از ادبیات تا ادبیّت

نسبت فرمالیسم با تعهدگریزی در ادبیات

گفت‌وگو با شهریار زرشناس

اشاره

یکی از داغ‌ترین بحث‌های نیمه‌ی قرن بیستم تعهد یا عدم تعهد نویسنده بود. جدال‌های قلمی در این راستا منجر به چاپ دو کتاب (که ابتدا تعدادی مقاله بودند) شد: یکی از نظرگاه تعهد که به *ادبیات چیست* اثر «سارتر» منتهی شد و دیگری هواداری از انصراف از تعهد که در *درجه‌ی صفر نوشتار* به قلم «بارت» را به وجود آورد. این موضوع هنوز در ایران گرم است. شهریار زرشناس در دسته‌ی منتقدان ایرانی است که همچنان شور تعهد دارد؛ وی بی‌تعهدی ادبیات را بیشتر به بی‌تفاوتی نسبت به محتوا مربوط می‌داند. وی مسئله‌ی مورد نظر را به تاریخ فکر غرب و بالطبع سوءاستفاده‌ی سرمایه‌داری حواله می‌دهد. اکنون برای پی بردن به چند و چون نظریه وی پای بحث ایشان می‌نشینیم.

؟ با خواندن آثار شما در زمینه ادبیات درمی‌یابیم که مایلید تعهد را جزو اصول ادبیات بدانید. تعهد که از سال‌های پیش از دهه‌ی ۴۰ نزد پورقمی، گلسرخی، شریعتی و... مطرح بود، ناگهان در آثار شما شأنی مرکزی می‌یابد. چرا؟

گمان می‌کنم تعهد اقتضای آدمی است. انسان موجودی ذاتا جهت‌دار است، زیرا هستی هدف دارد. از این‌رو انسان چه بخواهد و چه نخواهد جهت دارد. پس حتی وقتی ادعای بی‌تعهدی داریم از آن تهی نمی‌شویم. ارسطو می‌گوید مخالفت با فلسفه نیز نوعی فلسفه است؛ بر همین منوال می‌توان گفت نفی تعهد، نوعی تعهد است. برای روشن شدن موضوع توجه کنید که بحث ادبیات غیرمتعهد از چه زمانی وارد اندیشه‌ی غربی می‌شود. تا اواخر قرن نوزدهم، چه در دوران اوج رئالیست‌ها و چه در دوران اوج‌گیری ناتورالیست‌ها، و حتی پیش از آن، یعنی ادبیاتی که نئوکلاسیک‌ها آن را در قرن هفدهم نمایندگی می‌کردند، همواره عناصری از تعهد وجود داشته و وقتی نویسنده دست به قلم می‌برد، حتی اگر مایل نبود، تعهد در اثرش ظاهر می‌شد. وقتی کتاب *سال‌های سخت* و *اولیور توئیست* چارلز دیکنز را می‌خوانید، خواه‌ناخواه جهت‌گیری را می‌بینید، زیرا تعهد درونمایه‌ی جدی زندگی محسوب می‌شد. اما در اوایل قرن بیستم جریانی پیش می‌آید که مسئله‌ی تعهد را به چالش می‌کشد. احتمال می‌دهم این جریان تا حدی عامدانه و قصدمند بوده است، هر چند سندی ندارم، ظن و گمانم بر این است که تصادفی نبوده باشد.

آرایش ادبیات قرن بیستم به طور خلاصه به صورتی است که می‌توان از ابتدا تا انتهای آن چند رویکرد و مکتب را از هم جدا کرد: حدفاصل بین دو جنگ و در طول جنگ دوم، ادبیات حال‌وهوایی «اگزیستانسیالیستی» دارد که کامو و سارتر آن را نمایندگی می‌کنند؛ اگرچه آن‌ها جریانی غالب نیستند و از دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ ناگهان غیب می‌شوند و دیگر چنین کسانی یافت نمی‌شوند. جریان دیگر «ادبیات فمنیستی» است که آن نیز چندان تسلطی ندارد، اما به هر روی از حدود ۱۹۶۰ با ژولیا کریستوا (منتقد ادبی) مطرح می‌شود و تأثیراتی می‌گذارد. جریان دیگر را «نورئالیستی» خوانده‌اند، با نمایندگانی مانند هاینریش بل، برخی آثار اشتاین بک، و پاره‌ای از آثار همینگوی که هنوز تا حدودی متعهد هستند. ولی جریان اصلی قرن بیستم که خود شش بخش کوچکتر دارد تعهد را کنار می‌گذارد و حتی به لحاظ تئوریک نوعی تعهدستیزی دارد، که من آن را ادبیات «پسارئالیستی» نامیده‌ام.

اولین بخش، چیزی است که غربی‌ها به آن «ادبیات مدرن» می‌گویند، با نمایندگانی مانند جویس، ولف، فاکنر یا به‌صورت مشخص در جست‌وجوی *زمان از دست رفته* اثر پروست. البته با دقت بیشتر مایلم به دلایلی به آن ادبیات «پسارئالیستیِ اولیه» بگویم.

؟ شما با نام‌گذاریِ «ادبیات مدرن» موافقید؟

بله.

؟ چرا؟

زیرا ادبیات را درون یک کل فرهنگی می‌دانم که با دوره‌ی خود هم‌خوانی دارد. به همین جهت ادبیات پس از رنسانس را می‌توان مدرن نامید، حال آنکه ظهورهای مختلف دارد. در حقیقت از آنجا که منظر من تاریخی-فرهنگی است، کل ادبیات این دوره‌ی طولانی را مدرن می‌نامم.

قسم بعدی ادبیات «سوررئال» است. این نیز مکتب دیگری ذیل ادبیات پسارئالیستی قرن بیستم است. سومین قسم، که اتفاقا در آن موضوع تعهدگریزی پررنگ می‌شود، «رمان نو» نامید شد و از ۶۰-۱۹۵۰ با رب‌گریه و دوراس آغاز به‌کار کرد. چهارمین قسم «ساختارگرا»ها هستند، پس قسم پنجم باید «ساختارشکن»ها باشند

و در نهایت قسم ششم «ادبیات پسامدرن» است. از موج اول که آن را ادبیات «پسارئالیستی اولیه» نامیدم، تعهد مورد تردید قرار می‌گیرد. برخی از آن‌ها، مانند آندره برتون با اثر معروف‌اش *دیانا*، مارکسیست بودند. ولی وی وقتی به سوررئالیسم روی می‌آورد تعهد را کنار می‌گذارد. نفی تعهد در ادبیات پسارئالیستی رفته‌رفته شروع می‌شود. اصحاب رمان نو با شعار «چه نوشتن مهم نیست، بلکه چگونه نوشتن مهم است» رسما عنصر مسئولیت را از نویسنده سلب می‌کنند. یعنی توجه به فرم، تکنیک و اساسا ظاهر مدام بیشتر و توجه به محتوا و پیام و درون‌مایه مدام کمتر می‌شود. ساختارگرها، پساساختارگراها و پسامدرن‌ها به طور کلی همین راه را ادامه می‌دهند. به نظرم این جریان کمی غیرعادی است.

؟ ممکن است غیرعادی بودن آن را توضیح دهید؟

یعنی نظام جهانیِ سلطه تعمد دارد به نوعی رمان رئالیستی را کنار بگذارد. البته عبور از رئالیسم به پسارئالیسم اولیه و مابقی، دلایل تاریخی-فرهنگی دارد. وقتی ساختار نجوم و فیزیک با ظهور «گالیله» و نیوتن می‌شکند، یعنی وقتی زمان و مکان مطلق و چارچوب‌های ثابتش فرومی‌ریزند و یا وقتی در فلسفه‌ی کانت، زمان و مکان بدل به مقولاتی ذهنی می‌شوند و هنگامی که نظریه‌های فیزیکی پلانک و کوانتم موضوع «علیت» را زیر سؤال می‌برند، وقتی مفهوم زمان چندگونه می‌شود، به طوری که برگسون در فلسفه‌اش مفهوم «زمان کیفی» را عرضه می‌کند و... تا حدی طبیعی است که تمام ساختارها کنار روند. من در اینجا با صدق و کذب این نظریه‌ها کاری ندارم، ولی نتیجه‌ی طرح آن‌ها فرهنگ را متأثر می‌کند و فی‌المثل در ادبیات، ساختار رئالیستی فرومی‌ریزد. این جریان نتیجه‌ی طبیعی تطور فکر خاص غرب در دوره‌ی معاصر است، ولی علاوه بر این می‌توان در طبیعی بودن همه‌ی موضوعات تردید کرد. در جهانی که خانم ساندر کتاب *سیا و جنگ سرد فرهنگی* را می‌نویسد و در آن نشان می‌دهد چگونه سیا، یک ناتوی فرهنگی به راه انداخته بود و چطور کتاب سفارش می‌دادند و پشت پرده‌ی زندگی افرادی مانند آیزا برلین و برتراندراسل و جورج اورول را نشان می‌دهد، آدمی فکر می‌کند چه بسا پشت پرده‌های دیگری برای اصحاب رمان نو و دیگران هم وجود داشته باشد.

؟ چرا علی‌رغم توجه به دلایل تاریخی-فرهنگی که موجب به وجود آمدن ادبیات جدید شدند هنوز اصرار دارید که عمد و قصد و سوء نیتی برای کم‌رنگ شدن ادبیات رئالیستی در کار بوده است؟

زیرا داستان‌های رئالیستی افشاگران وضع موجود بودند. بالزاک یک سلطنت‌طلب بود و حتی اشتیاق خود را به زندگی اشرافی کتمان نمی‌کرد تا جایی که برای نام خود پیشوند «دو» می‌گذارد و می‌گویند پدرش فراماسونر بود. ولی در عین حال مخاطب با خواندن *بابا گوریو* و *آرزوهای بر باد رفته* می‌بیند که روح سرمایه‌داری زیر سؤال می‌رود. به همین خاطر آدمی وسوسه می‌شود فکر کند اشخاصی عمدا می‌خواهند سویه‌ی انتقادی ادبیات را بگیرند و آن را اسیر چیزی به نام «ادبیت صرف» کنند.

جالب است که نقاشی قرن بیستم نیز همین راه را طی می‌کند. یکی از حکمای معاصر تعبیر زیبایی دارد و می‌گوید که در زمان ما «تفکر تابع تکنیک شده است». این گفته نشان می‌دهد که هر چیزی و از جمله هنر تابع فرم شده و به این ترتیب بعید نیست این تبعیت تا حدی به همین موضوع یعنی ساخته و پرداخته کردن پشت پرده‌ها بینجامد. در دوران تکنیک‌زدگی، اربابان سرمایه به این فکر می‌افتند که از ادبیات (و کلا هنر) به مثابه تکنیک و فن، جهت مطامع خود استفاده کنند.

؟ آیا نشانه‌های دیگری نیز سراغ دارید؟

همان‌طور که گفتم سندی ندارم ولی قرائنی تأییدکننده دارم. هم‌زمان یعنی از سال‌های ۶۰-۱۹۵۰ موجی از ایدئولوژی‌زدایی در غرب به راه می‌افتد. گویا آن‌ها می‌خواهند آرمان را از انسان بگیرند. به این ترتیب انسان اجتماعی، غیرفعال می‌شود و آدمی در مقام مخاطب نیز تنها درگیر بازی‌های فرمی رمان باقی می‌ماند. روزگاری بود که وقتی مردم «دیکنز» می‌خواندند، انگیزشی در ایشان به وجود می‌آمد؛ به جای آن مثلا در فضاهای آلن رب‌گریه، نه شخصیتی وجود دارد و نه روایتی. در آنجا قاتل همان مقتول است و صنایع ادبی، بیشتر مخاطب را سرگردان می‌کنند.

؟ ظاهرا سفر فرمالیست‌های روسی به فرانسه باعث شد در اروپا یک رشته مفاهیم رشد کند که لجستیک نظری جدید بود. فرمالیست‌ها از دو جهت در این مقال قابل بحث هستند. از یک‌سو، آن‌ها ادامه‌ی منطقی سنت فکری ارسطویی هستند؛ ارسطویی که در میان علل چهارگانه به فرم اهمیت زیادی می‌داد. دیگر آنکه فرمالیست‌ها نیز کار خود را این‌گونه معرفی می‌کنند که خوش دارند بدانند چه چیز غیراجتماعی باعث می‌شود این یا آن نوشته‌ی خاص «داستان» باشد به جای اینکه ژانر دیگری مانند شعر، یا نمایشنامه شده باشد. آن‌ها نشان می‌دهند مثلا داستان چگونه علی‌رغم تأثیرپذیری از اجتماع، از تاریخ داستان‌نویسی و همچنین الگویی به نام الگوی داستان‌نویسی اثر می‌گیرد. به همین خاطر بود که به جای واقع‌گرایی، والایی یا دغدغه‌های اخلاقی به سراغ نشان دادن «ادبیت» رفتند. شما نیز هنگام داوری سرانجام مجبور خواهید

دونگاه

ما می‌خواهیم میان فرم و محتوا، یکی را اصل بدانیم. در اینجا نمی‌خواهیم یکی را نفی کنیم، بلکه نزد ما مهم تشخیص اصل و فرع است. محتوا نسبت به قالب تقدم وجودی دارد. این به آن معنا نیست که محتوا می‌تواند بدون فرم وجود داشته باشد. آن دو رابطه‌ی تنگاتنگی دارند به طوری که می‌توان گفت هر محتوایی قالب خویش را دارد

بود بگویید چگونه اثری داستان، شعر و یا نمایشنامه است و همچنین صرف‌نظر از ارزش اخلاقی، چقدر با مهارت نوشته شده است.

به نظرم «فرما» نزد ارسطو که توسط مترجمان قرون اولیه‌ی ما به «صورت» ترجمه شده بود با «فرم» مورد نظر فرمالیست‌ها ماهیتا متفاوت است. فرم ارسطو مرتبه‌ی تحقق یک شیء است. در ارسطو هر شیء یک مرتبه بالقوگی دارد و یک مرتبه فعلیت‌یافتن. مرتبه تحقق‌یافتن در زبان ارسطو فرم نام دارد ولی در دوره‌ی جدید فرم بیشتر به مفهوم «قالب» نزدیک می‌شود.

در اینجا خوب است یادآوری کنم که حتی ساختارگراها را نیز نمی‌توان صراحتا ادامه‌ی فرمالیست‌ها دانست. هرچند یاکوبسن، متفکر مکتب پراگ، به عنوان یک فرمالیست از سوی ساختارگرایان بسیار مورد ملاحظه است، ولی آن‌ها (فرمالیست‌ها و ساختارگراها) نمی‌خواهند یک چیز بگویند. اجازه دهید مشکل را از این زاویه طرح کنیم: ناتورالیست‌ها اصرار داشتند به فرم بی‌توجه باشند. مثلا امیل زولا باور داشت تنها محتوای اثر مهم است. در مقابل، چنانکه گفتم، برخی مایلند فرم را تبدیل به همه‌چیز متن کنند. توجه داشته باشید که حتی از نقطه نظر یک مخاطب، منتقد، و یا گزارشگر تاریخ ادبیات این کار در واقع فروکاستن ادبیات به فرم است.

در این میان ما می‌خواهیم میان فرم و محتوا، یکی را اصل بدانیم. در اینجا نمی‌خواهیم یکی (فرم یا محتوا را) نفی کنیم بلکه نزد ما، مهم تشخیص اصل و فرع است. ما می‌پذیریم که فرم مرحله‌ی تحقق‌یافتگی اثر است. تحقق‌یافتگی همواره قدر و اندازه‌ای دارد که به آن فرم می‌گوییم. به گمان ما محتوا نسبت به قالب، تقدم وجودی دارد. این به آن معنا نیست که محتوا می‌تواند بدون فرم وجود داشته باشد. آن دو یک رابطه‌ی تنگاتنگ دارند به طوری که می‌توان گفت هر محتوایی قالبِ خویش را دارد.

وقتی ولگاکف داستان *دل سگ* را نوشت هیچ کس حتی مایاکوفسکی به آن اهمیت نداد. فقط به این خاطر که با سیاست‌های وزارتخانه‌ی شوروی هماهنگ نبود. وقتی فرم را بی‌اهمیت جلوه می‌دهیم این خطر به وجود می‌آید که آثاری سخیف (به لحاظ قالب) به خاطر هماهنگی با ارزش‌های اجتماعی بزرگ دانسته شوند و بسیار پیش آمده که آثار جاافتاده‌ی خوبی مورد بی‌مهری قرار گرفته‌اند. چنانچه مثلا *دل سگ* ۱۰۰ سال بعد در فرانسه به عنوان داستانی بسیار شاخص شناخته شد. به هر حال ما باید بتوانیم از میان آثار ادبی، آثاری را که «خوب نوشته شده‌اند» را تشخیص دهیم.

در اینجا نمی‌توان از دلایل مختلفی که موضوع مورد نظر شما را موجب شده بحث کرد. کسی نمی‌خواهد آثار خوب مهجور باشند. شاید توجه به تفاوت دو موضع «سیاست‌زدگی» با «متعهد بودن» منظر ما را روشن کند. واقعه‌ای که از آن می‌گویید اتفاقی است که در یک کل فرهنگی به نام مدرنیته اتفاق می‌افتد. در آن کل فرهنگی نظریه‌ها، اتفاقات، آزادی‌های ظاهری و واقعی، سانسورهای مختلف از انواع مارکسیستی یا لیبرال (نباید با ساده‌دلی گمان کرد در منطق لیبرال–دموکراسی، سانسور وجود ندارد) و حتی همان پشت پرده‌هایی که از آن یاد کردیم با یکدیگر نسبت دارند. همان مدرنیته‌ای که یک جا به اقتضای مدرنیزاسیون نویسنده‌ای را پروبال می‌دهد، در جای دیگر نویسنده‌ی دیگری را منکوب می‌کند. ما در هر دو صورت منتقد مدرنیته هستیم؛ زیرا پرسش‌ها و همچنین تفاوت‌هایی مبنایی نسبت به آن داریم.

لطفا این پرسش مبنایی را در ارتباط با حوزه‌ی ادبیات بیان کنید؟

یاکوبسن به عنوان یکی از مهم‌ترین مراجع نقد ادبی جدید، به شدت تحت تأثیر نظریه‌ی زبانی سوسور است. گمان می‌کنم اشتباه از آنجا شروع می‌شود که ایشان مبنای درک خویش از زبان را سوسور می‌دانند. سوسور نظریه‌ای زبانی پی‌ریخته که بعدها لوی اشتراس نظریه‌ی مردم‌شناسی و رولان بارت نظریه‌ی ادبیات را بر همان شیوه پی‌می‌گیرند. سوسور زبان را یک دستگاه خودبسنده مستقل و قائم به خود می‌داند. در این نظریه، معنا از طریق برقراری رابطه میان اجزا به وجود می‌آید.

او معتقد است هر کلمه‌ای معنی خویش را از شباهت و یا تفاوت (یعنی نسبت) خود با دیگر کلمات می‌یابد و رابطه‌ی شیء و واژه را قراردادی می‌داند. در فلسفه‌ها و نزد متفکران باستانی ربط میان شیء و نام تصافی یا قراردادی نبود. حکیمان اسلامی به مسائلی مانند «اسماء الهی» و «اعیان ثابته» باور داشتند؛ اما کسانی که از چنین نظراتی بریدند، ناگزیر به مفهومی نظیر «قرارداد» روی آوردند. یعنی این جبر به خاطر شرایط فلسفی غرب برای آن‌ها پیش آمد و موجبات پیدایی اصالت تکنیک را فراهم آورد. تصادفی یا از روی هوا و هوس نیست که کانت عنصر ثابت «زیبایی» را می‌گیرد و به‌جای آن «ذوق و سلیقه» مخاطب را می‌گذارد. اما در هر حال، به این ترتیب، زیبایی معلق می‌شود. در نظریه‌ی سوسور نیز، معنا معلق است، به همین طریق محتوا در نظریه ادبی جدید معلق است. در حکمت اسلامی، اسماء الهی در غالب اعیان ثابته ظاهر می‌شوند و هر پدیده‌ای عین ثابته دارد. سوسور، زبان اولیه‌ی اصیل و زبانی که خداوند به انسان هبه کرد –چیزی که حقیقت زبان است و همه زبان‌ها قائم به آن هستند– را درنمی‌یابد. امروز این زبان‌ها متکثر شدند و در حجاب افتاده‌اند، ولی در دوران باستان باور داشتند میان کلمه و عین ثابته رابطه‌ای وجود دارد و از آن نظرگاه، معنا واقعا وجود دارد و زبان نمی‌تواند بسته و قائم به خود باشد. مقصود ما بی‌وجه کردن آثاری که به قول شما با مهارت نوشته شده‌اند نیست، بلکه نقد ما بسیار اساسی‌تر است. چه، نظرگاه ما متفاوت است و مألا عالمی که از این نظرگاه ساخته شود متفاوت خواهد بود. ■

دونگاه

داستان‌های رئالیستی افشاگران وضع موجود بودند. «بالزاک» یک سلطنت‌طلب بود ولی در عین حال، در آثار او روح سرمایه‌داری زیر سؤال می‌رود. به همین خاطر آدمی وسوسه می‌شود فکر کند اشخاصی عمدا می‌خواهند سویه‌ی انتقادی ادبیات را بگیرند و آن را اسیر چیزی به نام «ادبیت صرف» کنند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی