ساختارگرایی آغازین

محسن حکیمی

۱ـ میخائیل باختین

کتاب *پنجاه متفکّر بزرگ معاصر ـ از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، اثرِ جُان لچت، از انتشارات روتلج (۱۹۹۴)، پنجاه متفکّر معاصر را در نُه جریان فکری دسته‌بندی کرده است که عبارت‌اند از: ساختارگراییِ آغازین، ساختارگرایی، تاریخ‌نگاری ساختاری، پساساختارگرایی، نشانه‌شناسی، فمینیسم نسل دوّم، پسامارکسیسم، مدرنیسم و پسامدرنیسم. نویسندهٔ کتاب، در بخش مربوط به «ساختارگرایی آغازین»، زندگی و اندیشه‌ی هفت متفکّر را شرح می‌دهد که عبارت‌اند از: باختین، باشلار، فروید، کانگیلم، کاوِنِس، مرلو-پونتی و موس. برای آشنایی با کتاب فوق، شرح زندگی و اندیشهٔ دو متفکّرِ نخست را در اینجا به‌چاپ می‌رسانیم. کتاب را محسن حکیمی ترجمه می‌کند و از سوی انتشارات خجسته منتشر می‌شود.

در توضیح عوامل به‌حرکت‌درآورندهٔ جنبش ساختارگرایی می‌توان گفت که در آثار کسانی چون مارسل موس یا ژرژ کانگیلم گرایش‌های معینی به‌وجود می‌آیند که پیشفرض‌های پدیدارشناسی و اثبات‌گرایی (پوزیتیویسم) را متزلزل می‌کنند. تکیه بر جامعه به‌عنوان نظامی که در آن پدیده‌هایی معیّن یک «واقعیت اجتماعی تام» را می‌سازند، یا تکیه بر مبنای معرفت‌شناختی دانش (کانگیلم)،

تأکید را از روی توضیح ذات گرایانهٔ جامعه یا دانش برمی‌دارد و به‌جای آن، این رویدادها را نتیجهٔ سرشتِ ساختاری (یعنی افتراقی و رابطه‌یی) آن‌ها می‌داند. بدین‌سان، تاریخ علوم، دیگر بیان ذهنی یک تاریخدان نیست؛ بل تاریخ، از طریق یک شکل‌بندی معرفت‌شناختی، چارچوبی فکری را می‌سازد که خود در درونِ آن ادراک می‌شود. افزون بر این، تغییر تجربهٔ کنونی جامعه یا فرد (رجوع کنید به‌فروید) معنای گذشته را تغییر می‌دهد. دیگر گذشته را بر حسب رویدادهای خودِ آن نمی‌توان فهمید و آن‌را باید از روی مسائل حال درک کرد.

به‌نظر برخی، میخائیل باختین یکی از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان ادبیّات در قرن بیستم است.[1] دامنهٔ تاریخی نوشته‌های باختین و اوضاع سیاسی‌یی که او این نوشته‌ها را در آن نگاشته است (به‌ویژه سرکوب سیاسی استالین) از او یک فیلسوف اجتماعی گرانقدر ساخته است.

باختین، که در نوامبر ۱۸۹۵ به‌دنیا آمده است، در ۱۹۱۸ تحصیل در رشتهٔ ادبیّات یونان و روم باستان و متن‌شناسی را در دانشگاه پتروگراد به‌پایان رساند. او، عمدتاً به‌دلایل سیاسی، بیشتر عمر خود را در گمنامیِ خود- خواسته به‌سر برد و در ۱۹۳۶ در جایی دورافتاده به‌نام دانشکدهٔ تربیت معلّم موردوویا استاد شد و، جز وقفه‌یی در دههٔ ۱۹۴۰ که به‌علّت شایعاتی در مورد پاکسازی سیاسی پیش آمد، تا ۱۹۶۱ در آنجا به‌تدریس پرداخت. باختین، با آن‌که چهره‌یی چندان سیاسی نبود، در ۱۹۲۹ به‌اتهام فعالیت زیرزمینی در کلیسای اُرتدوکس روسیه دستگیر و به‌شش سال تبعید داخلی در قزاقستان محکوم گردید و در آنجا به‌عنوان کتابدار مشغول کار شد. در دههٔ ۱۹۶۰، که اثر باختین دربارهٔ داستایفسکی (۱۹۲۹) کشف شده و کتاب نامدارش دربارهٔ رابله ــ که ابتدا در دههٔ ۱۹۴۰ به‌عنوان رساله‌ی دکترا ارائه شده بود ــ برای نخستین‌بار در ۱۹۶۵ در اتحاد شوروی منتشر شده بود، او دیگر در روسیه به‌چهره‌یی پرطرفدار تبدیل شده بود. با استقبال جدید از آثار باختین، او در اوائل دههٔ ۱۹۷۰ روی شماری از طرح‌های خود ــ مانند طرح مربوط به‌بنیان‌های فلسفی علوم انسانی ــ آغاز به کار کرد، که با مرگ او در مارس ۱۹۷۵ ناتمام ماند.

سیر فکری باختین و کار نویسندگی او، یکسره استثنایی است. نه‌تنها کارهای تقریباً تکمیل‌شدهٔ او اغلب مورد بازبینی قرار می‌گرفتند و مفاهیم صورتبندی‌شده به‌شیوه‌یی متفاوت شرح داده می‌شدند ــ طوری که می‌توان گفت سیر فکری او بیشتر خطی مارپیچ است تا مستقیم ــ بل، افزون بر آن، محلّ بحث است که آیا کتاب‌هایی را که به‌او نسبت می‌دهند امّا با نام دوستانش یعنی و. ن. ولوشینوف و پ. ن. مدویدوف منتشر شده‌اند، او نوشته است یا نه. برجسته‌ترینِ این کتاب‌ها عبارت‌اند از فرویدیسم و مارکسیسم و فلسفهٔ زبان با نام ولوشینوف، و روش فُرمال در پژوهش ادبی با نام مدویدوف.

صرف‌نظر از این‌که نویسندهٔ این کتاب‌ها باختین است یا نه، بیشتر پژوهشگران بر این نظرند که آثار او را می‌توان به‌سه دورهٔ اصلی تقسیم کرد: (۱) رساله‌های آغازین او دربارهٔ اخلاق و زیبایی‌شناسی؛ (۲) کتاب‌ها و مقاله‌های او دربارهٔ تاریخ رمان؛ (۳) رساله‌های منتشرشده پس از مرگ او که باز هم به‌مضامین دورهٔ دوّم می‌پردازند. به‌رغم پژوهش‌های موشکافانهٔ زمانهٔ ما برای

نشان‌دادن ژرفای اندیشهٔ باختین، حقیقت این است که، جز در حلقه‌یی از متخصصان، شهرت وی در غرب نخست به‌دلیل درک او از کارناوال، که در بررسی‌اش دربارهٔ رابله آمده است، دوّم به‌علت مفهوم زبان مکالمه‌یی و چندآوا، که از پژوهش باختین دربارهٔ داستایفسکی ناشی می‌شود، و سرانجام به‌دلیل اصطلاح‌هایی چون «مکان زمانمند» و «سخن رمانی» است، که در مجموعه رساله‌های او دربارهٔ نظریهٔ رمان آمده‌اند.[۲]

باختین، در پژوهش خود دربارهٔ رابله، که نخستین اثر اوست که به‌انگلیسی ترجمه شده است، بر کارناوالِ دوران پیش تا میانهٔ رنسانس تمرکز می‌کند (رابله (۱۵۵۳ ـ ۱۴۹۴) مهّم‌ترین آثار خود را در اوائل دههٔ ۱۵۳۰ نوشت). به‌نظر باختین، رابله سنّت کارناوال را ادامه می‌دهد، و در همان‌حال نوآوری‌های خود را بدان می‌افزاید. امّا کارناوال چیست؟

مهّم‌ترین ویژگی کارناوال، خنده است. امّا، خندهٔ کارناوال را نمی‌توان با شکل‌های خاص آن در آگاهی مدرن یکی گرفت. این خنده، تنها تسخرزن، طنزآمیز یا هجوآمیز نیست. خندهٔ کارناوال هیچ موضوعی ندارد. این خنده، دوسویه است. کلید دستیابی به‌ساختار کارناوال، دوسویگی* است.

همان‌گونه که کریستوا نشان داده است، منطق کارناوال نه منطق حق و باطل، یعنی منطق کمّی و علّیِ علم و جدیّت، بل منطق کیفیِ دوسویه‌یی است، که در آن بازیگر، تماشاگر نیز هست، ویرانگری به‌سازندگی می‌انجامد، و مرگ مساوی است با زندگی دوباره.

پس، کارناوال نه امری است خصوصی و نه کاری است مشخصاً مخالفت‌آمیز، آن‌گونه که در دوران رمانتیسم و درست پیش از آن می‌بینیم. کارناوال را نباید، به‌هیچ معنایی، رویدادی دانست که به‌طور رسمی مورد تأیید قرار گرفته، یا صرفاً مربوط به‌زمان تعطیلی است ـ گسستی از کار معمولیِ زندگی روزمره؛ همچنین، کارناوال جشنی نیست که نظام رایج زندگی روزمره را، با سلسله‌مراتب قدرت آن و تضاد چشمگیرش میان دارا و ندار، تقویت می‌کند. در یک کلام، کارناوال محصول زندگی رسمی (که همیشه جدّی است) نیست که قدرت خود را بر اساس اصل «نان و شیرینی»** تقویت می‌کند. برعکس، کارناوال عبارت است از مردم، حال آن‌که زندگی رسمی، مانند هر چیز دیگری، وابسته به‌مناسک و قوانین خویش است، خواه مسیحیّت باشد و خواه سلطنت. خلاصه کنیم: کارناوال، امری صرفاً منفی نیست؛ هیچ انگیزهٔ فایده‌گرایانه‌یی ندارد. امری دوسویه است.

بنابراین، کارناوال نه یک نمایش مضحک بل قهقههٔ شادی انسان‌هاست. و این نکته این پرسش را پیش می‌آورد که آیا می‌توان، بنا بر آنچه گفته شد، نظریه‌یی دربارهٔ کارناوال داشت؟ زیرا، بیرون از کارناوال، زندگی وجود ندارد. افراد کارناوال همزمان، هم بازیگرند و هم تماشاگر. و از آنجاکه خندهٔ شادی‌افزای کارناوال در عین حال متوجه کسانی است که می‌خندند، افراد آن، هم سوبژهٔ خنده‌اند و هم ابژهٔ آن. این خنده، امری است عام و برخوردار از بنیانی فلسفی؛ هم مرگ را در آغوش می‌گیرد (مقایسه کنید با مضامین خندهٔ ترسناک و سبک گروتسک) هم زندگی را. بدین‌سان، خندهٔ کارناوال

* ambivalance ** «bread and circuses»

یکی از «شکل‌های اساسی حقیقت جهان» است.[3] امّا، باختین می‌گوید، با پیدایش عصر مدرن، خنده تا حد یکی از «ژانرهای مبتذل» تقلیل یافته است. از سوی دیگر، کارناوال خودِ ابتذال را نیز در بر می‌گیرد. خفت کشیدن، خوارشدن. بدن و تمام کارکردهای آن ــ به‌ویژه مدفوع‌کردن، ادرارکردن و آمیزش جنسی ــ همه اجزاءِ ضروریِ تجربهٔ دوسویهٔ کارناوال‌اند. پس، بدن جزئی از این تجربهٔ دوسویه است. جسم، امری درخودْبسته و خصوصی نیست، بل بر روی جهان گشوده است. به‌همین‌سان، همجواریِ زهدان و گور سرکوب نمی‌شود بل، مانند تولید مثل، ستایش می‌شود، همان‌گونه که به‌طور کلی «ابتذال» ستایش می‌شود. به‌نظر مؤلف، تنها در رنسانس است که بدن «به‌پایان خود می‌رسد» (یعنی خصوصی می‌شود).

شخصیت‌های کارناوال، مانند دلقک، که در مرز بین هنر و زندگی قرار دارد، تجربه‌هایی چون دیوانگی، و هیأت «ماسک»، که چهره را به‌جای آن‌که پنهان کند آشکار می‌کند، همه روشنگرِ منطق دوسویه و همه گیر کارناوال‌اند. باختین در مورد ماسک می‌نویسد، ماسک «با شادی تغییر و تناسخ، با نسبیت نشاط‌انگیز و با نفی خندانِ همسانی و همانندی ارتباط دارد».[4] البته، ماسک در قرن هجدهم ــ به‌ویژه در آثار روسو ــ به‌نماد تمام چیزهای دروغین و غیراصیل تبدیل شد. در واقع، ماسک همیشه نقاب ریا بود. در دوسویگیِ کارناوال، ماسک همیشه آشکارا تحریف کننده است. این‌که ماسک موضوع خود را می‌پوشاند و تغییر شکل می‌دهد به‌روشنی قابل درک است. ماسک زیر پای مفهومِ باخودهمانی را خالی می‌کند؛ هم تناقض را آشکار می‌کند و هم آن‌را به‌بازی می‌گیرد، و با این کار دوسویگیِ عمل کارناوال را نشان می‌دهد. همان‌گونه که باختین می‌گوید: «ماسک به گذار، دگردیسی، تجاوز به‌مرزهای طبیعی، و استهزای القاب آشنا مربوط می‌شود. ماسک حاوی عنصر بشّاش زندگی است.»[5] به‌نظر کریستوا، ماسک نشانهٔ ازدست‌رفتن فردیت و پذیرش گمنامی و بدین‌سان پذیرش کثرت هویت‌هاست. از این‌روست که ماسک همیشه نماد را به‌بازی می‌گیرد تا آن‌را از شکل‌های ثابت و منجمدِ آن درآورد. ماسک، مظهر حرکت و تغییر است. ماسک هرگز با جدیّت سروکار ندارد مگر آن‌که بفهمیم که خودداری از دادن قدرتِ مطلق به‌جدیّت مسأله‌یی جدّی است. در نتیجه، ترغیب اجرای کارناوال به‌این معنی است که باید با ماسک وارد بازی زندگی شویم، یعنی به گونه‌یی دوسویه، گستاخ، و با روحیهٔ خنده.

کارناوال، در عینِ دوسویگی‌اش، توجه را به‌سوی مردم به‌عنوان صحنهٔ مشارکت معطوف می‌کند. کارناوال، به‌عنوانِ مشارکت، گریز از نمایندگی است. پس، کارناوال مردم را به‌مهّم‌ترین عنصر زندگی تبدیل می‌کند. مردم، در مقام شرکت کنندگان در مشارکت کارناوال، به‌تجسّم امر کلّی تبدیل می‌شوند. از این‌روست که کلّی امری است عملی و از عینیت‌یابی می‌گریزد. و باز، در حالی که خندهٔ کارناوال می‌تواند برای جدیّت جایی باز کند (حتا اگر این جا برای مسخره کردن آن باشد ــ باختین می‌گوید، «حتا یک گفته از «عهد عتیق» هم نماند که مورد سؤال قرار نگیرد»[6])، جدیّت نمی‌تواند جایی را به‌خنده اختصاص دهد. معادل‌گرفتن جدیّت و عینیت‌یابی (هر جدیّتی خودآگاهانه است) بدین معنی است که خنده نمی‌تواند عینیت باشد، نمی‌تواند نظریه‌مند شود.

منطق کارناوال (منطق دوسویگی) به‌محدودکردن تقابل‌های دوگانه و محدودکننده منحصر نمی‌شود، بل معادل است با نیروی پیوستگی (مثبت و منفی). منطق کارناوال آنگاه خود را بهتر نشان می‌دهد که دریابیم هر کار-گفتی* اساساً دوظرفیتی است (من و دیگری)، به گونه‌یی که ــ برای مثال ــ سخن علمی جدیّت خود را با سرکوب دوسویگی به‌دست می‌آورد.

باختین، در پژوهش خود دربارهٔ داستایفسکی، می‌گوید داستان‌های این نویسندهٔ روس ساختاری «چندآوا» دارد، به‌این معنی که ــ مانند کارناوال ــ صدای دیگری را نیز در درون خود شامل می‌شود. برای مثال، در متنی چون برادران کارامازوف، «سخن دیگری به‌تدریج و بی‌سروصدا در آگاهی و گفتار قهرمان داستان نفوذ می‌کند».

به‌نظر باختین، سخنِ رمانی را باید نه چون کلام ارتباطی مورد نظر زبان‌شناسان، بل چون «بافت پویا»یی نگریست که در آن مبادله (مکالمه) روی می‌دهد. به‌لحاظ زبان‌شناسی، کلام برای باختین امری است فرازبانی: به‌جای آن‌که یک نقطهٔ ثابت یا یک معنی واحد باشد، محل تقاطع چند معنی است. همان‌گونه که ــ برای مثال ــ نقیضه گویی**، طنز و هجو نمونه‌های روشنی از کلام به‌معنای مورد نظر باختین هستند (برای تأویل آن‌ها باید به‌بُعد فرازبانی- نشانه‌شناختی آن‌ها متوسل شد)، آثار داستایفسکی نیز از طریق کلام مکالمه‌یی، که کلام دیگری را نیز در بر می‌گیرد، ما را به‌همین نوع نگرش می‌رسانند. این کلام، کلامی چندآواست، به‌این معنا که چندآوایی نیز هیچ نقطهٔ ثابتی ندارد، بل نفوذ متقابل صداهاست. چندآوایی، امری است کثیر نه واحد؛ آنچه را که با بیان آن ممکن است حذف شود، در بر می‌گیرد.

باختین آثار داستایفسکی را با توجه به کارناوال و منطق مضاعف آن می‌خواند. بنابراین، حق مطلب را در مورد نوشتهٔ داستایفسکی ادا نکرده‌ایم اگر آن‌را تا حد داستانی دارای چند شخصیت تقلیل دهیم، که نمونهٔ آن‌را در ساختار بستهٔ حماسه و نیز آنچه که باختین آن‌را اثر «تک گفتاری» می‌نامد، می‌توان دید. متن تک گفتاری، در ساده‌ترین شکل دریافت آن، دارای منطقی واحد (مونو)، یکدست و نسبتاً یک‌شکل است. چنین متنی خیلی آسان در معرض تسخیر ایدئولوژیک قرار می‌گیرد، زیرا ویژگی اساسی ایدئولوژی پیامی است که منتقل می‌شود و نه شیوهٔ بیان و بیرون‌آمدن پیام از دل محیط کلام. به‌نظر باختین، آثار تولستوی به‌این معنا اغلب تک گفتاری‌اند. حال آن‌که، در برادران کارامازوف، کلمه‌ها نه‌تنها معنی بل رابطهٔ متنی می‌آفرینند (برای مثال، «شعر» ایوان، «افسانهٔ بازجوی بزرگ»، و اعتراف اسمردیاکف).

رویکرد باختین به‌تمامی توجه را به‌شیوهٔ ساخته‌شدن رمان ــ به‌میزانسن آن ــ جلب می‌کند تا به‌طرح و نقشه یا داستان یا دیدگاه‌ها، ایدئولوژی یا احساس‌های نویسنده. به‌بیان کاملاً ساده، در رویکرد او نویسنده به‌جایگاه میزانسن رمان تبدیل می‌شود. رمان چندآوا این امر را از شکل‌های دیگر رمان بهتر آشکار می‌کند، امّا تقریباً در هر ژانری از رمان، چندین زبان وجود دارد که نویسنده تک‌تک آن‌ها را به کار می‌برد. همان‌گونه که باختین توضیح می‌دهد:

* speech act ** parody

زبان نویسنده نه زبان راوی است و نه زبان ادبی معمولی که داستان در مقابل آن شکل می‌گیرد... ـ برعکس، نویسنده زبان‌های مختلفی به‌کار می‌برد تا از گذاشتن کامل خود در اختیار این یا آن زبان بپرهیزد؛ او از این بده‌ـبستان زبانی، این مکالمهٔ زبان‌ها در تمام جاهای اثر خود، استفاده می‌کند تا خودش بتواند چنان باقی بماند که گویی برخوردش با این زبان‌ها خنثاست و در دعوای بین دو نفر نقش شخص ثالث را بازی می‌کند.[۷]

با آن‌که باختین رسماً خود را از ساختارگرایی و نشانه‌شناسی دور نگاه می‌داشت، لیکن خودداری او از پرداختن به‌ایدئولوژی نویسنده به‌عنوان شیوهٔ توضیح معنی یک اثر هنری او را بسیار بیش از آنچه در نگاه نخست به‌نظر می‌رسد به‌رویکرد ساختاری نزدیک می‌کند. به‌نظر باختین، نویسنده فضایی توخالی است که داستان در آن روی می‌دهد، یا، بهتر بگوییم، نویسنده همان صورت بیان داستان است. به‌این معنا، باختین دیدگاهی پویا را دربارهٔ ساختار بنیان می‌گذارد، دیدگاهی که بی‌گمان از دیدگاه فرمالیست‌های روس پویاتر است. در واقع، تأکید باختین بر گشادهٔ انتهایی و ناتمامیِ رمان‌های داستایفسکی (و حتا کیفیّت ناتمام بسیاری از نوشته‌های خودش، اعم از منتشرشده و نشده)، همراه با دلمشغولی او برای نشان‌دادن این نکته که فرم (ساکن) هرگز از محتوا (پویا) جدا نیست، بدین معنی است که برخورد او رویکردی ساختاری است که نمی‌خواهد صرفاً به‌مزیّت روش همزمانی بر روش در زمانی اکتفا کند. به‌همین‌سان، باختین، در نقد تمایزی که سوسور بین زبان *(langue)* و گفتار *(parole)* قائل است، می‌گوید سوسور ژانرهای گفتار را نادیده می‌گیرد، و همین امر کارآیی *langue* را در توضیح کارکرد اساسی زبان با شک و تردید روبه‌رو می‌کند. افزون بر این، باختین، آنچه را که به‌نظر او گرایش ساختارگرایانه به‌تحلیل متن‌هاست، طوری که گویی متن‌ها واحدهای کاملاً خودبسنده‌یی هستند که معنی آن‌را می‌توان جدا از زمینهٔ آن‌ها فهمید، رد می‌کند. برعکس، به‌نظر او هر کوششی برای فهم گفتار *(parole)* باید اوضاع، فرض‌ها و زمان ادای سخن را در نظر گیرد. در واقع، باختین بر این نکته پای می‌فشارد که حدوث زبان باید به‌حساب آورده شود.

مسألهٔ حدوث زبان، باختین را به‌صورتبندی نظریهٔ «مکانِ زمانمند*» می‌کشاند. چنان که پیداست، این لفظ هم بر مکان دلالت می‌کند و هم بر زمان، و باختین می‌کوشد تا نشان دهد که تاریخ رمان فرم‌های مختلفِ مکانِ زمانمند را به‌وجود آورده است. باختین، با الهام از نظریهٔ نسبیت آینشتاین، مکانِ زمانمند را «پیوند درونی روابط زمانی و مکانی در ادبیات» تعریف می‌کند. او دگرگونی‌های مکانِ زمانمند را در تاریخ رمان نشان می‌دهد. برای مثال، وجه مشخصهٔ رمان‌های رمانس یونانی (سده‌های دوّم و ششم پس از میلاد)، «زمان ماجرا» است، که به‌یاری موانعی (توفان، کشتی‌شکستگی، بیماری و غیره) که از وصلت عشاق جلوگیری می‌کنند، نشان داده می‌شود. داستان اغلب در چند مکان جغرافیایی روی می‌دهد، و رسم‌ها و رفتار مردم این مکان‌ها به‌توصیف

* chronotope

درمی‌آید. در رمان بزمی (برای مثال، روسو)، زمان و مکان/جدایی‌ناپذیرند: «زندگی بزمی و رویدادهای آن با این گوشهٔ مشخص و مکانمند از جهان که پدران و پدربزرگان در آن زیسته‌اند و فرزندان آنان نیز در آن خواهند زیست، پیوند جدایی‌ناپذیری دارد.»[۸] بدین‌سان، دنیای بزمی دنیایی است خودبسنده، همگون و با خودهمان ــ تقریباً بیرون از زمان و تغییر. این بدان معنی است که در رمان چندآوا و مکالمه‌یی، زمان عنصری ناهمگون و تقریباً بیان‌ناپذیر است. وانگهی، زمان می‌خواهد مکان (اقلیدسی) را سیّال‌تر کند، به‌طوری که زمانِ نسبیت به‌تمثیلی ممکن تبدیل می‌شود.

پیداست که مکان زیانمند سازوکاری است برای طبقه‌بندی ژانرهای گوناگون رمان و نیز وسیله‌یی برای قوام تاریخ و نظریهٔ رمان. و باید به‌یاد داشت که باختین، با همهٔ علاقه‌یی که به‌جزئیات خاص گفتار و دیگر رویدادهای زندگی روزمره داشت، متفکری بود که گسترده‌ترین عرصهٔ ممکن را برای پروراندن نظریهٔ خود دربارهٔ آفرینش ادبی به کار گرفت. در واقع، تأثیر استفادهٔ باختین از مقولات کلانی چون «مکان زمانمند» و «ژانر» نامرئی‌کردن امور منحصربه‌فرد، شخصی، فردی و غیرقابل طبقه‌بندی است. منتقدانی چون بوت گفته‌اند که تعمیم باختین به‌زیان تفسیر مشروح انواع زیادی از آثار تمام می‌شود. افزون بر این، باختین، در توصیف خود از ژانرهایی چون «رمانس یونانی» یا «رمان بزمی»، رویکردی فُرمال بسیار شبیه رویکرد ساختارگرایان آغازین (برای مثال، پروپ) در پیش می‌گیرد، که در آن بر فردیت و تمایز ساختار همگون ژانر تأکید می‌شود و، در نتیجه، فردیت آثار تشکیل‌دهندهٔ آن ژانر نامرئی می‌گردد. می‌توان پا را از این هم فراتر گذاشت و گفت مشکل ژانر این است که با خطر تبدیل آثار هنری فردی به‌اسطوره روبه‌روست. زیرا، اسطوره بیانگر ساختاری همگون و نسبتاً افتراق‌نایافته است، و همین امر به‌آن امکان می‌دهد که با خوانندگان وسیعی ارتباط برقرار کند که، باید گفت، ممکن است آن‌را به‌شیوه‌های خاص خود تصرف کنند.

شاید اگر باختین، به‌معنای لِوی استروسی آن، ساختارگراتر می‌بود و ساختار ژانرها را نوعی دستور زبان می‌دانست که پیش‌شرط پیدایش آثار ویژهٔ آن ژانر است، این احساس سهل‌انگاری را که با برخوردی پروکروستسی* می‌کوشد تمام آثار یک دوران را زیر چتر واحدی بیاورد، در ما ایجاد نمی‌کرد.

پی‌نوشت‌ها:

1. cf. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, trans. Wlád Godzieh, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. ix.

2. See Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination, Four Essays by M. M. Bakhtin*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.

3. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, trans. Hélène Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 66.

4. ibid., p. 39.

5. ibid., p. 40.

6. ibid., p. 86.

7. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, p. 314.

8. ibid., p. 225.

همچنین نگاه کنید به‌مدخل‌های زیر:
تودورف، کریستوا، لوی استروس.

آثار اصلی باختین:

Problems of Dostoyevsky's Poetics (1929), trans. Caryl Emerson, Manchester, Manchester University Press, 1984.

Rabelais and His World (1940), trans., Hélène Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

---

* Procrustes، نام راهزنی است در اساطیر یونان که قد قربانیان خود را با تخت‌خواب خود هم‌اندازه می‌کرد، یعنی اگر بلندتر از تخت‌خواب او بودند سر یا پای آنان را می‌برید و اگر کوتاه‌تر از آن بودند آنان را می‌کشید تا با تخت‌خواب هم‌اندازه شوند ــ م.

The Dialogic Imagination, Four Essays by M. M. Bakhtin (1965–1975), trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.

Speech Genres and Other Late Essays, trans. Vern W. McGee, Austin, University of Texas. Second paperback printing, 1987.

Freudianism: A Marxist Critique (1927) (with V. N. Volishonov), trans. I. R. Titunik, New York, Academic Press, 1976.

Marxism and the Philosophy of Language (1929) (with V. N. Volishonov), trans. L. Matejka and I. R. Titunik, New York, Seminar Press, 1973.