

مکتب فورمالیزم و مارکسیزم

اگر از برخی سیستم های نظری کم مایه دوران پیش از انقلاب بگذریم، تنوری شکل گرایانه هنر تنها نظریه ای است که در این سال ها در سرزمین شوروی در برابر مارکسیزم عرض اندام نموده است. نکته تناقض آمیز این است که با وجود این که فورمالیزم روسی با فوتوریزم (آینده گرایی) روسی پیوند نزدیک دارد، و این جریان اخیر کمابیش در برابر کمونیزم تسلیم شد، اما خود فورمالیزم در عرصه نظری سرسختانه در برابر مارکسیزم ایستاد. ویکتور شک洛夫سکی هم نظریه پرداز فوتوریزم است و هم پیشوای مکتب فورمالیزم، بنا به نظریه او هنر همواره آفرینش خودبسنده ای بوده از فورم های ناب، که فوتوریزم این دیدگاه را برای اولین بار آشکارا به رسمیت شناخت. بدین سان، فوتوریزم نخستین هنر آگاهانه در تاریخ است و فورمالیزم اولین مکتب علمی بررسی هنر. بر اثر تلاش های شک洛夫سکی -که بی نتیجه نبوده است!- تنوری هنر و حتی تا حدی خود هنر از مرحله ی شیمی آلی به مرحله ی شیمی وارد شده اند. پایه گذار مکتب فورمالیزم و نخستین کیمیاگر هنر، گاهی فوتوریست های «سازش کار» را که به انقلاب روی آورده اند، دوستانه مورد عتاب قرار می دهد. به نظر او چنین کُنشی ضرورت ندارد، زیرا: فوتوریزم به خودی خود کامل است.

به دو دلیل برای ما ضرورت دارد که به فورمالیزم بپردازیم. اول به خاطر خود این مکتب: با وجود برخوردهای سطحی و با وجود جهت گیری ارتجاعی تنوری هنر فورمالیستی، بخشی از کارهای پژوهشی فورمالیست ها بسیار سودمند است؛ دوم به خاطر فوتوریزم: هر چند که دعوی فوتوریست ها که خود را تنها نماینده ی هنر مدرن می دانند، نارواست، اما در شالوده افکنی هنر آینده نمی توان اهمیت فوتوریزم را انکار نمود.

فورمالیزم چیست؟

در حال حاضر شکلوفسکی، زیر مونسکی، ژاکوبسن، و دیگران این مکتب را قبل از هر چیز به عنوان تولدی پیشرس معرفی می کنند. این مکتب، فورم را پایه و اساس هنر شاعری می شناسد و وظیفه ی خود را تحلیل ویژگی های ریشه شناسانه و نحوی آثار ادبی و برشمردن مصوت ها، صامت ها، هجاها، و صفت ها می داند. (البته در تحلیل ها بیشتر به توصیف و کمتر به آمار توجه دارد.) این ریزه کاری ها، که فورمالیست ها به تناوب آن ها را دانش شاعری یا سراینده گی می نامند، بی گمان اگر ویژگی کاربردی آن ها را در نظر بگیریم، بسیار مفید و ضروری هستند. این شناخت می تواند به عنوان عنصری اساسی به کارگاه شعر و فنون آن خدمت کند. می توانیم بگوئیم که برای شاعران و نویسندگان بسیار مفید است که لیستی از واژه های مترادف تنظیم کنند و مدام بر آن بیفزایند و بدین سان گنجینه ی زبانی خود را گسترش دهند. برای سراینده گان هم سودمند و هم ضروری است که در ارزیابی یک واژه، نه تنها بر تداعی های معنایی آن، بلکه بر کیفیت آوایی آن نیز تکیه کنند، زیرا شعر در درجه اول از مجرای آوایی به دیگران منتقل می گردد. روش های معین و

قانونمندانه ی فورمالیزم می تواند در روشنگری و ویژگی های روانی- هنری فورم مفید باشد (ایجاز، پویایی، تأثیر ابهام ها و تشبیهات آن). از این جا می توان راه دیگری به سوی درک هنرمند باز گشود و به محدودیت اجتماعی یک هنرمند یا کل یک جریان هنری بهتر پی برد. آن چه فعلاً برای ما در این دوران انتقالی بی نهایت اهمیت دارد، این است که این مکتب باینده را با معیارهای اجتماعی بسنجیم، و ریشه های طبقاتی آن را آشکار کنیم. این امر نه تنها برای خوانندگان، بلکه برای خود مکتب نیز می تواند مفید باشد، تا شناخت دقیق تر و بهتری از خود و آماج های خود به دست آورد.

اما خود فورمالیست ها حاضر نیستند به نقش کمی و تکنیکی برای روش هایشان قناعت کنند، یعنی همان اهمیتی که آمار برای علوم اجتماعی دارد، یا میکروسکوپ برای زیست شناسی. نه، آن ها خیلی دورتر می روند. در نزد آن ها کلمه همه چیز است و برای ادبیات همان اهمیتی را دارد که رنگ برای هنرهای تصویری. یک شعر عبارت از همنشینی آواها و یک تصویر یعنی ترکیب لکه رنگ ها. قوانین هنر همان قوانین هم آوایی ها و رنگ آمیزی هاست. برخورد روانی- اجتماعی که برای ما در مطالعه میکروسکوپی و آماری مواد کلامی اهمیت دارد، در نزد فورمالیست ها شیمی آلی به حساب می آید.

"هنر همواره از زندگی مستقل بوده، و رنگ آن هیچ گاه با پرچم باروی شهر هم رنگ نبوده است." (شکلوفسکی)

"انتخاب شیوه ی بیان و گزینش واژه ها، تنها لحظه ی اساسی در شعر سرودن است." (ژاکوبسن)

"هر جا فورم باشد، محتوای تازه ای هم پدید خواهد آمد. بدین سان فورم محتوا را تعیین می کند." (کروکنیچ)

"شاعری، شکل گیری کلمات مستقل است، یا آن گونه که خلبنیکوف می گوید همنشینی واژه های خودبسنده." (ژاکوبسن) و غیره.

می دانیم که فوتوریست های ایتالیایی در کلمات وسیله ی بیانی تازه ای می جستند، برای عصر لوکوموتیو، توربین ها، الکتریسته رادیو و غیره. به عبارت دیگر، آن ها برای محتوای تازه زندگی، به دنبال فورم تازه ای می گشتند. اما ظاهراً این "یک نوآوری در عرصه گزارش نویسی است و نه در عرصه زبان شعری" (ژاکوبسن) فوتوریزم روسی به دنبال چیز دیگری است، دستگاه واژگان را تا بی نهایت دنبال می کند. در این جا فورم است که محتوا را تعیین می نماید.

البته ژاکوبسن اعتراف می کند که رشته ای از «تاملات شاعرانه در عرصه فرهنگ شهرنشینی جلوه گر شده اند». اما او نتیجه می گیرد که «شعرهای شهروندانه مایاکوفسکی و خلبنیکوف از خود آن ها جوشیده است». به عبارت دیگر، این فرهنگ شهری نبوده که بر چشم و گوش شاعر تأثیر نهاده و یا قریحه ی او را چنان پرورش داده تا به دنبال فورم تازه، تصاویر، توصیف ها و اوزان تازه باشد، بلکه این فورم تازه بوده که خود به خود پدیدار شده و شاعر را واداشته که در جستجوی مواد مناسب به سراغ زندگی شهری برود!

تکامل «انبان واژه ها» به خودی خود از «ادیسه ابرها به درون شلوارها» رسیده است. دیگر خاک اره، شمع و چراغ برق در این جا هیچ نقشی ندارند. کافی است که این دیدگاه را به روشنی بیان کنیم، تا منطق واقعاً کودکانه آن دیده شود. اما ژاکوبسن فکر همه چیز را کرده است و پیشاپیش اعلام می کند که همان مایاکوفسکی در شعری گفته است: "ای مردم احمق، شهرها را ترک کنید!" و آقای نظریه پرداز فورمالیست متفکرانه می افزاید: "آیا این یک تناقض منطقی است؟ آیا باید به شاعر به خاطر افکاری که بیان نموده، هشدار

داد؟ اما خرده گرفتن به اندیشه ها و احساسات یک شاعر، درست مثل رفتار تماشاگران قرون وسطی که بازیگر نقش یهودا را کتک می زدند، نابخردانه است." و غیره. کاملاً روشن است که این جملات را یکی از شاگردان بسیار بااستعداد کلاس پنجم دبیرستان نوشته، با این نیت آشکار و کاملاً «خودبسنده» که معلم ملانقطی زبان شناسی را دست بیندازد. در واقع نوآوران جسور ما به خوبی قادرند دیگران را دست بیندازند، اما نمی توانند نظرات خود را سر راست بیان کنند. اثبات این امر به هیچ وجه دشوار نیست.

طبیعی است که فوتوریزم از شهر-مترو، الکتریسته، تلگراف، اتومبیل، توربین، کافه شبانه (و به ویژه همین آخری) تأثیراتی گرفت که هنوز فورم تازه ای پیدا نکرده بودند. فرهنگ شهری در اعماق خودآگاه فوتوریزم ریشه دوانده است، تصاویر، ریشه شناسی، قوالب نحوی و ریتم فوتوریزم، نمایانگر تلاش به خاطر یافتن یک فورم هنری برای بیان روح شهرهاست، که اینک به سطح آگاهی رسیده است. وقتی مایاکوفسکی بانگ برمی دارد: "ای مردم احمق، شهرها را ترک کنید!"، این فریاد کسی است که تا مغز استخوانش شهرنشین است. در عین حال، او بسیار واضح و آشکار با لحن آدم شهرنشینی حرف می زند که شهر را ترک کرده و به بیلاق رفته است. مطلب به هیچ وجه بر سر این نیست که ما شاعر را به خاطر بیان احساسات و عقایدش بازخواست کنیم. بدیهی است که شاعر با نحوه ی بیان ویژه ی خویش است که شاعر می شود، اما تنها در آخرین وهله است که شاعر در زبان به وظایف مکتبی که پذیرفته یا خود پایه گذاشته، پاسخ می گوید. هر چند که این مکتب بیرون از ذات او قرار گرفته است. این در مورد شاعرانی هم که در شاعری به عرصه ی محدودی (مثلاً زندگی و مرگ شخصی خود) می پردازند نیز صادق است. رنگ آمیزی فردی فورم شعری البته با ذهنیت فردی همساز

است، اما در عین حال هم در عرصه ی احساسات و هم در به کارگیری وسایل بیانی، با سبک و شیوه های هنری کنار می آید. فورم هنری نو از دیدگاه بینش تاریخی همواره پاسخی است به نیازهای جدید. در محدوده شعر تغزلی می توان گفت که: میان تمنیات جنسی و یک شعر عاشقانه، نظام پیچیده ای از روندهای والایش وجود دارد که در آن ها عناصر فردی، موروثی و اجتماعی دخیلند. شالوده موروثی، یعنی غریزه جنسی آدم به کندی تغییر می کند. اشکال اجتماعی عشق سریع تر دگرگون می شوند و بر روبروای روانی عشق تأثیر می گذارند. سایه روشن های رنگارنگی به آن می افزایند، نیازهای روحی تازه ای پدید می آورند، که برای بیان آن ها گنجینه کلام تازه ای در شعرسرایی ضرورت دارد. شاعر، مواد آفرینندگی را تنها می تواند در محیط اجتماعی خود بیابد. او باید بتواند انگیزه های تازه زندگی را به آگاهی هنری خویش جاری سازد. زبان که با شرایط زندگی شهری تغییر و تکامل می یابد، به شاعر مواد کلامی تازه ای می بخشد و او را قادر می سازد که با به هم آمیزی جدید واژگان برای اندیشه ها و احساسات تازه ای که از ژرفای تاریخ ناهشیاریش جوانه زده اند، فورم های جدید هنری بیابد. چنان چه روح به تبعیت از شرایط اجتماعی دگرگون نشود، در هنر هم هیچ تغییری پیش نخواهد آمد: انسان ها نسل به نسل هم چنان به آیه های تورات و افسانه های یونان باستان قناعت می کردند. اما جناب فیلسوف فورمالیست برای بستن دهان ما می گوید که فورم نو تنها در عرصه ی گزارش نویسی پدید می آید و نه در حوزه ی زبان شعری. حضرت به خاطر یک دستمال، قیصریه را به آتش کشیده است! اگر این طور باشد، پس شاعری هم نوعی گزارش نویسی است، تنها به سبک و شیوه ای برتر.

لیبرال ها و نارودنیک های روس مدت ها بر سر «هنر ناب» و هنر متعهد دعوا داشتند. ما وارد این میدان نخواهیم شد. دیالکتیک ماتریالیستی در سکوی بالاتری قرار دارد: از دیدگاه یک روند عینی و تاریخی هنر همواره محصول شرایط اجتماعی- تاریخی است. هنر برای شرایط تیره و ناهموار اوزان نامناسبی می یابد، اندیشه ها و احساسات را به هم نزدیک می کند، یا در برابر هم قرار می دهد، تجربه ی معنوی افراد یا گروه ها را غنا می بخشد، احساس را تلطیف می کند و آن را نرم تر و تأثیر پذیرتر می سازد، نیروی بیان ذهن را با توجه به تجارت جمعی تقویت می بخشد و پرورش فرد، گروه اجتماعی، طبقه و ملت را باعث می شود. و دیگر هیچ اهمیتی ندارد که زیر پرچم «هنر ناب» عرضه شده باشد و یا هنر علناً جهت دار.

در روند تکامل جامعه ی ما، روشنفکرانی که راهی به خلق می جستند، عنوان تعهد را بر پرچم خود نقش زدند. روشنفکران ناتوانی که تزاریزم آن ها را در هم کوبیده و فضای فرهنگی شان را مختنق ساخته بود، در میان لایه های پایین تر اجتماع به دنبال پایگاهی می گشتند، می کوشیدند به «خلق» ثابت کنند که تنها به او می اندیشند، تنها به خاطر او زندگی می کنند و او را «دیوانه وار» دوست دارند و درست مثل نارودنیک ها به میان خلق رفته، آماده اند بدون زیرپوش تمیز، بدون شانه و مسواک، سر کنند. روشنفکران هم چنین آماده بودند که مفهوم هنری فورم را قربانی کنند تا رنج و امیدهای ستمدیدگان را به مستقیم ترین و بی واسطه ترین شکلی به بیان در آوردند. از طرف دیگر، بورژوازی هم که امتیازات خود را نمی توانست ببوشاند و هم می خواست روشنفکران را پشت سر خود داشته باشد، به زیر علم «هنر ناب» خزید. دیدگاه مارکسیزم در پهنه ی پژوهش علمی به دنبال کشف ریشه های اجتماعی هنرهای «ناب» و «متعهد» است. شاعران را به هیچ وجه به خاطر

اندیشه‌ها و احساساتی که بیان نموده‌اند، بازخواست نمی‌کند، بلکه پرسش‌های بسیار عمیق‌تری مطرح می‌سازد: یک فورم معین هنری با تمام ویژگی‌هایش چه احساساتی را بر می‌تابد؟ تمنیات اجتماعی این اندیشه‌ها و احساسات چگونه‌اند؟ آن‌ها در روند تکامل تاریخی جامعه یا طبقه، چه جایگاهی دارند؟ و بیشتر: کدام عناصر ارثیه‌ی ادبی به حوزه‌ی یک فورم تازه وارد شده‌اند؟ کدام انگیزه‌های تاریخی بودند که مقاومت آگاهی شعری موجود را درهم شکستند و راه را برای افکار و احساسات جدید باز کردند؟ این پژوهش‌ها می‌تواند پیچیده‌تر شود و اشکال متنوع و دامنه‌داری به خود بگیرد، اما نقش هنر در روند اجتماعی همواره محور اساسی آن باقی خواهد ماند.

هر طبقه‌ای در هنر، سیاستی را دنبال می‌کند که طی زمان دگرگون می‌شود و مطابق آن انتظارات خود از هنر را عنوان می‌کند: سنت مدیحه‌گویی در میان درباریان و اشراف، روال ساده‌ای از عرضه و تقاضاست که با شگردها و ابتکارات شخصی تکمیل شده است. وابستگی‌های اجتماعی و حتی تعلقات فردی هنر هرگز پوشیده نمی‌ماند، و در این مورد ذوق و سلیقه‌دربار را منعکس می‌کند. مشرب وسیع‌تر و عام‌تر بورژوازی بالنده، سرانجام او را پس از عبور از دوره‌ی راه‌ها به تئوری «هنر ناب» رساند. در تعهد یاد شده روشنفکران جنبش نارودنیک‌کی نیز خودپسندی طبقاتی وجود داشت: روشنفکران بدون خلق، پایگاهی نمی‌یافتند؛ نمی‌توانستند از موجودیت و حق خود به‌ایفای یک نقش تاریخی دفاع نمایند؛ اما تنها با ورود به مبارزه‌ی انقلابی بود که خودپسندی طبقاتی آن‌ها رنگ باخت و در میان جناح چپ آن‌ها نهال از خود گذشته‌گی جوانه زد. این روشنفکران تعهد خود را هرگز پنهان نمی‌کردند، بلکه تا جایی که

می توانستند آن را به نمایش می گذاشتند و بدین سان در هنر گاهی خود هنر را - مثل خیلی چیزهای دیگر- قربانی نمودند.

دریافت مارکسیستی ما از وابستگی های عینی و اجتماعی هنر و سرشت هدفمند و اجتماعی آن بدین معنی نیست که ما -به زبان سیاسی- می کوشیم هنر را به کمک فرمان ها و دستورالعمل هایمان هدایت کنیم. برای ما به هیچ وجه تنها آن هنری نو یا انقلابی نیست که در باره ی کارگران سخن بگوید، بسی جاهلانه است اگر گمان رود که ما از شاعران می خواهیم که حتماً یک دودکش کارخانه یا قیام علیه سرمایه را توصیف کنند. روشن است که هنر نو از نظر ارگانیک در مرحله ای نیست که بتواند مبارزه ی پرولتاریا را در مرکز توجه قرار دهد. اما گاوآهن هنر مدرن هم نباید تنها یک گوشه از زمین ما را شخم بزند، بلکه لازم است همه جای مزرعه را زیر و رو کند. بی تردید نوع محدود و شخصی تغزل در پهنه ی هنر مدرن حق زیست دارد. حتی بیشتر بگوئیم: تغزل تازه برای پرورش انسان نوین ضرورت دارد. اما برای خلق آن، شاعر باید دنیا را به گونه ای تازه ببیند و احساس کند. وقتی در نزد شاعری مثل آنا آخماتووا با تصاویر کهنه مسیح یا حتی یهوه روبرو می شویم، احساس می کنیم با نوعی از تغزل طرف هستیم که برای انسان نوین از اهمیت اجتماعی و مالا هنری برخوردار نیست. حتی آن جا که این عبارات تنها در لفافه زبانی کهن به بیان می آیند، باز از نوعی کسالت روحی حکایت می کنند که با آگاهی انسان نوین در تضاد قرار می گیرد. هیچ کس برای شاعران موضوع تعیین نمی کند و کسی هم چنین قصدی ندارد. تنها آن چیزی را بنویسید، که احساسش می کنید! اما به طبقه ی نوین هم که برای ساختن دنیای تازه ای فراخوانده شده، اجازه بدهید که در این یا آن مورد به شما بگوید: وقتی شما جهان بینی دومستروی را به زبان عتیق

برمی گردانید، از نظر ما شاعر تازه ای نمی شوید. شکل هنر در مرزهای معین و بسیار فراخ امر مستقلی است، اما هنرمندی که این شکل را خلق نمود و مخاطبی که آن را دریافت می کند، دستگاه های بی جانی برای تولید و مصرف آن شکل نیستند، بلکه انسان های زنده ای هستند با روانی پرورش یافته - که اگر نه همیشه- از هماهنگی برخوردار است. یکی از کارکردهای این روان که متأثر از شرایط اجتماعی است، عبارت است از آفرینش و پرورش فورم های هنری، فورمالیست ها با تمام زیرکی شان برداشت نادرست خود را بر پایه انکار یگانگی روحی انسان اجتماعی ارائه می دهند، همان انسانی که هم می آفریند و هم از آفرینش دیگران بهره می برد.

پرولتاریا امروزه به هنری نیاز دارد که بتواند احساسی که به تازگی در او سر برداشته را به بیان آورد و به آن شکل زیبا بدهد. چنین هنری یک پدیده ی تاریخی است و با سفارش دولتی به وجود نمی آید. اهمیت آن در همین نقش عینی و تاریخی آن است. از این نقش نه می توان چشم پوشید و نه از تأثیرات آن در امان ماند.

به نظر می رسد که فورمالیست ها به عینیت توجه دارند. آن ها به حق از ولنگاری منتقدین ادبی که به معیارهایی از قبیل ذوق و سلیقه تکیه می کنند، به خشم می آیند. آن ها به دنبال نشانه های دقیق تری برای دسته بندی و ارزیابی هستند. اما به خاطر تنگی نظرگاه و سطحی بودن روش هایشان به دام خرافه می افتند. درست مثل خط شناسی و مهره خوانی. همان طور که همه می دانند این دو «مکتب» هم در مطالعه منش انسان، تنها به نشانه های عینی توجه دارند. آن ها به کاوش در پیچ و خم های دست خط افراد یا پست و بلندی های پس گردن می پردازند. شاید دست خط یا مهره های گردن آدم ها به شخصیت آن ها مربوط شود، اما این ارتباط مستقیم نیست و همه ی ابعاد

شخصیت را نشان نمی دهد. این نوع عینی گرایی که بر عناصر تصادفی و فرعی استوار است، به بدترین ذهنی گرایی منجر می شود. همان گونه که در فورمالیزم به خرافه کلامی انجامیده است. وقتی آقای فورمالیست صفت ها را شمرد و بیت ها را سنجید و اوزان را اندازه گرفت، بعد یا اصلاً نمی داند که با این اطلاعات چه کند و یا ناگهان بیلانی ارائه می دهد که ۵ درصد آن به فورمالیزم مربوط می شود و ۹۵ درصد آن به تصورات بی پایه و اساس.

فورمالیست ها اساساً در برداشت های هنری خود پیگیر نیستند. چنان چه روند آفرینش هنری را تنها ترکیبی از آواها و واژه ها بدانیم و سعی کنیم که همه ی وظایف شاعری را بدین طریق پیش ببریم، آن گاه هسته نظری هنری ما چنین صورتی پیدا خواهد کرد: به کمک محور «دال» و به وسیله ی تجزیه و ترکیب های جبری واژگان، می توان همه ی آثار هنری موجود و قابل خلق در آینده را ابداع نمود. از نظر فورمالیست ها با اثری نظیر «یوگنی اونگین» می توان دوگونه برخورد نمود: هم می توان گزینش واژگان را مطابق ایده ی هنری موجود انجام داد (یعنی همان کاری که پوشکین کرده) و هم موضوع را مثل فرمول های جبری در نظر گرفت. از دیدگاه فورمالیستی، راه دوم مطمئن تر است، زیرا از طرفی از عناصر غیر دقیقی نظیر ذوق و الهام به کنار است و از طرف دیگر به ما این نوید را می بخشد که در حین بررسی یوگنی اونگین خود به آثار ادبی ممتاز دیگری برسیم. برای نیل به چنین مرحله ای تنها به زمانی نامحدود و ابدی نیاز داریم. اما از آن جا که بشریت، و به طریق اولی خود شاعران فاقد چنین چیزی هستند، ایده ی هنری موجود به تمام معنی هم چنان مهم ترین تکیه گاه بلاغت شعری باقی خواهد ماند: هم در قالب بیان دقیق و روشن اندیشه ها و عواطف شخصی یا اجتماعی و هم به صورت حال و هوای ناروشن. هر گاه این اغتشاش ذهنی خلاق به سوی تحقق هنرمندانه

پیش رود، از سوی فورم دلخواهش تحت تأثیر چنان کشش ها و انگیزش های تازه ای قرار می گیرد که آن را به مسیر مطلقاً پیش بینی نشده ای می اندازد. این امر تنها بدین معنی است که فورم زبانی به هیچ وجه برگردان منفعل ایده ی هنری موجود نیست، بلکه عنصری فعال است که بر خود اندیشه اصلی نیز اثر می گذارد. اما چنین رابطه ی متقابل فعالی - که طی آن فورم بر محتوا اثر می گذارد و گاه بنیاد آن را دگرگون می کند- برای ما در حوزه های زندگی اجتماعی و زیستی پدیده آشنایی است. این امر هرگز دلیلی بر انکار داروینیزم یا مارکسیزم نیست و نمی تواند پایه ای برای یک مکتب «فورمالیستی» در جامعه شناسی یا زیست شناسی به شمار رود.

شکلوفسکی که در آثارش ملغمه ای از لفاظی های فورمالیستی را با ذهنی ترین ارزیابی ها ارائه می دهد، به ویژه در برابر معیارهای هنری مادی- تاریخی موضع بسیار خصمانه ای دارد، در جزوه ای که در برلن انتشار داده در سه صفحه ی کوچک- ایجاز بی تردید حسن اصلی نوشته های اوست - با بیانی آشفته بر علیه دیدگاه ماتریالیستی هنر پنج دلیل- نه چهار و شش، بلکه درست پنج دلیل- اقامه نموده است. بد نیست اندکی بر دلایل او درنگ کنیم، تا واقعاً ببینیم که این آخرین کلام در تفکر علمی (که در همین جزوه ی کوچک با متنوع ترین افاضات عالمانه همراه است) تا چه حد پوک و میان تهی است.

شکلوفسکی می گوید: "چنان چه زندگی روزمره و مناسبات تولیدی تأثیری بر هنر داشتند، آیا ضرورت نداشت که موضوعات هنری در مناطقی که با آن مناسبات همخوان نیستند، باقی بمانند؟ اما می دانیم که موضوعات موطن ثابتی ندارند." عجب استدلالی! اتفاقاً موضوعات درست طبق مناسبات

مورد نظر داروین، حتی بهتر از بعضی ادبای سبک مایه، تغییر مکان می دهند.

هیچ معلوم نیست که چرا مارکسیزم با موضوعاتی که به محتوا وابسته هستند، مخالف باشد. این واقعیت که ملیت ها و طبقات گوناگون هر ملتی به موضوعات یک سان می پردازند، تنها گواهی بر محدودیت نیروی تخیل انسان و این تلاش اوست که می خواهد در عرصه ی هنر هم مثل همه ی عرصه های تولیدی دیگر، نیروهای خود را به شیوه ای مقتصدانه به کار بیندازد. هر طبقه ای با تمام نیرو تلاش می کند که از میراث مادی و معنوی طبقه ی دیگر بهره جوید. استدلال شک洛夫سکی را به سادگی می توان به عرصه ی فن تولید سرایت داد. ارابه بشریت تاریخی از دوران باستان یک موضوع ثابت داشته است: محورها، چرخ ها، مال بندها، درشکه اشراف رومی با سلیقه و نیازهای خودشان منطبق بود، همان طور که کالسکه ی شاهزاده اورلوف با تجهیزات آسایشی درون آن با ذوق و سلیقه درباریان ملکه کاترین همخوان بود. گاری دهقانان روس، پاسخ گوی فعالیت های آن ها، توان اسب ها و نوع جاده هایشان است. اتومبیل نیز که بی تردید محصول تکنیک مدرن است، بر پایه ی همان «موضوع» ساخته شده است: چهار چرخ متصل به دو محور. هر بار که روی یک جاده ی روسیه اسب ارابه ای از نورافکن های درخشان اتومبیلی به وحشت می افتد، جلوه ای از دو فرهنگ هویدا می گردد.

دومین استدلال شک洛夫سکی چنین است: "اگر زندگی روزمره در داستان ها بازتاب می یافت، امروزه دانش اروپایی نیاز نداشت که تحقیق کند افسانه های هزار و یک شب کی و کجا - در مصر، هند و یا ایران- خلق شده اند." وقتی می گویم که محیط انسان و هر هنرمندی، یا به عبارت دیگر شرایط پرورش و زندگی او در آفرینش هنری او بازتاب می یابند، این به هیچ وجه بدین معنی

نیست که این بازتاب دارای سرشت جغرافیایی، اقلیمی یا آماری دقیق است. هیچ تعجبی ندارد که ما در مورد بعضی داستان‌ها نتوانیم تشخیص بدهیم که آن‌ها در مصر، هند یا ایران پدید آمده‌اند، زیرا شرایط اجتماعی این کشورها بسیار مشابه بوده است. اما درست همین امر که امروزه دانش اروپایی به دنبال پاسخی برای این مسئله است و خاستگاه چنین داستان‌هایی را می‌جوید، نشان می‌دهد که اثر ادبی، هر چند به گونه‌ای نارسا، زندگی روزمره را بر می‌تابد. هیچ‌کس نمی‌تواند از توی کلاهش چیزی بیرون بیاورد. حتی در تصورات دیوانه‌گان هم چیزی نیست که آن‌ها قبلاً از دنیای خارج کسب نکرده باشند. اما این خود جنون دیگری است، اگر این تصورات را بازتاب دقیق دنیای خارج بدانیم، تنها یک روانکاو تیزبین و با تجربه که گذشته‌ی بیمار را بشناسد، قادر است در لایه‌ی تصورات او دو نشان کج و معوج واقعیت را باز بیابد. البته آفرینش هنری عین تصورات دیوانه‌گان نیست، بلکه نوع دیگری از تحریف و دست‌کاری واقعیت است مطابق قوانین خاص هنر. هنر هر قدر هم که خیال‌انگیز باشد، باز جز همین دنیای مادی سه بعدی و یا در سطحی محدودتر غیر از همین جامعه‌ی طبقاتی، مواد دیگری در اختیار ندارد. حتی وقتی که هنرمند بهشت یا جهنم را خلق می‌کند، باز در تخیل خود از تجارب زندگی خویش، و حتی امور جزئی نظیر اجاره‌خانه پرداخت نشده اش بهره می‌گیرد.

شکلوفسکی در ادامه‌ی استدلال خود می‌گوید: "اگر خاستگاه و وضعیت طبقاتی در هنر به بیان می‌آید، پس باید افسانه‌های روسی درباره‌ی ملاکان با آن‌هایی که درباره‌ی پاپ‌های ارتودوکس بیان شده است، عیناً شبیه در می‌آمدند." این نظر در اصل تکرار همان دلیل اول است. چرا افسانه‌های روسی مربوط به ملاکان نباید شبیه قصه‌های مربوط به پاپ‌ها باشد، و کجای

این حرف با مارکسیزم مغایر است؟ در آثاری که مارکسیست های شناخته شده نوشته اند، غالباً از ملاکان، سرمایه داران، پاپ ها، ژنرال ها و دیگر استثمارگران سخن به میان می آید. با یک سرمایه دار متفاوت است، اما در خیلی از موارد هم به او شباهت دارد. چرا هنر مردمی نباید در بعضی جاها بتواند ملاکان و پاپ ها را به عنوان فرادستان و استثمارکنندگان روستائیان کنار هم قرار بدهد؟ در خیلی از اعلان ها، ملاکان و پاپ ها کنار هم قرار گرفته اند و هیچ ضرری هم برای مارکسیزم نداشته است.

شکلوفسکی ادامه می دهد: "چنان چه ویژگی های بومی در هنر انعکاس داشتند، پس افسانه های اقوام بیگانه قابلیت حرکت نداشتند و از قومی به قوم دیگر نمی رفتند." واقعاً عالی شد! مارکسیزم به هیچ وجه به برتری مطلق ویژگی های بومی معتقد نیست. برعکس، در روند پیدایش هنر قومی بر اهمیت شرایط طبیعی و اقتصادی تأکید می ورزد. شرایط مشابه رشد اقتصادی اقوام کشت گری که اقتصاد کشاورزی و شبنانی دارند و بر یک دیگر تأثیرات مشابهی می گذارند، مالا به پیدایش افسانه های مشابهی می انجامد. از این نقطه نظر، دیگر اهمیتی ندارد که موضوعات همانند خود مستقلاً به عنوان انعکاس شالوده های معیشتی مشابه و با خمیره ز تخیل یک سان دهقانی در نزد اقوام مختلف پدید آمده اند، یا این که تخمه ی افسانه ها به همراه باد مناسب از اقلیم های دیگر آمده و در زمین حاصل خیز ریشه دوانده اند. در واقع، این دو شیوه درهم ادغام می شوند.

بالاخره شکلوفسکی به عنوان پنجمین دلیل خود، به مضمون مشخص راهزنی می پردازد که از کمدی های یونان تا آثار استروفسکی مشترک بوده است. به عبارت دیگر، آقای منتقد ما مدام همان استدلال اول را به صورت های دیگری تکرار می کند. (همان طور که می بینید فورمالیست ها در

کاربرد منطق صوری هم چندان مهارتی ندارند.) بله، موضوعات هنری از ملیت به ملیت، طبقه به طبقه، و حتی نویسنده به نویسنده منتقل می شوند. این تنها نشان می دهد که تخیل بشر بیکران نیست. یک طبقه ی جدید، فرهنگ را از ابتدای آن خلق نمی کند، بلکه آن را از پیشینیان تحویل می گیرد، تحول می بخشد، به آن سیمای تازه ای می دهد و سپس آن را به پیش می برد. بدون استفاده از این صندوق خانه قرون و اعصار در روند تاریخ هیچ پیش رفتی صورت نمی گرفت. چنان که موضوعات نمایش نامه های استروفوسکی از مصری ها نشأت گرفته و توسط یونانیان به او رسیده است، کاغذی که او برای نگارش موضوعاتش به کار می برد نیز محصول تکامل پاپيروس های مصری و اوراق یونانی است. چرا راه دور برویم: این امر که روش تفکر انتقادی یونانیان، که فورمالیست های ناب زمان خودشان بودند و بر شعور خلاق شک洛夫سکی اثر گذاشته اند، در این واقعیت هیچ تغییری نمی دهد که خود شک洛夫سکی محصول جسم یک محیط اجتماعی و دوران تاریخی معینی است. استدلالات پنج گانه شک洛夫سکی بر ضد مارکسیزم، یادآور مقالاتی است که در دوران تزاری سابق در مجله ی «پراوسلاونو اوبوزرنی» علیه داروینیزم به چاپ می رسید. سی چهل سال پیش عالی جناب نیکانور اسقف شهر اودسا در مقاله ای نوشت که اگر انسان از نسل میمون باشد، پس پدر بزرگ های ما بایستی یک برآمدگی مثل دم می داشتند، یا از اجدادشان یک چنین چیزی را به یاد می آوردند. ثانیاً ما تا حالا ندیده ایم که یک میمون آدم بزیاید... و خامساً داروینیزم غلط است، زیرا با فورمالیزم یا حداقل با احکام صوری درگاه الهی مغایرت دارد. حضرت اسقف لااقل این حسن را داشت که با ایمان به «احکام ابدی» به حواریون مسیح استناد می جست و نه مثل شک洛夫سکی به فیزیک و شیمی و ریاضیات. تردید نیست که نیاز به هنر را

شرایط اقتصادی تبیین نمی‌کند، همان‌طور که نیاز به تغذیه نیز ناشی از عوامل اقتصادی نیست. درست برعکس، نیاز به خوراک و گرما بود که اقتصاد را به وجود آورد. کاملاً درست است که یک اثر هنری را هرگز نمی‌توان تنها با اصول مارکسیزم ارزیابی نمود، آن را پذیرفت یا رد کرد. فرآورده‌های کار هنری باید در درجه‌ی اول منطبق با اصول خودشان، یعنی با ضوابط هنری ارزیابی گردند. اما این تنها مارکسیزم است که می‌تواند توضیح بدهد که چرا و چگونه یک جریان هنری معین در دوره خاصی پدید آمده، یا به عبارت دیگر کدامین کسان و با چه انگیزه‌هایی به یک شکل هنری خاص توجه نموده‌اند.

ادعای کودکانه‌ای است اگر گمان کنیم که هر طبقه‌ای خود به تنهایی هنر خود را می‌آفریند، یا این که به ویژه پرولتاریا قادر است با تشکیل سمینارها و محافل هنری و فعالیت‌های فرهنگی، هنر تازه‌ای خلق نماید. اساساً آفرینش انسان تاریخی، یک پدیده‌ی مداوم است. اساساً آفرینش انسان تاریخی، یک پدیده‌ی مداوم است. هر طبقه‌ی پیروزمندی بر شانه‌های طبقات پیشین بالا می‌رود. اما این مداوم، سرشتی دیالکتیکی دارد. یعنی در مسیر خود با پیچ و خم‌ها و گسست‌های بسیار همراه است. انگیزه‌های اقتصادی طبقه‌ی جدید در قالب نیازهای هنری تازه و ضرورت‌های نوین در ادبیات و نقاشی چهره می‌نمایند. ثروت فزاینده و قدرت فرهنگی این طبقه بر وضعیت تازه‌ی آن اثر می‌گذارد و انگیزه‌های تازه‌ای را موجب می‌شود. آفرینش هنری همواره به معنای دگرگونی پیچیده‌ی شکل‌های قدیمی، تحت تأثیر انگیزه‌هایی است که از خارج بر حوزه‌ی هنر وارد می‌آیند. در این معنای وسیع است که هنر سودبخش شمرده می‌شود. هنر عنصری بی‌رگ و ریشه نیست، بلکه یکی از فعالیت‌های اساسی انسان اجتماعی است که به طرز

جدایی ناپذیر با نظم و ترتیب زندگی او گره خورده است. اغراض اجتماعی دیدگاه شکلو فسیکی هنگامی آشکار می شود که توجه کنیم او درست در مقطعی از تاریخ روسیه به تبلیغ استقلال مطلق هنر از نظام اجتماعی می پردازد، که هنر با روشنی بی نظیری وابستگی مادی و معنوی و حیاتی خود را نسبت به طبقات و لایه ها و گروه های اجتماعی معینی نمایش می دهد.

ماتریالیزم اهمیت عناصر شکلی را نه در منطق و نه در حقوق و هنر انکار نمی کند. درست به همان نحو که یک نظام حقوقی مطابق منطق و انسجام درونی اش می تواند و می باید قابل ارزیابی باشد، هنر نیز می تواند و باید از دیدگاه دست آوردهای شکلی اش ارزیابی گردد. زیرا بدون آن ها اصلاً هنری وجود نخواهد داشت. اما یک نظریه ی حقوقی که بر استقلال حقوق از شرایط اجتماعی پافشاری کند، از پایه به خطا رفته است. اقتصاد و برخورد طبقاتی، نیروی محرکه ی جامعه هستند. حقوق تنها به این پدیده ها یک شکل ظاهری می دهد که با کلیت و تنوع و تداوم درونی آن ها همساز است. درست در همین روزها شاهد هستیم که در نزد ما با روشنی کم نظیری در تاریخ، نظام حقوقی تازه ای شکل می گیرد: نه به روش خودپسنده ی قیاسی، بلکه از طریق انطباق تجربی و پاسخ گویی به نیازهای اقتصادی طبقه ی پیروزمند جدید. ادبیات با روش ها و شگردهایی که عمیقاً در گذشته ریشه دارند و از انبوه دست آوردهای کلامی مایه گرفته اند، افکار و احساسات، شور و امیدهای دوران و طبقه خود را به بیان می آورند. این واقعیت غیرقابل تغییر است، و تغییر آن هم دست کم برای کسانی که به دوران گذشته و طبقات در حال زوال وابسته نیستند، هیچ ضرورتی ندارد.

عملکرد تحلیلی شکلی ضروری است، اما کافی نیست. می توان مصرع های ضرب المثل های عامیانه را شمرد، استعاره ها را دسته بندی نمود، حروف

مصوت و صامت یک ترانه را جدا کرد، همه ی این چیزها بی تردید به نحوی آگاهی ما از آفرینش هنری مردم را بالا می برد. اما اگر مراسم کشت و زرع و ریتم های وابسته به آن را نشناسیم، نقش خیش را ندانیم و از اهمیت تقویم کلیسایی ناآگاه باشیم، یعنی ندانیم که دهقان کی ازدواج می کند و زن او کی بچه می زاید، آن گاه تنها با پوسته ی هنر قومی آشنا می شویم و از هسته ی آن دور می مانیم. به همین نحو می توان طرح معماری و نقشه ی ساختمان کلیسای جامع شهر کلن را تعیین نمود. این امر با اندازه گیری زیربنا و بلندی طاق های آن، ابعاد سه گانه هرم های آن، شکل و ترتیب ستون های آن امکان پذیر است. اما اگر ما ویژگی های یک شهر قرون وسطایی را نشناسیم، از نقش اصناف و کلیسای کاتولیک در آن بی خبر باشیم، هرگز آن بنا را درک نخواهیم کرد. دور کردن هنر از زندگی و تبدیل آن به یک صناعت خودبسته، هنر را از روح تهی می کند و آن را می کشد. چنین سعی و تلاشی نشانه یک انحطاط روحی آشکار است.

رد داروینیزم از دیدگاه مذهبی که در بالا مختصراً به آن اشاره کردیم، ممکن است برای خوانندگان خیلی سطحی و مسخره به نظر برسد، در واقع همین طور هم هست. اما در این جا رابطه ی عمیق تری وجود دارد. نظریه ی فورمالیزم حتی یک مارکسیست کم اطلاع را به یاد ترجیح بند معروف یک منظومه ی فلسفی خیلی قدیمی می اندازد. حقوق دانان و اخلاق گرایان (از قبیل اندیشمندان آلمانی، شتاملر و فیلسوف ذهنی گرای روسی، میخانیلوفسکی) مدام تکرار می کنند که حقوق و اخلاق نمی توانند به اقتصاد وابسته باشند، زیرا که اقتصاد خود بیرون از مرزهای حقوقی و اخلاقی غیرقابل تصور است. معلوم است که فورمالیست های اخلاقی و حقوقی چندان دور نرفته اند که به استقلال کامل این دو حوزه از اقتصاد قائل شوند. آن ها

به ارتباط متقابل و پیچیده ای از عوامل گوناگون اعتقاد دارند، و از آن جا که این «عوامل» بر یکدیگر تأثیر متقابل دارند، روشن نیست که ویژگی های گوه‌رین مستقل آن ها از کجا آمده اند. تز استقلال کامل «عوامل» اخلاقی از تأثرات شرایط اجتماعی - که در نظریات شکلوفسکی دیده می شود- در واقع به بینش افراطی تری تکیه دارد که بنیاد اجتماعی آن روشن است: سفسطه زیبایی شناسانه ای که واقعیات سرسخت ما را وارونه جلوه می دهد. اگر این جنبه را کنار بگذاریم، در نگرش فورمالیست ها چیزی جز همنوایی عاجزانه با همه ی ادا و اطوارهای ایده آلیزم نمی بینیم. برای ماتریالیست ها، مذهب، حقوق، اخلاق، و زیبا شناسی بخش های جداگانه ای هستند از یک روند تکامل اجتماعی یگانه. سیاست، مذهب، حقوق، اخلاق، و زیباشناسی پس از جدایی از پایه تولیدی شان به سوی پیچیدگی و خود ویژگی می روند، اما هم چنان به مثابه عملکردهای اجتماعی انسان باقی می ماندند و لذا تابع قوانین ساختار اجتماعی هستند، اما یک ایده آلیست نه یک روند تکامل تاریخی که نهاد و کارکردهای ضروری خود را ارائه می دهد، بلکه به مجموعه ی متقاطع یا متنوایی از بنیادهای مذهبی، سیاسی، حقوقی، هنری، و اخلاقی اعتقاد دارد، که توجیه و توضیحی غیر از نام خود ندارند.

ایده آلیزم (دیالکتیک) هگلی این بنیادها (مقولات ابدی) را به شیوه ی خود تحریف می کند، زیرا آن ها را به یک مبداء جاودانه منسوب می سازد. نظام فلسفی هگل، گذشته از مبداء یگانه ای که آن را روح مطلق می خواند و در تجلی دیالکتیکی خود به صورت «عوامل» گوناگون ظاهر می شود، قادر است نه به خاطر سرشت ایده آلیستی، بلکه به خاطر ویژگی دیالکتیکی آن، نمایه ای از واقعیت تاریخی عرضه دارد که شبیه تصویری است که یک دست کش وارونه از دست آدمی نشان می دهد.

اما فورمالیست ها (که کانت سرآمد آن هاست) نه به پویایی تکامل، بلکه به یک مقطع از آن توجه دارند، به آن روز و ساعتی که خود سرگرم تراوشات فلسفی هستند. آن ها به طور مقطعی ابعاد پیچیده و چند لایه هر موضوع را نشان می دهند، اما هرگز به فرآیندها توجه ندارند. یک موضوع پیچیده را می توانند تجزیه و دسته بندی کنند، به عناصر مختلف انگ هایی می زنند که فوراً آن ها را دگرگون می سازد و به بنیادهایی بی پشتوانه تبدیل می کند. مذهب، سیاست، اخلاق، حقوق، هنر و... این جا دیگر حتی آن دست کش وارونه تاریخ را هم نداریم، بلکه با پوست خشکیده ای طرف هستیم که از انگشت ها بیرون کشیده شده و به بی شکلی مطلق رسیده است. در حالی که دست تاریخ به عنوان محصول تأثرات متقابل از پنج انگشت تشکیل شده، که نقش «عوامل» مختلف را نشان می دهند. «عامل» هنری به مثابه انگشت کوچک است، اما به هیچ وجه ارزشی کمتر از دیگران ندارد.

حیات گرایی (ویتالیزم) در عرصه زیست شناسی پرده دیگری است از برخورد یک بعدی با رویدادهای جهان، بدون درک محدودیت درونی آن ها، یک اخلاقیات و زیبا شناسی مافوق اجتماعی، که مثل «نیروی حیاتی» متافیزیکی، بی اصل و علت هستند و تنها به یک آفریننده نیاز دارند. تعدد «عوامل» مستقل بی سروته، پوششی است بر آئین چند خدایی، هم چنان که ایده آلیزم کانت در جریان تاریخ نوعی برگردان مسیحیت به زبان فلسفی خردگرایی بود. امروزه پیروان فورمالیزم ایده آلیستی به طور آشکار یا پنهان خداوند را سرمنشاء همه چیز می دانند. در این جا در مقایسه با سلطه ی ایده آلیستی چند اصل کم پایه، ما با میداء یگانه ای سروکار داریم که همان باریتعالی است. ضدیت فورمالیست ها با مارکسیزم و مخالفت دین گرایان با داروینیزم در این جا ریشه مشترکی پیدا می کنند.

فورمالیزم شاخه ی پوسیده ای است که از مکتب خانه ایده آلیزم بیرون خزیده و به عرصه ی هنر آمده است. تفکر دینی بر اندیشه ی فورمالیست ها سنگینی می کند. آن ها از شمار سالکانی هستند که عقیده دارند «اول کلمه بود». اما برای ما اول عمل بوده است. کلمه که به دنبال آن آمده، تنها سایه ی صوتی آن است.

لئون تروتسکی

ترجمه: رامین جوان

منبع: مجله ی نگاه شماره ۴

بازنویس: یاشار آذری

آدرس اینترنتی کتاب خانه: <http://www.nashr.de>

ایمیل یاشار آذری: yasharazarri@gmail.com

مسئول نشر کارگری سوسیالیستی: یاشار آذری

تاریخ بازنویسی: ۱۳۸۵