

## مکتب فرمالیزم و مارکسیزم

اگر از برخی سیستم های نظری کم مایه دوران پیش از انقلاب به گزینیم، تئوری 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 فرمالیزم روسی با فوتوریزم (آینده گرایی) روسی پیوند نزدیک دارد، و این جریان اخیر کمابیش در برابر کمونیزم تسلیم شد، اما خود فرمالیزم در عرصه نظری سرسختانه در برابر مارکسیزم ایستاد.

ویکتور شکلوفسکی هم نظریه پرداز فوتوریزم است و هم پیشوای مکتب فرمالیزم، بنا به نظریه او هنر همواره آفرینش خودبسنده ای بوده از فرم های ناب، که فوتوریزم این دیدگاه را برای اولین بار آشکارا به رسمیت شناخت. بدین سان، فوتوریزم نخستین هنر آگاهانه در تاریخ است و فرمالیزم اولین مکتب علمی بررسی هنر. بر اثر تلاش های شکلوفسکی - که بی نتیجه نبوده است! - تئوری هنر و حتی تا حدی خود هنر از مرحله شیمی آلی به مرحله شیمی وارد شده اند. پایه گذار مکتب فرمالیزم و نخستین کیمیاگر هنر، گاهی فوتوریزم های «سازش کار» را که به انقلاب روی آورده اند، دوستانه مورد عتاب قرار می دهد. به نظر او چنین گنشی ضرورت ندارد، زیرا: فوتوریزم به خودی خود کامل است.

به دو دلیل برای ما ضرورت دارد که به فرمالیزم به پردازیم. اول به خاطر خود این مکتب: با وجود برخورد های سطحی و با وجود جهت گیری ارتجاعی تئوری هنر فرمالیستی، بخشی از کارهای پژوهشی فرمالیست ها بسیار سودمند است؛ دوم به خاطر فوتوریزم: هر چند که دعوی فوتوریزم 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.

### فرمالیزم 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، فرم 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، هجاهای، و صفت ها می داند. (البته در تحلیل ها بیشتر به توصیف و کمتر به آمار توجه دارد.) این ریزه کاری ها، که فرمالیست ها به تواتر آن ها را دانش شاعری یا سراینده 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 سرایندهگان هم سودمند و هم ضروری است که در ارزیابی یک واژه، نه تنها بر ندای 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 قانون مندانه ی فرمالیزم می تواند در روشن گری ویژگی های روانی- هنری فرم 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 بالنده را با معیارهای اجتماعی به سنجیم، 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 فرمالیست 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 هم نشینی 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 آمار مواد کلامی اهمیت دارد، در نزد فرمالیست 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 فرم باشد، محتوای تازه ای هم پدید خواهد آمد. بدین سان فرم محتوا را تعیین می کند." (کروکنیچ)

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

می دانیم که فوتوریزم 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 فرم 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 فرم 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 خلبینکوف 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 فرم تازه، تصاویر، توصیف ها و اوزان تازه باشد، بلکه این فرم تازه بوده که خود به خود پدیدار شده و شاعر را واداشته که در جستجوی مواد مناسب به سراغ زندگی شهری به رود! تکامل «انبیان واژه ها» به خودی خود از «ادبیه 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 فرمالیست 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 یهود را کتک می زدند، نابخردانه است." و غیره. کاملاً روشن است که این جملات را یکی از شاگردان بسیار با استعداد کلاس پنجم دبیرستان نوشته، با این نیت آشکار و کاملاً «خودبسنده» که معلم ملائطی زبان شناسی را دست ببندازد. در واقع نوآوران جسور ما به خوبی قادرند دیگران را دست ببندازند، اما نمی توانند نظرات خود را سرراست بیان کنند. اثبات این امر به هیچ وجه دشوار نیست.

طبیعی است که فوتوریزم از شهر-متر و الکتریسته، تلگراف، اتومبیل، توربین، کافه شبانه (و به ویژه همین آخری) تأثیراتی گرفت که هنوز فرم تازه ای پیدا نکرده بودند. فرهنگ شهری در اعماق خودآگاه فوتوریزم ریشه دوانده است، تصاویر، ریشه شناسی، قالب نحوی و ریتم فوتوریزم، نمایانگر تلاش به خاطر یافتن یک فرم هنری برای بیان روح شهر هاست، 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 فرم شعری البته با ذهنیت فردی هم ساز 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. فرم 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 و الایش وجود دارد که در آن ها عناصر فردی، موروثی و اجتماعی دخلبند. شالوده موروثی، یعنی غریزه جنسی آدم به کندی تغییر می کند. اشکال اجتماعی عشق سریع تر دگرگون می شوند و بر رویای 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 شعرسرای 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 تاریک ناهشیاریش جوانه زده اند، فرم 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 فرمالیست برای بستن دهان ما می گوید که فرم 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 متعدد 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، روشن فکرانی که راهی به خلق می جستند، عنوان تعهد را بر پرچم خود نقش زدند. روشن فکران 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. روشن فکران هم چنین آماده بودند که مفهوم هنری فرم را قربانی کنند تا رنج و امیدهای ستم دیدگان را به مستقیم ترین و بی واسطه ترین شکلی به بیان در آورند. از طرف دیگر، بورژوازی هم که امتیازات خود را نمی توانست به پوشاند و هم می خواست روشن فکران 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 اندیشه ها و احساساتی که بیان نموده اند، بازخواست نمی کند، بلکه پرسش های بسیار عمیق تری مطرح می سازد: یک فرم معین هنری با تمام ویژگی هایش چه احساساتی را بر می تابد؟ تمنیات اجتماعی این اندیشه ها و احساسات چگونه اند؟ آن ها در روند تکامل تاریخی جامعه یا طبقه، چه جایگاهی دارند؟ و بیشتر: کدام عناصر اثری به ادبی به حوزه ی یک فرم تازه وارد شده اند؟ کدام انگیزه های تاریخی بودند که مقاومت آگاهی شعری موجود را در هم شکستند و راه را برای افکار و احساسات جدید باز کردند؟ این پژوهش ها می تواند پیچیده تر شود و اشکال متنوع و دامنه داری به خود بگیرد، اما نقش هنر در روند اجتماعی همواره محور اساسی آن باقی خواهد ماند.

هر طبقه ای در هنر، سیاستی را دنبال می کند که طی زمان دگرگون می شود و مطابق آن انتظارات خود از هنر را عنوان می کند: سنت مدیحه گویی در میان درباریان و اشراف، روال ساده ای از عرضه و تقاضاست که با شکردها و ابتکارات شخصی تکمیل شده است. وابسته گی های اجتماعی و حتی تعلقات فردی هنر هرگز پوشیده نمی ماند، و در این مورد ذوق و سلیقه دربار را منعکس می کند. مشرب و وسیع تر و عام تر بورژوازی بالنده، سرانجام او را پس از عبور از دوره راه ها به تئوری «هنر ناب» رساند. در تعهد یاد شده روشن فکران جنبش نارودنیک نیز خودپسندی طبقاتی وجود داشت: روشن فکران بدون خلق، پایگاهی نمی یافتند؛ نمی توانستند از موجودیت و حق خود به ایفای یک نقش تاریخی دفاع نمایند؛ اما تنها با ورود به مبارزه ی انقلابی بود که خودپسندی طبقاتی آن ها رنگ باخت و در میان جناح چپ آن ها نهال از خود گذشته گی جوانه زد. این روشن فکران تعهد خود را هرگز پنهان نمی کردند، 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 وابسته گی های عینی و اجتماعی هنر و سرشت هدف مند 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 به تواند مبارزه ی پرولتاریا را در مرکز توجه قرار دهد. اما گلوآهن هنر مدرن هم نباید تنها یک گوشه از زمین ما را شخم به زند، 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 پیهو رو به رو 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 به نویسد، که احساس می کنید! اما به طبقه ی نوین هم که برای ساختن دنیای تازه ای فراخوانده شده، اجازه به دهید که در این یا آن مورد به شما به گوید: 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 هم آهنگی برخوردار است. یکی از کارکردهای این روان که متأثر از شرایط اجتماعی است، عبارت است از آفرینش و پرورش فرم های هنری، فرمالیست 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 به تواند احساسی که به تازگی در او سر برداشته را به بیان آورد و به آن شکل زیبا به دهد. 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 فرمالیست 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 فرمالیزم به خرافه کلامی انجامیده است. وقتی آقای فرمالیست صفت ها را شمرد و بیت ها را سنجد 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 فرمالیزم مربوط می شود و ۹۵ درصد آن به تصورات بی پایه و اساس.

فرمالیست ها اساساً بر برداشت های هنری خود پیگیر نیستند. چنان چه روند آفرینش هنری را تنها ترکیبی از آواها و واژه ها به دانیم و سعی کنیم که همه ی وظایف شاعری را بدین طریق پیش به بریم، 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 فرمالیست 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 فرمالیستی، 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 به رسمیم. 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 فرم 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 فرم 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 فرم 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 «فرمالیستی» در جامعه شناسی یا زیست شناسی به شمار رود.

شکلوفسکی که در آثارش ملغمه ای از لفاظی های فرمالیستی 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 هم راه است) تا چه حد پوک و میان تهی است.

## نشر کارگری سوسیالیستی

شکلوفسکی می گوید: "چنانچه 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 شکلوفسکی را به سادگی می توان به عرصه ی فن تولید سرایت داد. ارباب 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 آسیایشی درون آن با ذوق و سلیقه درباریان ملکه کاترین هم خوان 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 اربابه ای از نورافکن های درخشان اتومبیلی به وحشت می افتد، جلوه ای از دو فرهنگ هویدا می گردد.

دومین استدلال شکلوفسکی 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 یابد، 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 داستان ها نتوانیم تشخیص به دهیم که آن ها در مصر، هند یا ایران پدید آمده اند، زیرا شرایط اجتماعی این کشورها بسیار مشابه بوده است. اما درست همین امر که امروزه دانش اروپایی به دنبال پاسخی برای این مسأله است و خاستگاه چنین داستان هایی را می جوید، نشان می دهد که اثر ادبی، هر چند به گونه ای نارسا، زندگی روزمره را بر می تابد. هیچ کس نمی تواند از توی کلاهش چیزی بیرون بیاورد. حتی در تصورات دیوانه گان هم چیزی نیست که آن ها قبلاً از دنیای خارج کسب کرده باشند. اما این خود جنون دیگری است، اگر این تصورات را بازتاب دقیق دنیای خارج به دانیم، تنها یک روانکاو نیز بین و با تجربه که گذشته ی بیمار را به شناسد، قادر است در لابلای تصورات او دو نشان کج و معوج و واقعیت را باز بیابد. البته آفرینش هنری عین تصورات دیوانه گان نیست، بلکه نوع دیگری از تحریف و دست کاری واقعیت است مطابق قوانین خاص هنر. هنر هر قدر هم که خیال انگیز باشد، باز جز همین دنیای مادی سه بعدی و با در سطحی محدودتر غیر از همین جامعه ی طبقاتی، مواد دیگری در اختیار ندارد. حتی وقتی که هنرمند بهشت یا جهنم را خلق می کند، باز در تخیل خود از تجارب زندگی خویش، و حتی امور جزئی نظیر اجاره خانه پرداخت نشده اش بهره می گیرد.

شکلوفسکی در ادامه ی استدلال خود می گوید: "اگر خاستگاه و وضعیت طبقاتی در هنر به بیان می آمد، پس باید افسانه های روسی درباره ی ملاکان با آن هایی که درباره ی پاپ های ارتودوکس بیان شده است، عیناً شبیه در می آمدند." این نظر در اصل تکرار همان دلیل اول است. چرا افسانه های روسی مربوط به ملاکان نباید شبیه قصه های مربوط به پاپ ها 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 به توان ملاکان و پاپ ها را به عنوان فرادستان و استثمارکنندگان روستائیان کنار هم قرار به دهد؟ 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: "چنانچه ویژگی های بومی در هنر انعکاس داشتند، پس افسانه های اقوام بیگانه قابلیت حرکت داشتند 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 هم راه باد مناسب از اقلیم های دیگر آمده و در زمین حاصل خیز ریشه دوانده اند. در واقع، این دو شیوه در هم ادغام می شوند.

بالاخره شکلوفسکی به عنوان پنجمین دلیل خود، به مضمون مشخص راهزنی می پردازد که از کمدهای 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 ببینید فرمالیست 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 بیگرنه 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. چنانچه موضوعات نمایش نامه های استروفسکی 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 پاپیروس های مصری و اوراق یونانی است. چرا راه دور به رویم: این امر که روش تفکر انتقادی یونانیان، که فرمالیست های ناب زمان خودشان بودند و بر شعور خلاق شکلوفسکی اثر گذاشته اند، در این واقعیت هیچ تغییری نمی دهد که خود شکلوفسکی محصول جسم یک محیط اجتماعی و دوران تاریخی معینی است. استدالات پنج گانه شکلوفسکی بر ضد مارکسیزم، یادآور مقالاتی است که در دوران تزاری سابق در مجله ی «پرواسلاو نو اوپوزرئی» 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 به زاید... و خامساً داروینیزم غلط است، زیرا با فرمالیزم با حداقل با احکام صوری درگاه الهی مغایرت دارد. حضرت اسقف لاقل این حسن را داشت که با ایمان به «احکام ابدی» به حواریون مسیح استناد می جست و نه مثل شکلوفسکی به فیزیک و شیمی و ریاضیات. تردید نیست که نیاز به هنر را شرایط اقتصادی تبیین نمی کند، همان طور 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 نمی توان تنها با اصول مارکسیزم ارزیابی نمود، آن را پذیرفت یا رد کرد. فرآورده های کار هنری باید در درجه ی اول منطبق با اصول خودشان، یعنی با ضوابط هنری ارزیابی گردند. اما این تنها مارکسیزم است که می تواند توضیح به دهد که چرا و چگونه یک جریان هنری معین در دوره خاصی پدید آمده، یا به عبارت دیگر کدامین کسان و با چه انگیزه هایی به یک شکل هنری خاص توجه نموده اند.

ادعای کودکانه ای است اگر گمان کنیم که هر طبقه ای خود به تنهایی هنر خود را می آفریند، یا این که به ویژه پرولتاریا قادر است با تشکیل سمینارها و محافل هنری و فعالیت های فرهنگی، هنر تازه ای خلق نماید. اساساً آفرینش انسان تاریخی، یک پدیده ی مداوم است. اساساً آفرینش انسان تاریخی، یک پدیده ی مداوم است. هر طبقه ی پیروزمندی بر شانه های طبقات پیشین بالا می رود. اما این تداوم، سرشتی دیالکتیکی دارد. یعنی در مسیر خود با پیچ و خم ها و گسست های بسیار هم راه است. انگیزه های اقتصادی طبقه ی جدید در قالب نیازهای هنری تازه و ضرورت روش های نوین در ادبیات و نقاشی چهره می نمایند. ثروت فزاینده و قدرت فرهنگی این طبقه بر وضعیت تازه ی آن اثر می گذارد و انگیزه های تازه ای را موجب می شود. آفرینش هنری همواره به معنای دگرگونی پیچیده ی شکل های قدیمی، تحت تأثیر انگیزه هایی است که از خارج بر حوزه ی هنر وارد می آیند. در این معنای وسیع است که هنر سودبخش شمرده می شود. هنر عنصری بی رگ و ریشه نیست، بلکه یکی از فعالیت های اساسی انسان اجتماعی است که به طرز جدایی ناپذیر با نظم و ترتیب زندگی او گره خورده است. اغراض اجتماعی دیدگاه شکلوفسکی 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 وابسته گی 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 خطر 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 هم ساز 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 روش‌ها و شگردهایی که عمیقاً در گذشته ریشه دارند و از انبوه دست‌آوردهای کلامی مایه گرفته‌اند، افکار و احساسات، شور و امیدهای دوران و طبقه خود را به بیان می‌آورند. 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. می‌توان مصرع‌های ضرب‌المثل‌های عامیانه را شمرد، استعاره‌ها را دسته‌بندی نمود، حروف مصوت و صامت یک ترانه را جدا کرد، همه‌ی این چیزها بی‌تردید به نحوی آگاهی ما از آفرینش هنری مردم را بالا می‌برد. اما اگر مراسم کشت و زرع و ریتم‌های وابسته به آن را شناسیم، نقش خیش را ندانیم و از اهمیت تقویم کلیسایی ناآگاه باشیم، یعنی ندانیم که دهقان کی از دواج می‌کند و زن او کی بچه می‌زاید، آن گاه تنها با پوسته‌ی هنر قومی آشنا می‌شویم و از هسته‌ی آن دور می‌مانیم. به همین نحو می‌توان طرح معماری و نقشه‌ی ساختمان کلیسای جامع شهر کلن را تعیین نمود. این امر با اندازه‌گیری زیربنا و بلندی طاق‌های آن، ابعاد سه‌گانه هرم‌های آن، شکل و ترتیب ستون‌های آن امکان‌پذیر است. اما اگر ما ویژگی‌های یک شهر قرون وسطایی را شناسیم، از نقش اصناف و کلیسای کاتولیک در آن بی‌خبر 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 می‌کند و آن را می‌کشد. چنین سعی و تلاشی نشانه‌ی 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 به رسد، در واقع همین طور هم هست. اما در این جا رابطه‌ی عمیق‌تری وجود دارد. نظریه‌ی فرمالیزم حتی یک مارکسیست کم‌اطلاع را به یاد ترجیح بند معروف یک منظومه‌ی فلسفی خیلی قدیمی می‌اندازد. حقوق دانان و اخلاق‌گرایان (از قبیل اندیشمندان آلمانی، شتلمر و فیلسوف ذهنی گرای روسی، میخائیلوفسکی) مدام تکرار می‌کنند که حقوق و اخلاق نمی‌توانند به اقتصاد وابسته باشند، زیرا که اقتصاد خود بیرون از مرزهای حقوقی و اخلاقی غیرقابل تصور است. معلوم است که فرمالیست‌های اخلاقی و حقوقی چندان دور نرفته‌اند که به استقلال کامل این دو حوزه از اقتصاد قائل شوند. آن‌ها به ارتباط متقابل و پیچیده‌ی از عوامل گوناگون اعتقاد دارند، و از آن جا که این «عوامل» بر یکدیگر تأثیر متقابل دارند، روشن نیست که ویژگی‌های گهرین مستقل آن‌ها از کجا آمده‌اند. تز استقلال کامل «عوامل» اخلاقی از تأثیرات شرایط اجتماعی - که در نظریات شکلوپسکی دیده می‌شود - در واقع به بینش افراطی تری تکیه دارد که بنیاد اجتماعی آن روشن است: سفسطه‌زیبایی‌شناسانه‌ای که واقعیات سرسخت ما را وارونه جلوه می‌دهد. اگر این جنبه را کنار بگذاریم، در نگرش فرمالیست‌ها چیزی جز هم‌نوایی عاجزانه با همه‌ی ادا و اطوارهای ایده‌آلیزم نمی‌بینیم. برای ماتریالیست‌ها، مذهب، حقوق، اخلاق، و زیباشناسی بخش‌های جداگانه‌ای هستند از یک روند تکامل اجتماعی یگانه. مذهب، سیاست، اخلاق، و زیباشناسی پس از جدایی از پایه‌تولیدی‌شان به سوی پیچیدگی و خود ویژگی می‌روند، اما هم‌چنان به مثابه عملکردهای اجتماعی انسان باقی می‌مانند و لذا تابع قوانین ساختار اجتماعی هستند، اما یک ایده‌آلیست نه یک روند تکامل تاریخی که نهاد و کارکردهای ضروری خود را ارائه می‌دهد، بلکه به مجموعه‌ی متقاطع یا متناوبی از بنیادهای مذهبی، سیاسی، حقوقی، هنری، و اخلاقی اعتقاد دارد، که توجیه و توضیحی غیر از نام خود ندارند.

ایده‌آلیزم (دیالکتیک) هگلی این بنیادها (مقولات ابدی) را به شیوه‌ی خود تحریف می‌کند، زیرا آن‌ها را به یک مبداء جاودانه منسوب می‌سازد. نظام فلسفی هگل، گذشته از مبداء یگانه‌ای که آن را روح مطلق می‌خواند و در تجلی دیالکتیکی خود به صورت «عوامل» گوناگون ظاهر می‌شود، قادر است نه به خاطر سرشت ایده‌آلیستی، بلکه به خاطر ویژگی دیالکتیکی آن، نمایه‌ای از واقعیت تاریخی عرضه دارد که شبیه تصویری است که یک دست‌کش وارونه از دست آدمی نشان می‌دهد. اما فرمالیست‌ها (که کانت سرآمد آن‌هاست) نه به پویایی تکامل، بلکه به یک مقطع از آن توجه دارند، به آن روز و ساعتی که خود سرگرم تراوشات فلسفی هستند. آن‌ها به طور مقطعی ابعاد پیچیده و چند لایه هر موضوع را نشان می‌دهند، اما هرگز به فرایندها توجه ندارند. یک موضوع پیچیده را می‌توانند تجزیه و دسته‌بندی کنند، به عناصر مختلف انگ‌هایی می‌زنند که فوراً آن‌ها را دگرگون می‌سازد و به بنیادهایی بی‌پشتوانه تبدیل می‌کند. مذهب، سیاست، اخلاق، حقوق، هنر و... این‌جا دیگر حتی آن دست‌کش وارونه تاریخ را هم نداریم، بلکه با پوست خشکیده‌ای طرف هستیم که از انگشت‌ها بیرون کشیده شده و به بی‌شکلی مطلق رسیده است. در حالی که دست تاریخ به عنوان محصول تأثیرات متقابل از پنج انگشت تشکیل شده، که نقش «عوامل» مختلف را نشان می‌دهند. «عامل» هنری به مثابه انگشت کوچک است، اما به هیچ وجه ارزشی کمتر از دیگران ندارد.

حیات‌گرایی (ویتالیزم) در عرصه زیست‌شناسی پرده دیگری است از برخورد یک بعدی با رویدادهای جهان، بدون درک محدودیت درونی آن‌ها، یک اخلاقیات و زیباشناسی مافوق اجتماعی، که مثل «نیروی حیاتی» متافیزیکی، بی‌اصل و علت هستند و تنها به یک آفریننده نیاز دارند. تعدد «عوامل» مستقل بی‌سروته، پوششی است بر آئین چند خدایی، هم‌چنان که ایده‌آلیزم کانت در جریان تاریخ نوعی برگردان مسیحیت به زبان فلسفی خردگرایی بود. امروزه پیروان فرمالیزم ایده‌آلیستی به طور آشکار با پنهان‌خداوند را سرمنشاء همه چیز می‌دانند. در این جا در مقایسه با سلطه‌ی ایده‌آلیستی چند اصل کم‌پایه، ما با مبداء یگانه‌ای سروکار داریم که همان باریتعالی است. ضدیت فرمالیست‌ها با مارکسیزم و مخالفت دین‌گرایان با داروینیزم در این جا ریشه مشترکی پیدا می‌کنند.

فرمالیزم شاخه‌ی پوسیده‌ای است که از مکتب‌خانه ایده‌آلیزم بیرون خزیده و به عرصه‌ی هنر آمده است. تفکر دینی بر اندیشه‌ی فرمالیست‌ها سنگینی می‌کند. آن‌ها از شمار سالکانی هستند که عقیده دارند «اول کلمه بود». اما برای ما اول عمل بوده است. کلمه که به دنبال آن آمده، تنها سایه‌ی صوتی آن است.

لئون تروتسکی

ترجمه: رامین جوان

منبع: مجله‌ی نگاه شماره ۴

بازنویس: یاشار آذری

آدرس اینترنتی کتاب‌خانه: <http://www.iwsn.org/nashr.htm>

آدرس پستی: BM Kargar, London WC1N ۳XX, UK

ایمیل: [yasharazarri@yahoo.com](mailto:yasharazarri@yahoo.com)

مسئول نشر کارگری سوسیالیستی: یاشار آذری

تاریخ بازنویسی: ۱۳۸۵