فرمالیسم با نفوذترین جنبش قرن بیستم در زمینهٔ نقد است. این جنبش نه‌تنها انقلابی در آموزش ادبیات مدارس و دانشگاهها ایجاد کرد، بلکه استانداردهای کیفیت و چگونگی ادبیات را نیز برای منتقدان حرفه‌ای و خوانندگان غیرحرفه‌ای به گونهٔ دیگری مطرح کرد. تئوریهای فرمالیسم ذائقهٔ ادبی دو نسل را تغییر داد و تا اندازه‌ای برای افرادی چون **دان، کیتز، کنراد، جویس، و دیلان تامس** که کارهای آنان به‌خصوص با معیارهای نقد فرمالیستی منطبق بود شهرت به ارمغان آورد.

فرمالیسم را هم مثل تمام جنبشهای فکری و عقلی، که نیمی از یك قرن را به خود مشغول کرده‌اند، مشکل می‌توان تعریف کرد یا خصوصیاتی برای آن برشمرد، حتی نام این جنبش در طول شکل گیری آن عوض شد. با این حال اگر فرمالیسم خود را نقد نو، ساختارگرا، نقد تحلیلی، یا محتواگرا بداند پیشرفت آن براساس اصول زیباشناختی مشخصی بوده که این اصول آن‌را از جنبشهای قبلی متمایز می‌کند. این اصول نهایتاً از تئوریهای زیباشناختی **ارسطو و کانت و کالریج** نشئت می‌گیرد، اما ویژگیهای خاصی که فرمالیسم را از بقیه متمایز می‌کند، در نگاه اوّل از دیدگاههای دو گروه شکل گرفته است: گروه

اول منتقد ـ پژوهشگران دانشگاه **واندر بیلت** و کالج **کنیون** بودند که دیدگاههایشان را در مجله‌ای به نام «فیوجیتیو این ارلی ۱۹۲۰»[۱] منتشر می‌کردند. کسانی چون **جان کرورنسوم**[۲]، **آلن تیت**[۳]، **دانلد دیوید سن**[۴]، و **روبرت پن وارن**[۵]. گروه دوم شامل گروهی انگلیسی از اعضای هیئت علمی دانشگاهها و منتقدان بودند که عقاید گروه «فیو جیتیو» را بسط داده معنا بخشیدند. این گروه تئوریهای فرمالیسم را در روشهای نقد وارد کردند. کسانی چون **آی. ای. ریچاردز**[۶]، **تی. اس. الیوت**، و **ویلیام امپسون**[۷].

فرمالیسم سرآغاز عکس‌العملی علیه فزونی نقدهای اجتماعی و بیوگرافی بود. این دیدگاهها ادبیات را زاییدهٔ یك دوران تاریخی یا حاصل زندگی نویسنده تصور می‌کرد و نقد ادبی را محدود به تمرکز بر این نیروها می‌دانست. فرمالیستها که این دیدگاهها را دربارهٔ نقد نمی‌پسندیدند، درپی یك تئوری جدید در ادبیات بودند که بتواند در عین در نظر گرفتن کلیت یك اثر هنری، قاعده‌ای را برای درك مفهوم ادبیات به منتقد ارائه کند. آنها تقسیم‌بندی دوگانه بین زبان علم و زبان هنر را ضروری می‌دانستند و بر آن تأکید می‌کردند. منظور فرمالیستها این بود که مفهوم علمی و کلام خاص علم با مفهوم شاعرانه و کلام خاص هنر تفاوت دارد. به نظر ریچاردز علم با مقوله‌ای سروکار دارد «که ممکن است به خاطر موضوعی مورد استفاده قرار بگیرد که درست یا غلط خود دلیل آن است»، اما شعر زبان را «به خاطر تاثیر در احساسات و بینشی

که حاصل زایش این موضوع است» مورد استفاده قرار می‌دهد. یك اثر هنری هرگاه با این دیدگاه فهمیده شود یك حقیقت ملفوظ خواهد بود که یگانه بودن قابلیت آن برای ارتباط تجارب انسانی به‌وسیلهٔ یك سری سمبلها شناخته می‌شود و منشأ این سمبلها ارتباط یك‌به‌یك نخواهد بود؛ چرا که یك واژه در یك اثر ادبی می‌تواند چندین معنای مختلف داشته باشد. هدف یك دانشمند این است که آگاهانه از چندمعنایی یك واژه، بینشهای احساساتی، و تجمع مفاهیم پرهیز کند. او می‌کوشد دنیای پیرامونش را با نشانه‌های ملفوظ که تا سرحد امکان معنای مصداقی[8] همان نشانه باشند توصیف کند و انتظار دارد معنای این نشانه‌ها در همه حال با هم یکسان باشند و در متون مختلف تفاوت چندانی با هم نداشته باشند. از سوی دیگر قاموس یك هنرمند که می‌کوشد ارزشهای انسانی و تجارب ذهنی را توصیف کند، الزاماً به صورت هالهٔ معنایی[9] یا تصور و تداعی یك مفهوم خواهد بود. درواقع فرمالیستها عقیده دارند که هنر وجود و هدف و ارزش خود را از محدودیتهای ناشی از دیدگاههای علمی و استفادهٔ علمی از زبان بیرون می‌کشد. آنها مدعی هستند که واژه‌های یك شعر بیانگر همان حالتی نیستند که واژه‌های یك مقاله در توصیف مسائل مربوط به ماده به کار گرفته می‌شود. به خاطر همین به‌عنوان مثال وقتی **تی. اس. الیوت** صحنهٔ «سرود عاشقانهٔ جی. آلفرد پروفروك»[10] را در شبی که «شامگاه سرتاسر آسمان را پوشانده است / همچون بیماری مدهوش بر تخت» توصیف می‌کند، منظورش این نیست که دمای هوا **۷۵** درجه، رطوبت **۷۲** درصد، دماسنج حاکی از **۳۰/۰۲** کاهش، ضخامت ابرها **۱۰** درصد، و سرعت باد **۲** کیلومتر در ساعت از جانب شمال شرقی است. او از واژگانی استفاده می‌کند که تماماً حالت هالهٔ معنایی دارند و یك آرامش غیرطبیعی را تداعی می‌کنند، نوعی سکون نفوذکننده و حالت رؤیاگونهٔ انتظار که مطلقاً ارتباطی با گزارشات هواشناسی ندارد، اما درنهایت کمال (و حتی درحد ضرروت) مقصود **الیوت** را در شعر می‌رسانند. به خاطر طبیعت خاصِ زبانِ هنر فرمالیستها بر برتری متن تأکید می‌کنند. فرمالیسم بیش از هر بینش دیگری وجود استقلال را در یك کار هنری مطرح کرده و با جدیت از انقیاد ملاحظات خارجی دفاع می‌کند. به بیان دیگر اصول فرمالیسم تأکید بر کلامی[11] بودن یك اثر دارد و اهمیت آن را قبل از متون بیوگرافی و تاریخی یا اجتماعی مدنظر قرار می‌دهد.

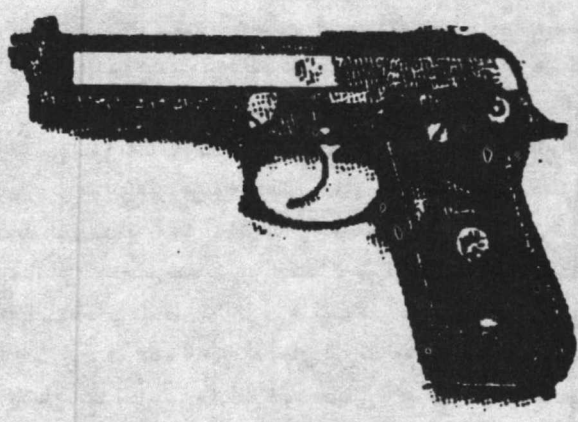
فرمالیسم بر نوعی نقد هستی‌شناسانه[12]، که یك اثر هنری را یك هستی مستقل با قوانین وجودی و طراحی خاص خود آن می‌داند، اصرار می‌ورزد. بینشی که یك کار هنری را یك ماهیت مستقل می‌داند همان اعتقاد فرمالیستهاست که می‌گویند یك اثر ادبی نه‌تنها با محتوا بلکه به همان اندازه با فرم «معنا» پیدا می‌کند. درواقع این دو نه جدای از هم که همسان یکدیگرند: فرم محتواست. در نظر منتقدان اجتماعی معنای ادبیات در ارتباط با علتهای اجتماعی نهفته است، اما منتقد فرمالیست ادبیات را با اصطلاحات ادبی می‌سنجد و معنای هنری را در ذات آن اثر در ترتیب ارتباط و ساختار و پیشرفت خاصِ اجزای ترکیب‌کنندهٔ آن می‌بیند. بنابراین معنا و ارزش خاصیت درونی و ذاتی هستند و نویسنده باید براساس میزان توانایی‌اش در انسجام بخشیدن به اثر خویش مورد قضاوت قرار بگیرد. فرم ادبیات یك چارچوب صرف نیست که عقایدی درون آن گنجانده شوند، بلکه جزیی لازم از کلیت معنای یك اثر است. به خاطر همین ساختار یك اثر هنری به اندازهٔ ساختار یك بنا اهمیت دارد. همان‌گونه که یك مهندس ساختمان ارتباط یك اتاق با اتاق دیگر را پی می‌ریزد و اجتماع هال و آشپزخانه و اتاق نشیمن را به صورت یك کل زیبا و مفید و بامعنا درمی‌آورد، نویسنده هم مشکلات «استحکام درونی» را با طرح یك چارچوب نوشتاری خاص حل می‌کند. او در این چارچوب بخشهای مختلف را تقسیم‌بندی کرده مضمونها را منسجم می‌کند و تصویرها را نظم و ترتیب می‌بخشد.

فرمالیسم چیست

به دکتر سعید ارباب‌شیرانی
سعید الیاسی بروجنی

تمامی ابزارهای منسجم کردن یك اثر مورد نظر فرمالیستهاست، به‌خصوص ابزارهایی که برای وحدت مضمون به‌کار گرفته می‌شوند و به ظاهر قسمتهای بی‌ارتباط یك شعر یا نمایشنامه یا رمان را به هم متصل می‌کنند. ترازوی نقد برای سنجش مضمونهای مترقی و منحط یکی است. «تصویر هنرمند به هنگام جوانی» اثر **جویس** به عنوان تکامل پله پلهٔ یك جوان در مبارزه به‌سوی مرد شدن در نظر گرفته می‌شود و صحنه‌های متوالی آن قهرمان داستان را به طرف هدفش که مرد شدن است نزدیکتر می‌کند. «هاکلبری فین» گرچه در نگاه اوّل تشکیل شده از وقایع مختلف به نظر می‌رسد، اما در زیر نگاه تیزبین منتقد فرمالیست نمایانگر نیروی رودخانهٔ می‌سی‌سی‌پی در شکل‌گیری تکامل روحی و روانی قهرمان جوان داستان است. همین طور فرمالیسم نشان داده است که «سفرهای گالیور» از چهار کتاب جداگانه که ارتباطی با یکدیگر ندارند تشکیل نشده است، بلکه از ترکیب چهار کتاب یك کل متحد به‌وجود آمده که مراحل بی‌نشان‌فساد و زوال **لمول گالیور** را بیان می‌کند. مشابه این نوع وحدت را در اثر **گلدینگ**، «سالار مگسها»، می‌توان یافت. در این رمان یك بن‌مایهٔ[13] مکرر تعقیب می‌شود و شکار دستمایه قرار می‌گیرد تا حرکت تدریجی گروهی نوجوان را از یك وضعیت متمدن به مرز توحش و آدم‌خواری نشان دهد.

برای منتقدان فرمالیست عناصر ساختاری کوچکتر نیز به اندازهٔ الگوهای طرح عمده جالب توجه‌اند. الگوهای تسلسل یا تکرار در رمان،



ارتباط درونی بین شخصیتها در نمایشنامه، پرورش تصویرهای خاص در شعر، و امکان تفسیر چندگانه برای واژه‌های منفرد در این مکتب انتقادی اهمیت شایانی یافته‌اند. به این خاطر دار اعدام در «داغ ننگ» تنها یك سمبل تمام و کمال برای جنایت و مکافات نیست، بلکه ابزاری یك‌شکل برای پیوند ابتدا و میانه و آخر رمان هاثورن است. فرمالیستها در مورد مشابه حالت بحرانی هملت (الزام به انتقام مرگ پدر) را در دو شخصیت دیگر نمایشنامه یعنی **لارتس و فورتین براس** به همین شکل می‌بینند، اما عکس‌العمل آنی این دو درست نقطهٔ مقابل تردید و دودلی هملت است. غزل شمارهٔ ۷۳ شکسپیر متضمن سه تصویر عمده است: درختی عریان در پاییز، غروب یك روز، تودهٔ در حال مرگ خاکستر گرم. هر کدام از این تصویرها بیان شاعرانهٔ مرگ و مقدمه‌ای برای آنچه که در دو مصرع پایانی بیان می‌شود است. منتقدان مکتب فرمالیسم برای واژهٔ قلاب در مصرع دهم «ویندهاور»[۱۴] سرودهٔ **هاپکینز** مفاهیم مختلف و مرسوم آن را (بستن، محکم کردن، جنگیدن) محسوس می‌دانند.

عده‌ای از منتقدان مثل **کلینت بروکس** جنبه‌های صوری نقد ادبی را مد نظر قرار می‌دهند. **کلینت بروکس** عمدتاً فرمالیسم را به عنوان روش‌شناسی و رویکرد عملی در تأویل ادبی پایه‌ریزی کرده است. مهارت او در تحلیل دقیق متن است: چگونه یك واژه، تصویر، عبارت، یا رشتهٔ مسمط خاص معنایی را القا می‌کند که واژه، تصویر، یا عبارت معادل آن نمی‌تواند همان معنا را برساند. او در شعر تأکید می‌کند که صور خیال بایستی بکر و یکدست بوده نقش کلیدی داشته باشند. وزن باید با حس شعر همسو و تمام اجزای آن (لحن، تصویرگری، ساختار، و بحر) با یکدیگر مرتبط و همگی در خدمت تأثیری تمام و کمال باشند. در مورد رمان نیز او به همین نحو وحدت مضمون، فضا، تعارض درونی، تعلیق، اوج، و دیدگاه راوی را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد. **کلینت بروکس** در جایگاه یك منتقد نمایشنامه نگاه خود را بر الگوهای تمهید، تقسیم‌بندی پرده‌های نمایش، مهارتهای شخصیت‌پردازی، به‌کارگیری صحنه، و گفتگوها متمرکز می‌کند. او با مد نظر قرار دادن فردیت و خاصیت ویژهٔ هر کار هنری همیشه بر مواد و روشهای نهفته در یك اثر تأکید می‌کند. درواقع بروکس معتقد است که یك اثر انفرادی آنچنان ویژه است که بیان کردن یك متن با کلمات دیگر، استفاده از کلماتی سوای آنچه نویسنده به‌کار گرفته و جابه‌جا کردن آرایش واژه‌ها، مرتکب شدن بدعت دگرگونه‌نویسی[۱۵] است. هر گونه تحریف در فردیت ساختار و الگوهای معنایی یك اثر هنری در تغییر معنای آن اثر اجتناب‌ناپذیر است. سبك و نظمی که نویسنده برای بیان اثرش انتخاب می‌کند متضمن وحدتی است که بر پایهٔ تعدد ابزارهای زبانی و بدیعی قرار دارد. این ابزارها عبارتند از ایهام و تضاد[۱۷] و کنایه که اگر هستهٔ مرکزی اثر (جز آنچه عیناً وجود دارد) به گونه‌ای دیگر بیان شود اینها دیگر وجود نخواهند داشت. در نظر بروکس انسجام یك اثر هنری، فردیت و غیر قابل تقلید بودن آن است.

اگر فرمالیستها بیان دیگرگونهٔ یك اثر را به عنوان ابزاری برای نقد نمی‌پذیرند و آن را باعث غافل شدن از کلیت و بی‌عیبی یك اثر هنری می‌دانند، در نظر گرفتن قصه نویسنده از خلق یك اثر از این هم زیانبارتر خواهد بود. تحلیل هنر با در نظر گرفتن دید نویسنده نسبت به اثر خویش احساسی که او هنگام نوشتن داشته، آنچه که او را مجبور به نوشتن اثر کرده، و مقصود او از خلق این اثر همه و همه مرتکب شدن همان چیزی است که **ویلیام ك. ویمست**[۱۸] و **مونرو سی. بیردزلی**[۱۹] آن را **نادرستی تأکید بر قصد**[۲۰] نامیده‌اند. آنها عقیده دارند آنچه که قصد نویسنده است در بیشتر موارد مشخص نبوده و مورد سؤال است. خود نویسندگان هم به‌ندرت در قضاوت اعمال و انگیزه‌ها و مقاصد خود از خطا و لغزش مصون هستند. حتی اگر ادعای آنها درست باشد باید باز هم جای سؤال باشد، چرا که انگیزه و قصد معمولاً نیمه‌آگاهانه است و گاه برای خود نویسنده ناشناخته باقی می‌ماند. دیگر اینکه مقاصد همیشه در جهتی که نویسنده مد نظر قرار داده پیش نمی‌روند. منتقد فرمالیست اصرار دارد مقصود حاصل یگانه راهنمای اندازه‌پذیر نقد است و اگر نویسنده به مقصود برسد، قصد او در خود اثر نمایان خواهد بود و اگر به مقصود نرسد، هرچه که از ابتدا در نظر داشته با آنچه حاصل شده بی‌ارتباط خواهد بود، درنتیجه منتقد ذره‌ای اعتبار برای آن قایل نیست.

استفاده از اطلاعات مربوط به زندگینامهٔ نویسنده برای تأویل اثر او با نادرستی تأکید بر قصد ارتباط پیدا می‌کند. فرمالیستها می‌گویند مطالعهٔ زندگینامهٔ یك نویسنده می‌تواند به‌نوبهٔ خود جالب و گیرا و باارزش باشد، اما اشتباه گرفتن مطالعهٔ یك انسان به‌جای مطالعهٔ اثر او نفهمیدن طبیعت خلق یك اثر ادبی و در نظر داشتن ملاحظات خارجی شعر، نمایشنامه، یا رمان است. این ملاحظات خارجی نمی‌توانند مشکلات نهفته در رویکردهای داخلی را حل کنند. بنابراین هنگام تحلیل گفتگوی هملت با خودش (بودن یا نبودن) دانستن اینکه اصلاً

هملت را **بیکن**، **مارلو**، یا **شکسپیر** نوشته است به تأویل آن چندان کمکی نمی‌کند یا مثلاً تحقیق در باب جذابیت کالریج در نظر **دوروتی وردزورث** به عنوان کلیدی برای یافتن معنای «**قوبیلای قاآن**» یا دانستن اینکه **جان دان** «و داعیه‌ای در منع ماتم و زاری»[21] را هنگامی نوشت که آمادهٔ سفر به اروپا بود چیزی را عوض نمی‌کند. این اطلاعات به‌رغم جالب بودنشان گمراه‌کننده خواهند بود، چون معیاری را در نقد ایجاد می‌کنند که باعث دور شدن از جادهٔ نقد اثر می‌شوند. درست به همان‌گونه که نادرستی تأکید بر قصد و نقد بیوگرافی اثر ادبی را با انگیزه‌های آن اشتباه می‌گیرد. بینش اشتباه دیگری نیز در نقد وجود دارد که **ویمست** و **بیردزلی** از آن به عنوان نادرستی تأکید بر احساس[22] نام می‌برند. این بینش تأثیرات یك اثر ادبی را به‌جای خود اثر مورد تأکید قرار می‌دهد. اینان تأثیرات عاطفی و احساسی یك اثر هنری را بر مخاطبان وظیفهٔ نقد می‌دانند. این دیدگاه از یك طرف نسبت تئوری ارسطو در باب «تزکیه»[23] و امپرسیونیسم **امیلی دیکنسون** را در تعریف شعر (اگر از نظر فیزیکی احساس کنم که مغز سرم دارد می‌ترکد، آن‌گاه می‌فهمم که این شعر است) مطرح می‌کند و از سوی دیگر بررسیهای تاریخی (مثل مطالعهٔ عمومی در دوران **ویکتوریا** و طرز تلقی تماشاگران تئاتر دوران **الیزابت**) را در درك انتقادی رمان مؤثر می‌داند.

چون فرمالیسم در ارزیابی نارساییهای آشکال ابتدایی نقد صریح و بی‌پرده موضعگیری کرده است، معمولاً ـ برخلاف ادعای بسیاری از فرمالیستها ـ چهره‌ای متضاد در رویارویی با بینشهای سنتی تاریخی و بیوگرافی و اجتماعی داشته است. **کلینت بروکس** به‌خصوص در تلاش برای جدا کردن هر گونه ارتباطی بین مکاتب نقد سنتی (او این مکاتب را پژوهشی می‌نامد) و نقد فرمالیستی شاخص بوده است. او می‌گوید: «بنابراین حتی مردم مطلع و آگاه به‌سادگی درمی‌یابند که نقد «نو» تا اندازه‌ای دشمن پژوهشهای تاریخی است. برخی از محدودیتهای طلاب ارتدوکس مشخص شده است و آنها بر ادعای انتظام انتقادی مصرانه تأکید می‌کنند. خود من هم بر آنها تأکید می‌کنم. اما درخواست توجه بیشتر به نقد به معنای این نیست که مطالعات خود را در زبان‌شناسی، نقد متون، تاریخ ادبی، یا تاریخ عقاید متوقف کنیم. نتیجهٔ این کار اصلاً تضمین نشده است. با این وجود به هر دلیلی، خوب یا بد، بسیاری از مردم به این نتیجه رسیده‌اند و شاید بهترین خدمتی که نقد «نو» می‌تواند بکند تلاش برای زدودن این اشتباه باشد.»

همان‌طور که انتظار می‌رود اعتراض علیه فرمالیسم از سوی نمایندگان دیگر دیدگاههای نقد هیچ‌وقت کم نشده است. **دیوید دیچز** قضیهٔ اساسی فرمالیسم (تمامیت و بی‌نیازی هنر) را مورد حمله قرار داده استدلال می‌کند که یك اثر ادبی در آن واحد خیلی چیزهاست: انعکاسی از اوضاع اجتماعی است، ثبت تاریخ ذهنی نویسندهٔ آن است، ساختار آگاهانه‌ای از آرایش واژه‌ها و عقاید و مهارتهاست، و بالاخره سندی است که می‌تواند بینشهای منحصربه‌فردی را در تجربیات و ارزشهای انسانی وارد کند. دیچز معتقد است که پرداختن به یکی از این جنبه‌ها و نپذیرفتن جنبه‌های دیگر تحریف روند نقد است.

برخی دیگر می‌گویند فرمالیستها با تأکید بر حذف نویسنده و مخاطب از روند نقد ادبی دیدگاه هنر برای هنر را اقتباس کرده‌اند، وقتی ادبیات از مرام و از زندگی جدا بشود (یا طلاق بگیرد)، وقتی کار نقد تنها در نظر گرفتن چگونگی و نه چرایی باشد، اثر هنری عقیم و بی‌روح می‌شود. مخالفان فرمالیسم می‌گویند آنها (فرمالیستها) با تأکید بر عناصر ساختاری در یك شعر، نمایشنامه، یا رمان همه‌چیز را به جای معنا در تکنیك خلاصه می‌کنند. آنها (مخالفان) متأسف و سوگوارند، چرا که ادبیاتی این گونه شاید تنها به درد کتابخانه‌ها بخورد نه به درد جهان.

□

پانوشت

1. The Fugitive in the Early 1920's.
2. John Crowe Ransom.
3. Allen Tate.
4. Donald Davidson.
5. Robert Penn Warren.
6. I. A. Richards.
7. William Empson.
8. Denotative.
9. Connotative.
10. Love Song of J. Alfred Prufrock.
11. Verbal.
12. Ontological Criticism.
13. Motif.
14. The Windhover.
15. Heresy of Paraphrase.
16. Diction.
17. Paradox.
18. William K. Wimsatt.
19. Monroe C. Beardsley.
20. Intentional Fallacy.
21. A Valediction Forbidding Mourning.
22. Affective Fallacy.
23. Catharsis.