

میخایل باختین

هنر و پاسخگویی

نخستین جستارهای فلسفی

سعید صلح‌جو



انتشارات نیلوفر



هنر و پاسخگویی

نخستین جستارهای فلسفی

هنر و پاسخگویی

نخستین جستارهای فلسفی

میخائیل باختین

ترجمه

سعید صلح‌جو



انتشارات نیلوفر

سرشناسه	: باختین، میخائیل میخائیلوویچ، ۱۸۹۵-۱۹۷۵ م. Bakhtin, Mikhail Mikhailovich
عنوان و نام پدیدآور	: هنر و پاسخگویی: نخستین جستارهای فلسفی / میخائیل باختین؛ ترجمه سعید صلح جو.
مشخصات نشر	: تهران: نیلوفر، ۱۴۰۰.
مشخصات ظاهری	: ۵۴۸ ص؛ ۵/۱۴×۲۱/۵ س.م.
شابک	: 978-622-7720-10-5
وضعیت فهرست نویسی	: فیبا
یادداشت	: عنوان اصلی: Art and answerability: early philosophical essays, 1990
عنوان دیگر	: نخستین جستارهای فلسفی.
موضوع	: زیبایی شناسی Aesthetics
موضوع	: فلسفه Philosophy
موضوع	: ادبیات - فلسفه Literature - Philosophy
شناسه افزوده	: صلح جو، سعید، ۱۳۶۲ - ، مترجم، ویراستار
رده بندی کنگره	: BH ۳۹
رده بندی دیویی	: ۱۱۱/۸۵
شماره کتابشناسی ملی	: ۸۴۲۳۸۸۹
اطلاعات رکورد کتابشناسی: فیبا	



انتشارات نیلوفر خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن: ۶۶۴۶۱۱۱۷

میخائیل باختین

هنر و پاسخگویی «نخستین جستارهای فلسفی»

ترجمه: سعید صلح جو

حروفچینی: شبستری

چاپ دیبا

چاپ اول: پاییز ۱۴۰۰

شمارگان: ۷۷۰ نسخه

همه ی حقوق محفوظ است.

فروش اینترنتی: niloofarpublications.com

فهرست

- پیش‌گفتار: آرشیتکتونیک پاسخگویی _____ ۷
- هنر و پاسخگویی _____ ۷۳

مؤلف و قهرمان در جریان کنشگری زیباشناختی

- مسئله‌ی ارتباط مؤلف با قهرمان _____ ۷۷
- فرم مکانی قهرمان _____ ۱۰۴
۱. مازاد دید _____ ۱۰۴
۲. ظاهر بیرونی _____ ۱۱۱
۳. کران‌های بیرونی بدن _____ ۱۲۴
۴. کنش‌های بیرونی _____ ۱۳۲
۵. بدن درونی و بیرونی _____ ۱۳۹
۶. نقش‌های اکسیرسیونستی و امپرسیونیستی بدن بیرونی به مثابه یک
پدیدار زیباشناختی _____ ۱۵۹
۷. کلیت مکانی قهرمان و جهان او در هنر کلامی: نظریه‌ی افق و محیط _____ ۲۰۶
- کلیت زمانی قهرمان (مسئله‌ی انسان درونی - روح) _____ ۲۱۵
۱. روح _____ ۲۱۵
۲. ارتباط عاطفی-ارادی فعالانه با تعیین درونی انسان: مسئله‌ی مرگ (مرگ از
درون و مرگ از بیرون) _____ ۲۱۷

۲۳۲. ریتیم. _____
۳۶۱. جهان پیرامون روح. _____
۳۶۹. کلیت قهرمان به مثابه کلیت معنایی. _____
۳۷۰. کنش انجام شده و حدیث نفیس اعترافی. _____
۲۸۷. خود-زندگی نگاری. _____
۳۱۱. قهرمان غنایی و مؤلف. _____
۳۲۰. مسئله‌ی کاراکتر در مقام فرمی از رابطه‌ی دوسویه‌ی قهرمان و مؤلف. _____
۳۳۴. مسئله‌ی تیپ در مقام فرم رابطه‌ی دوسویه‌ی مؤلف-قهرمان. _____
۳۳۸. حیات قدیسان. _____
۳۴۱. مسئله‌ی مؤلف. _____
۳۴۱. تکرار رئوس. _____
۳۴۷. محتوا، فرم، ماده. _____
۳۵۱. جایگزینی بافتار ارزشی مؤلف با بافتار مادی-ادبی. _____
۳۶۰. فراداد و سبک. _____

- پیوست: مسئله‌ی محتوا، ماده و فرم در هنر کلامی. _____ ۴۴۷
۴۴۸. پژوهش هنری و زیبایی‌شناسی عمومی. _____
 ۴۷۰. مسئله‌ی محتوا. _____
 ۴۹۵. مسئله‌ی ماده. _____
 ۵۱۳. مسئله‌ی فرم. _____

پیش‌گفتار: آرشی‌تکتونیک پاسخگویی

مایکل هولکویست^۱

۱

آورده‌اند که ملکه‌ی ویکتوریا آن‌چنان از خواندن *آلیس در سرزمین عجایب* محظوظ شده بود که برای کتاب بعدی مؤلف مقرری ویژه‌ای تعیین کرد. اما یک سال بعد (در ۱۸۶۶ میلادی) وقتی رساله‌ی منطقی فنی و دشواری با عنوان *انغام دترمینان‌ها*^۲ به قلم چارلز لودویگ دادسون (نام واقعی لویی‌س کارول [۱]) به دست ملکه رسید، حس و حال چندان جالبی به او دست نداد. خوانندگان انگلیسی‌زبان آثار باختین نیز هنگام مواجهه با سومین جلد از ترجمه‌ی آثار باختین در مجموعه‌ی اسلاوی‌زبان انتشارات تگزاس [۲]، احتمالاً حسی مشابه حس آزرده‌گی ملکه‌ی ویکتوریا را تجربه خواهند کرد. جستارهای گردآمده در این مجلد همگی از نوشته‌های اولیه‌ی باختین محسوب می‌شوند، و در برخی جوانب، از آثاری که پیشتر از او منتشر شده‌اند متمایزند. چه بسا خوانندگان نخست چنین گمان برند که به علت سبک این جستارها با یک «باختین جدید» رویارو شده‌اند. یکی از دلایل محبوبیت آنی باختین نزد طیف وسیع و گوناگونی از خوانندگان این است که او را - حداقل در قیاس با دیگر نظریه‌پردازانی که اکنون برای جلب

1. Michael Holquist

2. Condensation of Determinants

توجهات رقابت می‌کنند - مؤلفی آسان‌خوان یافته‌اند. اما متن‌های این مجلد بس دشوارند و چنان قدرت سنتز و دانش‌وری و بردباری عمیقی از خوانندگان طلب می‌کنند که در آثار پیشین او نیاز چندانی به آنان نبوده است. افزون بر این، بسیاری از اصطلاحات و مفاهیم موجود در این متن‌ها امروزه از رواج افتاده‌اند. در زمانه‌ای که دیرزمانی ست «مؤلف» را مرده می‌پندارند و واژه‌های «قهرمان» و «زیبایی‌شناسی» با طنین زمان-سرآمده‌ای در گوش‌ها زنگ می‌زنند، تکنگاری طول‌ودراز «مؤلف و قهرمان در جریان کنشگری زیباشناختی» قوه‌ی تخیل و همدلی افزون‌تری را از خوانندگان طلب می‌کند. آشکارا بر این باوریم که این تلاش افزون‌تر خوانندگان بی‌پاداش نخواهد ماند، چرا که این متن‌ها فهم عمیق‌تری از آثار قبلاً منتشره‌ی باختین را امکان‌پذیر می‌سازند.

موضوع اصلی این آثار عبارت است از «آرشیئتکتونیک»^۱، اصطلاحی که در اندیشه‌ی باختین و در بافتارهایی که به کار گرفته می‌شود پیوسته معنای جدیدی به خود می‌گیرد. اما در این گام‌های آغازین می‌توان آرشیئتکتونیک را به عنوان پرسش‌های مرتبط با ساختمان و شیوه‌ی سازمان‌دهی یک چیز دانست. آرشیئتکتونیک در این جستارها زمینه‌ای برای باختین فراهم می‌آورد تا از دو مسئله‌ی مرتبط بحث کند. نخست اینکه نسبت‌های بین سوژه‌های زنده چگونه تحت مقولات «من» و «دیگری» سامان می‌یابند. دوم اینکه مؤلفان چگونه از دل نسبتی که با قهرمانان خود می‌سازند نوعی کلیت آزمایشی^۲ را شکل می‌دهند که متن نام می‌گیرد. این نکته مخصوصاً قابل توجه است که آرشیئتکتونیک هم‌چنین یک چارچوب مفهومی برای خوانش‌های بعدی و جزئی‌نگرتر او از آثار و مؤلفان خاصی را فراهم می‌آورد که در جملگی آنها رابطه‌ی جزء و کل آشکارا برجسته است. استدلال

باختین در مجادلاتش با دیگر مکاتب (مثلاً با مکتب فرمالیسم که در متنی مربوط به سالیان نخست فعالیت او انعکاس یافته است و در این کتاب با عنوان «مسئله‌ی محتوا، ماده و فرم در هنر کلامی» ترجمه شده است، یا در اواخر عمر آن‌گاه که نقاط ضعف مکتب ساختارگرایی^۱ را بر می‌شمارد) عموماً دربرگیرنده‌ی این اتهامند که مخالفان او موضع خود را کاملاً نظریه‌پردازی نکرده‌اند. او فقدان جامعیت فلسفی آثار آنان را به باد انتقاد می‌گیرد، عمدتاً به این دلیل که این منتقدان موفق نشدند برای اظهارات جزئی‌نگر خود یک چارچوب مفهومی کلی و فراگیر فراهم آورند، یعنی آن نوع چارچوبی که او خود در این آثار اولیه، برای پژوهش‌های متعاقب درباره‌ی موضوعات بسیار ویژه‌تر و جزئی‌نگران‌تر فراهم آورده بود.

دیگر مبحث اصلی این جستارها زیبایی‌شناسی است. باختین زیبایی‌شناسی را زیرمجموعه‌ی آرشی‌تکتونیک تلقی می‌کند: آرشی‌تکتونیک یعنی مطالعه‌ی کلی چگونگی ارتباط باشندها^۲ با یکدیگر، اما زیبایی‌شناسی به مسئله‌ی کمال‌بخشی^۳ یا چگونگی تشکل‌یافتگی جزءها در قالب کل‌ها مربوط می‌شود. کلیت یا کمال‌بخشی همواره اینجا هم‌چون یک اصطلاح نسبی فهمیده می‌شوند: کمال‌بخشی از منظر باختین، دقیقاً کمال‌بخشی از دید یک ناظر است. در ادامه آشکار خواهد شد که کلیت داستانی‌ست که تنها می‌تواند از یک دیدگاه خاص و جزئی‌نگر آفریده شود. هنگام کاربرد این اصطلاح، همیشه باید این پرسش‌های توأمان را در ذهن داشت: «به دست (از منظر) چه کسی کمال یافته است و کی کمال یافته است؟» کل‌های کمال‌یافته ممکن است انواع مختلفی داشته باشند، اما نزد باختینی که در پی احداث گریزگاه‌هایی به بطن مقولات (تقریباً) متافیزیکی بود، کلیت چنین مقولاتی هرگز نمی‌تواند مطلق باشد. طنز روزگار اینجاست که همین

1. Structuralism

2. entities

3. consummation

متونی که با مسئله‌ی کلیت کلنجر می‌روند، خود ناتمامند و این امر در درجه‌ی نخست معضلاتی درباره‌ی ژانر این متون به بار می‌آورد. این پاره‌نوشتارها را چه باید نامید؟ در ادامه آنها را «جستار» می‌نامم زیرا هرچند پاره‌هایی از متن‌های بزرگتری هستند اما آن‌طور که در این کتاب چاپ شده‌اند آثار کاملی نیستند. این پاره‌نوشتارها کیفیات جستار را دارند، چرا که آشکارا می‌کوشند گزاره‌های به کار گرفته‌شده را بیازمایند، جدلی کنند و بسنجند.

اینکه اجزاءِ ناهمگون چگونه در قالب یک کلیت (به لحاظ موضعی) کمال‌یافته شکل می‌گیرند مسئله‌ای است که باختین می‌کوشد آن را در سطوح مختلفی حل و فصل کند. یکی از مهمترین این سطوح آن گونه‌ای از کل است که هنگام شکل دادن حیات یک فرد دیگر در قالب زندگی‌نامه، به آن کمال می‌بخشیم. بنابراین به یاد داشتن گونه‌ی زندگی‌نامه، به مشخص شدن جایگاه این جستارها در مجموعه آثار باختین و کمال بخشیدن به خود او یاری خواهد رساند. دوران کاری باختین را غالباً به فصول مختلفی تقسیم کرده‌اند. او در دوره‌ی نخست فعالیت‌های خود، یعنی دوره‌ی نویل/ویتبیسک^۲ (۱۹۲۴-۱۹۱۹)، شماری آثار فلسفی تحریر کرد که عمدتاً در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی در مفهوم گسترده‌ی کلمه بودند. این رویه در دوره‌ی لنینگراد (۱۹۲۹-۱۹۲۴) نیز ادامه یافت و او در این دوره درگیر تکمیل دست‌نوشته‌هایی بود که به طیف گسترده‌ای از شخصیت‌ها و موضوعات خاص می‌پرداخت - برخی از این دست‌نوشته‌ها به نام دوستان باختین منتشر شده‌اند و مناقشه بر سر تألیفات او همچنان ادامه دارد. پس از دستگیری باختین در ۱۹۲۹، دوره‌ی طولانی تبعید او به شهرهای دورافتاده آغاز شد (دهه‌ی ۳۰ تا دهه‌ی ۶۰ میلادی). او این دوره را به کار بر روی تاریخ و نظریه‌ی رمان گذراند. آخرین دوره‌ی حیات باختین (تقریباً از اواسط

دهه‌ی ۱۹۶۰ تا مرگش در ۱۹۷۵) شامل وقایعی‌ست نظیر چاپ بسیاری از دست‌نوشته‌های سابقاً منتشرنشده‌ی او، اقامت در مسکو و پرداختن به شماری موضوعات فلسفی که از دوران جوانی درگیرشان بود. به دیگر سخن، باختین در سال‌های واپسین دوباره به همان مسائلی بازگشت که نخستین بار در همین جستارهای پیش رو ترسیم کرده بود، جستارهایی که در فاصله‌ی پنج‌ساله‌ی ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۴ میلادی تحریر شده‌اند.

باختین در بهار ۱۹۱۸ تحصیلات خود در رشته‌ی زبان‌شناسی تاریخی^۱ کلاسیک در دانشگاه پترزبورگ را به اتمام رساند. هم‌چون بسیاری از دیگر مردمان، او نیز برای رهایی از هرج‌ومرج‌های حاصل از خیزش قریب‌الوقوع انقلاب، به مناطق بیلاقی نقل مکان کرد که از نظر مواد غذایی و سوخت در مضیقه نبودند. سرانجام در مناطق غربی مستقر شد و آنجا بود که بی‌درنگ به گروه کوچک روشنفکرانی پیوست که شورمندان درگیر مناظرات و سخنرانی‌ها و تظاهرات و مانیفست‌نویسی بودند که به راستی خصیصه‌ی زندگی در آن زمانه‌ی شگفت‌آور بود. تنفس در این فضای سیاسی-روشنفکرانه‌ی بسیار پرتنش بود که باختین را به سوی اندیشه‌ی مسائلی سوق داد که در زمره‌ی مهمترین دغدغه‌های فیلسوفان بودند، یعنی مسائلی هم‌چون جایگاه سوژه‌ی شناسا^۲، نسبت هنر با تجربه‌ی زیسته، وجود دیگران، و پیچیدگی‌های پاسخگویی در حوزه‌ی سخن^۳ و حوزه‌ی اخلاق.

باختین از همان دوران جوانی، خود را در مطالعات فلسفی - به ویژه فلسفه‌ی یونان باستان، فلسفه‌ی هلنیستی و فلسفه‌ی مدرن اروپایی - غرق کرده بود. او در سایه‌ی تعلیمات معلم سرخانه‌ی آلمانی و بسیار مجزبی که در اختیار داشت نه تنها با مکالمه به زبان آلمانی بزرگ شد، بلکه مطالعه‌ی آثار کلاسیک یونانی با ترجمه‌ی آلمانی را نیز آغاز کرد. باختین در دوران

زندگی در شهرهای ویلنیوس^۱ و آدسا^۲ و در حالی که هنوز شاگرد دبیرستان بود، هم آثار فیلسوفان نظام‌مند آلمانی را مطالعه کرد و هم آثار بوبر و کیرگور را. او در دانشگاه به عنوان پژوهشگر آثار کلاسیک یونانی و لاتینی تحت سنت زبان‌شناسی تاریخی کهن آلمانی تربیت شد، سنتی که مطالعه در باب ادبیات و زبان را اجزاء جدایی‌ناپذیر خود می‌دانست. اما استاد برجسته‌ی او در زمینه‌ی ادبیات کلاسیک، یعنی تادئوش ژیلینسکی^۳، افزون بر اینها بر نیاز به آگاهی از کل گستره‌ی تمدن کلاسیک، از جمله فلسفه‌ی آن، تأکید فراوان داشت. باختین پس از ترک دانشگاه به شهر نیویل در غرب روسیه رفت و بی‌درنگ به حلقه‌ای از جوانان پیوست که شورمندان خود را وقف مطالعه و مباحثه در زمینه‌ی واپسین تحولات فلسفی کرده بودند. او در نیویل و بعدها در ویتیبسک، در کانون مناظرات حادث فلسفی قرار گرفت. چنین مناظراتی صرفاً مختص حلقه‌ی مطالعاتی او نبودند، بلکه در انجمن‌های عمومی سازمان‌یافته از سوی کمیته‌ی محلی حزب نیز اتفاق می‌افتادند. بنابراین اگرچه باختین برای پرداختن به مباحث مندرج در این جستارها بسیار جوان می‌نمود - این جستارها در بازه‌ی بیست‌وسه تا بیست‌وهشت سالگی او نوشته شده‌اند - اما عملاً دیرزمانی بود که از اندیشه‌های فلسفی اشباع شده بود. پژوهش‌های آکادمیک فلسفی در اروپای آن روزگاران، تحت سیطره‌ی مکتب نئوکانتی بود و در نتیجه این مکتب برای باختین جوان اهمیت فراوان داشت. نظر به اینکه این جستارها به شدت بر مفاهیم و ترم‌شناسی^۴ نئوکانتی تکیه دارند، چند کلامی درباره‌ی این مکتب ضروری می‌نماید. [۳]

مکتب نئوکانتی از سال ۱۹۱۸ و به مدت تقریباً نیم قرن، مکتب فلسفی مسلط در آلمان بود. از حدود دهه‌ی ۱۸۷۰ تا دهه‌ی ۱۹۲۰، عموم استادان

1. Vilnius

2. Odessa

3. Tadeusz Zielinski

4. terminology

فلسفه در آلمان خود را با اتخاذ موضع در برابر کانت تعریف می‌کردند. در روسیه‌ی آن دوران نیز آلمان را مهد اندیشه‌ی راستین فلسفی می‌دانستند. افزون بر آلمان، در روسیه نیز کرسی‌های دانشگاه‌های برجسته در اختیار استادان گرایش‌های گوناگون مکتب نئوکانتی بود. این استادان مخصوصاً هنگام تحصیل باختین، جایگاه تثبیت‌شده‌ای در دانشگاه پترزبورگ در اختیار داشتند. [۴] اگرچه مکتب نئوکانتی پدیدار گسترده‌ای بود مشتمل بر فلسفه‌های متعددی که از لحاظ موضوعی بسیار متنوع بودند، اما یک خصیصه از اندیشه‌ی کانت وجود داشت که آنان همگی ناگزیر از مواجهه با آن بودند. این خصیصه همانا صورت‌بندی کانت از رابطه‌ی جهان و ذهن بود، یعنی ابداعی که در کانون «انقلاب کوپرنیکی» او جای داشت. از دیدگاه کانت، پیشینیان او یا هم‌چون لایب‌نیتس بیش از حد بر نقش پدیدارهای عقلانی تأکید کرده بودند و در نتیجه نقش جهان خارج از ذهن را تقلیل داده بودند، و یا هم‌چون لاک از آن سوی بام افتاده بودند و با حسانی کردن مفاهیم، ذهن را پذیرنده‌ی صرف اطلاعاتی ساخته بودند که حواس از جهان جمع‌آوری می‌کنند. کانت با گسست از این نظریات، بر میانگنشی^۱ - یا طبق تفسیر باختین، بر گفت‌وگوی - ضروری ذهن و جهان تأکید می‌کند. کانت چنین استدلال می‌کرد که آنچه ما اندیشه می‌خوانیم در واقع سنتز دو صورت از داندگی^۲ است: حس‌پذیری^۳ و فاهمه^۴. حس‌پذیری را کم‌وبیش می‌توان همان دانست که تجربه‌باورانی هم‌چون لاک و هیوم یگانه بنیاد داندگی‌اش می‌دانستند، یعنی قلمرو احساس فیزیکی. نوع استفاده‌ی کانت از فاهمه نیز کم‌وبیش همانند نوع استفاده‌ی عقل‌باورانی هم‌چون لایب‌نیتس است که آن را یگانه بنیاد داندگی تلقی می‌کردند، یعنی قلمرو مفاهیم ذهنی. توانایی تعقل، که به باور کانت معادل با توانایی صدور احکام است،

1. interaction

2. knowledge

3. sensibility

4. understanding

نیازمند هر دو صورت دانندگی است، صورت‌هایی که کانت موفق شد آنها را در قالب «سنتز استعلایی»^۱ خویش جمع کند: اگرچه مفاهیم پیشینی^۲ درون ذهن جای دارند، اما می‌توانند فعالانه برای سازمان‌گیری حس‌پذیری‌های انسان از جهان بیرون ذهن به کار گرفته شوند. قلمرو مفاهیم - یعنی ذهن - هم‌چون قلمرو اشیاء فی‌نفسه - یعنی جهان - واقعاً وجود دارد. اندیشیدن یعنی داد و گرفت میان این دو قلمرو.

این سنتز پس از کانت به شیوه‌های گوناگونی تفسیر شد. هرمان کوهن^۳ در اواخر قرن نوزدهم و در دانشگاه ماربورگ، پایه‌گذار مکتب نئوکانتی ویزه‌ای شد که باختین جوان خود را وقف آن کرده بود. [۵] کوهن تعریف کانت از نسبت ذهن/جهان را از ریشه بازبینی کرد. او با تأکید بر سویه‌های استعلایی سنتز کانت، در طلب وحدتی آن‌چنان منزّه بود که او را در چشم دیگر پیوندگان طریق خلوص به قهرمانی مبدل ساخت؛ پیوندگانی هم‌چون پاسترناک جوان، که در ۱۹۱۲ به ماربورگ عزیمت کرد تا ردای شاگردی این بزرگ‌مرد را بر تن کند. همین شهوت کوهن برای رسیدن به وحدت بود که لنین را واداشت او را به عنوان یک ایده‌آلیست مخصوصاً ستیزه‌گر متهم کند و مورد حملات خود قرار دهد. [۶] آنچه پاسترناک را به خود جذب و لنین را از خود دفع می‌کرد، ضدیت کوهن با دوگانگی بالقوه‌ی موجود در شرح کانت از چگونگی ارتباط اندیشه‌ی درونی با جهان بیرونی بود. کوهن ذهن بسیار دقیقی داشت و فلسفه‌ی او الگویی از نظام‌مندی بود که اتحاد همه‌ی عملکردهای آگاهی را هدف قرار داده بود. قطع نظر از جزئیات، شیوه‌ی کوهن برای نیل به این هدف عبارت بود از رها کردن شیء فی‌نفسه‌ی کانتی به منظور اظهار نوعی «منطق معرفت ناب»^۴ که در آن فقط قلمروی از مفاهیم وجود دارد [۷]: جهان به مثابه سوژه‌ی اندیشه وجود دارد، و این

1. transcendental synthesis

2. a priori concepts

3. Hermann Cohen

4. logic of pure knowing

سوژه‌ی اندیشه، فارغ از اینکه ظهورش تا چه اندازه مائی است، همیشه و هنوز سوژه‌ای است که/اندیشیده می‌شود.

پیوند باختین با مکتب ماریورگ، پیوند نسبتاً مستقیمی بود که به وساطت نزدیک‌ترین دوست او در طی سالیان اقامت در نیویل و ویتپسک شکل گرفته بود. ماتوی عیسائویچ کاگان^۱ کسی بود که بازگشتش از آلمان به نیویل، با عزیمت باختین از پتروگراد به آنجا مقارن شد. کاگان روشنفکری برجسته و مورد احترام همه بود. او در زمره‌ی یهودیانی بود که در اصل به خاطر رهایی از یهودستیزی به آلمان گریخته بود تا به تحصیل در زمینه‌ی فیزیک و ریاضی پردازد، اما مطالعه‌ی فلسفه را نیز نزد کوهن در ماریورگ آغاز کرده بود. حرکت کاگان از علوم دقیقه به سوی فلسفه، در آن سالیان پیش از جنگ جهانی اول چندان نامعمول نبود، و در آن هنگام دانشمندی هم‌چون هرمان فون هلمولتز^۲ در پی بازتفسیر نظریات کانت از طریق منطق ریاضیات و کارکردهای سیستم عصبی انسان برآمده بودند، یا فیزیک‌دانانی هم‌چون ارنست ماخ^۳، آموخته‌های آزمایشگاهی‌شان درباره‌ی ماهیت ماده و انرژی را بر پرسش‌های مهم متافیزیکی به کار می‌بستند. مکتب ماریورگ نسخه‌ی آکادمیکی از نئوکانتیسم بود که عمدتاً دغدغه‌ی وحدت بخشیدن به کشفیات جدید علمی و پژوهش فلسفی را داشت، و از همین رو بود که کاگان این دانشگاه کهن آلمانی واقع بر فراز رودخانه‌ی لاهن^۴ را هم‌چون موطن خود می‌پنداشت. اما وقوع جنگ در ۱۹۱۴، دوران حرفه‌ای شکوفایی کاگان در مقام یک فیلسوف در آلمان را از هم گسیخت؛ تا پنج سال پس از این تاریخ، او را یک دشمن بیگانه می‌دانستند و از خروجش ممانعت می‌کردند (هرچند کوهن خود میانجی او شد). تنها پس از امضاء معاهده‌ی برست-لیتوفسک^۵ در ۱۹۱۸ بود که

1. Matvei Isaevich Kagan

2. Hermann von Helmholtz

3. Ernst Mach

4. Lahn

5. Brest Litovsk

اجازه یافت به روسیه بازگردد. بازگشت کاگان، به اشتیاق باختین و دوستانش نسبت به فلسفه‌ی آلمانی ژرفا و جان تازه‌ای بخشید.

باید بر دو جنبه‌ی عمومی نئوکانتیسم ماربورگی که در تدوین این جستارها نقش مهمی ایفا کرده‌اند تأکید کنیم. نخستین جنبه عبارت است از میل مکتب نئوکانتی به ربط دادن مسائل سنتی فلسفه با کشفیات جدید و عظیمی که علوم دقیقه و زیست‌شناختی^۱ در حد فاصل قرن‌های نوزدهم و بیستم درباره‌ی جهان و طبیعت به عمل آورده بودند. باختین خود بس شیفته‌ی علم بود، خصوصاً به فیزیک جدید ماکس پلانک، آلبرت اینشتاین و نیلز بوهر، و نیز به آخرین تحولات فیزیولوژی خاصه در زمینه‌ی پژوهش‌های صورت‌گرفته درباره‌ی سیستم عصبی مرکزی که پترزبورگ یکی از مهمترین کانون‌های جهانی در این زمینه بود. نزدیکترین دوستان او یا هم‌چون کاگان سابقاً ریاضی‌دان بودند و یا در سالیان بعد، دانشمندانی هم‌چون ایوان کانائف^۲ زیست‌شناس (و مورخ علم). این جنبه از فعالیت‌های باختین شاید دلیل تمرکز او بر پرسش‌های مربوط به دریافت حتی^۳ و مادیت^۴ در این جستارها را توضیح دهد. این جستارها در تلاش‌های فراگیر اندیشمندان سالیان آغازین قرن بیستم برای مواجهه با مسائل جدید برآمده از فیزیک نظری و فیزیولوژی نوین سهیمند. چنین مسائلی برای هر آن‌کس که با موضوعاتی سنتی از قبیل چگونگی ارتباط ذهن با بدن یا چگونگی ارتباط ماده‌ی فیزیکی با موجودات ظاهراً غیرمادی، در مقام ارتباط میان چیزها درگیر است اهمیت فراوان دارند. عدم شفافیت خاصی که در فلسفه‌ی باختین در رابطه با این موضوعات به چشم می‌خورد تا حدودی از ابهامات ذاتی پرداختن به آنان در علوم معاصر ناشی می‌شود. در زمانه‌ای که اینشتاین نخستین گام‌های بازتعریف اشیاء فیزیکی ایستا به

1. biological

2. Ivan Kanaev

3. perception

4. materiality

منابه فرم‌های نالیستای انرژی را برمی‌داشت، شاید تعجب‌آور نباشد که ماده - در عین اینکه هنوز مقوله‌ای بنیادین محسوب می‌شد - واجد آن نوع قطعیتی نبود که در تمایزات (دوگانه‌ی) سنتی ماده و ذهن یا جسم و روح، به گونه‌ای نامسأله‌وار مفروض دانسته می‌شد.

دومین جنبه از فعالیت‌های مکتب ماربورگ که در سیر تحول اندیشه‌های باختین نقیش بسیار مهمی دارد، تأکید پایه‌گذار این مکتب بر وحدت و یگانگی است. باختین صرفاً پذیرنده‌ی منفعل ایده‌های نئوکانتی نبود، و مقاومت او در برابر ایده‌ی یگانگی همه‌شمول^۱ یا "Allheir" [تمامیت]، یکی از مهمترین شواهد استقلال او از کوهن حتی در همین مراحل اولیه است. پس شاید بهتر باشد باختین را شخصیتی دانست که می‌کوشد به جای حرکت به سوی آن کران از سنتز کانت که کوهن به آن گرایش داشت، یعنی ذهن (به ویژه ذهن عقلانی)، به سوی کران دیگر این سنتز، یعنی جهان بازگردد. آثار باختین بیشتر با مفهوم کانتی ناهمگونی غایت‌ها^۲ قرابت دارد تا با شهوت نئوکانتی به وحدت. پس جستارهای این مجموعه را می‌توان در حکم تلاش‌هایی دانست برای بازاندیشی امکان‌پذیری کلیت، تحت شرایطی بس پیچیده‌تر از شرایطی که فیلسوفان مکتب ماربورگ (یا همان‌طور که در ادامه خواهیم دید، دیگر فلاسفه‌ی اوایل قرن نوزدهم) مقرر کرده بودند. تعریف کانت از نسبت ذهن و جهان، تعریف سوژه‌ی شناسا در مقام خالق معنا از بطن ماده‌ی جهان را در پی دارد، ماده‌ای که در غیر این صورت، نابه‌سامان باقی خواهد ماند. اشتغال فکری باختین به دریافت حسی به مثابه یک کنش تألیفی، او را در این جستارها بیشتر به کانت نزدیک می‌کند تا به کوهن، تا آنجا که او مسئله‌ی کلیت را هم‌چون یک عملکرد ذاتاً زیباشناختی مورد بازاندیشی قرار می‌دهد. سوژه‌ی فردی در این جستارها

همانند هنرمندی انگاشته می‌شود که می‌کوشد آنچه را که فی‌نفسه (مستقل از فعالیت هنرمند) اثر هنری نیست به گونه‌ای کلیت مفهومی ترجمه کند که بتوان آن را به منزله‌ی یک متن یا یک نقاشی بازشناخت. این شهوت کوهن به وحدت و به عقل‌باوری ملازم با آن نبود که باختین را به سوی مرشد مکتب ماربورگ کشاند. بلکه تأکید کوهن بر فرایند، بر «نادادگی»^۱ ریشه‌ای تجربه، با همهی گشودگی و انرژی آن - گریزگاه‌های وجود - باختین را مجذوب خود کرد.

۲

باختین در همهی سالیان اقامت در نیویل و ویتپیسک پیوسته مشغول نوشتن بود. رجوع به نشریات و روزنامه‌ها و مکاتبات شخصی باختین در حد فاصل ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۴، گواه اشتغال او بر پروژه‌های گوناگون است. برخی از این پروژه‌ها هرگز منتشر نشدند و اثری از آنان باقی نمانده است، از جمله یک (احتمالاً دو) تکنگاری که گاه «الگوهای آفرینش کلامی»^۲ نامیده شد و گاه «زیبایی‌شناسی آفرینش کلامی»^۳. دیگر پروژه‌ها، از جمله کتابی درباره‌ی داستایفسکی، در این دوران آغاز شدند و بعدها با تجدید نظرهایی به چاپ رسیدند. این گزیده‌نامه مشتمل بر سه قطعه است که در دوران اقامت در نیویل و ویتپیسک تحریر شده‌اند: «هنر و پاسخگویی» قطعه‌ای بسیار کوتاه است که در سوم سپتامبر ۱۹۱۹ در نخستین و تنها شماره‌ی نشریه‌ی «*Day of Art*» در نیویل به چاپ رسید. «هنر و پاسخگویی» تنها متنی بود که باختین پیش از انتشار کتاب داستایفسکی (یعنی ۱۰ سال پس از تاریخ فوق) به نام خود منتشر کرد. این قطعه در لابه‌لای صفحات این نشریه‌ی گمنام شهرستانی گم شده بود، تا اینکه در ۱۹۷۷ دوباره به انتشار رسید. [۸]

1. ungivenness

2. Patterns of Verbal Creation

3. Aesthetics of Verbal Creation

مقرر شده بود که «مسئله‌ی محتوا، ماده و فرم در هنرِ کلامی» در ۱۹۲۴ منتشر شود (اما چنین نشد). این جستار سرانجام در ۱۹۷۵، سال مرگ باختین، به انتشار رسید. [۹] چنین می‌نماید که صورتِ کنونی این جستار در ۱۹۲۳ گردآوری شده باشد، هرچند ظاهراً با مطالبِ مربوط به آفرینندگیِ کلامی که باختین حداقل دو سال پیش‌تر از این تاریخ مشغولِ نگارش آن بود قرابت‌هایی دارد. تعیینِ دقیقِ تاریخِ نگارشِ «مسئله‌ی محتوا، ماده و فرم در هنرِ کلامی» دشوار است، اما منطقاً می‌توان چنین گمان برد که کار بر روی آن در اوایلِ اقامت در نیویل آغاز شد و بعد از عزیمتِ باختین به ویتیبسک (۱۹۲۰) و تا قبل از ترک آنجا به مقصدِ لنینگراد (۱۹۲۴) نیز ادامه یافت. یک پاره‌نوشتارِ دیگر که ویراستارانِ روسی آن را «به سوی فلسفه‌ای درباره‌ی کنش» نام نهاده‌اند برای اولین و آخرین بار در ۱۹۸۶ منتشر شد و ترجمه‌ی آن در مجلدِ بعدیِ اسلاوی‌زبانِ انتشاراتِ دانشگاهِ تگزاس به چاپ خواهد رسید [۱۰]؛ این قطعه ظاهراً پیش از نگارشِ «مؤلف و قهرمان در جریانِ کنشگریِ زیباشناختی» تحریر شد که در دو قسمت منتشر شده است: یک تک‌نگاریِ طولانی با همین نام که در یکی از گزیده‌نامه‌های آثارِ باختین گنجانده شد و در ۱۹۷۹ به انتشار رسید. [۱۱]

تاریخچه‌ی متنِ آثارِ اولیه‌ی باختین آشکارا کاملاً آشفته است – همین بس که بگوییم جملگیِ آنان به مجموعه مسائلِ مشابهی می‌پردازند، اما از زوایایِ گوناگون. بنابراین بحثِ درباره‌ی هر یک بدونِ اشاره به مابقیِ آنان بسیار دشوار است و از همین روست که در باقیِ ملاحظاتم تنها به قطعاتِ مندرج در این مجلد ارجاع نمی‌دهم، بلکه گه‌گاه به ترجمه‌ی زیر چاپِ «به سوی فلسفه‌ای درباره‌ی کنش» نیز گریزی خواهم زد.

علتِ اهمیتِ این جستارها چیست؟ و برای چه کسی اهمیت دارند؟ امیدوارم در جریانِ مواجهه‌ی خواننده با این متن‌ها، پاسخِ بسنده‌ی پرسش

نخست بر او آشکار شود؛ در ادامه به برخی پاسخ‌های ناتمام و مقدماتی این پرسش خواهیم پرداخت. اما پاسخ به پرسش دوم آسان‌تر می‌نماید: این مطالب در درجه‌ی نخست برای خود باختین اهمیت دارند. این مجموعه پیش‌شرط آثار بعدی اوست، زیرا اگر نگوییم دربرگیرنده‌ی اکثر ایده‌ها، اما حاوی بسیاری از ایده‌هایی است که او باقی عمر خود را بر سر کاوش، بازنگری و حتی نقض آنها گذاشت. انتشار این مجموعه، لزوم تجدید نظر درباره‌ی یا دست کشیدن از همه‌ی آن عقایدی را ایجاب می‌کند که بر مبنای آثار قبلاً منتشره‌ی باختین نسبت به او شکل گرفته‌اند، و این یکی دیگر از علل اهمیت این جستارهاست.

این قطعات نزد باختین در حکم حافظ اصول بنیادین «گفت‌وگوگرایی» بودند که نقشه‌ی راه سراسر حیات فکری طول‌ودراز او بود. [۱۲] نگارش این قطعات به سالیان ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۴ برمی‌گردد، دوره‌ای که به دوره‌ی فلسفی حیات باختین موسوم است و در واقع نخستین سال‌های حیات کاری او در مقام یک اندیشمند پخته و بالغ محسوب می‌شود؛ هرچند باختین در ۱۹۸۵ متولد شد و هنگام تحریر این قطعات تنها در حوالی بیست‌سالگی به سر می‌برد. بخشی از ارزشی که باختین خود برای این آثار اولیه قائل بود ممکن است ناشی از مراقبت‌های ویژه‌ی او از دفترچه‌هایی باشد که «مؤلف و قهرمان در جریان کنشگری زیباشناختی» در آنان ضبط شده بود. در کل باختین آشکارا نسبت به دست‌نوشته‌هایش بی‌قید بود؛ اما به مدّت پنجاه سال - طی دوران جابه‌جایی‌های مکرر، دستگیری و تبعیدش - اوراق رنگ و رو رفته‌ی این دفترچه‌های دانش‌آموزی کهنه‌ی حاوی دست‌نویس «مؤلف و قهرمان» را نزد خود نگاه داشت.

اما اگر اهمیت این قطعات تا بدین پایه است، پس چرا انتشارشان این قدر به تأخیر افتاد؟ چرا «مؤلف و قهرمان» عملاً تنها یکبار و آن هم در

۱۹۷۹ منتشر شد؟ - و «فلسفه‌ی کنش» حتی از آن هم دیرتر؟ برزخ پنجاه‌ساله‌ی میان‌نگارش و انتشار این قطعات، هم دلایل تاریخی دارد و هم دلایل شخصی. تردیدی وجود نداشت که انتشار چنین مطالبی در دهه‌های نخستین پس از انقلاب می‌توانست با اتهامِ رعب‌آور «ایده‌آلیسم» مواجه شود. بخشی از دشواری‌هایی که باختین با آنان مواجه بود می‌تواند ناشی از سرنوشت یکی دیگر از جستارهای این مجموعه، یعنی «مسئله‌ی محتوا» باشد که طبق حساب‌و‌کتاب‌های آن زمان کمتر از «مؤلف و قهرمان» تحریک‌آمیز می‌نمود. از همین رو بود که باختین «مسئله‌ی محتوا» را برای تصویب ارائه کرد و در واقع مجوز انتشار آن نیز صادر شد. اما حتی این قطعه‌ی نسبتاً «بی‌خطر» نیز توقیف شد و حکومت، نشریه‌ای را که قرار بود این قطعه در آن منتشر شود (نشریه‌ی «*Russkij sovremennik*») پیش از انتشار این قطعه تعطیل کرد. باختین تنها آن هنگام که مرگ را نزدیک دید و از شهرتی که انتشار مجدد کتاب‌های داستایفسکی و رابله برای او به ارمغان آورده بودند اطمینان خاطر یافت، یارانش را از وجود دست‌نوشته‌های مربوط به سالیان آغازین فعالیتش آگاه کرد. [۱۳] او در ۱۹۷۲ مابقی نوشته‌هایش را به وادیم والریانویچ کوزینف^۱ و سرگئی گئورگیویچ بوخاروف^۲، پژوهشگران جوان مؤسسه‌ی ادبیات جهان گورکی، سپرد.

اما افزون بر این دشواری‌های بیرونی که مانع از تلاش باختین برای انتشار آثار اولیه‌ی خود شدند، دلایل دیگری هم برای این تأخیرها در میان بودند که ذاتی فلسفه و شخصیت خود اویند. خوانندگان این جستارها به سرعت در خواهند یافت که یکی از دغدغه‌های عمده‌ی اندیشه‌ی باختین عبارت است از تفاوت‌های گوناگون آثار «کمال‌یافته» [*zavershën*] در تقابل با آثار «کمال‌نیافته» [*nezavershën*]. در «مؤلف و قهرمان» با یک متن «کمال‌نیافته»

روبه‌روییم، نه فقط به این معنی که هنوز آشکارا در نخستین مراحل نگارش است (بخش‌های مختلف این متن، صرفاً یادداشت‌ها یا پاره‌نوشتارهایی هستند که قرار بود بعدها تکمیل شوند): «مؤلف و قهرمان»، طبق تعریف آرشیتکتونیک/زیباشناختی باختین از تکمیل‌شدگی^۱ نیز «کمال‌نیافته» است. باختین در این مرحله از حیات فکری خود هنوز به نظرگاه بافاصله^۲ دست نیافته بود، یعنی (با بهره‌گیری از یکی دیگر از مفاهیم کلیدی این جستارها) به آن موضع «بیرونیّت»^۳ که هم‌تا با مفهوم گفت‌وگو، نقشه‌ی راه سالیان پیش روی باختین خواهند بود. باختین این جستارها نیز «باختین» است، اما ماهیت نظریات پیچیده‌ی او در باب زندگی‌نامه-به-مثابه-تکلیف، چنین ایجاب می‌کند که تمامیت باختین هنوز نباید اینجا حاضر باشد. او خود درست پیش از مرگش در یادداشتی به کیفیت ناتمام صورت‌بندی فعلی ایده‌هایش اذعان می‌کند و از «علاقه‌ی شدید خود به دگرسانی^۴ و گوناگونی مناسبات مربوط به یک پدیدار واحد» پرده بر می‌دارد. اما او از این امر نیز آگاه است که «کمال‌نیافتگیِ درونی‌آشنایی که در بسیاری از اندیشه‌های من به چشم می‌خورد ناشی از این حقیقت است که ایده‌های من پیوسته در حال شدن^۵ بوده‌اند»، و چنین می‌افزاید که «تشخیص تمایز میان یک نوع کمال‌نیافتگی با نوع دیگری از آن، گه‌گاه به دشواری میسر می‌شود». [۱۴]

ترسیم چنین خط تمایزی، به ویژه در این جستارهای اولیه دشوار است. اما اکنون از امتیازات خاصی برخورداریم که باختین خود - در مقام کسی که پیوسته مشغول تأمل بر معنای مرزها بود - هنگام بررسی دوران فکری‌اش فاقد آنان بود. ما واجد امتیاز آرشیتکتونیکی بیرونیّت از دستاوردهای باختین هستیم، به میزانی که او خود - به سبب شروطی که در طی دوران

1. completedness

2. distanced point of view

3. outsideness

4. variation

5. becoming

فکری خود مشخص کرده بود - هرگز نمی‌توانست در چنین موضعی قرار بگیرد. با انتشار این متون بنیادی اولیه، سیمای آثار او وضوح تازه‌ای به خود می‌گیرد؛ اکنون چیزی شبیه به مجموعه آثار باختین نمایان شده است و در برابر کلیات آثار او اکنون واجد نوعی مازاد دیدن^۱ هستیم که امکانات جدیدی را برای تکمیل این کلیت در دسترس می‌گذارد. پرسش اکنون این است: از این موهبت دیگریت^۲ چه عایدمان خواهد شد؟

برخی احساس خواهند کرد که کمتر از دیگران مخاطب این پرسشند و ممکن است به راحتی از آن گذر کنند. برای تصاحب جنبه‌های ایزوله‌ی آثار باختین، نیازی به در اختیار داشتن تصویری از مجموع آثار او نیست. اما متون این گزیده‌نامه، برای آنانی که دغدغه‌ی فهم صحیح باختین را دارند مسائلی را مطرح می‌کنند که واجد ضرورت‌های خاصی هستند. این جستارها در مجموع نظریه‌ای عمومی در باب سوژگی^۳ انسانی را پیش می‌نهند؛ در این نظریه، انواع گوناگون دریافت حسی نقش مهمی در تشخیص بهتر خاص‌بودگی دریافت زیباشناختی ایفا می‌کنند. اما همان‌طور که خواننده در ادامه خواهد دید، «زیبایی‌شناسی» مذ نظر باختین بسیار فراخ‌تر از آن چیزی است که اغلب پنداشته می‌شود و پرسش‌های بنیادین معرفت‌شناختی، اتیکی، و در واقع هستی‌شناختی را در بر می‌گیرد.

این جستارها تنها بخشی از یک اثر بزرگ‌تر و بی‌عنوان باختین هستند که هرگز به سرانجام نرسید. به دلایلی که ذاتی پاره‌نوشته‌های باقی‌مانده از این پروژه‌اند، این اثر را «آرشی‌تکتونیک پاسخگویی» نامیده‌ایم. بنا بر این بود که اثر مذکور درباره‌ی «فلسفه‌ی مقدم» باشد، یعنی درباره‌ی «فلسفه‌ی کنش‌عمل و نه فلسفه‌ی فراورده‌ی عمل». [۱۵] ارسطو معتقد بود که فلسفه مافوق تاریخ است، زیرا قادر به صدور حکم کلی درباره‌ی

1. excess of seeing

2. otherness

3. subjectivity

امر ممکن است، حال آنکه تاریخ‌نگاران محکومند به آنچه بپردازند که در عمل رخ داده است. به همین دلیل (و به دلایل دیگر) است که باختین خود را یک «ضد ارسطویی» می‌داند، زیرا او اغلب به جای امکان‌پذیری‌ها، دقیقاً آنچه را می‌ستاید که به فعلیت برسد. بنابراین تنها به سبب فقدان واژه‌ای مناسب‌تر، از «نظریه‌ی» باختین سخن گفته‌ام: نظریه اصطلاحی است که باید در یک متن باختینی با احتیاط فراوان فراخوانده شود، زیرا باختین - به ویژه در این جستارها - رویکرد ستیزه‌جویانه‌ای در قبال اغلب برداشت‌ها از نظریه اتخاذ می‌کند. دستاورد او را تنها از این حیث می‌توان نظری دانست که همه‌ی یاد-نظریه‌های بزرگ، به ناچار در پیوست با آنچه بدان ضدیت می‌ورزند معنا می‌یابند. بخش عمده‌ی این جستارها به ارائه‌ی تعریف نوینی از سوژه‌ی انسانی اختصاص دارد. اما باختین دقیقاً در پی خاص‌بودگی ریشه‌ای/فردی/انسانی است: یکی از پارادکس‌های برجسته‌ی عملکرد باختین این است که او پیوسته در پی عمومیت بخشیدن به یکتایی و یگانگی است. پُر‌بی‌راه و بی‌معنا نیست اگر بگوییم که آثار او درباره‌ی لزوم چنین تعمیمی است. طرح مسائل در مقیاس دقیقاً صحیحی از کلیت و خاص‌بودگی (آنچه می‌توان ظرافت نظری نام‌اش نهاد)، و سواست فکری همیشگی باختین بود.

فقدان چنین ظرافتی نزد دیگر نظریه‌پردازان، اغلب پایه و اساس انتقادات باختین از آنان است. او در بسیاری از کتاب‌های خود که به مسئله‌ی واحدی اختصاص دارند، ورود خود به گفت‌وگو درباره‌ی آن مسئله را تقریباً همواره با دستورالعمل یکسانی توصیف می‌کند: با رُستی که «لعنت بر خاندان‌های شما باد!» خاصی در آن نهفته است به لزوم گونه‌ای تعادل اشاره می‌کند که به عقیده‌ی او تا کنون غایب بوده است و او اکنون در تدارک عرضه‌ی آن

۱. اشاره‌ای است به جمله‌ای از رومنو و ژولیت شکسپیر، جمله‌ای که مرکوتیو اندکی پیش از آن که به دست تیپالت کشته شود بر زبان آورده بود. [م.]

است. ورود او به این دست‌گفت‌وگوها اغلب شکلِ قاعده‌ی «گلدیلاک»^۱ را به خود می‌گیرد، یعنی مطابق با همان قاعده‌ای که گلدیلاک با آن در الگوهای خرس‌ها مداخله کرد: «نه خیلی داغ، نه خیلی سرد، بلکه درست همین!». در این زمینه می‌توان به مثالِ مشهوری از کتابِ مارکسیسم و فلسفه‌ی زبان^۲ (۱۹۲۹) نوشته‌ی «ولوشینوف» اشاره کرد. در این اثر به تمایزِ اولیه‌ای بین دو گونه از پژوهشگران اشاره می‌شود؛ گونه‌ی اول پژوهشگرانی هم‌چون سوسور که بسیار کلی‌نگرند (ابژه‌گرایان انتزاعی) و گونه‌ی دوم کسانی هم‌چون فاسلر^۳ که بینشِ خاص و محدودی دارند (ایده‌آلیست‌های سوپژکتیو). آنگاه ولوشینوف/باختین، مفهومِ فرا-زبان‌شناسی یا ترا-زبان‌شناسی را به منزله‌ی موضعی میانه و برای اجتناب از هر دوی این حدودِ نهایی پیشنهاد می‌کند. باختین در ۱۹۵۲ بحثِ خود در جستارِ «مسئله‌ی ژانرهای گفتاری»^۴ را با ستایش از چندگونه‌ی گیج‌کننده و خاص‌بودگیِ فراگیرِ کاربردِ زبانِ آغاز می‌کند: «همه‌ی حیطه‌های گوناگونِ فعالیتِ انسان، مستلزمِ کاربردِ زبان هستند». پس چگونه می‌توان درباره‌ی کلیاتِ چیزی سخن گفت که در همه‌ی نمونه‌هایش تا این حدّ منحصربه‌فرد است؟ با اصلِ قرار دادنِ سوژه‌ای که می‌تواند - تا حدّی مشخص - نظریه‌پردازی شود بی‌آنکه

۱. طبقِ قاعده‌ی گلدیلاک [Goldilocks formula]، در یک نمونه‌ی مفروض ممکن است چیزهایی وابسته به حدودِ نهایی وجود داشته باشند، اما همواره چیزی وابسته به حدّ میانی وجود خواهد داشت، یعنی در هر نمونه همیشه با یک توزیع U-شکل روبه‌رو خواهیم بود. این قاعده از قصه‌ی کودکانه‌ی مشهوری به نام «سه خرس» وام گرفته شده است. دخترکی به نام گلدیلاک به خانه‌ای وارد می‌شود که سه خرس در آن زندگی می‌کنند. هر کدام از این خرس‌ها غذا و تختخوابِ خاصی را ترجیح می‌دهند. گلدیلاک پس از آزمودن هر سه نمونه‌ی غذاها و تختخواب‌ها که هر کدام به یکی از خرس‌ها تعلق دارند، حکم می‌کند که یکی از این نمونه‌ها در یک سوی حدّ نهایی است (خیلی داغ یا خیلی بزرگ) و دیگری در آن سوی دیگر (خیلی سرد یا خیلی کوچک) و نمونه‌ی سوم درست به اندازه است (نه خیلی داغ و نه خیلی سرد یا نه خیلی بزرگ و نه خیلی کوچک). [م.]

2. Marxism and the Philosophy of Language 3. Karl Vossler

4. The Problem of Speech Genres

به آن ناهمگونی‌ای که سوژه در پی تأمل بر آن است گزندی وارد آید. در جستار متأخر «مسئله‌ی ژانرهای گفتار» (همانند آثار اولیه‌ی او درباره‌ی زبان)، سوژه‌ی مذکور «پاره‌گفتار» است. چنین حرکتی از این نظر ارزشمند است که به نوبه‌ی خود، به حوزه‌ی دیگری از گزاره‌های تعمیم‌پذیر راه می‌گشاید که هنوز ارتباطشان با چندگونگی را حفظ کرده‌اند: «البته هر پاره‌گفتار جداگانه یک پاره‌گفتار فردی است، اما هر حوزه‌ای که زبان را به کار می‌برد نسخ‌های نسبتاً پایداری از این پاره‌گفتارها را ایجاد می‌کند که مختص آن حوزه است. این نسخ‌ها را می‌توانیم ژانرهای گفتاری بنامیم.» [۱۶]

کوششی از این دست - و همه‌ی دیگر کوشش‌های باختین برای دستیابی به یک گفت‌وگوی عملی میان صورت‌بندی‌های کلی و داده‌های خاص موجد آنها - در جستارهای مجلد حاضر به چشم می‌خورند. اما در این جستارهای اولیه، دو سر طیف خاص‌بودگی و کلیتی که باختین طرح می‌کند گسترده‌ترند و بنابراین چگونگی ارتباط آنها با یکدیگر با دقت و صراحت بیشتری بررسی می‌شود. این کار به دو شیوه انجام می‌پذیرد.

در شیوه‌ی نخست، باختین در «مؤلف و قهرمان در جریان کنشگری زیباشناختی» موضع خود را در تقابل با مکاتب «اکسپرسیونیستی» و «امپرسیونیستی» اندیشه‌ی زیباشناختی تعریف می‌کند - و این شاید در زمره‌ی نخستین سناریوهای «گلدیلاکی» اوست؛ مکاتبی که در نمونه‌ی اول (یعنی اکپرسیونیسم) به سبب زیاده «درونی» و سوبژکتیو بودن (لیپس و فولکلت) و در نمونه‌ی دوم (یعنی امپرسیونیسم) به سبب تمرکز انحصاری و بیش از حد بر ویژگی‌های فرمی بیرونی (فرمالیست‌ها) به بیراهه می‌روند.

در شیوه‌ی نظرگیرتر دوم، باختین با بررسی شماری از نقدها بر خود نظریه، می‌کوشد - به شکل نظری - در باب مسئله‌ی غامض چگونگی کلیت بخشیدن به ضرورت خاص بودن تأمل کند. کانت کوشیده بود غرور و

بادشری نظری سَنّت فلسفه‌ی غربی را با نمایاندنِ کران‌های متافیزیک مهار کند. او به این سبب نزد باخ‌تین ارزشمند است که این شهروندِ واقع‌بینِ اهل کونیگسبرگ^۱ (مثالی که خود باخ‌تین نقل می‌کند) تأکید داشت که ۱۰۰ تالر^۲ در اندیشه، با ۱۰۰ تالر در تجربه معادل نیست. همین فراخوانِ کانت به اعتدالِ عقلی و پیامدهای این فراخوان در مکتبِ نئوکانتی بود که باخ‌تین را بارها و بارها به سوی نقدهای سه‌گانه‌ی کانت کشاند، خصوصاً نقدِ عقل محض و نقدِ قوه‌ی حکم عملی.

اما کانت برای پالایش متافیزیک ناچار شد به استعلا‌باوری^۳ خاص خود متوسل شود، و باخ‌تین مصرّانه با همین گرایش کانت و دیگر اندیشمندان مخالفت می‌ورزد. اندیشه‌ی باخ‌تین نوعی «فلسفه‌ی کنش» است و به همین دلیل او مکرراً بین تجربه و تأمل بر تجربه، به عبارتِ دیگر، بین تجربه و شناخت^۴، تمایز قائل می‌شود. «کشف یک بن‌مایه‌ی پیشینی و استعلایی در فهم ما، راه برون‌رفتی از درونِ فهم ما نمی‌گشاید...» سوژه‌ی استعلایی کانت صرفاً «یک سوژه‌ی معرفت‌شناختی» است [۱۷] زیرا «تأمل معرفت‌شناختی با فرم فردی تجربه‌ی یک ابژه ارتباط ندارد... بلکه به فرم‌های استعلایی ابژه مربوط می‌شود (و نه به فرم‌های استعلایی آن تجربه)». «باخ‌تین در جستارهای بعدی‌اش، از جمله تکنگاری درباره‌ی کرونوتوپ^۵، هم‌چنان ضدّ این کانتِ استعلایی شده است. او در این تکنگاری تصریح می‌کند که «من ارزیابی کانتیِ اهمیتِ [زمان و مکان] در فرایندِ شناختی را به کار می‌برم، اما برخلاف کانت آنان را به منزله‌ی فرم‌های بی‌واسطه‌ترین واقعیت در نظر می‌گیرم، نه به منزله‌ی مقولاتِ استعلایی.» [۱۸] مقصودِ باخ‌تین از

1. Königsberg

۲. سکه‌ی نقره‌ی رایج در آلمان سده‌های ۱۵ تا ۱۹. [م.]

3. transcendentalism

4. cognition

5. chronotope

اشاره‌ی ظاهراً بی‌زمینه‌اش به تفاوتِ سطحِ «استعلایی» و سطحِ «واقعیتیِ بی‌واسطه»^۱، در آن قسمت‌های این جستارهای اولیه بیشتر به چشم می‌آیند که او تمایزی قائل می‌شود میان همه‌ی سطوحِ شناختیِ آگاهی و آن نوع آگاهیِ جایگاه‌مندی که انسان‌های منفرد در یک زمان و مکان خاص و از مواضعِ منحصربه‌فردی که در جهان اشغال کرده‌اند تجربه می‌کنند.

در «مؤلف و قهرمان در جریانِ کنشگری زیباشناختی»، این تمایز در درجه‌ی نخست از حیث دریافتِ حسی دیداری ترسیم شده است. اگر دو فرد به یکدیگر بنگرند، هر یک از آنها متقابلاً جنبه‌هایی از فردِ دیگر و از مکانِ او را می‌بینند که دیگری خود قادر به مشاهده‌ی آنها نیست (متقابل بودنِ این وضعیت، بسیار مهم است): «هنگامی که به یکدیگر خیره می‌شویم، دو جهان متفاوت در مردمکِ چشمانمان منعکس می‌شود».

پیامدهای تفاوتِ میانِ این دو جهان، در سرتاسرِ این جستارها طنین‌انداز می‌شوند، اما این عبارت در وهله‌ی نخست بر این دلالت می‌کند که من چیزهایی می‌بینم که تو نمی‌توانی ببینی، هم‌چون اعضای بدن و جزئیاتِ مکان یا چشم‌اندازی که زاویه‌ی دیدِ تو آنان را از تو دریغ می‌دارد؛ بدیهی است هنگامی نیز که تو از موضعی که اشغال کرده‌ای به من می‌نگری، همین مطالب را می‌توان درباره‌ی تو گفت. هر کدام از ما واجدِ یک «مازادِ بینش»^۲ نسبت به همدیگریم. ما با قوه‌ی تصوّر خود می‌توانیم انگاره‌ای از این موقعیت بسازیم که لبریز از جزئیاتی باشد که عملاً قادر به مشاهده‌ی آنها نیستیم. در این سطح از کلیت، موضعی که ما اشغال می‌کنیم تبدیل‌پذیر^۳ خواهند بود: باختین - و ما - هنگامِ توصیفِ چیزها به این شیوه، در ساحتِ شناخت به سر می‌بریم، شناختی که به سوژه کلیت می‌بخشد. «شناخت، رابطه‌ی مطلقاً تبدیل‌ناپذیرِ من و دیگران را متصور نیست؛ از

1. samaja real'naja dejstvitel'nost'

2. excess of vision

3. convertible

منظر شناخت، من و دیگری اگر موضوع اندیشه واقع شوند رابطه‌ای نسبی و تبدیل‌پذیر برقرار خواهند کرد، زیرا سوژه‌ی شناختی، جایگاه انضمامی و متعینی را در هستی اشغال نمی‌کند». اما از منظر یک شخص خاص و در یک مکان و زمان خاص، یعنی یک شخص مقید در شرایط خاص چنین جایگاه منحصربه‌فردی، «رابطه‌ی دوسویه‌ی من-دیگری، از منظر من هرگز و به هیچ طریقه‌ی انضمامی‌ای در حین حیات زیسته به رابطه‌ای تبدیل‌پذیر بدل نخواهد شد.» از آنجایی که این رابطه تبدیل‌پذیر نیست، باید مطابق اصول پرسپکتیو به آن نگرست.

اگر نقش کانونی آرشیتکتونیک در این جستارها به رسمیت شناخته نشود، اشتغال فکری باختین به هم‌آیندی^۱ گونه‌های مختلف می‌تواند به سادگی به منزله‌ی (یکی دیگر از نمونه‌های) دغدغه‌ای مکانیکی نسبت به تقابلات دوگانه سوءتعبیر شود. [۱۹] اما آنچه نزد باختین اهمیت اساسی دارد تنها آن مقولاتی نیست که در قالب مؤلف/قهرمان، مکان/زمان، خود/دیگری و نظایر اینها جفت می‌شوند، بلکه افزون بر این، قواعد آرشیتکتونیکی حاکم بر روابط آنها نیز برای او واجد اهمیت فراوان است. در واقع آنچه اهمیت دارد هم‌آیندی این مقولات است که پرداختن به آنها برکنار یکدیگر را از لحاظ منطقی توجیه می‌کند. نکته اینجاست که باختین هم برای چیزها اهمیت قائل می‌شود و هم برای روابط میان آنها - یک چیز را نمی‌توان بدون وجود آن چیز دیگر فهمید. هم‌آیندی حاصله یک «یا این/یا آن»^۲ اختصاصی نیست، بلکه یک «هم این/و هم آن»^۳ کلی است. به دیگر سخن، منطق هم‌آیندی باختین یک منطق گفت‌وگویی است. اما درک گفت‌وگو-محورانه‌ی آرشیتکتونیک، به آن کثرت‌باوری^۴ ساده‌انگارانه‌ای نمی‌انجامد

۱. simultaneity؛ واژه‌ی «هم‌آیندی» در ادامه‌ی این متن تقریباً همواره به عنوان معادلی برای "coincidence" استفاده خواهد شد. [م.]

2. either/or

3. also /and

4. pluralism

که برخی خوانندگان لیبرال‌تر و (بی‌اطلاع‌تر) باختین مایلند در آثار او مشاهده کنند. با فراخوانی دو اصطلاح بسیار کلیدی باختین، می‌توان گفت که کل‌ها هرگز داده نمی‌شوند، بلکه همواره تحصیل می‌شوند؛ کار - کوشش برای به انجام رسانیدن یک کل از دل آشوب بالقوه‌ی اجزاء - دقیقاً همان چیزی است که آرشی‌تکتونیک درباره‌اش نظریه‌پردازی می‌کند.

بنابراین هنگام هرگونه مباحثه در باب شرایط ویژه‌ای که پراتیک باختین را شکل می‌دهند، باید اهمیت کلی و غالب آرشی‌تکتونیک را پیوسته در خاطر داشت. نکته‌ی مهم دیگری را هم نباید از خاطر برد، و آن هم اینکه آرشی‌تکتونیک مختص توصیف یک کنش است: آرشی‌تکتونیک به روابطی نظم می‌بخشد که همواره در حالت تنش پویا به سر می‌برند. آرشی‌تکتونیک همانند معماری است، زیرا در پی ساختن کل‌ها از طریق دست بردن در نسبت‌های میان اجزاء است. اما معماری بر آفرینش ساختارهای ایستا اشاره دارد. مصالح آرشی‌تکتونیک کنشگرند، در این معنا که همواره در وضعیت جریان و پویشانند (معماری تنها یک نمونه‌داری^۱ از آرشی‌تکتونیک است. در ادامه خواهیم دید که زیبایی‌شناسی نیز یک نمونه‌داری دیگر آن است) - نه به این معنی که آرشی‌تکتونیک مواد بالفعل را به کار می‌گیرد که فی‌نفسه نسبت‌هایی انحصاری برقرار می‌کنند؛ حتی اگر این مواد از جنس مقولات انتزاعی‌تری هم‌چون «هستی» یا خود «نسبت» باشند نیز می‌توان با آنها هم‌چنان به منزله‌ی باشنده‌ها رفتار کرد. اگر این مواد را فی‌نفسه تصور کنیم، با سنگ و چوبی که معمار به کار می‌گیرد تفاوتی نخواهند داشت، چرا که آنان - خارج از آرشی‌تکتونیک - مصالحی ماند-گرا^۲ هستند. بنابراین مادیت^۳ این مواد باید در نسبت با آن غایت‌هایی بررسی شود که جنبه‌ی فیزیکی صرفاً یکی از اجزاء (گفت‌وگویی) آنهاست. به دیگر سخن، این مواد نباید

1. instantiation

2. inert

3. materiality

هم‌چون اشیاء فی‌نفسه‌ای تصوّر شوند که صرفاً حضور فیزیکی دارند، بلکه آنان را هم‌چنین باید به مثابه چیزهایی نگریست که با دیگر اشیاء نسبت‌هایی برقرار می‌کنند. نسبت ناپیدای میان آنها، و سیماهای غیرمادی هم‌آیندی‌هایی که آنها را به هم پیوند می‌دهند نیز مواد اصلی آرشی‌تکتونیک هستند. هستی، همان‌طور که باختین هرگز از تکرار این مطلب در جستارهای پیش رو خسته نمی‌شود، ماهیتاً کنشگر است: آرشی‌تکتونیک، تعیین‌گر مجموعه شگردهایی است که با استفاده از آنان می‌توان شارش ناب هستی را در هیأت یک رخداد/معنادار متشکل کرد.

رخداد زیباشناختی یکی از زیرمجموعه‌های ویژه‌ی آرشی‌تکتونیک است که باختین را در این جستارها بیش از همه به خود مشغول داشته است. او در این جستارها تمایزی قائل می‌شود میان یک «زیبایی‌شناسی عمومی»^۱ که شروط همه‌ی رخدادهای زیباشناختی را وضع می‌کند، و یک «زیبایی‌شناسی اختصاصی»^۲ که تحت این شروط، مسؤول کیفیت‌های ممیزی مواد به‌کاررفته در یک فرم هنری مشخص است. باختین چنان‌که برانزده‌ی اندیشمندی است که تا این حد به مسئله‌ی آرشی‌تکتونیک معطوف شده است، بحث خود را با فرق‌گذاری‌های پیوسته میان این سطوح متفاوت نسبت‌ها پیش می‌برد.

امر زیباشناختی طبق تعریفش در این جستارها مقوله‌ای است که بیش از آنکه با دغدغه‌های سنتی زیبایی‌شناسان در مورد «زیبایی» میانه‌ای داشته باشد، با مفاهیم غربی هم‌چون «ایزولاسیون»^۳، «بیرونیّت» و «کمال‌بخشی» مرتبط است. باختین با کنش دریافت‌حسی - که به منزله‌ی کنش سوژه‌ای فهمیده می‌شود که با تثبیت شارش بن‌مایه‌های ناهمگون جهان در قالب کل‌های بامعنا، در پی فهم جهان است - به مثابه کنش آفریدن

1. general aesthetics

2. special aesthetics

3. isolation

یک متن رفتار می‌کند، یعنی تقریباً همان‌طور که مؤلفان متن‌ها را از دل دادگی جهان بیرون از هنر می‌آفرینند. زیبایی‌شناسی در معنای باختینی‌اش همواره مستلزم ادراک یک شیء، یک متن، یا حتی یک شخص، به مثابه چیزی است که کنشگرانه در قالب کلیت ابژه‌ای که هست شکل می‌گیرد. این شکل دادن یا تمام کردن، یا - آن‌طور که در ترجمه‌ی حاضر آمده است - این کمال بخشیدن، به مثابه یک کنش تألیفی تلقی می‌شود. مطابق این جستارها، همه‌ی استراتژی‌های کلیت‌بخش هرگز ذاتاً زیانبار نیستند، و این شاید برای خوانندگان سهل‌انگار رابله و جهان‌او شگفت‌آور بنماید. تنها با بازاندیشی مفهوم تألیف می‌توان جنبه‌ی مثبت و آفریننده‌ی کمال‌بخشی زیباشناختی را فراچنگ آورد و این یکی از دلایل کلیدی بودن این مفهوم در جستارهای حاضر است. باختین تصریح می‌کند زیبایی‌شناسی عمومی از شرط نخستینی ریشه می‌گیرد که برای هر نوع دریافت حسی صادق است، شرطی که می‌تواند قانون اول دریافت حسی انسانی نام بگیرد: هرآنچه ادراک می‌شود تنها می‌تواند از یک جایگاه خاص و منحصربه‌فرد درون ساختار جامع نظرگاه‌های امکان‌پذیر ادراک شود. شرطی که داشتن نظرگاه در خصوص هر چیزی را میسر می‌سازد، همان توانایی دیدن است - و شخص تنها از یک موضع خاص قادر به دیدن خواهد بود. اندیشه‌ی باختین از یک امر پیشینی سرچشمه می‌گیرد، یعنی از این پیش‌فرض که هر یک از ما شاغل موقعیتی در هستی هستیم و تا زمانی که چنین موضعی را اشغال کرده‌ایم فقط و فقط از آن ماست: آنچه من می‌بینم همان نیست که دیگری می‌بیند. دریافت حسی، به عبارت دیگر، اینکه من چگونه جهان را «می‌بینم»، از طریق بینایی ناشی از موضع یکنای من منکسر می‌شود. باختین این یکنایی دید را «مازاد بینش» من می‌نامد، چون بر اساس توانی که من برای دیدن چیزها دارم و دیگران ندارند تعریف می‌شود.

او این شرایط را در قالب استعاره مواجهه‌ی دو تن که به یکدیگر می‌نگرند بیان می‌کند: «در هر لحظه، بی‌توجه به موضع این دیگری نسبت به من و مجاورت او با من، من همیشه چیزی را می‌بینم و می‌دانم که او خود از جایگاهش در بیرون از من و فراییش من، قادر به دیدن آن نیست: بخش‌هایی از بدنش که از زاویه‌ی دید او خارج است (سر، صورت و حالت چهره‌اش)، جهان پشت سرش، و مجموعه‌ی کاملی از اشیاء و نسبت‌هایی که در خلال هرگونه رابطه‌ی متقابل ما، برای من دسترس‌پذیر است و برای او نه.»

مثال فوق آشکار می‌کند باختین برخلاف بسیاری از دیگر اندیشمندان امروزی، حس شهودی چیزها - که اعتقاد اغلب خوانندگان اوست - را طرد نمی‌کند، خوانندگانی که خود را هم‌چون افرادی منحصریه‌فرد احساس می‌کنند، دقیقاً به این دلیل که - چه خوب و چه بد - آنان حافظان یکتایی بودند. اینجا از یک سر سوزن باختینی وارد می‌شویم: برخی که در راست‌کیشی‌های کنونی درباره‌ی مرگ سوژه غرق شده‌اند، بخارات گوگردی یک اگزیستانسیالیسم سراپا منحنی و بی‌اعتبار را استنشاق می‌کنند و هلاک می‌شوند. اما شکیاتران زود باشد دریابند که سوژه‌ی انسانی چنین تعریف‌شده، به سوژکتیویسم (یعنی محبس اگو^۱ و نه محبس زبان) محکوم نمی‌شود: یکی از نخستین پیامدهای پذیرش یکتایی تک‌تک ما، این نتیجه‌ی متناقض‌نماست که اگر قرار بر این باشد که نفوس خود را کمال ببخشیم، مقدّریم که نیازمند دیگری باشیم. باختین هرگز از یک «من» خود-محور تجلیل نکرد، بلکه یکتایی نفس را دقیقاً همان شرطی فرض کرد که لزوم وجود دیگری از آن زاده می‌شود.

اما درک مقدربودگی دیگریت، در گرو درک نقش هم‌آیندی در دریافت حسی انسانی است. «مازاد همیشه دیدن، دانستن، و تسلط من نسبت به

دیگری، در یکتایی و جانشین‌ناپذیری^۱ جایگاه من در جهان ریشه دارد. . . . این تنها من - من و تنها من - هستم که این مکان خاص را در این زمان خاص و تحت مجموعه شرایطی معین اشغال کرده‌ام؛ همه‌ی دیگر انسان‌ها بیرون از من واقع‌اند.» پاراذکیس گفت‌وگویی صورت‌بندی فوق در این نهفته است که همه‌ی انسان‌ها چنین مکان متعینی را در هستی اشغال می‌کنند: ما همه منحصر به فردیم، اما هرگز تنها نیستیم. کارستان باختین بر پایه‌ی جایگاه‌مندی دریافت حسی و بنابراین بر پایه‌ی یکتایی انسان بنا شده است، اما از دعاوی مربوط به احدیت^۲ پرهیز می‌کند. مسئله تنها این نیست که من از موقعیت یگانه‌ام در زمان و مکان قادر به مشاهده‌ی چیزهایی هستم که تو قادر به دیدنشان نیستی: بلکه طرف هم‌آیند و دیگر مسئله این است که تو نیز به سبب مزیت‌های ناشی از جایگاه یگانه‌ات، چیزهایی را می‌بینی که من نمی‌توانم.

آرتور رمبو نخستین کسی نبود که من دیگری/م^۳ را کشف کرد. تقریباً در همه‌ی آن‌گونه جوامع سنتی که غالباً «مردم بدوی» نامیده می‌شوند و نیز در بسیاری از مراحل پیشین فرهنگ ما، دیگریت خود یک اصل بدیهی بوده است. همان‌طور که اخیراً یکی از انسان‌شناسان برجسته گفته است، «آگاهی از اینکه «من یک دیگری است»، تنها نزد نسل خودشیفته‌ای که به نحو وسواس‌آمیزی در بند خودآیینی امر فردی است، هم‌چون یک موضوع تناقض‌آلود، غریب، و خلاف شهود نگریسته می‌شود.» [۲۰]

صورت‌بندی باختینی مسئله‌ی خود/دیگری، مؤکداً بر نیاز همیشگی به روابط تعاملی میان افراد منحصر به فرد استوار است. ما صرفاً از یکدیگر پرسش نمی‌کنیم، بلکه هم‌سخن نیز می‌شویم، و موضوع آرشیتکتونیک باختین همین نفیس هم‌سخنانه یا گفت‌وگویی است. نفیس هم‌سخنانه، نفیس‌ست

1. irreplaceability

2. oneness

3. Je est un autre

که می‌تواند جایش را با یک نفیس دیگر تعویض کند - که عملاً باید جایش را با یک نفیس دیگر تعویض کند تا ببیند کجا واقع شده است. یکی از پیامدهای منطقی این حقیقت که من چیزهایی می‌بینم که تو نمی‌توانی و تو چیزهایی می‌بینی که من نمی‌توانم، این است که مازاد بینش ما بر پایه فقدان بینش تعریف می‌شود: مازاد من فقدانِ توست و برعکس. برای غلبه بر این فقدان می‌کوشیم آنچه متفقاً وجود دارد را ببینیم. باید مازاد یکدیگر را به اشتراک بگذاریم تا بر این فقدانِ متقابل چیره شویم.

باختین در آثار بعدی خود - با تفصیل بیشتر در مارکسیسم و فلسفه‌ی زبان و تکنواری درباره‌ی ژانرهای گفتاری - پیچیدگی‌های ارتباط متقابل را آنچنان که در برخی مقولات فرمی هم‌چون نقل قول (در زبان نوشتاری) و صحبتِ نوبتی^۱ (در زبانِ گفتاری) ظاهر می‌شوند بررسی می‌کند. اما او در این جستارهای اولیه حالت‌هایی را بررسی می‌کند که این نشانگرهای سخن‌پردازانه در قالب شرایط انتزاعی‌تر زمان و مکان و ارزش نمود می‌یابند. ارتباط متقابل خاصی که باختین در این جستارها بررسی می‌کند، رابطه‌ی هم‌سخنانه‌ی «من» با «دیگری» در تجربه‌ی زیسته است. مقدربودگی تمایزِ خود/دیگری که تمامی دریافت‌های حسیِ انسانی را متأثر می‌کند، مبنای باختین برای کاوش در زمینه‌ی ارتباط «مؤلف» با «قهرمان» در این جستارها است. زیبایی‌شناسی کوششی‌ست برای دستیابی به یک کل، اما آن کلی که اولاً باید هم‌چون یک ساخت‌بندی موضعی یا نسبت‌مند ادراک شود. همواره چنین پرسشی باید در میان باشد: این کل به دستِ که و برای که کمال می‌یابد؟ ثانیاً، این کل هرگز یک واحدِ یکپارچه نیست، زیرا همواره یک نسبتِ تعاملی میانِ «دو قدرت و... و دو نظامِ قانونمند به هم وابسته‌ی برآمده از این قدرت‌هاست؛ هر مؤلفه‌ی کلیتِ هنری بر حسبِ دو

۱. turn-taking؛ منظور آن نوع گفت‌وگو میانِ دو یا چند نفر است که هر شخص به نوبت حرف می‌زند. [م.]

نظام ارزشی معین می‌شود، و این دو نظام در تکتیک این مؤلفه‌ها در حالت برهم‌کنش ارزش‌محور بنیادی و پُرتنشی به سر می‌برند - این قدرت‌ها به هر یک از مؤلفه‌های کلیت و نیز به خود این کلیت، بار ارزشی یک رخداد را اعطا می‌کنند.» این دو قدرت، خود را به طرق گوناگون و در امتداد چندین محور مختلف نمودار می‌کنند، که پایه‌ای‌ترین آنها در ذاتِ خصلت‌هایی جای دارد که تفاوتِ بین دریافتِ حسی از سوی خود و دریافتِ حسی از سوی دیگری را مشخص می‌کنند.

این واژگان هم‌اکنون آن‌چنان بار ایدئولوژیک گزافی پیدا کرده‌اند که اقدام برای هر نوع کاربرد جدید آنها با نگاهی بی‌غرضانه و بی‌آلایش، بس دشوار می‌نماید؛ اما مدّ نظر داشتن این نکته شاید مفید باشد که «خود» و «دیگری» از منظرِ باختین مقولاتِ غریب و رازناکی نیستند که در آنان توهم بی‌واسطگی^۱ غنوده باشد. در واقع آنان به سبب شیوهی کاربردشان از سوی باختین، جامع‌ترین واژگان برای مدلسازی عامل‌های ناهمگونی هستند که حکم می‌کنند دریافتِ حسی تنها می‌تواند یک رخدادِ دوسویه باشد. این جستارها عمدتاً مشتمل بر فهرستِ خصایصی هستند که به شیوهی سلسله‌مراتبی مرتّب شده‌اند و تفاوت‌های میان دریافتِ حسی خود و دریافتِ حسی دیگری را مشخص می‌کنند. اکنون مهمترین این خصایص را به اختصار مرور می‌کنیم تا ایده‌ای در بابِ دامنه و پیامدهای آنان به دست دهیم.

۳

در گام اول باید تذکری داده شود. این خصایص به صورتِ جفت وجود دارند؛ برای اجتناب از ملالِ ناشی از تکرارِ مداوم این نکته که هر یک از آنها را نباید هم‌چون یک تقابلِ دوگانه‌ی ساختاریزیر ناب تلقی کرد، هر بار به

1. immediacy

ذکر این موضوع نپرداخته‌ام. بنابراین در سراسر این پژوهش باید به خاطر داشت که بحث خود این زوج-مقولات در میان نیست، بلکه بحث آن هم‌آیندی دوسویه‌ای است که هر یک از این جفت‌ها را در گفت‌وگو به هم وصل می‌کند، و نه فقط به هم، بلکه هم‌چنین به مقولات دیگر.

پیش از انتشار این مجموعه جستارها، مباحثه‌ای آغاز شده بود در باب اینکه کدام «-ایسم» خاص از «-ایسم‌هایی» که امروزه ذهن ما را به خود مشغول داشته‌اند، می‌تواند با سهولت بیشتری با آثار نسبتاً نامتعارف باختین سازگار شود؛ جستارهای پیش رو، آتش این بحث را شعله‌ورتر خواهند کرد. اما او دست‌کم در این یک مورد مسلماً نثوکانتی است: به رغم همه‌ی تردیدهای باختین نسبت به «اصالت معرفت‌شناسی»^۱، دغدغه‌ی اصلی او فهم - و به کار بردن - دریافت حسی سوژه‌ی فردی از جهان است. آرشی‌تکتونیک، کلید ورود به انسان‌شناسی فلسفی باختین است، زیرا مسئله‌ی تحصیل این یا آن گونه کلیت از اجزاء گونه‌های متفاوت، در مرکز همه‌ی کنش‌های بشری نهفته است. اما تفاوت پایه‌ای، تفاوت میان دریافت حسی خود و دریافت حسی دیگری است. بر این بخش‌بندی نمی‌توان فائق آمد، بلکه تنها می‌توان در میانه‌اش واقع شد. آرشی‌تکتونیک یعنی بررسی اینکه تفاوت‌های موردی و جزئی ناشی از این تفاوت پایه‌ای^۲، چگونه به ایجاد روابط و نسبت‌های ویژه‌ای وادار می‌شوند. بنابراین روایت باختین از کنشگری آرشی‌تکتونیکی، اساساً پرسپکتیوی و موقعیتی است.

به همه چیز باید از نظرگاهی مشخص روی آورد. و نظرگاه همواره موقعیت‌مند است. نظرگاه در درجه‌ی نخست باید در قالب جسمی فیزیکی که شاغل در زمان و مکان است موقعیت‌مند شود، اما زمان و مکانی که در قالب یک انسان خاص واقع در یک مکان و زمان خاص تجسم یافته است:

نکته‌ی اصلی کلیت آرشیتکتونیکِ باختین در این حکم او ثبت و ضبط شده است که آرشیتکتونیک یعنی سازمان‌گری معنا؛ «آرشیتکتونیک - در مقام دانش آراستن و یکپارچه‌سازی شهوداً ضروری و غیرتصادفی پاره‌ها و مؤلفه‌های جزئی و منحصربه‌فرد در قالب یک کلیت کمال‌یافته - تنها می‌تواند حول انسان معینی هم‌چون یک قهرمان عمل کند» (تأکیدها از من است).

به دیگر سخن، ما همواره جهان را به گونه‌ای التفاتی^۱ ادراک می‌کنیم، یعنی هم‌بسته با امیال و غایات آدمیان، و بیرون از غایات آنها، اشیاء در واقع «فی‌نفسه» باقی خواهند ماند. سوژه در مقام «من» دقیقاً در قالب یک جزئیت^۲ معنادار تجسم می‌یابد، جزئیتی که از دیگر جهات، یک کلیت نامحدود است، زیرا اندیشه به ذات خود همواره بالقوه است و بنابراین ذاتاً به محدودیت تن در نمی‌دهد: اندیشه حاوی «انرژی ناشی از بی‌کرانگی برون‌مکانی و برون‌زمانی است، و در قیاس با این بی‌کرانگی، هر امر انضمامی امریست صرفاً تصادفی؛ اندیشه نمی‌تواند چیزی بیش از مسیری برای مشاهده‌ی چیزهای انضمامی را فراهم کند، اما یک مسیر بی‌کران، مسیری که قادر به کمال‌بخشیدن به یک کلیت نیست.» یکی از مهمترین شیوه‌های اثرگذاری بی‌کرانگی بالقوه‌ی اندیشه بر کرانمندی بالفعل هستی من، نسبتی است که آگاهی من با لحظه‌های تولد و مرگ من برقرار می‌کند. من در مقام بدنی که در زمان و مکانی خاص به این جهان پا گذاشته است و در زمان و مکانی همان‌قدر خاص نیز دنیا را ترک خواهد گفت، تجسم عینی بُرش منحصربه‌فردی از زمان/مکان هستم. پس من به عنوان ابزاری برای جزئیت بخشیدن به سوبه‌های کلی و بی‌کران زمان/مکان، به وسیله‌ای برای تخصیص یک ارزش ویژه به زمان و مکان مطلق تبدیل می‌شوم. زمان و مکان فی‌نفسه واجد ارزش نیستند، زیرا ارزش همواره از منظر یک شخص معین ارزش

1. intentionally

2. particularity

خواهد بود: «به عبارت دقیق‌تر، جغرافیا دور و نزدیک و اینجا و آنجا نمی‌شناسد. . . . به همین ترتیب، تاریخ نیز گذشته و حال و آینده را نمی‌شناسد. . . . زمان تاریخی خود برگشت‌ناپذیر است، اما همه‌ی روابط درون آن تصادفی و نسبی (و برگشت‌پذیر) هستند، چرا که در تاریخ، مرکز مطلق ارزش [یعنی آن نوع مرکزی که از موقعیت‌مندی سوژه‌ی فردی حاصل می‌آید] وجود ندارد.»

اما اینجا مسئله‌ای رخ می‌نمایاند: به عنوان پیش‌شرط لازم برای سازمان‌گری آرشیئتکتونیکِ جهان، من مکان خود و مکان دیگران - دیگرانی که، از منظر جایگاه من در هستی، همان نوع مرکز تعیین ارزش که من هستم نخواهند بود - در جهان را به دو شیوه‌ی کاملاً متفاوت سامان می‌بخشم. اگرچه این میرایی من است که راه را برای تجسم زمان و مکان در هیأت ارزش‌های جزئی هموار می‌سازد، اما آن کنشی که به منزله‌ی «نَفَس» من است چنان عمل می‌کند که گویی یکپارچه و هم‌مرز با آگاهی است، یعنی هم‌چون یک اکنون جاودانی بی‌آغاز و بی‌پایان تجلی می‌یابد، زیرا در پی تولد می‌آید و پیش از مرگ منقضی می‌شود. من اما دیگری را هم‌چون موجودی محدود و زمانمند ادراک می‌کنم: من قادرم آغاز و پایان او و حتی ریتم‌های تکراری‌پذیر رفتار او را ببینم، ریتم‌هایی که او را به مثابه کنشی همسان با جسم فیزیکی او تثبیت می‌کنند. بنابراین او این‌چنین خود را بر من اظهار می‌کند؛ من نه تنها از حیث زمانی، بلکه از حیث مکانی نیز دیگران را به نحوی کاملاً متفاوت ادراک می‌کنم. من جهان را از یک «افق»^۱ می‌نگرم: جهان خود را هم‌چون یک امر بی‌واسطه‌ی پیرامون من ارائه می‌دهد، به نحوی که حدود و ثغورش را زاویه‌ی منحصربه‌فرد دید من تعیین می‌کند؛ جهان به مثابه پیرامونی‌ست لب‌الب از معنا‌های ویژه‌ای

که مقاصد و غایات من به آنان تعیین می‌بخشند. اما من دیگری را به مثابه موجودی در یک «محیط»^۱ می‌بینم: جهان از منظر او همان جهان از منظر دیگران است، زیرا جهان از یکنایی حیث التفاتی^۲ او متأثر نیست (برخلاف افق من که جهان متأثر از آن است). دیگری در جهان فراگیری می‌زید که همه‌ی دیگر هستی‌ها و چیزها را در بر می‌گیرد، اما من در جهانی وجود دارم که مرا در قالب رابطه‌ای یگانه با غایاتم احاطه کرده است و بنابراین هم‌چون جهانی تجربه می‌شود واجد یکدلی و واقعیتی متفاوت از یکدلی و واقعیت آن «محیطی» که دیگران در آن به مثابه باشندگانی کرانمند کمال می‌یابند.

نفس من ذاتاً به قیود زمانمند و مکانمندی که کمال بخشیدن به دیگران را میسر می‌سازند فروکاستنی نیست. نفس من به واسطه‌ی خودش و به ذات خودش نمی‌تواند کمال یابد، اما ناگزیر از کمال‌یافتگی است، زیرا فقط آنچه کمال می‌یابد را می‌توان ادراک کرد. باختین مدت‌ها پیش از سارتر اما (همان‌طور که خواهیم دید) با فحواهایی پس‌اسارتی، از اصطلاحاتی استفاده کرد که اکنون آنان را به هستی و نیستی مربوط می‌دانیم (اصطلاحاتی نظیر/از منظر خود^۳،/از منظر دیگری^۴ و غیره)، مثلاً در بحث اینکه چگونه نفس ناچار می‌شود خودش را در قالب مقولات دیگری ادراک کند. باختین می‌گوید من جسم درونی خویشتن را به زمان و مکان و ارزش‌هایی ملبَس می‌کنم که همان زمان و مکان و ارزش‌هایی‌ست که برای دیگران به کار می‌گیرم، اما در پس این من-از-منظر-دیگرانی که حاصل این رو-نگاری^۵ است، من-از-منظر-خودی وجود دارد که به عنوان شرط امکان‌دهنده‌ی وجود من، در زمان/مکانی که همواره گشوده است به فعالیت خود در مقام

1. environment

2. intentionality

3. pour-soi

4. pour-les-autres

5. appropriation

جایگاه دریافتِ حسی و بنیاد هر نوع کنش ادامه می‌دهد، و این فعالیت تا زمانی که من آگاهانه موقعیت مکانی یگانه‌ام در هستی را در اشغال خود داشته باشم ادامه خواهد یافت.

توجه کنید که من، در هر دو حالت، به دیگری کمال می‌بخشم یا فرمی نهایی به او می‌دهم. همین واقعیت است که باختین را به سوی عرضی یکی از جسورانه‌ترین فرضیه‌های خود سوق می‌دهد: تلقی کنش دریافت حسی به مثابه ساختارِ کنش تألیف. من هم‌چون مؤلفی که قهرمانانش را شکل می‌دهد، به خود و دیگران شکل می‌بخشم. همان‌گونه که باختین مسیر حرفه‌ای خود را با اعلام این مطلب آغاز می‌کند که حیات هنر نیست و هنر حیات نیست، اما این دو را نمی‌توان از هم مجزا کرد. برخلاف افلاطون در رساله‌ی «فایدروس»، و نیز برخلاف پل ریکور در شماری از جستارهای تأثیرگذارش که با کنش معنادار هم‌چون یک متن رفتار کرده‌اند [۲۱]، باختین باور ندارد که فعل نوشتن، رخداد را از محدودیت‌های مکانی‌اش در یک جایگاه خاص و یا از محدودیت‌های زمانی‌اش در حافظه‌ی صرفِ رهایی می‌بخشد. آن نوع متن‌گردانی^۱ که از رهگذر یک اثر هنری محقق می‌شود، خود نیازمند رهایی از سترونی و جمود تجلیات فرمی خویش است: «اثر هنری را باید هم‌چون یک رخداد درک کنیم و بشناسیم، یعنی به مثابه مؤلفه‌ای تأثیرگذار در بطن رخدادِ یگانه و یکپارچه‌ی هستی، و نه به مثابه یک شیء - یک ابژه‌ی شناخت نظری محض که عاری از اعتبار یا نیروی یک رخداد و فاقد بار ارزشی است.» باختین مدتها پیش از انتشار *گراماتولوژی* دریدا، علیه ایدئولوژی نویسایی^۲ موضع می‌گیرد.

کنش شکل بخشیدن، عملکردهای یکسانی در تجربه‌ی زیسته و در نمودهای غیرمستقیم‌تر ایفا نمی‌کند. اما عامل محرک هر دوی این کنش‌ها

یک دستور ادراکی به کمال بخشیدن است. وجوه نیاز گفت‌وگویی به فرم بخشیدن به تجربه، با نیاز به حیات بخشیدن به فرم‌ها به اشتراک گذارده می‌شوند، و همین مطلب نیز توضیح‌دهنده‌ی ضرورتی‌ست که باختین در این جستارها برای زیبایی‌شناسی قائل است. رابطه‌ی مؤلف و قهرمان در یک متن ادبی، آنگاه که خوانندگان آن را باز-تألیف کنند یا در تألیف مشارکت ورزند، یعنی آنگاه که آن را در مقام رابطه‌ی بسط‌پذیر «من» و دیگری تصاحب کنند، هم‌چون پارادایم صریح و روشنی از آنچه باختین از آرشی‌تکتونیک پاسخگویی منظور دارد عمل می‌کند: زیرا من از طریق جست‌وجو برای یافتن توازن مقتضی روابط میان مؤلف و قهرمان (آرشی‌تکتونیک به مثابه زیبایی‌شناسی) در حین تجربه‌ی زیسته‌ای که خوانش من است، به متن حیات می‌بخشم. «در ادبیات روایی، هر کلمه بیانگر واکنشی به یک واکنش دیگر است، یعنی واکنش مؤلف به واکنش قهرمان؛ به دیگر سخن، هر مفهوم، هر انگاره، و هر ابژه، بر دو ساحت زیست می‌کند و در دو بافتار ارزشی - بافتار قهرمان و بافتار مؤلف - معنادار می‌شود.» این واکنش خواننده به واکنش‌های موجود در اثر هنری است که با معنا بخشیدن به متن، آن را به یک رخداد بدل می‌کند.

من از طریق شکل بخشیدن آرشی‌تکتونیک به روابط میان مؤلف/قهرمان در مقام خود/دیگری - که هر دو برای من خواننده، دیگری هستند - معنا، یا به عبارت دیگر، پیکربندی جزئی زمان، مکان، و ارزش‌ها را ایجاد می‌کنم و از جایگاه یگانه‌ای که در هستی اشغال کرده‌ام مسؤول و پاسخگوی این معنایم. از آنجا که مؤلف در حین چنین خوانشی به یک سوژه بدل می‌شود، همانند هر سوژه‌ی دیگری یک هویت فردی^۱ نیست، یعنی با شخص بیولوژیکی که نامش در محل مخصوص نام مؤلفان چاپ می‌شود هم‌آیند نخواهد بود. او

تنها در بطنِ رخدادِ اثرِ هنری به مؤلف تبدیل می‌شود، یعنی تنها آنگاه که در حینِ رخدادِ خوانشِ یک خواننده‌ی خاص از آن متنِ خاص (رخدادِ با-هم-تألیف-کردن)، بتواند کارکردِ رابطه‌ی میانِ مؤلف و قهرمان را از خود نشان دهد. البته میانِ بن‌مایه‌های فرمیِ متن - آرایشِ ضمائر، زمان و وجه افعال، سبکِ سخن‌پردازانه‌ی گفت‌وگو - با زمان، مکان، و نویسنده‌ای که در یک تاریخِ مشخصِ درگیرِ تولیدِ اولیه‌ی متن (که پیشاپیش به منزله‌ی یک خوانش خواهد بود) است نیز روابطی برقرار است، اما این روابط بس غیرمستقیم و باواسطه‌اند و پیچیدگیِ فوق‌العاده‌ای دارند. از آنجا که باختین همه‌ی متون را به منزله‌ی پاره‌گفتار درک می‌کند، و از آنجا که همه‌ی پاره‌گفتارها در بطنِ گفت‌وگوی دگر مفهوم^۱ و عظیمِ گفت‌وگوهای متشکل از هرآنچه در طولِ تاریخ گفته شده و گفته خواهد شد به یکدیگر می‌پیوندند، پس «آغازگاه» یک متن همواره فقط حلقه‌ای دیگر است در زنجیره‌ی طول‌ودرازِ نقلِ قول‌های ممکنِ آن متن.

۴

نظریه‌ی عمومیِ تألیف که باختین در این جستارها طرح می‌کند، امکاناتِ جدیدی را برای درکِ خودِ باختین در مقامِ یک مؤلف فراهم می‌آورد. اگر این جستارهای باختین را جدی بگیریم، خود به کمال بخشیدن یا با-هم-تألیف-کردنِ آثارِ او فراخوانده می‌شویم. برای انجامِ این کار ناگزیریم با او هم‌چون یک کاراکتر^۲ یا - طبق معنایی که او خود از این واژه منظور دارد - هم‌چون یک قهرمان رفتار کنیم، به دیگر سخن، هم‌چون سوژه‌ای که با دستانِ یک سوژه‌ی دیگر به کمالِ زیباشناختی می‌رسد: برای درکِ کلیتی که در دلِ گوناگونیِ آثارِ او نهان است باید راهی یافت. دشواریِ یافتنِ

چنین راهی، با این انتظار به همان اندازه سختگیرانه‌ی باختینی که هیچ کلیتی نباید گونه‌گونی اجزایش را همگون کند تشدید می‌شود، به دیگر سخن، کلیت نباید دگر مفهومی^۱ اجزاء خود را تا سطح یک تک‌گفتار^۲ تنزل دهد. ساختمان نامتقارن دوگانه‌ی این انتظار، نه متشکل از یک پیوند دوگانه است و نه از یک تقابل دوگانه ناشی می‌شود، بلکه فرم پیچیده‌ای از هم‌آیندی است که نه تنها در بطن مباحثات باختین در این جستارها به چشم می‌خورد، بلکه در سبک حلقوی و مارییچ فرم ویژه‌ای که این مباحثات به خود می‌گیرند نیز وجود دارد. از پارادکسی که اینجا ذهن باختین را به خود مشغول می‌کند خوانندگان را نیز گریزی نیست: باید همان کنیم که این جستارها درباره‌ی آنند. به دیگر سخن، اگر قصد خواندن باختین را داریم، باید راهی برای کلیت بخشیدن به جزئیات خاص او بیابیم.

تعهد به یافتن چنین راهی، حداقل سه مسیر به خود می‌گیرد: تعیین هرچه دقیق‌تر نقش خاص باختین در «حلقه‌ی باختین»؛ فهم نسبت باختین با دیگر اندیشمندانی که پیش از او با همان مسائلی دست‌وپنجه نرم می‌کردند که او درگیرشان بود؛ و بالاخره، قیاس آثار او با آثاری که اکنون درباره‌ی موضوعات مورد پژوهش او نگاشته شده‌اند. جستاری که با هدف پیش‌گفتار نوشته شده است هرگز محل مناسبی برای پیگیری این مسیرهای بس دوردست نخواهد بود، با این حال می‌کوشم دست‌کم خطوط کلی برای کار بیشتر در زمینه‌ی دو مسیر نخست را ترسیم کنم. این جستار را با طرح این مطلب به پایان خواهم رساند که چرا در برابر وسوسه‌ی تعبیه‌ی جایگاهی برای باختین در نظریه‌های کنونی، مقاومت می‌ورزم. در این مقطع کافی است همین قدر بگویم که چنین وسوسه‌ای بانی اشتباهات ناگزیری خواهد شد: نظر به اینکه باختین هنوز یک چهره‌ی «پویا و زنده»

است، هرگونه اظهار نظر درباره‌ی جایگاه کنونی او به‌ناچار اشارتی‌ست به آینده‌ای که نمی‌تواند از جایگاه معاصر بودن شناخته شود.

این آثارِ اولیه، آتشِ مجادلات را درباره‌ی نقشِ باختین در نگارش آن دسته متونی که به اعتقادِ برخی از آن اوست اما با نامِ دوستانش ایوان کانائف^۱، پاول مدودف^۲ و والتین ولوشینف^۳ منتشر شده‌اند شعله‌ور می‌کند. این مجادله که به نحوِ فزاینده‌ای به سرگرمیِ افرادِ تازه‌کار بدل شده است، نیازمندِ دانشی بسیار جزءنگر درباره‌ی نوشته‌های اصیل^۴ باختینی و نیز غوطه‌وری عمیق در زندگی و جهانِ افرادِ نامبرده است. [۲۲] ناهمگونی‌های آشکاری که میانِ این متونِ فلسفیِ اولیه و آثارِ «نیمه‌اصیلِ شمرده‌ی» بعدی به چشم می‌خورند، سببِ تقویتِ آن دسته از استدلال‌هایی می‌شوند که بر مبنای ملاحظاتِ سبکی، به تألیفِ انحصاریِ مدودف و ولوشینف حکم می‌دهند. گروهی دیگر نیز دلایلِ تازه‌ای برای باورشان به نقشِ عمده‌ی باختین در تألیفِ متونِ موردِ مجادله خواهند یافت. اینجا مجالِ برشمردنِ استدلال‌های طرفینِ این مجادله نیست، اما هر موضعی که اتخاذ می‌شود اکنون باید نظریه‌ی پیچیده‌ی باختین درباره‌ی تألیف را که در این جستارها مطرح می‌شود مد نظر قرار دهد. من خود هم‌چنان معتقدم که این باختین است که در متن‌هایی هم‌چون *روشِ فرمی*^۵ و *مارکسیسم و فلسفه‌ی زبان* نقشِ اصلی را ایفا می‌کند، و مدودف و ولوشینف را به عنوانِ دیگرانِ با-هم-تألیف-کننده‌ای (در معنایی که او این اصطلاح را در «مؤلف و قهرمان در جریانِ کنشگری زیباشناختی» به کار می‌برد) می‌پذیرد که به او مجال می‌دهند در قبالِ موضوعاتِ موردِ بحث، یک موضعِ بیرونیت را به دست آورد، یعنی اِشرافی^۶ که بدونِ آنها قابلِ حصول نیست.

1. Ivan Kanaev

2. Pavel Medvedev

3. Valentin Voloshinov

4. canon

5. deuterocanonical

6. The Formal Method in Literary Scholarship

۷. transgression؛ این مفهوم در جستارِ نخستِ این اثر به تفصیل بررسی خواهد شد. [م.]

دیگر اندیشمندانی که باختین در این جستارها به آنان می‌پردازد، در آثارِ بعدی او درجات مختلفی از اهمیت را دارا هستند. توجهِ باختین به زیبایی‌شناسانِ گمنامِ اکسپرسیونیسم در این متون، در آثارِ بعدی او به حملاتی مهیج به روایت‌های خاصی از ایدئولوژی‌های ایده‌آلیستی تبدیل می‌شود، همانند نقدهای او به فاسلر و (به ویژه) سوسور. هرچند اهمیتِ مکتبِ ماریورگ در سالیان آتی در ذهنِ باختین کمرنگ و کمرنگ‌تر شد، اما تأکیدِ کوهن بر تمایزِ کانت میان آنچه داده می‌شود و آنچه آفریده می‌شود، تا انتها بر عملکردِ باختین تأثیرگذار بود. [۲۳]

دیگر فیلسوفی که در این جستارها نقشِ آشکارا برجسته‌ای دارد و در آینده نیز هم‌چنان به اندیشه‌ی باختین شکل می‌بخشد، برگسون است. تأکیدِ باختین بر بدن و هم‌چنین تمایزِ بسیار مهمی که میانِ بدنِ «بیرونی» و «درونی» قائل می‌شود، بدونِ ارجاع به مفهومِ بدن در آثارِ برگسون، به ویژه *ماده و حافظه*^۱ (۱۸۹۶)، قابلِ فهم نخواهد بود. علتِ اهمیتِ برگسون این است که پروژه‌ی کلی او می‌کوشد مسئله‌ی روابطِ ذهن/بدن را که در سالیان پایانی قرنِ گذشته به دستِ روان‌شناسان افتاده بود - در واقع به دستِ بسیاری از همان روان‌شناسانی که باختین نیز علیه آنان طغیان خواهد کرد - برای فلسفه احیاء کند. کوششِ برگسون برای بررسیِ مادیّتِ بدنِ انسان به مثابه یک مسئله‌ی فلسفی، نزدِ باختین تا جایی مهم است که این کوشش از طریقِ مجموعه تمهیداتی که اکنون می‌توانیم آنان را تمهیداتِ گفت‌وگویی بدانیم، در پیِ غلبه بر دوگانه‌انگاریِ دکارتی بر می‌آید. برگسون از سویی می‌پذیرد که بدن ابتدائاً ابژه‌ای است میانِ دیگر ابژه‌ها؛ بنابراین بدن می‌تواند هم‌چون یک نقطه‌ی موضع‌گیری^۲ برای قضاوتِ درباره‌ی جایگاهِ چیزها به کار رود: «اندازه، شکل، و حتی رنگِ ابژه‌های بیرونی، بر

حسب اینکه به آنان نزدیک یا از آنان دور شوم تغییر می‌کند؛ شدت یک بو یا صدا، به سبب فاصله کم یا زیاد می‌شود؛ در نهایت، مهم‌تر از همه اینکه، همین فاصله بیانگر محدوده‌ای است که در آن، بدن‌های پیرامون من به نوعی در برابر کنش‌های آنی من بیمه می‌شوند. . . . [انگاره‌های ابژه‌های بیرونی] در زنجیره‌ای جای می‌گیرند که جایگاه هر یک از آنها متناظر با قوای رو به افزایش یا رو به کاهش بدن من است.» [۲۴]

پس بدن جسمانی مهم است، زیرا جایگاه یگانه‌ای را در هستی اشغال می‌کند. اما جسمانیّت خالص بدن من نمی‌تواند هم‌چون مکان هندسی وجود من فهمیده شود اگر این واقعیت را مد نظر قرار ندهم که من در مقام یک ارگانیسم زنده نباید، چه بخواهم و چه نخواهم، از حیات غفلت ورزم. [۲۵] من نمی‌توانم نسبت به پیرامون خود بی‌اعتنا باشم. بنابراین بهتر است بدن را هم‌چون مرکز کنش‌های من فهمید. برگسون تا آنجا پیش می‌رود که روان‌پریشی^۱ را «یک اختلال درونی و بیماری شخصیتی» نمی‌داند، بلکه آن را دقیقاً به مثابه «گسیختن گره‌ای که حیات روانی را به ضمیمه‌ی حرکتی-عضلانی آن پیوند می‌دهد، به مثابه تضعیف یا نقص توجّه ما به حیات بیرونی» تعریف می‌کند (ماده و حافظه، صفحات xvii-xix). اما از آنجا که بدن من مرکز کنش است (آنچه باختین عمل می‌نامد)، «قادر به ایجاد بازنمود^۲ نیست» (ماده و حافظه، صفحه ۵). پس بدن برای شکل دادن به جهان در قالب انگاره‌های منسجم، محتاج کنشی غیر از عملکردهای فیزیکی محض خود است (که معمولاً به هر تقدیر ادراک می‌شوند). تشریح کامل یک کنش، لزوماً باید بدن، ابژه‌های (یا انگاره‌های ابژه‌های) بیرونی آن کنش، و تغییر نسبت‌های میان بدن و دیگر انگاره‌ها را شامل شود. افزون بر این، «من علناً می‌بینم انگاره‌های بیرونی چگونه بر آن

1. psychosis

2. representation

انگاره‌ای که بدن خود می‌نامم تأثیر می‌گذارند: این انگاره‌ها حرکتی را به بدن من سرایت می‌دهند. من هم‌چنین می‌بینم که این بدن چگونه انگاره‌های بیرونی را متأثر می‌سازد: بدن من آن حرکت را به آنان باز می‌گرداند» (ماده و حافظه، صفحه ۵). ذهن (یا آن‌طور که برگسون می‌گوید، روح) نیز نقشی در این کنش ایفا می‌کند، زیرا در درجه‌ی نخست باید در این خصوص حکم صادر کرد که چه بر چه اثر می‌کند - آیا این بدن من است که در را می‌گشاید یا دری که با هل دادن گشوده می‌شود به من ضربه می‌زند؟ ثانیاً و مهم‌تر اینکه، هرگاه جهت مادی این تأثیرگذاری مشخص شد، نتایج چنین تأثیری باید مورد ارزیابی قرار بگیرند. بدن در این معنا چیزی نیست مگر انگاره‌ی مزیت‌مندی که مهبای اعمال گزینش میان واکنش‌های ممکن است. اما بدن انسان انگاره‌ای است و رای این امتیازات، و باختین در این جستارها می‌کوشد به پرسش‌چرایی این امر پاسخ دهد. اگرچه باختین در بسیاری جهات با برگسون قرابت دارد، اما تأکید باختین بر وجوه مختلف یک مسئله‌ی واحد، او را از برگسون متمایز می‌کند. مثلاً باختین کمتر بر تقابلات جسم/ذهن متمرکز می‌شود (نزد او این تقابلات از تقابلات مراحل مختلف یک پیوستار کمتر است)، و در عوض ترجیح می‌دهد تمایزات خود/دیگری را برجسته کند که به عقیده‌ی او مزیت بدن به این تمایز وابسته است. تأکید باختین بر دیگریت در این جستارها، او را مستقیماً در سنت اندیشه‌ی بسیار مدرنی جای می‌دهد. حتی فهرست ناقصی از اندیشمندانی که به این مسئله پرداخته‌اند باید حداقل شامل ادموند هوسرل [۲۶]، ماکس شلر [۲۷]، موریس مرلوپونتی [۲۸] و ژاک لکان [۲۹] باشد. مارتین بوبر، ژان پل سارتر و مارتین هایدگر سه چهره‌ای هستند که برای درک جایگاه باختین در این سنت، اهمیت خاصی دارند. پیوند باختین با بوبر پیش از این بررسی شده است [۳۰] و اینجا بر آن درنگ نمی‌کنم، تنها به همین بسنده کنم که باختین و بوبر هر دو آشکارا و امدار تأملات کوهن

درباره‌ی دیگریّت خدا هستند. [۳۱] به همین اندازه آشکار است که هر دو بر ضرورتِ «تلقی دیگری هم‌چون یک «تو» [thou] و نه هم‌چون یک «شما» [you] تأکید می‌کنند.^۲ اما هم کوهن (حداقل در آخرین دوره‌ی حیاتش، یعنی پس از عزیمت به برلین در ۱۹۱۲، هنگامی که مشغول نگارش مذهب عقل بر اساس منابع یهودیت^۳ بود) و هم بوبر قویاً بر تورات و سنت یهودی‌میدراشی^۴ به عنوان منابع الهام و مرجعیت خود تکیه داشتند. هنگامی که باختین به همان موضوعاتی می‌پردازد که ذهن اندیشمندان دینی پیش از او را نیز درگیر کرده بود، زمینه‌ی فوق به تفاوت‌های اجتناب‌ناپذیری میان آنها و چارچوب ارجاعی باختین که اساساً نوعی ارتدکس

۱. واژه‌های «ethical» و «moral» معمولاً در فارسی به «اخلاقی» برگردانده می‌شوند و در زبان انگلیسی نیز در بسیاری موارد به جای یکدیگر به کار می‌روند، اما تفاوت‌هایی نیز با هم دارند. «moral» بر اخلاق فردی و ویژگی‌ها و باورهای شخصی متمرکز است و از این رو معادل اخلاق در فرهنگ فارسی است. «ethic» در مقابل به ابعاد جمعی روابط بشری توجه دارد و مطالعه‌ی فلسفی و عقلی درباره‌ی اصول اخلاقی است. در واقع «ethic» متوجه هنجارهای اجتماعی است و ریشه‌های جامعه‌شناختی، زیستی و روان‌شناختی رفتار را بررسی می‌کند. پس برای نمایاندن این تمایز، در سرتاسر این ترجمه «ethical» را به «ایتیکی» و «moral» را به «اخلاقی» برگردانده‌ام. این قرارداد درباره‌ی مشتقات این دو واژه نیز صادق است. [م.]

۲. همان‌طور که حتی در زبان فارسی نیز مشخص است، «تو» [thou] ضمیر دوم‌شخص مفرد است و «شما» در نقیض ضمیر مفرد، برای احترام بیشتر به مخاطب به کار می‌رود. ضمیر «thou» در انگلیسی قدیم به عنوان ضمیر دوم‌شخص مفرد به کار می‌رفت که بعدها ضمیر «you» (البته از ریشه‌ای متفاوت) جایگزین آن شد. ضمیر «you» ابتدا در کاربرد مفردش به اشخاص عالی‌رتبه و یا انسان‌های غریبه اشاره می‌کرد و بعدها به صورت ضمیر جمع نیز استفاده شد. پیش از قرن پانزدهم میلادی، خطاب کردن کسی با ضمیر «thou» رنگ‌مایه‌هایی از توهین و بی‌احترامی را در خود داشت به استثناء وقتی که والدین فرزندان‌شان را با آن خطاب قرار می‌دادند یا وقتی که دوستان نزدیک و صمیمی از آن برای خطاب یکدیگر استفاده می‌کردند. [م.]

3. The Religion of Reason Out of the Sources of Judaism

۴. میدراش [Midrash] یکی از کتب دینی یهودیان است که در حدود سال ۱۲۰۰ میلادی به عنوان تفسیری بر تورات و با هدف شرح دشواری‌های آن و نیز حفظ سنت‌های یهودیت نوشته شد. [م.]