نشر بیدگل

نشر بیدگل | Bidgol Publishing co.

سرشناسه: باختین، میخاییل میخائیلوویچ، ۱۹۷۵ – ۱۸۹۵م. Bakhtin, Mikhail Mikhailovich
عنوان و نام پدیدآور: مسائل بوطیقای داستایفسکی/ میخاییل باختین؛ ترجمهٔ نصراله مرادیانی
مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۴۰۱
مشخصات ظاهری: ۵۸۴ص.؛ ۱۲/۵ × ۱۹/۵ س‌م.
شابک: ۹-۰۰۶-۳۱۳-۶۲۲-۹۷۸
یادداشت: عنوان اصلی: Problemy Poëtiki Dostoevskogo
یادداشت: کتاب حاضر از متن انگلیسی با عنوان" Problems of Dostoevsky's Poetics" به فارسی برگردانده شده است.
یادداشت: کتاب حاضر در سال‌های مختلف توسط مترجمان و ناشران متفاوت ترجمه و منتشر شده است.
یادداشت: واژه‌نامه
موضوع: داستایفسکی، فئودورمیخائیلوویچ، ۱۸۸۱ – ۱۸۲۱م. -- نقد و تفسیر
موضوع: Dostoyevsky, Fyodor -- Criticism and interpretation
شناسهٔ افزوده: مرادیانی، نصراله، ۱۳۶۲ –، مترجم
رده‌بندی کنگره: PG۳۳۶۲/۵
رده‌بندی دیویی: ۸۹۱/۷۳۳
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۸۸۸۹۴۹۳

# مسائل بوطیقای داستایفسکی

میخاییل باختین | نصرالله مرادیانی

# Problems of Dostoevsky's Poetics

Mikhail Bakhtin | Nasrollah Moradiani

نشر بیدگل

# مسائل بوطیقای داستایفسکی

میخاییل باختین
ترجمهٔ نصراله مرادیانی
ویراستار: مریم فرنام
نمونه‌خوان: میترا سلیمانی
مدیر هنری و طراح یونیفرم: سیاوش تصاعدیان
مدیر تولید: مصطفی شریفی
چاپ اول، زمستان ۱۴۰۲ تهران، ۵۰۰ نسخه
شابک: ۹-۰۰۶-۳۱۳-۶۲۲-۹۷۸

Bidgol Publishing co. | نشر بیدگل

تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷
فروشگاه: تهران، خیابان انقلاب، بین ۱۲فروردین و فخر رازی، پلاک ۱۲۷۴
تلفن فروشگاه: ۶۶۹۶۳۶۱۷،۶۶۴۶۳۵۴۵

همهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.
bidgol.ir

## فهرست


یادداشت مترجم فارسی ۷

**مقدمه** ۹

**دیباچهٔ ویراستار** ۳۷

**یادداشت نویسنده** ۶۵

**فصل اول**

رمان چندصداییِ داستایفسکی و بازتاب آن در ادبیات انتقادی ۶۷

**فصل دوم**

قهرمان و موضع مؤلف در خصوص قهرمان در هنر داستایفسکی ۱۳۷

**فصل سوم**

ایده در داستایفسکی ۱۸۹

**فصل چهارم**

ویژگی‌های ژانر و ترکیب‌بندیِ پیرنگ در آثار داستایفسکی ۲۲۹

**فصل پنجم**

گفتمان در داستایفسکی ۳۵۷

**نتیجه‌گیری** ۵۰۹

**ضمائم** ۵۱۳

ضمیمهٔ اول ۵۱۵

ضمیمهٔ دوم ۵۲۷

ضمیمهٔ فارسی ۵۵۹
فهرست اسامی خاص، اصطلاحات و آثار ۵۶۱

نشر بیدگل

## یادداشت مترجم فارسی

در ترجمهٔ کتاب حاضر، اغلب نقل‌قول‌های آثار داستایفسکی را از ترجمه‌های فارسی این آثار آورده‌ام. عناوین این آثار در ضمیمهٔ فارسی انتهای کتاب آمده است و اشاره به صفحه یا صفحات در انتهای نقل‌قول‌ها به صفحات همین کتاب‌های فارسی مربوط می‌شود.

از مدیران نشر بیدگل، عماد شاطریان و آلا شویز، بسیار ممنونم که امکان چاپ مجدد کتاب را در مجموعهٔ نشر بیدگل فراهم کردند.

در چاپ قبلی، دوست ویراستارم، مریم فرنام، کتاب را خوانده بود و متن فارسی کتاب را پیراسته‌تر کرده بود. از او نیز سپاسگزارم. در این چاپ، نگاهی دوباره به متن کرده‌ام، اما به‌جز تغییراتی که در دو مقالهٔ آغازین کتاب، نوشتهٔ وِین سی. بوث و کریل امرسون، داده‌ام، باقی متن تغییر زیادی نکرده است.

**ن. م.**

**بهار ۱۴۰۱**

# مقدمه

وِین سی. بوث

اگر بخواهیم بدانیم چرا آثار باختین به‌حق شایستهٔ اشتیاق فراوانی است که دنیای غرب در سال‌های اخیر به آن نشان داده، ناگزیر باید سر اصل مطلب برویم. زمانی که باختین در حال نوشتن و بازنویسی، گم کردن و بازیافتنِ صدها صفحه از نوشته‌های فوق‌العاده متنوع و بااین‌حال بی‌نهایت همساز خود بود، ما در غرب دربارهٔ رابطهٔ ایدئولوژی و فرم چه می‌گفتیم؟

منتقدانِ فرم‌گرا بحث خود را از حقیقتی آغاز می‌کنند که منتقدانِ ایدئولوژی‌گرا غالباً آن را نادیده می‌گیرند: این حقیقت که فرم، حتی در انتزاعی‌ترین حالتش، به‌خودی‌خود جالب‌توجه است. شکل‌ها، نقش‌ونگارها و طرح‌ها برای همهٔ آدم‌ها گیرایی و از این رو معنی دارند. به آنچه بعضی منتقدان «معانی بشری» می‌نامند نیازی نیست؛ در واقع هیچ‌چیز انسانی‌تر از دوست‌داشتنِ اشکال انتزاعی نیست. تناسباتی که در عرصهٔ ریاضیِ محض کشف و ابداع می‌شود، درست مثل شکل‌هایی که در جهان واقعی با آنها مواجه می‌شویم یا به‌زعم خود مواجه می‌شویم، از نظر جویندگان آن تناسبات به‌مراتب ارزشمندتر از جست‌وجوی بی‌شکلیِ[1] مطلق است؛ آن‌هم اگر منطقی وجود داشته باشد که بر اساس آن جست‌وجو، مطالعه یا «صورت‌بندیِ» بی‌شکلیِ واقعی امکان‌پذیر باشد.

1. chaos

آنجا که بحث بر سر فرم‌های ساختهٔ دست بشر است، دلبستگیِ «خالصانه»، «انتزاعی» و «بی‌غرضانهٔ» ما به فرم‌ها، برای منتقدان فرم‌گرا عجیب بوده است. مسلماً آثار هنری هنوز گویای علاقهٔ ما انسان‌ها به فرم انتزاعی یا «بی‌معنی»اند، ولی این آثار غالباً مالامال از معانی دیگری نیز هستند. نقاشی و پیکرتراشی آبستره، خواه بدوی و خواه مدرن، موسیقی غیربرنامه‌ای[1] چه ساختهٔ باخ چه ساختهٔ کاوشگران ریاضی متأخر، پازل‌های پیچیدهٔ زبان، لحاف‌های چهل‌تکه، «هنر» کامپیوتری مبتنی بر معادلات پیچیده، همگی، مؤید توانایی انسان برای لذت بردن از اشکالی است که از معانیِ معمولِ موردعلاقهٔ ایدئولوژی‌ها جدایند. بااین‌حال، به‌مجرد ساخته شدن حتی بی‌روح‌ترین اثر هنری، معانی‌ای برای آن به ارمغان می‌آید که در نتیجهٔ آن آفریننده و دریافت‌کننده به قلمرویی ورای تعمق دربارهٔ شکل ناب گام می‌نهند. از این رو، دیر یا زود همهٔ منتقدانِ فرم‌گرا باید با این مسئله مواجه شوند که چطور با رسوایی‌ای دست‌وپنجه نرم کنند که عموماً «محتوا» نامیده می‌شود.

یک راه برای حل این مسئله مخالفتِ بی‌پرده با معنا و تصور آن به‌منزلهٔ لکه‌ای بر فرم ناب است. در قرن حاضر شمار چشمگیری از منتقدان هنر را مرادف تطهیر اثر هنری از هرگونه معنا دانسته‌اند. آیا مسلم نیست که هرچه ما به تصوری ساده و ناب از فرم نزدیک‌تر شویم ــ فرمی آلوده‌نشده با دلبستگی‌های فایده‌خواهانه‌ای که زندگی غیرهنری‌مان را انباشته است ــ بیش از پیش به آن چیزی نزدیک می‌شویم که به‌حق هنر نامیده می‌شود؟ بیانیه‌های بی‌شماری بر بی‌آلایشی هنر پای فشرده‌اند و علیه اشخاص هنرنشناسی داد سخن داده‌اند که با

۱. موسیقی غیربرنامه‌ای (non-programmatic) در مقابل موسیقی برنامه‌ای (programmatic). موسیقی برنامه‌ای «گونه‌ای از موسیقی‌سازی مبتنی بر یک داستان، شعر، ایده یا صحنه است [...]. آثار ارکستری برنامه‌دار، مانند سمفونی فانتاستیک برلیوز، رومئو و ژولیت چایکوفسکی و مولداو اثر اسمتانا، تجسم‌بخش احساسات، شخصیت‌ها و ماجراهای یک داستان و یا صداها و حرکت‌های طبیعی هستند.» (به نقل از درک و دریافت موسیقی، راجر کیمی‌ین، ترجمهٔ حسین یاسینی، نشر چشمه). ــ م. ف.

ساده‌دلی تمایلات بشری را در واکنش‌های خود به هنر لحاظ می‌کنند: «مهم نیست هنرمند چه چیزی نقاشی کند، کافی است فرمی زیبا بیافریند.» «مخاطب جماعت دشمن هنرند و خواهان احساسات و ترانه‌هایی که بشود همراهی‌اش کرد.» «هرگز نپرسید فلان شخصیتِ ادبی یا بهمان اثر ادبی اخلاقی است یا غیراخلاقی، فقط بپرسید طرح اثر خوب است یا نه.»

در پایان قرن نوزدهم پیتر[۱] و دیگران می‌گفتند تمنای هنر رسیدن به وضعیت موسیقی است که در آن فرم و محتوا چنان با ظرافت درهم می‌پیچند که هیچ منتقدی نمی‌تواند آنها را از هم جدا کند. در عصر ما منتقدها بر این باورند که حتی لحن پیتر هم به‌اندازهٔ کافی سخت‌گیرانه نیست: به عقیدهٔ آنها، مسئلهٔ هنر آمیزشی زیبا نیست، چراکه اصلاً نباید «محتوا»یی در کار باشد تا با فرم آمیخته شود. موسیقی خود به‌درستی در تمنای رسیدن به وضعیت ریاضی ناب یا فرمِ دست‌نخورده و غیرتصنعیِ صداهای طبیعی است. فقط فرم است که اهمیت دارد؛ یا، بنا به آخرین تعبیرِ روز، فقط زبان اهمیت دارد.

هرکس که این‌طور جسورانه به نفع فرمِ بی‌پیرایه رأی دهد دیر یا زود با این حقیقت رسواکننده مواجه می‌شود که در زندگی واقعی همهٔ آثار هنری بار ایدئولوژیک دارند. این رسوایی در جایی بیش از همه به چشم می‌آید که آثار هنری «پیامی» آشکار و مشخص داشته باشند؛ مثل شورواشتیاق دینی بهشت گم‌شده و مَس در بی مینورو سرزمین بی حاصل یا اضطرارِ اگزیستانسیالیستی و هدف‌دارِ اکثرِ آثار داستانیِ مهم قرن بیستم. بااین‌حال، لاپوشانی تمام‌وکمال ایدئولوژی در آثار هنری نیز همان‌قدر شرم‌آور است. منتقدانِ باریک‌بین به‌سادگی می‌توانند ثابت کنند که اگر هدف ما رسیدن به خلوص و بی‌آلایشی باشد، همان بهتر که هنرمند کار خود را به ماشین‌های بی‌غرض واگذار کند. حتی می‌توان

۱. والتر پیتر (Walter Pater، ۱۸۹۴–۱۸۳۹)؛ منتقد ادبی و هنری انگلیسی. ــم. ف.

دلایل ایدئولوژیک این واگذاری را هم بررسی کرد. اگر تاریخ هنر در قرن حاضر را به‌دور از تحریف در نظر آوریم، می‌توان کل تاریخ هنر این قرن را به شکل رقابتی تمام‌عیار میان هنرمندان و منتقدان، رقابتی بر سر اکتساب جایگاه پالایندهٔ اعظم، به رشتهٔ تحریر درآورد؛ رقابتی میان هنرمندان و منتقدان به‌منظور به دام انداختن یکدیگر در لحظهٔ ناکامی در امر زدودن ناخالصی‌های بی‌شمار.

از میان همهٔ هنرها، آثار داستانی بیش از سایر هنرها برای خالص و بی‌آلایش شدن مقاومت نشان داده‌اند. وجود ناخالصی در اثر داستانی به‌قدری آشکار است که بعضی هنرمندان آن را آفرینشی معیوب دانسته و ردش کرده‌اند: شاعرها خیلی وقت‌ها در مرام‌نامه‌هایشان تشری حوالهٔ نویسنده‌های داستان‌گو کرده‌اند، نویسنده‌هایی که صرفاً دل‌مشغول تهیهٔ «متنی خواندنی» هستند و متقابلاً خیلی از رمان‌نویس‌ها در آرزوی دستیابی به شعر بی‌داستان[1] بوده‌اند. از آنجاکه داستان گفتن به‌خودی‌خود اقرار به خیانت به فرم ناب است، می‌توان از طریق چوب لای چرخ داستان گذاشتن، به‌نحوی فرم را به اثر بازگرداند؛ مثلاً از طریق بی‌فرجام گذاشتن داستان تا خواننده صفحات داستان را زیرورو کند، با روایت کردن داستان با ترتیبی الفبایی، با افزودن بازی‌های زبانی و استفاده از شیطنت‌هایی در زاویهٔ دید و به این ترتیب یادآوری این مسئله به مخاطب که ظرافت و پیچیدگیِ ساختاری تنها دلبستگیِ موجه است؛ همچنین بیان مستقیم این امر به خواننده که داستان‌هایتان نه به‌واسطهٔ دلبستگی به شخصیت‌ها و شکل ارتباط آنها با یکدیگر، بلکه به‌واسطهٔ نظامی عددی یا شیوه‌های تصادفی مثل ورق‌های بُرخورده یا گزینشِ کامپیوتری «پدید» آمده‌اند. ولی واقعیت خجالت‌آور آنجاست که به‌مجرد به زبان آوردن نام شخصیت‌ها و وقوع حتی یک ماجرا، خوانندگان با نهایتِ ساده‌لوحی و غرض‌ورزی شخصیت‌ها را انسان‌هایی واقعی در موقعیتی

1. story-free

واقعی تصور می‌کنند و همهٔ تلاش‌ها برای به دست آوردن فرم ناب نقش بر آب می‌شود.

حاصل ناکامی مسلم فرم‌گرایی ناب در مواجههٔ متناسب با حتی ساده‌ترین آثار داستانی تلاش‌های گوناگونی بوده که ایدئولوژی را نه رسوایی، بلکه راز دانسته‌اند. داستان‌های سرگرم‌کننده حقیقت پیچیده‌ای را بر ما آشکار می‌کنند: درحالی‌که اتفاقات زندگی آدم‌ها به‌خودی‌خود هنر محسوب نمی‌شود، آثار داستانی، برخلافِ توشیح دوتایی[1]، مسلماً شکلی از هنرند که به یک معنا از اتفاقات زندگی آدم‌ها ساخته شده‌اند. اگر، در عرصهٔ هنر، فرم همواره به‌نحوی اهمیت داشته باشد، اگر فرم آن چیزی باشد که هنر را از زندگی متمایز می‌کند و اگر فرمِ آثار داستانی ریشه در مصالح به‌دست‌آمده از زندگی واقعی داشته باشد، چطور می‌توان از چیزی به نام هنر داستان‌نویسی سخن گفت؟

در این صورت، دومین راه‌حلِ رسواییِ مذکور، یعنی محتوا، استقبال از آن و کوچک شمردن علاقه به فرم و یکی دانستن هنرِ اثر ادبی با ایدئولوژی آن و به این ترتیب ارزش‌گذاری آثار بر طبق راستی یا ناراستی سطحی ماجراهایی است که در آنها اتفاق می‌افتد. بنابراین، آدم می‌تواند عملاً مرز میان هنر و زندگی را حذف کند و با هر اثر هنری مثل تجربهٔ بی‌واسطه و دستِ‌اول رودررو شود. این نگرشِ «هنرستیزانه»[2]، به‌رغم بی‌اعتبار شدن در پی انتقادهای اعصار مدید، هنوز پابرجاست؛ در پروژه‌های سانسور که در مدارس به ما تحمیل می‌شود؛ در بعضی نقدهای سیاسی که صرفاً مختص رژیم‌های تمامیت‌خواه نیز نیست؛ در بعضی حمله‌های عجولانه به آثاری که تبعیض جنسی یا نژادپرستی

۱. توشیح (acrostics) را «به دست آمدن نام شخصی یا چیزی از جمع و ترکیب حروف اولِ هر مصراع یا بیت شعری» گویند (به نقل از فرهنگ فشردهٔ سخن). توشیح دوتایی (double acrostics) نیز در جایی شکل می‌گیرد که در هر مصرع یا بیت نام دو شخص یا دو چیز از مجموع و ترکیب دو حرف شکل گیرد. به‌طور کلی، منظور وین بوث فرم توشیح به دور از معنادهی در تقابل با فرم معنامدار آثار داستانی است. ــ م. ف.

2. philistine

در آنها وجود دارد ــ حملاتی که در اهداف موردنظرشان دقت کافی نشده است ــ و نیز در برنامه‌های بعضی منتقدان اخلاقی و مذهبی که مثل جان گاردنر در مقالهٔ در باب داستان‌های اخلاقی[۱] ادعای خود مبنی بر احترام به ارزش‌های ویژهٔ هنر را فراموش می‌کنند؛ و به این ترتیب بسیاری از منتقدانِ مسائلِ جامعه‌شناختی یا منتقدان «نومارکسیست» سراغ اشکال تازه و پیشرفتهٔ ضدفرمالیسم رفته‌اند. آنها هرگونه هنر و هر نوع نقدی را «سیاسی» می‌دانند و بی هیچ دردسری می‌توانند نشان دهند که کندوکاو یک اثر برای یافتن ایدئولوژیِ آن، دست‌آخر ایدئولوژی اثر را برملا می‌کند. حتی بوم‌های نقاشی سفید، سکوت‌های ۴٫۵ ثانیه‌ای، هنر ماشین‌های خودویرانگر[۲]، دایره‌ها و اشکال کروی و سه‌گوشِ مینیمال‌ترین آثار هنری گریزی از معنا ندارند. این بازی‌های به‌ظاهر بی‌غرض و بی‌آزار را انسان‌ها به سایر انسان‌ها عرضه می‌کنند و از این رو معانیِ وضعیتی که در آن خلق شده‌اند و معانیِ اَعمال و رفتار خالقانشان در آن وضعیت را با خود به همراه دارند. در نتیجه ناب‌ترین فرم هم خود به ایدئولوژی مبدل می‌شود و شگفت اینکه منتقدان دست‌چپی و دست‌راستی در داوری هنر با معیارهای صرفاً ایدئولوژیک دست به دست هم می‌دهند.

سومین راه این است که بی هیچ نظم‌وقاعده، با مصالحه‌ای متزلزل گاه از فرم حرف بزنیم و گاه دربارهٔ معنا؛ اینکه دربارهٔ کدام‌یک حرف بزنیم بستگی دارد به اینکه خودِ اثر ذهن ما را به‌سوی کدام‌یک، فرم یا معنا، سوق دهد. در این روشِ التقاطی، فرم مثل لفافی است که به‌سادگی می‌تواند کنده شود، لفافی حاوی محتوا. این تفکری کلاسیک استوار بر تمایز اشیا / کلمه‌ها[۳] ست: «اشیا» به‌عنوان محتوا کل «معنی» را

۱. مقالهٔ معروف و مفصل رمان‌نویس آمریکایی، جان گاردنر (John Gardner، ۱۹۸۲–۱۹۳۳)، با عنوان *On Moral Fiction*. او در این مقاله با تأسی جستن به نویسندگانی از جمله تالستوی بر اخلاقیات به‌منزلهٔ عمده‌ترین هدف هنر تأکید می‌کند. ــم. ف.

۲. self-destroying machine؛ اصطلاحی است برساختهٔ هنرمند آلمانی، گوستاو متزگر، که در دههٔ ۱۹۶۰ با پاشیدن اسید روی سطحی نایلونی طرح‌هایی می‌ساخت تا مخالفت خود را با سلاح‌های اتمی نشان دهد. ــم. ف.

۳. res / verba؛ تمایزی اصالتاً به زبان لاتین است. res به معنی چیز یا واقعیت و verba به معنی ←

در بر دارند و «کلمه‌ها» یا زبان، به‌عنوان فرم، وظیفهٔ حمل را بر عهده دارند، درست مثل خدمات تحویل کالا که اهمیت چندانی به محتویات داخل بسته نمی‌دهد. منتقدان نقد نو[1]، دست‌کم به وقتِ بررسی آثار داستانی، تمایل داشتند این‌گونه با فرم رودررو شوند.

می‌توان چهارمین راه را «ارسطویی» نامید یا، شاید برای اجتناب از ادعای فهم کامل ارسطو، «نوارسطویی». در اینجا فکرِ «محتوا»ی تفکیک‌پذیر از فرم را به‌کل از ذهن بیرون و در عوض بر جفتِ فرم/ ماده تکیه می‌کنیم که در آن نه فرم می‌تواند از جفت خود جدا شود و نه ماده از فرم. اگر مواد و مصالحِ اثر از فرم خود تفکیک شوند، یا صرفاً به مواد و مصالحی خام مبدل می‌شوند یا در قالب فرمی دیگر جای می‌گیرند که اساساً ماهیت ماده را متحول می‌کند. این شیوهٔ فرم‌بنیاد هم زبان را مورد توجه قرار می‌دهد هم ایدئولوژی‌هایی را که ناگزیر در زبان مستترند؛ فرم و ایدئولوژی‌ای که محصول اندیشه‌ای برخاسته از کنش انسانی‌اند یا محصول اندیشه‌ای که باید فهمیده شود یا محصول نگرشی که بناست در جهان اشاعه شود. مثل هر چیزی که واقعاً وجود دارد، آثار هنری، هم از نظر فرم هم از نظر مواد و مصالح، تحلیل‌پذیرند؛ ولی به‌عنوان چیزهایی موجود، این آثار هنری این‌همانی‌ای از فرم و ماده را نمایش می‌دهند. در اینجا ماده در واقع به شکل چیزی درآمده که عملاً با آن روبه‌رو هستیم.

در این دیدگاه، حتی نمی‌توان فرمِ فرضاً ادیپ شهریار را بدون وصف دقیق ویژگی‌های اخلاقی و عقلانی شخصیت‌هایی که کارهایی ازشان سر می‌زند و درد و رنج می‌کشند توصیف کرد؛ فرم همان کنش آنهاست. بازگویی‌ای از پیرنگ که برآوردی دقیق از تمامی وجوه شخصیت ادیپ ــ یا در ژارگون مدرن، «ارزش‌ها»ی او من‌جمله «ایدئولوژی» او ــ را در بر نگیرد هیچ اعتبار فرمال نخواهد داشت؛ و بازگویی‌ای از «محتوا» نیز که

← واژه‌ها (و جمع verbum) است. تعبیر لاتین res, non verba که در زبان‌های اروپایی امروز نیز به‌کار می‌رود به‌عبارتی معادل «به عمل کار برآید به سخن‌دانی نیست» در زبان فارسی است. ــ م. ف.

1. The New Critics

دیدگاه‌های اخلاقی را از شکلی که در آن نمایش داشته‌اند تفکیک کند همان‌قدر بیهوده خواهد بود. همچنین، اندیشه‌ها و باورهایی که در «لِدا و قو»[1] به بیان درآمده محتوایی شکل‌گرفته از کلمات نیستند، بلکه خود ایده‌هایی شکل‌گرفته‌اند: فرمی منحصربه‌فرد، تحمیل‌شده بر کلماتی که به‌خودی‌خود می‌توانستند ایده‌های پُرشمار دیگری را بیان کنند. در این دیدگاه، فرم در قالب فرم‌هایی بی‌شمار و مجزا پدیدار می‌شود؛ به‌عبارتی فرم‌هایی به تعداد همهٔ «چیزها»ی موجود در این عرصه، به تعداد همهٔ جوهرهایی که به‌دست هنرمندان ساخته شده‌اند. این جوهرها، برخلاف آنها که در طبیعت رخ می‌نمایند، به‌کل در ارزش‌ها غرقه‌اند. به بیان دیگر، فرم داستانی‌ای که عاری از ارزش و عاری از تعهدات و دغدغه‌های شخصیت‌ها و نویسنده‌شان باشد وجود ندارد.

وقتی می‌فهمیم پیروان ارسطو چطور با مفهوم طرح داستانی مواجه می‌شوند، متوجه می‌شویم که چرا ترجیح می‌دهند نه از فرم بلکه از فرم‌های متعدد حرف بزنند. کسانی که به فرم عالی یا فرم ناب داستانی علاقه داشتند، در بیشتر حمله‌هایشان به طرح داستانی، آن را مرادف دسیسه دانستند و دسیسه از ارزش‌های شخصیت‌های انسانیِ درگیر در آن فرم داستانی جدا دانسته شد.[2] وقتی ای. ام. فورستر خواست جان کلام ساختار تائیس آناتول فرانس را بازگو کند، آنچه اتفاق افتاد (چون مقام کشیشی و روسپیگری، هریک، آنجایی آغاز می‌شود که دیگری خاتمه یابد) این بود که طرح این رمان به شکل ساعت شنی بازنمایی شد؛ یا برای ساده‌تر کردن آن، به شکل «X». اگر بخواهیم در این سطح از انتزاع سخن بگوییم، می‌توان گفت چون مکبث داستان چگونگی در مخمصه افتادن یک شاه‌کُش و همسرش، پس از کامیابی اولیه، است، پس طرح این نمایش چیزی مانند خط منحنی یا برای بزرگ‌نماییِ این سرنگونی، مانند چِک‌مارکی سروته خواهد بود.

1. “Leda and the Swan”

۲. در زبان انگلیسی plot هم به معنی طرح است و هم به معنی توطئه و دسیسه. ــ م. ف.

تحلیل‌های ادبیِ «ساختاری» بی‌شماری در این سطح از انتزاع صورت گرفته‌اند، سطحی که به ادعایی افراطی غالباً از جانب نورتروپ فرای و دانشجویانش منتهی می‌شود؛ براساس این ادعا، آثار ادبی همه داستانی یکسان دارند: «از دست دادن و بازیابی هویت.»[1] چنین ادعایی، حتی اگر حقیقت داشته باشد ــ و تا آنجاکه من می‌دانم ممکن است داشته باشد ــ برای کسی که سعی دارد دربارهٔ شیوهٔ ارتباط ایدئولوژی و فرم صحبت کند، سودمند نیست.

در این وضعیت، «سودمند» واژهٔ کلیدی ماست. جست‌وجوی زبانی سودمند برای صحبت دربارهٔ داستان، طرحِ آن، «جوهر» یا «یکپارچگی» یا «روحِ» آن داستان به چه معناست؟ سودمند برای چه کسی؟ خُب، چرا نه برای همه؟ منتقدان «ارسطویی»، مثل خود ارسطو، همیشه آرزو داشتند نه‌فقط برای خواننده‌ها و تماشاگرها و سایر منتقدها، بلکه همچنین برای نویسنده‌های مبتکر هم سودمند باشند. بوطیقا را عموماً «کتاب راهنمایی» برای نوشتن تراژدی می‌دانند؛ این کتاب در تحلیل دقیق اجزای سازندهٔ تراژدی‌های موجود و در برآورد بسیار سنجش‌گرانهٔ بهترین نحوهٔ ترکیب این اجزا به ما می‌گوید که چطور می‌توانیم چیزهایی از همان نوع بسازیم یا چطور می‌توانیم تکمیلشان کنیم.

بااین‌حال، این کار را با به دست دادن کتاب قواعد یا با طرح الگوریتمی ساده انجام نمی‌دهد. در تحلیل‌های این کتاب، با ارزش‌داوری‌هایی در خصوص زیباییِ فنی یا فرمالِ تفکیک‌پذیر از کیفیات اخلاقی مواجه نیستیم، بلکه همهٔ تحلیل‌های این کتاب مشحون است از داوری‌های ارزشیِ کنشی شکل‌گرفته، «سنتزی از حوادث» یا رویدادهایی که بازنمایندهٔ انتخاب‌های عاملانی اخلاقی یا احیاناً غیراخلاقی است؛ درنتیجه این داوری‌ها، به‌عنوان «طرح» اثر، سزاوارند «جانِ» اثر نامیده شوند. بنابراین آنچه باختین ایدئولوژی می‌نامد بخشی جوهری از تحلیل ارسطویی است؛

1. *The Educated Imagination*, Bloomington, Indiana, 1964, p. 55ــ ف.م.

فرم‌هایی که ارسطو مورد بحث قرار می‌دهد نه از اشکال انتزاعی، بلکه از ارزش‌ها ساخته شده‌اند: ارزش‌هایی که در پی‌شان هستیم، ارزش‌هایی که از کف داده‌ایم، ارزش‌هایی که برایشان ماتم گرفته‌ایم، ارزش‌هایی که محترمشان می‌شماریم. در گفت‌وگوگراییِ باختین، درست مثل فرمالیسم ارسطو، اشارهٔ چندانی به اشکالی مانند ساعت شنی یا منحنی‌های مارپیچی یا تقارن‌ها و عدم تقارن‌های انتزاعی، از هر نوع آن، وجود ندارد. نه کنش آدم‌ها را می‌توان به نمودار یا معادلهٔ ریاضی تقلیل داد و نه حتی «تقلید کنش‌ها» را.

پس یکپارچگی‌ای که در هر تعبیر راستین از نقد فرمال ارسطویی در جست‌وجویش هستیم نوعی یکپارچگی ایدئولوژیک است؛ یکپارچگیِ اعمالی که در مواد و مصالح ایدئولوژیک نهفته است، خواه آشکار، مثلاً در القاب و صفاتی که شخصیت را خوب یا بد معرفی می‌کنند، خواه به‌شکلی تلویحی، در قالب چینش ارزش‌ها در سیر پیشروی طرح داستان. نکتهٔ مهم در حرکت به‌سوی مقایسهٔ نقد ارسطویی، با تعبیری که باختین از «فرمالیسم ایدئولوژیک» ارائه می‌دهد، آن است که اینجا در واقع در پی یکپارچگی هستیم؛ همانا هنرمند در پی یکپارچگی جلوه‌های هنری است، هنرمندی که هنرش مهارتی است برای هماهنگ‌سازی. هدف اصلی همه‌جا جلوهٔ هنری است (جلوه‌ای تراژیک یا خنده‌آور، پرهجو یا ترسناک، اسرارآمیز یا تحسین‌آمیز ــ ارسطوگراهای دیگر فهرستی متفاوت از جلوه‌های هنری احتمالی و شگفت‌انگیز عرضه می‌کنند) و در مورد مسائل فنی مانند وسایلی صحبت می‌شود که به خدمت اهدافی خاص درمی‌آیند. در مقالهٔ «فلسفهٔ ترکیب‌بندی»[1] ادگار آلن پو است که همچو نقش‌گرایی‌ای به شکل کاریکاتور درمی‌آید؛ در این مقاله، دربارهٔ هریک از انتخاب‌های هنرمند طوری صحبت می‌شود که انگار محاسبهٔ

۱. پو در این مقاله با عنوان اصلی «The Philosophy of Composition» اصطلاح مشهور خود «وحدت تأثیر» را به کار می‌برد؛ مقاله‌ای که لحن آن شماری را بر آن داشته است تا آن را هجوی دربارهٔ داستان‌نویسیِ موفق بدانند. ــ م. ف.

ریاضی‌دانی است جهت انتقال احساسی مشخص و معین. ولی حتی در بین نقش‌گرایانِ نکته‌سنج‌تر، که استادان خودم از جمله رونالد کرِین، ادگار اولسن و همکارانشان را نیز متعلق به این دسته می‌دانم، جز واژهٔ «یکپارچگی»، که برایشان کلیدی بود، هیچ‌وقت موضوعی دیگر در میان نبود و همواره می‌گفتند یکپارچگی‌ای که باید در پی‌اش بود یکپارچگیِ جلوهٔ هنری است. در این صورت بود که منتقدی نکته‌سنج می‌توانست اثرِ «کمال‌یافته» را، مثل کلی اندام‌وار و دارای نوعی «روح» یا قاعدهٔ بنیادین و روشنگر، از نو صورت‌بندی کند و توضیح دهد و با ارجاع به آن، در مطلوب‌ترین شکل، آدم می‌توانست انتخاب‌های نویسنده را یک‌به‌یک شرح دهد.

دستان نویسنده از همان آغاز، مثل خودِ اثر، آغشته به ایدئولوژی بوده است. از آنجاکه نویسنده‌ها با مخاطبانی مواجهند که در پاره‌ای از ارزش‌ها با آنها مشترک‌اند و در پاره‌ای دیگر نه، باید شیوه‌هایی تأثیرگذار را برای تجسم بخشیدن به ارزش‌ها در داستان یا درام کشف کنند، ارزش‌هایی که موجب می‌شوند اثر کارگر افتد. از این رو، نویسنده‌ها مسئول آثار یکپارچهٔ هنری‌اند، آثاری حاصل انتخاب‌های آنها و مورد قضاوت منتقدان (گرچه از منظری سراسر متفاوت، نویسنده‌ها مسئولیتی ندارند، چون فرهنگِ آنهاست که هنجارهای پیرامونشان را بر آنها، بر اثر و بر مخاطب تحمیل می‌کند).

هر منتقدی که بخواهد فن ادبیات داستانی را بر این اساس مطالعه کند (همان کاری که من هم در اواسط قرن می‌کردم) مسلماً تلاش خواهد کرد هر عنصر هنری را بر اساس نقش آن درون یک کل بفهمد. حتی هنجارهایی که یک رمان در خود دارد، به‌عبارتی ایدئولوژی آن، در خدمت یکپارچگی‌ای است که برای هر خواننده‌ای نه در طرح یا «معنا»یی ذهنی، بلکه در تأثیری بخصوص، هرقدر هم که این تأثیر پیچیده باشد، محقق می‌شود. بر این اساس وقتی من در دههٔ پنجاه تصمیم گرفتم «عینیت»ی را

مورد بازنگری قرار دهم که منتقدان در آن دوره به‌عنوان دستاوردِ داستانِ خوب برایش بازارگرمی می‌کردند، طبیعی بود که از خود بپرسم آیا عینیت واقعاً مهم‌ترین هدف هر داستان خوب است، آیا طنینی از عینیت برای همهٔ اهداف اصلی ادبیاتِ داستانی کارآمد است و آیا برای مؤلف نوعی عینیتِ راستین حقیقتاً امکان‌پذیر است، فارغ از اینکه چه میزان تطهیر فنی به دست آمده باشد. برای من که در مقام به‌اصطلاح «فرمالیست طراح»[1] کار می‌کردم ناگزیر جواب هر سه سؤال «نه» بود. عینیت مهم‌ترین هدف نیست و حقیقتاً دست‌نیافتنی است، چون صدای نویسنده همواره حاضر است، فارغ از تلاشی که احیاناً برای مخفی‌کردن این صدا صورت گرفته باشد؛ و حتی طنینی از عینیت صرفاً در پاره‌ای از موقعیت‌های داستانی راهگشاست، چون بی‌تردید بسیاری از بهترین لحظاتی که در رمان‌ها با آن مواجه می‌شویم حاصل وهم لحظاتی سراسر «غیرعینی» است.

در نظر من، مخالفانم کسانی بودند که در تمام داستان‌های خوب نوعی «زاویهٔ دید چشم‌چرانانه»[2] را ضروری می‌دانستند و از همین رو قواعدی انتزاعی و بی‌قیدوشرط ابداع می‌کردند، قواعدی که می‌گفت چگونه می‌توان نشانه‌های حضور نویسنده را از اثر پاک کرد. در مقام کسی که درون مکتبی یکسر فرمالیستی جای داشت، خودم را کسی می‌دانستم که می‌خواهد خطایی فاحش ولی متداول را جبران کند: جست‌وجوی عینیت به هر قیمتی؛ عینیتی که در اکثر اوقات صرفاً به مسائل ظاهریِ زاویهٔ دید تقلیل می‌یافت. منتقدان اصرار می‌کردند که اگر نویسنده از قواعدی بخصوص مثل «بازگویی» تخطی کند، اگر از پسِ «نشان دادنِ» مطلق یا «تجسم بخشیدن» برنیاید، نتیجهٔ نهایی «عینی» نخواهد بود و این نتیجتاً چندان خوب نیست. در میان کسانی که در آن زمان بیش از همه می‌کوشیدند در وضع این قواعد افراط کنند

1. constructive formalist
2. point-of-voyeurism

این ادعا وجود داشت که رمان‌نویس باید رنگ‌آمیزیِ هر شخصیت را بدون تحمیل داوری‌های گزافِ اخلاقی به عهده بگیرد و در این راه غالباً به سخنان کیتس دربارهٔ شکسپیر و «شاعر بوقلمون‌صفت»[۱] اشاره می‌شد. شماری از منتقدها این ایده را به خودِ ساختار رمان بسط داده و مدعی بودند که رعایت «انصاف» دربارهٔ شخصیت‌ها بزرگ‌ترین هدف ادبیات داستانی است. ولی بیشتر منتقدها، و علی‌الخصوص منتقدان تجربه‌گرا، مسئله را به تطهیر فنی تقلیل داده بودند: نویسنده باید سطحی[۲] را بیافریند که عینی باشد یا عینی بنُماید.

با توجه به فهم امروز من از مسئله، پاسخ‌های خودِ من به استدلال‌هایی از این دست همان‌قدر سطحی بود که پاسخ‌های رقیبانم. اگر من هم، تقریباً مثل همه، از آثار باختین و حلقهٔ او غافل نبودم، شاید می‌توانستم با نقدی باریک‌بینانه‌تر بر «صدای نویسنده» در داستان با دیگران گلاویز شوم؛ نقدی که وادارم می‌کرد ادعای خودم را، اگر نه اساساً تعدیل، دست‌کم از نو صورت‌بندی کنم؛ ادعای من این بود: «قضاوت نویسنده همواره حضور دارد و همواره برای کسی که می‌داند کجا سراغش را بگیرد آشکار است... نویسنده نمی‌تواند انتخاب کند که آیا از شدت‌بخشی به بلاغت [در خدمت سلطهٔ خود و در خدمت بازگویی مؤثر خواننده از داستان][۳] استفاده کند یا نه. تنها انتخابِ ممکنِ او همان فن بلاغتی است که از آن بهره خواهد جست.» مادامی‌که این شیوهٔ استدلال آنها پابرجاست، مباحثه‌ام با منتقدان مزبور به نظرم منطقی می‌رسد. ولی باید در ترازی سراپا متفاوت با ایرادی مواجه شد که باختین با صلابت تمام وارد می‌کند.

ایرادی که باختین به آن می‌پردازد ربط چندانی به این امر ندارد که آیا نویسنده ادعا می‌کند به همه‌چیز عالم است یا نه، یا از این علمِ

۱. که می‌خواهد صرفاً از واقعیت و طبیعت تقلید کند. ــم. ف.

2. surface

۳. افزودهٔ خودِ نویسنده. ــم. ف.

خود در دیدگاه‌های شخصیت‌ها استفاده می‌کند یا نه. در حقیقت، به‌هیچ‌وجه ربطی به تلاش نویسنده برای خلق تأثیری واحد و منسجم ندارد. موضوع ایرادی که او طرح می‌کند چیدمان وسایل فنی در جهت دستیابی به تأثیری بخصوص نیست، بلکه بیشتر متوجه کیفیت استعداد خلاقه و خیال‌پردازی نویسنده است؛ یعنی توانایی یا تمایل نویسنده برای راه دادن به صداهای مختلف در اثر، صداهایی که اساساً در قلمرو مهار «تک‌صدایی» ایدئولوژیِ خودِ رمان‌نویس نیستند.

«این مسئله‌ای ژرف‌تر از قضیهٔ گفتمان مؤلف‌بنیاد در تراز ظاهریِ ترکیب‌بندی است؛ و مسئله‌ای است ژرف‌تر از قضیهٔ شگرد ترکیب‌بندی سطحی برای حذف گفتمان مؤلف‌بنیاد به‌واسطهٔ فرمِ *Ich-Erzählung* (راوی اول‌شخص) یا به‌واسطهٔ افزودن راوی یا به‌واسطهٔ برساختن رمان در صحنه‌های گوناگون و به این ترتیب کاهش گفتمان مؤلف‌بنیاد به کارگردانیِ صحنهٔ تئاتر. استفاده از همهٔ این شگردهای ترکیب‌بندی، به‌منظور حذف یا تخفیف گفتمان مؤلف‌بنیاد در تراز ترکیب‌بندی متن، به‌تنهایی مشکل اصلی این مسئله را حل نمی‌کند؛ بسته به نقش هنری متفاوتی که این شگردها ایفا می‌کنند، معنای هنری و بنیادین آنها ممکن است کاملاً متفاوت باشد» (صفحهٔ ۱۵۴).

شاید در نگاه نخست این گفته مثل آن رویکردی در «نقش‌گرایی» به نظر برسد که به نوارسطویی‌ها نسبت دادم. برای آنها هم مسئلهٔ اصلی به آن «نقش متفاوت هنری» بستگی دارد که در آثار متفاوت اجرا می‌شود و دستاوردهای فرمالی که باختین مورد توجه قرار می‌دهد نیز مانند همان‌هایی که ارسطو به آنها توجه می‌کند «ایدئولوژی‌هایی شکل‌یافته»اند و نه فرم‌هایی فاقد ارزش که بر «محتوا»یی بار شده‌اند، محتوایی که به‌تنهایی آلودهٔ ایدئولوژی و ارزش‌داوری شده است؛ در واقع دستاوردهای فرمالِ موردتوجه باختین ارزش‌ها و ایدئولوژی‌هایی شکل‌یافته‌اند. در هر دو دیدگاه فرم خودْ ذاتاً ایدئولوژیک است.

ولی برای باختین مفهوم نقش‌های گوناگون سراپا متفاوت است از پاره‌ای جلوه‌های ادبی مانند تراژدی یا کمدی، هجو یا مدیحه. وظیفهٔ هنرمند صرفاً این نیست که تأثیرگذارترین اثر را، در مجموع آثار نوع ادبی مربوطه، بیافریند بلکه وظیفهٔ او دست یافتن به چشم‌اندازی از جهان است والاتر از سایر چشم‌اندازها؛ داستانی شایسته که در پی ایفای نقشی شایسته باشد بهترین وسیله‌ای است که تاکنون برای فهم ابداع شده است. در حقیقت تنها وسیله‌ای است که می‌تواند، از طریق دستیابی به عینیتی سراپا متفاوت با عینیتی که برای منتقدان غربی محترم است، حق را در مورد چندکانونی بودنِ ذاتی و کاهش‌ناپذیر یا به‌عبارتی «چندصداییِ» زندگی انسان به جا آورد. فارغ از اینکه از نظرگاه ارسطویی ممکن است دربارهٔ هدف رمان برای رسیدن به تأثیری خاص صحبت شود، بهترین رمان‌ها، در راستای رهانیدن ما از نظرگاه‌های ذهنیِ کوته‌بینانه، به کیفیتی عموماً مطلوب دست می‌یابند. مثل «شُکوهِ» جهان‌شمولِ مطلوبی که لونگینوس در پی آن بود، کیفیتی که باختین از پی آن است نیز نوعی «شکوه چشم‌اندازهای آزادشده» است که همواره و در همهٔ نمونه‌های ادبیات داستانی مافوقِ هر شکوه دیگری است.[۱]

دفاع او از داستایفسکی، در مقام استاد اعظمِ شکوهی از این دست، همواره متکی به دیدگاه‌هایی دیگر است که در جایی دیگر به‌شکلی کامل‌تر بسط یافته‌اند (نگاه کنید به تخیل گفت‌وگویی: چهار مقاله از م. باختین[۲] به ویراستاری مایکل هالکوییست، ترجمهٔ کریل امرسون و مایکل هالکوییست [آستین: دانشگاه تگزاس، ۱۹۸۱]). شارحان بر سر عظمت این دیدگاه‌ها بحث می‌کنند؛ یعنی بر سر میزان دینی یا متافیزیکی بودنِ نظام بی‌نظام باختین. مسلماً برای من دیدگاه‌های باختین مبتنی بر بصیرتی از جهان به نظر می‌رسد، بصیرتی در قالب

۱. رسالهٔ لونگینوس با عنوان در باب شکوه سخن به قلم رضا سیدحسینی به فارسی ترجمه شده و در مؤسسهٔ انتشارات نگاه در سال ۱۳۷۹ به چاپ رسیده است. ــم. ف.

۲. این کتاب باختین با عنوان تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان با ترجمهٔ رؤیا پورآذر در نشر نی به چاپ رسیده است. ــم. ف.

جمع‌آمدن بنیادین سوژه‌هایی که خود ذاتاً اجتماعی‌اند و، در معنای رایج کلمه، فرد نیستند؛ قدر مسلم اینکه دیدگاه او با دیگر دیدگاه‌ها، به‌جز هوشمندانه‌ترین ماتریالیسم‌ها، همخوانی ندارد. «ایزدواژه»ی او ــ گرچه او به زبان دینی متکی نیست ــ از جمله «تفاهم همدلانه» یا «بصیرت همه‌گیر» است و شیوهٔ صحبت کردنش دربارهٔ آن همواره در قالب‌هایی مثل «چندصدایی بودن» یا «چندکانونی بودنِ» جهان، همان‌طور که تجربه‌اش می‌کنیم، قرار می‌گیرد. اکتساب آگاهی برای ما با صحبت کردن به زبانی آغاز می‌شود که پیش از ما مملو از صداهاست؛ زبانی اجتماعی و نه شخصی. ما آدم‌ها از همان آغاز «چندزبانه» هستیم و پیشاپیش در فرایندِ یادگیریِ مجموعهٔ متنوعی از گویش‌های اجتماعی قرار می‌گیریم که سرچشمهٔ آنها والدین، خاندان، طبقهٔ اجتماعی، دین و کشور است. به‌واسطهٔ راه دادن به صداهایی متعدد که «به‌طرزی مقتدرانه متقاعدکننده» هستند و سپس به‌واسطهٔ یادگیری اینکه کدام‌یک را به‌منزلهٔ صدایی «درونی متقاعدکننده» بپذیریم، در قلمرو آگاهی رشد می‌کنیم. نهایتاً، اگر بخت یارمان باشد، به نوعی فردیت دست می‌یابیم، ولی این فردیت هیچ‌وقت فردیتی خصوصی یا خودآیین در معنای غربی آن نیست؛ به غیر از زمانی که خود را لجوجانه در محدودهٔ تک‌گویی زمین‌گیر می‌کنیم، همواره با هم‌سراییِ چندین زبان لب به صحبت می‌گشاییم. کسی که زمین‌گیرِ یک «ایدئولوژی در معنای محدود واژه» نشده باشد، به‌عبارتی کسی که «ایدئولوگ» نیست، این حقیقت مسلم را می‌پذیرد که هریک از ما آدم‌ها «ما» هستیم و نه «من». در نتیجه، چندصدایی، معجزهٔ زندگیِ «گفت‌وگوییِ» ما کنار یکدیگر، هم واقعیت مسلم زندگی است و هم، در گسترهٔ والاتر آن، ارزشی که باید بی‌وقفه در جست‌وجوی آن بود.

هر مورخ ادبی روزی پی خواهد برد که در این معنا آثار ادبی شرط انصاف را در مورد ذات گفت‌وگوییِ ما به جا نیاورده‌اند. همان‌طور که در

زندگی فردی‌مان بیشتر تمایل داریم ــ به‌منظور آرام نگه داشتن اوضاع و اِشراف داشتن به جهان ــ پیش از موقع راه بر صداهای دیگر ببندیم، نویسنده‌ها نیز عموماً تجربهٔ وسوسه‌انگیز تمایل به تحمیل وحدتی تک‌صدایی را در آثارشان از سر گذرانده‌اند. به این ترتیب، بسیاری از دستاوردهای ادبی شکوهمند (شکوهمند از منظر فرمالیسم ارسطویی)، وقتی بازتاب گفت‌وگو یا تک‌گویی را در آنها بررسی کنیم، به‌شدت معیوب به نظر خواهند رسید.

باختین این مسئله را به شیوه‌ای دیگر مطرح می‌کند. وجود انسان، همان‌طور که درون زبان‌های مختلف پدید می‌آید، دو گرایش مخالفِ هم دارد. از طرفی، نیرویی «مرکزگریز» در کار پراکندن ما به بیرون به‌سوی انواع متعدد «صداها»ست، به‌سوی بی‌شکلی‌ای احتمالی که لابد فقط خدا می‌تواند بر آن محیط شود و نیروهای «مرکزگرا»ی مختلفی هم در جهت محافظت از ما در برابر ناپایداری و تلونی طاقت‌فرسا در کارند. اشتیاق برای آفرینش آثاری هنری که از نوعی انسجام، یعنی یکپارچگی فرمال، برخوردارند مسلماً نیرویی «مرکزگرا»ست؛ این اشتیاق ما را با بهترین تجربه‌ای روبارو می‌کند که کولریج آن را «کثرت در عین وحدت» می‌نامید، وحدتی که انصاف را در مورد تنوع به جای می‌آورد. ولی ما همیشه دوست داریم، به‌تبع این اشتیاق، در جهت تحمیل وحدتی تک‌گویه افراط کنیم. برای مثال، بی‌تردید اشعار غنایی شگفت‌انگیزند، اما بسیار تک‌گویه هستند؛ شاعر صدایی منفرد را ابداع می‌کند، صدایی که تصویری غلط از چندصدایی حقیقی هم‌سرایی درونش می‌دهد. حتی نمایشنامه که ظاهری چندصدایی دارد و برای عینی‌گرایان غربی نمونه‌ای در رقابت با ادبیات داستانی است ذاتاً تک‌گویه است، چون نمایشنامه‌نویس همواره به شخصیت‌ها چیزی را که باید بگویند تحمیل می‌کند، به‌عوض اینکه به هر شخصیت بخصوصی اختیار گفتن هر آن چیزی را بدهد که خودش به‌شکلی که مایل است خواهد گفت.

از نظر باختین فرم ادبیِ پرشکوهی که می‌تواند انصاف را در مورد چندصداییِ ذاتی زندگی رعایت کند «رمان» است. اگر «رمان» را همان چیزی تصور نکنیم که فرمالیست‌ها از آن حرف می‌زنند، یعنی رمان را آن آثار موجود ندانیم که عموماً رمان نامیده می‌شوند، بلکه رمان را قابلیت و امکانی بالقوه در ادبیات بدانیم که تنها در رمان‌های معدودی محقق شده، کیفیتی که در سایر رمان‌ها به‌کل غایب است، می‌توانیم با کمی دقتِ بیشتر آغاز به مطالعهٔ شرایط ضروری برای دستیابی به آن کیفیت مستعجل و مرموز کنیم که در ذهن داریم. آنچه در پی‌اش هستیم نوعی بازنمایی از «زبان‌ها» و «صداها»ی انسانی در هر زمان یا مکان و در هر ژانری است که به صدایی تحکم‌آمیز و منفرد تقلیل نیافته یا این صدا سرکوبش نکرده باشد؛ یعنی یک بازنمایی از کیفیت گفت‌وگوییِ گریزناپذیر زندگی انسان در بهترین شکل آن. فقط «رمان»، به‌واسطهٔ تحقق توانایی‌های ذاتی نثر در بهترین شکلش، امکان رعایت انصاف در مورد صداهایی به غیر از صدای خودِ نویسنده را به دست می‌دهد و فقط رمان ما را به‌سوی این مهم راهبر می‌شود. بحث صرفاً بر سر طولانی بودن رمان نیست؛ حماسه‌ها از حیث فضا محدودیتی ندارند ولی بااین‌همه عموماً تک‌گویه‌اند. بحث بیشتر بر سر خاستگاه‌های روایت در نثر است ــ ظرفیت فطری روایت برای گنجاندن و ادغام زبان‌هایی به غیر از زبان نویسنده (یا زبان خواننده) در اثر. در انواع مختلف گفتمانِ باواسطه، رمان‌نویسان می‌توانند حامی نوعی سرزندگی و شورِ هم‌سرایانه باشند، یعنی سخنی صدای دو سخنگو یا بیشتر را انتقال دهد.

بله می‌توانند، ولی بیشتر رمان‌نویس‌ها این کار را نکرده‌اند. تورگینف، تالستوی و در واقع شمار زیادی از کسانی که رمان‌نویس خوانده می‌شوند هرگز شخصیت‌هایشان را از قید تک‌گویی نافذ نویسنده نمی‌رهانند؛ در آثار آنها شخصیت‌ها به‌ندرت گریزی می‌یابند برای مبدل شدن به سوژه‌هایی تمام‌عیار که حکایت خود را بازمی‌گویند.

آنها در عوض عموماً ابژه‌هایی هستند که نویسنده از آنها به‌منظور برآوردن مطالبه‌ای از پیش تعیین‌شده استفاده می‌کند.

باختین آرمان چندصدایی را در داستایفسکی و فقط در داستایفسکی مشاهده می‌کند. این عالی‌ترین کنترپوانیست[1] صادقانه در برابر شخصیت‌هایش تسلیم می‌شود و به آنها اجازه می‌دهد به شیوه‌ای غیر از شیوهٔ خودش صحبت کنند. در نوشته‌های او قهرمانان دیگر زیر قید آگاهیِ مسلط نویسنده تحقیر نمی‌شوند؛ شخصیت‌های فرعی دیگر تحت ید قهرمانان نیستند و به کاربردشان برای قهرمان داستان یا نویسنده تقلیل نمی‌یابند. در یک کلام، شخصیت‌ها سوژه‌هایی تمام‌وکمال در نظر گرفته می‌شوند و به شکل «آگاهی‌ها»یی تصویر می‌شوند که نمی‌توان به‌طور کامل تعریفشان کرد یا سر از کارشان درآورد؛ این شخصیت‌ها مثل ابژه‌هایی نیستند که به‌طور کامل و یک بار برای همیشه در نقششان فهم شوند و سپس کنار گذاشته شده و بی‌مصرف شوند.

مسلم است که فن بلاغت داستان، از این منظر، به چیزی سراپا متفاوت با گرایش ارسطویی به فرم و نقش مبدل می‌شود. در درخشان‌ترین داستان‌ها، تکنیکِ نویسنده در جهت همسازکردنِ همه‌چیز به هیئت تصویری واحد و منفرد، و یاری رساندن به خواننده در دیدن آن تصویر، آرایش نمی‌شود؛ در این آثار، یکپارچگی اثر با تمامی انتخاب‌های نویسندهٔ نهفته در پشت اثر برابر دانسته نمی‌شود؛ مثلاً مجموع انتخاب‌های جیمز و تأثیر نهایی صدای آستین. در این آثار، نویسنده «ناپدید» می‌شود، ولی این ناپدیدی با آن چیزی که جیمز جویس دربارهٔ آدمِ خودنمای پشت‌صحنه می‌گوید فرق دارد؛ آدمی که مثل خدایی با خونسردی کارِ دست خود را می‌نگرد و نمایش خود را با بی‌اعتنایی و «بی‌سروصدا در حال تمیزکردن ناخنش» ارائه می‌دهد. تکنیک‌ها، به‌واسطهٔ حفظ خودآیینی شخصیت‌های رمان، مهم‌ترین خدمت خود

1. contrapuntalist

را به اثر انجام می‌دهند. در جنایت و مکافات، راسکلنیکف به نیابت از راسکلنیکف، به‌عنوان شخصیتی تمام‌نشدنی و تعریف‌ناپذیر، صحبت می‌کند؛ او نه سخنگوی داستایفسکی است و نه نمونه‌ای سلبی برای نشان دادن اینکه ما آدم‌ها نباید فلان‌طور صحبت کنیم. سویدریگایلف، ایوان، لیزا و سونیا، همگی، نه ابژه‌هایی در خدمت طرح نویسنده، که خود سوژه‌ها و غایاتی هستند و از وسوسهٔ نویسنده برای سازگارکردنشان در طرح متکبرانهٔ خود سرپیچی می‌کنند.

البته داستایفسکی این کشش و نبوغ خود را به حد کمال نرساند؛ انتظارات واقع‌بینانهٔ مؤسسات نشر، نیاز خوانندگانش به نوعی پایان‌بندی و ضرورت طرح داستانی موجب می‌شد گهگاه به شیوهٔ نوشتن خود وفادار نباشد و برای جنایت و مکافات فرجامی به‌وضوح مسیحی و تک‌گویه و متعارف در نظر بگیرد (صفحات ۲۱۲–۲۱۱). ولی دیری است که خواننده دریافته که شخصیت‌های اصلی هریک مستقلاً «ایده[1]»ی خود را دارند، ایده‌ای که به‌هیچ‌وجه چیزی تعریف‌پذیر در قالب گزاره یا چیزی صراحتاً بیان‌شدنی یا باوری نهان در ذهن نویسنده نیست؛ همان‌طور که نویسنده در اختیاردهی به شخصیت‌ها میزانی بی‌میلی نشان می‌دهد، نوعی گشودگی بی‌حدوحصر هم شخصیت‌ها را بر آن می‌دارد که فراتر از «ایده»ی خویش به‌سوی آینده‌ای پیش‌بینی‌نشده پیش روند (خاصه نگاه کنید به فصل سوم).

و این‌همه به این معنی نیست که صدای نویسنده در تجلیات عالی «رمان» غایب باشد.

> آگاهی آفرینندهٔ رمانِ چندصدایی دائماً و در همه‌جای رمان حضور دارد و به بارزترین شکل فعال است. اما نقش این آگاهی و فرم‌های فعالیتش با آن چیزی که در رمان تک‌گویه می‌بینیم فرق دارد: آگاهی مؤلف آگاهی دیگران را... در قالب ابژه‌ها دگرگون

1. idea

نمی‌کند و تعریفی دستِ‌دوم و پایان‌بخش را به آنها تحمیل نمی‌کند (صفحهٔ ۱۷۲).

ایرادی که دیدگاه‌های این‌چنینی به ایرادهای خود من دربارهٔ صدای نویسنده وارد می‌کنند واضح و ژرف است. مثل اکثر همکاران غربی‌ام، بارها و بارها در پی آن بوده‌ام که مخلص کلامم را در باب اینکه نویسنده چه قصدی دارد در فرم گزاره‌ای بیان کنم و در باب اینکه چگونه نقش شخصیت در طرح کلی نویسنده سهیم است. بعضی وقت‌ها حتی به خود اجازه داده‌ام طوری صحبت کنم که انگار می‌توان شخصیت‌ها را به مهره‌های بازی شطرنج تقلیل داد که تنها نویسنده از قواعد آن باخبر است. در حقیقت هیچ‌وقت تا همین اواخر که باختین موجب شد (و پیش‌تر برک[1] بر نظرم تأثیر نهاد) به‌طور کامل آن امکانی را که او در ایدئولوژیِ بخصوص خود می‌بیند و مطرح می‌کند درنیافته بودم؛ ایدئولوژی‌ای که «نه فکر مجزا و نه یکپارچگی‌ای نظام‌مند را [در هر شکل آن] قبول ندارد».

> برای او [یعنی داستایفسکی] واحدِ بنیادینِ تقسیم‌ناشدنی، نه فکرِ مجزایِ محدود و مصداق‌بنیاد، نه گزاره و نه تأکید، بلکه دیدگاه و موضع اصلی و تفکیک‌ناپذیر یک شخصیت است... داستایفسکی، اگر به شیوه‌ای پارادوکسیکال صحبت کنیم، در قالب افکار نمی‌اندیشید بلکه در قالب دیدگاه‌ها، آگاهی‌ها و صداها [ی مختلف] فکر می‌کرد (صفحهٔ ۲۱۴).

پس هیچ تلاشی برای حل مسئلهٔ «عینیت» در معنای غربی آن، مثل تلاش من در بلاغت داستان[2]، در پاسخ به مسئلهٔ موردنظر باختین به کار نمی‌آید. در آن مقاله بحث می‌کردم و هنوز هم به‌درستی بر این باورم که در داستان چیزی به نام عینیت وجود ندارد، چون صدای

1. Kenneth Duva Burke (1897-1993)
2. *The Rhetoric of Fiction* (1961)

نویسنده، چه معلوم چه مکتوم، همواره با ماست. ضمن اینکه از استدلالم استفاده می‌کردم تا از پاره‌ای نظارت‌های آشکارِ نویسنده در اثرش، به‌عنوان ابراز مشروع صدای او، دفاع کنم. ولی ایرادی که باختین مطرح می‌کند سراپا متفاوت است: با در نظرگرفتن مشروعیت انواع مختلف شیوه‌های فنی برای بیان باورها و ارزش‌ها (یا «ایدئولوژی»، شامل شرح بی‌واسطه)، آیا نباید بپذیریم که «عینیت»، در معنای سراپا متفاوتی که باختین آن را به کار می‌گیرد، به هنری راه می‌دهد والاتر از هنر اکثر رمان‌نویس‌ها، فارغ از اینکه تکنیک‌هایشان «عینی» باشد یا نباشد؟ آیا، بر اساس ادعای باختین، صحت ندارد که تکنیک‌های مورد استفاده برای رهانیدن شخصیت‌ها از فرمان مستقیم نویسنده ذاتاً والاتر از آن تکنیک‌هایی است که تسلط او را تسهیل می‌کند؟

تاکنون باید فهمیده باشیم که آنچه موقع خواندن باختین درمعرض خطر است مسئله‌ای بسیار جدی‌تر از چگونگی خواندن یا حتی ارزیابی داستان‌هاست. تلاش برای فراتر رفتن از صدای نویسنده در این کتاب از آن نوع تدابیری نیست که در کتاب‌های راهنما برای به دست آوردن جلوه‌های هنری بخصوص به کار می‌رود؛ بلکه بخشی است از تحقیقی مادام‌العمر در باب پرسش‌هایی ژرف دربارهٔ کل کنش جسورانهٔ تفکر در مورد چیستی معنای زندگی. چگونه می‌توانیم چیزی دربارهٔ معنای زندگی‌مان بفهمیم و چگونه می‌توانیم، بدون فروغلتیدن به ساده‌سازی‌های ویرانگر یا نامربوط، دربارهٔ این معنا با یکدیگر سخن بگوییم؟ وقتی رمان‌نویسان شخصیت‌ها را در سر می‌پرورند، جهان زندگی این شخصیت‌ها را در سر می‌پرورند، جهانی که آکنده از ارزش‌هاست. هروقت جهان‌های چندگانهٔ شخصیت‌ها را به یک جهان، یعنی جهان خودشان، تقلیل دهند شرحی نادرست به دست خواهند داد، تحریفی اساساً خودپسندانه[1] که دربارهٔ وضع موجود دروغ می‌گوید. پس عالی‌ترین

1. egotistical

ارزش‌ها برای باختین، یعنی تقدیر از گفت‌وگوی اعظم و مشارکت در آن، را نباید صرفاً اثری در «نقد ادبی» دانست؛ در این صورت پُرواضح است که دیگر نمی‌توان آن را مطالعه‌ای دربارهٔ تکنیک یا فرم داستانی (در معنای متداول فرم) هم نامید؛ بلکه گفت‌وگوی باختین تحقیقی فلسفی است در باب شیوهٔ کوته‌بینانهٔ ما در راه بازنمایی (و بهبود) زندگی‌مان.

در نتیجه می‌توان مخاطب ایراد باختین را سه گروه مهمی دانست که امروز سرگرم پروژه‌هایی یکسر متفاوت‌اند. اولین گروه همهٔ آنانی را در بر می‌گیرد که فکر می‌کنند می‌توانند با پایه‌ریزی گزاره‌های حقیقی و دقیق از زندگی انسان، بر اساس مطالعهٔ افراد به‌مثابهٔ واحدهایی منفرد و شمارپذیر، رفتار آدم‌ها را فهم کنند. اگر من اساساً در قالب موجودی چندصدایی شکل گرفته‌ام، پس هر چیزی که هر دانشمندی از هر مرامی دربارهٔ «من» و جدا از صداهایی گوناگون بگوید که من شکل‌گرفته از آنها هستم و با آنها سخن می‌گویم، اساساً به خطا رفته است. باختین عموماً نمی‌خواهد از دشمنانش نام ببرد و فکر نمی‌کنم این فقط احتیاطی سیاسی بوده باشد. نام بردن از دشمنان («ماتریالیست‌های علم‌گرا»، «پوزیتیویست‌ها»، «مارکسیست‌های ساده‌لوح») پیشاپیش احتمال مسدود شدن راه گفت‌وگوی مطلوب را افزایش می‌دهد. «دشمنانِ» ما، هرکه باشند، قطعاً به‌طریقی هم درون ما هستند و هم بیرون ازما؛ و هر گزارهٔ قطعی و حقیقی‌ای که بخواهند دربارهٔ زندگی‌مان به ما بگویند نباید یکسره کنار گذاشته شود، بلکه باید شنیده و به کار بسته شود.

دومین گروهی که ایراد باختین متوجه آنهاست همهٔ آنهایی هستند که مثل خود من خلقِ موبه‌موی فرم هر اثر هنری اهمیت بسیاری برایشان دارد. آیا موفقیت یا شکست هر اثری، به‌طور کلی، واقعاً به‌اندازهٔ موفقیت یا شکست زندگیِ «آهنگین» و «کیفی» ما، همچنان که بخش‌هایی از آن را مورد مطالعه قرار می‌دهیم، اهمیت دارد؟ اینکه چگونه یک اثر جمع‌وجور می‌شود یا از هم می‌گسلد می‌تواند ما را به پرسش‌هایی جالب

رهنمون شود، ولی آیا اهمیت این‌چنین پرسش‌هایی دربارهٔ اثر برابر است با این پرسش مهم که آیا این اثر ما را به بهترین خیابان‌های منتهی به حقیقت می‌رساند؟ غالباً آن نوع نقدهایی را به تمسخر گرفته‌ام که اهمیت چندانی به ساختمان فرمال آثار نمی‌دهند، آثاری که حتی اگر از آخر به اول نوشته می‌شدند تغییری در آنها صورت نمی‌گرفت. بااین‌حال، اگر ما نوشته‌های تازه‌ای بیابیم که در آنها ترتیب رویدادها، تنظیم فلاش‌بک‌ها و پیش‌آگاهی‌ها[1] را به‌هم ریخته یا زاویهٔ دید را دستکاری کرده باشند، بیشتر حرف‌های باختین همچنان به قوت خود باقی خواهد ماند. آنچه اهمیت دارد نه ترتیب و تسلسلی خطی، بلکه دخالت نویسنده در هر لحظه است. شاید بتوان آنچه را از پی‌اش هستیم ساختار عمودی نامید، نه یک ساختار موقتی معین و تغییرات فنی آن. اگر حق به جانب باختین باشد، بخش بزرگی از چیزی که ما منتقدان غربی وقتمان را برایش صرف کرده‌ایم یا نادرست است یا بیهوده و یا هردو.

دربارهٔ سومین گروهِ مورد خطابِ باختین پیش‌تر صحبت کردم. این گروه کسانی را در بر می‌گیرد که در جست‌وجوی زبان، خاصه زبان ادبیات، به‌منزلهٔ زبانی بدون هیچ ارجاع به واقعیتی جز خود آن زبان، هستند. باختین بازنمایی‌گرایی ساده‌لوح نیست، ولی هیچ‌وقت تردیدی نداشته است که زبان‌های مستعمل در داستان‌ها باید از حیث میزان موفقیت یا شکستشان در بازنمایی حیات «زبانی» ما در والاترین فرم آن قضاوت شوند. در این یک مورد هیچ راهی برای آشتی دادن منظور او با آن چیزی که این روزها «واسازی» نامیده می‌شود وجود ندارد. (در اکثر موارد دیگر، نقد طرف‌داران واسازی از رئالیسم و فردگرایی را تأیید و تقویت می‌کند). او مدعی است که زبان‌های داستایفسکی به‌شکلی حق را در مورد خودِ زندگی به جا می‌آورند که دیگر رمان‌نویسان نتوانسته‌اند

1. foreshadowing

از پسِ آن برآیند. خواه حق به جانب باختین باشد یا نباشد، نباید صرفاً کار او را با یک‌کاسه کردن با کار دیگر نوآوران خارجی بی‌ارزش کرد؛ اتفاقی که اخیراً گهگاه روی می‌دهد.

دست‌آخر (و در اینجاست که با مهم‌ترین ایراد باختین مواجه می‌شوم که شامل حال من نیز می‌شود) ادعاهای فراوانی دربارهٔ تاریخ و ماهیت محافل فکری تکوین هنری مطرح می‌کند. مانند دیگر مورخانِ «یک‌کاسه‌ساز»[1] او نیز در چارچوب دوره‌ها و گذارهای دیالکتیکی می‌اندیشد (اگرچه نباید فراموش کنیم که برای او واژهٔ «دیالکتیکی» مثل واژهٔ «بلاغت» زنگی تحقیرآمیز دارد). هنر و تکنیک‌های هنری تاریخی دارند، تاریخی که به‌شکلی لاینفک آمیخته با تاریخ اجتماعی، سیاسی و اقتصادی است. با اینکه او موجبیت‌گرایی اقتصادی نیست، رمان‌ها برای او برسازندهٔ «کرونوتوپ» هستند، یعنی، عکس‌هایی از مکان‌های زمانمند و زمان‌های مکان‌مند که هر تلاشی نظیر تلاش من برای رویارویی غیرتاریخی با فرم‌ها را بی‌معنی می‌کنند. گاهی به نظر می‌رسد که در نگاه او تاریخ ادبیات پیشروی می‌کند؛ قطعاً «رمان‌ها» پیشرفت کرده‌اند و او اغلب تلویحاً می‌گوید که همچنان در حال پیشروی هستند، گرچه هیچ‌وقت ابراز نظری روشن نمی‌کند که احیاناً پیشروی آنها به چه سمت‌وسویی است. بالاخره می‌دانیم که تقریرآینده بر گشودگی آینده خط بطلان می‌کشد و این حقیقتاً در تعارض با ناقدی است که کریل امرسون او را «رسول بخت آتی» می‌نامد.

البته احساس من دربارهٔ ارزش منحصربه‌فرد باختین موجب نشده او را بی‌عیب‌ونقص بینگارم. بر اساس طبع من، تکراری بودن، بی‌نظمی

۱. منظور وِین بوث از مورخان یک‌کاسه‌ساز (lumping historians) کسانی است که بیشتر بر آنچه روی داده متمرکز می‌شوند و در روایتِ خود تاریخ را یکدست می‌کنند و به مسئلهٔ علیت در حوادث تاریخی اهمیت چندانی نمی‌دهند. این دسته از مورخان به روایت خطی تاریخ «وفادار» می‌مانند، درحالی‌که در شیوهٔ مدرن روایت تاریخ، ممکن است مورخی به‌منظور شرح بهتر واقعه‌ای از روایت خطی عدول کند. ــ م. ف.

و اتکای او بر نوواژه‌هایی که امرسون در پیشگفتارش توضیح می‌دهد، بر سر راهش موانعی غیرضروری می‌تراشد. غالباً به لحنی اندرزگویانه درمی‌غلتد که ارتباط چندانی با اثر انتقادی حاضر ندارد و مهم‌تر از همه، قصور او در مطالعهٔ پیگیرِ حتی یکی از آثار داستایفسکی و میزان بالای کلی بودن حرف‌هایش بارها و بارها صبر مرا برای آن نوع تحلیلی که در آن توانمند است لبریز می‌کند. هرگاه نویسنده‌ای، بی‌اینکه از مثال‌های زیاد استفاده کند، به‌طور مفصل به نظریه‌های کلی در باب قطعه‌های عظیم ادبیات، یعنی «رمان» یا حتی تکه‌هایی کوچک‌تر، از جمله «آثار داستایفسکی»، بپردازد من بی‌قرار می‌شوم. وسوسهٔ مخالفت با او خصوصاً آنجایی به اوج خود می‌رسد که این کلی‌گویی‌ها مبهم باشند؛ که غالباً در باختین این‌چنین است.

به‌هرحال هر متفکری باید در مقابل فضایل خود بهایی بپردازد و به نظر من بیشتر آنچه در باختین چون ضعف می‌نُماید عواقب اجتناب‌ناپذیر قدرت اوست. بله او «مبهم» صحبت می‌کند، ولی همهٔ متفکرانی که به مفاهیمی دشوار و کلی پرداخته‌اند نیز مبهم صحبت می‌کنند، مفاهیمی که نمونهٔ آشکار علایقی به‌غایت دست‌نیافتنی‌اند. وقتی اثر متهورانه را از درون مورد توجه قرار دهیم، آنچه از چشم‌انداز بیرونی و مخالف مبهم است به‌طرز شگفت‌آوری «معنادار» خواهد بود. بله او حرف‌هایش را زیاد تکرار می‌کند، ولی چرا نباید این‌طور باشد وقتی آنچه می‌گوید یک بار و ده بار که می‌گویدشان فهمیده نمی‌شود؟ وقتی در باب حقایقی از این دست صحبت می‌شود یک بار گفتنش کافی نیست، چون هیچ گفته‌ای نمی‌تواند چنان‌که بایدوشاید به حقیقت نزدیک شود و هیچ میزان تکرار نمی‌تواند در اهمیت این حقیقت دست‌نیافتنی و درعین‌حال بنیادین مبالغه کند. (همچنین نگاه کنید به شرح امرسون در باب امکان‌ناپذیری تکرار راستین.) بله او تل بزرگی از آثار درست می‌کند و صرفاً همان آثار را «رمان» می‌خواند و از این انبوه تعداد زیادی

را که من و شما رمان می‌نامیم کنار می‌گذارد؛ ولی چرا نباید این کار را بکند؛ هرکس تلاش کند نه خشک و انعطاف‌ناپذیر که مقایسه‌ای و گفت‌وگویی فکر کند همین کار را خواهد کرد.

به هر ترتیب، نمی‌توانم منتقدی را در سال‌های اخیر به یاد بیاورم (و فراموش نکنیم که او دیر برای ما ترجمه شده است) که به‌نحوی ثمربخش‌تر از او رسالت بنیادین نقد را به جا آورده باشد: جنباندن و برانگیختن خوانندگان برای بازاندیشی دربارهٔ به‌کاربستن معیارهایی انتقادی در آیین‌ها و ضدآیین‌هایی که این معیارها نهایتاً سر از آنها درمی‌آورند. راست است که از نگاه بیشتر ما غربی‌ها، داستایفسکی به اعادهٔ حیثیت یا دفاع نیازی ندارد؛ ولی در دوران زندگی باختین در اتحاد شوروی داستایفسکی اغلب به این دفاع نیاز داشت. آنچه از نظر ما نیازمند دفاع است خودِ ایدهٔ نبوغِ بی‌نظیرِ او و دفاع از نقدی است که مدعی است می‌تواند دلایل شکوهمندیِ او را با گفتمانی مستدل و نه صرفاً با اصرار و تأکید ثابت کند. حتی اگر او هیچ چیز دیگری ننوشته بود (و شرح مختصر من از این کتاب بی‌انصافی بزرگی در حق آثار بی‌نهایت جسورانهٔ اوست)، تجلیلِ مستدل و پُرشورش از امکانات رمان نقد بحران‌زدهٔ ما را وام‌دار او می‌کند.

## دیباچهٔ ویراستار

کریل امرسون

سرگذشت کتاب باختین دربارهٔ داستایفسکی حکایت عجیبی دارد. متنی که ترجمه‌اش را پیش رو دارید[1] ویراست دوم و مفصل‌تر کتابی از باختین است که تحت عنوان مسائل هنر داستایفسکی[2] بیش از سی سال قبل از این ویراست منتشر شده بود. بر اساس مکاتبات شخصی باختین می‌دانیم که او دست‌کم از سال ۱۹۲۱ مشغول کار روی پژوهشی دربارهٔ داستایفسکی بوده است؛[۱] در ۱۹۲۲ نشریه‌ای در پتروگراد خبری منتشر کرد حاکی از اینکه تک‌نگاری باختین دربارهٔ داستایفسکی در مراحل چاپ است و به‌زودی منتشر خواهد شد.[۲] اما چاپ این اثر هفت سال، یعنی تا سال ۱۹۲۹، به تأخیر افتاد. پس از چاپ، کتاب در محافل ادبی غوغایی به پا کرد و موجب شد آناتولی لوناچارسکی، روشنفکر عالی‌رتبهٔ بلشویک، که در آن زمان وزیر آموزش بود، در تأیید آن نقد مفصلی بنویسد.[۳] اما سال ۱۹۲۹ سرآغاز برهه‌ای در سیاست شوروی و به‌طور کلی سیاسی‌سازی زندگی روسی بود. همان سال که کتاب منتشر شد، باختین، احتمالاً به‌دلیل فعالیت در کلیسای زیرزمینی، دستگیر شد. او توانست با عذر بیماری‌اش (بیماری مزمن استخوان که نهایتاً موجب قطع یک پایش شد) از مجازات حبس ابد رهایی یابد و در عوض به قزاقستان دورافتاده تبعید شد.

1. *Problemy Poetiki Dostoevskogo*, Moskow, 1963
2. *Problemy tvorchestva Dostoevskogo,* Leningrad, 1929

زندگی و کار باختین به‌مدت سی سال در گمنامی نسبی سپری شد، نخست در قزاقستان و بعد در سارانسک و مسکو. در دههٔ ۱۹۵۰ پس از سپری شدن شب استالینی، گروهی از پژوهشگران جوان ادبیات در مسکو کتاب سال ۱۹۲۹ باختین دربارهٔ داستایفسکی را بار دیگر کشف کردند. آنها در کمال تعجب فهمیدند که نویسندهٔ کتاب هنوز زنده است و در دپارتمان ادبیات روس و جهان در دانشگاه سارانسک مشغول به تدریس است و ریاست دپارتمان را هم به عهده دارد. آنها از باختین خواستند برای ویراست دوم در کتاب بازنگری کند. اما باختین که بی‌قیدی و بی‌اعتنایی خاصی نسبت به نوشته‌هایش داشت، علاقهٔ چندانی از خود نشان نداد؛ تنها پافشاری مصرانهٔ این حلقهٔ تازه و سرسپردهٔ باختین بود که او را ترغیب کرد کار را شروع کند. در ۱۹۶۱، برای آماده کردن ویراست جدید یادداشت‌هایی شتاب‌زده بر کتاب نوشت؛ این یادداشت‌ها حفظ شد و بعدها در سال ۱۹۷۷ به چاپ رسید و همچنین برای مجلد حاضر ترجمه و در قالب ضمیمه به آن افزوده شده است. در سال ۱۹۶۳، پس از چند بار تأخیر مشکوک و نگران‌کنندهٔ بنگاه‌های نشر، ویراست دوم به طبع رسید و نام باختین بار دیگر وارد بازار نشر اتحاد شوروی شد. متعاقب این اتفاق دست‌نوشته‌های او نیز، که دیرزمانی منتشر نشده بودند، به‌تدریج به چاپ رسیدند.

حالا که من در حال نگارش این سطور هستم، در شوروی *Problemy poetiki Dostoevskogo* به چاپ چهارم (۱۹۷۹) رسیده. البته در این چاپ‌های مجدد متن کتاب تغییری نکرده است.

مترجم اثر باختین با مسائل جالب‌توجهی روبه‌روست و بعضی از این مسائل ذهن خوانندهٔ باختین را هم به خود مشغول می‌کند. نثر کسی که طی سال‌ها فقط می‌توانست به انتشار بخش کوچکی از کارش امید ببندد چه نوع نثری است؟ نویسنده‌ای که دست‌نوشته‌هایش را می‌داد به دوستانش، دفترچه‌های یادداشتش را گم می‌کرد، نویسنده‌ای

که معنای «مؤلف بودن» برایش چیزی کاملاً متفاوت بود با معنای مدنظر سایر مؤلفان، ممکن است چه نوع کتابی به رشتهٔ تحریر درآورد؟ مضامین موردعلاقهٔ باختین مجموعه‌پرسش‌هایی پدید می‌آورند که کار خود او را به پرسش می‌کشند و مورد بازبینی قرار می‌دهند. مؤلفی را که مهم‌ترین اندیشه‌هایش در باب ماهیت فهم است چطور باید فهمید؟ با نویسنده‌ای که ایدهٔ اصلی‌اش گفت‌وگوست چطور باید وارد گفت‌وگو شد؟ و دست‌آخر، مترجم اثر باختین چگونه برای مؤلفی معادل برمی‌گزیند که معتقد است دو بیان مختلف هرگز نمی‌توانند، و هرگز نباید، معادل هم باشند؟ این دیباچه سعی خواهد داشت به بحث دربارهٔ نگرش‌های احتمالی در باب این پرسش‌ها بپردازد؛ هرچند در واقع طرح چنین پرسش‌هایی می‌تواند خود به‌اندازهٔ پاسخ به آنها ارزشمند باشد. می‌توان این بحث را با تأمل در ژانر آثار باختین آغاز کرد.

مسئلهٔ ژانر برای مخاطب انگلیسی‌زبان اهمیت خاصی دارد. این باوری شایع است که باختین، مثل رمان‌نویسان غول‌آسایِ گل‌وگشادنویسی که تحسینشان می‌کند، اهمیت چندانی به فرم نمی‌دهد و نویسنده‌ای است که عظمتش در ایده‌ای است که طرح می‌کند و نه در شیوهٔ عرضهٔ آن ایده؛ ولی مشکل آنجاست که از نظر باختین جداکردن ایده و شیوهٔ عرضهٔ آن چندان آسان نیست. خصلت متقاعدکنندهٔ صدای او بسیار متأثر از قواعد خاص ساماندهی نثر اوست و شاید بتوان به‌واسطهٔ تأکیدی سلبی این اصول را بهتر توضیح داد: باختین «مقاله»[1] نمی‌نوشت. به‌طور کلی، ساختار صوری و جمع‌وجور مقالهٔ انتقادی، دست‌کم در آن معنایی که ما در جهان انگلیسی‌زبان می‌شناسیم، روال کار او نیست. او غالباً در قطعه‌های کوتاهی که می‌نویسد و در یادداشت‌هایش بیش از هر وقت دیگر تأثیرگذار است و همچنین در پروژه‌هایی که هنوز طرحش ریخته نشده یا امیدی برای انتشارش وجود ندارد. از طرف دیگر، نوشته‌های

1. essay

طولانی‌تر و سروشکل‌گرفته‌تر او ساختار چندان قاعده‌مندی ندارند و حتی به‌طرزی راحت‌طلبانه ناکارا به نظر می‌رسند. شواهد موجود[۴] نشان‌دهندهٔ این است که باختین حتی کتاب‌های منتشرشده‌اش را هم اظهاراتی مجمل و خودبسنده نمی‌دانست. او می‌اندیشید، می‌خواند و بعد آنچه را اندیشیده بود روی کاغذ می‌آورد و بعد می‌رفت سراغ کاری دیگر؛ چندان عادت نداشت در نثر خود بازنگری کند، چراکه از نظر او ایده‌های مهم بار دیگر در بافتی دیگر به سراغ آدم می‌آیند. حتی دست‌نوشته‌هایش (امروز دیگر همه این را می‌دانند) آن‌قدر در گوشهٔ اتاق‌های نمناک می‌ماند که می‌پوسید و وقتی کاغذ سیگار نداشت دودشان می‌کرد. باختین نسبت به تک‌نوشته‌هایش دربارهٔ ایده‌های مختلف بی‌اعتنا بود، از این رو که ظاهراً در کل زندگی‌اش بارها و بارها به آنها می‌پرداخت و بعداً دوباره سراغ آن ایده‌ها می‌رفت. می‌توان آثار منتشرشدهٔ او را تکه‌های یک پروژهٔ عظیم فلسفی در باب ماهیت زبان، ادبیات و تعهد اخلاقی دانست که از سال ۱۹۲۰ آغاز شده بود. پروژهٔ عظیمی که در زمان‌های گوناگون و به زبان‌های گوناگونِ عصر به رشتهٔ تحریر درآمده بود؛ به زبان ادبی، فلسفی، مارکسیستی و حتی گاهی ناگزیر به زبان بلاغت استالینیستیِ برنامهٔ پنج‌سالهٔ اول.[۵] این پروژه کاوشی است اساساً دینی در باب سرشت **کلمه**. این سؤال که آن کلمه چگونه تجسم می‌یابد ما را با نظری دیگر مواجه می‌کند که در نثر باختین تأثیر گذاشته است: معنای گفت‌وگو برای او و خاصه آن مقولهٔ گفت‌وگو که ترجمه نام دارد.

در همین آغاز بگوییم که باختین در هیچ‌جا نظریه‌ای در باب ترجمه ارائه نمی‌کند. اصلاً در کار او نظریه، در معنای کمّیِ «تکنولوژی»، وجود ندارد. اما می‌توان با اطمینان گفت که ترجمه کردن برای باختین به معنای خیانت‌کردن نیست؛ برعکس، در معنای گستردهٔ آن، ترجمه برای او جوهر ارتباط انسان‌هاست. احتمالاً برای او گذر از مرزهای زبانی

بنیادی‌ترین کنش انسانی است. نوشته‌های باختین مملو از تکریم هیبت تکثر زبان‌هایی است که او می‌شنودشان. البته در اینجا منظور از زبان صرفاً زبان‌های ملیِ به‌وضوح مجزا مثل روسی، انگلیسی، فرانسوی نیست که مادهٔ معمول فرهنگ واژگان و دستورزبان را فراهم می‌کنند، بلکه درعین‌حال منظور خیل «زبان‌ها»ی گوناگونی است که در زمان واحد درون فرهنگ واحد و گروهی از سخنوران واحد وجود دارد. درواقع، مرزهای میان زبان‌های ملی برای باختین تنها یک سر پیوستار محسوب می‌شود؛ در سر دیگر این پیوستار، ما به فرایند ترجمه نیاز داریم تا یک گروه اجتماعی، به‌واسطهٔ آن، گروه اجتماعی دیگری در همان شهر را بفهمد، تا کودکان والدین را در همان خانواده بفهمند، تا یک روز بتواند روز بعدی را بفهمد.[۶] به عقیدهٔ باختین، این اقشار زبان یکدیگر را نادیده نمی‌گیرند و از هم جدا نیستند، بلکه در هم مداخله می‌کنند و باهم هم‌پوشانی دارند و به این ترتیب واژه‌ها را به‌سمت حوزه‌های مختلف جذب می‌کنند و هریک پرتو یا سایه‌ای خاص بر آنها می‌افکنند. برخلاف فرهنگ واژگان، گفتمان زنده همواره در حال تحول دائمی و پیکار علیه قواعد خودش است. باختین از این واقعیت مسرور بود که فرایندهای انتقال معنا تا ابد در حال تکثیر شدن‌اند؛ و نیز مسرور از اینکه فردی که تقلیل‌ناپذیر است چه «نیروی گفتار» اصیلی دارد.[۷] او می‌نویسد: «حتی احیاناً به نظر برسد که طی این فرایند خود واژهٔ "زبان" جملگی معنایش را از دست می‌دهد، چون ظاهراً یک ساحت واحد وجود ندارد که در آن جملگی این "زبان‌ها" بتوانند در مجاورت هم قرار گیرند.»[۸] هر زبان جهان‌بینی خاص خود و نظام ارزشی خود را دارد و این بدان معناست که هر سوژهٔ سخنوری که با کسی دیگر صحبت کند، دارد با او به زبانی بیگانه سخن می‌گوید و درضمن بدان معناست که هر سوژهٔ سخنور بیش از یک زبان مادری را در اختیار دارد. بنابراین، فهمِ شخصِ دیگر در هر لحظهٔ بخصوص یعنی به توافق رسیدن با معنایی خاص در مرز میان زبان خویش و زبان دیگری؛ یعنی ترجمه.

در نتیجه، آنچه در ترجمه روی می‌دهد چیزی جدا از ارتباط روزمرهٔ ما از طریق گفتمانِ بی‌واسطه یا باواسطه نیست؛ حتی می‌توان ترجمه را نمونهٔ به‌نمایش‌درآمدهٔ این فرایندها دانست. البته این گرامیداشتِ تفاوتِ موجود در زبان برای مترجم اندکی آزارنده است؛ چون بالاخره مترجم ناگزیر است در یک سطح به تعادل فکر کند. اما این مفهوم با نگرش باختین به زبان همخوانی ندارد.

درواقع، می‌توان یکی از فرضیات اصلی باختین را سرزندگی حاصل عدم هم‌ارزی نامید. به عقیدهٔ او، محیط‌های چندزبانه با گشودن شکافی میان چیزها و عنوان یا نام آن چیزها به انسان رهایی می‌بخشند؛[۹] به همین قیاس، رمان ژانری آزادتر از حماسه است، چون قهرمانان رمان‌گرا هیچ‌وقت معادل یا منطبق بر طرحشان نیستند.[۱۰] به این ترتیب، عدم تعادل نه موجب یأس بلکه انگیزهٔ زندگی است. درواقع، تعامل دو نظام متفاوت و مجزا تنها راه رخ دادن رخدادی راستین است.[۱۱] باختین با ادغام و محو کامل تفاوت‌ها همدل نبود. او به درد طرح‌های عظیم و قرن‌نوزدهمیِ تکامل فلسفی نمی‌خورَد که سر به‌سوی حقیقتی نامتجسم دارند؛ چون باید به یاد داشت که از نظر باختین «دیالوجیک» با «دیالکتیک» فرق دارد؛ جهان او بیشتر وام‌دار کانت است تا هگل.[۱۲] مثلاً این یادداشت او را از نظر بگذرانید که در سال ۱۹۷۱–۱۹۷۰ تحریر شده است:

> دیالوگ و دیالکتیک. اگر از یک دیالوگ صداهایش را حذف کنید... اگر آهنگ‌هایش را حذف کنید... و سپس، از حرف‌ها و جواب‌های زندهٔ آن، مفاهیم و داوری‌های انتزاعی بیرون بکشید و نهایتاً همه‌چیز را در یک آگاهی انتزاعی بچپانید: بله، آن‌وقت به دیالکتیک دست یافته‌اید.[۱۳]

باختین به‌جای الگوهای اطمینان‌بخشی مثل سنتز و آفهونگ، جهان دوگانه‌ای از گفت‌وگوی ابدی را پیش می‌نهد. زندگی زبان در واقع

وابسته به حفظ یک شکاف است. دو سخنور نباید همدیگر را به‌تمامی بفهمند و در واقع هیچ‌وقت نمی‌توانند به‌تمامی بفهمند؛ فقط باید تا حدودی از جواب‌های همدیگر متقاعد شوند، چراکه تداوم گفت‌وگو تا حدود زیادی منوط به این است که هیچ‌یک از طرفین منظور دیگری را به‌تمامی نفهمد. بنابراین، ارتباط راستین هیچ‌وقت باعث نمی‌شود زبان‌ها یک‌جور به نظر برسند، هیچ‌وقت مرزها را محو نمی‌کند و هیچ‌وقت تظاهر نمی‌کند که تناسبی تمام‌عیار حاصل شده است. باختین، در قطعه‌ای که در اواخر زندگی خود نوشت، در واقع فهم را با نوعی ترجمهٔ لزوماً ناتمام قیاس می‌کند:

> معنای فهم نه همدلی صمیمانه است و نه گذاشتن خود به‌جای دیگری (که موجب از دست دادن جای خود می‌شود). این معنای فهم تنها وجوه پیش‌پاافتادهٔ فهم را دربرمی‌گیرد. فهم به معنای ترجمه از زبان کسی دیگر به زبان خویشتن نیست.[۱۴]

ایدئال در اینجا مجاورتی است بدون یکی شدن. به این ترتیب، تعادل نیز پدیده‌ای در آستانه است.

از این روست که تمامی دانشجویان باختین نسبت به مشکلاتی که مترجم آثارش با آن رودرروست حساسیت نشان داده‌اند. بیگانگی و دیگربودگیِ ضروریِ متنی که ترجمه می‌شود در کجا باید منعکس شود؟ همواره هر ترجمه‌ای درجه‌بندی خاصی از دقت و صحت را می‌آفریند. مترجم می‌خواهد به چه چیز وفادار باشد؟ محدودیت‌های عمل‌گرایانهٔ او کدام‌اند؟ در هر انتقال در واقع چه چیزی را می‌توان حفظ کرد و چه چیزی را بهتر است بازتفسیر کنیم تا اینکه حفظ کنیم؟ بسیار مهم است که به یاد داشته باشیم در ترجمه بحث صرفاً بر سر انتقال یک متن به متنی دیگر نیست؛ به‌عبارتی، مسئلهٔ ترجمه تعویض زبان در یک ساحت واحد نیست؛ بلکه ترجمه فعالیتی است سه‌وجهی که همواره برای،

و با نظر به، شخص ثالث یعنی مخاطبِ موردِنظر صورت می‌گیرد. به‌گمان من مخاطب مدنظر باختین بیشتر شنونده است تا خواننده. آثار او به شکلی نوشته شده که مناسب‌تر آن است که بشنویمشان تا اینکه خودمان آنها را بخوانیم؛ به‌عبارت‌دیگر، آثار او شبیه گفتارهایی هستند که رونویسی شده‌اند؛ و در واقع وقتی متوجه شویم چقدر راحت می‌شود باختین را برای دیگران خواند شگفت‌زده می‌شویم. نثر او آن ناکارآمدی گشاده‌دستانه‌ای را به همراه دارد که مختص بعضی ژانرهای شفاهی است. مثل آوازخوان حماسه، او مفاهیم خود را در دسته‌های قالبی واژه‌ها عرضه می‌کند؛ و به نظر می‌رسد با خمیده نوشتن عبارات مهم می‌خواهد بر تکیه‌ای شفاهی اصرار ورزد. نثر او مشحون از نشانه‌های مکالمه است و گاه‌وبیگاه در استفاده از علامت‌گذاری بی‌نظم و ناپایدار عمل می‌کند. جمله‌های طولانی و به‌هم‌پیوسته بیشتر و بیشتر می‌شوند. بااین‌همه، این جمله‌های تودرتو از دایرهٔ واژگانی اندک ساخته شده‌اند. به نظر می‌رسد ایده‌ها (واژه‌ها، عبارات، جمله‌های کامل) در فواصلی بی‌نهایت کوتاه دوباره تکرار می‌شوند و در این حین، خواننده بیهوده همچنان در جست‌وجوی یک «اصطلاح فنی» مرسوم و متداول است. باختین از طرفی از واژگان روزمره (مانند *vstrecha* [ملاقات] یا *doroga* [مسیر]) به‌صورت خمیده و با دلالتی تقریباً متافیزیکی استفاده می‌کند؛ از طرف دیگر، از توانایی غنی زبان روسی بهره می‌جوید تا با واژه‌سازی یا گرته‌برداری از زبان آلمانی یا یونانی اسم‌های انتزاعی بسازد؛ این واژه‌سازی‌های او به‌واقع هوشمندانه‌اند، اما نوواژه‌هایی تقریباً ترجمه‌ناپذیرند. از جمله مشهورترین و دردسرسازترین این واژه‌ها raznorechie [هتروگلاسیا]، ’vnenakhodimost [در وضعیت بیرونی قرارگرفتن نسبت به]، inojazychie [دگرزبانی] و ’raznomirnost [شامل جهان‌های متعدد و مختلف بودن] است. این موجب شده است که برخی از مترجمان، از سر یأس، و به‌خاطر اینکه می‌خواسته‌اند اصطلاح

را دقیقاً حفظ کنند، تنها ترجمهٔ خام‌دستانه‌شان از اصطلاح روسی را در متن انگلیسی در پرانتزی حاکی از معذرت‌خواهی قرار دهند و به این ترتیب ترجمه‌شان به متنی التقاطی مبدل شده است که تنها خوانندگانِ کم‌شمارِ آن اشخاصی دوزبانه‌اند که فقط در صورتی توانایی فهم ترجمه را دارند که زبان روسی‌شان آن‌قدر خوب باشد که دیگر نیازی به ترجمه نیفتد.

بازی‌های زبانی و نحو دشواری از این دست تا حدودی متأثر از سبک فلسفهٔ پساکانتی آلمانی است و در نثر باختین خاصه در دورهٔ متقدم و متأخر کار او مشاهده می‌شود. اما دلایل دیگری هم وجود دارد. ظاهراً باختین نحو خود را نه بر مبنای جمله، بلکه بر مبنای بیان می‌سازد. اولین کسی که این تمایز را میان جمله و بیان قائل شد خود او بود: جمله واحد زبان است، درحالی‌که بیان واحد ارتباط است.[۱۵] جمله‌ها اندیشه‌های تقریباً انجام‌یافته‌اند که در گفتار سخنوری تکین وجود دارند و مکث‌های میانشان به‌دلیل مسئلهٔ علامت‌گذاری‌های «دستورزبانی» است. درحالی‌که بیان‌ها سائق‌هایی هستند و نمی‌توان به شکل متعارف به رشتهٔ تحریر درآوردشان؛ مرز میان بیان‌ها را تغییر سوژهٔ گفتار معین می‌کند. باختین هیچ‌گاه تمایزی میان بیان‌هایی که به شکل خودمانی و بیان‌هایی که به شکل رسمی تحریر می‌شوند قائل نشد؛ و مهم‌تر اینکه هیچ‌گاه تمایزی میان گفتار و نوشتار قائل نشد.[۱۶] در بیان، نحو و علامت‌گذاری می‌تواند پیچیده و بازیگوشانه باشد؛ نقطه‌ها و ویرگول‌ها بیشتر برای نشان دادن آهنگ کلام استفاده می‌شوند تا اینکه برای دسته‌بندی مراتب اجزای جمله به کار بروند یا پایان عبارتی را اعلام کنند. در واقع جملات باختین جملاتی بی‌شکل‌اند، بی‌شکلی صدایی که آن مایه دم‌خور و همدم آدمی است که هر لحظه انتظار می‌کشد صدای دیگری آن را قطع کند.[۱۷]

خب، این از سنخ آن نثرهای انتقادی نیست که بشود در زبان انگلیسی یک وسیلهٔ انتقالِ از پیش‌حاضر برایش دست‌وپا کرد. در نتیجه،

خوانندگان و مترجمان این نثر تمایل دارند با بی‌دقتی با آن مواجه شوند و حتی شاید بهتر بدانند متن باختین ویرایش، ساده یا خلاصه شود.[۱۸] البته این نگرشی متداول نسبت به نثر (چه نثر هنری، چه غیرهنری) است و صدالبته دلیل آن دشواری ارائهٔ تعریف برای «معادل‌های نثر» است. مترجم شعر می‌تواند روی مصرع‌ها، بندها، قطعه‌ها، قافیه‌ها کار کند، اما آنانی که در عرصهٔ نثر قلم می‌زنند آن واحدهای ترجمه را در اختیار ندارند که خیلی آشکار و ملموس باشد. بارها دیده‌ایم که غالباً بازگویی شعر به نثر را ترجمه‌ای رضایت‌بخش نمی‌دانند؛ اما بازگویی متن منثور غالباً ترجمه‌ای خوب (یعنی خواندنی) محسوب می‌شود. به گفتهٔ یک نظریه‌پرداز، «بهتر است که مترجمِ (بی‌احتیاط و بی‌دقتِ) نثر محتوا را چیزی تفکیک‌پذیر از فرم بینگارد.»[۱۹]

این مسئله در باختین حتی دردسرسازتر هم می‌شود، چون نوشته‌های او نه‌فقط در قالب واژه، بلکه درعین‌حال دربارهٔ واژه‌اند. او ارزش زیادی برای اصالت بی‌بدیل بیان و همچنین بیان خودش، قائل می‌شود. باختین مصر است که زبان فراورده یا خصلت تفکیک‌ناپذیر از شخص نیست؛ بلکه نیرویی است که به مذاکره بین آگاهی درونی شخص و جهان بیرون می‌پردازد.[۲۰] شیوهٔ حرف زدن یا نوشتن ما نه‌تنها نشانی از شیوهٔ تفکر ما، بلکه همچنین نشانی از شیوهٔ تعامل ماست. درنتیجه جدی گرفتن سبک باختین اهمیت دارد؛ و اگر این هدف را در ذهن داشته باشیم باید به کارکردهای احتمالی تکرار [واژه‌ها و عبارات و ایده‌ها] و نوواژه‌های صدای او توجه کنیم.

درباب مسئلهٔ تکرار، خود باختین بهتر از هرکسی می‌تواند یاری‌مان کند. فهمی که او به‌طور کلی از گفتار و اصالت بیان دارد تصور تکرار در کارش را باطل می‌کند.[۲۱] هیچ‌چیز «تکرار» نمی‌شود؛ حرفی که دوباره در متن می‌آید ممکن است بر حرف قبلی تأکید کند، تقویتش کند و شاید پارودی‌ای از آن بسازد، اما اگر در جای متفاوتی بیاید دیگر همان حرف نیست. تکرارکردن به معنای تکراری بودن نیست. شاید

بشود این پدیده را تحت مقولهٔ زبان‌شناختی «افزونگی»[1] بهتر فهمید؛ که یعنی مازادی ضروری برای ایجاد حالت یا تأثیر خاصی به هنگام ارتباط برقرار کردن.[۲۲] می‌شود گفت سبک غیرمقاله‌ایِ باختین از تکرار به‌مثابهٔ همان چیزی استفاده می‌کند که موسیقی از بند ترجیع[2]؛ یعنی به‌منظور جمع‌وجور کردن اثر و فراهم کردن پس‌زمینه‌ای آهنگین[3] و خلق تأثیری فزاینده. امتیاز این استفاده از تکرار بیشتر شنیداری است تا معناشناختی. به نوشتهٔ باختین: «ما بارها و بارها از واژگانی استفاده می‌کنیم که به معنایشان نیاز نداریم یا یک واژهٔ واحد یا عبارت را تنها به‌منزلهٔ حمل‌کنندهٔ ملموس آهنگ کلام ناگزیر به کار می‌بریم... .»[۲۳]

استفادهٔ باختین از نوواژه‌هایش هدفی دیگر اما مرتبط دارد. اگر این نوواژه‌ها گاه بی‌روح و لَخت به نظر می‌رسند، این بدان دلیل است که زبانِ معمولی آن مقوله‌های گفتمان را که او به آنها نیاز دارد در اختیار او قرار نمی‌دهد. از این رو او دست به آفرینش واژه‌های نو می‌زند و واژه‌های قدیمی را در معنای تازه به خدمت می‌گیرد. این مقوله‌های نو به‌نحوی کل متن را فرا می‌گیرند و برای او به هنجاری ژانری و در پس‌زمینه، به نوعی نشانه برای مخاطبش مبدل می‌شوند. افزونگی خاص باختین سطح مفهومی خنثایی برایش فراهم می‌کند و او برخی از اقدام‌های شگفت‌انگیز سبکی خود را بر پس‌زمینهٔ این سطح انجام می‌دهد؛ مثلاً بر پس‌زمینهٔ دریایی از اسم‌های انتزاعی و مقوله‌هایی که بارها تکرار می‌شوند، ناگهان انگارهٔ مادی و ملموس تکینی وارد می‌کند (محور متصل‌کننده، گیره، به درون خود کشیدن، سر از جایی درآوردن، فرو بلعیدن) که توصیفی بصری از بدن حسی و شهوانی زبان است.[۲۴] نسبت میان این انگارهٔ ناگهانی پُرشور و دریای پس‌زمینه، با آن غلظت خاصش، برای فهم آهنگ کلام باختین حیاتی است.

1. redundancy
2. refrain
3. tonal

سعی کرده‌ام در این ترجمه هم فزایندگی و هم نوواژه‌های باختین را با همان تأثیرهای یک‌درمیانِ گاه اهمال‌گرانه و گاه تنش‌زا و ناگهانی بازگو کنم، یعنی همان تأثیرهایی که خصیصهٔ متن اصلی است. این اصل نرم‌نرمک و به‌تدریج به «درجه‌بندی دقت‌وصحت» در کارم راه یافت. در پیش‌نویس‌هایم برای ترجمهٔ این کتاب هیچ اثری از ویژگی‌های ظاهری متنی از جمله علامت‌های سجاوندی، ترتیب واژگان و تکرار مفرط واژه‌ها وجود نداشت. باختین نویسنده‌ای است که نوشته‌اش را گام‌به‌گام و به‌هم‌پیوسته پیش می‌برد، نویسنده‌ای است که «لزوم پیوند و ارتباط اجزای متن» برایش بسیار اهمیت دارد. ایده‌های تازه را به‌تدریج معرفی می‌کند، دامنهٔ معنایی این ایده‌ها بی هیچ شتاب و عجله تکمیل می‌شود و پیام در لبهٔ بیرونی این واژه‌های به‌هم‌چفت‌شده منتقل می‌شود. بنابراین من کوشیده‌ام در هرجا که امکان‌پذیر بوده توالی خطی ایده‌ها را حفظ کنم. در جایی که این امکان وجود نداشته، دست‌کم تمایز او را میان درون و بیرون عبارت حفظ کرده‌ام، یعنی میان واژه‌ها در آغاز/ پایان یک عبارت و واژه‌ها در وسط همان عبارت. بازسازی شکل جملات باختین در زبان انگلیسی نیاز به ظرافت و مهارت دارد، چون در زبان انگلیسی شما انتخاب‌های زیادی برای ترتیب واژگان ندارید، در قیاس با زبان روسی که وندهای تصریفی بسیار و در ترتیب واژه‌ها انعطاف بیشتری نسبت به انگلیسی دارد. در نتیجه، «معادل‌های قاموسی» واژه‌ها را به شیوهٔ خاصی برگزیده‌ام: از میان چندین انتخابی که فرهنگ واژگان در اختیارم می‌گذاشت، معنای درست برایم آن معنایی بود که برای حفظ ترتیب اساسی واژه‌ها و تراکم عبارات باختین به کار می‌آمد.

شاید از خود بپرسیم، جلوه‌های ظاهری مانند علامت‌های سجاوندی، طول جملات و توالی انگاره‌ها چرا باید در متنی با نثر توضیحی این‌قدر مهم و خطیر باشند؟ اخیراً استنلی فیش بحثی را بر سر زبان‌ها انداخته است که می‌گوید جمله‌ها رخدادهایی هستند که در ذهن خواننده آشکار

می‌شوند و درنتیجه ترتیب تأثیرها و پردازش خطیِ اطلاعاتِ حاصل‌شده از این تأثیرها برای فهم حیاتی است.[۲۵] با این وصف، درمورد باختین، ساختارهای ژرف‌تر و نیرومندتری درکارند که به بیان او شکل می‌دهند. اینکه باختین به مرجعیت حاکم درگفتمان حساس است مهم‌تر از همهٔ اینهاست: چه کسی در حال صحبت است، کِی، چگونه، با چه کسی و به‌واسطهٔ چند میانجی؛ و این سطوحِ مرجعیت چگونه در ساختارهای التقاطی بازنمایی می‌شوند. او در یک جملهٔ واحد از نقل‌قول مستقیم، نقل‌قول غیرمستقیم، نقل‌قول به‌ظاهر مستقیم و صدای خود درهم‌تنیده با صداها و براهین مخالفان و هم‌قطارانش استفاده می‌کند. اصطلاح خود باختین برای این حالت «تداخل صداها»ست و این به یک نحو برای مترجمان هم اهمیت دارد. با مثالی ساده می‌توان این مسئله را نشان داد: اگر جمله‌ای طولانی در ترجمه به جمله‌های کوتاه‌تر شکسته شود، نسبیت آن، که متأثر از بندهای پیرامونی آن است، کاهش می‌یابد و در متن لحنی تحکم‌آمیزتر به خود می‌گیرد. بعد از ویرگول، طنز ماجرا به همان خوبیِ بعد از نقطه منتقل نمی‌شود. اگر علامت‌های سجاوندی را دستکاری کنیم، تکرارها را حذف کنیم و ترتیب عبارت‌ها را از بیخ‌وبن تعدیل کنیم، ترتیب گفت‌وگو را به‌هم خواهیم ریخت و توازن و مجاورت[1] مرجعیت‌های درون آن را خراب خواهیم کرد. در نوشتار گفت‌وگویی، ایده‌ها از دل بافت زاده می‌شوند؛ شکل یک جمله می‌تواند شکل پاسخ را تعیین کند.

در اینجا «شکل» را در جسمانی‌ترین معنایش مراد کردم. باختین صداها را متجسم می‌کند، همجواری و تعامل صداها برای او هم‌جواری و تعامل بدن‌هاست. باختین در همه‌جا به ما می‌گوید یک صدا صرفاً تلفیقی از کلمات و ایده‌ها نیست، بلکه یک «موضع معنادار» است، دیدگاهی دربارهٔ جهان است، شخصیتی است که دارد در دامنه‌ای محدود راه خود

1. juxtaposition

را از میان سایر شخصیت‌ها می‌گشاید. دلبستگی باختین به شاخص‌ها و استعارات مکان‌مند از همین روست: وضعیت، موضع‌گیری، گرایش، [ustanovka]، دیدگاه، میدان دید. اینکه یک صدا چطور به نظر برسد تابع این است که کجا باشد و چه چیزهایی را بتواند «ببیند»؛ سمت‌وسوی این صدا بر حسب دامنهٔ پاسخ‌هایی که برمی‌انگیزد برآورد می‌شود. این معنای صدا ریشه در نظریهٔ زبان غیرارجاعی، یعنی پاسخ‌مدار، باختین دارد. بیان هم به کسانی که بیرون هستند پاسخ می‌دهد و هم به کسانی که در درون بیان جای گرفته‌اند. حساسیت به توازن مرجعیت‌ها یا صداهای متن، در باختین، به سرحدی طاقت‌فرسا می‌رسد. قدر مسلم اینکه حساسیت او به توازن مرجعیت با مفاهیم اساسی‌تر او نظیر چندصدایی و هتروگلاسیا ارتباط دارد و نقطهٔ مرکزی گفت‌وگوگراییِ اوست. می‌توان این وجه نثر باختین را به‌واسطهٔ اظهارنظرهایش در باب فن بلاغت بررسی کرد؛ اگر دقیق‌تر بگوییم، این اظهارنظر او در یادداشتی دربارهٔ کارکرد فن بلاغت در ادبیات می‌آید که احیاناً خود جدلی نهانی است با منتقد فرمالیست روسی ویکتور ویناگرادوف:

> در بلاغت، عده‌ای بی‌قیدوشرط برحق‌اند و عده‌ای دیگر بی‌قیدوشرط برخطا؛ همواره پیروزی تمام‌عیار و نابودی مخالفان در کار است. در گفت‌وگو، نابودی مخالفان درعین‌حال خودِ عرصهٔ گفت‌وگو را نابود می‌کند، عرصه‌ای که گفتمان درون آن زنده است.
>
> ... این عرصه عرصه‌ای بسیار شکننده است و به‌راحتی نابود می‌شود (کوچک‌ترین خشونت کافی است، کوچک‌ترین ارجاع به مرجعیت و از این دست).[۲۶]

شیوهٔ خود باختین در «ارجاع دادن به مرجعیت»، در کتاب‌هایی که به نام او منتشر شده، بسیار آموزنده است. او عرصهٔ گفت‌وگوییِ اثرش را با آوردن سایر مراجع نمی‌آراید. وقتی به دیگر منتقدان اشاره می‌کند،

مثلاً در فصل اول مسائل بوطیقای داستایفسکی، این کار را به‌طور مشروح انجام می‌دهد و اجازه می‌دهد هر صدا به‌طور کامل به گوش برسد. او این را می‌فهمد که قاب اثر همواره در ید قاب‌ساز است؛ و در قدرت استناد به دیگران امتیازی وقیحانه نهفته است.[۲۷] از این رو، باختین به‌ندرت سعی دارد با خلاصه کردن بحث مرجعی را به‌طور کامل بی‌اعتبار کند یا (برعکس) به کسی مرجعیتی انحصاری ببخشد. پانوشت‌های او ممکن است بر نظرش صحه گذارند، نظرش را بسط دهند، شرحی دهند، اما از موقعیت و مقام متن سوءاستفاده نمی‌کنند؛ به همین دلیل پانوشت‌های باختین ماهیتاً شرحی حاشیه‌ای بر متن‌اند و از این رو تحکم‌آمیز نیستند.[۲۸] تمایل باختین به گشوده‌گذاشتن متن‌هایش تأثیرش را بر شیوهٔ عرضهٔ متن نیز گذاشته است. او صراحتاً در آغاز مقاله‌ای که در سال‌های نخستین فعالیتش (۱۹۲۴) نوشت انکاری را بر زبان راند که می‌گفت «ما در کارمان از خیر خرده‌ریزه‌های نقل‌قول‌ها و پانوشت‌ها گذشته‌ایم»، چون این پانوشت‌ها و نقل قول‌ها برای پروژهٔ ما «به‌لحاظ روش‌شناختی دلالتمند نبود» و «خوانندهٔ حاذق نیازی به آنها ندارد.»[۲۹]

در دوره‌ای که بلافاصله بعد از آن، حتی در بی‌خطرترین و ملایم‌ترین نوشته‌ای که به چاپ می‌رسید، اشاره به مرجعیت لنین و استالین اجباری بود، انکاری از این دست بجا می‌نمود. ولی «خوانندهٔ حاذق» باختین در واقع کیست؟ مطمئناً کسی است که گفت‌وگو را می‌شنود و حتی صداهای اصلی جای‌گرفته در آن را بازمی‌شناسد، اما این گفت‌وگو باید گفت‌وگویی باشد که در آن هیچ صدایی با «کوچک‌ترین خشونت» مواجه نشود. شاید این مسئله، خاصه با توجه به تمایل باختین در استفاده از استعارات نظامی، در نگاه نخست تناقض‌آمیز به نظر برسد. در متون او واژه‌ها همواره در حال رقابت، در حال پیکار، در حال از دست دادن و به دست آوردن قلمرو هستند. انگاره‌پردازی‌ای از این دست

تاحدودی متأثر از شیوهٔ بلاغت مارکسیستیِ شوروی سال‌های استالین است که نزاع طبقات را حتی (به‌اصطلاح) در قلمرو گفتمان زنده نگه می‌داشت؛ اما درعین‌حال متأثر از واقعیت زندگی در شوروی است که خوی پرخاشگری، هم در داخل و هم از بیرون، این کشور را فراگرفته بود. اما این «خشونت» میان زبان‌ها، گرچه سخت اهمیت دارد، مآلاً جنگی است شادی‌آور. در اینجاست که باختین سرتاپا شبیه دردانه‌اش رابله می‌شود: در جایی که جانِ راهب[1] در تاکستانِ صومعه سر آدم‌ها را می‌شکافد، ما اجزای خون‌آلود را می‌بینیم ولی انگار کسی آسیب نمی‌بیند. زبان‌خشونتِ باختین کارناوال‌گراست. بنابراین، صداها، با اینکه «پیکار می‌کنند»، جان نمی‌سپارند؛ به‌عبارتی هیچ مرجعیتی یک بار و برای همیشه محرز نمی‌شود. به نظر من، سبک نثر باختین ربط ظریفی به این حساسیت او نسبت به همزیستی مرجعیت‌ها در کلام نوشتار و ربط ظریفی به پافشاری‌اش بر نابسندگیِ هرگونه طبقه‌بندی و قاطعیت نهایی دارد.

و این ما را سوق می‌دهد به‌سوی مسئلهٔ ارتباط باختین با نویسنده‌ها و متونی که مطالعه‌شان می‌کند؛ مسئله‌ای که می‌تواند چکیده‌ای باشد از بحثی درباب ترجمه که در این دیباچه طرح شد. شیوهٔ قرائت باختین از داستایفسکی و رابله می‌تواند سرنخی برای قرائت باختین در اختیار ما بگذارد و در ضمن بینشی به ما بدهد دربارهٔ آن نوع انسجامی که باختین در متون ادبی ارج می‌نهاد. چون در واقع شباهتی وجود دارد میان سبک و ساختار نوشتار باختین و تصور او از سبک رمان‌نویسان محبوبش. باختین، این آوازخوان بزرگ رمان، کارش را با شیوهٔ قدیمی «قرائت دقیق» رمان‌ها به‌عنوان متن پیش نمی‌برد. او رمان‌ها را به‌عنوان تمامیتی پایان‌یافته تحلیل نمی‌کند؛ در واقع، هرچه اثر بزرگ‌تر باشد مطالعهٔ باختین دربارهٔ آن جسته‌گریخته‌تر است.[۳۰] اشخاص بسیاری، از جمله اخیراً دانلد فنگر، به این مسئله اشاره کرده‌اند:

1. Friar John

[به نوشتهٔ فنگر:] او در هیچ‌جا دست به تحلیل کامل یک رمان نمی‌زند یا نمی‌کوشد به بررسی تمام چیزهایی که در رمان وجود دارد یا به بررسی معنای شکل آن رمان بپردازد. در عوض مکرراً به تقدیر شخصیت‌های خاصی اشاره می‌کند و بااین‌حال منکر این می‌شود که معنایی درکار مهار این تقدیرهاست... بنابراین، گرچه او وحدتی فرمال را در کار داستایفسکی مسلم می‌گیرد، این وحدت را فقط به‌صورت سلبی و تقریبی تعریف می‌کند.[۳۱]

انگار باختین اصلاً به یاد اصول محدودکننده‌ای نمی‌افتد که تمایل به امر تک‌گویه دارند؛ در کار باختین، قرائت‌هایی که گاه آدم را ناامید می‌کنند مربوط می‌شود به قرائت‌های او از پایان داستان‌ها.[۳۲] آغازها، فرجام‌ها، ساماندهی بخصوص بخش‌ها و حضور ضروری این بخش‌ها به‌عنوان اجزای یک کل، همگی، برای باختین در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارند. باختین به‌هنگام «قرائت دقیقِ» یوگنی اونی‌گین، دوریت کوچولو و خاک بکر،[۳۳] بر تغییرات ظریف معنا یا آهنگ در محدودهٔ یک سطر یا یک پاراگراف متمرکز می‌شود. او بیشتر دربارهٔ شکل‌های کوچک‌تر اظهارنظر می‌کند: محدودهٔ صداها، جاعوض‌کردن سخنوران، هم‌پوشانی مرزهای میدان دید شخصیت‌های مختلف. ممکن است دربارهٔ شکل بزرگ‌تر صحبت نشود، اما شکل کوچک حیاتی است.

به نظر من، این شیوهٔ قرائت دقیق با ترکیب‌بندی نوشته‌های خود باختین مرتبط است. او در سال ۱۹۶۱ برای بازنگری در کتاب داستایفسکی یادداشت‌هایی روی کاغذ آورد. اکتشافات اصلی این رمان‌نویس را در عرصهٔ گفتار مختصراً برشمرد که یکی از آنها به این قرار بود: «ترسیمِ (یا بگوییم بازآفرینیِ) ایدهٔ خودپرورده (که از شخصیت تفکیک‌ناپذیر است).»[۳۴] ده سال بعد، در شرحی که بر انتشار قریب‌الوقوع مقالاتش در ۱۹۷۵ نوشت، در یکی از آن لحظه‌های نادری که دربارهٔ خودش چیزی گفت، از همین عبارت در مورد کار نوآورانهٔ خودش استفاده کرد.

مجموعه‌ای که از مقالات من در اختیار خواهید داشت، در مراحل گوناگون سیر تکوینش، درون‌مایه‌ای واحد دارد.

وحدت ایده‌ای که صیرورت (شکل گرفتن) را از سر گذرانده است. این منبعِ نوعی نامحدودیِ درونی در بسیاری از اندیشه‌های من بوده است. اما نمی‌خواهم از فقر فضیلت بسازم: در این قطعات بیشتر نامحدودی ظاهری و بیرونی وجود دارد، نه نامحدودی خود اندیشه بلکه نامحدودی شیوهٔ بیان و طرز ارائهٔ آن. البته گاهی جداکردن این دو نامحدودی از یکدیگر دشوار است... .[۳۵]

باختین در اینجا به‌طرزی شگفت‌انگیز با درون‌مایه‌هایی که خود طرحشان کرده است هم‌پوشانی دارد. نامحدودی درونی بخشی از درون‌مایهٔ کار او و نامحدودی ظاهری ویژگی شیوهٔ بیان اوست. [وی می‌گوید] جداکردن این دو برایش سخت است و این بسیار اهمیت دارد. این مسئله به معنای کلیت[1] در نزد وی ربط دارد. در اینجا مجالی برای بحث دربارهٔ ایده‌های بسیار جالب‌توجه باختین در باب سرشت وحدت و محدودیت نیست،[۳۶] اما همین‌قدر کافی است که بگوییم برای باختین «کل» جوهری اتمام‌یافته نیست؛ بلکه همواره یک رابطه است. ابژه‌ای زیبایی‌شناختی (یا حتی هر سویه‌ای از زندگی) تنها وقتی صاحب کلیت می‌شود که فرد نگرشی انضمامی نسبت به آن اتخاذ کند.[۳۷] بنابراین، هیچ موقع ممکن نیست کل پایان پذیرد و کنار گذاشته شود؛ هرآینه که یک کل تحقق یابد، بنا به تعریف مهیای تغییر است. باختین همین اصل را در ذهن دارد، آنجا که در مسائل بوطیقای داستایفسکی دربارهٔ کاتارسیس داستایفسکیایی و ارسطویی صحبت می‌کند. کاتارسیسِ پایان‌بخش رمان‌های داستایفسکی در فهم این نکته نهفته است که

هنوز در جهان هیچ اتفاق قطعی‌ای نیفتاده است، کلامِ واپسینِ جهان و واپسین کلام دربارهٔ جهان هنوز بر زبان رانده نشده،

1. wholeness

جهان گشوده و آزاد است، همه‌چیز هنوز در آینده است و همواره در آینده خواهد بود (صفحهٔ ۳۳۲).

آن سویهٔ سبک باختین که بیش از همه از شخصیت او تفکیک‌ناپذیر است ایدهٔ درحال‌شکل‌گیری است. تغییرات ظریف این ایده، افزونگی‌های آن، نقل‌قول کردن از آثار خود و در یک کلام، نامحدودی کلام، آری تمامی اینها در کنار هم، مختصات ژانری است که باختین در آن و به‌واسطهٔ آن می‌نویسد. در نتیجه، به نظر من، ترجمه کردن باختین نه صرفاً ترجمهٔ ایده‌ها (چون می‌توان این ایده‌ها را به بیانی دیگر نیز گفت)، بلکه درعین‌حال بازآفرینی آن ایده‌های نامحدود است که خودشان مایهٔ پرورش خود می‌شوند. این یعنی «مکالمه‌ای در حال پیشروی»، این یعنی گفت‌وگوی باختین دربارهٔ گفت‌وگو و یعنی خطاب کردن خوانندگانی که حالاحالاها باید پاسخ دهند.

نشر بیدگل

## پی‌نوشت

۱. باختین در نامه‌ای به ماتوِی کِیگان (۱۸ ژانویهٔ ۱۹۲۲) می‌نویسد: «در حال نوشتن اثری دربارهٔ داستایفسکی هستم و امیدوارم به‌زودی به پایانش برسانم....» بنگرید به:

"M. M. Bakhtin i M. I. Kagan (po materialam semeinogo arkhiva): publikatsija K. Nevel'skoi" ([M. M. Bakhtin and M. I. Kagan (materials from a family archive): a publication of K. Nevelskaya], in *Pamiat'* No. 4 (Paris: YMCA, 1979-81), p. 263.

2. Ibid., p. 279, fn. 37. The notice appeared in *Zhizn' iskusstva* [The Life of Art], Petrograd, November 1922.

این دست‌نوشته‌های سال ۱۹۲۲ باقی نمانده‌اند و در نتیجه ما از ارتباط آنها با متن چاپ‌شدهٔ ۱۹۲۹ بی‌خبریم.

۳. نقد سال ۱۹۲۹ لوناچارسکی «درباب "کثرت صداها" در آثار داستایفسکی» ("O 'mnogogolosnosti' Dostoevskogo" [On Dostoevsky's, 'Multi-Voicedness']) بعدها در مجموعه مقالات بسیاری چاپ شد. باختین خود در فصل ۱ نسخهٔ ویراستهٔ کتاب داستایفسکی، به نقد این نقد پرداخته است (نگاه کنید به این کتاب صفحات ۱۱۷–۱۱۱).

۴. من مدیون مایکل هالکوییست و کاترینا کلارک هستم که ایده‌هایشان را با من در میان گذاشتند و درعین‌حال دست‌نوشته‌های اولیهٔ چند فصل از کتاب آتی‌شان، زندگی و کار میخاییل باختین، را در اختیارم نهادند. «پروژهٔ فلسفی عظیمی» که هالکوییست تحت عنوان "The Architectonics of Answerability" طرح می‌کند در روزهای نِوِل (۱۹۲۰–۱۹۱۸) آغاز شد. این پروژه می‌بایست از

چهار بخش تشکیل شده باشد که تنها قسمتی از بخش اول و دوم آن به دست ما رسیده است: دیباچه‌ای در باب ماهیت تعهد اخلاقی و بحثی در مناسبات میان مؤلفان و شخصیت‌هایی که می‌آفرینند. این متن‌ها «هنر و پاسخگویی» (“Iskusstvo i otvetstvennost” [Art and Answerability]) و «مؤلف و قهرمان در فعالیت زیبایی‌شناختی» (“Avtor i geroi v estetich eskoi deiatel’nosti” [Author and Hero in A esthetic Activity]) پس از مرگ باختین به چاپ رسیدند:

M. M. Bakhtin, *Estetika slovesnogo tvorchestva* (Moscow: Iskusstvo, 1979).

ترجمه‌ای هم از این کتاب از سوی انتشارات دانشگاه تگزاس در راه است [این توضیح مربوط به سال ۱۹۸۴ است که ترجمهٔ انگلیسی کتاب حاضر منتشر شد]. تا زمان انتشار این اثر، در زبان انگلیسی نگاه کنید به بحث جالب مایکل هالکوییست در «سیاست بازنمایی» (The Politics of Representation) در:

*Allegory and Representation: Selected Papers from the English Institute*, 1979-1980, ed. Stephen J. Greenblatt (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1981), pp. 163-183.

۵. البته نوشتن «حرف‌ها»ی خود به زبان‌های مختلف ــ برای دور زدن سانسور، گریز از دستگیری یا صرفاً برای دریافت دستمزدی برای زنده ماندن ــ برای نویسندگانی که در جوامع فاقد آزادی زندگی می‌کنند معمول است. باختین در نیمهٔ نخست زندگی‌اش به‌شدت فقیر بود و به شغلی در نهادی دانشگاهی امید داشت تا بتواند نانی به کف آورد و خود را تثبیت کند. او می‌کوشید ایده‌هایش را با گفتمان‌ها و ژانرهای عصر (به‌غایت محدودکنندهٔ) خود بیاراید. نمونهٔ گویایی از کار باختین به شیوهٔ بلاغت استالینیستی، پیشگفتارهایی است که او بر دو مجلد ویراست سال ۱۹۲۹ مجموعه آثار تالستوی نوشت (مجلد ۱۱، دربارهٔ نمایشنامه‌ها و مجلد ۱۳، دربارهٔ رستاخیز). در این متون، به نظر می‌رسد باختین به‌یکباره زبان عصر خود را در خود هضم کرده است و اشاراتی (احتمالاً دوصدایی) به «حال‌وهوای دهقانان ثروتمند تالستویی» می‌کند.

(M. Bakhtin, “Predislovie,” in L. Tolstoy, *Polnoe sobranie khudozhestvennykh proizvedenii*, ed. Khalabaev and Eikhenbaum [Moscow-Leningrad, 1929], vol. #11, p. x).

۶. نگاه کنید به مقالهٔ او «گفتمان در رمان» در م. م. باختین، تخیل گفت‌وگویی، ویراستهٔ مایکل هالکوییست، ترجمهٔ کریل امرسون و مایکل هالکوییست: (Austin: The University of Texas Press, 1981) صفحات ۳۸۴–۳۷۸ [شمارهٔ صفحات مربوط به ترجمهٔ فارسی کتاب است: باختین، میخاییل. تخیل مکالمه‌ای، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران: نی، ۱۳۸۷].

۷. با وجود این، در سرور و شور باختین و حتی در حس احترامش نسبت به فردی که تقلیل‌ناپذیر است و بیان وی، هیچ چیز عرفانی‌ای وجود ندارد. او در طول عمرش در پی توضیحات مادی و حتی فیزیولوژیکی برای پدیدهٔ منحصربه‌فرد ارتباط کلامی آدمیان بود. برای مطالعهٔ بحثی در مورد ربط و نسبت باختین به

بیولوژیست‌ها و فیزیولوژیست‌های مشهور هم‌عصرش، ایوان کانائف و آلکسی اوختومسکی، نگاه کنید به:

"Answering as Authoring: Bakhtin's Translinguistics," *Critical Inquiry*, December 1983, vol. 10, no. 2.

۸. «گفتمان در رمان»، صفحهٔ ۳۸۱ [شمارهٔ صفحات مربوط به ترجمهٔ فارسی کتاب است: باختین، میخاییل. تخیل مکالمه‌ای، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران: نی، ۱۳۸۷].

۹. این نکته در «پیشینهٔ گفتمان رمان‌گرا» در تخیل گفت‌وگویی توضیح داده می‌شود. صفحات ۱۲۹–۹۴. [شمارهٔ صفحات مربوط به ترجمهٔ فارسی کتاب است: باختین، میخاییل. تخیل مکالمه‌ای، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران: نی، ۱۳۸۷].

۱۰. این پاسخ باختین به لوکاچ است در «حماسه و رمان»، در تخیل گفت‌وگویی، صفحات ۷۷–۶۷. [شمارهٔ صفحات مربوط به ترجمهٔ فارسی کتاب است: باختین، میخاییل. تخیل مکالمه‌ای، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران: نی، ۱۳۸۷].

۱۱. برای خواندن بحثی دربارهٔ واژهٔ روسی sobytie [رخداد] در معنای خاصی که باختین از آن استفاده می‌کند، نگاه کنید به همین کتاب پانویس صفحهٔ ۶۹.

۱۲. برای باختین، رمان داستایفسکیایی جوهری عمیقاً غیرهگلی است. توضیح شیوای این موضع او در فصل اول آمده است، در جایی که باختین به نقد رویکرد دیالکتیکی انگلهارت می‌پردازد [صفحهٔ ۱۰۱]: «هر رمان داستایفسکی مخالفتی را پیش می‌کشد که هیچ‌گاه آگاهی‌های متعدد به‌طرز دیالکتیکی از آن حذف نمی‌شوند؛ نیز در این رمان‌ها و این آگاهی‌ها درون وحدت یک روحِ پیش‌رونده ادغام و غرقه نمی‌شوند... . جهان‌های قهرمانان به‌واسطهٔ وسایل رخداد در قلمرو رمان در تعامل‌اند، ولی همان‌طور که پیش‌تر گفتیم، این روابطِ دوسویه بیش از هر چیز دیگری در مقابلِ تقلیل یافتن به تز و آنتی‌تز و سنتز مقاومت می‌کنند.» کمی پیش‌تر که می‌رویم باختین توضیح می‌دهد [صفحهٔ ۱۰۲]: «در معنای هگلی آن، روحی که به‌طرز دیالکتیکی پیش می‌رود و رشد می‌کند موجد هیچ چیزی نیست مگر تک‌گویی فلسفی... .»

13. "Iz zapisei 1970-1971 godov" (From Jottings of 1970-1971), in M. M. Bakhtin, *Estetika slovesnogo tvorchestva*, p. 352.

14. Ibid., p. 346.

15. "Problemy rechevykh zhanrov" [The Problem of Speech Genres], in *Estetika*, pp. 251-52.

۱۶. باختین گاهی عبارت «سوژهٔ سخنور» را با «سوژهٔ نویسنده» درون پرانتز تعدیل می‌کند. او دربارهٔ نقطه‌ها در پایان عبارات نمی‌نویسد (یا حرفی به میان نمی‌آورد)، بلکه از مکث‌ها صحبت می‌کند. مثلاً نگاه کنید به:

"Problemy rechevykh zhanrov," pp. 251 and 275.

۱۷. این مسئله نباید ما را شگفت‌زده کند. شفاهی صحبت کردن لزوماً تجربه‌ای است که با زمان حال سروکار دارد و مستلزم زمینهٔ اجتماعی مشترک و وسیعی با مخاطبان. در جهان باختین، صدای سخنگو ناگزیر گفت‌وگویی است؛ در طلب پاسخ است و اجتماعی آشنا و مألوف را می‌آفریند. هر چیزی غیر از این، بیشتر به اجرا می‌ماند، یک ازبرخوانی یا آنچه باختین به آن می‌گوید «کار هنرپیشگی».

۱۸. برای مثال نگاه کنید به نقد قدیمی گری سال مورسون (Gary Saul Morson) (که هنوز یکی از بهترین نقدهاست) بر ویراست روسی مقالات باختین به سال ۱۹۷۵:

"The Heresiarch of Meta," *PTL*, vol. 3, No. 3, October 1978: 407-27":

«... باختین... در بازیگوشی و عدم یکدستی شبیه فرمالیست‌های اولیه است. ایده‌ها غالباً برای او اسباب‌بازی‌اند، او در توضیح این ایده‌ها افراط‌کار است و می‌توانست از یاری یک ویراستار خوب بهره ببرد.» [صفحهٔ ۴۰۹]

۱۹. برگرفته از بحثی عالی در باب این مسئله در کتاب سوزان بسنت ـ مک‌گوایر:

*Translation Studies* (New York: Methuen, 1980), pp. 109-120.

این مسئله در صفحهٔ ۱۱۰ طرح می‌شود.

20. V. N. Vološinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, trans. Ladislav Matejka and I. R. Titunik (New York: Seminar Press, 1973), p. 81:

«این‌گونه نیست که انسان‌ها زبان مادری‌شان را "بپذیرند"، بلکه آنها نخستین بار در زبان مادری‌شان پای به آگاهی می‌گذارند.»

۲۱. باختین، طی بحثی در باب مسئلهٔ متن، تمایزی قائل می‌شود میان آن چیزی که «تکینگی طبیعی» می‌نامد (به‌عبارتی، اثر انگشتی که منحصربه‌فرد است ولی می‌تواند به‌صورت قالبی تا ابد بازتولید شود) و تکرارناپذیری معناشناختی متن. متن هم می‌تواند به‌صورت قالبی بازتولید شود (مثلاً مجدداً چاپ شود)، اما «بازتولید متن توسط سوژه (بازگشت به آن، خوانشی دوباره، اجرایی تازه، نقل‌قول کردن) رخدادی تکرارناپذیر و نو در حیات متن است، حلقه‌ای تازه در زنجیرهٔ تاریخی گفتار.» نگاه کنید به:

"Problema teksta v lingvistiki, filologii i drugikh gumanitarnykh naukakh"

«مسئلهٔ متن در زبان‌شناسی، لغت‌شناسی و سایر علوم انسانی» در:

*Estetika*, p. 284.

در ادامه باختین با صراحت بیشتر می‌گوید (۲۸۷): «در یک بیان واحد، ممکن است جمله‌ای تکرار شود (تکرار، نقل از اثر خود یا حتی تکراری اتفاقی)، اما این هر بار بخشی نو از بیان است، چون مکان و نقش آن در بیان، به‌مثابهٔ کل، تغییر کرده است.»

برای مطالعهٔ ترجمه‌ای (نادقیق) از این مقاله نگاه کنید به:

"The Problem of the Text," *Soviet Studies in Literature*, Winter 1977-78/ vol. XIV, #1: 3-33.

۲۲. نگاه کنید به بحث جالب سوزان روبین سلیمان در:

"Redundancy and the 'Readable' Text," *Poetics Today*, vol. 1: 3 (1980): 119-21.

او می‌گوید، در زبان عادی و ادبی افزونگی [یا حشو] معنای ضمنی منفی دارد: به معنای چیز، زائد و اضافی است و اگر نباشد بهتر است. اما برای زبان‌شناسان و نظریه‌پردازانِ اطلاعات، افزونگی اصطلاحی مثبت است؛ کل زبان ضرورتاً زائد است، چون ارتباط هیچ‌گاه در مناسب‌ترین وضعیت روی نمی‌دهد. باید نکته‌ای اضافه کنم حاکی از اینکه هر صدایی الگوی مشخص خود را در افزونگی دارد؛ کشف این الگو یکی از نخستین وظایف هر مترجمی است.

23. "K metodologii gumanitarnikh nauk" [Toward a Methodology for the Humanities], in *Estetika*, p. 369.

۲۴. نمونه‌ای از این امر در صفحات آغازین مسائل بوطیقای داستایفسکی اتفاق می‌افتد [صفحهٔ ۷۰]؛ استفادهٔ ناگهانی از واژهٔ skrepa [گیره] در پاراگرافی که پر از اسم‌های انتزاعی است: «درپی این وضعیت، پیوندهای معمولِ عمل‌گرایانه در تراز پیرنگ (چه با ترتیب ابژکتیو حوادث، چه با ترتیب روان‌شناختی) در جهان داستایفسکی ناکافی‌اند: آخر در پیوندهای این‌چنینی مسلم است که شخصیت‌ها به ابژه، به عناصری تثبیت‌شده در طرح مؤلف، مبدل شوند؛ پیوندهایی این‌چنینی انگاره‌های پایان‌یافتهٔ افراد را در وحدت جهانی که به‌نحوی تک‌گویه درک و فهم می‌شود متعهد و گرفتار می‌کنند؛ دیگر تصور انبوهی از آگاهی‌های متساویاً معتبر، هریک صاحب جهان خود، ناممکن است. در رمان‌های داستایفسکی، پیرنگ متداول نقشی ثانوی ایفا می‌کند؛ در این آثار پیرنگ کارکردی بخصوص و نامعمول دارد. گیره‌های بنیادینی که انسجام جهان رمان‌گرای او را حفظ می‌کنند سراپا از نوعی دیگرند...»

۲۵. نگاه کنید به مقالهٔ او با عنوان:

"Literature in the Reader: Effective Stylistics" [1970], reprinted in Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980), pp. 21-67.

البته ممکن است مترجمان در اینجا آسیب‌پذیر باشند، چون احتمال دارد عرف نحویِ زبان مقصد اصلاً با عرف نحوی زبان مبدأ همخوانی نداشته باشد. وقتی عرف نحوی دو زبان اشتراکاتی داشته باشند (مثل زبان روسی و انگلیسی) باید همچون عاملی در ایجاد تعادل نثر در جست‌وجویشان بود.

26. "Iz zapisei 1970-1971 godov," in *Estetika*, p. 355.

۲۷. همان‌طور که لینا پرلینا اظهار می‌کند: «باختین نقل‌قولی مجزا را که از متن اصلی خود کَنده و بازتکیه‌گذاری شده و تحت فشار یک بافتِ ناهمخوانِ نو دچار استحاله شده باشد معتبر نمی‌دانست.» نگاه کنید به:

"Bakhtin-Medvedev-Voloshinov: An Apple of Discourse," *University of Ottawa Quarterly*, January-March 1983, vol. 53, no. 1.

۲۸. برای مطالعهٔ بحثی جالب در باب حواشی متن در ارتباط با مرجعیت نگاه کنید به:

Lawrence Lipking, "The Marginal Gloss," *Critical Inquiry* 3, No. 4 (Summer 1977): 609-55.

طبق گفتهٔ لیپکینگ، پیش‌ترها در شرح‌ها (the gloss) بر ارتباط جزء به کل در جهانی تأکید می‌شد که همچون متن واحد درک می‌شد و شرح‌ها گواهی بودند بر «عیان شدن معانی متناظر و به‌یکسان مقتدری در لایتناهی» (صفحهٔ ۶۲۲). از پایان قرن هفدهم به این سو، شرح‌ها مرجعیت یکپارچه‌شان را از دست داده‌اند. شرح‌ها، در قالب متونی که به شکل تعابیر متساویاً معتبر تکه‌تکه شده‌اند، عملاً سکولاریزه شدند؛ به این ترتیب، آن به‌اصطلاح «بدیهیات» به پانوشت منتقل و بعدها به نشانه‌هایی زیر سلطهٔ مؤلف بدل شدند و برای از پیش بنیان‌کردن مرجعیت مورد استفاده قرار گرفتند.

اما احتمالاً ایدئال باختین یعنی «حواشی» (apparatus) حکم شرح را دارد. برعکس، پانوشت‌های دانشگاهی با گنجاندن مرجعیتی والاتر به داد متن می‌رسند و می‌کوشند قاب یا داربستی مقتدرانه تهیه کنند که حرف خود نویسنده روی آن می‌نشیند. قابی از این دست به‌هیچ‌وجه در آهنگ کلام باختین راه ندارد.

29. In the introductory paragraphs of "Problema soderzhaniia, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve" [The Problem of Content, Material and Form in Verbal Art], in M. M. Bakhtin, *Voprosy literatury i estetiki* (Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1975), pp. 6-7.

۳۰. داستان کوچک «بوبوک» به‌عنوان یک منیپیای کارناوال‌گرا به‌تفصیل تحلیل شده، اما بررسی برادران کارامازوف و ابله تنها محدود به چند اپیزود از آنها و گذراست. در هیچ‌جا آن آدم‌های بزرگ بااقتدار (پدر زوسیما، میشکین) آن تحلیل یکپارچه‌ای را که شایسته‌اش هستند دریافت نمی‌کنند. برای دانستن دلایل باختین در این خصوص نگاه کنید به:

Nina Perlina, "Bakhtin and Buber: The Concept of Dialogic Discourse," forthcoming in *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. IX, no. 1, 1984.

31. Donald Fanger, "Dostoevsky as Contemporary," paper delivered in Venice, 26-28 October 1981 and published in the proceedings of the Fondazione Cini.

باید خاطرنشان کنم که باختین در کتاب داستایفسکی بی‌میلی‌اش را نسبت به بررسی این موضوع پنهان نمی‌کند. او نوشتهٔ خود را با عنوان «یادداشت نویسنده» این‌گونه به پایان می‌برد: «کتاب حاضر، حتی در این ویراست جدید، نمی‌تواند مدعی تحلیل کامل پرسش‌هایی باشد که طرح می‌کند، خاصه پرسش‌های پیچیده‌ای مانند مسئلهٔ تمامیت در یک رمان چندصدایی.» [صفحهٔ ۶۴]

۳۲. برای نمونه نگاه کنید به تفسیر بی‌ذوق باختین از پایان‌بندی جنایت و مکافات؛ که آن را «فرجام تک‌گویه و متعارف» می‌نامد [همین کتاب، صفحهٔ ۱۲۴].

۳۳. می‌توانید این قرائت‌های او را در مقاله‌هایی که در ادامه ذکر می‌کنیم بیابید، مقاله‌هایی که در کتاب تخیل گفت‌وگویی ترجمه شده‌اند: دربارهٔ اونی گین پوشکین در «پیشینهٔ گفتمان رمان‌گرا»، صفحات ۹۳–۸۵؛ دربارهٔ دوریت کوچولوی دیکنز در «گفتمان در رمان»، صفحات ۴۰۱–۳۹۳؛ دربارهٔ خاک بکر تورگینف در همان مقاله، صفحات ۴۱۶–۴۱۲. [شمارهٔ صفحات مربوط به ترجمهٔ فارسی کتاب است: باختین، میخاییل. تخیل مکالمه‌ای، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران: نی، ۱۳۸۷].

۳۴. «به‌سوی بازنگری در کتاب داستایفسکی»، ضمیمهٔ دوم همین کتاب، صفحات ۵۳۶–۵۳۵.

35. "Iz zapisei 1970-1971 godov," in *Estetika*, p. 360.

۳۶. باختین در فصل سوم کتاب مسائل بوطیقای داستایفسکی [همین کتاب] با عنوان «ایده در داستایفسکی»، نقدی از تک‌گوگرایی به دست می‌دهد و ما به‌واسطهٔ آن می‌توانیم رویکرد پیچیدهٔ او نسبت به وحدت و فرجام را ببینیم. او مُصر است که نیازی نیست جست‌وجو برای حقیقت واحد در وضعیت تک‌گویه اتفاق بیفتد. باختین می‌نویسد: «تصور و فرض حقیقتی واحد که تکثر آگاهی‌ها را ایجاب کند کاملاً امکان‌پذیر است؛ یعنی حقیقتی که نمی‌تواند اساساً در مرزهای یک آگاهی تکین جای بگیرد، حقیقتی که به تعبیری ذاتاً سرشار از رخدادهای ناشناخته است و درست در نقطهٔ تماس میان آگاهی‌های مختلف زاده می‌شود» [صفحهٔ ۱۹۴]. حتی می‌توان این را رسالت فرجامین باختین دانست: همخوان‌کردن حقیقتی واحد با آگاهی‌های متکثر.

۳۷. برای مثال نگاه کنید به «مؤلف و قهرمان در فعالیت زیبایی‌شناختی»:

"Avtor i geroi v esteticheskoi deiatel'nosti" [Author and Hero in Aesthetic Activity] in *Estetika*, p. 8:

«بر اساس قاعده، تمامی روابط راستین نوآورانه و سازنده‌اند. آنچه که ما در زندگی‌مان، در شناختمان از جهان، در واقعیت موجود مقابلمان، ابژه تلقی‌اش می‌کنیم، باید خاص باشد، باید در ارتباط با ما بر ما ظاهر شده باشد؛ این رابطهٔ ماست که ابژه و ساختار آن را تعریف می‌کند، ولی برعکسش صادق نیست؛ تنها در جایی که رابطه از سوی ما به‌صورت اتفاقی صورت بگیرد،

همچون رابطه‌ای بوالهوسانه، تنها در جایی که ما از ارتباط اصیلمان با چیزها و جهان پا پس بکشیم، تشخص ابژه همچون چیزی بیگانه و مستقل با ما رویارو می‌شود؛ تشخص آن تجزیه می‌شود و خود ما نیز مقهور قدرت امر اتفاقی می‌شویم، خودمان را گم می‌کنیم و درعین‌حال تعین‌پذیری پایدار جهان را نیز از دست می‌دهیم.»

نشر بیدگل

## یادداشت نویسنده

کتاب حاضر به مسائل بوطیقای[۱] داستایفسکی اختصاص داده شده است و آثار او را تنها از این منظر مطالعه می‌کند.

ما داستایفسکی را یکی از بزرگ‌ترین مبدعان در عرصهٔ فرم هنری می‌دانیم. به عقیدهٔ ما، او اندیشهٔ هنری‌ای سراسر نو آفریده که عجالتاً به آن می‌گوییم چندصدایی. ترجمان این اندیشهٔ هنری در رمان‌های داستایفسکی ظاهر می‌شود، اما اهمیت آن پا را بسیار فراتر از مرزهای رمان می‌نهد و بر اصول پایه‌ای بسیاری در زمینهٔ زیبایی‌شناسی اروپایی تأثیر می‌گذارد. حتی می‌توان گفت داستایفسکی چیزی شبیه الگوی هنری نو از جهان آفرید، الگویی که در آن بسیاری از وجوه بنیادی فرم کهنهٔ هنری بازسازی‌ای اساسی را از سر گذراند. هدف کتاب حاضر این است که با یاری جستن از تحلیلی ادبی و نظریه‌محور این ابداع بنیادین داستایفسکی را توضیح دهد.

البته ممکن نیست در ادبیات مفصل پیرامون داستایفسکی ویژگی‌های اصلی متمایزکنندهٔ او نادیده گرفته شده باشد (فصل اول این کتاب به بررسی مهم‌ترین فعالیت‌هایی که در این زمینه صورت گرفته اختصاص یافته است)، اما نوآوری اصلی این بوطیقا و وحدت اندام‌وار آن در تمام آثار داستایفسکی، در عالم پژوهش، چندان روشن

نشده است. ادبیات حول داستایفسکی بیشتر دل‌مشغول آن دسته از مسائل ایدئولوژیک بوده که آثار او به آنها دامن زده است. به این ترتیب، عناصر ساختاری پایدار در شیوهٔ تجسم‌بخشی هنری او متأثر از شدت و شور این مسائل باب روز است. منتقدان مستعد این هستند که فراموش کنند داستایفسکی پیش و بیش از همه‌چیز هنرمند (البته مسلماً از نوع خاص آن) است و نه فیلسوف یا فعال اجتماعی.

مطالعهٔ تخصصی بوطیقای داستایفسکی وظیفهٔ ضروری پژوهشگریِ ادبی است.

کتاب ما در این ویراست دوم به‌طور اساسی بازبینی شده و بسط یافته است. ویراست نخست این کتاب در ۱۹۲۹ تحت عنوان مسائل هنر داستایفسکی [*Problemy tvorchestva Dostoevskogo*] منتشر شد. اما این کتاب، حتی در این ویراست جدید، نمی‌تواند مدعی تحلیل کامل پرسش‌هایی باشد که طرح می‌کند، خاصه پرسش‌های پیچیده‌ای مثل مسئلهٔ تمامیت در رمان چندصدایی.

نشر بیدگل

**پی‌نوشت**

۱. تأکیدهای باختین با خمیده‌نویسی مشخص شده است؛ تأکیدهای نویسندگانی که از آنها نقل‌قول می‌کند با سیاه‌نویسی.

# فصل اول

## رمان چندصداییِ داستایفسکی و بازتاب آن در ادبیات انتقادی

هرگونه آشنایی با نوشته‌های انتقادی دربارهٔ داستایفسکی این تصور را در ذهن آدم به وجود می‌آورد که انگار سروکار ما نه با مؤلف ـ هنرمندی واحد که رمان و داستان می‌نوشته، بلکه با شماری اظهارات فلسفی است از زبان چندین مؤلف ـ متفکر: راسکلنیکف، میشکین، ستاوروگین، ایوان کارامازوف، مفتش اعظم و سایرین. در این راستا، این تفکر انتقادی آثار داستایفسکی را به مواضع فلسفیِ متمایز و مختلفی تقسیم کرده است و از نگاه منتقدان، هرکدام از شخصیت‌های داستان‌های او حامی و پشتیبان یکی از آن مواضع است. در میان این حامیان، عقاید خود نویسنده هم، گرچه نه در اولویت‌های نخست، دیده می‌شود. در نظر تعدادی از این متفکرها، صدای داستایفسکی با صدای بعضی از شخصیت‌هایش درآمیخته؛ در نظر بعضی دیگر، صدای داستایفسکی تحت‌الشعاع دیگر صداها قرار می‌گیرد. این نوشته‌ها با شخصیت‌ها وارد جدل می‌شوند، از آنها چیزها می‌آموزند و درعین‌حال سعیشان بر آن است که افکار و نظرات شخصیت‌ها را به شکل نظام‌هایی تکمیل‌شده درآورند. شخصیت‌ها، از نظر ایدئولوژی‌شان، توانا و مستقل و بی‌نیاز انگاشته می‌شوند؛ در این نگرش، هر شخصیت مؤلفِ فکر ایدئولوژیک و نیرومندِ خود است و نه ابژهٔ اندیشهٔ پایان‌بخش داستایفسکی. در نگاه این

منتقدها، قدرتِ خودآیین و سراپا جانب‌دار و بیانگر گفتار شخصیت‌ها نابودکنندهٔ ساحت تک‌گویهٔ هر رمانی است و واکنشی بی‌واسطه را برمی‌انگیزد؛ انگار که شخصیت نه ابژهٔ گفتمان مؤلف‌بنیاد، بلکه حامل معتبر و خودآیین گفتار خاص خود است.

ب. م. انگلهارت کاملاً به‌درستی متوجه این ویژگی ادبیاتی شده که دربارهٔ آثار داستایفسکی نوشته شده است. او می‌نویسد: «با مرور ادبیات انتقادی دربارهٔ داستایفسکی بی‌درنگ متوجه می‌شویم که، با استثناهایی چند، این ادبیات نتوانسته بر تراز روحانی شخصیت‌های برگزیدهٔ داستایفسکی فائق آید؛ این ادبیات از پس مصالح شخصیت‌های موجود برنمی‌آید، بلکه این شخصیت‌ها هستند که یکسر بر این ادبیات حاکم‌اند. این ادبیات هنوز هم در حال یادگیری از ایوان کارامازوف و راسکلنیکف، ستاوروگین و مفتش اعظم است و خود را در همان مخمصه‌هایی گرفتار می‌کند که این شخصیت‌ها در آن گرفتار می‌شدند؛ و این‌گونه با حیرت در برابر مشکلاتی می‌ایستد که آنها نتوانستند از پسشان برآیند و در مقابل تجارب بغرنج و عذاب‌آور آنها به‌احترام زانو می‌زند.»[۱]

جِی. مایِر گراف هم اظهارنظر مشابهی دارد: «آیا تابه‌حال شده کسی در یکی از مکالمات متعدد تربیت احساسات[1] شرکت کند؟ ولی با راسکلنیکف وارد بحث می‌شویم؛ نه‌تنها با او بلکه با هریک از خرده‌بازیگران آثار داستایفسکی.»[۲]

البته نمی‌توان این ویژگی غریب نوشته‌های انتقادی دربارهٔ داستایفسکی را صرفاً به عجز روش‌شناختی تفکر انتقادی ربط داد؛ و همچنین نباید آن را نقض کامل مقصود هنری نویسنده قلمداد کرد. این‌طور نیست؛ این نگرش منتقدها، مثل درک بی‌میانجی خواننده‌ها، که مدام در حال بحث‌وجدل با شخصیت‌های داستایفسکی‌اند، با یکی از ویژگی‌های ساختاری و بنیادین آثار داستایفسکی همخوانی دارد.

1. *L'Education Sentimentale*

داستایفسکی، بردگانی عاری از صدا، مثل پرومتهٔ گوته، نمی‌آفریند (همان کاری که زئوس می‌کند)، بلکه انسان‌هایی آزاد می‌آفریند که می‌توانند شانه‌به‌شانه‌ی نویسندهٔ خود بایستند، با او از در مخالفت درآیند و حتی علیه او بشورند.

در واقع، انبوه صداها و آگاهی‌های مستقل و یگانه و چندصداییِ راستین متشکل از صداهایی سراپا معتبر ویژگی اصلی رمان‌های داستایفسکی است. چیزی که در آثار او با آن مواجه می‌شویم شخصیت‌ها و تقدیرهایی متکثر در دنیایی واحد و عینی زیر نور یک آگاهیِ واحدِ مؤلف‌بنیاد نیست، بلکه در رمان‌های او انبوهی از آگاهی‌ها که هریک اختیاراتی برابر و دنیایی از آن خود دارند تلفیق می‌شوند، ولی در وحدت رخداد غرق نمی‌شوند.[۱] قهرمانان اصلی داستایفسکی، بر اساس ماهیت طرح نوآورانهٔ او، نه صرفاً ابژهٔ گفتمانی مؤلف‌بنیاد، که سوژهٔ گفتمانِ دلالتگر و بلاواسطه‌ی خود هستند. در نتیجه، گفتمان یک شخصیت به‌هیچ‌وجه با ایفای کارکرد معمول آن برای شخصیت‌پردازی و شکل‌گیری پیرنگ به انتهای راه خود نمی‌رسد[۳] و همچنین به خدمت موضع خود نویسنده درنمی‌آید (اتفاقی که مثلاً در بایرون شاهد آن هستیم). آگاهی شخصیت مثل آگاهی شخصی دیگر، یعنی آگاهی‌ای دیگر، دانسته می‌شود، ولی درعین‌حال به یک ابژه مبدل نمی‌شود، خاتمه نمی‌یابد

۱. Sobytie (رخداد) و صفت آن sobytiinyi (حاکی از رخدادی بالقوه) اصطلاحاتی کلیدی در آثار باختین‌اند. در ریشهٔ این دو اصطلاح واژه‌ای روسی به معنی «وجود» یا «هستندگی» (bytie) دیده می‌شود و گرچه می‌توان دربارهٔ این ریشه‌شناسی بحث کرد، so-bytie را هم می‌توان در معنای اولیهٔ آن «رخداد» خواند و همچنین در معنایی لفظی‌تر «همزیستی، همبودگی، وجود مشترک یا با دیگری بودن» دانست. رخداد تنها در میان آگاهی‌هایی تعاملگر ممکن است؛ رخدادی مجزا و خودمدارانه امکان‌پذیر نیست. نگاه کنید به بحث مفصل س. س. آورینتسف و س. گ. بوچاروف، ویراستاران مجلد مقاله‌ها و قطعه‌های پس از مرگ باختین، در خصوص استعمال اصطلاح sobytie با عنوان:
M. M. Bakhtin, *Estetika slovesnogo tvorchestva* (Moscow, 1979), pp. 384-85.

در زبان انگلیسی نگاه کنید به «The Politics of Representation» در کتاب:
*Allegory and Representation :Selected Papers from the English Institute, 1979-1980* [New Series, no. 5] ed. Stephen J. Greenblatt (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1981), pp. 172-73.

و به ابژهٔ محض آگاهی نویسنده فروکاسته نمی‌شود. در این معنا، ایماژ شخصیت در آثار داستایفسکی ایماژ مرسوم و ابژه‌شدهٔ قهرمان در رمان سنتی نیست.

داستایفسکی آفرینندهٔ رمان چندصدایی است. او اساساً ژانر رمان‌گرایی نو آفریده است. از این رو، اثر او در قالب چارچوب‌هایی از پیش آماده یا طرح‌هایی تاریخی‌ـ‌ادبی نمی‌گنجد که غالباً به گونه‌های مختلفِ رمان اروپایی نسبت می‌دهیم. در آثار او با قهرمانی مواجه می‌شویم که صدایش درست مثل صدای خود نویسنده در رمانی متعارف ساخته شده. حرف‌های شخصیت دربارهٔ خود و جهان خودش دقیقاً همان اهمیت و جدیتی را دارد که حرف‌های نویسنده؛ حرف‌های شخصیت صرفاً تابع انگارهٔ ابژه‌شدهٔ او نیست و فقط یکی از خصوصیاتش قلمداد نمی‌شود؛ حتی به‌عنوان بلندگوی صدای نویسنده هم به خدمت گرفته نمی‌شود. اینجا کلام او صاحب استقلالی فوق‌العاده در ساختار اثر می‌شود؛ و دوشادوش کلام نویسنده می‌نُماید و به‌نحو خاصی هم با صدای نویسنده هم با صداهای به‌یک‌اندازه معتبر شخصیت‌های دیگر درمی‌آمیزد.

در پی این وضعیت، پیوندهای معمولِ عمل‌گرایانه در تراز پیرنگ (چه با ترتیب ابژکتیو حوادث چه با ترتیب روان‌شناختی) در جهان داستایفسکی ناکافی‌اند: آخر در پیوندهای این‌چنینی مسلم است که شخصیت‌ها به ابژه، به عناصری تثبیت‌شده در طرح مؤلف، مبدل شوند؛ پیوندهایی این‌چنینی انگاره‌های پایان‌یافتهٔ افراد را در وحدت جهانی که به‌نحوی تک‌گویه درک و فهم می‌شود متعهد و گرفتار می‌کنند؛ دیگر تصور انبوهی از آگاهی‌های متساویاً معتبر، هریک صاحب جهان خود، ناممکن است. در رمان‌های داستایفسکی پیرنگ متداول نقشی ثانوی ایفا می‌کند؛ در این آثار پیرنگ کارکردی بخصوص و نامعمول دارد. گیره‌های بنیادینی که انسجام جهان رمان‌گرای او را حفظ می‌کنند سراپا از نوعی دیگرند؛ رخداد اصلی‌ای که رمان او پرده از آن برمی‌دارد به تفسیری عمل‌گرایانه و میانه‌حال در تراز پیرنگ تن نمی‌دهد.