

مسائل بوطیقای داستایفسکی

| میخائیل باختین | نصراله مرادیانی |

Problems of Dostoevsky's Poetics

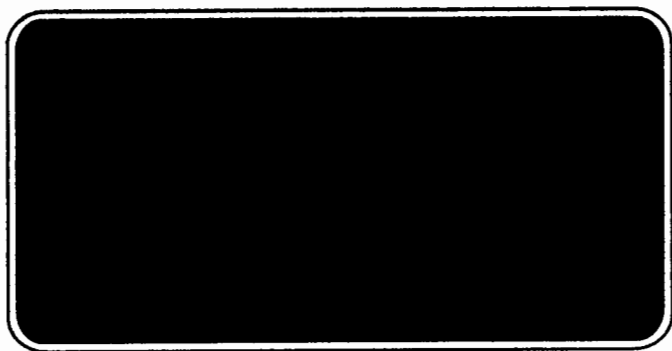
| Mikhail Bakhtin | Nasrollah Moradiani |



میخاییل باختین، منتقد ادبی و فیلسوف قرن بیستم، با ایده‌هایی که در کتاب مسائل بوطیقای داستانیفسی طرح می‌کند راهی برای فهم بهتر اندیشه و آثار داستانیفسی و رمان روسی قرن نوزدهم می‌گشاید. این ایده‌ها اما به آثار داستانیفسی محدود نمی‌ماند، بلکه او بر آن است در این کتاب به سؤال‌هایی مهم درباره فرم هنری، بازنمایی واقعیت، شکل‌گیری شخصیت، سیر تاریخی شکل‌گیری رمان و جایگاه آن به عنوان فرمی هنری پاسخ دهد، فرمی که از نظر او سایر انواع ادبی، و حتی دیگر اشکال هنری، را دگرگون کرده است.

از منظر باختین، که همانا خمیرۀ زبان بشر را گفت‌وگو می‌داند، رمان بهترین شکل نوشتار برای عیان‌ساختن ماهیت گفت‌وگویی یا مکالمه‌ای زبان بوده است؛ این‌که آدم‌ها وقتی زبان به سخن می‌کشایند، حتی وقتی فکر یا احساس می‌کنند، پیشاپیش مبلو از زبان‌های دیگر و در تعامل و ستیز با زبان‌های دیگرند.

ایده‌ها و مفاهیم مهم و جذاب باختین، از جمله چندصدایی، پایان‌ناپذیری، کارناوال‌گرایی، گفتار دوپاره و... همگی اول‌بار در این کتاب طرح شدند. او همان‌طور که تالسوی را در خلق فن شعر و بازنمایی زندگی روزمره تحسین می‌کند، داستانیفسی را به خاطر رودرگویند شخصیت‌هایش با یکدیگر، در آستانۀ نقاط بفرنج زندگی‌شان، می‌ستاید؛ شخصیت‌هایی که به روال زندگی واقعی از منظر یکدیگر و در مواجهه با هم بازشناخته می‌شوند و رشد می‌کنند.



سرشناسه: باختین، میخائیل میخائیلوویچ، ۱۹۷۵ - ۱۸۹۵ م. Bakhtin, Mikhail Mikhailovich
 عنوان و نام پدیدآور: مسائل بوپیکای داستایفسکی / میخائیل باختین؛ ترجمه نصراله مرادیانی
 مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۴۰۱
 مشخصات ظاهری: ۵۸۴ ص:؛ ۱۲/۵ × ۱۹/۵ س.م.
 شایک: ۹-۶-۳۱۳-۶۲۲-۹۷۸
 یادداشت: عنوان اصلی: Problemy Poetiki Dostoevskogo
 یادداشت: کتاب حاضر از متن انگلیسی با عنوان "Problems of Dostoevsky's Poetics" به فارسی برگردانده شده است.
 یادداشت: کتاب حاضر در سال‌های مختلف توسط مترجمان و ناشران متفاوت ترجمه و منتشر شده است.
 یادداشت: واژه‌نامه
 موضوع: داستایفسکی، فتودور میخائیلوویچ، ۱۸۸۱ - ۱۸۲۱ م. -- نقد و تفسیر
 موضوع: Dostoyevsky, Fyodor -- Criticism and Interpretation
 شناسه افزوده: مرادیانی، نصراله، ۱۳۶۲ -، مترجم
 رده‌بندی کنگره: ۵/۶۲۲/۵ PG۳۳۶۲
 رده‌بندی دیویی: ۷۳۳/۸۹۱
 شماره کتاب‌شناسی ملی: ۸۸۸۹۴۹۳

مسائل بوطیقای داستایفسکی

| نصراله مرادیانی |

Problems of Dostoevsky's Poetics

| Nasrollah Moradiani |

مسائل بوطیقای داستایفسکی

میخائیل باختین

ترجمه نصراله مرادیانی

ویراستار: مریم قرنام

نمونه خوان: میترا سلیمانی

مدیر هنری و طراح یونیفرم: سیاوش تصاعدیان

مدیر تولید: مصطفی شریفی

چاپ اول، زمستان ۱۴۰۲ تهران، ۵۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۳۱۳-۰۰۶-۹

تیراژ | ۲۳ | Bidgol Publishing co. |

تیراژ

تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷

فروشگاه: تهران، خیابان انقلاب، بین ۱۷ فروردین و فخر رازی، پلاک ۱۲۷۴

تلفن فروشگاه: ۶۶۴۶۳۵۲۵، ۶۶۹۶۳۶۱۷

همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.

bidgol.ir

۷	یادداشت مترجم فارسی
۹	مقدمه
۳۷	دیباچه ویراستار
۶۵	یادداشت نویسنده
	فصل اول
۶۷	رمان چند صدایی داستایفسکی و بازتاب آن در ادبیات انتقادی
	فصل دوم
۱۳۷	قهرمان و موضع مؤلف در خصوص قهرمان در هنر داستایفسکی
	فصل سوم
۱۸۹	ایده در داستایفسکی
	فصل چهارم
۲۲۹	ویژگی های ژانر و ترکیب بندی پیرنگ در آثار داستایفسکی
	فصل پنجم
۳۵۷	گفتمان در داستایفسکی
۵۰۹	نتیجه گیری
۵۱۳	ضمائم
۵۱۵	ضمیمه اول
۵۲۷	ضمیمه دوم

ضمیمہ فارسی

۵۵۹

فہرست اسامی خاص، اصطلاحات و آثار

۵۶۱

در ترجمه کتاب حاضر، اغلب نقل قول‌های آثار داستایفسکی را از ترجمه‌های فارسی این آثار آورده‌ام. عناوین این آثار در ضمیمه فارسی انتهای کتاب آمده است و اشاره به صفحه یا صفحات در انتهای نقل قول‌ها به صفحات همین کتاب‌های فارسی مربوط می‌شود. از مدیران نشر ییدگل، عماد شاطریان و آلا شویز، بسیار ممنونم که امکان چاپ مجدد کتاب را در مجموعه نشر ییدگل فراهم کردند. در چاپ قبلی، دوست ویراستارم، مریم فرنام، کتاب را خوانده بود و متن فارسی کتاب را پیراسته‌تر کرده بود. از او نیز سپاسگزارم. در این چاپ، نگاهی دوباره به متن کرده‌ام، اما به جز تغییراتی که در دو مقاله آغازین کتاب، نوشته وین سی. بوث و کریل امرسون، داده‌ام، باقی متن تغییر زیادی نکرده است.

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

منتقدان فرم‌گرا بحث خود را از حقیقتی آغاز می‌کنند که منتقدان ایدئولوژی‌گرا غالباً آن را نادیده می‌گیرند: این حقیقت که فرم، حتی در انتزاعی‌ترین حالتش، به خودی خود جالب توجه است. شکل‌ها، نقش‌ونگارها و طرح‌ها برای همهٔ آدم‌ها گیرایی و از این رو معنی دارند. به آنچه بعضی منتقدان «معانی بشری» می‌نامند نیازی نیست؛ در واقع هیچ چیز انسانی‌تر از دوست داشتن اشکال انتزاعی نیست. تناسباتی که در عرصهٔ ریاضی محض کشف و ابداع می‌شود، درست مثل شکل‌هایی که در جهان واقعی با آنها مواجه می‌شویم یا به‌زعم خود مواجه می‌شویم، از نظر جویندگان آن تناسبات به مراتب ارزشمندتر از جست‌وجوی بی‌شکلی مطلق است؛ آن‌هم اگر منطقی وجود داشته باشد که براساس آن جست‌وجو، مطالعه یا «صورت‌بندی» بی‌شکلی واقعی امکان‌پذیر باشد.

آنجا که بحث بر سر فرم‌های ساخته دست بشر است، دلبستگی «خالصانه»، «انتزاعی» و «بی‌غرضانه» ما به فرم‌ها، برای منتقدان فرم‌گرا عجیب بوده است. مسلماً آثار هنری هنوز گویای علاقه ما انسان‌ها به فرم انتزاعی یا «بی‌معنی» اند، ولی این آثار غالباً مالا مال از معانی دیگری نیز هستند. نقاشی و پیکرتراشی آبستره، خواه بدوی و خواه مدرن، موسیقی غیربرنامه‌ای^۱ چه ساخته باخ چه ساخته کاوشگران ریاضی متأخر، پازل‌های پیچیده زبان، لحاف‌های چهل تکه، «هنر» کامپیوتری مبتنی بر معادلات پیچیده، همگی، مؤید توانایی انسان برای لذت بردن از اشکالی است که از معانی معمولِ مورد علاقه ایدئولوژی‌ها جدایند. با این حال، به مجرد ساخته شدن حتی بی‌روح‌ترین اثر هنری، معانی‌ای برای آن به ارمغان می‌آید که در نتیجه آن آفریننده و دریافت‌کننده به قلمرویی ورای تعمق درباره شکل ناب گام می‌نهند. از این رو، دیر یا زود همه منتقدان فرم‌گرا باید با این مسئله مواجه شوند که چطور با رسوایی‌ای دست‌وپنجه نرم کنند که عموماً «محتوا» نامیده می‌شود. یک راه برای حل این مسئله مخالفت بی‌پرده با معنا و تصور آن به منزله لکه‌ای بر فرم ناب است. در قرن حاضر شمار چشمگیری از منتقدان هنر را مرادف تطهیر اثر هنری از هرگونه معنا دانسته‌اند. آیا مسلم نیست که هرچه ما به تصوری ساده و ناب از فرم نزدیک‌تر شویم - فرمی آلوده نشده با دلبستگی‌های فایده‌خواهانه‌ای که زندگی غیرهنری‌مان را اثبات‌شته است - بیش از پیش به آن چیزی نزدیک می‌شویم که به حق هنر نامیده می‌شود؟ بیانیه‌های بی‌شماری بر بی‌آلایشی هنر پای فشرده‌اند و علیه اشخاص هنرنشناسی داد سخن داده‌اند که با

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

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

در پایان قرن نوزدهم پیترا و دیگران می‌گفتند تمنای هنر رسیدن به وضعیت موسیقی است که در آن فرم و محتوا چنان با ظرافت درهم می‌پیچند که هیچ منتقدی نمی‌تواند آنها را از هم جدا کند. در عصر ما منتقدها بر این باورند که حتی لحن پیترا هم به اندازه کافی سخت‌گیرانه نیست: به عقیده آنها، مسئله هنر آمیزشی زیبا نیست، چراکه اصلاً نباید «محتوا»یی در کار باشد تا با فرم آمیخته شود. موسیقی خود به درستی در تمنای رسیدن به وضعیت ریاضی ناب یا فرم دست‌نخورده و غیرتصنعی صدهای طبیعی است. فقط فرم است که اهمیت دارد؛ یا، بنا به آخرین تعبیر روز، فقط زبان اهمیت دارد.

هرکس که این طور جسورانه به نفع فرم بی‌پیرایه رأی دهد دیر یا زود با این حقیقت رسواکننده مواجه می‌شود که در زندگی واقعی همه آثار هنری بار ایدئولوژیک دارند. این رسوایی در جایی بیش از همه به چشم می‌آید که آثار هنری «پیامی» آشکار و مشخص داشته باشند؛ مثل شورواشتیاق دینی بهشت گم شده و مس در بی مینورو سرزمین بی حاصل یا اضطراب اگزیستانسیالیستی و هدف دار اکثر آثار داستانی مهم قرن بیستم. با این حال، لاپوشانی تمام و کمال ایدئولوژی در آثار هنری نیز همان قدر شرم‌آور است. منتقدان باریک بین به سادگی می‌توانند ثابت کنند که اگر هدف ما رسیدن به خلوص و بی‌آلایشی باشد، همان بهتر که هنرمند کار خود را به ماشین‌های بی‌غرض واگذار کند. حتی می‌توان

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

از میان همهٔ هنرها، آثار داستانی بیش از سایر هنرها برای خالص و بی‌آلایش شدن مقاومت نشان داده‌اند. وجود ناخالصی در اثر داستانی به قدری آشکار است که بعضی هنرمندان آن را آفرینشی معیوب دانسته و ردش کرده‌اند؛ شاعرها خیلی وقت‌ها در مرام‌نامه‌هایشان تشری حوالهٔ نویسنده‌های داستان‌گو کرده‌اند، نویسنده‌هایی که صرفاً دل مشغول تهیهٔ «متنی خواندنی» هستند و متقابلاً خیلی از رمان‌نویس‌ها در آرزوی دستیابی به شعر بی‌داستان^۱ بوده‌اند. از آنجا که داستان گفتن به‌خودی‌خود اقرار به خیانت به فرم ناب است، می‌توان از طریق چوب لای چرخ داستان گذاشتن، به نحوی فرم را به اثر بازگرداند؛ مثلاً از طریق بی‌فرجام گذاشتن داستان تا خواننده صفحات داستان را زیرورو کند، با روایت کردن داستان با ترتیبی الفبایی، با افزودن بازی‌های زبانی و استفاده از شیطنت‌هایی در زاویهٔ دید و به این ترتیب یادآوری این مسئله به مخاطب که ظرافت و پیچیدگی ساختاری تنها دلبستگی موجه است؛ همچنین بیان مستقیم این امر به خواننده که داستان‌هایتان نه به واسطهٔ دلبستگی به شخصیت‌ها و شکل ارتباط آنها با یکدیگر، بلکه به واسطهٔ نظامی عددی یا شیوه‌های تصادفی مثل ورق‌های بُرخورده یا گزینش کامپیوتری «پدید» آمده‌اند. ولی واقعیت خجالت‌آور آنجاست که به‌مجرد به زبان آوردن نام شخصیت‌ها و وقوع حتی یک ماجرا، خوانندگان با نهایت ساده‌لوحی و غرض‌ورزی شخصیت‌ها را انسان‌هایی واقعی در موقعیتی

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

حاصل ناکامی مسلم فرم‌گرایی ناب در مواجهه متناسب با حتی ساده‌ترین آثار داستانی تلاش‌های گوناگونی بوده که ایدئولوژی را نه رسوایی، بلکه راز دانسته‌اند. داستان‌های سرگرم‌کننده حقیقت پیچیده‌ای را بر ما آشکار می‌کنند: درحالی که اتفاقات زندگی آدم‌ها به خودی خود هنر محسوب نمی‌شود، آثار داستانی، برخلاف توشیح دوتایی^۱، مسلماً شکلی از هنرند که به یک معنا از اتفاقات زندگی آدم‌ها ساخته شده‌اند. اگر، در عرصه هنر، فرم همواره به نحوی اهمیت داشته باشد، اگر فرم آن چیزی باشد که هنر را از زندگی متمایز می‌کند و اگر فرم آثار داستانی ریشه در مصالح به دست آمده از زندگی واقعی داشته باشد، چطور می‌توان از چیزی به نام هنر داستان‌نویسی سخن گفت؟

در این صورت، دومین راه حل رسوایی مذکور، یعنی محتوا، استقبال از آن و کوچک شمردن علاقه به فرم و یکی دانستن هنر اثر ادبی با ایدئولوژی آن و به این ترتیب ارزش‌گذاری آثار بر طبق راستی یا ناراستی سطحی ماجراهایی است که در آنها اتفاق می‌افتد. بنابراین، آدم می‌تواند عملاً مرز میان هنر و زندگی را حذف کند و با هر اثر هنری مثل تجربه بی‌واسطه و دست‌اول رودررو شود. این نگرش «هنرستیزانه»^۲، به رغم بی‌اعتبار شدن در پی انتقادهای اعصار مدید، هنوز پابرجاست؛ در پروژه‌های سانسور که در مدارس به ما تحمیل می‌شود؛ در بعضی نقدهای سیاسی که صرفاً مختص رژیم‌های تمامیت‌خواه نیز نیست؛ در بعضی حمله‌های عجولانه به آثاری که تبعیض جنسی یا نژادپرستی

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

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

سومین راه این است که بی هیچ نظم و قاعده، با مصالحه‌ای متزلزل گاه از فرم حرف بزنیم و گاه درباره معنا؛ اینکه درباره کدام یک حرف بزنیم بستگی دارد به اینکه خود اثر ذهن ما را به سوی کدام یک، فرم یا معنا، سوق دهد. در این روش التقاطی، فرم مثل لفافی است که به سادگی می‌تواند کنده شود، لفافی حاوی محتوا. این تفکری کلاسیک استوار بر تمایز اشیا / کلمه‌ها^۲ است: «اشیا» به عنوان محتوا کل «معنی» را

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

۲. *self-destroying machine*: اصطلاحی است برساخته هنرمند آلمانی، گوستاو متزگر، که در دهه ۱۹۶۰ با پاشیدن اسید روی سطحی نایلونی طرح‌هایی می‌ساخت تا مخالفت خود را با سلاح‌های اتمی نشان دهد. - م. ف.

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

در بر دارند و «کلمه‌ها» یا زبان، به عنوان فرم، وظیفه حمل را بر عهده دارند، درست مثل خدمات تحویل کالا که اهمیت چندانی به محتویات داخل بسته نمی‌دهد. منتقدان نقد نو، دست‌کم به وقت بررسی آثار داستانی، تمایل داشتند این‌گونه با فرم رودرو شوند.

می‌توان چهارمین راه را «ارسطویی» نامید یا، شاید برای اجتناب از ادعای فهم کامل ارسطو، «نوارسطویی». در اینجا فکر «محتوا»ی تفکیک‌پذیر از فرم را به‌کل از ذهن بیرون و در عوض بر جفت فرم/ ماده تکیه می‌کنیم که در آن نه فرم می‌تواند از جفت خود جدا شود و نه ماده از فرم. اگر مواد و مصالح اثر از فرم خود تفکیک شوند، یا صرفاً به مواد و مصالح خام مبدل می‌شوند یا در قالب فرمی دیگر جای می‌گیرند که اساساً ماهیت ماده را متحول می‌کند. این شیوه فرم‌بنیاد هم زبان را مورد توجه قرار می‌دهد هم ایدئولوژی‌هایی را که ناگزیر در زبان مستترند؛ فرم و ایدئولوژی‌ای که محصول اندیشه‌ای برخاسته از کنش انسانی‌اند یا محصول اندیشه‌ای که باید فهمیده شود یا محصول نگرشی که بناست در جهان اشاعه شود. مثل هر چیزی که واقعاً وجود دارد، آثار هنری، هم از نظر فرم هم از نظر مواد و مصالح، تحلیل‌پذیرند؛ ولی به‌عنوان چیزهایی موجود، این آثار هنری این همانی‌ای از فرم و ماده را نمایش می‌دهند. در اینجا ماده در واقع به شکل چیزی درآمده که عملاً با آن روبه‌رو هستیم. در این دیدگاه، حتی نمی‌توان فرم فرضاً ادیب شهریار را بدون وصف دقیق ویژگی‌های اخلاقی و عقلانی شخصیت‌هایی که کارهایی ازشان سر می‌زند و درد و رنج می‌کشند توصیف کرد؛ فرم همان کنش آنهاست. بازگویی‌ای از پیرنگ که برآوردی دقیق از تمامی وجوه شخصیت ادیب- یا در ژانگون مدرن، «ارزش‌ها»ی او من جمله «ایدئولوژی» او- را در بر نگیرد هیچ اعتبار فرمال نخواهد داشت؛ و بازگویی‌ای از «محتوا» نیز که

→ واژه‌ها (و جمع verbum) است. تعبیر لاتین res, non verba که در زبان‌های اروپایی امروز نیز به کار می‌رود به عبارتی معادل «به عمل کار برآید به سخن دانی نیست» در زبان فارسی است. -م. ف.

دیدگاه‌های اخلاقی را از شکلی که در آن نمایش داشته‌اند تفکیک کند همان قدر بیهوده خواهد بود. همچنین، اندیشه‌ها و باورهایی که در «لِدا و قو»^۱ به بیان درآمده محتوایی شکل گرفته از کلمات نیستند، بلکه خود ایده‌هایی شکل گرفته‌اند: فرمی منحصر به فرد، تحمیل شده بر کلماتی که به خودی خود می‌توانستند ایده‌های پُر شمار دیگری را بیان کنند. در این دیدگاه، فرم در قالب فرم‌هایی بی‌شمار و مجزا پدیدار می‌شود؛ به عبارتی فرم‌هایی به تعداد همه «چیزها»^۲ی موجود در این عرصه، به تعداد همه جوهرهایی که به دست هنرمندان ساخته شده‌اند. این جوهرها، برخلاف آنها که در طبیعت رخ می‌نمایند، به کل در ارزش‌ها غرقه‌اند. به بیان دیگر، فرم داستانی‌ای که عاری از ارزش و عاری از تعهدات و دغدغه‌های شخصیت‌ها و نویسنده‌شان باشد وجود ندارد. وقتی می‌فهمیم پیروان ارسطو چطور با مفهوم طرح داستانی مواجه می‌شوند، متوجه می‌شویم که چرا ترجیح می‌دهند نه از فرم بلکه از فرم‌های متعدد حرف بزنند. کسانی که به فرم عالی یا فرم ناب داستانی علاقه داشتند، در بیشتر حمله‌هایشان به طرح داستانی، آن را مرادف دسیسه دانستند و دسیسه از ارزش‌های شخصیت‌های انسانی درگیر در آن فرم داستانی جدا دانسته شد.^۲ وقتی ای. ام. فورستر خواست جان کلام ساختار تائیس آنا تول فرانس را بازگو کند، آنچه اتفاق افتاد (چون مقام کشیشی و روسپیگری، هریک، آنجایی آغاز می‌شود که دیگری خاتمه یابد) این بود که طرح این رمان به شکل ساعت شنی بازنمایی شد؛ یا برای ساده‌تر کردن آن، به شکل «X». اگر بخواهیم در این سطح از انتزاع سخن بگوییم، می‌توان گفت چون مکث داستان چگونگی در مخمصه افتادن یک شاه‌کُش و همسرش، پس از کامیابی اولیه، است، پس طرح این نمایش چیزی مانند خط منحنی یا برای بزرگ‌نمایی این سرنگونی، مانند چک مارکی سروته خواهد بود.

1. "Leda and the Swan"

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

تحلیل‌های ادبی «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».^۱ چنین ادعایی، حتی اگر حقیقت داشته باشد — و تا آنجا که من می‌دانم ممکن است داشته باشد — برای کسی که سعی دارد دربارهٔ شیوهٔ ارتباط ایدئولوژی و فرم صحبت کند، سودمند نیست.

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

با این حال، این کار را با به دست دادن کتاب قواعد یا با طرح الگوریتمی ساده انجام نمی‌دهد. در تحلیل‌های این کتاب، با ارزش‌دآوری‌هایی در خصوص زیبایی فنی یا فرمال تفکیک‌پذیر از کیفیات اخلاقی مواجه نیستیم، بلکه همهٔ تحلیل‌های این کتاب مشحون است از دآوری‌های ارزشی کنشی شکل گرفته، «سنتری از حوادث» یا رویدادهایی که بازنمایندهٔ انتخاب‌های عاملانی اخلاقی یا احیاناً غیراخلاقی است؛ در نتیجه این دآوری‌ها، به عنوان «طرح» اثر، سزاوارند «جان» اثر نامیده شوند. بنابراین آنچه باختین ایدئولوژی می‌نامد بخشی جوهری 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. در گفت‌وگوگرایی باختین، درست مثل فرمالیسم ارسطو، اشاره‌چندانی به اشکالی مانند ساعت شنی یا منحنی‌های مارپیچی یا تقارن‌ها و عدم تقارن‌های انتزاعی، از هر نوع آن، وجود ندارد. نه کنش آدم‌ها را می‌توان به نمودار یا معادله ریاضی تقلیل داد و نه حتی «تقلید کنش‌ها» را.

پس یکپارچگی‌ای که در هر تعبیر راستین از نقد فرمال ارسطویی در جست‌وجویش هستیم نوعی یکپارچگی ایدئولوژیک است؛ یکپارچگی اعمالی که در مواد و مصالح ایدئولوژیک نهفته است، خواه آشکار، مثلاً در القاب و صفاتی که شخصیت را خوب یا بد معرفی می‌کنند، خواه به‌شکلی تلویحی، در قالب چینش ارزش‌ها در سیر پیشروی طرح داستان. نکته مهم در حرکت به سوی مقایسه نقد ارسطویی، با تعبیری که باختین از «فرمالیسم ایدئولوژیک» ارائه می‌دهد، آن است که اینجا در واقع در پی یکپارچگی هستیم؛ همانا هنرمند در پی یکپارچگی جلوه‌های هنری است، هنرمندی که هنرش مهارتی است برای هماهنگ‌سازی. هدف اصلی همه‌جا جلوه هنری است (جلوه‌ای تراژیک یا خنده‌آور، پرهجو یا ترسناک، اسرارآمیز یا تحسین‌آمیز - ارسطوگرهای دیگر فهرستی متفاوت از جلوه‌های هنری احتمالی و شگفت‌انگیز عرضه می‌کنند) و در مورد مسائل فنی مانند وسایلی صحبت می‌شود که به خدمت اهدافی خاص درمی‌آیند. در مقاله «فلسفه ترکیب‌بندی»^۱ ادگار آلن پو است که همچو نقش‌گرایی‌ای به شکل کاریکاتور درمی‌آید؛ در این مقاله، درباره هریک از انتخاب‌های هنرمند طوری صحبت می‌شود که انگار محاسبه

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 درباره داستان‌نویسی موفق بدانند. - م. ف.

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

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

هر منتقدی که بخواهد فن ادبیات داستانی را بر این اساس مطالعه کند (همان کاری که من هم در اواسط قرن می‌کردم) مسلماً تلاش خواهد کرد هر عنصر هنری را بر اساس نقش آن درون یک کل بفهمد. حتی هنجارهایی که یک رمان در خود دارد، به عبارتی ایدئولوژی آن، در خدمت یکپارچگی‌ای 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 دهه پنجاه تصمیم گرفتم «عینیت»ی را

مورد بازنگری قرار دهم که منتقدان در آن دوره به عنوان دستاورد داستان خوب برایش بازارگر می کردند، طبیعی بود که از خود پرسیم آیا عینیت واقعاً مهم ترین هدف هر داستان خوب است، آیا طینی از عینیت برای همه اهداف اصلی ادبیات داستانی کارآمد است و آیا برای مؤلف نوعی عینیت راستین حقیقتاً امکان پذیر است، فارغ از اینکه چه میزان تطهیر فنی به دست آمده باشد. برای من که در مقام به اصطلاح «فرمالیست طراح»^۱ کار می کردم ناگزیر جواب هر سه سؤال «نه» بود. عینیت مهم ترین هدف نیست و حقیقتاً دست نیافتنی است، چون صدای نویسنده همواره حاضر است، فارغ از تلاشی که احیاناً برای مخفی کردن این صدا صورت گرفته باشد؛ و حتی طینی از عینیت صرفاً در پاره ای از موقعیت های داستانی راهگشاست، چون بی تردید بسیاری از بهترین لحظاتی که در رمان ها با آن مواجه می شویم حاصل وهم لحظاتی سراسر «غیرعینی» است.

در نظر من، مخالفانم کسانی بودند که در تمام داستان های خوب نوعی «زاویه دید چشم چرانه»^۲ را ضروری می دانستند و از همین رو قواعدی انتزاعی و بی قید و شرط ابداع می کردند، قواعدی که می گفت چگونه می توان نشانه های حضور نویسنده را از اثر پاک کرد. در مقام کسی که درون مکتبی یکسر فرمالیستی جای داشت، خودم را کسی می دانستم که می خواهد خطایی فاحش ولی متداول را جبران کند: جست و جوی عینیت به هر قیمتی؛ عینیتی که در اکثر اوقات صرفاً به مسائل ظاهری زاویه دید تقلیل می یافت. منتقدان اصرار می کردند که اگر نویسنده از قواعدی بخصوص مثل «بازگویی» تخطی کند، اگر از پس «نشان دادن» مطلق یا «تجسم بخشیدن» بر نیاید، نتیجه نهایی «عینی» نخواهد بود و این نتیجه تاً چندان خوب نیست. در میان کسانی که در آن زمان بیش از همه می کوشیدند در وضع این قواعد افراط کنند

1. constructive formalist

2. point-of-voyeurism

این ادعا وجود داشت که رمان‌نویس باید رنگ‌آمیزی هر شخصیت را بدون تحمیل داوری‌های گزاف اخلاقی به عهده بگیرد و در این راه غالباً به سخنان کیتس درباره شکسپیر و «شاعر بوقلمون صفت»^۱ اشاره می‌شد. شماری از منتقدان این ایده را به خود ساختار رمان بسط داده و مدعی بودند که رعایت «انصاف» درباره شخصیت‌ها بزرگ‌ترین هدف ادبیات داستانی است. ولی بیشتر منتقدان، و علی‌الخصوص منتقدان تجربه‌گرا، مسئله را به تطهیر فنی تقلیل داده بودند: نویسنده باید سطحی^۲ را بیافریند که عینی باشد یا عینی بنماید.

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

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

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

2. surface

۳. افزوده خود نویسنده. — م. ف.

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

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

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

ولی برای باختین مفهوم نقش‌های گوناگون سرایا متفاوت است از پاره‌ای جلوه‌های ادبی مانند تراژدی یا کمدی، هجو یا مدیحه. وظیفه هنرمند صرفاً این نیست که تأثیرگذارترین اثر را، در مجموع آثار نوع ادبی مربوطه، بیافریند بلکه وظیفه او دست یافتن به چشم‌اندازی از جهان است والاتر از سایر چشم‌اندازها؛ داستانی شایسته که در پی ایفای نقشی شایسته باشد بهترین وسیله‌ای است که تاکنون برای فهم ابداع شده است. در حقیقت تنها وسیله‌ای است که می‌تواند، از طریق دستیابی به عینیتی سرایا متفاوت با عینیتی که برای منتقدان غربی محترم است، حق را در مورد چندکانونی بودن ذاتی و کاهش ناپذیر یا به عبارتی «چندصدایی» زندگی انسان به جا آورد. فارغ از اینکه از نظرگاه ارسطویی ممکن است درباره هدف رمان برای رسیدن به تأثیری خاص صحبت شود، بهترین رمان‌ها، در راستای رهانیدن ما از نظرگاه‌های ذهنی کوتاه‌بینانه، به کیفیتی عموماً مطلوب دست می‌یابند. مثل «شکوه» جهان‌شمول مطلوبی که لونگینوس در پی آن بود، کیفیتی که باختین از پی آن است نیز نوعی «شکوه چشم‌اندازهای آزادشده» است که همواره و در همه نمونه‌های ادبیات داستانی مافوق هر شکوه دیگری است.^۱

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

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

۲. این کتاب باختین با عنوان تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی درباره رمان با ترجمه رؤیا پورآذر در نشر نی به چاپ رسیده است. — م. ف.

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

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

زندگی فردی مان بیشتر تمایل داریم — به منظور آرام نگه داشتن اوضاع و اشراف داشتن به جهان — پیش از موقع راه بر صداهاى دیگر بیندیم، نویسنده‌ها نیز عموماً تجربه و سوسه‌انگیز تمایل به تحمیل وحدتى 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، به شدت معیوب به نظر خواهند رسید.

باختن این مسئله را به شیوه‌ای دیگر مطرح می‌کند. وجود انسان، همان‌طور که درون زبان‌های مختلف پدید می‌آید، دو گرایش مخالف هم دارد. از طرفی، نیرویی «مرکزگیز» در کار پراکندن ما به بیرون به‌سوی انواع متعدد «صداها»ست، به‌سوی بی‌شکلی‌ای احتمالی که لابد فقط خدا می‌تواند بر آن محیط شود و نیروهای «مرکزگرا»ی مختلفی هم در جهت محافظت از ما در برابر ناپایداری و تلونی طاقت‌فرسا در کارند. اشتیاق برای آفرینش آثاری هنری که از نوعی انسجام، یعنی یکپارچگی فرمال، برخوردارند مسلماً نیرویی «مرکزگرا»ست؛ این اشتیاق ما را با بهترین تجربه‌ای رویارو می‌کند که کولریج آن را «کثرت در عین وحدت» می‌نامید، وحدتی که انصاف را در مورد تنوع به جای می‌آورد. ولی ما همیشه دوست داریم، 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 چند صدایی حقیقی هم‌سرایى درونش می‌دهد. حتی نمایشنامه که ظاهری چند صدایی 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، به عوض اینکه به هر شخصیت بخصوصی اختیار گفتن هر آن چیزی را بدهد که خودش به شکلی که مایل است خواهد گفت.

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

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