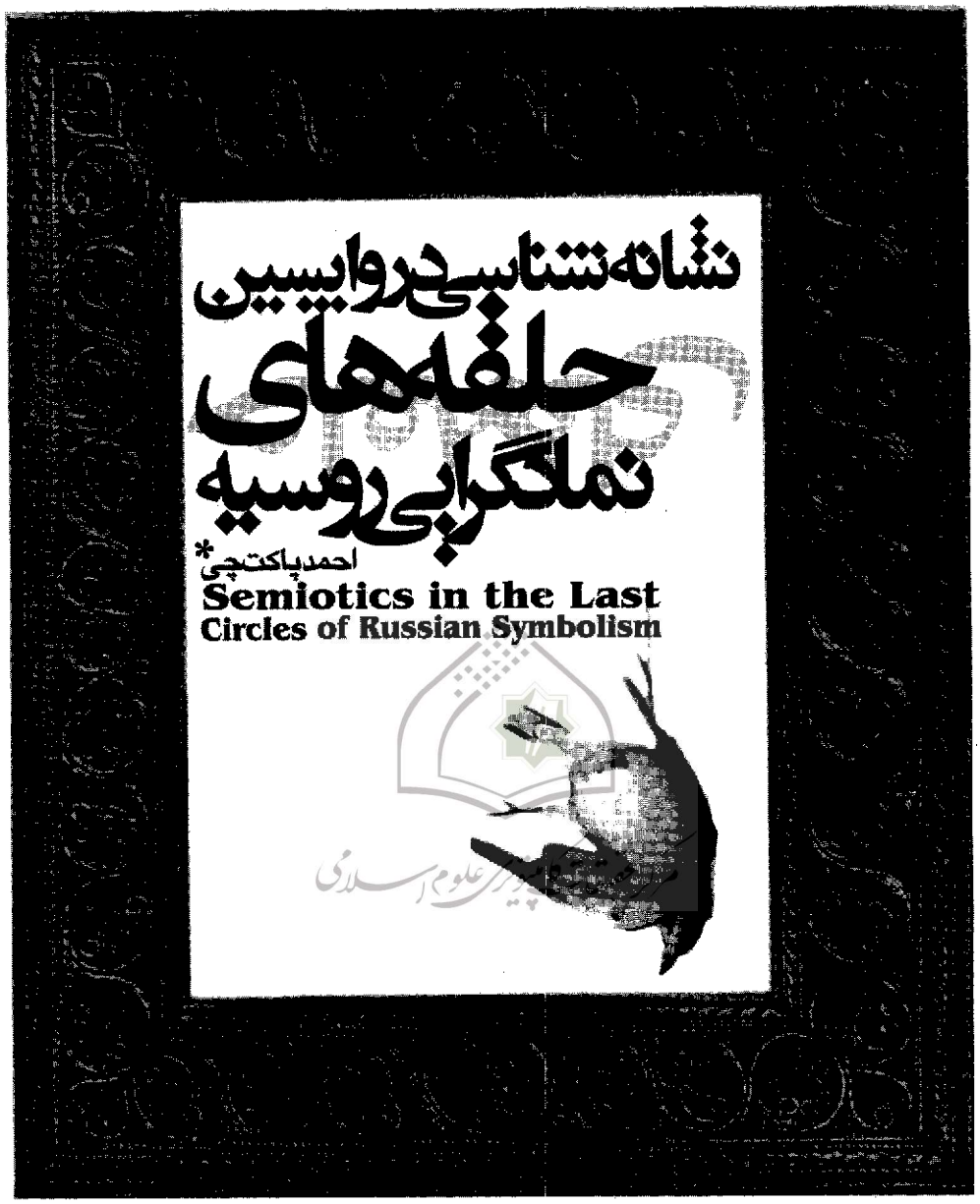

مبحث نشانه‌شناسی در روسیه به اندازه‌ای گسترده است که ناگزیر در قالب یک مقاله، تنها بخشی از آن باید مطرح گردد. از آن‌جا که فرمالیسم یا شکل‌گرایی روسی در حوزه‌ی فرهنگی ایران و به‌طور خاص در حوزه‌ی نشانه‌شناسی جریانی شناخته شده است، از آن به عنوان مبنایی برای این تقسیم‌بندی استفاده شده است. بر پایه‌ی داده‌های تاریخی، دوره‌ی نمود محافل شکل‌گرا در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۱۵-۱۹۳۰ بوده است و ازهمین‌رو، پیشینه‌ی نشانه‌شناسی روسیه در یک‌ونیم دهه‌ی نخست قرن بیستم به‌عنوان موضوع بحث گزیده شده است. وقوع انقلاب ضدتزاری در ۱۹۱۷ نیز این انتخاب را با تحولات فرهنگی روسیه هماهنگ ساخته است. امّا مهم‌تر از آن باید توجه داشت که پس از ۱۹۱۰، به‌تدریج زمینه‌های خاموشی سمبولیسم یا نمادگرایی در روسیه

www.noormags.com

فراهم آمد و آخرین بازماندگان آن با تلاطمی فرهنگی مواجه شدند. از نظر مطالعه‌ی نسل‌ها، شخصیت‌های مورد بحث در این مقاله، متولدان دهه‌های ۱۸۵۰ تا ۱۸۸۰ میلادی‌اند و دوره‌ی به‌عرصه‌آیی موالید دهه‌ی ۱۸۹۰، عصر ظهور شکل‌گرایان بوده است.

در این مقاله، مقصود از نشانه‌شناسی یعنی آن‌چه بعدها نشانه‌شناسی خوانده شده است؛ اگرچه در زمان طرح مسئله، نظریه‌پرداز اندیشه‌ی خود را بخشی از تأملاتش در حوزه‌های دیگر مانند فلسفه یا نقد ادبی پنداشته باشد. در ضمن، به مباحث کلاسیک فلسفی یا ادبی که به حوزه‌ی علم نوین نشانه‌شناسی راه نیافته‌اند، پرداخته نشده است.

در بازگشت به انتخاب این دوره‌ی تاریخی، باید یادآور شد که دقیقاً مقطعی است که باید به‌عنوان دوره‌ی پای‌گیری نشانه‌شناسی علمی در حوزه‌ی روسیه، جدی گرفته شود. مباحث مربوط به نشانه‌ها پیش‌تر نیز در آثار اندیشمندان روسی زمینه داشته است، امّا مطالعات قرن ۱۹، به اصطلاحی که نزد محققان روسی نیز به‌کار می‌رود، دوره‌ی ماقبل تاریخ نشانه‌شناسی روسیه به‌شمار می‌آید (پاچیتسوف ۱۹۹۸).

پیش از آغاز جدی سخن، باید یادآور شد که غرق‌شدن در بیان نظریه‌ها، ما را از یک تصویر کلی نگر دور می‌سازد و به‌خصوص در بررسی نشانه‌شناسی روسیه در آستانه‌ی پدیداری محافل شکل‌گرا که کم‌تر مورد مطالعه قرار گرفته است، دست‌یافتن به یک نمای کلی از مکاتب، موضوعات مورد بحث میان آن‌ها و آبشخور نظریه‌ها بیش از هر چیز ضروری می‌نماید. بنابراین، در بحث حاضر، تکیه بیش‌تر بر طبقه‌بندی است و به بیان نظریه‌ها در حد ضرورت توجه خواهد شد.

اگر نشانه‌شناسی قاره‌ی اروپا با زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی امریکا با منطق آغاز می‌شود، نشانه‌شناسی روسیه از دل جریانی برخاسته است که در آن فیلسوفان از یک سو و نقادان ادبی از دگرسو در کنار شخصیت‌هایی از طیف‌های دیگر حضور داشته‌اند و در تاریخ فرهنگی روسیه به‌عنوان جریان «رنسانس دینی ـ فلسفی»[۲] شناخته شده است. این جریان را در دو شاخه‌ی متمایز باید پی گرفت که یکی مکتب نقادان ادبی نمادگرا است که با عنوان سمبولیست‌های روسی شناخته شده‌اند و دیگر مکتبی از فیلسوفانی مانند یوگنی تروبتسکوی[۳] و سرگی بولگاکف[۴] که در تاریخ فلسفه‌ی روسیه با عنوان «ایدآلیست» مطرح بوده‌اند. به‌عنوان شاخه‌ای فرعی از جریان رنسانس دینی ـ فلسفی، می‌توان از اندیشمندانی با رویکرد تعلیم دینی چون پدر پاول فلورنسکی[۵] نیز یاد کرد. از دیگر گروه‌های فکری فعال در حوزه‌ی نشانه‌شناسی در این دوره، می‌توان از اندیشمندانی مانند گوستاو اشپت[۶] با رویکرد هرمنوتیکی، پاول ساکولین[۷] (با رویکرد جامعه‌شناسی)[۸] کارساوین (با رویکرد تاریخی) در کنار نقادان تئاتر مانند نیکولای لف یورئینوف[۹]، فسوولاد میرهولد[۱۰] و الکساندر کوگل[۱۱] و نقادان هنرهای دیداری مانند یا. لینتسباخ[۱۲] و میخائیل گرشنزون[۱۳] نام برد.

آن‌چه در این مقاله موضوع بحث خواهد بود، مکتب نمادگرای روسی با شاخه‌های مختلف آن است. افزون بر گستره‌ی این مکتب، تأثیر آن بر مکاتب پسین نشانه‌شناسی روسیه سبب این انتخاب بوده است. باید توجه داشت که افکار پاتبنیا[۱۴] موردتوجه نظریه‌پردازان شکل‌گرایی چون اشکلوفسکی[۱۵] قرار داشته (اشکلوفسکی ۱۹۱۷) و به‌طورکلی شکل‌گرایان به بخشی از سنت نمادگرایان پای‌بند مانده بودند (ارلیش ۱۹۸۱). به‌این ترتیب، نباید تصور کرد که پس از ظهور شکل‌گرایان، دستاوردهای نمادگرایان به‌کلی منسوخ شده است.

در مقایسه با شکل‌گرایان روس، نمادگرایان کم‌تر در ادبیات جهان و ایران مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. در مروری کوتاه بر این مکتب، باید گفت اندیشمندان آن از یک سو تکیه بر افکار نویسندگان بومی چون تولستوی[۱۶] داشتند و از دگرسو، تأثیر عمیقی نیز از نمادگرایی قاره‌ی اروپا گرفته بودند (دونچین، ۱۹۵۸). نمادگرایی که در اواخر قرن ۱۹ درخشیدن گرفت، جهان زمینی تلقی شده به‌عنوان واقعیت را تنها بازتابی تحریف‌شده از جهانی رازآمیز می‌دانست و به‌شدت با افکار دینی مسیحی در ارتباط بود.

درواقع مهم‌ترین محصول نمادگرایان خلاقیت ادبی و فراهم‌آوردن متون شعر و نثر ادبی بود، امّا محافل نمادگرا، فضای مناسبی را نیز برای رشد نقد ادبی فراهم آورده بود. البته در بحث حاضر، سخن به محصولات این مکتب در حوزه‌ی نظریه‌ی ادبی محدود خواهد شد؛ امّا نباید از نظر دور داشت که نظریه‌پردازان این مکتب، دوشادوش

www.noormags.com

نویسندگان و شاعران خلاق آن، به اندیشه برخاسته و گاه خود نیز در آفرینش ادبی دستی داشته‌اند. شخصیت‌های شاخص این مکتب، در موضع انتخاب تاریخی خود، معنویت را بر مادی‌گری، هنر را بر ابزار و رازگرایی یا به تعبیر دیگر ایدئالیسم را بر پوزیویتیسم ترجیح نهادند و با توجه ویژه به دین (مسیحیت پراوسلاو) رابطه‌ی میان دین و فرهنگ از یک سو و هنر و دانایی را از سوی دیگر موردتوجه قرار دادند. نویسندگان نمادگرا، مانند ویاچسلاو ایوانوف[۱۷]، مرژکوفسکی[۱۸] و بلی، تحت تأثیر افکار نیچه[۱۹] و فیلسوف روس، سولویوف[۲۰] قرار داشتند.

عصر موضوع مطالعه‌ی حاضر، یعنی دو دهه‌ی آغازین قرن بیستم، عصر فعالیت آخرین نسل نمادگرایان بود و پیش‌تر این مکتب دو نسل را پشت سر نهاده بود. مهم‌ترین شخصیت تأثیرگذار از نسل‌های پیشین بر افکار سمبولیست‌های متأخر، الکساندر پاتبنیا است که خود کتابی در باب «نظریه‌ی زبانی ـ ادبی»[۲۱] تألیف کرده بود. او که از زاویه‌ی دید روان‌شناسیِ فکر به ادبیات می‌نگریست، جلوه‌های هنری و به‌طورخاص شعر و داستان را روشی از فکرکردن می‌دانست. وی در نظریه‌ی ادبی خود، بر این باور بود که «بدون تصویرپردازی، هیچ هنری، به‌ویژه شعر وجود نخواهد داشت» و در باب دال و مدلول، معتقد بود که درعمل تصویر از مرجعی به آن اشاره دارد، بس روشن‌تر و قابل‌درک‌تر است (اشکلوفسکی ۱۹۱۷؛ پاچپتسوف ۱۹۹۸). افکار پاتبنیا در نسل‌های پسین نه تنها بر نمادگرایان اثری عمیق نهاد، بلکه تا اواسط قرن بیستم، نشانه‌شناسی روسی را تحت نفوذ خود داشت.

با وجود نقاط اشتراک بسیار، محافل نمادگرای روسی، محافلی یکنواخت نبودند که بتوان آن‌ها را در قالب مکتبی واحد بازشناخت؛ بنابراین، در این مقاله کوشش می‌شود تا یک طبقه‌بندی درباره‌ی گرایش‌های درونی آن‌ها به دست داده شود. از جمله کوشش‌های پیشین برای ارائه‌ی یک طبقه‌بندی باید به الگوی ارلیش اشاره کرد. او از دو گرایش محافل نمادگرای روس، یعنی «ادیبان غیردینی و صرفاً متوجه به زیبایی‌شناسی» چون مرژکوفسکی، و

میخائیل لاریونوف ، طراحی صحنه برای خورشید نیمه‌شب، ۱۹۱۵

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

www.noormags.com

ادبیاتی دینی و عرفان گرا مانند ویاچسلاو ایوانوف[۲۲] به عنوان دو بال اصلی این مکتب یاد کرده است (ارلیش ۱۹۸۱). امّا این طبقه بندی کارا نیست و تنها می تواند دو تن از نزدیک ترین شخصیت های محافل نمادگرا را با دقتی قابل تردید از یکدیگر متمایز سازد.

روزنتال در معرفی جریان رنسانس دینی ـ فلسفی روس، راهی دقیق تر را در پیش گرفته و با تکیه بر موضع اعضای مکتب نمادگرا نسبت به برخی گردهمایی ها، به خصوص سمپوزیوم نشانگاه ها[۲۳]، اعضای شاخص را در دو جبهه قرار داده است: بلی و روزانف[۲۴] که مدافع این سمپوزیوم بودند و مرژکوفسکی که در جبهه ی مخالف قرار داشت (روزنتال، ۱۹۹۸).

از نظر مبانی فکری، تقسیمات محافل نمادگرا هر چه بود، از حیث نشانه شناسی می توان تقسیم نسبتاً روشنی را درباره ی آن ها ارائه کرد. به نظر نگارنده، با رجوعی مجدد به اندیشه و آثار شخصیت های برجسته ی نمادگرا، می توان از حیث پرداختن به نشانه ها، آن ها را در سه گروه زیر متمایز کرد:

الف) دارای رویکرد روان شناختی[۲۵]؛

ب) دارای رویکرد رازگرا[۲۶]؛ و

پ) دارای رویکرد متمرکز بر نشانه.[۲۷]

نمادگرایان روان شناس با شاخص آفسیانیکو کولیکوفسکی[۲۸]، پیروان ارتدوکس پاتبنیا بودند که درعمل از مطالعه ی ادبیات و عناصر نشانه ای به سوی فرهنگ شناسی سوق یافتند. رازگرایان با شاخص ایوانوف و مرژکوفسکی، بیش تر خود را وقف نقد ادبی و نشانه های به کاررفته در هنر ادبی کرده بودند و نمادشناسی آنان بیش تر به سمت اسطوره شناسی پیش رفته و هدفشان یافتن کلید رمزگان های اسطوره ای در اعماق کم شناخته ی تاریخ بود. نمادگرایان متمرکز بر نشانه، با شاخص بلی و روزانف، به سمت شکل دهی به یک نظریه ی نشانه شناختی با توجه به مسئله ی دلالت پیش رفته بودند. این گروه در زمانی غیرقابل انتظار، فرآیند دلالت آن ها را با فرآیند ساخت نشانه ها به طور پیوسته مورد مطالعه قرار دادند. تا اندازه ای، بلی، و در سطحی وسیع تر، روزانف خارج از دایره ی ادبیات به بررسی نشانه ها پرداخته، در جهت تدوین قواعدی برای خوانش نظام های نشانه ای چون نقاشی کوشش ورزیدند.

می توان گفت این گروه نزدیک ترین گروه از نمادگرایان به دانش نوین نشانه شناسی بودند.

الف) نمادگرایان با رویکرد روان شناختی

دمیتری آفسیانیکو کولیکوفسکی که به عنوان نماینده ی رویکرد روان شناختی در مطالعات زبانی ـ ادبی محافل نمادگرا مطرح است، مستقیماً تربیت پاتبنیا را دریافته و به عنوان مهم ترین شاگرد او، مروج و شارح افکارش شناخته می شود. اشکلوفسکی نیز از دمیتری به عنوان شاگرد استثنایی پاتبنیا و کسی که اندیشه های او را به درستی فهمیده و در تبیین افکار استادش به اصول اندیشه ی وی وفادار مانده، یاد کرده است (اشکلوفسکی ۱۹۱۷). آفسیانیکو کولیکوفسکی اندیشه های خود را در کتابی با عنوان **خاطرات**[۲۹] ثبت کرده است.

آفسیانیکو کولیکوفسکی افزون بر مباحث نظری خود در اثر یادشده، درعمل نیز این مبانی را به کار بسته و مطالعات بیش تری متکی بر رویکرد روان شناختی در زمینه ی آثار پوشکین، گوگول، لرمانتوف، تولستوی، چخوف و دیگر ادیبان روسیه انجام داده است. رویکرد روان شناختی به متون ادبی کلاسیک روسیه و تکیه بر صورت بندی «اندیشیدن با عناصر تصویری و نمادها» که حاصل تعلیم سمبولیستی بود، در عمل در آفسیانیکو کولیکوفسکی شخصیتی را شکل داده بود که به دنبال استخراج کلیات حاکم بر فرهنگ روسی بود. گرایشی که بعدها در نشانه شناسی روسیه نسبت به فرهنگ شناسی دیده می شود، در شخصیت او نیز مصداق داشت و اوج آن در کتابش با عنوان **تاریخ طرز فکر روسی** جلوه یافته است. او برجسته ترین شاخص مبارزه ی نمادگرایان با افکار آینده گرا[۳۱] بود که پس از انتشار بیانیه ی آینده گرایان ایتالیایی در ۱۹۰۹، بر اندیشمندان روسی چون مایاکوفسکی[۳۲] تأثیری جدی نهاده بود.

ب) نمادگرایان با رویکرد رازگرا

در بحث از نمادگرایان رازگرا، به خصوص باید دو فرد شاخص آن ها، یعنی دمیتری مرژکوفسکی و ویاچسلاو ایوانوف را مورد توجه قرار داد که با وجود داشتن تفاوت هایی در اندیشه های فلسفی و دینی، چگونگی برخوردشان

www.noormags.com

با نشانه‌ها نزدیکی بسیار داشته است. این دو شخصیت در ادبیات جهانی بیش از دیگر نمایندگان نمادگرایی روس شناخته شده‌اند. کتاب مرژکوفسکی با عنوان **درباره‌ی علل انحطاط و کوشش های جدید در ادبیات معاصر** روسیه[۳۳] که در ۱۸۹۳ منتشر شد، گاه برای خارجیان مانیفست نمادگرایی روس تلقی می‌شد (**بریتانیکا** ۱۹۹۵). نظریات ایوانف نیز در حوزه‌ی نمادگرایی روس بسیار معروف بوده است و مخالفانی چون اشکلوفسکی، در نقد افکار اساسی نمادگرایان به آن‌ها توجه داشته‌اند (اشکلوفسکی ۱۹۱۷). درون محافل نمادگرا، نکته‌ی دیگری نیز هست که خاستگاه افکار مرژکوفسکی را با ایوانوف پیوند می‌زند، ولی به نحو شایسته‌ای موردتوجه قرار نگرفته است. به‌عنوان یک ویژگی مشترک میان این دو و غیرمشترک با دیگر شخصیت‌های نمادگرا، باید به این امر اشاره کرد که هر دوی آنان در کنار تحصیلات ادبی، تحصیلات تاریخی نیز داشته‌اند. مرژکوفسکی در سنت‌پترزبورگ در رشته‌ی تاریخ نیز تحصیل کرده بود و ایوانوف در مسکو و برلین افزون بر ادبیات، باستان شناسی را نیز آموخته بود (**فرهنگ**...۳۴، ۱۹۵۳؛ **دائرةالمعارف**...۳۵، ۱۹۷۸،۱۹۷۰).

این صورت‌بندی عمومی میان نمادگرایان که «هنر، فکرکردن با تصاویر است»، همچنان محور اصلی تفکر ایوانوف و همفکران او در حوزه‌ی ادبیات و دیگر نظام‌های نشانه‌ای است. فارغ از مشترکات، از ویژگی‌های اندیشه‌ی ایوانوف و مرژکوفسکی، نوعی ثنویت[۳۶] در فهم نشانه‌ها است.

ایوانوف در آثار خود برای تصویرسازی از ساختارهای مشابه، اندیشه‌ی تمثیلی «دیادما» یا به تعبیر فارسی «دیهیم»[۳۷] را به‌عنوان الگویی از تقابل با وجهه‌ی نظرهای متنوع را مطرح کرده است. او می‌گوید: «هنر دیهیمی یک هنر آنتاگونیستی نیست، بلکه هنری تصویرکننده‌ی آنتاگونیسم دلخواه و مبارزه‌ی دلخواه با قدرت‌های متخاصم است؛ قدرت‌هایی که در قالب دو طیف به‌عنوان دشمن حضور دارند، امّا گویی این قدرت های متخاصم از ازل در یک وجود کامل ریخته شده‌اند. ایوانف به‌عنوان موضوع مطالعه، آیین دینی دیونیسوس[۳۸] را برگزیده و در کتابی که با عنوان **دیونیسوس** و **پیش دیونیسوس پرستی**[۳۹] پرداخته، به‌طور گسترده از الگوی دیهیمی استفاده کرده است. او در جایی از تحلیل خود درباره‌ی دیونیسوس و قربانی‌ای که کاهنان برای او می‌گذارند، می‌گوید: «او خود قربانی است و او همچنین کاهن نیز هست» (ایوانوف، ۱۹۹۴).

تلقی ایوانوف از تقابل دیهیمی و وحدت در عین تقابل، یک تلقی شناخته‌شده در سنت شرقی است که گاه «وحدت در عین کثرت» نامیده می‌شود؛ امّا نزد او اندیشه‌ای بود که تا حد بسیاری ریشه در برداشتش از افکار سولویوف در باب وحدت حاکم بر هستی داشت (ایوانوف ۱۹۱۱).

در تحلیل دیهیمی ایوانوف، سخن از تضادهای بدوی و ظاهری است که در عمق، بازگشت آن به حقیقتی واحد است؛ با این حال، ایوانوف فارغ از ارزش وجودشناختی این اندیشه، به ارزش نشانه‌شناختی آن توجه کرده است. او اندیشه‌ی خود را در کتابش در باب دیونیسوس به‌طور گسترده‌ای پردازش کرده و آن‌گاه که در مسیر بازخوانی تصویر دیهیمی از آیین دیونیسوس گام برداشته، به کارکرد اسطوره‌شناسی در بازگشایی رمزها توجه کرده است.

در همین راستا، ایوانوف اصطلاح میتولوگم[۴۰] را پیش می‌کشد که اشاره به واحدهای رمزی اسطوره است. به اعتقاد او، برای تفسیر میتولوگم‌ها باید کلیدهای رمزگان اسطوره را در اختیار داشت. به عنوان مثال، در بسط اسطوره، دیونیسوس، نماینده‌ی پادشاه زیرزمین، به صورت اسبی سیاه نمایش داده می‌شود که پوست بز سیاه بر دوش دارد و دارنده‌ی مارها، زنبورها و میوه‌های درخت انار است. فهم هر یک از این میتولوگم‌ها، یا واحدهای رمزی اسطوره، در گرو آگاهی به رمزگانی است که گشاینده‌ی ارتباط میان این رمزها است که هم ارزش زمینی و هم ارزش آسمانی دارند. این خود نمودی از تقابل دیهیمی است. ایوانوف در مقام توضیح، یادآور می‌شود که دیونیسوس همواره به عنوان مادر زمینی تصویر می‌شود، در حالی که از بُعد الوهیتش خاستگاهی آسمانی دارد. یعنی ما وضعیت یک تولد دوگانه را داریم و درعمل با یک تقابل دیهیمی مواجهیم. توجه به هم زن و هم مرد بودن دیونیسوس و این‌که او هم واحد است و هم اثنین، خود ناظر به یک تقابل دیهیمی است (ایوانوف ۱۹۹۴).

ایوانوف در توضیح این‌که نماد مانند یک علامت

www.noormags.com

ساده تنها ناظر به معنایی ساده نیست، می گوید: «مثلاً هیروگلیف به عنوان یک نماد، رازآمیز و چند معناست و چندین فکر را ایجاد می کند. در حوزه های دیگر نیز نمادها معانی گوناگونی را می رسانند. به این ترتیب، مثلاً مار، که پیش تر در داستان دیونیسوس بدان اشاره شد، در آن واحد با زمین و تحقق، جنسیت و مرگ، بینایی و دانایی، فریب و تقدس رابطه دارد که هر یک دارای ارزش دیهیمی است. امّا آن چه تمامی معانی نمادین مار را به هم مربوط می سازد، اسطوره‌ای بزرگ و کیهان شناختی است که در آن هر یک از وجهه های نماد مار جایگاه خود را در سلسله مراتب دفتر احدیت الهی می یابد.» (ایوانوف ۱۹۹۴ب). امّا تفاوت گذاردن ایوانوف میان نماد و علامتی ساده، صرف پیچیده جلوه دادن نماد نیست و ناظر به تأملی است که او درباره‌ی مکانیسم دلالت نماد داشته است.

او خود در خوانشی که از اسطوره‌ی دیونیسوس به دست داده است، به ترکیبی از دو رابطه‌ی دیهیمی توجه می کند و این بخش از اسطوره را مثال می آورد که «خدا در انسان وارد می شود، در حالی که روح از انسان پرواز می کند». این تقابلی دوگانه است که میان خدا و انسان از یک سو، و ورود و خروج از سوی دیگر تصویر شده است و خود حاکی از تقابل دیگری است که میان حلول و مرگ قابل تصور است (ایوانوف ۱۹۹۴). این اوج تمایزی است که ایوانوف میان نماد و نشانه‌ای عادی قائل بوده است.

ایوانوف در توضیح پیچیدگی نماد می گوید: «نمادگان[۴۱] نظام نمادهاست و نمادگرایی تعبیری دیگر از هنر است که بر نمادها استوار است.» ایوانوف در گامی فراتر، برای رمزگشایی، وجهی دوگانه را به منظور درک نماد مطرح می کند. او در نوشته‌ای با عنوان «درباره‌ی مرزهای هنر»[۴۲]، مبنای قانون درونی و قانون بیرونی را طرح ریخته است (ایوانوف ۱۹۹۴ب). قانون بیرونی که به فنون هنر مربوط می شود، در قالب سنت‌های هنری مانند سنت هنری اسلاوی معنا می یابد و تکیه بر آن بر هنرشناسی با مبنای استنباط تاریخی یا به تعبیر دیگر تاریخ هنر است. امّا قانون درونی به خود انسان وابسته است و قانونی برای فهم روابط جهانی و الهی است و ازهمین رو قانونی جهان شمول است که اختصاص به جوامع ندارد و در چارچوب سنت‌های هنری محدود نمی شود و بنابراین، فهم آن نیز فهمی متکی بر تاریخ هنر و شناخت سنت‌های هنری نیست. این جا

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی
www.noormags.com

است که ایوانوف بسیار به اندیشه‌ی «همگانی های نشانه‌ای» که بعدها در حوزه‌ی نشانه شناسی مطرح شد، نزدیک گشته بود. ایوانوف در مرحله‌ای که به پیاده سازی نظریه اش در قالب گونه های هنر روی آورده، به تفاوت هایی اساسی میان گونه های هنر در قانون حاکم بر آن ها قائل شده است. او در ترسیم رابطه‌ی میان ویژگی های گونه‌ای و فردی در هنر می نویسد: «نقاشی بیش تر بر ویژگی های فردی استوار است، چنان که مجسمه سازی نیز چنین است؛ امّا در شعر، رمان و داستان، افزون بر ویژگی های فردی، ویژگی های گونه‌ای نیز تحمیل شده است (ایوانوف ۱۹۱۰). به طبع، همین باور ایوانوف درباره‌ی تحمیلی بودن ویژگی های گونه‌ای نشان می دهد که او در تفسیر نظام های نشانه‌ای، نسبت به آن نظام ها بی طرف نبوده و ویژگی های گونه‌ای را امری تحمیلی بر زبان هنر می دانسته است. بااین همه، این داوری ارزشی، او را به این سمت سوق نداده است که وجود چنین ویژگی هایی را، هر چند تحمیلی، انکار کند و توصیه کند که ویژگی های گونه‌ای با همان قواعد ویژگی های فردی خوانده شوند. بازگرداندن ویژگی های اصیل زبان هنر به ویژگی های فردی، ناشی از این باور ایوانوف در فلسفه‌ی هنر است که هنر را «تجلی آیینی دینی» می داند که فرآورده‌ی عناصری قدسی است؛ عناصری فراتر از حقیقت های زمینی که به یاری «جادو، راز و نماد» تجلی می یابند. این افکار به وضوح متأثر از **هنر چیست**[۴۴] تولستوی و افکار رمانتیسیست های آلمانی چون شلینگ[۴۵] بوده است.

مرژکوفسکی نیز در مباحث خود به جد مفهوم تقابل و خوانش نمادها بر مبنای تقابل را مورد توجه داشت. به عنوان نمونه، باید به کتاب های او با عناوین **رمز سه‌گان**[۴۶] و **مسیح ناشناخته**[۴۷] توجه کرد که در آن به رمزگشایی تثلیث بر مبنای تقابل های دوگانه پرداخته است. در انسان شناسی مرژکوفسکی، تثلیث مقدس نماد تز و آنتی تز با تقابلی دوگانه و در سوی سوم حاصل این تقابل یا سنتز است. او در تحلیلی از جایگاه خدا در اسلام نیز با تکیه بر تقابل قهر و مهربانی، از گردآمدن این دو صفت در پدیدآمدن اندیشه‌ی «الله» یاد کرده است «مرژکوفسکی ۲۰۰۰)؛ اندیشه‌ای که او با تکیه بر پیشینه‌ی فکری خود، آن را سنتزی از تقابل تز خدای عهد عتیق و آنتی تز خدای عهد جدید می پنداشته است.

مرژکوفسکی در اندیشه‌ی تقابلی خود در خوانش نمادها، به خصوص بر مسئله‌ی جنسیت و زایایی تقابل دو جنس تکیه داشته است. چهره‌ای دیگر از تقابل موردتوجه او، تقابل میان تحقق عالی و سافل بوده است. وی به عنوان مبنای اندیشه اش، برای هر امری در جهان دو تحقق عالی و سافل قائل بود: مانند آسمانی در بالا و آسمانی در پایین، ستارگانی در بالا و ستارگانی در پایین و این که هر آن چه در بالا است در پایین هم هست؛ همین مبنا را در خوانش نمادها به کار می بست. رابطه‌ی مکملی میان دو امر متقابل، مرژکوفسکی را به سوی شکل دادن به مفاهیم مرکب از دو امر متقابل سوق می داد که باتوجه به این که از کدام سو نگریسته شوند، دو محتوا را پدید می آوردند. اندیشه‌ی زن مرد و مرد زن نزد پیشینیان فیلسوف این مکتب چون سولویوف و بردیایف[۴۸] نیز وجود داشت، امّا مرژکوفسکی این اندیشه را به طور گسترده تری مورد استفاده قرار داد و مفاهیمی چون خدای انسان و انسان خدا را در خوانش نمادها مطرح ساخت. تقابل هایی که در قالب تضاد خود را می نمودند، دیگر امر موردتوجه مرژکوفسکی در خوانش نمادها بود که برجسته ترین نمود آن در مجموعه‌ی سه گانه‌ی **مسیح راستین و مسیح دروغین**[۴۹] از وی دیده می شود. این تقابل تضاد در هر سه داستان

www.noormags.com

این مجموعه به‌خوبی بازنمایی شده است (لوسکی ۱۹۹۱).

در پایان سخن از نمادگرایان رازگرا، باید خاطرنشان کرد که مسئله‌ی آنان در مطالعه‌ی شعر و آثار ادبی دیگر این نبود که رابطه‌ی شعر با واقعیات چیست، بلکه توجه آنان به این امر معطوف شده بود که اساساً شعر چگونه پدید می‌آید. و این زمینه‌ی مهمی برای برخوردِ فرآیندی در حوزه‌ی نشانه‌شناسی روسی بود.

پ) نمادگرایان متمرکز بر نشانه

آندری بلی یا به نام اصلیش باریس بوگایف[۵۰] بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز زبان نشانه در نسل شاگردان پاتبنیا است. او افزون بر آموختن نقد ادبی با شیوه‌ی پاتبنیا، تحت تأثیر پدرش که استاد ریاضی دانشگاه مسکو بود، قرار داشت و از شاگردان فیلسوف عرفان‌گرای روس، سولویوف نیز بود (بلی ۱۹۱۱). برخورداری از یک آموزش ریاضی ـ فلسفی از یک سو و آشنایی عمیق با حوزه‌ی ادبیات به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای از سوی دیگر، بلی را به سمت پرداختن نظریه‌ای حاکم بر نشانه‌ها سوق داد. این‌که بلی در کنار ادبیات به نظام‌های نشانه‌ای دیگری چون موسیقی و نقاشی نیز توجه کرده، البته مدت‌ها پیش از آن آغاز شده بود که وی نظریه‌ی نشانه‌ای خود را مدون می‌ساخت. ازاین‌رو، باید اذعان داشت که تدوین نظریه‌ی بلی مربوط به دوره‌ای از پختگی و حاصل سال‌ها آشنایی نزدیکش با نظام‌های گوناگون نشانه است. درواقع، بلی نخستین اثر مهم خود را در ۱۹۰۱ با عنوان «سمفونی شمالی»[۵۱] پدید آورد که به گفته‌ی نقادان، نه تنها ترکیبی از نثر و شعر با موسیقی است، که حتی تا اندازه‌ای با نقاشی نیز ترکیب شده است (پاچیتسوف ۱۹۹۸). او بعدها سه سمفونی دیگر از همین دست پدید آورد. بلی روش نوپدید خود را در آثار دیگرش دوام بخشید؛ روشی که با وزن بی‌قاعده همراه بود و زمینه‌های واردشدن شعر روسی به انقلاب شکل‌گرا را فراهم آورد و با همکار زیبایی‌شناسش، الکساندر بلوک[۵۲] به اوج خود رسید. در سال‌های اقامت در سوئیس (۱۹۱۳-۱۹۱۶)، بلی با محفل معنویت‌گرای فیلسوف اتریشی، رودولف اشتاینر[۵۳] مرتبط شد و در همان فرصت با تجربه‌ی دینی بودایی آشنایی یافت. او نمادگرایی خود را بر تئوسوفی بنا نهاد و جهان‌بینی‌اش نیز مبنای نمادگرایانه داشت. این موضوع اصلی کتابی است که وی با نام **نمادگرایی به‌عنوان جهان فهمی** تألیف کرده است (بلی ۱۹۹۴).

بلی در کتاب دیگرش با نام **جادوی واژه‌ها** یادآور شده است که «واژه‌ی زنده به نحوی تنگاتنگ با واقعیت مرتبط است و به همین سبب قدرتی جادویی می‌یابد» (لوسکی ۱۹۹۱). او در کتاب دیگرش با عنوان **استادی گوگل** می‌نویسد «شکل (فرم) تنها شکل نیست، بلکه به اعتباری همان محتواست، و محتوا، تنها محتوا نیست، بلکه به اعتباری همان شکل است» (بلی ۱۹۳۴).

درباره‌ی نقش کلام به عنوان نشانه، او ابتدا دو اصطلاح را با استفاده از واژه‌های مکان و زمان می‌سازد، سپس تعریفی فلسفی و پیچیده از دال و مدلول ارائه می‌کند و آن‌گاه درعمل تقریباً به همان تعریفی می‌رسد که در نشانه‌شناسی نوین از نشانه ارائه شده است. او می‌نویسد:

> واژه نماد است و معناداری آن در گرو یکی‌شدن دو وجود غیرقابل‌فهم است: فهم بازگشتی من از «مکان» و دیگر صداکننده‌ای بی‌صدا در احساس درونی‌ام که من آن را به صورت قراردادی «زمان» می‌نامم. در کلام در آن واحد دو همسان ساخته می‌شود: زمان، پدیده‌ی بیرونی را تصویر می‌کند ـ با صدا؛ مکان همان پدیده را تصویر می‌کند ـ با صدا. امّا صدای مکان بازسازی درونی آن است. صدا مکان را با زمان یکی می‌کند، به‌طوری که آن (صدا) روابط مکانی را بر زمانی حمل می‌کند. این روابط ازنوساخته‌شده در اندیشه‌ی ادراک‌کننده، مرا از حاکمیت مکان آزاد می‌کند. صدا عینیت‌بخشی به زمان و مکان است. امّا تمام کلام‌ها قبل از هر چیز صدا است. نخستین غلبه‌ی ادراک در خلق نمادهای صوتی است (بلی ۱۹۹۴).

آن‌چه از این توضیحات می‌توان دریافت نخست آن است که بلی برخلاف الگوی سوسوری، چه در عالم بیرون و چه در عالم درون، رابطه‌ی میان دال و مدلول را از مدلول و نه از دال آغاز می‌کند. او فرآیند دلالت را کاملاً مرتبط با فرآیند ساخت نشانه دانسته و از همین‌رو باید گفت نگرش بلی به نشانه، یک نگرش فرآیندی بوده است. او از الگوی

www.noormags.com

سوسوری تمایز میان لانگ و پارول[۵۴] فاصله‌ای محسوس دارد و به جای آن الگویی برای تمایز میان عالم درون و عالم بیرون ارائه کرده است. تحقق دلالت چیزی جز انطباق رابطه‌ای درونی با رابطه‌ای بیرونی نیست و تنها با درک این انطباق از سوی اندیشه‌ی ادراک‌کننده است که دلالت برای فرد خواننده تحقق می‌یابد. به تعبیر بلی، این کوشش اندیشه‌ی ادراک‌کننده، خواننده را که ناچار شده چندی را در عالم بیرون سیر کند، «از حاکمیت مکان آزاد می‌کند» (بلی ۱۹۹۴).

نظریه‌ی بلی درباره‌ی رابطه‌ی دلالت با عالم بیرون و عالم درون، با قانون بیرونی و قانون درونی ایوانوف نیز قابل مقایسه است و وجوه اشتراک درخور توجهی دارد. اگر اندیشه‌ی بلی با اندیشه‌ی ایوانوف تفسیر شود، شاید بتوان از نظریه‌ی بلی نتیجه گرفت که او درنهایت در فهم، به عالم درون اصالت می‌دهد؛ در عین این‌که عالم درون را در صورت اصیل‌بودن وابسته به اشخاص نمی‌شمارد و به گونه‌ای اشتراک در دریافت میان عالم‌های درون باور دارد. با این وصف، نظریه‌ی بلی نیز می‌تواند به عنوان گونه‌ای از نظریه‌ی «همگانی‌های نشانه‌ای» تفسیر گردد.

بلی دیدگاه عام خود را درباره‌ی شکل‌ها (فرم‌ها)ی کلی هنر بر پایه‌ی تعریفش از مکان استوار کرده است؛ تعریفی که اکنون در حیطه‌ی شکل هنری، به فهم عمومی ما از معنای مکان و زمان نیز نزدیک شده است. او در تبیین شکل در گونه‌های هنر می‌گوید: «موسیقی به‌عنوان عنصر اساسی، وزن (ریتم) را دارد و شعر سبک را که در زمان تغییر می‌کند. نقاشی دارای سبک در رنگ‌آمیزی است به صورتی ارائه‌شده در دو بُعد مکان؛ سازه و معماری نیز دارای اسلوب‌هایی در سه بُعد مکان است. او این اندیشه‌اش را در کتاب **اندیشه‌ی هنر و کتاب نقد، زیبایی شناسی و نظریه‌ی نمادگرا** گسترش داده و تا حدی کاربردی کرده است (پاچپتسوف ۱۹۹۸).

در اثر اخیر، بلی تعریف درخور توجهی از فرآیند نمادینه‌کردن با تکیه بر احساس ارائه کرده است: «فرآیند بناکردن الگوی احساس به وسیله‌ی نمونه‌های مرئی، همان فرآیند نمادینه‌کردن است.» وی سپس یادآور می‌شود که نماد در یک الگوی سه عضوی یا شاید به تعبیر بهتر، سه ساحتی گسترش داده می‌شود:

۱. نماد به عنوان نمونه‌ی محسوس که با تشخص احساسات ما را برمی‌انگیزد؛

۲. نماد به عنوان ترمز و محرکی که معنای ایده‌ای نمونه را برمی‌انگیزد؛ و

۳. نماد به عنوان فراخوان و انگیزنده به خلاقیت زندگی (پاچپتسوف ۱۹۹۸).

این تقسیم سه‌گانه، قرابت بسیاری با تقسیم ابتکاری فیلسوف آلمانی معاصر بلی، کارل یاسپرس[۵۵] دارد که وجود[۵۶] (نه اگزیستنتس[۵۷]) را به سه گونه‌ی دازین، بووُست زین و گَیست[۵۸] تقسیم کرده است. این همسانی احتمالاً از زمینه‌های مشترک آموزش دو اندیشمند نشأت گرفته و مقایسه‌ی آن‌ها در فهم عمیق‌تر اندیشه‌ی بلی سودمند خواهد بود.

شبیه آن‌چه در کتاب **دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی** سوسور دیده می‌شود (سوسور ۱۹۱۶)، بلی نیز در کتاب خود با عنوان **نمادگرایی** اشاره دارد که نماد باید در قالب یک علم مورد مطالعه قرار گیرد و هنوز علمی پدید نیامده است که بتواند به نحو باکفایتی این مهم را برعهده گیرد. علمی را که پیرس با استفاده از ریشه‌ی یونانی سمیون[۵۹]، «سمیوتیکس»[۶۰] خوانده و سوسور از همان ریشه آن را «سمیولوژی»[۶۱] نام نهاده، بلی «امبلماتیکا»[۶۲] نامیده و عنوان کتابی از خود قرار داده است[۶۳]. او این واژه را از ریشه‌ی یونانی «امبلما»[۶۴] گرفته که رساننده‌ی معنای کنایه، تمثیل و معانی فنی‌تری چون فیگور، نماد و حتی نشانه‌های هرالدیک[۶۵] است و از جامعیتی نسبی برای رساندن معنای نشانه‌ی موردنظر در نشانه‌شناسی نوین برخوردار است.

* دکتر احمد پاکت‌چی استادیار دانشگاه امام صادق(ع) و رئیس گروه قرآن و حدیث دائره‌المعارف بزرگ اسلامی و عضو گروه زبان هنر فرهنگستان هنر است.

یادداشت‌ها

۱- در مقاله‌ی حاضر، نماد و نمادگرایی به عنوان جایگزین در اصطلاح روسی символ و символизм به معنایی که در مکتب مورد بحث از آن فهمیده می‌شد، به کار رفته و نباید با نماد پیرسی یا هر کاربرد مشخص دیگری از نماد برابر انگاشته شود.

2- Russian Religious-Philosophical Renaissance

3- Evgeny N. Trubetskoy

4- Sergey N. Bulgakov

5- Pavel A. Florensky

6- Gustav Shpet

7- Pavel N. Sakulin

8- Lev Karsavin

www.noormags.com

9- Nikolay N. Evreinov
10- Vsevolod E. Meyerkhol'd
11- Aleksandr R. Kugel
12- Ya. Lintsbakh (Linzbach)
13- Mikhail O. Gershenzon (Gerschenson)
14- Aleksandr Potebnya (1835-1891)
15- Victor B. Shklovsky
16- Lev N. Tolstoy (1828-1910)
17- Vyacheslav Ivanov
18- Dmitry S. Merezhkovsky
19- Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900)
20- Vladimir S. Solovyov (1853-1900)
21- Потебня А.А., *Из лекций по теории словесности*, Харьков, 1905
22- Vyacheslav Ivanov
23- Симпозиум ВЕХИ / Symposium of Signposts
24- Vasily V. Rozanov
25- Psychological approach
26- Mystical approach
27- Signs study approach
28- Dmitry N. Ovsyaniko- Kulikovsky
29- *Воспоминания*, Petersburg, 1923
30- *История Русской интеллигенции*
31- Futurism
32- Vladimir V. Mayakovsky
33- *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*
34- *Энциклопедический ...*
35- *Большая ...*
36- Dualism
37- Russian: Диадема < Latin: Diadema < Greek: Διαδημα
38- Dionysus
39- *Дионис и прадионисийство*
40- Митологем / Mythologem
41- Символика / Symbolica
42- 'О границах искусства'
43- Typical
44- *Что такое искусство*
45- Friedrich W.J. von Schelling (1775- 1854)
46- *Тайна трех*
47-- *Иисус Непознанный*
48- Nikolay A. Berdyaev (1874-1948)
49- *Христос и Антихрист*
50- Boris N. Bugaev
51- *Северная симфония*
52- Aleksandr Blok
53- Rudolf Steiner
54- Langue / Parole
55- Karl Jaspers
56- Sein
57- Existenz
58- Da Sein, Bewußt Sein, Geist
59- semeion / σημειον
60- Semiotics
61- Semiologie
62- Эмблематика / Emblematica
63- *эмблематика смысла*
64- emblema / εμβλημα
65- Heraldic

منابع

برخی از آثار بسیار دیرتر از آنچه نوشته شده اند، امکان انتشار یافته اند.

Donchin, G., ***The Influence of French Symbolism on Russian Poetr***, (The Hague: Mouton, 1985).

Encyclopedia Britannica, (London, 15th edn.1995).

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

Rosenthal, B.G., "Russian Religious-Philosophical "Renaissance", in ***Routledge Encyclopedia of Philosophy*** (London: Routledge, 1998).

Shklovsky, V.B., "Art as Technique" (1917), in ***Russian Formalist Criticism: Four Essays***, tr. Lee T. Lemon & Marion J. Reis (University of Nebraska Press, 1965).

(*پیتاب*): این مقاله به فارسی توسط فرهاد ساسانی ترجمه شده است: ویکتور اشکلوفسکی، «هنر به مثابه‌ی فن»، ترجمه‌ی فرهاد ساسانی در *فرزان سجودی* (گردآورنده)، *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی* (تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی – حوزه‌ی هنری، ۱۳۸۰)، صص ۸۰-۴۹.

Белый, А., "Владимир Соловьев: из воспоминаний", ***Арабески*** (Москва, 1911).

Белый, А. (1911), ***Мастерство Гоголя***, (Москва: Ленинград, 1934).

Белый, А., ***Символизм как миропонимание*** (Москва , 1994).

Большая Советская Энциклопедия, Изд. 3, (Москва, 1970-1978)..

Иванов, В., ***Дионис и прадионисийство***, (Петербург, 1994a).

Иванов, В., ***Родное и вселенское*** (Москва, 1994b).

Иванов, "Заветы символизма", ***Аполлон***, (1910) No. 8.

Иванов, В. (1911), "О значении вл. Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания", reproduced in collection ***Библиотека Вехи***, 2000.

Лосский, Н. О., ***История русской философии*** (Москва: Советский писатель, 1991).

Мережковский, Д., "Пушкин", reproduced in collection ***Библиотека Вехи***, 2000.

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

Энциклопедический словарь, Гос. Науч. Изд., (Москва, 1953).

www.noormags.com