اندیشه

واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی (۲۳)

چندصدایی

Polyphony

علی‌اصغر قره‌باغی

پیش از پرداختن به مقولهٔ «چندصدایی» باید دید که چه مفهوم و تصویر و تصوری از «صدا» در ذهن داریم. بی‌تردید می‌توان گفت و پذیرفت که یکی از آشناترین و در عین‌حال بیگانه‌ترین واژگان و مفاهیم، نه تنها در مباحث فرهنگی، بلکه در زندگی روزمره نیز «صدا» است. صدا تعریفی بیش و کم مشخص دارد، نشانهٔ هویت است، انسان‌ها یکدیگر را از طریق صدا می‌شناسند و هویت‌جویی می‌کنند و حتی درپاره‌یی موارد صداها و کلمات ناگفته را درمی‌یابند. صدا نمودی از ذهنیت و دیدگاه و بینش گوینده است و مردم از طریق آن به عوالم فکری و ذهنی یکدیگر پی می‌برند. در صدای مردم چیزی هست که هستی و حضور آن‌ها را تأیید می‌کند، ولی گه‌گاه به وضوح شنیده نمی‌شود، چیزی مانند اصوات و زیرویم‌های نامفهومی که در صدای کودک وجود دارد و فقط برای مادر مفهوم است. اما جدا از این حرف‌ها باید دید که مراد از «صدا» در متن ادبی چیست.

در متون ادبی، هر صدا با روایات و احساسات ساده یا پیچیده‌یی پیوند دارد که یک بخش از آن از راه زبان محاوره و گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان شنیده و منتقل می‌شود. بخش دیگر از طریق راوی داستان که ابعاد پیچیدهٔ متن را فراهم می‌آورد و بخشی هم که به‌طور فیزیکی و متعارف وجود ندارد، اما در هر سکوت شنیده می‌شود. به بیان دیگر، در داستان و متون ادبی، «صدا» ناظر بر حضور نویسنده در متن است و تمایز میان نویسنده و مؤلف را ممکن می‌سازد. ژاک دریدا اگرچه دو عنصر «صدا» و «حضور» را انکار می‌کرد، اما این‌قدر بود که آن دو را مترادف هم می‌دانست و بارها به دایرهٔ بحث کشاند. نویسنده چه در مقام راوی و چه در نقش یکی از شخصیت‌های داستان صدایش در متن حضور دارد و احساس می‌شود. رسیدن به تشخص و فردیت از طریق صدای باهویت یکی از نشانه‌های بی‌بروبرگرد خلاقیت هنری محسوب می‌شود و به همین اعتبار هم هست که عبارتی همچون «جست‌وجو برای یافتن صدای خویشتن و یا دیگران» اهمیت و اعتبار پیدا می‌کند. یکی از عناصری که سبک نویسنده را شکل می‌دهد، نشانه‌های ملموس و بیرونی صدای اوست و از این راه است که می‌تواند به بنیادها و ذهنیت و اندیشهٔ خود بپردازد. سامرست موآم اعتقاد داشت که: «در داستان، صدای زنده بر واژگان چاپ شده برتری و سیطره دارد». شاید نیاز به گفتن نداشته باشد که در قلمرو ادبیات حتی صدای مردگان نیز شنیده می‌شود. نویسندگان و شاعران دوران‌های پیشین مرده‌اند، اما صداشان از آن سوی زمان و مکان در هر متن به گوش می‌رسد و احساسی پدید می‌آورد که هارولد بلوم آن را «هیجان تأثیر» می‌نامد. شاید به تأثیر از همین احساس بود که آدورنو می‌گفت: «هنوز فقط در هنر است که درد و اندوه انسانی صدای خود را پیدا می‌کند.» عرصهٔ ادبیات ساحتی است که در آن صداهای گوناگون و چندگانه شنیده می‌شود و این همان کیفیتی است که میخاییل باختین آن را heteroglossia می‌نامید و رولان بارت و ژولیا کریسته‌وا نام polyphony را روی آن گذاشتند.

اصطلاح و مفهوم «چندصدایی» در پیوند با نظریات میخاییل باختین، نویسنده و منتقد روسی به ویژه در ارتباط با اندیشه‌های او در مورد «نوول چندصدایی» است. باختین پس از مطالعه دقیق آثار فیودور داستایوفسکی که او را آفرینشگر و مبدع نوول چندصدایی می‌دانست، به این نتیجه رسید که ویژگی بارز نوول‌های این نویسنده، حضور مجموعه‌یی از خودآگاهی‌ها و صداهای مستقل و معتبر و اغلب درهم نیامیخته است. آن‌چه در نوول‌های داستایوفسکی به چشم می‌آید، وفور آدم‌ها و سرنوشت آن‌ها در یک جهان عینی و واحد نیست که در پرتو آگاهی‌های مؤلفانه هویدا شده‌باشند، بلکه تکثر و مجموعهٔ خودآگاهی‌ها و صداهایی است که از اهمیت و حقوق همسان برخوردارند و بی آن‌که هیچ‌کدام فرادست یا فرودست و یا تافتهٔ جدا بافته‌یی تصور شوند و یا در فراگشت داستان هویت خود را از دست بدهند در نوعی انسجام و یکپارچگی باهم درمی‌آمیزند.[1]

باختین معتقد بود که داستایوفسکی ژانر جدیدی از نوول‌های چندصدایی را هستی بخشید. شاخصهٔ اصلی و ویژگی این نوول‌ها چندگانگی صداهایی است که در نوول حضور دارند و هیچ‌کدام هم در اختیار نویسنده نیستند. منظور باختین از تأکید ورزیدن بر تکنیک چندصدایی داستایوفسکی، درون‌مایه نوول و یا شکل و محتوای آن و یا آن‌چه در بارهٔ واقعیت بیان می‌کند نیست، بلکه ناظر بر اهمیت اجتماعی این تکنیک در گفتمان‌های گوناگون است . باختین نوول چندصدایی را یک ژانر می‌داند، اما مرادش از ژانر، طبقه‌بندی‌های متعارفی نیست که اغلب بر اساس آن ادبیات را به تراژدی و کمدی و نوول و... تفکیک می‌کنند. از موضع و منظر باختین، این ژانر از دو جهت واجد اهمیت است: یکی این که واقعیت را «مفهومی» می‌کند و دیگر این که از توانایی ارتباط‌یافتن با ژانرهای ادبی دیگر برخوردار است و یا به هر نحو که شده راهکارهایی برای احساس ارتباط پیدا می‌کند. از دیدگاه باختین، داستایوفسکی مانند گوته نیست که فقط «بردگان بی‌صدا» خلق کند، بلکه انسان‌های آزاد و آزاده‌یی می‌آفریند که نه‌تنها توان ایستادن در کنار آفرینندهٔ خود را دارند، بلکه سربه‌زنگاه رودرروی او نیز می‌ایستند، با او به مخالفت و مجادله برمی‌خیزند و حتی در صورت لزوم برضد او سربه شورش برمی‌دارند. همین جا اشاره به این نکته هم ضرورت دارد که چندصدایی‌بودن به معنای چندگانگی سبک نیست. شخصیت‌های نوول داستایوفسکی مانند شخصیت‌های بسیاری از نوول‌های دیگر نیستند که اغلب به یک شیوه حرف بزنند؛ آن‌ها آزادی و هویت خود را از طریق متفاوت‌بودن نحوهٔ حرف‌زدنشان با دیگر شخصیت‌های داستان، به ویژه در سنجش با نحوهٔ حرف‌زدن نویسنده به دست می‌آورند. به عنوان نمونه، شخصیت‌های تولستوی به‌رغم سبک‌های گوناگون و منمایزی که نویسنده در پروراندن آن‌ها دارد، بیش از شخصیت‌های داستایوفسکی در کنترل و اختیار نویسنده هستند. از همین جهت هم هست که بیشتر نوول‌های تولستوی شکلی تک‌گفتارانه پیدا می‌کند و به شدت زیر سیطرهٔ اختیارات نویسنده و صدای تمامت‌طلب اوست. حال آن‌که نوول‌های داستایوفسکی چندصدایی است و آکنده از صدای انسان‌های چندساختی و چندساحتی و آدم‌هایی است که از درون زنده و پویای جامعه بیرون کشیده شده‌اند. همین واقعیت که «چندصدایی» و «تک‌صدایی» ربطی به سبک ندارد و بیشتر در پیوند با صدای مؤلف و صدای شخصیت‌هاست، منظور باختین را از جست‌وجو برای یافتن یک «فرازبان» روشن می‌کند و نشان می‌دهد که هدف او از بهره‌جویی از واژهٔ «صدا» به موارد زبان‌شناسی محدود نمی‌ماند و به تصریح به مسایل ایدئولوژی و مفهوم قدرتی اشاره دارد که جایگاه شنونده و خواننده را معین می‌کند. از دیدگاه باختین، صدا فقط به یک فرد که منبع صدا شمرده می‌شود محدود نمی‌ماند و به شبکهٔ درهم تنیده‌یی از آگاهی‌های پیچیده و تودرتو، باورها، اختیارات و روابط و چندگانگی رای‌هایی اشاره دارد که همگی می‌کوشند تا شنونده یا خواننده را به سوی یک موقعیت پیش‌اندیشیده برانند. باختین معتقد بود که زبان یک ابزار و رسانهٔ خنثی نیست که به آسانی بتواند به درون قلمروهای فردیِ اهداف گوینده راه پیدا کند، بلکه پدیدهٔ پُر قیل‌وقال و پُر جمعیتی است که سرشاری و پرمایگی آن، اهداف و مقاصد دیگران را هم شلوغ و پرجمعیت می‌کند. به همین اعتبار مصادره کردن زبان و محدود داشتن آن به اهداف یک فرد خاص امری نامحتمل و دشوار است و اگر هم شدنی باشد، نیازمند فرایند بسیار پیچیده‌یی خواهد بود که می‌توان با قید احتیاط آن‌را فرازبان نامید.[۲] این فرایند در واقع ابزار و راه و روشی است که از طریق آن «زبان» به «صدا» مبدل می‌شود.

باختین بارها در نوشته‌های خود اشاره کرده است که در ادبیات به عنوان یک دانش در واقعیت نگاه نمی‌کند، بلکه آن را کارکرد و کاربست زبان در درون واقعیت می‌داند. همین دیدگاه هم هست که نظریات او را از نظریات و الگوهایی که لوکاچ و آدورنو داده‌اند متمایز می‌کند. وقتی که باختین نگاه خود را به تکنیک و صناعت چندصدایی داستایوفسکی معطوف می‌دارد، کاری به درون‌مایه یا فرم و محتوای نوول‌های او و یا این که چه چیز را در پیوند با واقعیت بیان می‌کند ندارد، بلکه مرادش تأکیدورزیدن بر اهمیت اجتماعی این فرایند و صناعت است. به اعتقاد باختین، چندصدایی داستایوفسکی نوعی مفهومی‌کردن واقعیتی است که می‌کوشد به تک‌روایی و تک‌گفتاری‌های تمامت‌طلب و فرمانبرخواه تولستوی و دیگر داستان‌نویسان قرن نوزدهم پایان دهد و با برانداختن گفتمان‌ها تک‌صدایی و به‌طور کلی سلطه‌گری گذشته بر امروز، به فردفرد شخصیت‌های نوول هویت و آزادی ببخشد.

باختین خاستگاه و محل تولد نوول چندصدایی را آثار داستایوفسکی و فرانسوا رابله، طنزپرداز فرانسوی می‌دانست و بر این اعتقاد بود که مؤلفه‌ها و ویژگی‌های مورد نظر او بیش از همه در نوشته‌های این دو نویسنده دیده می‌شود، چراکه آثارشان بازنمایی دیدگاه‌های مؤلف نیست و از گفت‌وگوی میان شخصیت‌های داستان و حتی گفت‌وگوهای درونی یک شخص واحد شکل می‌گیرند. نظریات باختین ثمرهٔ تلاقی فرمالیسم روسی و مارکسیسم در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ بود که تأثیری آشکار و محرز بر ذهن نویسندگان آن دوران برجا گذاشت. در آن روزها باختین نظریات خود دربارهٔ نوول را می‌نوشت، یکی از یارانش که والنتین ولوسینف نام داشت سرگرم نوشتن «مارکسیسم و فلسفهٔ زبان» بود و کارل وسلر به شرح و بیان دیدگاه‌های خود در بارهٔ زبان به‌عنوان یک فعالیت خلاقه مشغول بود. ولوسینف و وسلر از بسیاری جهات در مورد خلاقیت در امر زبان اتفاق نظر داشتند، اما اختلاف رأی‌شان این بود که ولوسینف زبان را یک فعالیت اجتماعی می‌دانست و وسلر بیشتر می‌خواست به مفهوم مجرد زبان بپردازد. ولوسینف واژه و کلام را پدیده‌یی دووجهی توصیف می‌کرد که معنای آن در پیوند با معلوم‌کردن این بود که «کی». برای چه‌کسی» می‌نویسد، و این اندیشه‌یی بود که آشکارا با ایدئولوژی ارتباط داشت. باختین و یارانش نظریات و دیدگاه‌های ایستا و بی‌تحرک فردینان ساسور در مورد زبان را مردود و نامحتمل می‌دانستند و بر این اعتقاد بودند که بیان می‌باید در متن و بستر دینامیک اجتماعی آن دیده، دریافت و ارزیابی شود. آن‌ها می‌خواستند زبان را از حاشیه‌ها به مرکز اجتماع بیاورند و نشان‌دهند که اجتماع و زبان از یکدیگر تفکیک‌پذیر نیستند. آن‌ها بر این اعتقاد بودند که همیشه واژگان، ابزار و متون، آوردگاه مبارزات ایدئولوژیکی بوده است. هرگز پدیده‌یی به نام تک‌صدایی بی‌اراده و خنثی، اما متعارض وجود نداشته است و همیشه در گرماگرم درگیری‌ها و ناآرامی‌های اجتماعی است که ماهیت و طبیعت چندصدایی نمایان می‌شود. افزون بر این، باختین اعتقاد داشت که داستایوفسکی به نظام‌های ارزشی اجازهٔ خودنمایی می‌دهد و نوول‌های تک‌گفتارانه‌یی را که در آن‌ها مؤلف اختیارات خود را با زورگویی آشکار در تمام گفتمان‌ها بر خواننده تحمیل می‌کند مردود می‌شمارد. در نوول چندصدایی که مورد نظر باختین است و داستایوفسکی را خالق بی‌همتای آن می‌شناسد، دیدگاه‌ها و آگاهی‌های شخصیت‌های گوناگون داستان لزوماً با دیدگاه‌های مؤلف همسانی ندارند. قهرمانان نوول داستایوفسکی

برخلاف نوول‌های سنتی، فقط نقش ابژه‌های نوول نویسنده را ایفا نمی‌کنند، بلکه سوبژهٔ جهان بی‌واسطه و پراهمیت خود نیز به‌شمار می‌روند. و از همین جهت هم هست که خود را مقید به طرح روایت یا موقعیت ایدئولوژیکی نویسندهٔ داستان نمی‌دانند. باختین معتقد بود که یک نوول، نه بر اساس و بنیان تفاوت‌های انتزاعی معنا ساخته می‌شود و نه بر مبنای برخوردهای محتوایی محض، بلکه نقطهٔ اتکای آن گوناگونی گفتمان‌های قطعی اجتماعی است. قطعیت این گفتمان‌ها از طریق استناد و ارجاع به منابع گوناگون و ویژگی‌های سبک‌مندانه‌یی حاصل می‌شود که خود ثمرهٔ بهره‌جویی‌های مداوم و متفاوت از زبان است. درهم‌تافتگی این عوامل و عناصر در متن نوول نوعی چندصدایی یا چندگانگی گفتمان‌ها را به‌وجود می‌آورد، اما باید میان «چندصدایی سبک‌مندانه» و «عدم تجانس میان آحاد و عناصر یک متن» و «چندصدایی‌بودن ایدئولوژیکی» آن تفاوت و تمایز قایل شد، مثلاً سرزمین ویرانِ الیوت نامتجانس است، از به‌هم‌آمیختن و درهم‌بافتن و کنارهم نهادن گونه‌های زبان، سبک‌ها و ژانرها و نقل‌قول‌ها و به‌طور کلی بینامتنیت ساخته شده است، اما شکل نامتجانس آن در اختیار یک پرسپکتیو تک‌صدایی وحدت‌بخش است. آن‌چه بر این برداشت مهر تأیید می‌گذارد، یادداشت‌هایی است که خود الیوت در بارهٔ ساختار حماسی آن نوشته است.

نکته‌یی که همین‌جا اشارهٔ به آن ضرورت پیدا می‌کند این است که مارکسیست‌ها، نظریات و تأکیدهای بی‌حد و حصار باختین بر آزادیِ صدایِ ادبیِ فردی را تهدیدی برضد اختیارات نهادی شده می‌انگاشتند و آن را به نوعی آزادی بی‌حد و حصار و مترادف با آنارشیسم تعبیر می‌کردند؛ به بیان دیگر بیشتر به شباهت‌های ظاهری میان آرای باختین و اندیشه‌های پرودن فکر می‌کردند تا مبتنی‌بودن آن به آرای کارل مارکس. نکتهٔ دیگری که آن هم اهمیت دارد این است که برخی از منتقدان، با نظریهٔ باختین در مورد این که نوول چندصدایی با داستایوفسکی پا به عرصهٔ ادبیات گذاشت و نوشته‌های او ژانر تازه‌یی از نوول‌نویسی را هستی داد توافق ندارند و آن را افراط‌آمیز و محل ایراد و اعتراض می‌دانند. واقعیت آن است که در نظریهٔ باختین فقط مقدار کمی حقیقت نهفته بود و خود باختین هم بعدها نظریهٔ خود را اندکی تعدیل کرد و در بحث از چندصدایی، تأثیر حضور زبان‌های دیگر در یک فرهنگ خاص را منتفی ندانست. یکی از ایرادهایی که بر نظریهٔ باختین گرفته می‌شود بر این پایهٔ معقول استوار است که نشانه‌های چندصدایی‌بودن در بسیاری از نوول‌های دیگر از ادبیات فرهنگ‌ها و زمان‌های دیگر نیز به وفور یافت می‌شود و چیزی نیست که بتوان آن را در انحصار داستایوفسکی دانست. اصولاً کیفیت چندصدایی بیشتر در فرهنگ‌هایی ظهور و رشد پیدا می‌کند که با زبان‌های زندهٔ دیگر آشنایی داشته باشند و زبان‌ها نیز از وجود و حضور یکدیگر آگاه باشند. به‌طور کلی می‌توان گفت که کیفیت چندصدایی نخست در فرهنگ‌های قایل به جهان‌وطنی و بعد در سنت‌های چندزبانی یونان‌گرایانه ظهور کرد و بار دیگر در فرهنگ جهان‌وطن رنسانس و بازگشت به یونانی‌گری پدیدار شد. در اواخر قرن نوزدهم، امی لویل، شاعر امریکایی، شکلی از نثر شاعرانه پدید آورد که جان گولد فلچر آن را چندصدایی نامید و سرزبان‌ها انداخت. لویل دست‌مایهٔ این‌گونه نویسندگی را از قصیده‌های پل فورت، شاعر فرانسوی گرفته بود. امی لویل، هم به نثرهای چندصدایی توجه داشت و هم به صداهای شعر از جمله ضرباهنگ، همصدایی، واژآرایی، تجانس حروف و قافیه. اصولاً خوانش دقیق متون ادبی این واقعیت را روشن می‌کند که پدیده‌یی به نام «تک‌صدایی» به مفهوم مطلق وجود ندارد و هر چه هست از صداهای گوناگون شکل گرفته است. هر صدای به‌ظاهر واحد نیز از چندین صدا ساخته شده و در درون هر یک از این صداها نیز نوعی چندصدایی حضور دارد و در آن شماری از ایماژها که چندان اصیل هم نیستند باهم درمی‌آمیزند. با این‌همه، مطالعاتی که باختین برروی آثار داستایوفسکی انجام داده کانون این‌گونه مطالعات شمرده می‌شود و از اعتبار بسیار برخوردار است. بر اساس همین نظریات بود که تمرکززدایی و حذف کانون واحد اختیارات در آثار ادبی مدرن رواج یافت و به مرگ مؤلف انجامید. ناگفته پیداست که اگر دریک نوول مؤلف حضور نداشته باشد و هیچ مرکز اختیارات توسط او پایه‌گذاری نشود و مؤلف فقط یک صدا «یا چند صدا» در میان صداهای دیگر باشد، آن وقت دیگر مؤلف به معنای سنتی آن وجود نخواهد داشت.

آن‌ها که سال‌های سال انتظار مرگ مؤلف را می‌کشیدند و سرانجام ناقوس مرگ او را به صدا درآوردند، با استناد به نظریات باختین بر این نکته تأکید کردند که در نوول هیچ‌گونه حضور مؤلفانه و مرکز اختیاراتی که بتوان مؤلف را پدید آورندهٔ آن دانست وجود ندارد، صدای مؤلف هم در نهایت صدایی است میان صداهای دیگر و مؤلف به آن مفهومی که پیشتر از او در ذهن داشتیم از صحنهٔ ادبیات رخت بربسته است. در سال‌های پایانی قرن بیستم، برایان مک‌هیل (۱۹۸۷)، بهره‌جویی‌های بی حد و حصار رومان اینگاردن، پدیده‌شناس لهستانی از مقولهٔ چندصدایی را مورد مطالعه قرار داده و به این نتیجه رسیده است که از موضع و منظر هستی‌شناسی، هیچ اثر ادبی وجود ندارد که بتوان آن را همگون و همجنس نامید، هر اثر چندصدایی و لایه‌لایه است و هر یک از لایه‌های آن بر پایه‌های هستی‌شناسانهٔ متفاوتی استوار است که کارکرد آن‌ها در ساختار هستی‌شناختی کلی همسان نیست.[۲] اینگاردن دست‌کم بر چهار صدا و لایه‌های آن اشاره می‌کند: ۱. صدای واژگان ۲. صدای واحدهای معنایی ۳. صدای اشیای حاضر و بازنموده شده‌یی که از میان اشیای گوناگون جهان برگزیده شده‌اند و ۴. جنبه‌های طرح‌افکنانه

امروز معمولاً در فضای داستان و ادبیات مدرن به چشم فضایی نگریسته می‌شود که در آن صداهای گوناگون به گوش می‌رسد و اصطلاح «چندصدایی» که باختین بر آن تأکید می‌ورزید، برای شرح و بیان گوناگونی زبان‌ها یا «صداهای اجتماعی» در ادبیات به ویژه در داستان‌نویسی است. باختین برای تبیین نظریات خود، حماسه را که تعریفی رسمی و مشخص دارد با نوول، یعنی یکی از سیال‌ترین ژانرهای ادبی مقایسه کرد و بر آن بود که نوول در ربط و پیوند با اندیشه‌ها و تفکرات غیررسمی است و سرشار از گوناگونی گفت‌وگوها و رویارویی‌ها و تعارض آرا و دیدگاه‌های مختلف است. ادبیات امروز، به قول سلمان رشدی، مکانی است که در آن انسان‌ها در نهان‌خانهٔ مغز و اندیشهٔ خود صداهای گوناگونی را می‌شنوند که در بارهٔ هرچیز و به هر طریق ممکن صحبت می‌کنند.[۴] سلیم، راوی نوول بچه‌های نیمه‌شب (۱۹۸۱) نمونهٔ بارز چنین انسانی است و همانند هر راوی «همه‌چیزدان» دیگر در جهان داستان، دایم صداهایی را می‌شنود که چندگانه و چندلایه است. او مانند یک دستگاه گیرندهٔ رادیو است که می‌تواند فرستنده یا صدای خاصی را انتخاب کند، صداها را بلند و کوتاه کند و یا حتی از طریق کلیدی ذهنی در گوش درونی خود صداها را خاموش کند. تحقیقات و پژوهش‌های ارزشمند زنان در کشورهای مختلف جهان به ویژه کشورهای آسیایی و افریقایی و امریکای لاتین در بارهٔ مسایل جنسیت، نژاد و هویت، نیز

مقولهٔ چندصدایی را بیش از هر زمان دیگر مطرح کرده است. امروز در آثار زنان «صدا»ی زنان افریقایی، زنان هندوستان، زنان سرخ‌پوست و دیگر نقاط جهان به‌خوبی شنیده می‌شود.

در طی سالیان دراز، صدای انسان شالودهٔ اصلی ادبیات بوده است، اما تا چندی پیش خواننده فقط با چشم‌های خود متن را می‌خواند، بی آن‌که صداها را بشنود و یا از حضور آن‌ها آگاهی داشته باشد. فضای فرهنگی و اندیشگی امروز انتظار دارد که از اثر هنری به ویژه شعر و ادبیات صداهای گوناگون و حتی تازه شنیده شود. می‌خواهد از شعر و داستان صدای نژاد، طبقه، و جنسیت را بشنود و مثلاً دریابد که این صدای زنِ سیاه‌پوستِ کارگر است یا سرخ‌پوستِ کانادایی طبقهٔ متوسط. چندصدایی در نویسندگی مدرن می‌باید شکلی خودانگیخته طبیعی و غیرعمدی داشته باشد و شکل عارضه‌یی ناخواسته را به خود بگیرد؛ عارضه‌یی که از حاشیه به کانون منتقل شده است، کارش ازهم گسستن پروژه‌های منسجم و تبدیل آن‌ها به گفتمان‌های چندصدایی به منظور بیان روایتی گسیخته و پاره‌پاره است. اگر چنین نباشد، بی‌تردید سر از تصنع درمی‌آورد و با حیرت و افسوس دیده می‌شود که در اغلب آثار ادبی، از جمله آثار نویسندگان خود ما، مقولهٔ چندصدایی به درهم آمیختن قیل و قال و سروصدای این و آن و دروهمسایه محدود می‌ماند. یک نیمچه شاعر یا یک نویسندهٔ موعظه‌گر، بدون توجه به بی‌بنیادی مفاهیمی که به‌کار می‌برد، محاسن چندصدایی را تبلیغ می‌کند، اما در کارهای خودش چنان امر و نهی و عربده‌کشی می‌کند، چنان فتوا صادر می‌کند و نفس‌کش می‌طلبد که انحصارطلبی از ریخت و قیافهٔ نوشته‌اش می‌بارد و طبعاً مجالی برای شنیدن صدای دیگران باقی نمی‌گذارد. معمولاً صدای نویسندگانی از این دست آن‌قدر مبهم و مهجور است که به خلط مبحث شباهت پیدا می‌کند و ادراک روشنی پدید نمی‌آورد. وجه دیگر این مسأله جوان تازه‌کار و سانتی‌مانتالی است که با استنباطی عجولانه شوق مکاشفه را به عرفانی افلاطونی مبدل می‌کند، دیبایی از چند لفظ تازه بر پیکر همان افکار کهنه می‌پوشاند و با هزار قمیش و غمزه یک شعر چهار انگشتی می‌سراید و برای چاپ به مجله می‌فرستد. وقتی هم که مهملاتش چاپ نمی‌شود زبان به اعتراض می‌گشاید که شعر من چندصدایی بوده و لابد به علت تازگی آن‌طور که باید و شاید دریافت نشده است. در پاسخ به این دوست جوان و عجول باید بگوییم که عزیز من تو بگذار ما صدای خودت را بشنویم، شنیدن صدای دیگران پیش‌کش‌ات.

نوول یا شعر چندصدایی، چه از زبان مؤلف باشد، چه راوی و یا یکی از شخصیت‌های داستان، می‌باید با متون تک‌گفتاری و تنک‌روایی تفاوت داشته باشد. موقعیتی که مبنا قرار می‌گیرد و داستان از آن‌جا گفته می‌شود، ایماژهایی که ساخته و پرداخته می‌شود و آگاهی‌هایی که داده می‌شود، باید به روشی تازه و در جهانی نو باشد؛ جهانی سرشار از سویژه‌های قوام‌یافته، نه ابژه‌های عادی و پیش‌پا افتاده. واژگانی که برای روایتگری، بازنمایی و آگاهی‌دادن به‌کار برده می‌شود نیز می‌باید در ربط و پیوند تازه با ابژه باشد. ادبیات امروز خواننده را تشویق می‌کند که اندیشهٔ صدای واحد و یکپارچه، خواه صدای مؤلف، خواه صدای راوی و خواه صدای خواننده یا هرکس دیگر را کنار بگذارد و بپذیرد که در درون هر صدا نوعی چندگونگی و چندلایگی وجود دارد. ادبیات امروز که خواه ناخواه انگ پست‌مدرن بر آن خورده است، هر صدای واحد و موضع آمرانه و سلطه‌جویی را که امکان شنیدن صدای دیگران را تضعیف کند هر چند هم که مشروع باشد مردود می‌داند. می‌خواهد در هر فرصت و امکان یک جریان چندصدایی پدید آورد که در آن صدای اقلیت‌ها، تجربه‌ها، دیدگاه‌های گوناگون بی آن‌که یکی بر دیگری ارجح شمرده شود مجال خودنمایی پیدا کند. این اندیشه با آن‌چه باختین آن را به چندصداییِ ادبیات اجتماعی محدود می‌کرد تفاوت دارد. از این دیدگاه تازه، نویسنده ضمن آن‌که مانند رهبر ارکستر صداهای گوناگون را رهبری می‌کند، خود را از نقش آدم‌های داستان و منابع صدا جدا می‌کند و به این شکل هر صدا ساخته شده از چند صدای چندوجهی به‌نظر می‌آید. میشل فوکو معتقد بود که در داستان، هیچ ضمیر اول شخص و زمان و نشانه‌های مکانی، به نویسنده و زمانی که می‌نویسد و به طور کلی «عملِ نوشتن» ارجاع ندارد و اغلب به ضمیر اول شخص (من) دیگری برمی‌گردد که فاصله‌اش با نویسنده در طول داستان تغییر می‌کند. به بیان دیگر هر مؤلف در فاصله و فراقی که پدید می‌آید عمل می‌کند. به سبب همین گوناگونی و چندصدایی است که صدای برخی از مؤلفان و شاعران کیفیتی روح‌مانند و شبح‌وار دارد و بیش از حد خیالبندانه جلوه می‌کند. والاس استیونس معتقد بود که «ذهن مانند تالاری است که در آن اندیشه مانند یک صدای محسوس وجود دارد، اما همیشه به نظر می‌آید که این صدا متعلق به‌کس دیگری است». □

پی‌نوشت‌ها و منابعی که مورد استفاده قرار گرفته و یا به آن‌ها استناد شده است:

۱. Bakhtin, M.M. Problems of Dostoevsky' Poetics ed.and trans. Emerson Caryl, Manchester University Press, 1981

باختین مطالعات خود دربارهٔ آثار داستایوفسکی را در ۱۹۲۹ آغاز کرد و رساله مشهور خود دربارهٔ آثار فرانسوا رابله، طنزپرداز فرانسوی را در ۱۹۴۰ نوشت اما این اثر تا سال ۱۹۵۶ منتشر نشد.

۲. Bakhtin, M.M. The Dialogue Imagination, ed Emerson Caryl, University of Texas Press, 1981

۳. McHale, Brian,Postmodernist Fiction, Mathuen, London, 1987

۴. Rushdie, Salman. Is Nothing Sacred?, Grante, Cambridge, 1990

- Historical Studies and Literary Criticism, ed. Jerome McGann, University of Wisconsin Press, Madison, 1985
- Hawthorn, Jeremy, "Contemporary Literary Theory, Arnold, Oxford University Press, 2000
- Modern Literary Theory, ed. Philip Rice and Patricia Waugh, Oxford University Press, 2001
- Postmodern Literary Theory, ed. Lucy Niall, Blackwell, London, 2000
-Russian Formalist Criticism: Four Essays, ed. and trans. Lemon ,Lee and Reis, Marion, University of Nebraska Press, 1965
- Cuddon, J.A. Literary Terms and Literary Theory, Penguin, London, 1998
- Literature in the Modern World, Critical Essays and Documents,ed. Denis Walder, Oxford University Press, 1990
- The Theory of Criticism, ed. Raman Selden, Longman, London, 1999
- Steiner, Peter. "Russian Formalism, Ithaca, New York, 1984