تواند ما را به مقصود برساند. باخ در بیشتر آثار خویش، دغدغه فرم دارد و نمی‌کوشد مفهوم خاصی را با موسیقی خویش انتقال دهد. در موسیقی وی، هم‌آهنگی و نُت‌برابریِ نویسی به‌تنهایی نقش ایفا می‌کنند و نام قطعات نیز نام همان فرمی هستند که موسیقی در آن‌ها ساخته شده. اما آن‌گاه که بیتهوفن نام «سمفونی قهرمانی» را بر اثر خویش می‌گذارد، می‌خواهد به شنونده خاطرنشان سازد که در ورای صورت‌ها و فرم‌های موسیقایی، در پی به‌تصویرکشیدن مفهوم و درون‌مایه‌ای است که انتظار دارد شنونده نیز آن را دریافته و اصطلاحاً منظور و معنایی را که آهنگ‌ساز مراد می‌کند، بفهمد. در ادبیات اما، از آنجا که سروکار هنرمند و مخاطب وی، نه با تصاویر و اصوات، که با واژگان است و واژگان نیز در هر صورت معنایی را می‌رسانند و اساساً می‌توان گفت که واژه بی‌معنا اصلاً واژه

نیست، صورت‌بنیادان رهیافتی متفاوت‌تر اتخاذ کردند. صورت‌بنیادیِ روسی، که موضوع اصلیِ کتاب پیش‌روست، سراسر به این امر پرداخته است که نظریه‌پردازان روسیِ پیرو این مکتب، چگونه نگاهی کاملاً صورت‌بنیادانه به جنبش‌های ادبی داشته‌اند.

سرآغاز

هدف مطالعه حاضر ارائه طرحی کلی از سیر تاریخی رشد و همچنین بیان و ارزیابی اصول مکتب نقد فرمالیسم است. این اصطلاح نیازمند پاره‌ای توضیحات است. منظور ما از اصطلاح «فرمالیسم» در این کتاب، نسخه روسی روش «فرم‌گرایی» فراملیتی‌ای نیست که مداوماً در آثار هنری و نقد هنر به نمایش گذاشته شده است. موضوع بحث ما «ماهیت» اخص تاریخی و قابل‌تعریف این اصطلاح است. فرمالیسم مکتبی است در دانش ادبی روسیه که با دو رویکرد در تقابل بود: فلسفه جامعه‌گرای سوسیالیستی مارکسیسم و فلسفه ذات‌گرا. دو مکتبی که به‌شدت بر دانش ادبیات در روسیه قرن بیستم سایه انداخته و هنر ادبی را در مرکز توجه قرار داده بودند. «فرمالیسم روسی» در سال‌های میان ۱۹۱۵-۱۹۱۶ زاده شد و بنابراین آغاز شکوفایی‌اش در دهه دوم قرن بیستم بود و سپس رژیم کمونیستی آن را در حدود ۱۹۳۰ سرکوب کرد.

شاید به نظر عجیب آید که چنین مکتب کوتاه‌عمری چگونه ممکن است موضوع مطالعه‌ای چنین گسترده قرار گیرد. البته این توضیح لازم است که «مرگ» فرمالیسم امری زودرس و پیش از موقع بود و القاشده از بیرون روسیه: نقادان فرمالیسم مجبور به سکوت شدند، نه بدین خاطر که ایده‌های آنان ته کشیده بود، بلکه بدین دلیل که ایده‌هایی که ارائه می‌کردند مطلوب رژیم نبود (حتی موضوع انحلال فرمالیسم در اتحاد جماهیر شوروی و صف‌بندی دولتی‌ها و شبه‌دولتی‌ها برای خلع سلاح «دشمن»

می‌تواند مسئله قابل توجهی برای مطالعه سیاست ادبی دولت شوروی باشد). اما مطلب بسیار مهم‌تر آن است که دستاوردهای یک مکتب نقد را نمی‌توان با ملاک طول عمر آن سنجید. پرسش اساسی طول عمر یک نهضت نیست، بلکه این است که این جریان تا زمانی که تاریخ بدان اجازه حیات داده بود، تا چه اندازه سودمند و کارا بوده است.

اگر با چنین ملاکی فرمالیسم را ارزیابی کنیم، مکتب فرمالیسم روسی حوزه پژوهشی بسیار ارزشمندی پیش روی گشوده است. پژوهشگر جدی ادبیات روس به هیچ وجه نمی‌تواند به نقد جذاب و عمل‌گرا، هرچند غالباً یک‌سویه، که از مکتب فرمالیسم سرچشمه گرفته بی‌اعتنا باشد. عقاید نظری مکتب فرمالیسم، به‌ویژه آن عقایدی که به مبحث زبان شعر می‌پردازد و آن‌هایی که در باب روش‌ها و اهداف دانش ادبیات بحث می‌کنند، بسیار مفید و کارآمدند.

در باب چشم‌انداز، نوع تدوین و فصل‌بندی تکنگاری حاضر چند نکته حائز یادآوری است. مثلاً می‌توان به جدایی دو بخش «تاریخ» و «اصول» در کتاب حاضر انتقاد کرد. نقایص چنین چینی بسیار آشکار است: چنین ترکیبی مایه برخی تکرارها، مانند هم‌پوشانی گریزناپذیر نظریه و تاریخ خواهد بود. باین همه احساس کردم که چنین فصل‌بندی‌ای تنها حالتی است که امکان تصویر ترکیبی مناسب و قابل قبول را هم از سیر تکاملی و هم سنت فرمالیسم فراهم می‌کند.

درواقع به منظور کارآمدتر کردن این مطالعه لازم می‌نمود که یکی از جنبه‌های تاریخی یا تحلیلی آن فدای دیگری شود. می‌شد ابتدا چارچوب تاریخی قابل ارجاعی ترسیم کرد و سپس بر نمایش نظام‌مند گرایش‌ها و مقاصد فرمالیسم متمرکز شد، اما چنین شیوه‌ای نمی‌توانست حق مطلب را در باب تفاوت‌های بنیادین میان مراحل مختلف مکتب‌های فرمالیسم یا رودرروی آن با مسائل و جریانات فرهنگی و تاریخی روسی میان سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۳۰ ادا کند. یا آنکه برعکس، می‌شد موضعی کاملاً متفاوت اتخاذ کرد، یعنی نمایش نظریه فرمالیسم از جنبه تکاملی آن. اما نمایش جنبه

پویای نظریه فرمالیسم شاید دچار مشکل بزرگ‌تری می‌شد؛ نمی‌توان کل پژوهش‌های فرمالیست‌ها در حوزه‌های نظری دانش ادبی، مانند عروض، مسائل سبک‌شناختی، نظریه نثر و نظریه تاریخ ادبی را تنها در نقل چند گفته از آنان خلاصه کرد. این وظیفه‌ای است که در بخش دوم مطالعه حاضر به آن را پرداخته می‌شود.

طرح کلی اولیه این بود که به مکتب فرمالیسم در چارچوب دانش ادبی اسلاو پرداخته شود. این طرح می‌توانست پیشرفت فرمالیسم یا مکاتب شبه‌فرمالیسم را در چکسلواکی و لهستان نیز در بر گیرد. هرچند در ادامه تصمیم گرفتیم که بر منظر اولیه، یعنی مرحله روسی فرمالیسم تمرکز کنیم.

گرچه قصد اصلی من ارزیابی تمام‌عیار فرمالیسم اسلاوی غربی نیست، اما این جنبه از مطالعه نیز در این کتاب نادیده نمانده است. تا آنجا که جنبش موسوم به «ساختارگرایی» پراگ و رویکرد «چندجانبه به ادبیات» در لهستان مستقیماً تحت تأثیر فرمالیسم روسی بوده‌اند، این هر دو در بخش روایت تاریخی ما که به پیامدهای فرمالیسم روسی می‌پردازد، بررسی شده‌اند. از آنجا که هر دو گرایش یادشده، به‌ویژه ساختارگرایی که حلقه زبان‌شناسان پراگ معرف آن است، در بسیاری از جنبه‌ها نتیجه و حاصل نظریه‌پردازی فرمالیسم است، لازم است که اصول آن‌ها با توجه به نظریه فرمالیسم تحلیل شود.

تعامل میان فرمالیسم روسی و «نقد جدید» انگلیسی-آمریکایی نیز موضوعی بود سزاوار مطالعه مبسوط‌تر، اما در کتاب حاضر تنها توانستیم مروری گذرا بر آن داشته باشیم. اطمینان دارم که علی‌رغم اختصار و ایجاد خطوط کلی طرح موضوع در کتاب حاضر، توانسته‌ام که به‌خوبی شباهت‌های ماهوی و تفاوت‌های اندک میان این دو مکتب نقد را نشان دهم.

از آنجا که در بخش نظری مطالعه حاضر ابتدا به موضوع روش‌شناسی فرمالیسم پرداخته شده، تأکید بیشتر بر نظریه نقد بوده تا خود نقد، بیشتر بر طبقه‌بندی و ملاک‌های آن بوده تا بر ارزیابی آثار ادبی. به تحلیل‌هایی که فرمالیست‌ها در باب آثار

ادبی نوشته‌اند، تنها با نقل قول‌های کوتاه و موجز اشاره کرده‌ام. به علاوه، از آنجا که هدف اصلی مطالعه جامع و قابل فهم اهداف مکتب فرمالیسم بود - و این میدانی گسترده را شامل می‌شد - لازم دیدم که توضیحات و نقل قول‌ها را به حداقل کاهش دهم.

در خلال این مطالعه وام‌دار و قدردان بسیاری، چه در باب چارچوب کار و چه تأمین هزینه‌های آن بوده‌ام. اما دین من به دکتر رومن یاکوبسن^۱ بیش از همه است. عبارت کلیشه‌ای «بدون یاری او هرگز این کتاب نوشته نمی‌شد» به واقع در اینجا صدق می‌کند. او که خود نقش رهبری جریان فرمالیسم - ساختارگرایی را بر عهده داشته، بشخصه یکی از بخش‌های بسیار مهم مطالعه مرا به خود اختصاص می‌دهد. بسیار خوشبخت بودم که توانستم به گونه‌ای دست‌اول از دانش او در باب مکتب فرمالیسم بهره برم. به ویژه در باب برخی جنبه‌ها، از جمله ارتباط میان روش‌شناسی فرمالیسم و زبان‌شناسی ساختارگرا و همچنین برخی منظرهای اجمالی از فضای پُرتلاش و باروری که بدان در این کتاب اشاره کرده‌ام، تا آنجا که توانستم از دانش او خوشه‌چینی کرده‌ام.

تجدید چاپ یک کتاب پس از بیست و پنج سال می‌تواند مایه سردرگمی نویسنده شود. حتی اگر جهت‌گیری‌های کلی او همچنان دست‌نخورده باقی مانده باشد، شیوه و مسائل مورد تأکید او تغییر خواهند کرد. به علاوه، و این نکته به همان اندازه حائز اهمیت است، وقتی که موضوع پژوهش یک مکتب فکری تأثیرگذار در دوران اخیر است، با گذر سال‌ها، ارزیابی‌ها و دیدگاه‌های اولیه، اگر نگوییم کهنه، دست‌کم ناکافی خواهد بود. از اینجاست که وسوسه برای ویرایش و تجدیدنظر یا پایبندی به طرح و مقاصد اولیه مطالعه، تضادی پیچیده ایجاد می‌کند.

به قصد یافتن راهی میانه، در ۱۹۴۵ وقتی که چاپ دوم کتاب آماده می‌شد، دچار تردیدهای جدی شدم. پس از پاره‌ای دودلی‌ها، سرانجام تصمیم گرفتم بازنگری و اصلاح را محدود به مطالبی کنم که تغییر در آن ضروری به نظر می‌آمد: نخستین چاپ

این کتاب مربوط به فضای روشن‌فکری مسامحه‌کار اولین دههٔ پسااستالینی بود، برخی از رهبران فرمالیست یا کسانی که نزدیک به جریان فرمالیسم بودند، مثلاً بوریس آیخن‌باوم^۱، ویکتور شکلفسکی^۲، بوریس توماشفسکی^۳ و ویکتور وینوگراف^۴، تجدیدنظرهای محسوسی در تفکرات خویش انجام دادند. پس ضروری دیدم که از آثار متأخر آنان نیز یادداشت‌برداری کرده و در دیدگاه اولیه در باب آنان تجدیدنظر کرده و مطالب را به‌روز کنم.

بخشی که مربوط به فرازونشیب فرمالیسم پس از سال ۱۹۳۰ می‌شد، نیاز به ویرایش چندانی نداشت. پیامدهای گستردهٔ نظریهٔ فرمالیسم موضوع کاملاً متفاوتی است. در واقع، تا آنجا که می‌توان بدان عنوان «دوران پس از حیات فرمالیسم روسی» – چه در روسیه و چه در غرب – داد، اینک به موضوعی چنان گسترده بدل شده که نیاز به تجدیدنظر کلی در متونی داشت که بدان‌ها ارجاع داده بودم. نهایت آنچه توانستم در این رابطه انجام دهم، مشخص کردن، هرچند مختصر، تحولات فرمالیسم جدید و برخی از اندیشه‌های مرتبط با آن بود.

اکنون که این مقدمه را می‌نویسم، بی‌درنگ در برابر دستاوردهای میخائیل باختین^۵، نظریه‌پرداز اصیل و تأثیرگذار قرن بیستم و مؤلف مؤثرترین کتاب دربارهٔ داستایفسکی، قرار می‌گیرم. باختین که نخستین آثار خود را در سال‌های حوالی ۱۹۲۰ نگاشته، اما همچنان تا دههٔ شصت میلادی به‌خاطر سرکوب‌های دستگاه استالینی در پردهٔ فراموشی باقی مانده بود، به‌سختی می‌تواند برچسب فرمالیست بگیرد (در حقیقت چنین شایع است که او در نگارش کتابی علیه فرمالیست‌ها و از دیدگاهی شبه‌مارکسیستی – روش فرمال در دانش ادبی^۶ – همکاری داشت). اما ساختار بنیادی و هدف اصلی فراژبانی کتاب او – مسائل بوطیقای داستایفسکی^۷ – شباهت بسیار با

1. Boris Eikhenbaum

2. Viktor Shklovsky

3. Boris Tomashevsky

4. Viktor Vinogradov

5. Mikhail Bakhtin

6. *The Formal Method in Literary Scholarship*

7. *Problems of Dostoevsky's Poetics*

دوران بلوغ نظریه پردازی فرمالیسم دارد. باختین پس از چاپ آثارش در دهه شصت، هم در روسیه و هم در دیگر کشورها به عنوان یکی از چهره های کلیدی فضای ساختارگرا-معناشناسی تلقی شده است.

پژواک های جاری آثار باختین در اتحاد جماهیر شوروی نشانگر تغییر در منظر و لحن پژوهش های ادبی روس در فاصله میان چاپ اول و دوم کتاب حاضر است. وقتی که در دهه ۱۹۸۰ به پشت سر می نگریم، تضادی که در آخرین پاراگراف این کتاب میان دل مشغولی های فرمالیست ها و بیانات معاصر نقد روس نشان داده می شود، بسیار خشک و بی روح به نظر می آید. عبارت «میان مایگی مطیع بره صفت و جزمیت های خشک و متعصبانه» اگرچه هنوز نیز تا حدی درباره نقد ادبی مورد حمایت دستگاه دولتی شوروی کنونی صادق است، اما به هیچ وجه قابل ارجاع به میراث داران ماترک فرمالیسم، مانند لیدیا گینزبرگ^۱ یا دانشمند جوان خوش آتیه و مورخ ادبیات روس همچون سرگنی بوچارف^۲ و یوری مان^۳ و سر آخر، اما نه آخرین، مورخ ادبی و نظریه پردازان «ساختارگرایی نو» نیست. منظور من گروهی از دانش آموختگان مدرسی دانشگاه تارتو^۴ در مسکو است که برای آن ها احترام بسیار قائل هستم - ویچسلاو ایوانف، یوری لوتمان^۵، ولادیمیر توپورف^۶ و بوریس اوسپنسکی^۷ که پس از نزدیک به دودهم، اینک با تلاش بسیار همراه با لحاظ کردن دیدگاه های معناشناختی به مسائل زبان، ادبیات و فرهنگ پرداخته اند. فرهیختگی و دانش عمیق آن ها و پژوهش های بسیار فنی آنان در ساختار نظام ادبی (بوطیقا) حاکی از همزیستی خلاق زبان شناسی و نظریه ادبی است که وجه مشخص هم فرمالیسم روسی و هم ساختارگرایی مکتب پراگ است - و نشان دهنده آنکه این پژوهشگران نگاهی دقیق به تحولات دانش غربی در مطالعات ارتباطی دارند.

1. Lidiya Ginzburg

2. Sergey Bocharov

3. Jurij Mann

4. Tartu

5. Juri Lotman

6. Vladimir Toporov

7. Boris Uspenskij

بوطیقای ساختارگرایی یوری لوتمان تقارنی نزدیک با مطالعات رومن یاکوبسن دارد. نزدیک به سه دهه است که آثار نظری یاکوبسن در باب «بوطیقا و زبان‌شناسی» و همچنین تحلیل‌های عمیق، چندجانبه و دامنه‌دار او در باب شاعران، به سمت تمرکز بر صورت‌بندی دستورزبانی ویژه زبان شاعرانه میل می‌کند. پژوهش‌های ریزبینانه او در باب شاعران - از کاوافی^۱ گرفته تا بودلر^۲ و شکسپیر^۳ و بلوک - کارکرد تضادهای دستوری، برای مثال مردانه در برابر زنانه، جمع در برابر مفرد و ناقص در برابر کامل را بررسی می‌کند. این تفسیر سخت‌گیرانه در استناد مداوم به تعامل میان خوش‌نوایی، دستور زبان و علم معانی و بیان درون ساختار یک نظام ادبی تا آنجا پیش می‌رود که منجر به این عقیده فرمالیست‌های متأخر می‌شود که هیچ‌یک از ابعاد مؤثر بر زبان شاعرانه را نمی‌توان با تأثیر کلی یا موفقیت موقعیتی آن بی‌ارتباط دانست.

این بُعد مهم در دوره «آمریکایی» یاکوبسن [دوران اقامت یاکوبسن در آمریکا]، مرا متوجه تغییری مهم کرد که در زمانی که مشغول نگارش کتاب خویش بودم، انجام یافته بود: تغییری در جایگاه مرتبط یا صورت مرئی ابژه آن. فرمالیسم روسی تا سال ۱۹۵۵ عملاً در غرب ناشناخته بود. امروز آشکارا بسیاری از مواضع، آثار و مفاهیم آن جذب گفتمان‌های نقد معاصر ما شده است. پاره مهمی از این تأثیر به واسطه تأثیر فزاینده‌اش بر دو نسل از پژوهشگران غربی ادبیات و همچنین مفسران سنت ساختارگرا-فرمالیست مانند رومن یاکوبسن، دمتری چیژفسکی^۴ و رنه ولک است. امیدوارم کتاب من نیز سهمی در این تأثیر ادا کرده باشد.

شک ندارم که تازگی نسبی موضوع کتاب من تا حدی دلیل واکنش گرم و پُرشوری است که کتاب فرمالیسم روسی در هر دو سوی اقیانوس آتلانتیک برانگیخت. بسیاری از منتقدانی که از کتاب من به‌عنوان نخستین دیباچه بالابند بر یکی از

1. Constantine P. Cavafy

2. Charles Baudelaire

3. William Shakespeare

4. Dmytro Chyzhevsky

مکاتب حیاتی نقد جدید استقبال کرده‌اند، به نکته مهمی اشاره کرده‌اند که من خود در جای جای کتاب بدان اعتراف کرده‌ام: عدم دسترسی کامل به متون اصلی مکتب فرمالیسم. اینک می‌توانم با مسرت و خوشحالی بگویم که بخشی از آن شکاف و نقصان ترمیم شده است. برخی از مهم‌ترین پژوهش‌های بوریس آخن‌باوم، ویکتور شکلفسکی، بوریس توماشفسکی، و یوری تینیانف^۱ اکنون به انگلیسی یا دیگر زبان‌های غربی ترجمه شده است. چاپ بخش عظیمی از منتخب آثار یاکوبسن نیز در راه است. به‌علاوه، پژوهشگران غربی دانش نقد ادبی اینک دو مجموعه بزرگ از آثار فرمالیست‌های روسی را در دست دارند. مجموعه‌ای که تزوتان تودورف^۲ از مهم‌ترین مقالات فرمالیست‌ها با عنوان «تئوری ادبیات» ترجمه و به چاپ رساند، در جهت‌گیری گفتمان نقد فرانسوی به‌سوی بوطیقا و نشانه‌شناسی نقشی بسیار مهم بازی کرد.

نقد فرانسوی در واکنش به تکانه‌های ساختارگرایی تا حدی کند عمل کرده است. این نقد تا حدود اواخر دهه پنجاه همچنان در حوزه نظریه‌پردازی مقاومت نشان می‌داد. اما دهه اخیر شاهد تغییری عمده به‌سمت روش‌شناسی بود. عقب‌نشینی فزاینده تاریخ‌نگاری ادب سنتی، کشف دیر هنگام زبان‌شناس جدید (فردینان دو سوسور)^۳ و تأثیر دیرینه‌شناسی ساختارگرایی لوی اشتراوس^۴ بر تمامی «دانش اومانستی» فرانسوی و سرانجام آگاهی فزاینده از میراث فرمالیسم روسی از طریق کتاب تودورف، براینده این همه موجب شد تا پاریس دهه ۱۹۶۰ را به مرکزی پُرشور برای ساختارگرایی ادبیات تبدیل کند.

در ده سال گذشته فرصت و توفیق این را یافته‌ام که این جریان را به‌دقت و از نزدیک بررسی کنم. باید اقرار کنم که در این باب حسی دوگانه داشته و هنوز هم دارم. دیدن پیکر نقد نظری و عملی بسیار مهمی که به‌دست نظام سانسور شوروی قربانی

1. Yuri Tynyanov

2. Tzvetan Todorov

3. Ferdinand de Saussure

4. Levi Strauss

شده و به خاطر مهجوریت زبان روسی در غرب ناشناخته مانده، اما سرانجام به شهرتی که لایق آن بود دست یافته، بی شک مایه رضایت خاطر است. همین گونه است پیچیدگی، بداعت و خلاقیت، و ظرافت های تحلیل متنی، که در کارهای رولان بارت^۱، ژرار ژنت^۲ و تزوتان تودورف یافت می شود. در عین حال، برخی از اظهارات روش شناختی که از این گروه نقد قدرتمند به گوش می رسد، به نظر کاملاً مایوس کننده می آید.

چنان که در ادامه خواهم گفت، یکی از مزیت های چشمگیر نسخه اولیه ساختارگرایی حلقه پراگ در قیاس با فرمالیسم روسی، در این اعتقاد مستدل آن ها نهفته که: ادبیات نمی تواند به زبان تقلیل داده شود، چرا که در هر اثر ادبی عوامل و ابعاد دیگری، همچون پیرنگ، وجود دارد که قابل تبدیل به دیگر نظام های نشانه ای است - برای مثال «فیلم». نتیجه این عقیده عبارت بود از نگرش به نظام ادبی به مثابه بخشی از آنچه منجر به پیدایش علم نشانه ها شد، یعنی نشانه شناسی، تا آنکه نشانه ای از زبان شناسی.

با توجه به این پیشرفت، مقدمه ای که رولان بارت با عنوان «هویت زبان و ادبیات» برای سمپوزیوم ۱۹۹۶ در باب ادبیات روایی نوشت، نوعی بازگشت به عقب و سیر قهقرایی محسوب می شود. در جای دیگر، این نویسنده وقاد و برجسته، نظریه خود در باب سرشت «التزامی» (خودبسنده) گفتمان ادبی را تا آنجا پیش می برد که ادبیات را در برخی جاها به مثابه «عملی اضافی و حشو» توصیف می کند. تمایز قالبی که او میان دو گونه کنش نوشتاری - «نوشتن معطوف به نویسنده» (سنتی) و «نوشتن معطوف به خواننده» (مدرن) - قائل شده، به شکل خطرناکی به انکار هرگونه معنای درونی نگارش نوع دوم نزدیک شده و می تواند به سادگی به عنوان نوعی ذهنیت «خواننده محور» افسارگسیخته تعبیر شود. در حقیقت یکی از جنبه های برجسته

1. Roland Barthes

2. Gérard Genette

رسالات پارسی آن است که ساختارگرایی آنان به گونه‌ای هم‌زمان هم خلاقانه و هم ماشینی، هم اسرارآمیز و پیچیده و هم سطحی است. بارها و بارها دیده‌ام که، آن‌چنان‌که در تحلیلی که بارت از رمان کم‌اهمیت سارازین^۱ بالزاک [در کتاب اس/زد] انجام داده، میزان خلاقیت و دانشی که صرف تحلیل یک اثر می‌شود، به مراتب فراتر و گران‌سنگ‌تر از خود متن تحلیل شده است.

رویکرد نظام‌مند به نظریه «روایت» که توسط کلود برموند^۲، گریماس^۳ و تودورف صورت گرفته، به شدت مرهون شکلفسکی و همچنین مطالعه بسیار مهم فرمالیست‌ها، یعنی کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان^۴ ولادیمیر پراپ^۵ است. رساله روش‌شناختی ولادیمیر پراپ حاوی تیپ‌شناسی اقتصادی فوق‌العاده‌ای از قصه‌های پریان هندواروپایی است که الگوهای روایتی پیرنگ این قصه‌ها را در تعدادی الگوهای روایتی محدود طبقه‌بندی می‌کند. تلاش‌های رده‌شناختی مدرسیان فرانسوی به نظر من کمتر قانع‌کننده و رضایت‌بخش بود. نمودارنگاری بازتاب رفتار انسانی در ادب تخیلی — شامل رمان روان‌شناسانه که در آن برخلاف قصه‌های پریان، بستگی تام به جامعیت و گریزپایی موتیف انسانی دارد — در اصطلاحاتی همچون «وظیفه»، «تضاد»، «دام»، یا «فریب» و «تخطی»، برای من مفهوم چندان روشنی ندارد. من در این کار — ترسیم طرح‌های کلی — بیشتر تمایل به چیزی می‌بینم که می‌توان آن را کلیشه‌های عملی نامید؛ خطری که آثار اولیه تودورف نیز از آن مصون نمانده است. برای مثال تودورف در تحلیلی که بر یک شاهکار ادب فرانسوی قرن هجدهم به نام روابط خطرناک^۶ اثر شورلو دو لاکلو^۷ نگاشته، شکنجه و فشاری را که توسط المونت لابیالی بر مادام تورول وارد می‌آید، به عنوان تلاش برای ایجاد تغییر صدای معلوم «دوست داشتن» به صدای مجهول «دوست داشته شدن»

1. Sarra sine

2. Claude Bremond

3. Algirdas Julien Greimas

4. *Morphology of the Folktale* (1928)

5. Vladimir Propp

6. *Les Liaisons dangereuses*

7. Pierre-Ambroise Choderlos de Laclos

تعبیر می‌کند - که می‌توان در چنین تحلیلی، مثالی بارز از شوق مهارناپذیر «ساختارگرایانه» برای ترجمه هر جنبه از رفتار انسانی به اصطلاحات زبان‌شناختی را به‌خوبی مشاهده کرد.

در این اواخر یک مشاهده‌گر تیزبین، آنچه را بر صفحه فرهنگی فرانسه جریان دارد، «مرکز‌زبانی»^۱ - یک واژه بی‌تناسب، اما شاید نه «نامناسب» - نامید، که فضای خفه و گرفته و دارای فویبای ترس از مکان‌های بسته گفتمان اندیشه کنونی فرانسه را، خواه ساختارگرا یا پس‌ساختارگرا (ساختارشکن) به‌خوبی نشان می‌دهد. اینکه زبان را مرکز ادبیات، در واقع فرهنگ، محسوب کنیم یک چیز است، اما اینکه زبان را تنها چارچوب موجه برای ارجاع در تحلیل ادبیات به شمار آوریم چیز دیگری است - چیزی که مبدل به رقص آیینی «دال‌ها»^۲ در خلأ می‌شود. ژاک دریدا^۳ فیلسوف معاصر فرانسوی می‌نویسد: «غیاب یک دلالت استعلایی، بازی دلالت را به بی‌نهایت می‌کشاند.»

پیگیری پیامدهای چنین بیانات شتاب‌زده‌ای مرا آشکارا به حوزه‌ای دورتر رهنمون کرد: هر چه که نظریه ادبی فرانسوی به‌سوی رازآمیزی پیش می‌رود و به فلسفه‌ای رازورزانه نزدیک می‌شود، رشته‌های ارتباطی با نیای خویش، یعنی فرمالیسم روسی را از دست می‌دهد. شاید اکنون وقت آن است که به تلاش‌هایی اشاره کنم که می‌تواند بدین رشته‌ها بازگردد.

در چاپ اول این کتاب به سال ۱۹۵۵، من تجدیدنظرهای حلقه پراگ در اصول فرمالیسم را به‌عنوان راهی برای برون‌رفت از بن‌بست روش‌شناسانه‌ای که دانش ادبی در آغاز قرن بیستم بدان دچار شده بود، به‌عنوان درکی تازه از ادبیات که نقد را قادر به «پیوند دادن» سبک با کلمه، بافت کلامی و منظر اخلاقی می‌سازد، نشان داده بودم.

1. linguicity

2. signifiers

3. Jacques Derrida

بیست و پنج سال بعد، در زمان چاپ دوم کتاب، هیچ دلیلی برای اظهار ندامت از این جانب‌داری خوش‌بینانه نمی‌بینم، اما می‌خواهم گفته خود را تعدیل کنم. تردیدی وجود ندارد که در مهم‌ترین مطالعات انجام‌شده درون این سنت — و از همه برجسته‌تر پژوهش‌های رومن یاکوبسن در کتاب دستور زبان بوطیقا و بوطیقای دستور زبان^۱ — پیشرفت‌های بسیاری در باب آنچه می‌توان آن را مدل کوچک نامید، اتفاق افتاده است. آوا و معنا به عنوان عوامل شعر — و به معنایی موسع‌تر، بافت و دلالت — بارها و بارها در مرتبت یک خط یا بند از شعر با هم تعامل دارند. در مرتبت یک متن ادبی چنین ارتباطاتی کمتر به چشم می‌آید. نوعاً توصیفی دقیق و زبان‌شناختی از شعر می‌باید همراه با تفسیری آوایی و معنایی باشد، اما غالباً تنها برخی از عوامل معنایی در ارتباط یا برآمده از عوامل آوایی نشان داده می‌شوند. تحلیل‌های ساختارگرایانه یاکوبسن از ملاک‌های بوطیقایی، نمایی باشکوه — در حقیقت هنری — از نیروی شکل‌دهنده زبان و قدرت تطابق شعر در نمایش این قدرت، از الگوهای کلامی متنوع در حال افزایش و آشکارگی هستند. با این همه، ریچاردز^۲ در یادداشتی تحسین‌آمیز بر تحلیل یاکوبسن از غزل شکسپیر، خاطر نشان کرده که تنها برخی از الگوها در شعر که تنها چشمان تیزبین یک زبان‌شناس برجسته قادر به دیدن آن است، «اجرای» یا به عبارت دیگر، مرتبط با مفهوم کلی شعر است.

چگونه می‌توان میان الگوهایی که «اجرای» هستند و آن دسته که نیستند، فرق نهاد؟ گمان ندارم که بتوان پاسخی قانع‌کننده بدین پرسش دشوار یافت. فقط می‌دانم که بعید است چنین تمایزی را بتوان در حوزه زبان‌شناسی یافت.

به علاوه، نمی‌توان با گسترده‌تر کردن چشم‌انداز زبان‌شناختی در ادبیات، دانش ادبی را قادر ساخت وظیفه‌ای را که از نظر من سال‌ها در حوزه وظایف روش‌شناسی ساختارگرا قرار داشته، انجام دهد — تحقیق در باب چنین پیوندهایی که

1. *The Poetry of Grammar and the Grammar of Poetry*

2. I. A. Richards

میان نظام‌مندی «پیام ادبی» و حالت یا حالات تجربه ساختاری یگانه قابل حصول به شعر وجود دارد.

با این حال، اگر بخواهیم جانب انصاف را در باب موضوع این کتاب رعایت کنیم، به سختی می‌توان چنین مسئله‌مندی‌ای را بدون تلاش‌های راهگشای کسانی مانند رومن یاکوبسن، یان موکاژفسکی^۱ و یوری تینیانف قابل تصور دانست. به همین قیاس، دورنمایی که توسط ساختارگرایان چک گشوده شده است، تنها وام‌دار جسارت فرمالیست‌های روس است که در روزگار خویش دارای خلاقیت عظیم و جرئت فرارفتن از سنت‌ها را دارا بودند.

و سرانجام آنکه، اگر در ارزیابی ما از این گروه برجسته، همدلی با افراط‌کاری یا ناپختگی‌های آنان همواره با تمجید روشن‌فکرانه جبران شده، به خاطر پرسش‌های برجسته‌ای است که آن‌ها مطرح کردند و انسجام پاسخ‌هایی است که پیشنهاد کردند، و در مقیاسی به همان بزرگی، به خاطر تمرکز بر استعداد نقادانه، شور و شعور نهضت فرمالیسم روسی است. پژوهشگران جدی ادبیات روس، فارغ از آنکه چه علایق و آرای روش‌شناسانه‌ای داشته باشند، مجبورند داستایفسکی و گوگول^۲ نوشته یوری تینیانف، تولستوی جوان^۳ اثر بوریس آخن‌باوم یا در باب مرگ ولادیمیر مایاکوفسکی^۴ از رومن یاکوبسن را در میان عالی‌ترین دستاوردهای نقد قرن بیستم قرار دهند.

و. ارلیش

اکتبر ۱۹۸۰

1. Jan Mukařovský

2. Dostoevsky and Gogol

3. Young Tolstoy

4. On the Death of Vladimir Majakovskij

