سری داستایوسکی ۲

مسائل بوطیقای داستایفسکی

میخاییل باختین

ترجمه‌ی نصراله مرادیانی

نشر حکمت کلمه

مسائل بوطیقای داستایفسکی

میخاییل باختین

ترجمه‌ی نصراله مرادیانی

نشر حکمت کلمه

مسائل بوطیقای داستایفسکی | میخاییل باختین | ترجمه‌ی نصراله مرادیانی
سری دارکوب ـ۲
ویراستار | مریم فرنام
طراح جلد | هادی عادل‌خانی
نقاشی روی جلد | Pieter Bruegel
چاپ اول | ۱۳۹۶ | ۵۰۰ نسخه
قیمت | ۴۰۰۰۰ تومان

فروشگاه مرکزی | تهران | خیابان آزادی | جمال‌زاده‌ی جنوبی | کوچه‌ی دانشور | بازار ایران |
طبقه‌ی همکف | پلاک ۴۲ | کتاب کاغذ
تلفن | ۶۶۹۳۳۶۹۰-۶۶۰۵۰۸۴۳
| همه‌ی حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است |

|||

سرشناسه: باختین، میخائیل میخائیلوویچ، ۱۸۹۵ - ۱۹۷۵م.
Bakhtin, Mikhail Mikhailovich
عنوان و نام پدیدآور: مسائل بوطیقای داستایفسکی/ میخاییل باختین؛
ترجمه‌ی نصراله مرادیانی.
مشخصات نشر: تهران: حکمت کلمه، ۱۳۹۵.
مشخصات ظاهری: ۶۲۲ ص.
شابک: ۸ـ۰۰ـ۸۲۹۱ـ۶۰۰ـ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: .Problemy poëtiki Dostoevskogo
یادداشت: اصل اثر به روسی است و کتاب حاضر از متن انگلیسی تحت عنوان
"Problems of Dostoevsky's Poetics,1984" به فارسی برگردانده شده است.
موضوع: داستایوسکی، فئودورمیخائیلوویچ، ۱۸۲۱ - ۱۸۸۱م. -- نقد و تفسیر
شناسه‌ی افزوده: مرادیانی، نصراله، ۱۳۶۲ -، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۴ ۹ب۲ب/ PG۳۳۶۲/۵
رده‌بندی دیویی: ۸۹۱/۷۳۳
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۴۱۵۴۵۹۴

فهرست

یادداشت مترجم فارسی ۷

مقدمه ۱۱

دیباچه‌ی ویراستار ۳۹

یادداشت نویسنده ۶۷

فصل اول ۷۱

رمان چندصدایی داستایفسکی و بازتاب آن در ادبیات انتقادی

فصل دوم ۱۴۳

قهرمان و موضع مؤلف در خصوص قهرمان در هنر داستایفسکی

فصل سوم ۱۹۵

ایده در داستایفسکی

فصل چهارم ۲۳۵

ویژگی‌های ژانر و ترکیب‌بندی پیرنگ در آثار داستایفسکی

فصل پنجم ۳۶۱

گفتمان در داستایفسکی

نتیجه‌گیری ۵۰۷

ضمائم ۵۱۵

ضمیمه‌ی اول ۵۱۹
ضمیمه‌ی دوم ۵۳۱
ضمیمه‌ی فارسی ۵۶۵

فهرست اسامی خاص و آثار ۵۶۷

واژه‌نامه ۵۹۷

واژه‌نامه‌ی انگلیسی به فارسی ۵۹۹
واژه‌نامه‌ی فارسی به انگلیسی ۶۰۷

نمایه ۶۱۵

یادداشت مترجم فارسی

پیش از آغاز مطالعه‌ی کتاب حاضر ذکر چند نکته را برای خواننده‌ی فارسی‌زبان ضروری می‌دانم:

۱ـ این کتاب ترجمه‌ای است از ترجمه‌ی انگلیسی کتاب میخاییل باختین:

Bakhtin, M. M, Problems of Dostoevsky's Poetics, ed. and trans. Caryl Emerson, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

کریل امرسون از مترجمان و شارحان آثار باختین در زبان انگلیسی است. او، پیش از این، در ترجمه‌ی کتاب *تخیل گفت‌وگویی*[1] با مایکل هالکوییست، دیگر مترجم و شارح آثار باختین، همکاری کرده است. این دو، به‌جز ترجمه، آثار باختین را ویراستاری کرده‌اند و در عین حال کتاب‌ها و مقالاتی به زبان انگلیسی درباره‌ی باختین نوشته‌اند. امرسون کتاب حاضر را هم ویراستاری و هم ترجمه کرده است. نکاتی که امرسون در دیباچه‌ی خود درباره‌ی سبک گفتار باختین و مشکلات پیش روی مترجم آثار او ذکر می‌کند نه‌تنها نشان‌دهنده‌ی اعتبار کار این مترجم و همکاران اوست، بلکه در عین حال ما را با ویژگی‌های نثر باختین، که گاه ویژگی‌هایی منحصر به اوست، آشنا می‌کند تا بدین طریق

۱. از آن‌جا که برای واژه‌ی dialogic معادل گفت‌وگویی را برگزیده‌ام، برای حفظ یکدستی، کتاب *Dialogic Imagination* را نیز تحت عنوان «تخیل گفت‌وگویی» آورده‌ام، اما در کتاب هر جا که به ترجمه‌ی فارسی آن اشاره شده است نوشته‌ام «تخیل مکالمه‌ای» ــ م. ف.

آماده‌ی رویارویی با متن باختین شویم. به‌علاوه، منتقد ادبی وِین سی. بوث (۱۹۲۱-۲۰۰۵) در مقدمه‌ی خود تلاش می‌کند جایگاه و تأثیر آرای باختین را در میان نظریه‌های ادبی قرن بیستم نشان دهد. در ضمن، با توجه به این‌که در دیباچه‌ی کریل امرسون اشاره‌ای گذرا به زندگی باختین و سرگذشت این کتاب شده است، مترجم فارسی نیازی به نوشتن مقدمه‌ای مجزا نمی‌بیند.

۲ـ در زبان فارسی ترجمه‌هایی از آثار باختین و درباره‌ی نظریات او وجود دارد و دو نام بیش از بقیه با نام باختین عجین شده است: نام زنده‌یاد محمدجعفر پوینده و در سال‌های اخیر، رؤیا پورآذر. خواننده‌ی کتاب حاضر می‌تواند فهرست برخی از این ترجمه‌ها را در ضمیمه‌ی فارسی انتهای کتاب بیابد.

۳ـ حواشی این کتاب شامل دو ضمیمه از ویراست نخست کتاب باختین به سال ۱۹۲۹، «فهرست اسامی خاص و آثار»، پی‌نوشت‌های باختین که در انتهای هر فصل قرار دارد، پانوشت‌های مترجم انگلیسی و پانوشت‌های مترجم فارسی است. پانوشت‌های مترجم انگلیسی به‌اختصار با م. ا. و پانوشت‌های مترجم فارسی با م. ف. مشخص شده‌اند.

۴ـ دشوارترین کار برای مترجم باختین انتخاب معادل، خاصه در زبان فارسی، است. این دشواری به دو شکل مترجم را به چالش می‌کشد: یکی انتخاب معادل برای واژگانی است که باختین با گرته‌برداری از زبان‌های دیگر یا واژه‌سازی در زبان روسی می‌سازد و دیگری حفظ یکدستی این معادل‌ها و اصطلاح‌شناسی باختین در طول متن. از طرفی بهتر آن است که در تکرار اصطلاحات یکدستی متن حفظ شود تا خواننده با تطور معانی مواجه نشود؛ و از طرف دیگر این اصطلاحات، گاه در بافت‌های متفاوت، معانی متفاوتی دارند، گاه با تکیه‌ای متفاوت بیان می‌شوند و گاه به فراخور نیاز نحو زبان مقصد، حفظ یکدستی‌شان ممکن نیست و الی‌آخر.

در ترجمه‌ی حاضر کوشیده‌ام تا جای ممکن یکدستی معادل‌های اصطلاحات را حفظ کنم؛ اما گاه ناگزیر معادل‌هایی متفاوت برای یک اصطلاح

واحد اختیار کرده‌ام. البته در ترجمه‌ی متون نظری این امر ناگزیر و حتی ضروری و متداول است. گفتنی است معادل‌ها در پانوشت هر صفحه ذکر نشده و خواننده می‌تواند در واژه‌نامه‌ی انتهای کتاب این اصطلاحات را بیابد.

۵ـ در طول کتاب، باختین بارها از رمان‌ها و داستان‌های داستایفسکی نقل‌قول می‌کند که در این زمینه از ترجمه‌های موجود از آثار داستایفسکی بهره گرفته‌ام و جز در مواردی چند، در ترجمه‌ها دخل‌وتصرف نکرده‌ام؛ گاه برای انتقال روشن منظور باختین در ترجمه‌ها تغییراتی اندک داده‌ام، گهگاه هم ایرادهایی را تصحیح کرده‌ام. البته برای این کار ترجمه‌های فارسی را با چند ترجمه‌ی انگلیسی مقابله کرده‌ام، چراکه از این راه حدس‌های قوی‌تری می‌توان زد. گرچه اگر به ترجمه‌ی این پاساژها همت می‌گماشتم زمان کمتری صرف می‌شد و کمتر به زحمت می‌افتادم. با وجود این، پاساژها را از ترجمه‌های موجود آورده‌ام. یکی به این دلیل که فارسی‌زبانان از طریق همین ترجمه‌ها با آثار داستایفسکی آشنایی دارند و دیگر آن‌که ترجمه‌ی متن خارج از بافت مشکلاتی در پی دارد و اگر بناست ترجمه‌ای دیگر از زبان انگلیسی صورت بگیرد، باید توجیهی داشته باشد. وانگهی، سعی کرده‌ام ترجمه‌هایی را انتخاب کنم که هم در بازار کتاب موجود و هم ترجمه‌هایی نسبتاً پذیرفته‌شده در میان خوانندگان باشند. خواننده می‌تواند فهرست این آثار و ترجمه‌هایی را که از آن‌ها صورت گرفته انتهای کتاب در ضمیمه‌ی فارسی بیابد. ضمن این‌که در پایان هر نقل‌قولِ باختین، شماره‌ی صفحه‌ای ذکر شده است که مربوط می‌شود به ترجمه‌های فارسی این آثار. گفتنی است ترجمه‌ی برخی از قطعه‌های نقل‌شده از *دفتر یادداشت روزانه‌ی یک نویسنده* ترجمه‌ی نگارنده‌ی این سطور است، جز در مواردی که به شماره‌ی صفحه‌ی کتاب اشاره شده است.

۶ـ در ضبط اسامی خاص در این کتاب سعی کرده‌ام نام‌ها را به شکل جدیدی ضبط نکنم. در برخی موارد که ضبط جدیدتر و البته صحیح‌ترِ آن نام کم‌کم در حال جا افتادن در زبان فارسی است از صورت جدید آن استفاده کرده‌ام.

مثلاً نوشته‌ام «لف تالستوی» و نه «لئو تولستوی». در باقی موارد سعی‌ام بر این بوده که با نگاه به کتاب *نویسندگان روس* (نشر نی، ۱۳۸۸) به صورت متعارف ضبط اسامی در زبان فارسی وفادار بمانم. البته برای ضبط نام‌ها، چه روسی و چه از سایر زبان‌ها، از منابع فضای مجازی هم یاری گرفته‌ام.

در طول کتاب از علامت [*] برای برخی از اسامی خاص استفاده شده است. این نام‌ها در پایان کتاب فهرست شده و برای هر یک توضیحی مختصر ارائه شده است. این فهرست را کریل امرسون برای خواننده‌ی انگلیسی‌زبان تهیه کرده؛ اما به‌خاطر ناآشنایی احتمالی خواننده‌ی فارسی‌زبان با بسیاری از این نام‌ها، این‌ها را در ترجمه‌ی فارسی نیز آورده‌ام.

خواننده‌ی ترجمه‌ی حاضر باید توجه داشته باشد که مقدمه‌ی وِین سی. بوث و دیباچه‌ی کریل امرسون به هنگام چاپ این کتاب در اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ نوشته شده و از این رو ممکن است بعضی از تأکیدهای ایشان امروز چندان تازگی نداشته باشد.

ن. م.
بهمن ۱۳۹۴

در کار ترجمه و چاپ این کتاب یوسف انصاری با عشق و اشتیاقی که نسبت به آثار باختین و باور و شوری که به آثار داستایفسکی دارد و نیز علاقه و ایمانش به ژانر رمان مشوقم بود. دوست خوش‌سلیقه و کاردانم مریم فرنام کار ویراستاری فارسی کتاب را یک‌تنه به عهده گرفت و نکاتی را برای روان‌تر شدن نثر متذکر شد. سپاسگزار این دو دوست هستم و دست‌شان را به‌گرمی می‌فشارم. در واپسین روزهای آماده‌سازی کتاب، دوست دیگرم فریاد ناصری نیز متن کتاب را کامل خواند و نکاتی را یادآور شد. سپاسگزار او هم هستم.

مقدمه

وِین سی. بوث

اگر بخواهیم بدانیم چرا آثار باختین پاسخ‌گوی اشتیاق پُرشور دنیای غرب است، 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 با این حال بی‌نهایت همساز خود بود، ما در غرب درباره‌ی رابطه‌ی 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 شکل آن، به‌خودی‌خود جالب‌توجه است. برای همه‌ی آدمیان اشکال، الگوها و طرح‌ها گیرایی و از این رو، معنا دارند. نیازی به آن‌چه برخی منتقدان «معانی بشری» می‌نامند نیست؛ به‌واقع نزد آدمیان هیچ چیزی انسانی‌تر از عشق به فرم‌های انتزاعی نیست. تناسب‌هایی که در عرصه‌ی ریاضیِ محض کشف و ابداع می‌شود، نظیر فرم‌هایی که در جهان مادی با آن مواجه می‌شویم یا فکر می‌کنیم که مواجه شده‌ایم، از منظر جویندگان، به‌مراتب ارزشمندتر از جست‌وجوی کائوسی[1]

1. chaos

مطلق است؛ ولو این‌که تصور جست‌وجو، مطالعه یا «صورت‌بندیِ» کائوسی واقعی امکان‌پذیر باشد.

در جایی که توجه منتقدانِ فرم‌گرا معطوف به فرم‌های ساخته‌ی دست بشر می‌شود، دلبستگی «ناب»، «انتزاعی» و «بدون جانبداری» آدمیان به فرم‌ها برای منتقدانِ مزبور مایه‌ی شگفتی است. بی‌تردید آثار هنری کماکان پاسخ‌گوی عشق ما آدمیان نسبت به فرم‌های انتزاعی یا «بی‌معنا»ست، ولی این آثار غالباً مشحون از معانی دیگری نیز هستند. نقاشی و پیکرتراشی آبستره، خواه بدوی و خواه مدرن، موسیقی غیربرنامه‌ای[1] ساخته‌ی باخ یا ساخته‌ی کاوشگران عرصه‌ی ریاضی متأخر؛ بازی‌های پیچیده، لحاف‌های چهل‌تکه، «هنر» کامپیوتری مبتنی بر معادلات پیچیده، جملگی، مؤید توانایی انسان برای لذت بردن از الگوهایی است که از معانیِ معمولِ مورد علاقه‌ی ایدئولوژی‌ها جدایند. با این حال به‌مجرد ساخته شدن حتی بی‌روح‌ترین اثر هنری معانی‌ای برای آن به ارمغان می‌آید که در نتیجه‌ی آن آفریننده و دریافت‌کننده به قلمرویی ورای تعمق درباره‌ی الگویی ناب گام می‌نهند. از این روی، دیر یا زود همه‌ی منتقدانِ فرم‌گرا باید به حل مسئله‌ی جنجال‌برانگیزی همت گمارند که غالباً به آن «محتوا» می‌گوییم.

یک راه برای حل این مسئله مخالفتِ بی‌پرده با معنا و تصور آن به‌منزله‌ی لکه‌ای بر فرم ناب است. در سده‌ی حاضر شمار نظرگیری از منتقدان هنر را مرادف با تطهیر [اثر هنری از] معانی دانسته‌اند. بدین اعتبار، آیا مسلم نیست که هرچه ما به تصویری ساده و ناب از یک فرم نزدیک‌تر شویم ــ فرمی آلوده‌نشده

۱. موسیقی غیربرنامه‌ای (non-programmatic) در مقابل موسیقی برنامه‌ای (programmatic). موسیقی برنامه‌ای «گونه‌ای از موسیقی سازی مبتنی بر یک داستان، شعر، ایده یا صحنه است [...]. آثار ارکستری برنامه‌دار، همچون 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، ترجمه‌ی حسین یاسینی، نشر چشمه) ــ م. ف.

با دلبستگی‌های فایده‌خواهانه‌ای که زندگی غیرهنری‌مان را انباشته است ــ بیش از پیش به آن چیزی نزدیک شده‌ایم که به‌حق هنر نامیده می‌شود؟ بیانیه‌های بی‌شماری بر بی‌آلایشی هنر پای فشرده‌اند و علیه هنرنشناسانی داد سخن داده‌اند که با ساده‌دلی دلبستگی‌های انسانی را در واکنش‌های خود به هنر می‌گنجانند: «مهم نیست که هنرمند چه چیزی نقاشی می‌کند، به شرط این‌که فرمی زیبا بیافریند.» «جماعت مخاطبان دشمن هنرند و خواهان احساسات و اجرای آهنگ‌های درخواستی هستند.» «هیچ‌گاه نگویید فلان شخصیتِ داستانی اخلاقی است و آن یکی غیراخلاقی، فقط طرح باید بی‌عیب‌ونقص باشد.»

در پایان قرن نوزدهم پیتر[1] و دیگران می‌گفتند که تمنای هنر رسیدن به وضعیت موسیقی است که در آن فرم و محتوا چنان با ظرافت درهم می‌پیچند که هیچ منتقدی نمی‌تواند این دو را از هم جدا کند. در عصر ما منتقدان بر این باورند که حتی لحن پیتر هم به‌اندازه‌ی کافی بی‌پیرایه نیست: به عقیده‌ی این منتقدان، مسئله‌ی هنر امتزاجی زیبا نیست، چراکه اصلاً نباید «محتوا»یی در میان باشد تا با فرم ممزوج شود. موسیقی خود به‌نحوی شایسته در تمنای رسیدن به وضعیت ریاضی ناب یا فرمِ دست‌نخورده و غیرتصنعیِ صداهای طبیعی است. فرم هر آن چیزی است که اهمیت دارد؛ یا بنا به آخرین تعبیرِ روز، زبان هر آن چیزی است که اهمیت دارد.

هر کسی که این‌چنین جسورانه به نفع فرمِ بی‌پیرایه رأی دهد دیر یا زود با این حقیقت جنجال‌برانگیز رویارو می‌شود که در زندگی واقعی بار ایدئولوژی بر دوش همه‌ی آثار هنری سنگینی می‌کند. این جاروجنجال در جایی بیش از همه پای می‌فشرد که آثار هنری «پیامی» فاحش و مشهود داشته باشند؛ نظیر شورواشتیاق دینی *بهشت گم‌شده* و *مَس در بی مینور* و *سرزمین بی‌حاصل* یا

۱. والتر پیتر (۱۸۳۹-۱۸۹۴) منتقد ادبی و هنری انگلیسی ــ م. ف.

فوریتِ اگزیستانسیال و هدف‌دارِ اغلب مهم‌ترین آثار داستانی سده‌ی بیستم. با این حال، لاپوشانی تمام‌وکمال ایدئولوژی در آثار هنری نیز به همین میزان شرم‌آور است. منتقدانِ باریک‌بین به‌سادگی می‌توانند ثابت کنند که اگر رسیدن به بی‌آلایشی هدف باشد، همان بهتر که هنرمند کار خود را به ماشین‌های بی‌غرض واگذارد؛ و حتی می‌توان دلایل ایدئولوژیک این واگذاری را هم کاوید. اگر تاریخ هنر در سده‌ی حاضر را به دور از تحریف در نظر آوریم، می‌توان کل تاریخ هنر را در این قرن به هیئت رقابتی تمام‌عیار میان هنرمندان و منتقدان بر سر اکتساب جایگاه پالاینده‌ی اعظم به رشته‌ی تحریر درآورد؛ رقابتی میان هنرمندان و منتقدان به منظور غافل‌گیر کردن یکدیگر به هنگام ناکامی در امر زدودن ناخالصی‌های بی‌شمار.

از میان همه‌ی هنرها، آثار داستانی بیش از سایر هنرها در مواجهه با بی‌آلایشی مقاومت نشان داده‌اند. حضور ناخالصی‌ها در اثر داستانی به‌قدری آشکار است که برخی هنرمندان به‌کلی آن را به‌منزله‌ی آفرینشی معیوب رد کرده‌اند: شاعران غالباً در مرام‌نامه‌های خود تشری حواله‌ی نویسندگانی صرفاً داستان‌گو کرده‌اند که منحصراً گرفتار تهیه‌ی «متنی خواندنی» هستند و متقابلاً بسیاری از رمان‌نویسان در آرزوی دست‌یابی به شعری بی‌داستان[1] بوده‌اند. از آن‌جایی که *داستان‌گفتن* به‌خودی‌خود اقرار به خیانت به فرم ناب است، می‌توان با عقیم گذاردن داستان به‌نحوی، فرم را به اثر بازگرداند؛ مثلاً با رها کردن داستان به حال خود در بعضی صفحات تا خواننده درگیر ورفتن با صفحات شود، با حکایت داستان به ترتیب حروف الفبا، با افزودن بازی‌های زبانی و با استفاده از شگرد زاویه‌ی دید و بدین ترتیب یادآوری این مسئله به مخاطب که ظرافت و پیچیدگیِ ساختاری تنها دلبستگیِ موجه است؛ همچنین با اشاره‌ی مستقیم به خواننده مبنی بر این‌که داستان‌ها نه به‌واسطه‌ی دلبستگی به شخصیت‌ها و چگونگی ارتباط آن‌ها با یکدیگر، بلکه به‌واسطه‌ی نظامی عددی

1. story-free

یا شیوه‌های تصادفی نظیر ورق‌های بُرزده یا گزینشِ کامپیوتری «پدید» آمده‌اند. ولی واقعیت خجالت‌آور آن‌جاست که به‌مجرد بر زبان آوردن *نام* یک شخصیت و وقوع حتی یک *رخداد*، خوانندگان در نهایتِ ساده‌لوحی و بدعنقی شخصیت‌ها را همچون انسان‌های واقعی در موقعیتی واقعی تصور می‌کنند و همه‌ی تلاش‌ها برای به دست آوردن فرم ناب فنا می‌شود.

ناکامی آشکار فرمالیسم ناب در رویارویی مقتضی با حتی ساده‌ترین آثار داستانی به اقدام‌های مختلفی انجامیده است که کوشیده‌اند ایدئولوژی را نه جاروجنجال بلکه راز بینگارند. داستان‌های دلنشین حقیقتی بغرنج را در برابر دیدگان ما می‌نهند؛ درحالی‌که رخدادهای زندگی آدمیان به‌خودی‌خود هنر محسوب نمی‌شود. آثار داستانی، برخلافِ توشیح دوتایی[1]، مسلماً شکلی از هنرند که به‌نحوی از رخدادهای زندگی آدمیان ساخته شده‌اند. اگر فرم همواره به‌نحوی برای هنر اهمیت داشته باشد، اگر فرم آن چیزی باشد که هنر را از زندگی متمایز می‌کند و اگر فرم آثار داستانی ریشه در مصالح به‌دست‌آمده از زندگی واقعی داشته باشد، چگونه می‌توان از چیزی به نام هنر داستان‌نویسی سخن گفت؟

در این صورت، دومین راه برای رویارویی با مسئله‌ی جنجال‌برانگیز محتوا استقبال از آن و تحقیر هرگونه دلبستگی به فرم و یکی دانستن هنرِ یک اثر با ایدئولوژی آن و بدین ترتیب ارزش‌گذاری آثار بر طبق راستی یا ناراستی سطحی [رویدادهای] آثار است. به این ترتیب، عملاً، آدمی می‌تواند مرز میان هنر و زندگی را حذف کند و با هر اثر هنری به‌منزله‌ی تجربه‌ای بی‌واسطه و آغازین

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 فشرده‌ی 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.

رودررو شود. این نگرشِ «هنرستیزانه»[1]، به‌رغم بی‌اعتبار شدن در پی انتقادهای اعصار مدید، هنوز پابرجاست: در پروژه‌های سانسوری که در مدارس به ما هجوم می‌آورند؛ در برخی نقدهای سیاسی که منحصر به رژیم‌های تمامیت‌خواه نیست؛ در برخی تاخت‌های شتاب‌زده بر آثار مبتنی بر تبعیض جنسی یا نژادپرستانه ــ حملاتی که توجه چندانی ندارند به اهدافی که به آن‌ها یورش می‌برند؛ و نیز در طرح و برنامه‌های منتقدان خاص اخلاقی و مذهبی که مانند جان گاردنر[2] در مقاله‌ی *در باب داستان‌های اخلاقی*[3] ادعای خود مبنی بر احترام به ارزش‌های مختص هنر را فراموش می‌کنند؛ و به این ترتیب بسیاری از منتقدان مسائل جامعه‌شناختی یا منتقدان «نومارکسیست» به سراغ اشکال تازه و پیشرفته‌ی ضدفرمالیسم رفته‌اند. آنان 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[4]، دایره‌ها و اشکال کروی و سه‌گوشِ مینیمال‌ترین آثار هنری گریزی از معنا ندارند: این بازی‌های به‌ظاهر بی‌غرض و بی‌آزار به‌دست انسان‌ها به انسان‌های دیگر عرضه می‌شوند و از این روی معانیِ وضعیتی که در آن خلق شده‌اند و معانیِ اَعمال تولیدکنندگان‌شان را در آن وضعیت با خود به همراه دارند. در نتیجه ناب‌ترین فرم هم خود به ایدئولوژی مبدل می‌شود و شگفت این‌که منتقدان دست‌چپی و

1. philistine

2. John Gardner

۳. مقاله‌ی معروف و مفصل رمان‌نویس آمریکایی جان گاردنر (۱۹۳۳-۱۹۸۲) با عنوان *On Moral Fiction* که وی در آن با تأسی جستن به نویسندگانی از جمله تالستوی بر اخلاقیات به‌منزله‌ی عمده‌ترین هدف هنر تأکید می‌کند ــ م. ف.

٤. self-destroying machines اصطلاحی است برساخته‌ی هنرمند آلمانی گوستاو متزگر که در دهه‌ی ۱۹۶۰ با پاشیدن اسید روی سطحی نایلونی طرح‌هایی می‌ساخت تا مخالفت خود را با سلاح‌های اتمی نشان دهد ــ م. ف.

دست‌راستی در داوری هنر با معیارهای صرفاً ایدئولوژیکی دست به دست هم می‌دهند.

سومین راه این است که بی هیچ نظم‌وقاعده، با مصالحه‌ای متزلزل میان بحث درباره‌ی فرم و بحث درباره‌ی معنا حرکت کنیم؛ و این بستگی دارد به این‌که خودِ اثر ذهن ما را به‌سوی کدام یک [فرم یا معنا] سوق دهد. در این روشِ التقاطی، فرم همچون لفافی است که به‌سادگی می‌تواند کنده شود، لفافی که حاوی محتواست. این تفکری کلاسیک استوار بر تمایز *چیزها/ واژه‌ها*[1] ست: «چیزها» به‌مثابه‌ی محتوا تمامی «معنا» را در بردارند و «واژه‌ها» یا زبان، به‌مثابه‌ی فرم، وظیفه‌ی حمل کردن را بر دوش می‌کشند، درست مانند خدمات تحویل کالا که اهمیت چندانی به محتویات داخل جعبه نمی‌دهد. منتقدان نقد نو[2]، دست‌کم به وقتِ بررسی آثار داستانی، تمایل داشتند به این طریق با فرم رودررو شوند.

می‌توان چهارمین راه را «ارسطویی» نامید یا شاید برای مبرا شدن از ادعای فهم کامل ارسطو، «نوارسطویی». در این‌جا فکرِ «محتوا»ی تفکیک‌پذیر را به‌کلی 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. اگر ماده از فرم خود تفکیک شود یا صرفاً به ماده‌ای خام مبدل می‌شود یا در قالب فرمی دیگر جای می‌گیرد که اساساً ماهیت ماده را متحول می‌کند. این شیوه‌ی فرم‌بنیاد هم زبان را مورد توجه قرار می‌دهد و هم ایدئولوژی‌هایی را که زبان به‌طرزی اجتناب‌ناپذیر در برمی‌گیرد؛ فرم و ایدئولوژی‌ای که به‌واسطه‌ی اندیشه‌ای برخاسته از کنشی انسانی شکل گرفته است یا به‌واسطه‌ی ایده‌ای که باید آموخته شود یا شیوه‌ی تفکری که بناست در جهان اشاعه شود. همچون هر چیزی که واقعاً وجود دارد،

۱. res/verba؛ تمایزی اصالتاً به زبان لاتین است. res به معنی چیز یا واقعیت و verba به معنی واژه‌ها (و جمع verbum) است. تعبیر لاتین res, non verba که در زبان‌های اروپایی امروز نیز به کار می‌رود به‌عبارتی معادل «به عمل کار برآید به سخن‌دانی نیست» در زبان فارسی است ــ م. ف.

2. The New Critics

آثار هنری هم از حیث فرم و هم از حیث ماده تحلیل‌پذیرند؛ ولی در مقام چیزهای موجود، این آثار هنری این‌همانی‌ای از فرم و ماده را نمایش می‌دهند. در این‌جا ماده فی‌الواقع [و مآلاً] به هیئت چیزی درآمده که عملاً با آن روبه‌رو می‌شویم.

در این دیدگاه، حتی نمی‌توان فرم فرضاً *ادیپ شهریار* را بدون وصف دقیق خصایص اخلاقی و عقلانی شخصیت‌های این اثر توصیف کرد؛ شخصیت‌هایی که کنشگرند و رنج می‌کشند؛ فرم همان کنش آن‌هاست. آن بازگویی پیرنگ که برآوردی دقیق از تمامی وجوه شخصیت ادیپ ــ یا در ژارگون مدرن، «ارزش‌ها»ی او من‌جمله «ایدئولوژی» او ــ را در برنگیرد هیچ اعتبار فرمال نخواهد داشت؛ و آن بازگویی «محتوایی» هم که دیدگاه‌های اخلاقی را از شکلی که در این نمایش داشته‌اند تفکیک کند به همین میزان بیهوده خواهد بود. همچنین، باورها و اعتقادات هوشمندانه‌ای که در *لِدا و قو*[1] به بیان درآمده محتوایی شکل‌گرفته از واژگان نیست بلکه خود ایده‌هایی هستند که شکل گرفته‌اند: فرمی منحصربه‌فرد، بارشده بر واژگانی که به‌خودی‌خود می‌توانستند ایده‌های پُرشمار دیگری را بیان کنند. در پرتو این دیدگاه، *فرم* در قاموس *فرم‌هایی* بی‌شمار تکه‌تکه می‌شود؛ به‌عبارتی فرم‌هایی به تعداد همه‌ی «چیزها» در این قلمرو، به تعداد همه‌ی گوهرهایی که به‌دست هنرمندان ساخته شده است. این گوهرها، برخلاف آن‌هایی که در طبیعت رخ می‌نمایند، غوطه‌ور در ارزش‌ها هستند. به بیان دیگر، چیزی به‌منزله‌ی فرم داستانی‌ای که عاری از ارزش و منتزع از تعهدها و گرفتاری‌های شخصیت‌ها و مؤلف‌شان باشد وجود ندارد.

با دانستن این‌که پیروان ارسطو چگونه با انگاره‌ی پیرنگ رویارو می‌شوند، می‌توان فهمید که چرا ایشان ترجیح می‌دهند نه از فرم بلکه از فرم‌های بسیار سخن بگویند. آنانی که به فرم داستانی والاتر یا ناب‌تری علاقه داشتند، در

1. *Leda and the Swan*

اغلب تاخت‌هایشان به پیرنگ، آن را مرادف با دسیسه دانستند و دسیسه از ارزش‌های شخصیت‌های انسانیِ درگیر در آن منتزع شد[۱]. وقتی ا. م. فورستر خواست جان کلام ساختار *تائیس* آناتول فرانس را بازگو کند، آن‌چه اتفاق افتاد (چون مقام کشیشی و روسپی‌گری، هر یک، آن‌جایی آغاز می‌شود که دیگری خاتمه یابد) این بود که پیرنگ 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 شاه‌کش و همسرش، پس از کامیابی اولیه، است، پس پیرنگ این نمایش چیزی چون خط منحنی یا برای بزرگ‌نمایی این سرنگونی، همچون چک‌مارکی سروته خواهد بود. 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» (*Th Educated Imagination*, Bloomington, Indiana, 1964, p.55). حتی اگر ادعایی از این دست حقیقت داشته باشد ــ و تا آن‌جا که من می‌دانم ممکن است داشته باشد ــ از منظر کسی که سعی دارد درباره‌ی شیوه‌ی ارتباط ایدئولوژی و فرم صحبت کند، این ادعا سودمند نیست.

در این وضعیت، «سودمند» واژه‌ی کلیدی ماست. جست‌وجوی زبانی *سودمند* برای صحبت کردن درباره‌ی یک داستان، پیرنگ آن، «جوهر» یا «انسجام» یا «روحِ» آن داستان به چه معناست؟ سودمند برای چه کسی؟ خُب، چرا نه برای همه؟ منتقدان «ارسطویی»، مانند خود ارسطو، همیشه آرزو داشتند نه منحصراً برای خوانندگان و تماشاگران و دیگر منتقدان بلکه همچنین برای نویسندگانِ نوآور هم سودمند باشند. *بوطیقا* غالباً «کتاب راهنمایی» برای نوشتن

۱. در زبان انگلیسی plot هم به معنی پیرنگ است و هم به معنی توطئه و دسیسه ــ م. ف.

تراژدی تلقی می‌شود؛ این کتاب در تحلیل دقیق اجزای سازنده‌ی تراژدی‌های موجود و در برآورد بسیار سنجش‌گرانه‌ی بهترین نحوه‌ی ترکیب این اجزا به ما می‌گوید که چطور می‌توانیم چیزهایی از همان نوع بسازیم یا آن‌ها را تکمیل کنیم.

با این حال، این کار را با به دست دادن کتاب قواعد یا الگوریتمی ساده انجام نمی‌دهد. در تحلیل‌های این کتاب با ارزش‌داوری‌هایی در خصوص زیبایی فنی یا فرمال مواجه نیستیم که از کیفیات اخلاقی تفکیک‌پذیر باشند، بلکه تحلیل‌های این کتاب همه مشحون است از داوری‌های ارزشیِ کنشی شکل‌گرفته، «سنتزی از حوادث» یا رخدادهایی که بازنماینده‌ی انتخاب‌های عاملانی اخلاقی یا غیراخلاقی است و در نتیجه به‌منزله‌ی «پیرنگ» سزاوارند که «روح» اثر نامیده شوند. بنابراین آن‌چه باختین ایدئولوژی می‌نامد بخشی اساسی از تحلیل ارسطویی است؛ 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. حد اعلای اشاره به فرمالیسمِ ارسطو در گفت‌وگوگرایی باختین دیده می‌شود که علاقه‌ی وی به طرح‌هایی چون اشکال ساعت شنی یا منحنی‌های مارپیچی یا تقارن‌ها و عدم تقارن‌های انتزاعی از هر نوع در آن به چشم می‌خورد. نه کنش آدم‌ها را می‌توان به نمودار یا معادله‌ی ریاضی تقلیل داد و نه حتی «تقلید کنش‌ها» را.

پس وحدتی که در هر تعبیر راستین از نقد فرمال ارسطویی در جست‌وجوی آن هستیم وحدتی *ایدئولوژیکی* است؛ وحدتِ کنشی که درگیر موضوعاتی ایدئولوژیکی شده، خواه به‌صورت علنی، مثلاً در القاب و صفاتی که به شخصیت کیفیتی خوب یا بد عطا می‌کند، خواه به‌صورت تلویحی که در چینش ارزش‌ها از طریق توالی‌های پیرنگ به اثر عطا می‌شود. همچنان که به تعبیر باختین از «فرمالیسم ایدئولوژیکی» نزدیک‌تر می‌شویم، نکته‌ی مهم آن است که در این‌جا در جست‌وجوی وحدت هستیم؛ وحدتِ تأثیری که هنرمند

به‌دنبال آن است، هنرمندی که نبوغ هنری‌اش مهارتی هماهنگ‌ساز دارد. در همه‌جا هدفِ اصلی یک اثر تأثیر است (خواه تراژیک یا خنده‌آور یا هجوآمیز یا وحشت‌زا یا حیرت‌برانگیز یا ستایش‌گرانه ــ ارسطوگراهای دیگر فهرستی متفاوت از تأثیرهای محتمل و شگفت‌انگیز عرضه می‌کنند) و مسائل فنی به‌منزله‌ی وسایلی در خدمت اهدافی بخصوص مورد بحث قرار می‌گیرند. نقش‌گرایی‌ای از این دست در مقاله‌ی «فلسفه‌ی ترکیب‌بندی»[1] ادگار آلن پو به مرز کاریکاتور می‌رسد؛ در این مقاله، هر یک از انتخاب‌های هنرمند طوری توصیف می‌شود که گویی آن‌ها را ریاضی‌دانی، جهت انتقال احساسی واحد و مشخص، محاسبه کرده است. ولی حتی در بین نقش‌گرایانِ نکته‌سنج‌تر، که استادان خودم از جمله رونلد کرین، ادگار اولسن و همکاران‌شان را نیز متعلق به این دسته می‌دانم، جز واژه‌ی «وحدت» که برای‌شان کلیدی بود هیچ‌گاه موضوعی دیگر در میان نبود و همواره می‌گفتند وحدتی که باید در پی‌اش بود وحدتِ تأثیر است. در این صورت بود که منتقدی تیزهوش می‌توانست اثرِ «تکمیل‌شده» را، به‌منزله‌ی تمامیتی اندام‌وار با نوعی «روح» یا قاعده‌ی جوهری تعریف‌کننده، بازسازی کند و توضیح دهد؛ و با ارجاع به بازسازی یا توضیح مزبور هر کسی می‌توانست در مطلوب‌ترین شکل به شرح هر یک از انتخاب‌های مؤلف بپردازد.

دستان مؤلف از همان آغاز، همچون خودِ اثر، آغشته به ایدئولوژی بوده است. از آن‌جایی که مؤلفان مخاطبانی را طرف صحبت قرار می‌دهند که در پاره‌ای از ارزش‌ها با ایشان مشترک‌اند و در پاره‌ای دیگر نه، باید شیوه‌هایی تأثیرگذار برای تجسم بخشیدن به ارزش‌ها در داستان یا درام کشف کنند، ارزش‌هایی که موجب می‌شوند اثر *کارگر* افتد. از این رو، [در این نگرش]

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 درباره‌ی داستان‌نویسیِ موفق بدانند ــ م. ف.

مؤلفان مسئولیت وحدت‌های خلق‌شده را به عهده داشتند، وحدت‌هایی که متشکل از انتخاب‌های آنان و مورد قضاوت [منتقدان] بود (گرچه از منظری سراسر متفاوت، مؤلفان مسئول نبودند، چون *فرهنگِ* ایشان بود که هنجارها را بر مؤلف، اثر و مخاطب تحمیل می‌کرد).

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 براساس نقش آن درون یک کل بفهمد. حتی هنجارهایی که یک رمان در خود دارد، به‌عبارتی ایدئولوژی آن، در خدمت وحدتی است که برای هر خواننده‌ای نه در طرح یا «معنا»یی ذهنی بلکه در تأثیری بخصوص، هر قدر هم که این تأثیر پیچیده باشد، محقق می‌شود. بر این اساس وقتی من در دهه‌ی 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 همه‌ی 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 مؤلف همواره حاضر است، فارغ از تلاشی که احیاناً برای مخفی کردن 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

1. constructive formalist

«زاویه‌ی دید چشم‌چرانانه»[1] را ضروری می‌دانستند و از همین رو قواعدی انتزاعی و بی‌قیدوشرط را ابداع می‌کردند، قواعدی که می‌گفت چگونه می‌توان نشانه‌های حضور مؤلف را از اثر سترد. 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 زاویه‌ی دید تقلیل می‌یافت. منتقدان اصرار می‌کردند که اگر مؤلف از قواعدی بخصوص نظیر «بازگویی» تخطی کند، اگر از پسِ «نشان دادنِ» مطلق یا «تجسم بخشیدن» برنیاید، نتیجه‌ی 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 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 درباره‌ی شکسپیر و «شاعر بوقلمون‌صفت»[2] اشاره می‌شد. تنی چند از منتقدان این ایده را به خودِ ساختار رمان بسط داده و مدعی بودند که رعایت «انصاف» درباره‌ی شخصیت‌ها بزرگ‌ترین هدف ادبیات داستانی است. ولی بیشتر منتقدان، و علی‌الخصوص منتقدان تجربه‌گرا، مسئله را به تطهیر فنی تقلیل داده بودند: مؤلف باید *رویه*[3]ای 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 مثل تقریباً همگان من هم از آثار باختین و حلقه‌ی او غافل نبودم، شاید می‌توانستم با نقدی باریک‌بینانه‌تر بر «صدای مؤلف» در داستان با دیگران گلاویز شوم؛ نقدی که وادارم می‌کرد ادعای خودم را، اگر نه اساساً تعدیل، دست‌کم از نو صورت‌بندی

1. point-of-voyeurism

۲. که می‌خواهد صرفاً از واقعیت و طبیعت تقلید کند ــ م. ف.

3. surface

کنم؛ ادعای من این بود: «قضاوت مؤلف همواره حضور دارد و همواره برای کسی که می‌داند کجا سراغش را بگیرد آشکار است... مؤلف نمی‌تواند انتخاب کند که آیا از شدت‌بخشی به بلاغت [در خدمت سلطه‌ی خود و در خدمت بازگویی مؤثر خواننده از داستان][1] استفاده کند یا نه. تنها انتخابِ ممکنِ او همان فن بلاغتی است که از آن بهره خواهد جست.» مادامی که این شیوه‌ی استدلال آن‌ها پابرجاست، مباحثه‌ام با منتقدان مزبور به‌نظرم 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 مؤلف ادعا می‌کند به همه‌چیز عالم است یا نه یا از این علمِ خود در دیدگاه‌های شخصیت‌ها استفاده می‌کند یا نه. در حقیقت، به هیچ وجه ربطی به تلاش مؤلف 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 قریحه‌ی خلاق و خیال‌پرداز مؤلف است؛ یعنی توانایی یا تمایل مؤلف برای راه دادن به صداهای مختلف در اثر، صداهایی که اساساً در قلمرو مهار «تک‌صداییِ» ایدئولوژیِ خودِ رمان‌نویس نیستند.

«این مسئله‌ای ژرف‌تر از قضیه‌ی گفتمان مؤلف‌بنیاد در تراز ظاهری ترکیب‌بندی است؛ و مسئله‌ای است ژرف‌تر از قضیه‌ی شگرد ترکیب‌بندی سطحی برای حذف گفتمان مؤلف‌بنیاد به‌واسطه‌ی فرم *Ich-Erzählung* (راوی اول‌شخص) یا به‌واسطه‌ی افزودن راوی یا به‌واسطه‌ی برساختن رمان در صحنه‌های گوناگون و بدین ترتیب کاهش گفتمان مؤلف‌بنیاد به شرایط کارگردانیِ صحنه‌ی تئاتر. استفاده از همه‌ی این شگردهای ترکیب‌بندی به منظور حذف یا تخفیف گفتمان مؤلف‌بنیاد در تراز ترکیب‌بندی متن، به‌تنهایی مشکل

۱. افزوده‌ی خودِ نویسنده ــ م. ف.

اصلی این مسئله را حل نمی‌کنند؛ بسته به نقش هنری متفاوتی که این شگردها ایفا می‌کنند، معنای هنری و بنیادین آن‌ها ممکن است کاملاً متفاوت باشد» (صفحه‌ی ۱۶۱).

شاید در نگاه نخست این گفته مانند آن رویکردی در «نقش‌گرایی» به نظر برسد که به نوارسطویی‌ها نسبت دادم. برای آنان نیز مسئله‌ی 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 آلوده‌ی ایدئولوژی و ارزش‌داوری شده است؛ در واقع دستاوردهای فرمال مورد توجه 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 تأثیرهای ادبی همچون تراژدی یا کمدی، هجو یا مدیحه. وظیفه‌ی هنرمند صرفاً این نیست که تأثیرگذارترین اثر را، در مجموع آثار نوع ادبی مربوطه، بیافریند، بلکه وظیفه‌ی او دست یافتن به چشم‌اندازی از جهان، والاتر از سایر چشم‌اندازهاست؛ 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 درباره‌ی 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. مانند «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 همه‌ی 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، ترجمه‌ی 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 به‌مثابه‌ی جمع آمدن بنیادین سوژه‌هایی که خود ذاتاً اجتماعی‌اند و فرد، در معنای رایج کلمه، نیستند؛ قدر مسلم این‌که دیدگاه او با دیگر دیدگاه‌ها، به‌جز هوشمندانه‌ترین ماتریالیسم‌ها، همخوانی ندارد. «ایزدواژه»ی او، گرچه وی به زبان دینی متکی نیست، از جمله «تفاهم همدلانه» یا «بصیرت همه‌گیر» است و شیوه‌ی صحبت کردنش درباره‌ی آن همواره در قالب‌هایی نظیر «چندصدایی بودن» یا «چندکانونی بودنِ» جهان، همان‌طور که ما تجربه‌اش می‌کنیم، قرار می‌گیرد. اکتساب آگاهی برای ما با صحبت کردن به زبانی آغاز می‌شود که پیش از ما مالامال از صداهاست؛ زبانی اجتماعی و نه شخصی. ما آدمیان از همان آغاز «چندزبانه» هستیم و پیشاپیش در فرایندِ یادگیریِ مجموعه‌ی متنوعی از گویش‌های اجتماعی قرار می‌گیریم که سرچشمه‌ی آن‌ها والدین، خاندان، طبقه، دین و کشور است. ما به‌واسطه‌ی راه دادن به صداهایی متعدد که «به‌طرزی مقتدرانه متقاعدکننده» هستند و سپس به‌واسطه‌ی یادگیری این‌که کدام یک را به‌منزله‌ی صدایی «درونی متقاعدکننده» بپذیریم، در قلمرو

۱. رساله‌ی لونگینوس با عنوان در باب شکوه سخن به قلم رضا سیدحسینی به فارسی ترجمه شده و در مؤسسه‌ی انتشارات نگاه در سال ۱۳۷۹ به چاپ رسیده است ــ م. ف.

۲. این کتاب باختین با عنوان تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی درباره‌ی رمان با ترجمه‌ی رؤیا پورآذر در نشر نی به چاپ رسیده است ــ م. ف.

آگاهی رشد می‌کنیم. نهایتاً، اگر بخت یارمان باشد، به نوعی فردیت دست می‌یابیم، ولی این فردیت هیچ‌گاه فردیتی خصوصی یا خودآیین در معنای غربی آن نیست؛ به غیر از زمانی که خویشتن را خودرأیانه در محدوده‌ی 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 هر یک از ما آدمیان «ما» هستیم و نه «من». در نتیجه، چندصدایی، معجزه‌ی زندگیِ «گفت‌وگوییِ» ما پهلوی یکدیگر، هم واقعیت مسلم زندگی است و هم، در گستره‌ی 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 سرشت گفت‌وگوییِ ما به جا نیاورده‌اند. همان‌طور که در زندگی فردی‌مان بیشتر تمایل داریم، به منظور آرام نگه داشتن اوضاع و اِشراف داشتن به جهان، پیش از موقع راه بر صداهای دیگر ببندیم، مؤلفان نیز عموماً تجربه‌ی 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 کائوسی 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 وحدت فرمال، برخوردارند مسلماً نیرویی «مرکزگرا»ست؛ این اشتیاق ما را با بهترین تجربه‌ای رویارو می‌کند که کولریج آن را «کثرت در عین وحدت» می‌نامید، وحدتی که انصاف را در مورد تنوع به‌جای می‌آورد.

ولی همواره ما تمایل داریم، به تبع 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 شخصیتِ ویژه‌ی آن‌ها اختیار گفتن هر آن چیزی را دهد که خودشان به‌شکلی که مایل‌اند خواهند گفت.

از نظر باختین فرم ادبیِ پرشکوهی که می‌تواند انصاف را در مورد چندصداییِ ذاتی زندگی رعایت کند «رمان» است. اگر تلقی ما از «رمان» مانند تلقی برخی فرمالیست‌ها نباشد، یعنی تلقی‌مان از رمان آن آثار موجود نباشد 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 کاملاً غایب است، می‌توانیم با کمی دقتِ بیشتر آغاز به مطالعه‌ی 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 تکین تقلیل نیافته یا این صدا سرکوبش نکرده باشد؛ یعنی یک بازنمایی از کیفیت گفت‌وگوییِ گریزناپذیر زندگی انسان در بهترین شکل آن. تنها «رمان»، به‌واسطه‌ی تحقق توانایی‌های ذاتی نثر در بهترین شکلش، امکان رعایت انصاف در مورد صداهایی به غیر از صدای خودِ مؤلف را به دست می‌دهد و تنها رمان ما را به‌سوی این مهم راهبر می‌شود. بحث صرفاً بر سر طولانی بودن رمان نیست؛ حماسه‌ها از حیث فضا محدودیتی ندارند ولی با این‌همه بیشتر تک‌گویه‌اند؛ بلکه بحث بیشتر بر سر خاستگاه‌های روایت در نثر است ــ ظرفیت فطری روایت برای گنجاندن و ادغام زبان‌هایی به غیر از زبان مؤلف (یا

زبان خواننده) در اثر. در انواع مختلف گفتمانِ باواسطه، رمان‌نویسان می‌توانند حامی نوعی سرزندگی و شورِ همسرایانه باشند، یعنی واژگانی یگانه صدای دو سخن‌گو یا بیشتر را انتقال دهند.

بدیهی است که می‌توانند، ولی بیشتر رمان‌نویسان این کار را نکرده‌اند. تورگینف، تالستوی و در واقع شمار زیادی از کسانی که رمان‌نویس خوانده می‌شوند هیچ‌گاه شخصیت‌هایشان را از قید تک‌گویی نافذ مؤلف نمی‌رهانند؛ در آثار آنان شخصیت‌ها به‌ندرت گریزی می‌یابند برای مبدل شدن به *سوژه‌هایی* تمام‌عیار که حکایت خود را بازمی‌گویند. آنان در عوض عموماً ابژه‌هایی هستند که مؤلف از آنان به‌منظور برآوردن مطالبه‌ای ازپیش‌تعیین‌شده *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 آنان اجازه می‌دهد به شیوه‌ای غیر از شیوه‌ی خودش صحبت کنند. در نوشته‌های او قهرمانان دیگر زیر قید آگاهیِ مسلط مؤلف تحقیر نمی‌شوند؛ شخصیت‌های فرعی دیگر تحت ید قهرمانان نیستند و به سودمندی‌شان برای قهرمان داستان یا مؤلف 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 همچون ابژه‌هایی نیستند که به‌طور کامل و یک‌بار برای همیشه در نقش‌شان فهم 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 مؤلف در جهت همساز کردنِ همه‌چیز به هیئت تصویری واحد و منفرد، و یاری رساندن به خواننده در دیدن آن تصویر، آرایش نمی‌شود؛ در این آثار، وحدت اثر برابر با تمامی انتخاب‌های مؤلفِ نهفته [در پشت اثر] دانسته

1. contrapuntalist

نمی‌شود؛ مثلاً مجموع انتخاب‌های جیمز و تأثیر نهایی صدای آستین. در این آثار، مؤلف «ناپدید» می‌شود، ولی این ناپدیدی با آن چیزی که جیمز جویس درباره‌ی آدمِ خودنمای پشت صحنه می‌گوید فرق دارد؛ آدمی که مانند خدایی با خونسردی کارِ دستی خود را می‌نگرد و نمایش خود را با بی‌اعتنایی و «بی‌سروصدا در حال تمیز کردن ناخنش» ارائه می‌دهد. تکنیک‌ها، به‌واسطه‌ی حفظ خودآیینی شخصیت‌های رمان، مهم‌ترین خدمت خود 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 مؤلف، که خود سوژه‌ها و غایاتی هستند و از وسوسه‌ی مؤلف برای سازگار کردن‌شان در طرح متکبرانه‌ی خود سرپیچی می‌کنند.

البته داستایفسکی این کشش و تمایل نبوغ خود را به حد کمال نرساند؛ انتظارات واقع‌بینانه‌ی نشر، نیاز خوانندگانش به نوعی پایان‌بندی و ضرورت پیرنگ موجب می‌شد گهگاه [به شیوه‌ی نوشتن خود] وفادار نباشد و برای *جنایت و مکافات* یک فرجام به‌وضوح مسیحیِ تک‌گویه و متعارف در نظر بگیرد (صفحه‌ی ۲۲۰). ولی دیری است که خواننده دریافته که شخصیت‌های اصلی هر یک مستقلاً «ایده[1]»ی خود را دارند، ایده‌ای که به هیچ وجه چیزی تعریف‌پذیر در قالب گزاره یا چیزی صراحتاً بیان‌شدنی یا باوری نهانی در ذهن مؤلف نیست؛ همان‌طور که مؤلف 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 بدین معنا نیست که صدای مؤلف در تجلیات عالی «رمان»

1. idea

غایب باشد.

> آگاهی آفریننده‌ی رمانِ چندصدایی دائماً و در همه‌جای رمان حضور دارد و به بارزترین شکل فعال است. اما نقش این آگاهی و فرم‌های فعالیت آن با آن چیزی که در رمان تک‌گویه می‌بینیم فرق دارد: آگاهی مؤلف آگاهی دیگران را... در قالب ابژه‌ها دگرگون نمی‌کند و تعریفی دستِ‌دوم و پایان‌بخش بر آن‌ها بار نمی‌کند. (صفحات ۱۷۸-۱۷۹)

ایرادی که دیدگاه‌های این‌چنینی به ایرادهای خود من درباره‌ی صدای مؤلف وارد می‌کنند واضح و ژرف است. مانند اکثر همکاران غربی‌ام، بارها و بارها در پی آن بوده‌ام که مخلص کلامم را در باب این‌که *مؤلف* چه قصدی دارد در فرم گزاره‌ای بیان کنم و در باب این‌که چگونه نقش شخصیت در طرح کلی مؤلف *سهیم* است. گاه حتی به خود اجازه داده‌ام طوری صحبت کنم که گویی می‌توان شخصیت‌ها را به مهره‌های یک بازی بزرگ شطرنج تقلیل داد که تنها مؤلف از قواعد آن باخبر است. در حقیقت هیچ‌گاه 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 وحدتی 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 فکر نمی‌کرد بلکه در قالب دیدگاه‌ها، آگاهی‌ها و صداها [ی مختلف] فکر می‌کرد. (صفحات ۲۲۱-۲۲۲)

1. Kenneth Duva Burke (1897-1993)

پس هیچ تلاشی برای حل مسئله‌ی «عینیت» در معنای غربی آن، همانند تلاش من در *بلاغت داستان*[1]، در پاسخ به مسئله‌ی مورد نظر 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 مؤلف، چه معلوم چه مکتوم، همواره با ماست. ضمن این‌که از استدلالم استفاده می‌کردم تا از پاره‌ای نظارت‌های آشکارِ مؤلف در اثرش، به‌مثابه‌ی ابراز مشروع صدای او، دفاع کنم. ولی ایرادی که باختین مطرح می‌کند سراپا متفاوت است: با در نظر گرفتن 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 رمان‌نویسان، فارغ از این‌که تکنیک‌هایشان «عینی» باشد یا نباشد؟ آیا، براساس ادعای باختین، صحت ندارد که تکنیک‌های مورد استفاده برای رهانیدن شخصیت‌ها از فرمان مستقیم مؤلف ذاتاً والاتر از آن تکنیک‌هایی است که تسلط او را تسهیل می‌کند؟

تاکنون باید فهمیده باشیم که آن‌چه به‌هنگام خواندن باختین در معرض خطر است مسئله‌ای بسیار جدی‌تر از چگونگی خواندن یا حتی ارزیابی داستان‌هاست. تلاش برای فراتر رفتن از صدای مؤلف در این کتاب از آن نوع تدابیری نیست که در کتاب‌های راهنما برای به دست آوردن تأثیرهای هنری بخصوص به کار می‌رود؛ بلکه بخشی است از تحقیقی مادام‌العمر پیرامون پرسش‌هایی ژرف درباره‌ی کل کنش جسورانه‌ی تفکر در باب چیستی معنای زندگی. چگونه می‌توانیم چیزی درباره‌ی معنای زندگی‌مان بفهمیم و چگونه می‌توانیم، بدون فرو غلتیدن به ساده‌سازی‌های ویرانگر یا نامربوط، درباره‌ی این معنا با یکدیگر سخن بگوییم؟ وقتی رمان‌نویسان شخصیت‌ها را در سر می‌پرورند، جهان زندگی این شخصیت‌ها را در سر می‌پرورند، جهانی که آکنده

1. *The Rhetoric of Fiction* (1961)

از ارزش‌هاست. هرگاه جهان‌های چندگانه‌ی شخصیت‌ها را به یک جهان، یعنی جهان خودشان، تقلیل دهند شرحی نادرست به دست خواهند داد، تحریفی اساساً خودپسندانه[1] که درباره‌ی وضع موجود دروغ می‌گوید. پس عالی‌ترین ارزش‌ها برای باختین، یعنی تقدیر از و مشارکت در **گفت‌وگوی سترگ**، را نباید صرفاً اثری در «نقد ادبی» دانست؛ در این صورت پُرواضح است که دیگر نمی‌توان آن را مطالعه‌ای درباره‌ی تکنیک یا فرم داستانی (در معنای متداول فرم) هم نامید؛ بلکه [گفت‌وگوی باختین] تحقیقی فلسفی است در باب شیوه‌ی کوته‌بینانه‌ی 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 همه‌ی آنانی را در برمی‌گیرد که فکر می‌کنند می‌توانند با پایه‌ریزی گزاره‌های حقیقی و دقیق [از زندگی انسان] براساس مطالعه‌ی افراد به‌مثابه‌ی واحدهایی منفرد و شمارپذیر رفتار آدمیان را فهم کنند. اگر من اساساً در قالب موجودی چندصدایی شکل گرفته‌ام، پس هر چیزی که هر دانشمندی از هر مرامی درباره‌ی «من» و جدا از صداهایی متلون 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 علمی»، «پوزیتیویست‌ها»، «مارکسیست‌های ساده‌لوح») پیشاپیش احتمال مسدود شدن راه گفت‌وگوی مطابقِ انتظار را افزایش می‌دهد. «دشمنانِ» ما، حال هر کسی که باشند، قطعاً به‌طریقی هم *درون* ما هستند و هم *برون از* ما؛ و هر گزاره‌ی قطعی و حقیقی‌ای که بخواهند درباره‌ی زندگی‌مان به ما بگویند نباید یکسره کنار گذاشته شود، بلکه باید شنیده و به کار بسته شود.

دومین گروهی که ایراد باختین متوجه آن‌هاست همه‌ی آنانی هستند که همانند خود من برساختنِ فرمالِ موبه‌موی هر اثر هنری اهمیت بسیاری

1. egotistical

برای‌شان دارد. آیا کامیابی یا شکست هر اثری، به‌طور کلی، واقعاً به‌اندازه‌ی کامیابی یا شکست زندگیِ «آهنگین» و «کیفی» ما، همچنان که بخش‌هایی از آن را می‌خوانیم، 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 درباره‌ی اثر برابر است با این پرسش مهم که آیا این اثر ما را به بهترین خیابان‌های منتهی به حقیقت راهبر می‌شود؟ غالباً آن نوع نقدهایی را به باد 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. با این حال، اگر ما نوشته‌های تازه‌ای بیابیم که در آن‌ها ترتیب رویدادها، تنظیم فلاش‌بک‌ها و پیش‌آگاهی‌ها[1] را به هم ریخته یا زاویه‌ی 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 مؤلف 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 اعظمی از چیزی که ما منتقدان غربی وقت‌مان را برایش صرف کرده‌ایم یا نادرست است یا بیهوده و یا هر دو.

درباره‌ی سومین گروهِ مورد خطابِ باختین پیش‌تر صحبت کردم. این گروه کسانی را در برمی‌گیرد که در جست‌وجوی زبان، خاصه زبان ادبیات، به‌منزله‌ی زبانی بدون هیچ ارجاع به واقعیتی جز خود آن زبان، هستند. باختین بازنمایی‌گرایی ساده‌لوح نیست، ولی هیچ‌گاه تردیدی در این نظرش به دل راه نداده است که زبان‌های مستعمل در داستان‌ها باید از حیث میزان موفقیت یا شکست‌شان در بازنمایی حیات «زبانی» ما در والاترین فرم آن مورد قضاوت قرار گیرند. 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

1. foreshadowing

طرفداران واسازی از رئالیسم و فردگرایی را تأیید و تقویت می‌کند). او مدعی است که زبان‌های داستایفسکی به‌شکلی حق را در مورد خودِ زندگی به‌جا می‌آورند که دیگر رمان‌نویسان نتوانسته‌اند 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 داده است.

دست‌آخر (و در این‌جاست که با مهم‌ترین ایراد باختین مواجه می‌شوم که شامل حال من نیز می‌شود) ادعاهای فراوانی درباره‌ی تاریخ و ماهیت محافل فکری تکوین هنری مطرح می‌کند. مانند دیگر مورخانِ «یک‌کاسه‌ساز[1]» او نیز در چهارچوب دوره‌ها و گذارهای دیالکتیکی می‌اندیشد (اگرچه نباید فراموش کنیم که برای وی واژه‌ی «دیالکتیکی» مانند واژه‌ی «بلاغت» زنگی تحقیرآمیز دارد.) هنر و تکنیک‌های هنری دارای تاریخ هستند، تاریخی که به‌شکلی لاینفک آمیخته با تاریخ اجتماعی، سیاسی و اقتصادی است. گرچه او موجبیت‌گرایی اقتصادی نیست، رمان‌ها برای او برسازنده‌ی «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 هیچ‌گاه ابراز نظری روشن نمی‌کند که احیاناً پیشروی آن‌ها به چه *سمت‌وسویی* است. بالاخره می‌دانیم که *تفریر* آینده بر گشودگی آینده خط بطلان می‌کشد و این حقیقتاً در تعارض با ناقدی است که کریل امرسون وی را «رسول بخت آتی» می‌نامد.

۱. منظور وین 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 مسئله‌ی علیت در حوادث تاریخی اهمیت چندانی نمی‌دهند. این دسته از مورخان به روایت خطی تاریخ «وفادار» می‌مانند، درحالی‌که در شیوه‌ی مدرن روایت تاریخ، ممکن است مورخی به منظور شرح بهتر واقعه‌ای از روایت خطی عدول کند ــ م. ف.

البته احساس من درباره‌ی ارزش منحصربه‌فرد باختین موجب نشده است که او را بی‌عیب‌ونقص بینگارم. مطابق طبع من، تکراری بودن، بی‌نظمی و اتکای او بر نوواژه‌هایی که امرسون در پیش‌گفتارش توضیح می‌دهد [بر سر راه او] موانعی غیرضروری می‌تراشد. غالباً به لحنی اندرزگویانه درمی‌غلتد که ارتباط چندانی با اثر انتقادی حاضر ندارد و مهم‌تر از همه، قصور او در مطالعه‌ی پیگیرِ حتی یکی از آثار داستایفسکی و میزان بالای کلی بودن سخنانش به‌طور مداوم صبر مرا برای آن نوع تحلیلی که در آن توانمند است لبریز می‌کند. هرگاه مؤلفی، بی این‌که از مثال‌های زیاد استفاده کند، به‌طور مفصل دل‌مشغول نظریه‌های کلی در باب قطعه‌های عظیم ادبیات شود، یعنی «رمان» یا حتی تکه‌هایی کوچک‌تر، از جمله «آثار داستایفسکی»، من بی‌قرار می‌شوم. وسوسه‌ی مخالفت [با او] خصوصاً آن‌جایی به اوج خود می‌رسد که این کلی‌گویی‌ها مبهم باشند؛ که غالباً در باختین این‌چنین است.

به هر حال 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 جملگی متفکرانی که به مفاهیمی دشوار و کلی پرداخته‌اند نیز مبهم صحبت می‌کنند، مفاهیمی که نمونه‌ی آشکار علایقی به‌غایت دست‌نیافتنی‌اند. وقتی اثر متهورانه را از درون مورد توجه قرار دهیم، آن‌چه از منظری بیرونی و متخاصم مبهم است به‌طرز شگفت‌آوری «معنادار» خواهد بود. آری او سخنانش را زیاد تکرار می‌کند، اما چرا نباید این‌گونه باشد وقتی آن‌چه می‌گوید اولین و سومین و دهمین بار فهمیده نخواهد شد؟ 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 در عین حال بنیادین مبالغه کند. (همچنین نگاه کنید به شرح امرسون در باب امکان‌ناپذیری تکرار حقیقی.) آری 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؛ اما دلیلی ندارد که این کار را نکند، چون هر کسی که تلاش کند نه خشک و انعطاف‌ناپذیر که مقایسه‌ای و گفت‌وگویی فکر کند چنین خواهد کرد.

به هر ترتیب، نمی‌توانم منتقدی را در سال‌های اخیر به یاد آورم (و فراموش نکنیم که او دیر برای ما ترجمه شده است) که به‌نحوی ثمربخش‌تر از او رسالت بنیادین نقد را به‌جا آورده باشد: جنباندن و برانگیختن خوانندگان برای بازاندیشی درباره‌ی به کار بستن معیارهایی انتقادی در آیین‌ها و ضدآیین‌هایی که این معیارها نهایتاً سر از آن‌ها درمی‌آورند. راست است که از منظر بیشتر ما غربیان، داستایفسکی به اعاده‌ی حیثیت یا دفاع نیازی ندارد؛ اما در دوران زندگی باختین در اتحاد شوروی داستایفسکی اغلب به این دفاع نیاز داشت. آن‌چه از نظر ما نیازمند دفاع است خودِ ایده‌ی نبوغِ بی‌نظیرِ او و دفاع از نقدی است که مدعی است می‌تواند دلایل شکوهمندیِ او را با گفتمانی مستدل و نه صرفاً با پافشاری و تأکید ثابت کند. حتی اگر او هیچ چیز دیگری ننوشته بود (و شرح مختصر من از این کتاب بی‌انصافی بزرگی در حق عمل بی‌نهایت جسورانه‌ی اوست)، تجلیلِ مستدل و پُرشورش از امکانات رمان نقد بحران‌زده‌ی ما را وامدار او می‌کند.