ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۰ (پاییز و زمستان ۱۳۹۳): ۹-۳۵

بررسی اشکال گفتگومندی زبان در دو رمان زنانهٔ پیرزاد و مستغانمی

فاطمه اکبری‌زاده،[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تربیت مدرس
کبرا روشنفکر،[۲] استادیار رشتهٔ زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تربیت مدرس
خلیل پروینی، دانشیار رشتهٔ زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تربیت مدرس
حسینعلی قبادی، استاد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

بر اساس منطق گفتگویی و توجه به دیگربودگی در نظریهٔ باختین، می‌توان اصالت رمان را در ویژگی **چندزبانگی** آن دانست؛ از همین رو، زبان رمان در تعامل گفتگومند با سایر زبان‌های برآمده از خاستگاه‌های متنوع اجتماعی ایدئولوژیک و نیز در تعامل بینامتنی با زبان سایر متون قرار دارد و به بازنمایی آنها می‌پردازد. بدین ترتیب، رمان‌نویسان زن نیز در **نوشتار زنانهٔ** خود، با تکیه بر چندزبانگی، گفتمانی دوصدایی ایجاد کرده، امکان بروز صدای زنانه را فراهم می‌کنند. مقالهٔ حاضر، با روش توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از نقد باختینی، در مقایسه‌ای تطبیقی ــ بر پایهٔ مکتب امریکایی ــ جلوه‌های گفتگومندی زبان در دو رمان زنانهٔ فارسی و عربی را بررسی می‌کند: رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، اثر زویا پیرزاد و *ذاکرة الجسد* (خاطرات تن)، اثر أحلام مستغانمی. این دو نویسنده، علی‌رغم تفاوت در راهبردهای روایتی، در نوشتار زنانهٔ خود به مسئلهٔ زبان و جایگاه آن در رمان توجه کرده، بر اساس ویژگی‌های سبک خویش اشکال متنوعی از حضور زبان‌های دیگر را در رمان بازنمایی کرده‌اند. در نتیجه گفتمان دوصدایی، در سه سطح مختلف، دیدگاه زنانهٔ نویسندگان را به شکلی منکسر بروز می‌دهد؛ با این تفاوت که پیرزاد به ایجاد دنیای ناهمگون زبانی و شکست هژمونی زبان مسلّط بر ادبیات توجه کرده است، درحالی‌که مستغانمی نگاهی انتقادی به مقولهٔ جنسیت می‌افکند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، باختین، چندزبانگی، پیرزاد، مستغانمی.

---

[۱] پیام‌نگار:hasty8359@yahoo.com
[۲] پیام‌نگار kroshanfekr@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

۱. مقدمه

منتقد بزرگ، میخائیل باختین،[۱] در بررسی رمان از دریچهٔ منطق گفتگویی،[۲] به‌عنوان موضوع علم فرازبان‌شناسی،[۳] رمان را مجموعه‌ای **چندسبکی** و **چندزبانی**[٤] دانست که اصالت آن در تجمیع واحدهای زبانی و اسلوبی متنوع است (باختین ۱۹۸٦: ۲٦۵-۲٦۸). وی برای متمایز کردن و رده‌بندی درونی زبان و نیز نشان دادن قابلیت زبان برای گنجاندن آواهای خود و دیگری، اصطلاح **چندزبانی** را ابداع کرد (آلن[۵] ٤). این اصطلاح به تنوع گونه‌های سخن در رمان اشاره می‌کند و شناخت آن در درک تفاوت‌های اجتماعی و فرهنگی گفتمان رمان مؤثر است و نه تنها سبک رمان، بلکه لایه‌های دلالتی آن را نیز نشان می‌دهد (الکردی ۲۲۷). چندزبانگی، با تأکید بر ناهمگونی زبان‌ها (التلاوی ٤٦)، تعاملی گفتگومند در زبان رمان رقم می‌زند و با شکستن دنیای طرح یکدست رمان می‌تواند به تکوین اثری **چندصدایی**[٦] منجر شود (رامین‌نیا ۱۳۹). رمان‌های زنان نیز از خصیصهٔ چندزبانگی رمان بهره می‌برند و لایه‌های دلالتی را در بستر نظام ناهمگون زبانی قرار می‌دهند.

این جستار به روشی توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از رویکرد تطبیقی مکتب امریکایی،[۷] که حوزهٔ پژوهش را تا مقایسهٔ یک ادبیات با ادبیات دیگر گسترش داده و از مرزهای ادبیات ملی گام فراتر نهاده است (انوشیروانی ۱۵)، به مقایسهٔ تجلّی دیگر زبان‌ها در زبان دو رمان زنانه از زویا پیرزاد[۸] از ادبیات فارسی و أحلام

---

[1] Mikhail Bakhtin
[2] dialogism
[3] translinguistics
[4] heteroglossia
[5] Graham Allen
[6] polyphony

[۷] مکتب امریکایی با گسترده ساختن حوزهٔ ادبیات تطبیقی وعدم انحصار آن در بررسی تأثیرها و تأثرّات ادبی، امکان بررسی تطبیقی یک ادبیات معیّن را با ادبیات یا ادبیات‌های دیگر فراهم می‌سازد و حتی دایرهٔ بررسی را تا مقایسه و تطبیقگری میان ادبیات و سایر حوزه‌های علوم انسانی و معرفتی و شناختی گسترش می‌دهد (الخطیب ۵۰).

[۸] زویا پیرزاد نویسنده و داستان‌نویسی موفق در حوزهٔ ادبیات فارسی است. وی در سال ۱۳۳۱ در خانواده‌ای ارمنی در آبادان متولد شد. وی بعد از سه مجموعه داستان کوتاه، اولین رمان خود را با نام *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، در سال ۱۳۸۰ به چاپ رساند که برندهٔ چندین جایزهٔ ادبی در حوزهٔ ادبیات فارسی گشت و در همان سال به‌عنوان کتاب سال ایران در حوزهٔ رمان برگزیده شد.

مستغانمی[۱] از ادبیات عرب می‌پردازد. شناخت نقاط تشابه و تمایز این دو نوشتار زنانه در بازنمایی خصیصهٔ چندزبانگی در رمان‌های برآمده از قلم زنان و در سایهٔ تفکر زنانه، موضوع این پژوهش تطبیقی است. دو رمان *من چراغ‌ها را خاموش می‌کنم* و *ذاکرة الجسد*، علاوه بر جایگاه ویژه در ادبیات زنان، به مقولهٔ زبان و کاربست چندزبانگی در سطوح مختلف رمان، توجه خاص دارند؛ لذا مطالعهٔ مقایسهٔ چندزبانگی این دو اثر امکانات حضور صدا و آگاهی زنانه را در تعامل با سایر زبان‌های اجتماعی نشان می‌دهد. در این مجال اندک، سه سطح تجلّی چندزبانگی بررسی می‌شود و حوزهٔ گفتمان طنزگونه به جستاری مستقل موکول خواهد شد.

ازآنجاکه نقد ادبی رابطه‌ای تنگاتنگ با ادبیات تطبیقی دارد (رک: ولک[۲] ۹۸)، مطالعهٔ مطالعهٔ نظریهٔ نقدی باختین در حوزهٔ ادبیات زنان، در بررسی نقاط وحدت رویکردها و اندیشه‌های بشر در فرهنگ‌های مختلف، دریچه‌ای برای ورود به ادبیات تطبیقی در حوزهٔ ادبیات مقابله‌ای[۳] است (ذکاوت ۱۰۶-۱۱۰). رویکرد **نقد زنانه**[٤] با مطالعهٔ آثار نویسندگان زن خصوصیات نوشتار زنانه را تبیین می‌کند (داد ٤٨٦) و در تلفیق با نظریات باختین می‌تواند سرشت مکالمه‌ای گفتمان رمان زنان را بیان کند (آلن ۹۰)؛ لذا در عین اینکه ورود به حوزهٔ نقد ادبی ورود به حوزهٔ ادبیات تطبیقی است (یوست[۵] ٢٤)، مقایسهٔ تشابهات و تمایزات دو اثر در حوزهٔ ادبیات زنان از منظر چندزبانگی نیز این مقاله را در حوزهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی قرار می‌دهد. بدین‌ترتیب این جستار می‌کوشد به این سؤالات پاسخ گوید: زبان‌های اجتماعی و زبان راوی و زبان انواع ادبی

---

[۱] أحلام مستغانمی، نویسندهٔ توانای الجزایری، متولد سال ۱۹۵۳م و دارای آثار ادبی فاخری در حوزهٔ رمان‌نویسی است. رمان *ذاکرة الجسد* (خاطرات تن)، یکی از پرشمارگان‌ترین و پرمخاطب‌ترین رمان‌های عربی زنان است. این رمان در سال ۱۹۹۳م منتشر شد و در سال ۱۹۹٦م برندهٔ جایزهٔ نور، برترین جایزهٔ ادبی زنانه در جهان عرب، و در سال ۱۹۹۸م برندهٔ برترین جایزهٔ ادبی، یعنی جایزهٔ **نجیب محفوظ** گشت. این اثر در فهرست برترین رمان‌های عرب قرار دارد و تا کنون بیش از ۲۷ بار تجدید چاپ و به زبان‌های مختلف دنیا ترجمه شده است. ترجمهٔ فارسی آن با عنوان *خاطرات تن*، توسط رضا عامری در سال ۱۳۹۰ در انتشارات افراز به چاپ رسیده است.

[2] René Wellek
[3] contrastive literature
[4] gyno criticism
[5] François Jost

و غیرادبی به چه شکل در تعامل گفتگومند با زبان زنانهٔ رمان قرار دارند؟ پیرزاد و مستغانمی در کاربست چندزبانگی در ساختار رمان و ایجاد لایه‌های دلالتی و گفتمان دوصدایی چگونه عمل کرده‌اند؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

در بررسی نظریهٔ باختین، به‌ویژه بررسی رمان چندصدایی و بینامتنیت، تألیفات متعددی وجود دارد که از جمله می‌توان به مجموعه مقالات *هم‌اندیشی گفتگومندی در ادبیات و هنر*، به کوشش نامور مطلق، یا رسالهٔ دکتری رامین‌نیا با عنوان «بررسی و تحلیل چندآوایی در *مثنوی* مولوی» اشاره کرد. چندزبانگی زمینه‌ساز تکوین *رمان چندصدایی* است. در پژوهش چندزبانگی در رمان، در دو حوزهٔ مطالعات فارسی و عربی، گاه این موضوع، به‌اشتباه، با چندصدایی یکی انگاشته شده است و یا برخی پژوهشگران در خلال بحث رمان چندصدایی، به موضوع چندزبانگی نیز اشاره‌ای کرده‌اند؛ از جمله کریمیان در مقالهٔ «دیدگاه جامع در کتاب شاه سرگرمی ندارد، موضوع چندصدایی در اثر ژیونو»، به چندزبانگی اشارهٔ مختصری کرده است. برخی تألیفات نیز چندزبانگی را در حوزهٔ مطالعات زبان‌شناسی اجتماعی و بینامتنیت بررسی کرده‌اند. برای نمونه التلاوی در بخشی از کتاب خود، *وجهة النظر فی روایات الأصوات العربیة*، به چندزبانگی متجلی در تنوع گفتار شخصیت‌ها اشاره کرده است. پایان‌نامهٔ دسپ با عنوان «تحلیل سیر تحول زبان در آثار داستانی زنان (با تأکید بر ده اثر منتخب از نویسندگان زن ایرانی)» و یا مقالهٔ روشنفکر و دیگران در موضوع «بررسی گونهٔ کاربردی زبان زنانه در مرثیهٔ معاصر (با تأکید بر مرثیه‌های سعاد صباح)»، به تنوع زبان‌های اجتماعی در حوزهٔ پژوهش‌های زبان‌های اجتماعی و حوزهٔ جامعه‌شناسی زبان پرداخته‌اند. در بسط چندزبانگی در حوزه نظریهٔ بینامتنیت پژوهش‌های زیادی صورت گرفته است که مقالهٔ «**التعدد اللّغوی فی روایة فاجعة اللیلة السابعة بعد الألف، للأعرج واسینی**» به قلم هنیة و مقالهٔ «بینامتنیّت در شرق بنفشه، اثر شهریار مندنی‌پور»، از جملهٔ آنهاست.

این جستار می‌کوشد با تکیه بر آنچه باختین در آثار خود، به‌ویژه در مقالهٔ «سخن (گفتمان) در رمان» تبیین و تطبیق نموده است، مؤلفهٔ چندزبانگی مورد نظر وی را در تفکیک از چندصدایی بیان کند، تا ضمن روشن شدن سطوح تجلّی آن در رمان، امکان درک نظریهٔ باختین و نیز نظریه‌های منشعب از آن بیش‌ازپیش برای پژوهشگران فراهم آید. همچنین با طرح پیوند میان نظریهٔ باختین و نقد فمنیستی در حوزهٔ ادبیات، امکان کاربست نظریهٔ باختین در حوزهٔ ادبیات زنان تشریح گشته، خوانشی تطبیقی از تشابهات و تمایزات دو نوشتار زنانهٔ فارسی و عربی به دست داده می‌شود. ازاین‌رو، این جستار از حیث مطالعهٔ مقابله‌ای نظریهٔ چندزبانی در نقد ادبیات زنان و پژوهش تطبیقی آن در دو حوزهٔ فارسی و عربیِ رمان زنانه، نوشتاری نو به شمار می‌رود.

۳. مفاهیم نظری

۱.۳ مفهوم چندزبانگی[۱]

در پژوهش رمان، از دریچهٔ علم فرازبان‌شناسی، زبان همچون یک فرایند اجتماعی و تاریخی (وبستر[۲] ٦٧) قادر است از افق ارزشی ایدئولوژیکی و اجتماعی سخن‌گویان حکایت کند. هیچ کلامی خنثی نیست و زبان همواره در حال بازتاب علایق طبقاتی و ملی و گروهی است (باختین ۱۹۸۷: ۱-٦). زبان یا همان سخن (گفتمان)[۳] در گفتارهای[٤] منفردی نمود می‌یابد که مدام در حال انعکاس ارزش‌ها و اوضاع متغیر اجتماعی‌اند (همان ٤٤؛ انصاری ٢٦٠). زبان رمان بر اساس تنوع عینی گفتار اجتماعی شکل می‌گیرد. تعامل گفتگومند و تداخل سیاق‌های مختلف گفتار در متن رمان چندزبانگی را پدید می‌آورد که حاصل برخورد و گفتگو میان دیدگاه‌ها و ایدئولوژی‌هاست (مقدادی ٢٠٤).

---

[۱] اصطلاح مورد نظر باختین heteroglossia، به اشکال مختلفی به زبان فارسی ترجمه شده است؛ مانند: چندزبان‌گونگی (ترجمهٔ مهاجر از کتاب مکاریک)، چندواژگانی (مقدادی)، دگرآوایی (ترجمهٔ کتاب گراهام آلن، و کتاب انصاری)، دگرمفهومی (ترجمهٔ پورآذر از کتاب باختین ۱۳۹۰)، چندزبانی (ترجمهٔ کریمی از کتاب تودوروف ۱۳۷۷ و ترجمهٔ آذین از کتاب باختین ۱۳۸۳). نگارنده از این میان از اصطلاح **چندزبانی** بهره برده است.

[2] Roger Webster

[3] discourse

[4] utterance

باختین اصطلاح چندزبانی را «برای توصیف لایه‌های کلامی بی‌شماری که در همهٔ زبان‌ها وجود دارد و نیز برای توصیف شیوه‌های تسلط این لایه‌ها بر عملکرد معنا در گفته» (مَکاریک[1] ۱۰۳) ابداع کرد. او در ابتدا چندزبانگی را برای بیان مفهوم کشمکش میان نیروهای مرکزگرا و مرکزگریز در زبان به کار بست، اما بعدها از آن برای حضور زبان‌های اجتماعی ـ ایدئولوژیک در رمان استفاده کرد (انصاری ۲۷۳). چندزبانگی در رمان مترادف گفتمان دیگری در زبان دیگری است و عملکرد آن بازتاب دیگرگونِ نیّات نویسنده است؛ به‌طوری‌که **با گفتگویی درونی** گفتمان دوصدایی[2] ایجاد می‌شود که هم‌زمان به دو گوینده و دو نیّت زبان‌شناختی (سخن‌گو و نویسنده) تعلق دارد (تودوروف[3] ۱۳۷۷: ۱٤۰).

۲.۳ سطوح مختلف تجلّی چندزبانگی در رمان

به اعتقاد باختین کاربست **چندزبانگی** در چهار سطح عمده در گفتمان رمان قابل ملاحظه است: ۱. گسترهٔ روایتی که منشأ آن نویسنده نیست (راوی یا یکی از شخصیت‌ها عهده‌دار این مهم شده است)؛ ۲. گفتمان‌ها و قلمرو شخصیت‌های داستان؛[4] ۳. انواع الحاقی و افزودنی؛[5] ٤. گفتمان رمان طنزگونه[6] (باختین ۱۹۸۷: ۸٤؛ ۸٤؛ ۱۳۸۳: ۱۲٤).

در محور روایت، به‌کارگیری زبان‌های روایتیِ دیگر و گاه وجودِ راوی، هنگامی که عامل بازتاب‌دهندهٔ نگرشی ویژه باشد، برای نویسنده وجههٔ **دیگری** به خود می‌گیرد و به ایجاد گفتمان دوصدایی منجر می‌شود (باختین ۱۳۸۳: ۱۱٦). سخن هر

---

[1] Irena Rima Makaryk
[2] double-voiced
[3] TzvetanTodorov
[4] character's zones
[5] embedded genres
[6] در این گفتمان زبان رمان به تعامل مقابله‌ای و طنزگونه با زبان‌های اجتماعی می‌پردازد. در مقالهٔ حاضر این قسم گفتمان دوصدایی بررسی نخواهد شد؛ چراکه به جستاری مستقل در این باب نیازمندیم.

شخصیت نیز بازنمایی ایدئولوژی منحصربه‌فردی نسبت به جهان است و دامنهٔ کنش آوای شخصیت، به انحاء مختلف، با آوای نویسنده درمی‌آمیزد و در جان‌مایهٔ گفتار نویسنده‌ای که احاطه‌اش کرده تأثیر می‌کند (۱۳۹۰: ٤١٠، ٤٣٢). همچنین رمان اجازه می‌دهد تا در پیکرش از تمامی انواع، خواه ادبی و غیرادبی، استفاده شود (۱۳۸۳: ۱۲۲). تمامی این انواع نیز، با گسترهٔ زبان‌شناختی خاص خود، در زبان رمان می‌آمیزند (۱۳۹۰: ٤١٦). بدین‌ترتیب تعامل گفتگومند میان صدای نویسنده با انواع گفتارها و دیدگاه‌های اجتماعی و ایدئولوژیک موجود در این سطوح، به ایجاد گفتمان دوصدایی و بروز **چندزبانگی** منجر می‌شود. نویسندگان زن نیز بر این باورند که با انتقال معنای خاصی از تجربهٔ زنانه به خواننده و با مشارکت در تعریف و تصویر جنسیت خود، جهانی زنانه در آثار ادبی خود خلق می‌کنند که موجب تثبیت ادبیات زنانه[1] می‌شود (نیکوبخت و دیگران ۲۱۸)؛ لذا میان صدای نویسندهٔ زن و انواع صداهای دیگری در ساختار داستان، تعامل مکالمه‌ای شکل می‌گیرد.

نظریهٔ **چندزبانگی** به معنای تعامل گفتگومند در سطوح مختلف رمان توسط دیگر صاحب‌نظران بسط یافته است. توجه به هم‌بستگی بین ساختارهای زبانی و ساختار اجتماعی و همچنین پیوند زبان و جنسیت، به پژوهش‌های مهمی در حوزهٔ زبان‌شناسی نقش‌گرا و جامعه‌شناسی زبان و زبان‌شناسی اجتماعی منجر شده است (روشنفکر و دیگران ١١٤-١١٥). همچنین تعامل گفتگومند زبانِ دیگر انواع ادبی و غیرادبی با زبان رمان، در مطالعات کریستوا[2] تحت عنوان **بینامتنیّت** بررسی می‌شود؛ بدین معنا که رمان، در ارتباط با دیگر سخن‌ها، با آنها تداخل می‌یابد و با برقراری ارتباط مکالمه‌ای آنها را بازنمایی می‌کند.

---

[1] female Literature
[2] keristiva

٤. مقایسهٔ تطبیقی دو رمان زنانه

۱.٤ چندزبانگی در *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*[1] اثر زویا پیرزاد

رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* نوشتاری زنانه و بازتابانندهٔ زبان و دغدغه‌های زنانه است. این رمان در بازنمایی دیگرگونِ نیّات نویسنده، صداهای متنوع اجتماعی را به کار گرفته و بنا به اسلوب و هدف نویسنده، نظامی متنوع ایجاد کرده است.

۱.۱.٤ گسترهٔ گفتمان راوی

روایت داستان از زبان یک زن (شخصیت اصلی داستان، کلاریس) و زاویهٔ دید اول‌شخص بیان شده است. به عقیدهٔ فاولر[2] (۱٤۰) اگر زاویهٔ دیدْ اول‌شخص و درونی باشد، بین نویسنده و راوی رابطهٔ مستقیم وجود دارد. همچنین بنا به تشابهات زیاد نویسنده و راوی، می‌توان گفت راوی داستان بازتاب‌دهندهٔ افکار و آراء نویسندهٔ زن (پیرزاد) است؛ لذا نمی‌توان زبان راوی را زبان دیگری در برابر زبان نویسنده و بازتابی

---

[1] **خلاصهٔ رمان:** داستان روایت زندگی خانوادگی زن ارمنی خانه‌داری به نام کلاریس است در کنار اعضای خانواده‌اش، یعنی دختران دوقلو و پسر نوجوانش (آرمن)، همسرش (آرتوش)، مادرش، خواهرش (آلیس)، و دوستانشان (نینا، گارنیک و خانوادهٔ سیمونیان). زندگی کلاریس در انجام کارهای روزمره و دیدارهایش با مادر و خواهرش سپری می‌شود. او خود را وقف خدمت به دیگران کرده، اما دچار کشمکشی درونی است. خانوادهٔ سیمونیان، شامل مادربزرگ، نوه (امیلی) و پسر (امیل)، با آنان همسایه می‌شوند. امیلی سیمونیان با بچه‌های کلاریس دوست می‌شود و پسر نوجوان کلاریس را شیفتهٔ خود می‌کند و به نوعی آزار می‌دهد. خانم سیمونیان بااینکه زنی مغرور و مستبد است، با کلاریس دوست می‌شود و مراودات خانوادگی میان آنها شکل می‌گیرد. رفتار اطرافیان کلاریس، مانند رفتارهای سبک‌سرانه و حسادت‌های آلیس، تلاشش در جلب نظر امیل، تحریکات بچه‌گانه و موذیانهٔ امیلی، وسواس‌های مادر و تعاملات روتین با دوستان، و از سویی توجهات و نوع رفتار امیل سیمونیان، کشمکش درونی کلاریس را بیشتر می‌کند. برخلاف تصور کلاریس که فکر می‌کند امیل او را دوست دارد، امیل درخواست ازدواج با زنی دیگر را مطرح می‌کند و از کلاریس می‌خواهد تا سبب‌ساز ازدواج آنها باشد. این امر نقطهٔ تحولی در او می‌شود و به دعوت منشی همسرش، خانم نوراللهی، که فعال حقوق زنان است، برای پیوستن به انجمن «مدافع حقوق و آزادی زن» پاسخ مثبت می‌دهد. او متوجه می‌شود که برخلاف انتظار، خانوادهٔ سیمونیان شهر را بی‌خبر ترک کرده‌اند. آلیس هم ازدواج می‌کند و این ازدواج شخصیت او را کاملاً دگرگون می‌کند. کلاریس به این دید می‌رسد که با عشق به کارهای خانواده‌اش رسیدگی کند و درعین‌حال نیازهای خود را هم برآورده نماید.

[2] Roger Fowler

از چندزبانگی دانست، بلکه این خصیصه در تنوع روایت‌های زنانه بروز یافته است. شخصیت‌های داستانی با روایت‌های گوناگون به شکل‌گیری حکایت اصلی داستان و حکایت نویسندهٔ حقیقی کمک می‌کنند و با صدا و زبان خود در چارچوب ذهن راوی، روایتگر دیدگاه زنانهٔ دیگری نسبت به دیدگاه راوی می‌شوند. مثلاً مادر کلاریس اطلاعات خود را دربارهٔ خانم سیمونیان بیان کرده، شخصیت او را از زوایهٔ دید خود ارزیابی می‌کند (پیرزاد ۱۵۹–۱۶۰)؛ کمااینکه خانم سیمونیان نیز شخصاً از خود روایت می‌کند (۱۸۲–۱۸۳). تمامی این روایت‌ها در داخل روایت راوی، موضوع اصلی داستان را شکل می‌دهد. بدین‌ترتیب در این داستان زن به‌عنوان یک **من** و نه به‌عنوان **دیگری**، در نظام مردسالار، به‌عنوان فاعل سخنگو مطرح می‌شود. این منِ زنانه در انواع دیگر روایت‌های زنانه تکثّر می‌یابد و تمامی این روایت‌ها در داخل روایت راوی موضوع اصلی داستان را شکل می‌دهند.

۲.۱.٤ گفتمان شخصیت‌های داستان

بیشترین حضور چندزبانگی در محدودهٔ زبان شخصیت‌ها متجلی است. تکثّر شخصیت‌ها با گفتمان‌هایی متفاوت و متنوع، دنیای زبانی متنوعی ایجاد می‌کند. چندزبانگی در این سطح می‌تواند در **زبان‌های** متفاوت گروه‌های اجتماعی و صنفی و انواع حرفه‌ها و شغل‌ها، زبان نسل‌ها، منطقه‌ها، اعصار و دوره‌ها تجلی یابد (تودوروف ۱۹۹٦: ۱۱۵). پیرزاد با در نظر داشتن عوامل جنسیت و سن و فرهنگ و طبقهٔ اجتماعی دنیایی، به‌شدت به تفاوت‌های زبانی توجه می‌کند و با به حاشیه راندن زبان رسمی و توجه به تفاوت زبان زنانه، این امکان را به زنان می‌دهد که خود به زبان و گفتار خود بازنمایندهٔ بینش و جهان‌بینی تابع یا مخالف سازه‌ها و کلیشه‌های جنسیتی باشند؛ حتی اگر گاه این زبان‌های متنوع در تقابل و تناقض با صدای راوی باشند.

شخصیت اصلی و راوی داستان، کلاریس، خود یک زن است و نوع گفتار او برآمده از نوع بینش زنانه، ساده، بی‌تکلف و همانند زنان خانه‌دار، جزئی‌نگر، و همچون مادران، نگران و میانجیگر است. نویسنده با ورود به ذهن شخصیت، گفتار درونی او را نیز بازنمایی کرده است تا قلمرو بینش درونی وی با نمایش تضاد و یا تناقض‌های گفتار

بیرونی و درونی برآمده از نوع جهان‌بینی و ادراک درونی‌اش، به ایجاد چندزبانگی، مطابق با نیّت نویسنده، کمک کند.

شخصیت‌های زنانهٔ اثر هریک نمونه‌ای از شخصیت‌های نوعی زنان در اجتماع و نوع سخن و گفتار آنان برآمده از تیپ اجتماعی‌شان است. مادر کلاریس و آلیس، خواهرش، و نینا، دوستش، برخی از این تیپ‌ها هستند که کلیشه‌های رایج را دربارهٔ زنان در نظام مردسالار اجتماع نشان می‌دهند. آلیس نمونهٔ تجسم‌یافتهٔ صفات گفتمان زنانه در نظام مردسالار است؛ نظامی که گفتمان زنانه را سطح پایین و حاشیه‌ای و برآمده از انفعالات ذاتی می‌داند.

> به آلیس نگاه کردم. انگار بار اول بود می‌دیدمش. از وقتی که خواهرم را می‌شناختم مثل آب خوردن به مردم تهمت می‌زد و در مورد کوچک‌ترین جزئیات زندگی همه اظهار نظر می‌کرد و حکم صادر می‌کرد (پیرزاد ۲۸۷).

بازنمایی نقیضه‌گون[۱] کلام آلیس در کلام راوی، گفتمانِ مکالمه‌ایِ ویژهٔ رمان است که درون ساختارهای به‌ظاهر تک‌گفتاری ایجاد می‌شود. نویسنده در گفتمان راوی، گفتار ویژهٔ آلیس را شکل می‌دهد و در جهت‌گیری مخالف آن، از نوع گفتار جنسیتی آلیس و درواقع این تفکر انتقاد می‌کند.

خانم سیمونیان، همسایهٔ کلاریس، نمونهٔ زنان پیرو سنّت‌های پدرسالارانهٔ اجتماع است. گفتمان او در حوزهٔ گفتار خاص کلام بسیار رسمی و آکنده از واژگان پرطمطراق و بازتابانندهٔ نوع تفکر و ایدئولوژی مردانه است که البته در زمینه‌ای که کلام نویسنده (راوی) می‌آفریند، به سخره گرفته و نقض می‌شود.

> خانم سیمونیان ... به آرتوش تعارف کرد. «اگر تندی خورش کافی نیست از این چاتنی استفاده کنید» ... من بودم می‌گفتم «از این چاتنی رویش بریزید» (۵۰).

---

[۱] نقیضه (پارودی parody) آمیزه‌ای زبانی است مبتنی بر منطق گفتگویی عامدانه در یک سخن، که در بطن آن سخن دو فاعل سخنگو، دو نیّت معناشناختی و زبان‌شناختی، به مخالفت با هم می‌پردازند (مکاریک ۳۱؛ قاسمی‌پور ۱۳۳).

نوع خاص گفتار خانم سیمونیان در رمان، برآمده از نوع نگاهش، عامل رده‌بندی زبان و ورود چندزبانگی به رمان است. البته این گفتمان در تعامل با در گفتمان‌های دوصدایی تمام شخصیت‌های زنانهٔ داستان مورد نقد و نقیضه‌نمایی قرار می‌گیرد (رک: ۲٦).

خانم نوراللهی نمونهٔ زن فعّال اجتماعی و نمایندهٔ هویت ایرانی، فارغ از تفاوت میان ارمنی و مسلمان، در نظر راوی (نویسنده) شخصیتی ایده‌آل است. او به دنبال گفتمان احیاکنندهٔ حقوق سیاسی اجتماعی زنان است:

> بعد از انجمن خودشان گفت. از سعی زن‌ها برای گرفتن حق رأی. از کلاس‌های سوادآموزی. از اینکه زن ایرانی به حق و حقوقش آشنا نیست. حالا که راحت حرف می‌زد و کلمه‌های قلمبه سلمبه به کار نمی‌برد حرف‌هایش به دل می‌نشست. گفتم چی فکر می‌کنم و خندید. «وقت سخنرانی اگر ادبی حرف نزنم مردم فکر می‌کنند یا بلد نیستم یا حرف مهمی نمی‌زنم» (۱۹٤).

چنین زنانی برای مهم نشان دادن نوع بینش و تفکر خود مجبورند لحن رسمی و ادبیات جدّی و اصطلاحات برساخته از نظام مردسالار را در گفتمان خود به کار ببرند که این امر حاکی از **حاشیه** بودن و **دیگری** بودنِ گفتمانِ ساده و به قولی راحتِ زنانه است. در نمونهٔ فوق ابتدا راوی در گفتمان دوصدایی به شکلی مکالمه‌ای و به نحو غیرمستقیم، صدای او را روایت می‌کند و بعد از توضیح لحن وی، جایگاه گفتمان وی را در نظر عموم توصیف می‌کند. این شخصیت اگرچه مجبور به تغییر لحن و اسلوب گفتار است، هرگز از گفتمان زنانهٔ خود دور نیست و دربارهٔ نوع غذا و نوع لباس و عواطفش نیز صحبت می‌کند.

رمان با توجه به عامل جنسیت، گفتار مردانه را در حاشیه قرار داده، اما برای نشان دادن دیگربودگی آن به گفتمان مردانه اجازهٔ حضور داده است. داستان، در تأکید بر خانواده، شخصیت‌های مردانه را در تقابل با زنان قرار نمی‌دهد؛ درعین‌حال نگرش و ایدئولوژی مردانهٔ برساخته از نظام مردسالار، اغلب قابل ملاحظه است. گفتمان مردان گفتمانی سیاسی ـ اجتماعی ـ تاریخی و بسیار جدّی است.

نینا گفت «از من می‌شنوی جفتشان مزخرف می‌گویند، ولی من همیشه به گارنیک می‌گویم عزیزم حق با توست...» غش‌غش خندید ... «مردها فکر می‌کنند اگر از سیاست حرف نزنند مردِ مرد نیستند» (۲۲).

در نظام زنانهٔ اثر این‌چنین گفتمان جدّی‌ای به سخره گرفته شده، نقض می‌شود. به همین منظور، امیل نیز نمونهٔ مردی متفاوت با سایر شخصیت‌های مردانهٔ داستان طراحی شده و گفتمان او بسیار نزدیک به گفتمان زنانه است.

حلب را از دستم گرفت. «هیچ وقت از سیاست خوشم نیامده. از هیچ‌کدام از این ایسم‌ها و مسلک‌ها هم سر درنمی‌آورم. عوض این حرف‌ها دوست دارم کتاب بخوانم ... از غذاهای هندی گفت و از ادویه‌های مختلف و ... (۱۱۱).

گفتار امیل که برخلاف کلیشه‌های معروف مردانه است، هم مورد انتقاد مادر به‌عنوان زنی برساخته از فرهنگ مردسالار است و هم مورد انتقاد مردان مقیّد به کلیشه‌های این نظام.

با در نظر داشتن عنصر فرهنگ و ردهٔ سنی، گفتارهای برآمده از سطوح پایین اجتماع و حتی گفتار متفاوت کودکان و نوجوانان نیز به ایجاد زبان‌های متنوع و متفاوت در رمان می‌انجامد. نویسنده با بازنمایی تعابیر و جملات کوتاه و الفاظ ناصحیح کودکان و تشبیهات ساده و عینی کودکانه، یا جملاتی برآمده از گفتمان استقلال‌طلبانه و ایرادگیر متناسب با سن نوجوانان، ناهمگونی زبانی رمان را تقویت کرده است. لذا در داستان این فرصت فراهم می‌آید که دیدگاه زبان‌شناختی و فکری و فرهنگی افراد مختلف بازنمایی شود و مهم‌تر از آن، زبان‌هایی که کمتر فرصت ابراز داشته‌اند، در فضای داستان، تعبیرگر باشند.

به قول آشخن «صب تا شب بازار کویتی‌ها و کنار شط گز کردن و ... به گمانش مادر بدبختش که من باشم اسکناس از درخت می‌چینم» (٥٤).

گفتار بالا مستقیماً (گفتار داخل علامت نقل قول)، متعلق به زنی عامی به نام آشخن خدمتکار است که با بازنمایی نقیضهٔ فکر رایج اجتماع که پول درآوردن زحمت دارد، سخنی متفاوت رقم می‌زند. بدین‌ترتیب بر اساس قشربندی درون زبان، چندگانگی

زبانی بر اساس لهجه‌ها و طرز صحبت اصناف و طبقات مختلف جامعه، در بافت رمان تنوع ایجاد می‌شود (ر.ک. پیرزاد ۲۰، ۱۷۳، ۲٤۲ و ۲۳٤).

پیرزاد همچنین توجه قابل ملاحظه‌ای به حضور زبان انگلیسی در زبان زندگی روزمرهٔ ارامنهٔ آبادان دارد. در کنار استفاده از واژگان ارمنی مانند **گاتا، نازوک، بارو،** و مانند آن که برآمده از هویت ارمنی اثر است، واژگان انگلیسی نیز در زبان رمان با خطی پررنگ‌تر متمایز شده تا ضمن تأکید بر آمیختگی آن در زبان شخصیت‌ها، بر حضور پررنگ فرهنگ بیگانه در جامعه تأکید شود. در این رمان انگلیسی حرف زدن گاه به شکلی طنزگونه طرح شده، مانند تقلید بچه‌ها از نوع گویش انگلیسی معلم پیانو، و گاه مستقیماً از آن انتقاد شده است (۷۱). این موضوع، تأکید نویسنده را بر ایرانیّت و هویت ملی و زبان فارسی نشان می‌دهد.

ساختار روایت داستان با تکیه بر تنوع قلمرو شخصیت‌ها، با تمام تفاوت‌های شخصیتی و نوع بینش و ایدئولوژی‌شان، و نیز تنوع زبان طبقات مختلف اجتماعی، ولو حاشیه‌ای، همچنین با توجه به زبان فارسی و ارمنی و انگلیسی، ساختار متنوع و ناهمگون چندزبانگی را شکل می‌دهد.

۳.۱.٤ بازنمایی انواع الحاقی در رمان

این رمان بنا به فضا و ساختار محدود به ذهن شخصیت اصلی داستان، در موارد کمی وارد بینامتنیّت با سایر انواع ادبی و غیرادبی شده است. صرفاً نمونه‌های اندکی از تفأل به متون شعر و استفاده از ضرب‌المثل‌ها و متون دینی و تاریخی، قابل ملاحظه است. نویسنده در بیان تعامل کلاریس با کودکان، در به‌کارگیری شعر، متناسب با نیّت بازنمایی زندگی ارامنه، به شاعر و داستان نویس بزرگ ارمنی، تومانیان،[۱] اشاره می‌کند:

> بید کنار تاب و هر بید دیگری همیشه شعر پارونای هوانس تومانیان را یادم می‌آورد...

---

[۱] تومانیان «شاعر غزل‌سرا، قصیده‌گو و حماسه‌سرا، یکی از چهره‌های برجستهٔ ادبیات ارمنی در قرن نوزدهم و بیستم میلادی است» (قوکاسیان ۳٤۷).

سنج‌ها نواختند
شاهزاده خانم زیبا و پادشاه سپیدمو نمایان شدند ... (۲۰۳)

در تأکید بر جنبهٔ ارمنی ـ ایرانی اثر، شعر ارمنی به زبان فارسی در زبانِ شخصیت بازنمایی می‌شود و در گفتمانی دوصدایی، نوعی بینامتنیّت ادبی رقم می‌خورد. ارتباط بینامتنی با متن دینی (انجیل) در زبان شخصیت و بازنمایی الفاظ انجیل در درون ذهن راوی (۲۲۱) و یا بازنمایی متون تاریخی ارامنه و یا امثال فارسی با همین هدف است. رمان در جهت نمایش زندگی روزمرهٔ شخصیت‌هایی که از دل جامعه برآمده‌اند، در پیوند با افکار عمومی، از امثال و حکمت‌های عامیانه‌ای به زبان فارسی (و نه ارمنی) بهره می‌برد.

در گفتمان دوصدایی برآمده از زبان امثال و زبان شخصیت‌ها، میان آگاهی شخصیت‌ها و افکار عمومی پیوندی برقرار می‌شود که خود حاکی از میزان تسلط نویسندهٔ ارمنی بر زبان فارسی است. نویسنده، با تأکید بر هویت ایرانی و ارمنی، در تعامل با تاریخ نیز هر دو جنبه را لحاظ می‌کند. او در داستان چندین بار به حادثهٔ ۲٤ آوریل[۱] اشاره می‌کند و در فصل نوزده داستان نیز به تشریح مراسم یادبود این روز می‌پردازد.

بعد از آن سال‌ها بارها به آرتوش گفته بودم «این روز چه ربطی به اختلافات سیاسی دارد؟ ... ارمنی هم نباشی باید متأسف باشی» (۱۲۸).

ذهن راوی، همسو با قصد و نیّت نویسنده، به بُعد انسانی قضیه بیش از جنبه‌های دیگر توجه می‌کند؛ ازهمین‌رو زبان روایت وارد جزئیات سیاسی یا تاریخی این حادثه نمی‌شود و فقط روایتی زنانه از دید یک پیرزن بازمانده ارائه می‌شود (۱۳۳–۱۳۵) و زبان رمان بیشتر با واژگانی پیوند می‌خورد که جنبهٔ عاطفی و یا احساسی این قضیه را روشن می‌کنند؛ به عبارت دیگر، زبان تاریخ در پیوند مکالمه‌ای تنگاتنگ با زبان زنانهٔ رمان قرار می‌گیرد.

---

[۱] قتل عام ارامنه به دست مسلمانان عثمانی (برای اطلاعات بیشتر نک. عابدپور ۱۳۸٦).

۲.٤ چندزبانگی در *ذاکرة الجسد (خاطرات تن)*[۱] اثر أحلام مستغانمی

رمان *ذاکرة الجسد* با روایت کردن دغدغه‌های زن عرب قرن بیستم، از قضایایی چون عشق و وطن و ایدئولوژی و نیز از مجموعهٔ آداب و سنن الجزایر می‌گوید و مسائل فرهنگی و اجتماعی را نقد می‌کند.

۱.۲.٤ گسترهٔ زبان راوی

در رمان *ذاکرة الجسد*، نویسندهٔ زن، به‌عنوان خالق متن ادبی، مرد را راوی اثر خویش قرار می‌دهد و آن را تبدیل به یک شخصیت کاغذی می‌سازد تا به شکلی مجازی تعبیرگر نیّات او باشد. وی با قلم زنانه از زبان راوی مرد و از واقعیت‌های جامعهٔ مردسالار و جلوه‌های زن در تفکر مردان و نیز از ابعاد فرهنگی و اجتماعی و سیاسی وطن سخن می‌گوید. خودِ مستغانمی نیز در مصاحبه با مجلهٔ هی می‌گوید که صحبت از زبان مرد، کار نوشتن را راحت می‌کند و کمک می‌کند تا چیزهایی که زنان از گفتنش عاجزند آسان‌تر بیان شود (الغذامی ٤٩).

چندزبانگی در این بخش، حکایت خود راوی و نیز حکایت نویسنده از وی در بستر رمان است. راوی یا همان خالد، به‌عنوان شخصیت اصلی داستان، در چارچوب

---

[۱] **خلاصهٔ رمان**: این رمان از زبان یک راوی مرد به نام خالد است که خاطرات خود را بازگو می‌کند. خالد در مقابل رمانی که معشوقه‌اش نوشته، گویی در این کتاب قلم به دست گرفته و از خاطراتش می‌گوید. او که یک مجروح جنگی و از مبارزان دوران جنگ استقلال الجزایر است، بعد از استقلال وطن، در انتقاد از سیاست‌های حاکم، مهاجرت می‌کند و ازآنجاکه نقاش زبردستی است، در پاریس به نقّاشی مشغول می‌شود. روزی در گالری خود، بعد از سال‌ها، با دختر فرمانده‌اش که شهید شده بود، احلام (نام دیگرش حیاة)، مواجه می‌شود. خالد که حکم پدر معنوی احلام را دارد، با تمام اختلاف سن، به‌شدت فریفتهٔ او می‌شود و دیدارهایشان در ذکر خاطرات پدر، به دیدارهای عاشقانه‌ای مبدل می‌شود که خالد را هر بار به خاطرات وطن می‌برد. در این میان دوست خالد، زیاد، وارد این رابطه می‌شود و با بالا گرفتن حسادت مردانه، رابطه‌های آن دو نیز تغییر می‌کند. احلام به امر عمویش به الجزایر بازمی‌گردد و ازدواج می‌کند. خالد هم به این مراسم دعوت می‌شود و با بازگشت به وطن، دوباره خاطراتش جان می‌گیرد. وی بار دیگر برای دفن برادرش که به ضرب گلوله‌ای به‌اشتباه کشته شده است، برای همیشه به وطن بازمی‌گردد.

تفکر مردسالار، موضوع عشق به زن و وطن را روایت می‌کند، اما نویسنده با شکست مطلق بودنِ زبان او و با بهره‌گیری از اسلوب تردید و شک و سؤال، اعتراف به عجز و حماقت را شیوهٔ روایی او قرار می‌دهد. راوی زن را موضوعی حاشیه‌ای و تنها برای برآوردن نیاز مردان توصیف می‌کند، اما این تفکر، در نوشتار زنانه، با نیّت متناقض نویسنده درمی‌آمیزد و به‌این‌ترتیب ترکیبی دوگانه[۱] ایجاد می‌شود:

کنتُ أدری أن قلبَکِ قد أصبَحَ مُنحَازاً إلَیه. وَ ربّما جَسَدکِ أیضاً. وَ لَکنَّنی کُنتُ أتِقُ بمنطقِ الأیامِ ... فَرِحتُ أراهِنُ عَلیَ المنطِقِ[۲] (مستغانمی ۲۲٤).

در مقطع فوق، راوی بر اساس تفکر خود آینده را پیش‌بینی می‌کند، اما زمینهٔ زنانهٔ نوشتار رمان و نیز روند داستان، الفاظ تردید (لکن و ربما) را در کلام راوی وارد می‌کند و دو افق دلالتی از نویسندهٔ زن و راوی مرد را در تناقض با هم قرار می‌دهد.

در برابر زبان زنانهٔ نویسنده، زبان مردانهٔ راوی زبان **دیگری** محسوب می‌شود. مستغانمی همین **دیگری** را نیز به دو بخش تقسیم می‌کند: ۱. مردانگی مورد تمجید نظام مردسالار، یعنی همان بُعد مبارز شخصیت مرد که در این نظام **من** محسوب می‌شود؛ ۲. جنبهٔ شهوانی و ضعیف مردانه که البته در جسم معلول راوی تجسم یافته است.

لکننی وجدت آنذاک فی فرحته عزائی ... و ... و هماً ما بإمکانیة ایقاظ ذلک الرجل الآخر داخله[۳] (۸۳).

در نمونهٔ فوق خالد در برخورد با دوستی که وارد عالم سیاست شده، بر او خرده می‌گیرد به این امید که مردانگی‌ای که آن را **دیگری** می‌نامد در او بیدار شود؛ مردانگی‌ای که در نظام مردسالار هویت اصلی مرد (من) و در نظام زنانه، **دیگری** است.

---

[۱] ترکیب دوگانه (گفتار دورگه hybridization) گزاره‌ای است که بر اساس نشانه‌های دستوری (جمله‌بندی) و ترکیبی‌اش فقط به یک سخنگو تعلق دارد، اما در آن دو گزاره، دو شیوهٔ گفتار، دو سبک، دو زبان و دو چشم‌انداز معناشناختی و اجتماعی با یکدیگر ادغام می‌شوند (نک. باختین ۱۳۹۰: ٤٥٨).

[۲] می‌دانستم که دلت به‌سوی او متمایل شده است و شاید هم تنت، اما من به منطق دوران اطمینان داشتم ... بر اساس این منطق شرط بستم.

[۳] اما آن‌گاه در شادمانی‌اش ماتم را یافتم ... و ... توهم اینکه امکان بیداری آن مرد دیگر درونش هست.

هرچند، مرد در این نوشتار زنانه خود اعتراف می‌کند که آن هویت برساخته از نظام مردسالار نیز جعلی و **دیگری** است. به‌این‌ترتیب نوشتار زنانه، با زبان مردان، به عجز و ناتوانی‌شان اعتراف می‌کند:

و أنها أنثی عربیةٌ تتلقّی ثورتی ببرودةِ وراثی مخیفٍ! ... هنالِکَ لوحاتٌ ... تخلُقُ عندکَ عقدةٌ رجولةٌ.... ربّما لن یتوقعَ ضعفی و هزائمی السریةَ أحدٌ[۱] (۱۸۲).

با وجود اینکه تعداد شخصیت‌های مرد در این رمان بیش از زنان است، درواقع مستغانمی مرد را در مقابل زن به‌صورت وامانده و عاجز قرار داده است: «**عجیبٌ** هُوَ عالَمُ النِّسَاءِ **حَقّاً!**»[۲] (۹۵)، و زن را پایه و اساس و حقیقت همه چیز: تابلوی نقاشی، عشق، وطن، خاطره و مانند این توصیف می‌کند.

۲.۲.٤ گفتمان شخصیت‌های داستان

این رمان شخصیت‌های زیادی ندارد و در این میان شخصیت‌های زنان بسیار کمتر است و اغلب صدای زنان در صدای راوی محو است و به‌صورت غیرمستقیم بازنمایی می‌شود (۳۰۹-۳۱۰). شخصیت‌ها در داستان، نمایندهٔ تفکر و بینش خاصی در اجتماع‌اند که دیدگاهی خاص نیز نسبت به مقولهٔ زن و یا وطن (رمز زن) دارند. شخصیت اصلی داستان، یعنی خالد، خود راوی است و در مقابل او شخصیت احلام قرار دارد. خالد در این نوشتار زنانه دو وجه دارد: ۱. یک مبارز و منتقد سیاست‌های انقلابیون؛ ۲. وجه شهوانی. وجه اول مورد تأیید رمان و درواقع نقدی مردانه از سیاست‌ها و مشی مردان است و وجه دوم، نقد زنانهٔ نویسنده از این خصیصهٔ مردان. زبان او به‌صراحت و گاه به‌تلویح به موضوع جنس اشاره می‌کند و برآمده از حس تملک و تمتع است: «**اللوحةُ أنثی**کذلِکَ ... تُحِبُّ الأضواءَ و تَتَجَمَّلُ لهَا»[۳] (۷٤).

---

[۱] او زن عربی است که انقلابم را با سرمای موروثی خوفناک مواجه می‌سازد! ... برخی تابلوها هستند ... که در تو عقدهٔ مردانه ایجاد می‌کنند ... شاید هیچ‌کس انتظار سستی و شکست مخفیانه را در من ندارد.

[۲] حقیقتاً دنیای زنان عجیب است!

[۳] تابلو هم زن است ... نور را دوست دارد و خود را برایش می‌آراید.

شخصیت احلام در پیوند تنگاتنگ با نویسنده، احلام مستغانمی، قرار دارد. تمام گسترهٔ زبانی گفتمان وی برآمده از شخصیتی فرهیخته و باهوش و تواناست که با قلم و زبان مرد را مغلوب خود می‌سازد (برای نمونه نک. ۸۸). این قابلیت غیرمتوقع در نظام تعریف‌شدهٔ جامعهٔ مردسالار از نبوغ زنانه‌ای برمی‌آید که با وجود تمام محدودیت‌ها شکوفا شده است؛ لذا قلمرو گفتمان او در چارچوب آداب و سنن اجتماعی و دینی شکل می‌گیرد.

خالد ... أتدری أنّنی أحببتُکَ ... شیءٌ فیک جرّدنی من عَقلی یَوماً ... ولکنّنی قَرّرتُ أن أشفِی منکَ[۱] (۲۷۷).

در اینجا قلمرو گفتمان زنی فرهیخته و برآمده از عقل و منطق است که مردان را مبهوت می‌سازد.

شخصیت عتیقه، زن برادر خالد، نمونهٔ زنان عامی و سطح پایین اجتماع است. حوزهٔ گفتمانی عتیقه بازنمایی گفتمان تعریف‌شدهٔ زنان در نظام مردسالار است؛ زبان دغدغه‌های سطحی و ناچیز، زبان حسرت و ورّاجی‌های زنانه.

قرّرتُ حالَ استیقاظِی أن أهربَ من البیتِ، و من حَدیثِ عتیقة الذی لا یَنقَطِعُ عن مراسیمِ الحَفلِ ... و لکنَّها لحَقَت بی ... لِتواصُلِ حدیثِهَا:
ـــ علی بالِک ... یُقالُ إنّهُم ... لو رأیت جهازَ العَروسِ و ... یا حسرةً![۲] (۳۰۹-۳۱۰)

کاترین، دوست خالد، به‌عنوان زنی اروپایی، نمونهٔ دیگری از زنان داستان است. حوزهٔ گفتمان کاترین نیز منحصر بر لذّات دون‌مایهٔ جسمی است. او نمونهٔ آن دسته از زنانی است که با وجود اینکه مردان از آنان بهره‌برداری می‌کنند، از دید آنها حقیرند؛

---

[۱] خالد ... می‌دانی که من دوستت دارم ... چیزی در تو روزی عقل از سرم راند ... ولی من تصمیم گرفتم که از آن راحت شوم.

[۲] وقتی بیدار شدم تصمیم گرفتم که از خانه و از حرف‌های عتیقه که مدام دربارهٔ مراسم ازدواج می‌گفت فرار کنم ... اما دنبالم آمد ... تا حرفش را ادامه دهد: می‌دانی، می‌گفتند آنها ... اگر جهیزیهٔ عروس را می‌دیدی و ... وای عجب!

همان طور که راوی نیز آنها را «نساءً عابراتٍ» و «وِسادةً أخری» و «سریراً أخری للرجل» (۳۸۵) می‌خوانَد.

در کنار معدود زنانی که ذکر کردیم در این رمان مردان زیادی، از جمله مردم عادی اجتماع تا مبارزان و سیاستمداران، حضور دارند که بیش از تفاوت‌های فردی آنها در گفتار، به تشابهات فکری گروه آنان اهمیت داده شده است. حسّان، برادر خالد، مردی برآمده از دل جامعه است. او معلم دبیرستان و نمونه‌ای از فرهیختگان جامعه است، اما نوع آرزوهای سادهٔ او که محصور به ضروریات زندگی است، حکایت از عقب‌ماندگی جامعه دارد.

نَحنُ مُتعِبُونَ ... فَکیفَ تُریدُ أن نُفَکِّرَ فی أشیاءٍ أُخری، عن أیِ حیاة ثقافیة تَتحَدّثُ؟ ... لقَد تَحوَّلنا إلی أمّةٍ مِنَ النَّمل،تبحَثُ عن قوّتها و جحرٍ تَختَبِئُ فیه مَع أولادِها لا اکثَر...[۱] (۳۰۲)

حسان به‌سان یک استاد، با زبانی انتقادی، از علل عقب‌ماندگی و فقر فرهنگی ملت می‌گوید، اما همانند بقیهٔ افراد جامعه هیچ تلاشی برای تغییر اوضاع نمی‌کند. اغلب شخصیت‌ها با جامعه پیوندهایی دارند، لذا در بازنمایی هویت ملی‌شان از زبان عامیانه و زبان امثال‌وحِکَم بومی استفاده می‌شود. الفاظ عامیانه در زبان فرهیخته و فصیح داستان وارد می‌شود تا نظام زبان رمان ناهمگون‌تر و به فرهنگ مردم نزدیک‌تر شود.

قلمرو شخصیت‌های تکوین‌شده در رمان، بنا به افق فکری و ارزشی و اجتماعی آنان، با واژگان متناسب پی‌ریزی شده است. هرکس قلمرو واژگان خود را دارد «لکل ثوّار قاموسهم الخاص» (۱۹۷). برای نمونه زبان مبارزان زبان انتقادهای صریح و هشدار است. زبان و نوع گفتمان **زیاد**، به‌عنوان یک مبارز فلسطینی، صریح و بی‌پرده و گزنده است.

---

[۱] ما خسته ایم... چطور می‌خواهی به چیزهای دیگر فکر کنیم، دربارهٔ کدام زندگی فرهنگی صحبت می‌کنی؟ ... ما به دستهٔ مورچه‌هایی تبدیل شده‌ایم که به دنبال غذایشان می‌گردند و فقط دنبال سوراخی هستند که با بچه‌هایشان در آن پناه گیرند.

کان حدیثُ زیاد ینتهی کالعادة بِشَتمِ تِلکَ الأنظمة التی تَشتَری مجدَها بالدَّمِ الفِلسطِینی، تحتَ أسماءٍ مُستَعارةٍ کالرَّفض و الصُّمود ... و المواجهَة[1] (۱۹۷)

در سخن از وطن و سیاست، حوزهٔ گفتمان سیاستمداران با نگاه‌های منفعت‌طلبانه که به دنبال باندبازی برای رسیدن به قدرت و ثروت هستند، زبان سود و معامله، تزویر و ریاست:

نَظرَةٌ خاطِفَةٌ واحدةٌ و بعضُ الجُمَلِ المتبادِلَة فَقَط ، کانت کافیةً لِأستَنتِجَ نوعیّةَ ذلکَ المجلسِ «الرَّاقِی» الّذِی یَضِمّ نُخبَةً مِن وُجَهَاءِ المهجَرِ، الذینَ یَحتَرِفُونَ الشُّعَارات العَلَنیَّةَ ... و الصَّفَقَات السرِّیَةَ.[2] (۲۳۲)

در عبارت فوق از یک سو با زبان سیاستمداران، برآمده از چهرهٔ ظاهری‌شان، مواجهیم: «راقی: مترقی»، و از سوی دیگر با زبان انتقادی شخصیت (همسو با نویسنده) که از باطن آنان می‌گوید: «کسانی که در سردادن شعارهای ظاهری ... و زدوبندهای پنهانی حرفه‌ای‌اند». این عبارت، همسو با لحن انتقادی بافت زمینه‌ای، چهرهٔ متناقض این افراد را نشان می‌دهد. به‌این‌ترتیب، با وجود تعداد اندک شخصیت‌ها و نیز سطح اجتماعی نزدیک به هم ــ که اغلب از طبقهٔ بالای جامعه‌اند ــ نوع منش و بینش آنان به‌ویژه نسبت به موضوع زن و وطن، به ایجاد جزایر چندزبانی در رمان کمک کرده است.

۲.۲.٤ بازنمایی انواع الحاقی و افزودنی در رمان

رمان *ذاکرة الجسد* به‌منظور تکوین نظام متنوع و ناهمگون زبان رمان، ارتباطی تنگاتنگ و پررنگ با زبان انواع ادبی و غیرادبی مانند زبان شعر، سخن ادبیان و هنرمندان، زبان امثال‌وحِکَم، داستان‌های دینی و تاریخی و ملّی، اسطوره‌های قومی، زبان دین و قرآن و مانند آن دارد. زبان هریک از این انواع در مکالمات راوی و

---

[1] حرف‌های زیاد طبق معمول به دشنام به آن سازمان‌هایی می‌کشید که به نام عدم سازش، مقاومت و رویارویی، شکوه خود را با خون فلسطینی معامله می‌کنند.

[2] یک نگاه سطحی و شنیدن برخی جملات ردّ و بدل‌شده، کافی بود تا جنس آن مجلس «مترقی» را که خیلی از نخبه‌های مهاجر را در خود جمع کرده بود، بفهمم؛ چهره‌هایی با شعارهای علنی ... و زدوبندهای فراوان پنهانی.

شخصیت‌های داستان به کار رفته است. در این رمان گفتمان دوصدایی گاه فارغ از نیّت نویسنده و جهت تقویت بُعد ادبی و فرهنگی رمان و نشان دادن تسلط نویسنده بر متون مختلف، و گاه با تلفیق مکالمه‌ای در زبان رمان، شکل می‌گیرد. ازآنجاکه ذکر عناصر بینامتنیِ به‌وجودآورندهٔ چندزبانگی در رمان شامل موارد بسیار است و در این مختصر نمی‌گنجد، تنها به ذکر چند نمونه بسنده می‌کنیم.

زبان شعرگونهٔ رمان در بیان مفاهیم انسانی مورد نظر، ارتباطی بینامتنی با متون شعری از ادب عربی قدیم و معاصر و نیز ادبیات فرانسه و سایر زبان‌ها دارد و درعین‌حال، به فراخوانی سخنان ادیبان و هنرمندان از ملل مختلف توجه می‌کند و در گفتمانی دوصدایی، میان زبان نویسنده و زبان‌های دیگر، پیوندی مکالمه‌ای برقرار می‌سازد. این در حالی است که نویسنده دغدغهٔ پایبندی به زبان عربی را دارد و اغلب متون به عربی نقل می‌شود؛ کما اینکه مستغانمی خود در صفحهٔ اهداء کتاب، در پیوند با نثر و در تقدیس زبان عربی، به‌صراحت اشاره می‌کند که از نثر دو رمان مالک حدّاد که وی را **شهید زبان** می‌خوانَد، اقتباس کرده است.[۱]

بازنمایی موضوع زن و وطن در گفتمان رمان *ذاکرة الجسد*، در خلال **سه‌گانهٔ ممنوع** دین و سیاست و جنسیت (۳۳۷) چندزبانگی را تقویت می‌کند. زبان رمان در کنار انعکاس واژگان دینی (ر.ک. ۳۱۵، ۳۱٦، ۳۱۷)، اشتراکاتی با زبان قرآن نیز دارد و باعث ایجاد بینامتنیّت می‌شود (ر.ک. ٦۲). همچنین نویسنده زبان رمان را در پیوند با افکار ملی و بومی و مردمی و نیز در پیوند گفتگویی با داستان‌ها و اسطوره‌های دینی و ملی و مذهبی و نگاه جنسیتی برآمده از عمق تاریخ فکری بشر و نیز عمق فرهنگ الجزایر قرار می‌دهد. به‌عنوان نمونه داستان حضرت آدم(ع) و میوهٔ ممنوعه به‌عنوان گناه نخست «خطیئَتُنَا الأُولیٰ» (۱۲، ۲٦۱)، برآمده از این دیدگاه است که زن باعث اخراج آدم از بهشت شد، اما بنا به بافتی که نویسنده در داستان فراهم می‌کند و نیز در بستر زبان مجادله‌ای که به نقل این حکایت می‌پردازد، به‌نوعی با این تفکر برخورد می‌شود.

---

[۱] «جملات نوشته‌شده به خط درشت برگرفته از دو رمان مالک حدّاد «سأهبک غزالة (آهویی به تو می‌بخشم)» و «وصیف الأزهار لم یعد یجیب (پیاده‌روی گل‌ها دیگر پاسخ نمی‌دهد)». (۳۰)

كُنتِ المرأةَ التی أغَرّتنِی بِأكلِ التُفّاح لا أكثرَ، كنتِ تمُارسِينَ مَعی فِطرِياً لُعبَةَ حوّاءِ. و لم يَكُن بإمكانِی أن أتَنَكَّرَ لِأكثَرَ مِن رَجُلٍ يَسكُنُنِی لِأكُونَ معَكِ أنتِ بالذّاتِ، فِی حماقَةِ آدَمِ![1] (۱۲)

در کنار طرح تفکر نظام مردسالار که زن را مسبب تمام بدبختی‌های بشر می‌داند، داستان گناه نخست در نوشتار زنانه به‌گونه‌ای بازنمایی می‌شود که در گفتمانی دوصدایی شکل گرفته، قهرمان مرد خود به حماقت تاریخی آدم و اشتباهش اعتراف کند.

زبان داستان در تعبیرات خود، در پیوند با فرهنگ مردمی، نوع بینش و فرهنگ عامیانه، داستان‌ها و اسطوره‌های بومی، شعرها و سرودهای ملی و ترانه‌های بومی و امثال‌وحِکَم عامیانه را به کار می‌گیرد. صدای توده‌های مردم الجزایر، برآمده از ارزش‌ها و باورهای ملی و قومی، در بستر حکایت‌ها و اسطوره‌ها در زمینهٔ صدای شخصیت‌ها بازنمایی می‌شود. به‌عنوان مثال احلام در بیان سرگذشت ظالمانهٔ حاکمانی چون صالح بای، اسطوره‌ای قومی را با زبانی انتقادی روایت می‌کند. اسطوره‌ای که صالح بای را علی‌رغم تمام عمران و آبادی‌ای که در دوران حکومتش داشته، ضمن تقدیر، مستوجب عذاب نیز می‌داند. او بعد از قتل یکی از اولیاء به کلاغی تبدیل می‌شود و به آسمان‌ها می‌رود و از آن زمان محمد الغراب[2] نامیده می‌شود. نویسنده در این روایت دو چهرهٔ ملی را روبه‌روی هم قرار می‌دهد تا ضمن بیان دیدگاه‌های مردم، از تناقض میان وطن و مردمی بگوید که یاد هر دو را گرامی می‌دارند.

تقولُ أسطورةٌ شعبيةٌ، إنّ هَذَا الجِسرَ كانَ أحدَ أسبابِ هَلاكِ (صَالِح بَای) وَ نهَايَتِه المُفجعَةَ ... فقد قَتَل فَوقَه (سَيِّدِی محمَّدَ)، أحَدَ الأولياءِ الّذينَ كانُوا يَتَمَتَّعُونَ بشَعبِيةٍ كَبِيرةٍ. وَ عِندَمَا سُقِطَ رأسُ الرَّجُلُ الوَلِيّ عَلَى الأرضِ، تَحَوَّلَ جسمُه إِلَى غُرابٍ و ...[3] (۲۹۷)

---

[1] فقط زنی بودی که مرا به خوردن سیب اغوا کردی و نه بیشتر؛ زنی که به شکلی غریزی، بازی حوّا را بر سر من آوردی. برای من هم امکان نداشت که نقشی بیش از یک مرد در کسوت حماقت آدم بازی کنم تا بتوانم با تو باشم.

[2] برای اطلاعات بیشتر ر.ک. www.ibtesama.com/vb/showthread-t_114730.html

[3] افسانه‌ای عامیانه می‌گوید: همین پل باعث هلاکت صالح‌بیگ و پایان فجیع زندگی‌اش بود ... صالح‌بیگ یکی از اولیاء، «سیدی محمد» را، که جایگاه مردمی زیادی داشت، روی همین پل کشته است و هنگامی که سر بریدهٔ آن ولی روی زمین افتاد به کلاغی استحاله پیدا کرد و ...

به‌این‌ترتیب در گفتمان دوصدایی شکل گرفته از صدای ارزش‌های میهنی و قومیِ بازنموده در صدای شخصیت، چندزبانگی شکل می‌گیرد. نویسنده با بیان عمق اعتقادات و فرهنگ جامعهٔ مردسالار می‌کوشد این فرهنگ را بازنمایی کند. همانند نمونهٔ فوق که از زبان احلام، شخصیت زن اصلی داستان، روایت می‌شود، لحن انتقادی او بیانگر این است که شخصیت فرهیختهٔ زنانه این خرافات‌ها را برنمی‌تابد؛ پس می‌گوید: «**تقولُ أُسطورَةٌ شَعبِيَةٌ إنَّ ... دونَ أن تَدرِي! هَذِهِ هِي قُسنطِينَة ...**»[1] (۲۹۶-۲۹۷). در اینجاست که زن در جدال با نظام فکری سازندهٔ خرافات و با لحنی حاکی از تعجّب (!) نگاه حاکم بر فرهنگ و جامعه را نقد می‌کند.

همچنین به‌منظور فراخواندن فرهنگ عامه برای ایجاد زبانی ناهمگون در رمان، زبان امثال گاه به‌صورت مستقیم و مرتبط با زمینهٔ کلامی شخصیت، به کار گرفته می‌شود: «یؤخذ الحذر من مأمنه» (۹۸)، و گاه کاملاً با صدای شخصیت مرتبط است تا با توجه به افق بینش خواننده و زمینهٔ فرهنگی مخاطب، عنصر دوصدایی شکل گیرد: «**تمسّكت بسؤاله كأنني أتمسك بقشة قد تنقذني من الغرق**»[2] (٦٠)، و گاهی نیز به زبان عامیانه روایت می‌شوند: «**الطير الحرّ ما ينحكمش، و إذا إنحكم ... ما يتخبّطش!**»[3] (۲۲۸) تا ضمن تأکید بر عامیانه بودن امثال، نظام نامتجانس زبانی را در رمان تقویت کند. گاه نیز امثالی از سایر فرهنگ‌ها مانند فرانسه، به زبان عربی بیان می‌شود (۱۲۰) تا ضمن بازتاب عمق تسلط خود بر فرهنگ ملل، روایتگر نگاه‌های برآمده از آن در موضوع زندگی و زن و وطن باشد.

نمونهٔ دیگر ارتباط بینامتنی رمان در رابطه‌ای گفتگومند با متون تاریخی شکل می‌گیرد. داستان‌های تاریخی‌ای که از زبان راوی دربارهٔ وطن و تاریخ مبارزاتی سرزمین و سیطرهٔ حاکمان و ظلم و زیاده‌خواهی آنان بیان می‌شود، در زمینهٔ نوشتار زنانه‌ای که

---

[1] اسطوره‌ای ملی می‌گوید که ... بدون اینکه بفهمد! این است قسطنطیه.

[2] طوری خودم را به پرسشش چسباندم که انگار به تخته‌پاره‌ای می‌آویختم که می‌خواست مرا از غرق شدن نجات دهد.

[3] پرندهٔ آزاد به دام نمی‌افتد و اگر به دام افتاد ... خودش را به در و دیوار نمی‌زند.

زن را رمز وطن می‌داند، با نگاهی جنسیتی پیوند می‌خورد (۲۹۰-۲۹۱) و گفتمانی دوصدایی را شکل می‌دهد. به‌این‌ترتیب بازنمایی متون تاریخی درواقع بازنمایی تفکر مردسالارانه و نوع نگاه سلطه‌جویانه نسبت به وطن یا همان زن است.

۵. نتیجه

رمان زنانه برساخته از زبان‌های ناهمگونی است که بر اساس نیّت و هدف نویسنده، با افق‌های ارزشی متفاوت سخنگویان مرتبط است. نوشتار زنانهٔ پیرزاد و مستغانمی، متناسب با توان هنری و زنانه بودن آن، چندزبانگی را به شیوه‌های مختلف و با رویکردهای متفاوت، در سطح گفتمان راوی و شخصیت‌ها و نیز در بینامتنیّت با انواع ادبی و غیرادبی، به کار بسته و گفتمانی دوصدایی را ایجاد کرده است.

پیرزاد به‌منظور اعتلای سخن زنانه، راوی را همانند نویسنده، یک زن انتخاب کرده است تا دنیای رمان بازتاب دغدغه‌های زنانه از زبان زنان باشد. وی زن را در نوشتار خود به‌عنوان فاعل سخنگو مطرح می‌کند و اندیشه‌ای زنانه را دربارهٔ گفتمان‌های مختلف به نمایش می‌گذارد. در این دنیای زنانه شخصیت‌های زن از سطوح اجتماعی مختلف، بیش از شخصیت‌های مرد حضور دارند و گاه گفتمان برساخته از بینش نظام مردسالار را بازتولید، و گاه آن را نقد و یا نقض می‌کنند. در تعامل گفتگومند زبان رمان، تأکید بر تنوع زبان شخصیت‌های برآمده از سطوح مختلف فکری و فرهنگی و اجتماعی، در بازتاب عینی گفتار افراد، بسیار مورد توجه است، تا جایی که این امر باعث نمود یافتن زبان افراد حاشیه‌ای نیز شده است. در تکمیل مؤلفهٔ چندزبانگی، ارتباط میان زبان رمان و زبان انواع ادبی و غیرادبی، تا حدودی مد نظر قرار گرفته است و نویسنده، رمان را در ارتباط بینامتنی با متون ادبی و دینی و تاریخیِ برآمده از فرهنگ ارامنه قرار می‌دهد، اما نکتهٔ جالب توجه این است که در این پیوند بینامتنی، باز هم نوع زبان زنانه بیش از موضوع مورد توجه قرار گرفته است.

رویکرد مستغانمی در زبان نوشتار زنانه متفاوت با رویکرد پیرزاد است. او در تبیین و نقض تفکر مردسالار از راوی مرد استفاده می‌کند، اما در جهت نیّت نویسنده، این

زبان و دید مردانه، در زمینهٔ نوشتار زنانه، به ایجاد گفتمانی دوصدایی می‌انجامد. دنیای رمان برآمده از زبان راوی مرد در ظاهر دنیایی مردانه است، لذا شخصیت‌های مرد بیش از زنان حضور دارند و هریک، با توجه به سطح اجتماعی و بینش خاصی که نسبت به زن و رمز آن، یعنی وطن دارند، گفتمان‌های متنوعی را ایجاد می‌کنند و در بستر نوشتار زنانه گفتمانی دوصدایی را می‌آفرینند. در این تعامل گفتگومند و برای تقویت زبان‌های ناهمگون در رمان، زبان شاعرانه و رسمی داستان در پیوند با زبان جامعه قرار می‌گیرد و زبان عامیانه و یا زبان امثال وارد سخن شخصیت‌ها و رمان می‌شود. بیشترین تعامل گفتگومند در زبان این رمان، نه در سطح زبان شخصیت‌ها، بلکه در پیوند بینامتنی با زبان انواع ادبی از نظم و نثر، سخن ادیبان و هنرمندان و داستان‌های ملی و مذهبی و اسطوره‌های بومی و انواع متون غیرادبی مانند متون دینی و قرآنی و تاریخی قابل ملاحظه است. این عناصر، فارغ از نیّت نویسنده، گاه در جهت تقویت سطح ادبی و فرهنگی رمان و زبان فخیم و شاعرانهٔ آن، و گاه در ارتباط گفتگومند با نیّت زنانهٔ نویسنده و از منظر نقد فرهنگ و اجتماع بازنمایی شده‌اند.

منابع

آلن، گراهام. *بینامتنیّت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. چ۵. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.

انصاری، منصور. *دموکراسی گفتگویی امکانات اندیشه‌های باختین و یورگن هابرماس*. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸٤.

انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی* (ویژه‌نامهٔ *نامهٔ فرهنگستان*). ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ٦–۳۸.

باختین، میخائیل. *الخطاب الروائی*. ترجمک محمد برادة. الرباط: دار الأمان، ۱۹۸۷م.

ـــــ *تخیل مکالمه‌ای جستارهایی دربارهٔ رمان*. ترجمهٔ پورآذر. تهران: نشر نی، ۱۳۹۰.

ـــــ *زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان*. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، ۱۳۸۳.

پیرزاد، زویا. *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*. چ۴۲. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.
التلاوی، محمد نجیب. *وجهة النظر فی روایات الأصوات العربیة*. دمشق: اتحاد الکتاب العرب، ۲۰۰۰م.
تودوروف، تزوتان. *میخائیل باختین المبدأ الحواری*. ترجمهٔ فخری صالح. چ۳. منتدیات مکتبة العرب، ۱۹۹۶م.
ـــــ *منطق گفتگویی میخائیل باختین*. ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.
حمیدزاده، محدثه. «بررسی تطبیقی سبک‌شناسی آثار داستانی زویا پیرزاد، شهربانو پارسی‌پور و گلی ترقی.» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۹۰.
حیدری، فاطمه و بیتا دارابی. «بینامتنیت در *شرق بنفشه*، اثر شهریار مندنی‌پور.» فصلنامهٔ *جستارهای زبانی*. ۲/٤، پیاپی ١٤ (۱۳۹۲): ۵۵-۷۵.
الخطیب، حسام. *آفاق الأدب المقارن عربیاً و عالمیاً*. چ۲. دمشق: دار الفکر، ۱۹۹۹م.
داد، سیما. *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چ۳. تهران: مروارید، ۱۳۸۳.
دراج، فیصل. *نظریة الروایة و الروایة العربیة*. چ۲. بیروت: المرکز الثقافی العربی، ۲۰۰۲م.
دسپ، سیّد علی. «تحلیل سیر تحول زبان در آثار داستانی زنان (با تأکید بر ده اثر منتخب از نویسندگان زن ایرانی).» پایان‌نامهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۹۱.
ذکاوت، مسیح. «تبیین چالش‌ها و ظرفیت‌های رابطهٔ نقد و نظریهٔ ادبی و ادبیات تطبیقی.» *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. ٤/۳، پیاپی ۱۲ (۱۳۹۱): ۱۰۳-۱۱۹.
رامین‌نیا، مریم. «بررسی و تحلیل چندآوایی در *مثنوی* مولوی.» پایان‌نامهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۹۰.
روشنفکر، کبرا و دیگران. «بررسی گونهٔ کاربردی زبان زنانه در مرثیهٔ معاصر (با تأکید بر مرثیه‌های سعاد صباح).» *جستارهای زبانی*. ٤/٤، پیاپی ١٦ (۱۳۹۲): ۱۱۱-۱۳۶.
سلدون، رامان و پیتر ویدوسون. *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. چ۲. تهران: طرح نو، ۱۳۷۷.
عابدپور، سعید. «قتل عام ارامنه در ۱۹۱۵ میلادی بر پایهٔ اسناد و مدارک.» *کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*. ش۱۱ (۱۳۸٦): ۲٤-۲۷.
الغذامی، عبدالله محمد. *المرأة و اللغة*. چ۲. بیروت: المرکز الثقافی العربی، ۱۹۹۷م.
فاولر، راجر. *زبان‌شناسی و رمان*. ترجمهٔ محمد غفاری. تهران: نشر نی، ۱۳۹۰.

قاسمی‌پور، قدرت. «نقیضه در گسترهٔ نظریه‌های ادبی معاصر.» فصلنامهٔ *نقد ادبی*. ۶/۲ (۱۳۸۸): ۱۴۷-۱۲۷.

قوکاسیان، هراند. «هوانس تومانیان: شاعر ملی، قصیده‌سرا و حماسه‌گوی توانای ارمنی.» *ارمغان*. ۷/۳۷ (۱۳۷٤): ۳٤۷-۳۵۰.

الکردی، عبدالرحیم. *السرد فی الروایة المعاصرة (الرجل الذی فقد ظلّه نموذجاً)*. القاهره: مکتبة الآداب، ۲۰۰٦م.

کریمیان، فرزانه. «دیدگاه جامع در کتاب شاه سرگرمی ندارد موضوع چندصدایی در اثر ژیونو.» *مجموعه مقالات هم اندیشی گفتگومندی در ادبیات و هنر*. گردآوری: بهمن نامور مطلق. تهران: سخن، ۱۳۹۰.

مستغانمی، احلام. *ذاکرة الجسد*. چ۲٦. بیروت: دار الآداب، ۲۰۱۰م.

مقدادی، بهرام. *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*. تهران: روزگار، ۱۳۷۸.

مکاریک، ایرنا ریما. *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه، ۱۳۸۸.

نامور مطلق، بهمن. *مجموعه مقالات هم‌اندیشی گفتگومندی در ادبیات و هنر*. تهران: سخن، ۱۳۹۰.

نیکوبخت، ناصر و دیگران. «الگوی تحول نقش زن از همسر خانه‌دار تا مصلح اجتماعی بر اساس نشانه‌شناسی اجتماعی رمان‌های *سووشون* و *عادت می کنیم*.» فصلنامهٔ *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. ۳/۳، پیاپی ۱۱ (۱۳۹۱): ۲۱۷-۲۳۵.

هنیة، جوادی. «التعدد اللغوی فی روایة فاجعة اللیلة السابعة بعد الألف، للأعرج واسینی.» *مجلة المخبر* جامعة محمد خضیر. ش۵ (۲۰۰۹م): ۱۳۱-۳۲۷.

وبستر، راجر. *پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ الهه دهنوی. تهران: روزگار، ۱۳۸۲.

ولک، رنه. «بحران ادبیات تطبیقی.» ترجمهٔ سعید ارباب‌شیرانی. *ادبیات تطبیقی* (ویژه‌نامهٔ *نامهٔ فرهنگستان*). ۲/۱ (۱۳۸۹): ۸۵-۹۸.

Bakhtin, M.M and V.N. Volosinov. *Marxism and the philosophy of Language*. L. Matejeka & I.R. Titunik Trans. London: Harvard University Press, 1986.

Jost, François. *Introduction to Comparative Literature*. Indianapolis and New York: Pegasus, 1974.