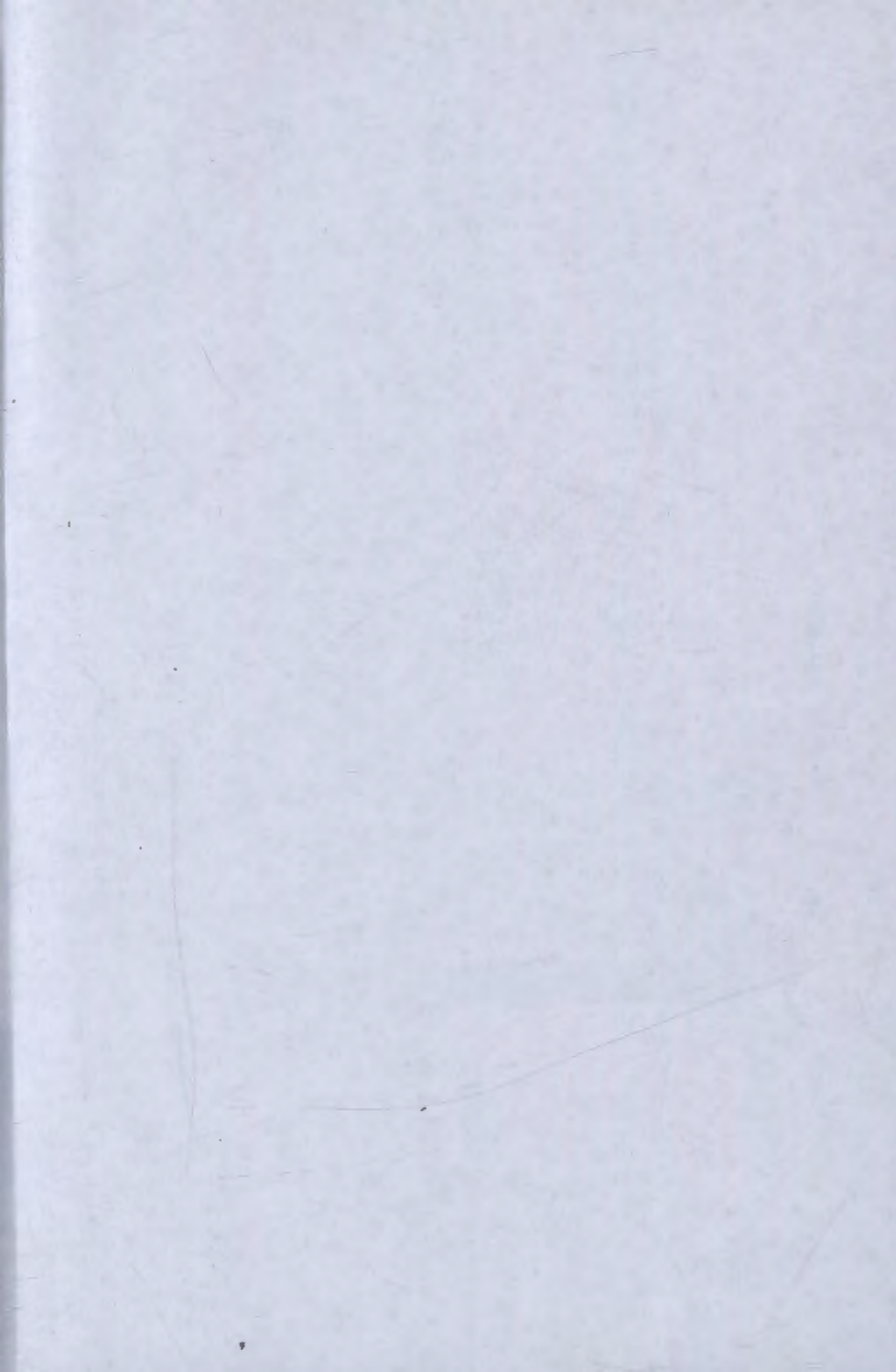


زیبایی شناسی
و نظریهٔ رُمان

میخائیل باختین

ترجمهٔ کتایون شهپرراد

به نام خدا



زیبایی‌شناسی
و نظریهٔ زمان

میخائیل باختین

ترجمهٔ کتابیون شهپرراد

زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان

سرشناسه ناشر: میخائیل میخائیلوویچ، ۱۹۹۵-۱۹۷۵

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich

عنوان و نام پایبندآور: زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان، مؤلف: میخائیل میخائیلوویچ باختین؛ ترجمه: آنتون شهپرراد

ویراستار: احسان مجیدی تیرداد

مشخصات نشر: تهران، کتاب آبان، ۱۳۹۹

مشخصات ظاهری: ۲۵۵ ص، ۲۵×۱۷، ۱۵۰۰۲۰۰

شابک: ۹۷۸۶۲۲۶۰۲۵۴۰۹

وضعیت فهرست‌نویسی: غیر

یادداشت: عنوان اصلی: Esthétique et théorie du roman

یادداشت: چاپ همی، همراه مقالات و تحقیقات هنری، گسترش هنر، ۱۳۸۳

موضوع: ادبیات، زیبایی‌شناسی

Literature - Aesthetics

موضوع: خلاقیت هنری در ادبیات

Creation (literary, artistic, etc.) in literature

موضوع: داستان‌نویسی

Fiction - Authorship

شابک: فهرست‌شده شهپرراد، آنتون، ۱۳۲۴، مترجم

شابک: فهرست‌شده Shulypur Rad, Katayom

رقم بدلی: تک‌رقم: PN45

رقم بدلی: تیراژ: ۱۰۰۰

شماره کتابشناسی ملی: ۶۱۰۵۵۹

ناشر: کتاب آبان

مؤلف: میخائیل باختین

مترجم: کتابیون شهپرراد (عضو هیئت علمی دانشگاه حکیم سبزواری)

ویراستار: احسان مجیدی تیرداد

مدیر هنری و طراح گرافیک: احسان رضوانی

لیتوگرافی: جامع هنر

چاپ و صحافی: واژه

نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۹

تیراژ: ۱۰۰۰ جلد

شابک: ۹۷۸۶۲۲۶۰۲۵۴۰۹



انتشارات کتاب آبان

تهران، خیابان انقلاب، خیابان فخرآزادی، کوچه فدایی داریان، پلاک ۲، طبقه همکف، واحد ۱۰، شماره تماس: ۶۶۹۵۵۰۱۲، دورنگار: ۶۶۴۰۱۶۴۴

پست الکترونیک: info@abanbooks.com • وبسایت: www.abanbooks.com



زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان



۷۸۶۲۲۶ ۰۲۵۴۰۹
۳۱۳۶۷۵
انتشارات کتاب آبان ۷۸۰۰۰۰۰۰ ر!

■ فهرست

۷.....	مقدمه مترجم
۹.....	پیشگفتار
۲۷	کتاب اول / محتوا، ماده اولیه و شکل در اثر ادبی
۳۱	تاریخ هنر و زیبایی شناسی به معنای عام
۵۳.....	مسئله محتوا
۷۵.....	ماده اولیه
۹۱	شکل
۱۰۹	کتاب دوم / گفتمان رمانی
۱۱۱	سیک شناسی معاصر و رمان
۱۲۷	گفتمان شعری، گفتمان رمانی
۱۵۷	چندزبانی در رمان
۱۹۵	سخن گو در رمان
۲۳۷	کتاب سوم / داستان حماسی و رمان
۲۸۳	نمایه

■ مقدمه مترجم

از ۱۹۶۰ تا به امروز، منتقدان بر این باورند که آثار میخائیل باختین را باید به مثابه بنیاد تحلیل ادبی در نظر گرفت. دستاوردهای پژوهشی او، از مدت‌ها پیش، در دانشگاه‌های اروپا، امریکای شمالی و لاتین، مورد توجه، بحث و بررسی قرار گرفته و هنوز که هنوز است، بدان به‌عنوان زیربنای پژوهش‌های نوین در گستره مطالعات زبان‌شناختی، زیبایی‌شناختی و ادبی نگریسته می‌شود. از زمانی که تزوتان تودوروف و ژولیا کریستوا آثار باختین را به فرانسه‌زبانان شناساندند، منتقدانی همچون ژنت، بارت، تادیه، فوکو و بسیاری دیگر از نام‌آوران این عرصه، از او به‌عنوان اندیشمندی نام بردند که تحقیقاتش می‌توانست در جبهه‌ای مقابل ساختارگرایی سال‌های ۱۹۷۰ قد علم کرده و، به‌نوعی، مقدمه‌ای باشد بر فروپاشی اندیشه ساختارگرایی صرف، به‌معنای خاص کلام. برای نمونه، تردیدی نیست که زیبایی‌شناسی دریافت اثر هانس روبرت یاوس یا مجموعه آرایه‌ها اثر ژنت و بسیاری دیگر از منابع نقد ادبی و بوطیقای نوین، از افکار و اندیشه‌های باختین منبعث شده‌است. یادآور شویم که تمامی این بزرگان، به اتفاق بر این باورند که رویکرد باختین در تحلیل گفتمان، به دلیل به‌کارگیری واژگان پیچیده و انتزاعی، با هدف پرداختن به مضامینی که آن‌ها نیز، به‌نوبه خود، همگی پیچیده و انتزاعی‌اند، ممکن است در نگاه نخست، برای تمامی خوانندگان، از جمله فارسی‌زبانان، مبهم و دشوار به نظر آید. با این همه، تأمل و تعمق، همراه با کُنند کردن سرعت در خواندن بندها و سطرها، نشان می‌دهد که اندیشه‌های او تا چه میزان منسجم و تابع منطقی استوار است. کتابی که در یک جلد در فرانسه با عنوان زیر:

Ésthetique et théorie du roman, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978

در انتشارات گالیمار در پاریس به چاپ رسید، از چند بخش تشکیل شده که ما در ترجمه‌ی اثر، تنها به سه بخش آن اکتفا کرده‌ایم. این سه، به ترتیب عبارتند از: کتاب اول با نام محتوا، ماده‌ی اولیه و شکل در اثر ادبی. در ابتدای این کتاب، پیشگفتاری گنجانده شده که به تاریخ هنر و زیبایی‌شناسی به معنای عام می‌پردازد و سپس، به تفصیل در سه بخش، ابتدا به محتوا، آنگاه به ماده‌ی اولیه و، سرانجام، به شکل در اثر ادبی. کتاب دوم به گفتمان رمانی اختصاص یافته و شامل چهار بخش است: ارتباط سبک‌شناسی معاصر و زبان، مقایسه‌ی گفتمان شعری و گفتمان رمانی، چندزبانی در رمان، نقش سخن‌گو در رمان.

کتاب سوم، داستان حماسی و رمان (روش‌شناسی تحلیل رمان) نام دارد. بخش‌های دیگری نیز در این مجموعه آثار باختین به زبان فرانسه وجود دارد که یکی به بوطیقای داستایوفسکی اختصاص یافته، دیگری به کروئوتوپ یا ساختار فضازمان و بخش بسیار مفصلی نیز به نقش رابله در شکل‌گیری رمان مدرن در اروپا. البته در سه کتاب اولی که در ترجمه‌ی فارسی در اختیار دارید، باختین به دفعات، در جای‌جای تحقیقاتش، به رابله و داستایوفسکی و ساختار فضازمان نیز اشاره می‌کند.

ترجمه‌ی کامل این سه بخش آخری، در جلد دوم همین کتاب، تا چندی دیگر در اختیار خوانندگان و علاقه‌مندان قرار خواهد گرفت. تجربه‌ی شخصی ما، به عنوان مدرس دانشگاه، نشان می‌دهد که بسیاری از پژوهشگران و همکاران، در طی تحقیقات خود، به کرات به نام باختین و نظریاتش اشاره می‌کنند، بی‌آنکه اصل کتاب‌های او ترجمه شده باشد. خواندن خلاصه‌های جسته‌گریخته، پراکنده و نقل از اینسو و آنسو و اسناد نادرست برخی آرا و باورهای گمراه‌کننده به این اندیشمند و منتقد بزرگ روسی باعث شده تا دستاورد بسیاری از پژوهش‌ها راه به بیراهه برد. امید است ترجمه‌ی حاضر، همچنین ترجمه‌ی سه بخش باقی‌مانده از آثار او، بتواند راهگشای پژوهشگران فارسی‌زبان در گستره‌ی نقد نو، بوطیقای نوین، زبان‌شناسی ادبی، زیبایی‌شناسی و تحلیل گفتمان باشد.

کتابیون شهپرراد

■ پیشگفتار

میخائیل باختین، فیلسوف و نظریه‌پرداز رمان

کاهش یافتن خفقان جو حاکم بر اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی در حوالی سال‌های ۱۹۶۰ کاری کرد تا در روند مطالعات صورت گرفته بر آثار داستایوفسکی و، در مقیاسی وسیع‌تر، بر کلیه پژوهش‌های ادبی روحی جدید دمیده شود و نام میخائیل باختین دیگر بار بر سر زبان‌ها افتد. نام این شخصیت ادبی که در سال‌های ۱۹۲۹ و در میان خیل فراوانی از نام‌ها، با نوشتن کتابی بس ارزشمند در باره بوطیقای^۱ داستایوفسکی^۲ بر سر زبان‌ها افتاده بود، خیلی سریع به فراموشی سپرده شد. فقط می‌دانستند هنوز زنده است و جایی در مورد او، که جمهوری کوچک خودمختاری در بخش میانی ولگا است، زندگی می‌کند؛ در آن هنگام، مورد او سرزمینی بود که شوربختانه به دلیل اردوگاه‌های کار اجباری اش شهرت داشت؛ این نیز آشکار بود که باختین در مدرسه‌ای عالی که به تازگی به دانشگاه بدل شده بود تدریس می‌کرده است و دفاعیه او از رساله اش درباره رابله^۳، (رساله‌ای که در آن هنگام هنوز به چاپ نرسیده بود) در سال ۱۹۴۶ سروصدای زیادی در انستیتوی ادبیات جهانی مسکو به پا کرده است: با وجود نظر مثبت بخشی از هیئت داوران که باختین را شایسته کسب عنوان دکترا می‌دانستند، هیئت مزبور در نهایت، پس از هفت ساعت مشاوره به اعطای عنوان نامزد دکترا علوم به او بسنده کرد.

۱. منظور از بوطیقا در اینجا، مجموعه‌بزرگی‌های متن ادبی است: چگونگی به‌کارگیری واژه‌ها، ترکیب جملات، سبک، روایت‌گری، نوع ادبی و مواردی از این دست (م).

2. Fyodor Dostoevsky

3. Rabelais

این فراموشی مدت‌ها به‌درازا کشید تا سرانجام چاپ مجموعه‌ای از آثار باختین به‌صورت نیمه‌پنهان، در دانشگاه سارانسک^۱، به‌بهانه هفتادوپنجمین سال تولدش، امکان داد تا بیشتر با چهره ادبی او آشنا شوند. پدر باختین کارمند بانک بود نسبت به خانواده‌ای اشرافی و ثروت ازدست‌رفته می‌رسید؛ هنگام انقلاب، تحصیلات خود را در رشته ادبیات در دانشگاه سنت‌پترزبورگ (که نامش به پتروگراد تغییر یافته بود) خاتمه داد و در این میان علاقه‌ای ژرف به فلسفه آلمان معاصر احساس کرد. نخست در شهر کوچکی در یکی از شهرستان‌ها به آموزگاری مشغول شد و سپس، در ویتبسک^۲، استادیار دانشگاه شد و بدین‌سان زندگی فرهنگی پرباری را آغاز کرد (این هنگام، مقارن با دوره‌ای است که مارک شاگال^۳ نیز در همین محل مشغول کار بود). آنجا دوستان و هواخواهانی یافت که از زمره آنان می‌توان از نیکولاس ولوشینوف^۴ نام برد که زبان‌شناس بود یا از پاول مدودف^۵ که هم منتقد ادبی بود، هم سرپرستی هیئت اجرایی شهرستان را برعهده داشت. ابتلا به بیماری عفونت استخوان مزمن که پانزده سال بعد به قطع یکی از پاهایش منجر شد، او را به پتروگراد (که حال دیگر لنین‌گراد نامیده می‌شد) کشاند. در آنجا بود که باختین همکاری خود را با انستیتوی تاریخ و هنر آغاز کرد. این نهاد یکی از پایگاه‌های مهم مکتب شکل‌گرایان^۶ محسوب می‌شد. سپس در انتشارات حکومتی مشغول به کار شد. این‌گونه بود که باختین به جامعه ادبی بسته و پرمدعای لنین‌گراد سال‌های ۲۰ راه یافت و با نویسندگانی چون نیکولاس کلی‌نویف^۷ آشنا شد که هم شاعری می‌کرد و هم کشاورزی و کنستانتین واگنیف^۸ که در سال‌های سیاه دهه ۳۰ به قتل رسید. نویسنده‌ای که شرح حال باختین را نگاشته خیلی سر بسته می‌گوید: «باختین

1. Saransk

2. Vitebsk

3. Marc Chagall

4. Valentin Nikolaevich Voloshinov

5. Pavel Medvedev

6. Formalism

7. Nicolas Klioviev

8. Constantin Vaguinov

مدتی پس از انتشار کتابش دربارهٔ داستایوفسکی (۱۹۲۹) در شهر کوستانای^۱ حوالی مرز میان سیبری و قزاقستان ساکن شد. «منظور از این گونه توصیف - ساکن شدن - بی تردید اشاره به تبعیدی اجباری و ناخواسته است که به ظاهر در سال ۱۹۳۶ و مقارن با استخدام باختین در مدرسهٔ عالی سارانسک، از شدت آن کاسته شد؛ تا بدانجا که در سال ۱۹۳۷ باختین توانست در کیمری^۲، شهری واقع در یک صد کیلومتری مسکو، ساکن شود. باختین لحظه‌ای از کار کردن باز نماند: بیشتر متن‌هایی که این کتاب نتیجهٔ گردآوری آن‌هاست، ثمرهٔ فعالیت‌های او در این دوره است. دو متن، از مجموعهٔ متون یادشده، سخنرانی‌هایی است که باختین در سال‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۴۱ در انستیتوی ادبیات جهانی مسکو ایراد کرده است. یکی از کتاب‌های او که در بارهٔ رمان آلمان قرن هجدهم نگاشته شده و آمادهٔ چاپ بود، درگیر و دار درگیری‌ها مفقود شد. در سال ۱۹۴۱، نگارش کتابی دربارهٔ رابله را به پایان برد. بلافاصله پس از خاتمهٔ جنگ، دیگر بار به مدرسهٔ عالی (که بعدها به دانشگاه تبدیل شد) فراخوانده شد و تا هنگام بازنشستگی، یعنی سال ۱۹۶۱، سرپرستی گروه ادبیات روس و خارجی را برعهده داشت. در سال ۱۹۷۰، پاره‌ای مراقبت‌های پزشکی باعث شد تا به مسکو بازگردد؛ سرانجام در همان جا بود که در سال ۱۹۷۵ درگذشت.

باختین در پانزده سال آخر زندگی خود توفیق یافت تا شاهد کنار رفتن پردهٔ سکوت از بخش عظیمی از آثار خود باشد. جان‌مایهٔ اصلی کتابی که در دست دارید و آخرین نوشتهٔ او محسوب می‌شود (۱۹۷۵)، هستهٔ اصلی مجموعه‌ای است سه‌محوری که داستایوفسکی (بازنگری و تکمیل در سال ۱۹۶۳) و رابله (که بیست سال پس از تاریخ دفاع از رساله‌اش چاپ شد) دو محور آن را تشکیل می‌دهند. باختین در این کتاب آنچه را تنها از خلال این دو اثر می‌شد حدس زد، به روشنی توضیح می‌دهد؛ مضامینی همچون زیربنای استوار و روش شناختی و فلسفی اثر، بیان بی‌پروای نظریه‌ای نوین در زمینهٔ رمان و همچنین نگرشی که، هرچند در لفافه اما در زمان خود، تحولی در نظم

1. Koustanai

2. Kimry

حاکم محسوب می‌شد؛ این نکته آخر توضیحی است بر اینکه چرا این اندیشمند در طول سال‌های زندگیش همواره در انزوا به سر برد.

جستاری که این کتاب با آن آغاز شده و نخستین نوشته شناخته شده باختین را نیز شامل می‌شود (تاریخ نگارش آن سال ۱۹۲۴ است) بیش از نیم قرن در کشورهای خانه باختین خاک خورد؛ نشریه‌ای که جستار یاد شده را برای چاپ در اختیار گرفته بود، همچون بیشتر نشریه‌های ادبی مستقل سال‌های ۲۰، از کار بازماند و فرصت نیافت تا آن را چاپ کند. باختین سه کتاب دیگر را نیز تکمیل کرد و تفسیری بر آن‌ها نوشت. کتاب‌هایی که در سال‌های ۱۹۲۷ و ۱۹۲۹ با امضای ن. ولوشینوف (فرویدیسیم و مارکسیسم و فلسفه زبان) و پ. مدودف (روش فرمل^۱ در علم ادبیات) انتشار یافت. با این همه، امروز نگارش هر سه آن‌ها به باختین اسناد داده می‌شود: چه، صرف نظر از مبحثی که نقطه اشتراک هر سه کتاب است، سبک دقیق و استدلالی نگارش آن‌ها و دقت و توانایی به کار برده شده در عبارات تجریدی، مهر تأییدی است بر تدوین این کتاب‌ها به دست باختین. باختین نمونه کم‌وبیش نادر اندیشمندی است که ترجیح داده گمنام بماند و مشهور نشود اما آثارش به چاپ برسد.

بدین سان، کتاب حاضر اثری است ارزشمند و شاید تنها اقدام بی سابقه فلسفی که در روسیه بعد از انقلاب تحقق یافته است؛ این گونه است که اندیشه باختین با تکیه بر تأملی روش شناختی بر علوم انسانی، به ویژه علم زبان، در چارچوب جنبش فراگیر فلسفه اروپایی زمان خود نقش می‌بندد.

نقطه آغاز حرکت این تأمل را فلسفه شکل‌گرایی تشکیل می‌دهد. چنانکه می‌دانیم، شکل‌گرایی که زائیده نیاز جامعه به ارایه تعریفی دقیق از علم ادبیات است و تا آن هنگام بیشتر اوقات با تاریخ نظریه‌ها اشتباه گرفته می‌شد، به تحقیقاتی که در زمینه ادبیات در روسیه و دیگر کشورها صورت می‌گرفت، رنگ‌وبویی نوین بخشید. باختین در کتابی

۱. از آنجایی که باختین این واژه را به دفعات به کار برده و نظر به اینکه در برگزیده دو مفهوم «مبتنی بر شکل» و «قطعی و مطلق» است و، در طول متن، بسیار پیش آمده که هر دو معنی مدنظر نویسنده بوده باشد، تلاش شده تا حد امکان از معادل فارسی آن در ترجمه استفاده نشود، مگر ابهامی وجود نداشته باشد (م).

که (با نام مستعار پ. مدودف) در این باره نگاشته، بالحنی که جای هیچ تردیدی باقی نمی‌گذارد، خود را هوادار بی‌قید و شرط رویکرد انحصارگرایانه^۱ شکل‌گرایان معرفی می‌کند؛ اما این را نیز می‌افزاید که شکل‌گرایان، هنگام تحلیل و تجزیه اثر هنری، با تنزل جایگاه تمامی فحواهایی که به نوعی با مرام و مسلک^۲ یا اخلاق^۳ یا شناخت^۴ آن اثر مرتبطند به عناصری خنثی و، در نتیجه بی‌تاثیر، باعث می‌شوند تا یک بار دیگر، مبحث قدیمی دوگانگی شکل و محتوا مطرح شود؛ دقیق‌تر آنکه با تنزل جایگاه ادبیات به حد عملکردی صرف و عاری از جوهر، مفهوم و مقام آن را در مجموعه فرهنگ انسانی خدشه‌دار می‌کنند. به عقیده باختین شکست نسبی شکل‌گرایان پیامد تکیه بیش از حد آنان بر علم‌گرایی بود؛ چه، علم‌گرایی از آنجایی که تعریف دقیقی از آن وجود نداشت می‌توانست خطرناک‌تر از آنچه هست نمود یابد. در حقیقت، شکل‌گرایی از نظر باختین، بازگویی و جبهه‌ای منحصر به فرد از زیبایی‌شناسی مادی^۵ بود؛ بدین معنا که شکل‌گرایی به‌بهبانۀ ارج نهادن بر رخدادها و با مستمسک پیرایش پژوهش‌های هنری از تمامی اندیشه‌های گنگ و مبهم در باره زیبایی و، به بیان دقیق‌تر، از تمامی پیش‌انگاره‌های فلسفی، مدعی شد که می‌تواند با استفاده از موارد مادی و، در این مورد، زبان- به قوانین حاکم بر آفرینش‌های هنری دست یابد. حال آنکه زیبایی‌شناسی مادی، در عمل، از این موضوع غافل می‌ماند، چرا که موضوع همان شی نیست که امکان بررسی اجزای فیزیکی تا حدی امکان‌پذیر باشد؛ اینجا سخن از موضوعی زیبایی‌شناختی است که با نیت خاصی پدید آمده و هرچند بی‌هیچ تردید در قالب شی مادی بازنمایی شده، با این همه گستره‌اش از هر جهت از آن فراتر است. بنابراین، مفهوم موضوع زیبایی‌شناختی که بنیاد اندیشه باختین را شکل می‌دهد، خاستگاه مادی ندارد. خاستگاه آن را باید نخست، نه در پیش فرضی ماوراطبیعی، بلکه در واقعیتی تجربی از

1. Spécificatrice

2. Idéologique

3. Ethique

4. Cognitif

5. Esthétique Matérielle

6. a priori

کنش خلافت ضمیر خودآگاه جست‌وجو کرد که هرچند در جوار کنش‌های شناختی و اخلاقی‌ای مفهوم می‌یابد که در همه جا به چشم می‌خورد، با این حال گستره عملکردش فراتر از آن‌هاست. فقط از خلال مفهوم موضوع زیبایی‌شناختی است که می‌توان عملکردها و مفاهیم حقیقی سازنده و گوناگون اثر هنری را یک‌به‌یک بازشناخت.

رویکرد باختین با پدیدارشناسی همسوست و این احتمال وجود دارد که از آن الهام گرفته باشد.^۱ این رویکرد در وهله نخست، با تکیه بر توصیفی کمرنگ از کنشی که از طریق آن ضمیر خودآگاه موضوع خود را شکل می‌دهد، سپس با بازگرداندن مجدد لحظه ارزش ماهوی^۲ به واقعیت رخداد، پا را از مرزهای علم‌گرایی و آرمان‌گرایی فراتر می‌نهد. باختین کاری با جنبه فلسفی محض آثار هوسرل ندارد؛ هدف او تبیین شناخت، به مفهوم کلی نیست، او تنها در پی این است که تصویری زنده، واضح و منحصر به فرد^۳ از علوم انسانی - به‌ویژه علوم هنری - ارائه دهد. در این میان، پهنه عملکرد روش شناختی وی اهمیت بسزایی دارد. در حقیقت، دامنه این کار به شکل‌گیری نظریه نشانه می‌انجامد؛ یعنی نظریه‌ای که باختین را به طلایه‌دار مبحث نشانه‌شناسی معاصر بدل می‌کند. این نظریه بازنمای یکی از جذاب‌ترین فعالیت‌هایی است که به منظور آفرینش نظریه ادبی جامعه‌شناختی در چهارچوب علمی فراگیر و مبتنی بر یک جهان‌بینی ویژه به عمل آمده است.

درواقع، مفهوم نشانه است که به باختین اجازه می‌دهد از قید مقوله آرمان‌گرایی صرفاً ذهنی برهد، بی‌آنکه در دام تمایل به انطباق تمامی موارد فلسفی به روان‌شناسی گرفتار آید. همین تمایل است که روند فعالیت‌های روحی را نسبی و از این راه بی‌اعتبار می‌کند، چنان‌که درنهایت با مفهوم نخستین خود در تنافر قرار می‌گیرد. مفهوم نشانه، در حقیقت، دربرگیرنده گونه‌ای منحصر به فرد از موضوعاتی است از هر حیث واقعی، که کاملاً جنبه مادی به خود گرفته (خواه به شکل بینشی بیرونی، خواه به شکل پدیده‌ای

۱. تحقیقات منطقی و فلسفی هوسرل به‌صورت علمی و مستحکم در کتاب مارکسیسم و فلسفه زبان نقد و بررسی شده‌است.

2. Moment axiologique

3. Eidétique

مغزی یا سازواره‌ای^۱)، اما از آنجا که از مفهومی مشخص و تعیین شده تفکیک‌ناپذیر است، خود را هم‌تراز این واقعیت مادی نمی‌کند. تمامی جهان‌بینی‌ها - اعم از مذهب، حقوق قصنا، هنر، ادبیات و علوم - نظام‌هایی است متشکل از نشانه‌های تجربی. به نظر باختین: «دامنه جهان‌بینی‌ها و نشانه‌ها بر یکدیگر منطبق است» و زبان جهانی‌ترین این نظام‌هاست؛ این باعث می‌شود تا از زبان، ابزار مشترک بیشتر جهان‌بینی‌ها و از زبان‌شناسی، به مثابه مقدمه و الگویی برای لغت‌شناسی عمومی ساخته شود؛ الگویی که همگان به‌دیده علم جهانی تمامی جهان‌بینی‌ها بدان می‌نگرند.

این علم، براساس تعریف، علمی است جامعه‌شناختی. چرا که نشانه، از نظر باختین، حاصل ضمیر خودآگاه فردی، درون خیز و قابل تبدیل به قوانین روان‌شناختی نیست؛ بلکه برعکس، رخدادی است اجتماعی و هدفمند که همیشه از خارج در اختیار ضمیر خودآگاه قرار می‌گیرد. باختین در این باره می‌نویسد: «این ضمیر خودآگاه فردی نیست که ساختار جهان‌بینی را می‌سازد؛ ضمیر خودآگاه فردی فقط سرنشینی است که در یکی از بناهای نشانه‌های جهان‌بینی مسکن گزیده است.» آنچه فردی و ذهنی است واکنش‌های فیزیکی ترکیب است. اما این واکنش‌ها نیز فقط هنگامی مبدل به کنش‌های ضمیر خودآگاه می‌شود که مفهوم یابد، یعنی مبدل به نشانه‌هایی شود که تا میزان زیادی آشکار شده و شکل گرفته است؛ نشانه‌هایی که همواره مترصد آنند تا زبان را شکل دهند و به آن وضوح بیشتری ببخشند؛ به هر ترتیب، زبان مورد نظر، حتی اگر جنبه درونی هم داشته باشد، باز دارای خصوصیتی اجتماعی است. جایگاه درک و معرفت ما خارج از وجود ماست، در مرزهای میان ترکیب دو وجهه فرد و جامعه. این دو در زبان و، به صورت کلی‌تر، در نشانه‌ها با یکدیگر تلاقی می‌کنند: «آگاهی و معرفت کمال می‌یابد و در ترکیب نمادینی تجسم می‌یابد که طی روند ارتباط اجتماعی، در جامعه‌ای سازمان‌مند ایجاد می‌شود». در همین راستا، باختین در جایی دیگر می‌نویسد: «من، از خلال واژه، نخست خود را از دیدگاه دیگران بازنمایی می‌کنم، سپس همین کار را از

دیدگاه جامعه‌انجام می‌دهم.»^۱

نخست چنین به نظر می‌رسد که جنبه‌ی مادیت بخشیدن و وجهه‌ی اجتماعی به آگاهی از طریق مفهوم نشانه، برای مارکسیسم زیاد ناشناخته نیست. این همان مطلبی است که در عنوان کتاب باختین در باره‌ی فلسفه‌ی زبان و فصل نخستین آن در مورد شکل‌گرایی بدان اشاره شده است (موضوعات و تلاش‌های علم ادبیات مارکسیست). این احتمال نیز وجود دارد که این نام‌گذاری نتیجه‌ی کار نویسندگانی چون ولوشینوف یا مدودف باشد! چون این دو، بر انطباق اصول روش‌شناختی باختین بر سخت‌گیری‌های فلسفه‌ی مارکسیستی اصرار می‌ورزیدند؛ به هرسان، این سخت‌گیری دست کم در آن دوره شدت بیشتری داشت. پدیدارشناسی از دیدگاه باختین رنگ‌بویی از ناشناسانگاری^۲ دارد. جامعه‌شناسی باختین نیز، به جای آنکه اصلی توضیحی باشد، بیشتر در حکم اعلامیه‌ای است که مخاطبش جامعه است. آیا باختین با دخیل تلقی کردن ویژگی اجتماعی نشانه در پی آن نبوده که از زیر بار نسبت دادن آن به فلان یا بهمان زیر ساختار اقتصادی شانه خالی کند؟ به هر حال، ما از جامعه‌شناسی هنر و فرهنگ در سال‌های بیست، آن‌گونه که پلخانف^۳ آن را طرح‌ریزی کرده بود، برداشتی جز این نمی‌توانیم داشته باشیم.

امروز، خواننده‌ی فرانسوی زبان باختین را، به دلیل دو تک‌نگاری مهم که یکی از آن‌ها به داستایوفسکی و دیگری به رابله اختصاص دارد، به عنوان تاریخ‌نگار ادبی می‌شناسد. انتخاب این دو نویسنده که تحقیق بر روی آثار هر دو آن‌ها حیرت‌آور است، بازگوی آن دست از مشغله‌های فکری و اصول روش‌شناختی است که همه نوشته‌های سال‌های بیست رنگ‌مایه‌ای از آن دارد. صرف‌نظر از حجم کتاب‌ها، نقطه‌اشتراکی میان این دو نویسنده بزرگ وجود دارد: اینکه در آثار هر دو آن‌ها به دیدگاه صرفاً انحصارگرایی که پیشتر از آن سخن‌گفتم اعتراض شده است. این‌گونه به نظر می‌آید که هر دو نویسنده به یک میزان به تاریخ‌نظریه‌ها و تاریخ ادبیات تعلق دارند. باب روز بودن وجهه‌ی تاریخی/

۱. تمامی نقل‌قول‌ها از کتاب مارکسیسم و فلسفه‌ی زبان است (م).

۲. agnosticisme فلسفه‌ای که در آن نقش هرگونه عامل ماوراطبیعی در هستی‌شناسی نفی شده است (م).

3. Georgi Plekhanov

فلسفی آثار داستایوفسکی توجیه‌گر شهرتی است که این نویسنده بلافاصله پس از انقلاب کسب کرد (در این دوره شاهدیم که چگونه بررسی آثار داستایوفسکی به رویکردی دامن‌گیر بدل می‌شود؛ در این میان، کتاب باختین، در آن واحد، هم پیامد این رویکرد محسوب می‌شود و هم نقطهٔ اوج آن): برای جامعهٔ روشنفکران^۱ روسی سال‌های بیست، نویسندهٔ تسخیرشدگان و مفتش اعظم^۲ تا میزان زیادی همان کسی است که از وقوع انقلاب خبر می‌دهد و آن را پیشگویی می‌کند. در مورد رابله نیز این اثر در دوره‌ای که باختین به بررسی آن پرداخت، موضوع یکی از بزرگ‌ترین مباحثات میان هواخواهان آبل لوفران^۳ که در آن نمودی از عقل‌گرایی توأم با کفر می‌دیدند و طرفداران لوسین فبر^۴ که پیشرفت‌گرایی کشیش مدن^۵ را هم‌تراز با حدود متعارف زمان خود می‌پنداشتند. راستی واقعیت داستایوفسکی را در کجا می‌شد جست‌وجو کرد؟ در کرلیف یا در شاتف^۶، در ایوان یا در آلیوشا^۷، در مفتش اعظم یا در مسیح؟ آیا به رابله باید به دیدهٔ کافری نیمه‌انقلابی نگریست، یا انسانی که با باورها، افکار و فرضیه‌های زمان خود همگام است؟ برای باختین این خود سؤال است که بد طرح شده؛ او در مقدمهٔ نخستین چاپ کتابش می‌نویسد: «اثر داستایوفسکی تاکنون موضوع رهیافت و تفسیری قرار گرفته که صرفاً بر جهان‌بینی استوار است. به دیگر سخن، آنچه بیش از همه مورد توجه قرار گرفته جهان‌بینی ایست که خاستگاه دقیقش را می‌توان در گفته‌های داستایوفسکی (به‌بیان دقیق‌تر، در گفته‌های قهرمانان داستان‌هایش) جست‌وجو کرد.

۱. در اینجا، به‌منظور وضوح بیشتر، لازم است بر تمایز میان دو مفهوم «روشنفکر» (Intellectual) و «جامعهٔ روشنفکران» (Intelligentsia) تأکید کنیم. Intelligentsia کلمه‌ای است روسی که در قرن نوزدهم ابداع شده و به‌معنای جامعه‌ای است متشکل از طرفداران اندیشه‌ای خاص که همچون فرقه‌ای باورمند و معتقد، هدفش تبلیغ و ترویج اصول ایدئولوژیکی و مذهبی است. حال آنکه Intellectual کلمه‌ای است فرانسوی، به‌معنای فردی که به‌دلیل معیارهای وجدان اخلاقی خاص خود، معتقد به پاره‌ای اصول کلی و جهانی است شامل حال تمامی انسان‌ها می‌شود. و به‌همین دلیل، مدام می‌کوشد مسایل جزئی را در مقیاسی جهانی ببیند یا برعکس. روشنفکر فردی است تنها و، ازاین‌جهت، آزاد و مختار. در واقع، تنهایی اوست که امکان می‌دهد تا ارزیابی درستی از مسایل داشته باشد (م.).

۲. بخشی از رمان برادران کارامازوف

3. Abel Lefranc
4. Lucien Febvre
5. Meudon

۶. Krilov & Chatov: شخصیت‌های رمان شیاطین
۷. Ivan & Aliocha: شخصیت‌های رمان برادران کارامازوف

این در حالی است که جهان‌بینی‌ای که معرف شکل هنری اثر و ساختار استثنایی و از هر جهت نوین و پیچیده‌ی رمان اوست، تاکنون به‌کلی نادیده انگاشته شده است». او در مورد رابله می‌افزاید: «کتابی که لوسین فبر برای فهم رمان رابله نوشته کمک چندانی به درک این اثر یا پی بردن به جهان‌بینی و حساسیت‌های هنری این نویسنده نمی‌کند (...). نظریه‌ی لوفران که در تضاد با نظریه‌ی فبر ابراز شده، درست همچون او، ما را از دستیابی به تفسیری صحیح در باب جهان‌بینی هنری رابله باز می‌دارد». دستیابی به حقیقت‌نهایی اثر داستایوفسکی فقط از خلال بررسی ویژگی منحصر به فرد خود اثر هنری میسر است. رمان‌نویس، نه از خلال سخنانش خود را معرفی می‌کند، نه از طریق فلان یا بهمان شخصیت. او این کار را با استفاده از ساختار کامل اثر خود و با کمک شکل رمانی منحصر به فردی که خلق کرده انجام می‌دهد. باختین بر این باور است که داستایوفسکی آفریننده‌ی رمان چندصدایی است که مبنای آن بر گفت‌وگو، مکالمه و هم‌سخنی^۱ نهاده شده است. او به‌جای ساختن یک اوی محصور در شبکه‌ای از مختصات (طبیعت انسانی، جایگاه اجتماعی، ویژگی روان‌شناختی) از شخصیت خود تویی می‌سازد از هر حیث آزاد. به‌جای تعریف این شخصیت، داستایوفسکی از او سؤال می‌کند، ترغیب و تهییج‌اش می‌کند و آن‌گاه به سخنانش گوش می‌دهد. این رفتار ترغیب‌آمیز و گوش سپردن به سخنان دیگری را باختین نه تنها در مورد خود اثر و در ساختار داستان داستایوفسکی، بلکه به‌گونه‌ای ژرف‌تر در ساختار زبان به‌کار گرفته شده در داستان نیز نشان می‌دهد که همواره با دستاویز پیچیده‌ی دو صدا، دو نیت هم‌زمان، متقابل، رقیب، مکمل یا متضاد... به‌بازی گرفته می‌شود.

بدین‌سان، برای باختین چنین نگرشی که مولد شکلی نوین است فلسفه‌ی نهایی داستایوفسکی را تشکیل می‌دهد. فلسفه‌ی داستایوفسکی در سخنان آمیخته با جهان‌بینی‌اش نیست که از خلال این یا آن شخصیت، هر چند ایفاگر نقشی مثبت باشند، ابراز می‌شود، یا در شرایطی خاص خود وی آن را ابراز می‌کند؛ برعکس، فلسفه‌ی داستایوفسکی در پشت‌پازدن و رد تمامی سخنان خاتمه‌یافته و بسته‌ای نمود می‌یابد

که واقعیت را در حصارى از تک‌گفتار، يعنى در جهان بسته آگاهى (آگاهى فردى خاص) در بند مى‌کشد. حقيقت براى داستاينوفسكى جاىگاهى ندارد مگر در فاصلهٔ ميان آگاهى‌ها، در جنبش، در هم‌سخنى و تبادل، در گفتارهايى که هيچ‌گاه بسته نيست، هيچ‌گاه پايان نپذيرفته. يگانه شيوهٔ مناسب براى بيان اين حقيقت، براى باختين، شيوهٔ بيان رمان است.

حقيقت رابله را نيز، به همين ترتيب، نبايد در بيان اين يا آن نظريهٔ مذهبى، فلسفى، اخلاقى يا سياسى جست؛ حتى اگر اين نظريه به محكوم و سپس قصاص کردن رقبا يا اعترافى پرداخته باشد که ميان دو قهقههٔ خنده از دهان يکى از شخصيت‌ها شنيده و در ظاهر از آن جانب‌دارى نيز مى‌شود. حقيقت مزبور در خود خنده نهفته است؛ خنده‌اى که در واقع، جوهر کتاب‌هاى رابله را تشكيل مى‌دهد. اين حقيقت را نبايد در چيزى که آن را پنهان مى‌کند جست‌وجو کرد. اين خود خنده است که ذات و قانون اثر را تشكيل مى‌دهد و نبايد بدان به ديدهٔ زينت و رنگ‌ولعاب نگريست. اين خنده نوعى جهان‌بينى است؛ اما نه قابليت اين را دارد که، هم‌راستا با گفتمان‌هاى مختلف، خود را شرح دهد، نه راهى دارد تا خود را بدينسان توجيه کند. اين خنده نه خندهٔ فردى است بذله‌گو و نه خندهٔ فردى است سُخره‌گر. خندهٔ رابله جنبهٔ کيهانى دارد و طرف مقابلش نه شخصيت يا نهادى خاص، بلکه حيات، در مفهوم گستردهٔ آن است. ظريف آنکه فردى که مى‌خندد خود نيز بخشى از اين حيات است. اين خندهٔ چندپهلوى، در همان حال که مسخره مى‌کند، هلهلهٔ شادى نيز سر مى‌دهد؛ هم تأييد مى‌کند هم نفى. يگانه ارزشى که بر آن صحنه مى‌گذارد، حياتى است که هيچ‌گاه خاتمه نمى‌يابد، هميشه در جريان است و از هر آنچه موجب تنزلش شود -تمامى نهادهاى مستحکم و انعطاف‌ناپذير، تمامى سخنرانى‌هاى جدى- روى بر مى‌تاباند و حتى در برابر مرگ نيز سر خم نمى‌کند؛ چه، مرگ براى او هميشه هم‌داستان تولد است و تجدد. اين خنده، خندهٔ جشن‌هاى جمعى است، خندهٔ عيدها و کارناوال‌ها^۱، خنده به تمامى تضادهايى از قبيل تولد و

۱. carnival: باختين، همان‌طور که در کتابش نيز تأييد کرده، کارناوال را مهم‌ترين جنبهٔ هنر مردمى و عامى مى‌داند؛ چراکه در آن، تمامى عناصر اين فرهنگ جلوه‌گر مى‌شود. کارناوال عبارت است از جشن‌هايى خيابانى که گاهى چند شبانه‌روز به‌درازا

مرگ، آغاز و پایان، بالا و پایین. این آیین را باختین فرهنگ عمومی خنده نام نهاده است. فرهنگی که در بطن هر تمدنی ریشه دوانده و به‌گونه‌ای پراکنده و مقطعی، اما همیشه در خفا، در نسوج فرهنگ‌های رسمی، به‌ویژه ادبیات، رسوخ می‌کند.

ادبیات کارناوال‌شده‌ای وجود دارد که انواع ادبی، سبک‌ها و تصاویر ناهنجارش، همگی بازگوی ساختار آیین و رسوم متعارفی است که در کارناوال‌ها به چشم می‌خورد. نوشته‌ی رابله نمونه‌ی عالی‌ترین و کامل‌ترین این ساختار است. فرزانیگی رابله نتیجه‌ی پرداختن به همین خنده‌ی عمومی، کیهانی و حیاتی است؛ خنده‌ای که مرگ را به چالش می‌کشد و تداعی‌گر مفهومی به‌قرار زیر است: «انکار تمامی قواعد موجود در زندگی کنونی، از جمله حقیقت حاکم؛ انکاری که به تأیید هر آنچه در شرف زایش است اطلاق می‌شود، بدون استثنا». این‌گونه تأیید پیروزمند حیات مکرر و پیوسته که با تمامی حقایق خاتمه‌یافته در تناقض است، زیاد از آنچه باختین در آثار داستایوفسکی مشاهده کرد دور نیست.

چندآوایی و خنده‌ی کارناوالی دو مفهومی است که در گیرودار بررسی‌های موشکافانه باختین، دامنه‌ای وسیع‌تر می‌یابد و به‌نحوی ژرف و بی‌شک کامل، جهان هنری داستایوفسکی و رابله را تشریح می‌کند. اما صرف‌نظر از این، چندآوایی و خنده‌ی کارناوالی در چهار متنی نیز که در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۳۴ تا ۱۹۴۱ نگاشته شده به کار رفته تا بدین ترتیب، نظریه‌ای عمومی از رمان تبیین شود.

زیربنای این کتاب را دغدغه‌ای روش‌شناختی تشکیل می‌دهد که پیش از این با آن آشنا شدیم. در این کتاب نیز یک بار دیگر از پشت سر گذاشتن شکل‌گرایی سخن رفته، آن هم با استفاده از مفاهیم موجود در خود این مکتب. شکل‌گرایان با تعریف زبان ادبی

می‌کشد، همانند کارناوال ریودوژانیرو. کارناوال نمایشی است که در آن فاصله‌ی میان بازیگر و تماشاگر از میان می‌رود. صحنه اجرای کارناوال، نه در نمایش‌خانه‌هاست، نه در تالارها؛ بلکه در خیابان است و آمیخته به زندگی روزمره‌ی عوام. کارناوال، به‌رغم نظام پیچیده‌اش، کامل‌ترین شکل بازیهای فرهنگ مردمی است. به باور باختین «در کارناوال، در تضاد با جشن‌های رسمی و حکومتی، همچون پیروزی (هرچند موقتی)، حقیقت عامی و مردمی بر پیروزی‌های تصنعی قالب می‌شود؛ کارناوال یعنی از میان بردن و نادیده انگاشتن موقتی تمامی مناسبات اجتماعی، امتیازها، قوانین و مقدسات»؛ زبان این جشن‌های مردمی زبانی است گستاخ و بی‌برده، زبانی فارغ از هر چیزی که پیش‌تر، از طریق قانون‌گذاران و هنجارطلبان، منع شده‌بود (م).

در برابر زبان روزمره و با پرداختن بدین مقوله از طریق دسته‌بندی گفتمان بر مبنای ابزارآوایی، توجه به نوع معمولی نثر را غیرضروری پنداشتند. از نظر شکل‌گرایان، تعریف رمان و داستان کوتاه (برای نمونه نزد شکلوفسکی^۱) به‌کارگیری و ایجاد حرکت در پاره‌ای از فرایندهای روایی است؛ یعنی فرایندهایی که در اصل با فرایندهای حکایات عامیانه - که پراپ^۲ آن را بررسی کرده بود - یکسان است. در اینجا به زبان به دید عنصری مناسب در ساختار نگریسته نمی‌شد؛ زبان صرفاً ابزاری بود برای انتقال پیام که در اصل خنثی است. این شیوه نگرش به پیدایش دو نظریه ادبی با، به‌عبارت‌دیگر، دو بوطیقای هم‌راستا اما غیر همگن، منتهی می‌شد: از یک سو بوطیقای زبان - که شامل شعر می‌شد - از دیگر سو، بوطیقای داستان - که حوزه نثر را در بر می‌گرفت.

باختین نزد خود فرض را بر این گذاشت که رمان همانند شعر، در وهله نخست، پدیده‌ای است مختص زبان. از این نظر، او از خود شکل‌گرایان نیز شکل‌گراتر است؛ چرا که او اصل انحصارگری بنیادین از طریق خود ماده اولیه را که شکل‌گرایان آن را فقط درباره شعر صادق می‌دانستند، شامل حال نثر نیز کرد. اما زبان، برای باختین، فقط به واقعیت فیزیکی یا زبان‌شناختی به مفهوم بسته و سنتی آن محدود نمی‌شد. در اینجا نظریه رمانی که باختین سعی در تدوینش دارد با نقد عینی‌گرایی تجریدی^۳ پیوند می‌خورد؛ یعنی نقدی که یکی از گرایش‌های اصلی اندیشه زبان‌شناختی محسوب می‌شود. نقطه اوج این اندیشه را نزد فردیناند دوسوسور^۴ می‌توان مشاهده کرد.^۵ چه، به‌باور او، زبان خارج از محدوده گفتار معنا ندارد؛ این گفتار است که منجر به عملی کردن نیت می‌شود؛ (یکی از مفاهیم بنیادین روش‌شناسی باختین در همین نکته نهفته است)؛ گفتار نیز خارج از گفت‌وگو یا مکالمه مفهومی ندارد؛ این گفت‌وگوست که به گفتار، حیات می‌بخشد (چراکه در تک‌گفتار، تبادلی صورت نمی‌گیرد، گفتار مسکوت

1. Viktor Shkolovski

2. Vladimir Propp

3. objectivisme abstrait

4. Ferdinand de Saussure

۵. با تعریف زبان از طریق نظامی متشکل از هنجارهای تجریدی، این نظریه از دیدگاه باختین، بخشی از واقعیت زنده زبان را نادیده می‌گیرد (م.).

می‌ماند و از میان می‌رود).

بدین ترتیب، گفت‌وگو یا مکالمه که شکل مادی زبان است، زبان را در پشت چراغ تقاطع دو یا چندین نیت که ممکن است متضاد یا رقیب یکدیگر یا متقابل یا متمم هم باشند، قرار می‌دهد و در نتیجه، توجیه می‌کند چرا گزاره‌های زبان‌شناختی به هزاران هزار روش گوناگون ممکن است ساخته شوند.

برای باختین و یژگی بنیادین گفتمان رمانی در جست‌وجوی آگاهانه و نظام‌مند ساختارهای گفتاری زبان، در چند مفهومی واژه و در حضور ممتد صدای من و صدای دیگری در یک گزاره خلاصه می‌شود. از این رو، باختین آشکارا مخالفت خود را با تمامی گفتمان‌های صرفاً شعری، تک‌گفتاری و خودکامه که بی‌هیچ شریک یا هم‌سخنی در تحقق نیتی واحد و مطلق، بدون در نظر گرفتن نقش دیگری وارد عمل می‌شود، ابراز می‌دارد. باید یادآور شد که این روش، یگانه‌روش به رسمیت شناخته شده از سوی بوطیقا و ریطوریکا (آیین سخنوری) به سبک و سیاق سنتی است. برای این دو، مفهومی به نام رمان وجود خارجی ندارد؛ یا اگر هم داشته باشد، اعتبارش از اعتبار قطعه‌ای حماسی فراتر نیست؛ حال آنکه جوهر رمان، در اصل ایجاد توازنی است بسیار بسیار پیچیده از گفتمان من و دیگری. نظریه ادبی رمان، به باور باختین و آنگونه که آن را برای نخستین بار در کتاب داستایوفسکی ارائه می‌دهد، در گام نخست، نوعی سبک‌شناسی نظام‌مند و کاربردی است از گونه‌های مختلف روابطی که ممکن است در درون متن یا گزاره‌ای واحد یا حداقل یک واژه، میان نیت من و نیت دیگری ایجاد شود.

تاریخ انواع رمان نیز به تاریخ آگاهی‌های زبان‌شناختی مربوط است. برای باختین، رمان زائیده برداشتی است نوین، اندیشمندانه و نقدگونه از زبان؛ این مهم هنگامی رخ می‌دهد که زبان جنبه کاملاً درون‌نگر خود را - به عنوان پدیده‌ای مطلق - از دست می‌دهد تا بدین سان در بیرون، به گونه‌ای نسبی و فاصله‌دار، به شکل زبان قابل شنود عرضه شود. از دیدگاه تاریخی، روند شکل‌گیری رمان به اعصاری مربوط می‌شود که طی آن، مطلق‌گرایی خودکامانه زبان واحد که جوهرش با جوهر جامعه و تمدنی مشخص یکسان بود، با پیدایش یک یا چند زبان خارجی در افق فرهنگی زیر سؤال رفت: یعنی

اعصاری چون عصر یونانیان، عصر امپراتوری روم و، در نهایت، طلوع عصر نوزایی، هنگامی که زبان‌های ملی اروپای غربی جایگزین زبان لاتین شد.

اما زیر سؤال بردن زبان واحد، خودکامه، قشری و مقدس که در برجسته‌ترین انواع ادبی سنتی کاربرد داشت، به مطلب دیگری نیز مربوط می‌شود. طرح این پرسش را نخستین بار در انواع نقیضه‌گونی^۱ مشاهده کردند که از عهد باستان تا قرون وسطا، سپس در عهد نوزایی چهره ادبیات را در آینه کج و معوج خنده منعکس کرد. نقیضه ساده‌ترین نمونه زبان دوصدایی^۲ است که در حین آن، نقیضه‌گونیت خود را جایگزین نیت جدی فردی می‌کند که نقیضه درباره‌اش گفته می‌شود. بدین سان، نقیضه با کارناوال - یعنی ضد فرهنگ عامیانه خنده‌ای که باختین ساختار آن را در کتاب خود درباره رابله تجزیه و تحلیل کرد - مرتبط می‌شود. او می‌گوید: «درست در اینجا و در این خنده عامیانه است که باید ریشه‌های اصلی و فولکلوریک رمان را جست‌وجو کرد. در اینجا است که نگرشی کاملاً نوین در برابر زبان و واژه شکل می‌گیرد (...). در اینجا شاهدیم که هجو شکوفا می‌شود و تمامی انواع برجسته ادبی و تمامی تصاویر شاخص اسطوره ملی تغییر شکل می‌یابد». پیش تاریخ گفتمان رمانی^۳، از دیدگاه باختین، ریشه در سنت کارناوالی دارد؛ سنتی که به‌ویژه از طریق دامنه وسیع انواع مضحک - جدی موجود در عهد باستان - همانند شعر شبانان، حکایت، شعرهای مجلسی، مکالمه‌های سقراطی، مناظرات مردگان و طنزهای فلسفی یا سیاسی - بازنمایی شده است. این پیش تاریخ در یکی از مقاله‌های موجود در این کتاب بررسی شده است^۴. باختین از آنجایی ریشه رمان چندگفتاری داستایوفسکی را، بیش از همه، در طنزهای فلسفی یا سیاسی جست‌وجو می‌کند که ساتیریگون^۵ اثر پترونیوس^۶ را نیز نوعی از آن می‌داند؛ نوعی که ویژگی‌اش در ایجاد هم‌جواری میان عوامل ناهنجار، شگفت‌آور و عمیقاً فلسفی است.

1. parodique

2. bivoque

۳. هر آنچه مبتنی بر رمان یا شبیه به رمان باشد (م).

۴. ن. ک. به فصل آخر کتاب

5. Satiricon

6. Gaius Petronius

ایرادی که به باختین گرفته‌اند این است که گاهی تسلیم جذابیت نظریه‌ای نوین شده و مفاهیم ارزشمندی را که آفریدهٔ خود اوست، به دلیل بسط بی‌مورد و عمومیت بخشیدن بیش از حد بدان، مبهم کرده است. بدین ترتیب، چندآوایی که ابتدا، برخلاف تک‌آوایی داستان سنتی، شاکلهٔ اصلی رمان داستایوفسکی محسوب شده، دیرتر به بارزهٔ اصلی رمان، به صورت کلی و در مقیاسی گسترده، بدل شده است و سپس بدان به‌دید زبان، در پاره‌ای از مراحل توسعه‌اش (مرحلهٔ چندزبانی) نگریسته شده و، در نهایت، به خود زبان تبدیل شده است. چرا که من، فقط از واژه‌هایی می‌توانم استفاده کنم که از دیگری به من منتقل شده باشد و، در این میان، لحن من به لحن شخصی که واژه‌ها از او به عاریت گرفته شده افزوده می‌شود. از این رو، ساختارهای خندهٔ کارناوالی که ابتدا به منظور توضیح غرابت رابله از سوی باختین مورد استفاده قرار گرفت، در پایان کار از آشکال کُمیک (برای نمونه گوگول که در یکی از مقاله‌های این کتاب تحلیل شده است) و از جمله کمیک ملایم سر درآورد که در آن، به‌هیچ‌وجه نشانی از خنده مشاهده نمی‌شود و، در بارزترین حالات، با طنز، یعنی فاصله‌ای که چندزبانی بین سخن‌گو و زبانش ایجاد می‌کند در یک راستا قرار می‌گیرد؛ خود رمان نیز با تکیه بر تمامی انواع نقیضه‌گون، سخره‌آمیز، هزل‌گونه و تمامی روش‌های نقل‌قول گفتمان دیگری، گسترهٔ اختصاص خویش را از دست می‌دهد و بدین سان تعریف و تبیین آن به نوعی ادبی که پیش از باختین نیز وجود داشت با کاستی مواجه می‌شود.

فراموش نکنیم که این گستردگی و تعمیم لطمه‌ای به بررسی نبوغ همراه با نوآوری در آثار رابله یا داستایوفسکی وارد نیاورده است. این رابله است که برای نخستین بار دروازهٔ ادبیات حرفه‌ای به روی فرهنگ عامیانهٔ خنده گشود. فرهنگی که در آن، از عهد باستان تا آن زمان، ساختارهای گفتمان رمانی به‌شکلی مستمر و مداوم تهیه و تدارک دیده می‌شده است. این داستایوفسکی -نخستین رمان‌نویس بزرگ در میان بزرگان این فن- بود که قابلیت‌های چندآوایی را موجودیت بخشید: در کتاب‌های او، گفتار دیگری که از دیرباز در تمامی گفتمان‌های رمانی وجود داشت، در نقطهٔ اوج گفتاری صحیح تجسم یافت و از دیگری موضوعی ساخت که، به‌نوبهٔ، خود از تمامی حقوق بهره‌مند

است. با این همه، آنچه مسلم است این است که از این دیدگاه، سیمای این دو نویسنده بیشتر به ثمره چینان این دستاوردها شبیه است تا مبتکران آن. قهرمان اصلی باختین، نه رابله است، نه داستایوفسکی. قهرمان او خود نوع ادبی رمان است که هم نوزاست، هم مخرب. دلیل اینکه باختین به ترسیم دقیق تمامی مرزهای رمان نمی‌پردازد این است که رمان در حقیقت، یک نوع ادبی، به مفهوم آن دست از انواع ادبی نیست که از اسطو تا بوالو^۱ و رقبایش تعریف شده؛ یعنی نوعی نیست که ما نیز بتوانیم به نوبه خود آن را به این بهانه که به شکل اکمل خود رسیده، کاملاً تبیین و از کلیه قابلیت‌های آن استفاده شده تعریف کنیم. بدین معنا، رمان بیشتر ضدنوع ادبی است که هیچ‌گاه تا به امروز به شکل کامل خود نرسیده و زمینه گسترشش، خرابه‌های انواع ادبی بسته، تک‌گفتارها، گفتمان‌های خشک‌اندیش^۲ و رسمی است. این‌ها، در حقیقت، منبع تغذیه رمان محسوب می‌شوند.

آیا می‌توان چنین نتیجه گرفت که آنچه در بالا آمد، تعریفی از هر حیث منفی یا، به‌دیگر سخن، تعریفی از هر جهت مطلق و مبتنی بر شکل (از دیدگاه زبان) و در نتیجه، ضدتاریخ از رمان است؟ باختین نخستین گستره و یکی از غنی‌ترین بخش‌های تحقیقات خود را به بحث در باره مطلبی اختصاص می‌دهد که خود نامش را فضا زمان^۳ نهاده و مفهومش، روش یا، به بیان بهتر، روش‌هایی متوالی است که برای ساختار بخشیدن به تجربه فضایی و زمانی و در نظر گرفتن مختصات ویژه‌ای برگزیده است که به منظور اشراف به کل جهان محسوسات به کار می‌آید. بررسی فوق که جنبه نظری آن، بدون تردید از جنبه نظری باقی تحقیقات باختین کمتر، و جنبه توصیفی‌اش از باقی تحقیقاتش بیشتر است، ناتمام باقی مانده و از چهارچوب استدلالی یک نظریه پافراتر نهاده است؛ با این همه، این تحقیق با تحقیق به عمل آمده در مقوله رمان و حماسه^۴ که پیچیده‌ترین این تحقیقات محسوب می‌شود، هم‌راستاست: رمان، برخلاف حماسه که

1. Nicolas Boileau
2. dogmatique
3. chronotope

همچون تمامی انواعی که به شکل الگو در آمده و جهان خود را با تکیه بر افسانه و بی‌هیچ ارتباطی با زمان واقعی و تجربی، محدود به گذشته‌ای اسطوره‌ای کرده، از همان ابتدا، جهان خود را در محدوده قابل دسترس و پایان‌ناپذیر ویژه‌ی زمان حال بنا می‌کند. «رمان دقیقاً در حین روند تخریب و از میان بردن فاصله موجود در حماسه و هنگام ایجاد صمیمیت مضحک میان جهان، انسان، همچنین تنزل موضوع بازنمایی یا همان شی‌هنری به حد واقعی‌تری روزمره، سیلان یافته و خاتمه‌نپذیرفته بود که به وجود آمد». گفتمان رمانی در برگیرنده محتوایی است ویژه: اینکه واقعیت قرار است رخ دهد و اینکه ویژگی خاص حیات همانا پایان‌ناپذیر بودن آن است. «هنوز هیچ رخدادی در جهان به صورت قطعی و کامل به وقوع نپیوسته؛ آخرین کلام در جهان و درباره‌ی جهان، هنوز بر زبان رانده نشده و جهان باز است و آزاد؛ هنوز راه برای بروز پیشامدها باز است، راه همیشه برای بروز پیشامدها باز خواهد بود.»^۱ این است برداشتی که باختین از مفهوم ترکیه‌آمیز خنده کارناوالی دارد؛ مفهومی که برای او با مفهوم گفت‌وگو و مکالمه ارزشمندی که داستایوفسکی از آن بهره می‌جوید هم‌تراز است. به باور ما، این مفهوم با مفهوم ژرف - هرچند در لفافه - شکل رمان، به صورت کلی نیز هم‌راستا است.

رمان، حکایت پیروزی زندگی بر جهان‌بینی است و، در این راستا، باختین را نمی‌توان فقط نظریه‌پرداز رمان دانست: باختین واسطه تحقق این دستاورد است.

میشل اکتوریه^۲

۱. پرسش‌هایی درباره‌ی بوطیقای داستایوفسکی، انتشارات L'Âge d'homme، لوزان، ۱۹۷۰، ص. ۱۹۵

2. Michel Aucouturier