ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال چهارم، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۹۳، ۱۴۳ – ۱٦٤

تأملی در نقد روایت با رویکرد منطق مکالمه‌ای و چندآوایی

مریم رامین‌نیا*

چکیده

پس از ترجمهٔ آثار باختین در ایران و استقبال روزافزون از نظریهٔ منطق مکالمه و چندآوایی او، دیده می‌شود که متون ادبی کلاسیک و معاصر با رویکرد باختینی بررسی می‌شوند. در مواردی، کلی‌گویی و ساده‌انگاری این نظریه در تحلیل روایت، باعث شده است که زوایا و ژرفای نظریهٔ باختین به‌درستی نمایانده نشود و تحلیل روایت در بیش‌تر موارد، به نقدی توصیفی یا برجسته‌کردن موارد صوری فروکاسته شود.

در این نوشتار، نگارنده کوشیده است شیوهٔ تحلیل و تطبیق مؤلفه‌های اساسی نظریهٔ چندآوایی را در متن روایی بازنگری کند. به این منظور، داستان «بیدارکردن ابلیس معاویه را» از *مثنوی معنوی* و داستان *روی ماه خداوند را ببوس* از مصطفی مستور (نمونه‌هایی از دو متن روایی کلاسیک و معاصر) انتخاب شده‌اند و رمان *برادران کارامازوف* داستایفسکی به‌منزلهٔ متن مرجع در نظر گرفته شده است. پژوهش بر اساس شیوهٔ یافتن تقابل‌های دوگانه، که از نقد ساختارگرایی وام گرفته شده است، و شیوهٔ همزیستی آواهای متضاد در متن، که عنصر غالب در نظریهٔ چندآوایی باختین است، انجام شده است. نتیجهٔ اجمالی نشان می‌دهد که تحلیل روایت باید بر اساس اصل پذیرش و کنش دوسویهٔ مفاهیم متقابل و همزیستی آن‌ها در متن باشد. بنابراین، همهٔ تکنیک‌های روایت از حضور «غیر» گرفته تا کارناوالیزه‌کردن، طنز، تعدد راوی و زاویهٔ دید و نقل قول مستقیم، باید پذیرش آوای غیر را به

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گنبد کاووس raminnia_maryam@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۱/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۰/۱۸

اجرا گذارند. بر اساس این، *روی ماه خداوند را ببوس* به علت یکپارچگی با آوای مخالف و نبود کنش دوسویهٔ آواهای متقابل تک‌آوا و داستان بیدارکردن ابلیس معاویه را به علت نبود پاسخ قطعی به آوای مخالف و همزیستی نسبی آواها، دوصدایی است.

کلیدواژه‌ها: تحلیل روایت، منطق گفت‌وگویی، چندآوایی، بیدارکردن ابلیس معاویه را، *روی ماه خداوند را ببوس*، *برادران کارامازوف*.

۱. مقدمه

با ظهور نظریه‌های نقد ادبی جدید، که هریک متن ادبی را از زاویه و منظری ویژه بازمی‌کاوند، مطالعهٔ متن ادبی، به‌ویژه روایت‌ها، از منظر روایت‌شناسی و نظریه‌های ادبی اهمیت بیش‌تری یافته است. در این میان، نظریهٔ چندآوایی باختین خوانش دیگری از روایت است که مخاطب را به کشف لایه‌های درونی، صداهای گوناگون و گاه پنهان و ناگفته‌های متن رهنمون می‌سازد. خوانش روایت و تشخیص سازوکار صداهای متن نیز به فهم درست ابعاد گوناگون نظریهٔ چندآوایی باختین وابسته است.

توجه به غیر، طنز، کارناوال، مفاهیم متقابل و همزیستی آن‌ها، جایگاه راوی در بیان آواها و منطق گفت‌وگویی، از جمله مؤلفه‌های اساسی‌اند که زمینه‌های آفرینش چندآوایی را فراهم می‌کنند. آن‌چه در تبیین و تحلیل روایت مهم است، میزان نقش این مؤلفه‌ها در فرجام آوایی روایت و به‌بارآمدن چندآوایی است، نه صرفاً وجود آن‌ها؛ چراکه ممکن است روایت از این عناصر سود جوید، اما به‌کارگیری و فرایند تعامل و گسترش آن‌ها در متن، به‌گونه‌ای باشد که در چندآوایگی روایت تأثیر نگذاشته یا روایت را به‌سویی دیگر سوق دهد. اگر باختین در تبیین نظریهٔ چندآوایی به «دیگری/غیر» در منطق گفت‌وگویی اهمیت می‌دهد، از باب وجود مادی غیر نیست؛ بلکه به‌رسمیت‌شناختن آوای اوست. اگر باختین طنز و کارناوال را آبشخور چندآوایی می‌داند، در فروریختن سلسله‌مراتب و سلطهٔ هژمونیک آواهاست، نه صرفاً به‌مثابهٔ عنصری تزئینی. اگر باختین به مفاهیم متقابل توجه می‌کند، به همزیستی آن‌ها نظر دارد، نه فقط وجود دو آوای متقابل در روایت و اگر راوی و شیوهٔ ارائهٔ کلام نقشی در چندآوایی داشته باشد، موضع راوی و پیامد ابزارهای فاصله‌گذاری کلام مهم است، نه جنبهٔ صوری آن‌ها.

۲. پیشینهٔ بحث

در زمینهٔ تحلیل روایت و متن ادبی بر اساس منطق گفت‌وگویی و چندآوایی، مقاله‌های فراوانی نوشته شده است که از این جمله‌اند «چندصدایی در *منطق‌الطیر* عطار» از رضی و اکبرآبادی بتلاب، «تأملی در *مثنوی* با رویکرد منطق مکالمه» از عباسی و بالو، «چندآوایی و منطق گفت‌وگویی در نگاه مولوی به مسئلهٔ جهد و توکل با تکیه بر داستان «شیر و نخچیران» از نگارنده، «ساختار صدا در داستان‌های مندنی‌پور» از رستمی، «چندآوایی در متون داستانی» از کهنمویی‌پور، مقاله‌هایی که در فصل اول و دوم *گفت‌وگومندی در ادبیات و هنر* به چاپ رسیده است و مقالهٔ «تب تند باختین» از عیسی امن‌خانی که در نقدِ نحوهٔ رویکرد دو مقاله از *گفت‌وگومندی در ادبیات و هنر* به آرای باختین به نگارش درآمده است.

گرچه هدف این نوشتار، نقد مقاله‌های نوشته‌شده در این زمینه نیست، در تبیین کنش مؤلفه‌های چندآوایی و کارکردشان در متن، گوشه‌چشمی به برخی از آن‌ها دارد.

۳. مبانی نظری

۱.۳ دیگری/ غیر و منطق گفت‌وگویی

باختین در بیان ضرورت وجود دیگری/ غیر، بحث خود را بر طرح این پرسش پی می‌افکند که نقش غیر در دستیابی به آگاهی فردی چیست؟ او خود به‌روشنی پاسخ می‌دهد:

> تنها در انسان دیگر است که می‌توانیم به تجربهٔ زیبایی‌شناختی و اخلاقی قابل اتکایی از کران‌مندی انسانی دست یابیم؛ زیرا من با آشکارنمودن خود بر غیر و از طریق شخص او و با کمک اوست که به خودآگاهی دست می‌یابم و خودم می‌شوم. مهم‌ترین کنش‌ها، آن‌ها که بنیان خودآگاهی ما را تشکیل می‌دهند، تنها در رابطه با خودآگاهی دیگر (آن‌که شما خطاب می‌شود) تعین می‌پذیرد (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۹۰–۲۱۰).

باختین منِ خودبسندهٔ دکارتی (می‌اندیشم، پس هستم) را نمی‌پذیرد و می‌گوید تئوری‌های من‌شناسانه و «من‌محور» دیگر نمی‌توانند وجود داشته باشند. وی با نفی اندیشهٔ دکارتی (می‌اندیشم، پس هستم)، نظریهٔ «تو هستی، پس من هستم» را جایگزین می‌کند تا از رهگذر آن، به سلطهٔ مطلق و بی‌چون و چرای من اقتدارطلب و تک‌محور پایان دهد و مفهوم منِ پایان‌ناپذیر (unfinalizability) را ارائه دهد. «دیگری/ تو» برای باختین هستهٔ اصلی نظریه‌های مکالمه‌گری و چندآوایی است. باختین منطق مکالمه را در ارتباط با

انسان‌شناسی مطرح می‌کند: «من نمی‌توانم از خویشتن آگاه شوم، نمی‌توانم خودم باشم، مگر از راه دیگری، و انسان از راه چشم دیگران می‌کوشد تا خویشتن را بازشناسد. راه ارتباط با دیگران چیست؟ چگونه دوسویهٔ این رابطه، هم خویشتن را می‌شناسد و هم دیگری را؟» باختین پاسخ می‌دهد: «از راه مکالمه» و می‌افزاید: « زندگی، بنا به ماهیت خود، یک مکالمه است. زنده بودن به معنای شرکت در مکالمه است. زندگی پرسیدن است، گوش‌کردن، پاسخ‌گفتن، توافق‌داشتن و... است» (نقل از احمدی، ۱۳۸٦: ۱۰۲). اگر گفت‌وگو بر پایهٔ هم‌رتبگی[۱] مشارکان گفت‌وگو بنا شده باشد، هریک به یک میزان در فرایند گفت‌وگو نقش ایفا خواهند کرد و در اندیشهٔ چیرگی و حاکم‌کردن اندیشه و صدای خود نخواهند بود. در این حالت،

> گفت‌وگو بر تلاش برای دانایی بیش‌تر استوار است که در آن، طرفین گفت‌وگو پذیرفته باشند که حق به‌طور کامل با آن‌ها نیست و بخشی از حقیقت، در اختیار طرف مقابل است (احمدی، ۱۳۷۵: ٤۱۱).

بدین‌ترتیب، منطق مکالمه نه فقط از طریق هم‌سخنی، بلکه از طریق حضور همدلانه با خود و دیگران شکل می‌گیرد و گسترش می‌یابد.

بنابراین، در تحلیل روایت آن‌چه مهم است، پذیرش آوای دیگری و کنش دوسویهٔ او با «من» است. روایت باید نشان دهد که آوای غیر چه سطحی از پذیرش را نشان می‌دهد؟ آیا تعامل و گفت‌وگوی من با دیگری به تعامل و گفت‌وگوی آوایی[۲] انجامیده است یا در سطح تعامل صوری بازمانده است؟

توجه‌نکردن به این امر، موجب شده است که برخی در تحلیل این مؤلفه، به جنبهٔ ظاهری وجود غیر بسنده کنند و آن را دلیلی بر وجود منطق گفت‌وگویی متن بدانند. برای مثال، ازدواج با بیگانگان در *شاهنامه*، به‌مثابهٔ رابطهٔ من/ دیگری و تحقق منطق گفت‌وگویی تلقی شده است:

> رابطهٔ من/ دیگری در پارادایم اندیشگی باختین، بسیار حائز اهمیت است. در واقع، منطق گفت‌وگویی زمانی محقق می‌شود که حظ و سهمی از دیگری در هندسهٔ معرفتی خویش قائل باشیم. یکی از ویژگی‌های قهرمانان *شاهنامه* این است که اغلب با بیگانگان ازدواج کرده‌اند. این امر، در جای خود تأمل‌برانگیز است (دزفولیان و بالو، ۱۳۸۹: ۱٤٤).

نویسندگان، پس از بیان این مطلب، فهرستی از ازدواج قهرمانان با بیگانگان را در تأیید این مطلب آورده‌اند. پرسشی که مطرح می‌شود این است که آیا همهٔ این ازدواج‌ها به

پذیرش آوای غیر انجامیده است؟ آیا آوای سهراب ـ که حاصل ازدواج رستم با تهمینه، دختر شاه سمنگان، است ـ به پذیرش آوای او در سرزمین ایران و حتی رستم منجر شد؟ یا ازدواج سیاوش با دختر افراسیاب زمینهٔ پذیرش آوای افراسیاب را در ایران و آوای سیاوش را در توران فراهم کرد؟ نیازی به توضیح نیست که پاسخ این پرسش‌ها منفی است و این ازدواج‌ها، جز مواردی بسیار اندک، به کنش دوسویهٔ من/ دیگری و ایجاد منطق گفت‌وگویی نینجامیده است.

۲.۳ تقابل‌های دوگانه و ساختارشان در متن

گذشته از دیدگاه انسان‌شناسانهٔ باختین به تقابل‌ها در عرصه‌های فلسفی و اجتماعی، رویکرد باختین به تقابل در زیبایی‌شناسی متن ادبی نیز چنین است که:

> او در تقابل و تفکیک نقش نویسنده/ قهرمان، میان نویسنده‌ای که جایگاه شبیه به خود/ من و قهرمانی که جایگاه شبیه به دیگری را اشغال می‌کند با نویسنده‌ای که این مرزها را به هم می‌آمیزد تمایز وجود دارد (Clark and Holquist, 1984: 88).

از نگاه باختین، گفت‌وگو فقط مکالمهٔ ظاهری میان دو فرد نیست، بلکه مفهوم گستردهٔ دیالوگ ارتباط میان تمایزهاست که همزمان در متن وجود دارند. پرسش اصلی باختین دربارهٔ تمایز این است که چه چیزی از تمایزها، تمایز می‌سازد؟ باختین رجحان بیان کتبی یا شفاهی گفتمان گفت‌وگویی را بر نظام همزمانی سوسوری به اثبات رساند (نولز، ۱۳۹۱: ۴۳). در تمایز سوسوری، میان همزمانی (synchronic) و درزمانی (diachronic)، بین نشانه‌ها و کدهای ناهمگون زبان ـ که مستقل از یکدیگر به‌نظر می‌رسند ـ شکاف وجود دارد و باختین گفتمان گفت‌وگویی را در این شکاف قرار می‌دهد (Mac Cannell, 1985: 972). در دیدگاه باختین، هر گفتار از وضعیت و موقعیت سخنگویش در یک زمینهٔ موضوعی و معنایی گرفته می‌شود؛ وضعیت و موقعیتی که امکان جابه‌جایی با وضعیت‌های دیگر برای آن فراهم است و ممکن است در تقابل با روش‌های گوناگون یا تکمیل‌کنندهٔ وضعیت‌ها و حالت‌های دیگر در آن روش‌ها باشد. بنابراین، گفتارها با ویژگی‌های بحث‌آمیز و استدلالی خود مشخص می‌شوند (Haye, 2008: 161). باختین در مطالعهٔ متن ادبی، مانند روایت‌شناسان ساخت‌گرا، به تقابل‌های دوگانه اشاره می‌کند، اما در تأیید نظام مبتنی‌بر تقابل‌های دوگانه، که در دیدگاه ساختارگرایان سرانجام باید به وحدت‌بخشی یا برتری یکی بر دیگری به نفع حفظ یکپارچگی ساختار متن بینجامد، در جهت مخالف آنان گام برمی‌دارد.

> او همهٔ نظام‌های مبتنی‌بر تقابل دوگانی را، که به شیوهٔ ساختارگرایان به وحدت‌بخشی آن‌ها بینجامد، نظام‌های تک‌گویه می‌داند. وی با طرح مکالمه‌گری میان تقابل‌های دوگانه از دیالکتیک تقابل دوگانی اجتناب می‌کند (مکاریک، ۱۳۸۳: ۹۹).

اعتقاد به نظام در ساختارگرایی، مبیّن این نکته است که «در آن، کلیهٔ عناصر رابطهٔ متقابل دارند و بنابراین، از هر نمونهٔ معناداری می‌شود آن‌ها را استنباط کرد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۸). باختین نیز از راه شناسایی تقابل‌ها در نظام و ساختار اجتماعی به تعریف آن می‌پردازد (Baxter, 1994: 36). هرچند که مایکل هولکوئیست، یکی از مترجمان آثار باختین، این تشابه را در روساخت (superstraction) می‌داند و عنوان می‌کند که:

> درست است که باختین به مانند ساختارگرایی، ساختار تجربهٔ اجتماعی را از طریق تحلیل واحد تقابل‌های دوگانه سامان می‌بخشد، لیکن آن‌چه وی را از ساختارگرایان سنتی جدا می‌کند، این نکتهٔ اساسی است که به عقیدهٔ باختین، آن نیروهای دوگانه، به طور همزمان (simaultaneous) در یک ساختار وجود دارند؛ نه این‌که جهان به‌گونه‌ای منطقی منحصراً به طبقه و مقوله‌های این یا آن (either/ or) تقسیم شده باشد (Holquist, 1990: 19).

پس اساس توجه باختین به نظام، دریافت این نکتهٔ حیاتی است که چگونه درون نظام‌ها عناصر متقابل و متضاد می‌توانند در یک زمان وجود داشته باشند؟ و این نکته‌ای است که هستهٔ اصلی نظریهٔ چندآوایی بر آن استوار است. باختین تناقض‌های کنارهم چیده‌شده را در یک اثر چندآوا و در ساحتی دیگر ـ در وجود انسان ـ با مفهوم همزمانی (simultaneously) «همزمان در یک مکان» باز بسته می‌کند؛ هنری که آن را در آثار داستایفسکی می‌یابد:

> ظرفیت هنری فوق‌العادهٔ داستایفسکی برای دیدن هر چیزی در همزیستی و تعامل از بالاترین حدش قرار دارد. جایی که دیگران تفکر واحدی را می‌بینند و می‌فهمند، او قادر است دو فکر و یا انشعاب دوگانهٔ فکر را بیابد و احساس کند. جایی که دیگران کیفیت واحدی را درمی‌یابند، وی حضور کیفیت دوم و متناقضی را کشف می‌کند. او در هر صدا، دو صدای مخالف را می‌تواند بشنود، در هر بیان، یک صدای بلند و آمادگی برای انتقال صریح به بیان متناقض دیگر را می‌تواند حس کند (Bakhtin, 1984: 28-31).

پس اساس توجه به مفاهیم متقابل در روایت باید بررسی نحوهٔ سازوکار آن‌ها باشد و اگر چالش مفاهیم متقابل به همزیستی آن‌ها و پذیرش حضور یکدیگر منتهی شود، در این صورت، چندآوایی برقرار می‌شود. هر قدر همزیستی آواها نسبی و کم‌رنگ شود، روایت به‌سوی دوصدایگی و در صورت نبود همزیستی، به تک‌آوایی گرایش می‌یابد.

۳.۳ راوی و شیوه‌های ارائهٔ سخن

در یک رمان چندآوا، راوی مانند دیگر شخصیت‌ها، قادر است آوای خود را داشته باشد، اما صدای مؤلف نباید در رأس هرم صداهای متن قرار گیرد و بر آن‌ها سلطه ورزد. باختین برخلاف بارت، که متن را از صدای مؤلف به‌تمامی رها می‌سازد، صدای مؤلف را در کنار دیگر صداهای متن نگاه می‌دارد و به همان اندازه، بدان اعتبار می‌بخشد. بر اساس این، آگاهی و اندیشهٔ مؤلف دیگر یگانه آگاهی جهان متن نیست. در سایهٔ اعتباربخشیدن به آگاهی‌های درون متن و آواهای شخصیت‌ها، «درون‌آگاهی یگانهٔ مؤلف از بین می‌رود و به‌جای او، مؤلفی می‌آید که با اشخاص داستانی‌اش گفت‌وگو می‌کند و خود کثرتی از مرکز درون‌آگاهی می‌شود؛ مرکزی غیرقابل تبدیل به مضربی مشترک» (ریکور، ۱۳۸٤: ۱۷۲). مرکززدایی از آگاهی راوی، ناشی از این اندیشهٔ بنیادین در تفکر باختین است که وی متن ادبی را آمیزه‌ای از گفتمان اشخاص داستانی یا صداهای موجود در متن برمی‌شمارد. ازاین‌رو، «بیان گفتمان دیگران به عهدهٔ راوی/ مؤلف نیست و راوی فقط موقعیت خود را باز می‌نمایاند» (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۲۸۷). بنابراین، آن‌چه در مورد راوی اهمیت دارد حفظ استقلال آواها و نامداخله‌گری در کشمکش و روابط آواها و مفاهیم متقابل است. چه راوی داستان یک نفر باشد و چه روایت راویان متعددی داشته باشد، مبنای چندآوایگی روایت، تلاش راوی بر حفظ همزیستی آواهاست که ممکن است عقیدهٔ او هم یکی از آواها باشد. این‌که برخی تعدد راوی و زاویه‌های دید گوناگون را یکی از ویژگی‌های رمان چندآوا دانسته‌اند، چندان دقیق نیست:

> نویسنده در این نوع رمان، از زوایای گوناگون برای روایت استفاده می‌کند؛ یعنی راوی یک نفر نیست که آن یک نفر هم معمولاً خود نویسنده و زاویهٔ دید و نگرش وی نسبت به مسائل است یا که داستان از زاویهٔ دید راویان متعدد که شخصیت‌های مطرح داستان هستند، روایت می‌شود (حسینی، ۱۳۹۰: ۸۰).

راویت از زاویهٔ دید راویان گوناگون، به‌منزلهٔ امری تکنیکی در روایت‌پردازی است و مادامی که تنوع راوی و زاویهٔ دید، صداهای گوناگون و حتی متباین را با حفظ استقلال آن‌ها به نمایش نگذارد، نمی‌تواند منجر به چندآوایی شود.

برای نمونه، تعدد راوی در رمان *رازهای سرزمین من* از رضا براهنی، باعث شده است که این رمان چندآوا تلقی شود:

> آدم‌ها ماجرایی واحد را شرح می‌دهند، اما هر راوی، بخش‌هایی را هم توصیف می‌کند که فقط خودش از آن‌ها اطلاع دارد. تک‌گویی‌ها به هم می‌پیوندند، صداهای گوناگون همدیگر را تقطیع و تکمیل می‌کنند تا رمان چندصدایی پدید آید (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۱۰۳۱).

با این حال، *رازهای سرزمین من* که به گفتهٔ میرعابدینی، درونمایهٔ «تجاوزگری سیاسی ـ اجتماعی امریکایی‌ها را در شکل تجاوزهای جنسی منعکس می‌کند» (همان: ۱۰۳۰)، به معنای واقعی، رمان چندصدا نیست. چندصدایی زمانی اتفاق می‌افتد که راویان و زاویهٔ دیدهای متفاوت، صدای امریکایی‌ها را با استقلال کامل و حفظ آن در کنار دیگر صداها به نمایش گذارند.

راوی اول شخص یا دانای کل و دیگر انواع راوی‌ها نیز به‌تنهایی به‌وجودآورندهٔ چندآوایی نیستند. درست است که در روایت به شیوهٔ اول شخص، امکان میانجی‌گری راوی فراهم‌تر است، ولی موضع راوی تعیین‌کننده است نه نوع راوی. بر اساس این، به‌کاربردن راوی اول شخص، لزوماً به تک‌آوایی اثر نمی‌انجامد و اگر رمانی با زاویهٔ دید اول شخص، رمانی تک‌آواست، این تک‌آوایی، بیش‌تر از آن‌چه به نوع راوی بستگی داشته باشد، به موضع راوی مربوط است. توجه‌نکردن به این نکته، باعث شده است که راوی اول شخص در آثار مندنی‌پور، مبنای تک‌آوایگی آن قرار گیرد. «مندنی‌پور به دلیل استفاده از راوی اول شخص و دانای کل مفسر، به تک‌گویی دچار آمده است» (رستمی، ۱۳۸۹: ۱۲۱).

٤.٣ وارونه‌سازی، کارناوالیزه‌کردن

باختین در فصل چهارم *پرسش‌های ادبی داستایفسکی*، با عنوان «ویژگی‌های ژانر و ساختمان طرح در آثار داستایفسکی» (Characteristics of Genre and Plot Composition in Dostoevsky's Works) و در مقدمه و فصل اول *رابله و جهان او* (*Rabelais and His World*) با عنوان «رابله و تاریخ خنده» (Rabelais and History of Laughter) به بررسی شکل‌های گوناگون بروز کارناوال و بیان مقاصد و اهداف آن می‌پردازد. برای باختین، اهمیت کارناوال یافتن و ترسیم آبشخورهای چندآوایی و منطق مکالمه است. هنجارشکنی، استبدادستیزی، مخالفت با یکسونگری، وارونه‌سازی نظام سلسله‌مراتبی، مقاصد سیاسی و اجتماعی وی را تأمین می‌کند و همجواری عناصر ناسازگار و متضاد در کارناوال بینش هنری، خلق اثر چندآوا را تقویت می‌کند. به باور باختین،

ایماژ کارناوالی امر مقدس و امر دنیوی و سطح بالا و سطح پایین و امر بزرگ و امر کوچک، عاقل و احمق را گردهم می‌آورد و وحدت می‌بخشد و در هم می‌آمیزد و ترکیب می‌کند (گاردینر، ۱۳۸۱: ۵۵-۵۶).

یگانه ارزش کارناوالی، دوگانگی، همزیستی تضادها، ارزش‌های آشتی‌ناپذیر و هر آن‌چه در فرهنگ تک‌صدایی به محاق کشانده شده بوده، است.

۴. تحلیل روایت

اولین و مهم‌ترین گام در تحلیل روایت از منظر چندآوایی، یافتن آواهای مخالف یا مفاهیم متقابل است؛ چراکه در پرتو این آواهاست که موضع‌گیری راوی یا نویسنده و شخصیت‌ها و به طور کلی متن مشخص می‌شود. تحلیل روایت باید در پاسخ به پرسش‌های زیر باشد:

آواهای داستان از چه طریقی ارائه می‌شوند؟ دیگری و آوای او چه جایگاهی در داستان دارد؟ آیا میان آواها منطق گفت‌وگویی برقرار می‌شود؟ ساختار مفاهیم متقابل در داستان چگونه است؟ نقش راوی در بیان آواهای داستان چیست؟ آیا روایت برای ارائهٔ آواهای مخالف از طنز و کارناوال و ... سود برده است؟

۵. دیگری و منطق گفت‌وگویی

داستان بیدارکردن ابلیس معاویه را، که در دفتر دوم *مثنوی* آمده است، داستانی گفت‌وگومحور است. در این داستان، ابلیس معاویه را بیدار می‌کند که برخیز، هنگام نماز است و سپس معاویه و ابلیس در چندین نوبت گفت‌وگو می‌کنند. ابلیس، که در حکم آوای «دیگری» مطرح می‌شود، دو آوا دارد: ۱. خیرخواهی در بیدارکردن معاویه، ۲. عشق به خداوند، محک‌بودن و رفع اتهام از اغواگری‌اش است و آوای معاویه، که آوای «من» را به عهده دارد، بدخواهی و اغواگری ابلیس؛ گفت‌وگوهای ابلیس و معاویه به پذیرش آوای دیگری و برقراری منطق گفت‌وگویی راه نمی‌گشاید؛ زیرا هریک بر طبل خود می‌کوبند. نخست، ابلیس ترک سجده را ناشی از عشق و حسد زاییده از آن قلمداد می‌کند:

ما هم از مستان این می بوده‌ایم　　عاشقان درگه وی بوده‌ایم

(مولوی، ۱۳۵۰: دفتر دوم، ب ۲۶۲۱)

ترک سجده از حسد گیرم کـه بـود آن حسد از عشق خیزد نه از جحود

(همان: ب ۲٦٤۲)

آوای معاویه در جهت نفی آوای ابلیس است:

گفت امیر او را که این‌ها راست است لیک بخش تو از این‌ها کاسـت اسـت
صـدهزاران را چـو مـن تـو ره زدی حفـره کـردی در خزینـه آمـدی ...
طبعت ای آتش چو سـوزانیدنی‌سـت تا نسوزانی تـو چیـزی چـاره نیسـت

(همان: ۲٦٥۲ – ۲٦٥٤)

ابلیس در پاسخ به معاویه خود را محکی می‌داند که در آیینهٔ او خوب و بد از هم متمایز می‌شوند:

گفت ابلیسش گشای ایـن عقـد را مـن محکـم قلـب را و نقـد را
قلـب را مـن کـی سـیه‌رو کـرده‌ام صـیرفی‌ام قیمـت او کـرده‌ام

(همان: ۲٦۷۲ – ۲٦۷٤)

خوب را من زشت سازم رب نـه‌ام زشـت را و خـوب را آیینـه‌ام
او مـرا غمـاز کـرد و راسـت گـو تا بگویم زشـت کـو و خـوب کـو

(همان: ۲٦۸۷ – ۲٦۸۹)

دگربار، معاویه آوای ابلیس را رد می‌کند:

گفت امیر ای راهزن حجـت مگـو مر تـرا ره نیسـت در مـن ره مجـو

(همان: ۲۷۰۰)

تا نوبت آخر گفت‌وگو، منطق گفت‌وگویی میـان معاویـه و ابلـیس برقـرار نمـی‌شـود. درنهایت، ابلیس تأیید می‌کند که در بیدارکردن معاویه، خیرخواه نبوده است؛ اما گمراه‌سازی و اغواگری بندگان را نمی‌پذیرد. معاویه در برابر استدلال‌های ابلیس، جواب روشنی ندارد و به خدا پناه می‌برد. بدین‌ترتیب، آوای نخست ابلیس با پذیرش آوای معاویه بـه تـک‌آوایـی منجر می‌شود و آوای دومش در ژرف‌ساخت روایت باقی می‌ماند. در آوای نخست، معاویه آوای برتر را دارد و در آوای دوم، آوای برتر به‌روشنی مشـخص نمـی‌شـود؛ گفـت‌وگـو و چالش میان آواها ادامه می‌یابد؛ با این حال، میان ایـن دو شخصـیت، منطـق گفـت وگـویی برقرار نمی‌شود. پذیرش آوای معاویه نیز نشانی از منطق گفت‌وگویی ندارد؛ زیرا فقط یـک آوا به رسمیت شناخته شده است.

در داستان *برادران کارامازوف* داستایفسکی، که باختین آن را داستان چندآوا می‌داند، دفاع شیطان از خود، به‌گونه‌ای دیگر مطرح شده است. ایوان و آلیوشا، که با هم برادرند، منادی دو آوای‌اند؛ آلیوشا مظهر اعتقاد و ایمان به خداست و ایوان دچار شک‌گرایی شده است و آوای حقانیت ابلیس را در خود می‌پرورد. تردیدهایش او را سردرگم می‌کند و کابوس می‌بیند. در بخشی از این داستان، شیطان بر ایوان ظاهر می‌شود و چنین از خود دفاع می‌کند:

> شخص دیگری اعتبار همهٔ نیکی‌ها را به خود منسوب می‌کند و همهٔ کارهای زشت و پلید برای من باقی مانده است؛ اما من به افتخار زندگی پرنیرنگ چندان اهمیتی نمی‌دهم. من جاه‌طلب نیستم. چرا من در میان تمام موجودات این جهان به این سرنوشت دچار شده ام که تمام آدم‌های نیک مرا مورد طعن و لعن قرار دهند؟... تصور کن که برای به‌وجودآمدن ایوب درست‌کار، که مرا به خاطر او در ازمنهٔ قدیم دچار چه حقه‌های بی‌رحمانه‌ای کردند، جان‌ها و روح‌های بسیاری نابود شده... (داستایفسکی، ۱۳٦۸: ۱۱۰۰ – ۱۱۰۱).

ایوان در مقابل آوای شیطان، که به‌نظر می‌رسد آوای درونی اوست و از کشمکش بُعد خداجویانه و بُعد شک‌گرایانه‌اش برآمده است، به سویه‌های پذیرفتن و نپذیرفتن آوای ابلیس گرایش می‌یابد:

> – به تو ایمان ندارم. نمی‌دانم که در خواب بودم یا در بیداری قدم می‌زدم...
>
> تردید، شک، بی‌قراری و کلنجاری، که بین ایمان و بی‌ایمانی وجود دارد، چنین کشاکشی برای آدم باایمانی مثل تو چنان دردآور می‌گردد که ترجیح می‌دهد خودش را حلق‌آویز کند. من تو را به نوبت بین بی‌ایمانی و ایمان بازی می‌دهم... (همان: ۱۰۹۵).

هرچند ایوان نمی‌خواهد به آوای ابلیس گوش کند، اما صدای ابلیس در او قاطعیت بیش‌تری می‌یابد:

> مهمان [شیطان] همچنان صحبت می‌کرد. آشکار بود که فصاحت و بلاغت او را از خود بی‌خود کرده است. صدایش را رساتر از قبل به گوش ایوان می‌رساند (همان: ۱۱۰۳).
>
> ایوان در مقابل آوای ابلیس واکنش نشان می‌دهد؛ ایوان ناگهان لیوانی را از روی میز برداشت و با تمام قدرت به طرف سخنران پرتاب کرد (همان: ۱۱۰٤).

خشم ایوان بیش از آن‌چه متوجه جسارت و پلیدی ابلیس باشد، متوجه خود اوست. او از خود به خشم آمده است که نمی‌تواند بر تردیدهایش فائق شود. به همین علت، به آلیوشا (آوای مخالف شیطان) می‌گوید: «تو او را بیرون راندی. بله تو او را بیرون راندی؛ همین که

تو ظاهر شدی، او ناپدید گشت... اما آلیوشا او من است... من واقعاً مایل بودم او، او باشد نه من!» (همان: ۱۱۰۹).

ناپدیدشدن شیطان با دیدن آلیوشا، گویای آن است که آوای ابلیس در برابر آوای روحانی آلیوشا نمی‌تواند خود را ابراز کند. از این منظر، آوای ابلیس و آوای آلیوشا دو آوای مخالفی‌اند که در این میان، برتری با آوای آلیوشاست. او به برتری خداوند ایمان دارد و از این حیث، در آوای خود استقلال دارد: «آلیوشا با خود اندیشید: خدا فاتح خواهد شد» (همان: ۱۱۱۳).

اما نمی‌تواند ایوان را با آوای خود همسو کند و به دوصدایگی آوای ایوان اعتراف می‌کند. تلخکامی آلیوشا از سردرگمی/ دوصدایگی ایوان، بر استقلال صداهای درونی ایوان صحه می‌گذارد: «آلیوشا با تلخکامی افزود: ایوان یا در پرتو حقیقت اوج گرفته و یا در آتش تنفر به هلاکت می‌رسد... آلیوشا بار دیگر برای ایوان دعا خواند» (همان).

گرچه در داستان *برادران کارامازوف*، محوشدن شیطان با دیدن آلیوشا گویای برتری آوای آلیوشاست؛ با این حال، آلیوشا در مواجهه با ایوان، که شیطان وجهی از شخصیت یا آوای اوست، در متقاعدکردن ایوان و نفی آوای ابلیسانهٔ او، تلاشی نمی‌کند و فقط برایش دعا می‌خواند. در واقع، آلیوشا مداخله‌ای در آگاهی ایوان ندارد و آگاهی خود را با آگاهی او درنمی‌آمیزد. ازاین‌رو، آوای ایوان در مقام آوای غیر، همچنان در داستان حضور دارد و در کنشی مداوم با آواهای دیگر مکالمه می‌کند.

در داستان *روی ماه خداوند را ببوس*، آوای داستان پرسشی است که شخصیت اصلی، یونس فردوس، در آغاز داستان مطرح می‌کند: «خداوندی هست؟» (مستور، ۱۳۹۲: ۳).

این پرسش شک‌گرایانه، دربردارندهٔ دو پرسش و دو آواست؛ خداوندی هست یا خداوندی نیست؟

این آوای شک‌گرایانه در همان آغاز داستان، جایی که یونس در فرودگاه بچهٔ منگلی را می‌بیند، به نفی وجود خداوند گرایش می‌یابد: «با خود فکر می‌کنم: احتمالاً خداوندی وجود ندارد». گرچه قید «احتمالاً» قطعیت آوای شخصیت را نفی می‌کند، منفی‌بودن فعل، جانب منفی آوای او را تقویت می‌کند.

در مقابل این آوا، آوای سایه، نامزد یونس، و علیرضا، دوست یونس، قرار دارد. آوای سایه و علیرضا در تأیید وجود خداوند است. در مواجهه با آوای یونس (من)، سایه (دیگری) کاملاً در جهت نفی آوای یونس موضع می‌گیرد و با او قهر می‌کند:

یونس: به‌نظر تو خداوند واقعاً بر کوه تجلی کرده؟ تو واقعاً به این افسانه‌هایی که می‌گی باور داری؟

سایه: یونس این‌ها افسانه نیست.

یونس: هست!...

چشم هایش پر از اشک می‌شوند. حتی نگاهم نمی‌کند. در آپارتمان را که می‌بندد فریاد می‌زنم سایه! (همان: ۵۵–۵۶).

آوای یونس هم پذیرای آوای سایه نیست. هر دو گفت‌وگوگران (سایه و یونس)، بر منِ خویش تکیه می‌کنند و ازاین‌رو، میان آن‌ها منطق گفت‌وگویی برقرار نمی‌شود؛ اما علیرضا (دیگری) با آوای شک گرایانهٔ یونس با انعطاف برخورد می‌کند و تردید را حق انسان می‌داند و فقط تا این اندازه می‌تواند پذیرای آوای او باشد و با او گفت وگو کند. علیرضا می‌کوشد با دلیل و برهان، یونس را از مرحلهٔ تردید خارج کند:

– علیرضا: سایه گفت تو در خیلی چیزها تردید کرده ای. من از تردیدهای تو نگران نیستم؛ چون تردید حق انسانه...

– یونس: تو خداوند را تجربه می‌کنی؟

– آدم‌هایی رو می‌شناسم که نه‌تنها وجود خداوند، بلکه ویژگی‌های او رو هم با نوعی بازی درک می‌کنند...

– ممکنه برای این ملحد توضیح بدی که با چه ابزاری می‌شه خداوند رو تجربه کرد؟

– من واقعاً از این‌که ملحدها نمی‌تونند خداوند رو تجربه کنند متأسفم... گرچه هستی خداوند ربطی به ایمان ما نداره، اما احساس این هستی کاملاً به میزان ایمان ما مربوطه (همان: ۷۱–۷۳).

هرقدر که آوای شک‌گرایانهٔ یونس شدت می‌یابد، آوای علیرضا در رد آوای او تحکم بیش‌تری می‌یابد و تا بخش پایانی داستان، آوای یونس با سایه منطق گفت‌وگویی برقرار نمی‌کند؛ چراکه هریک، آوای دیگری را نفی می‌کنند. فقط در بخش پایانی داستان است که آوای سایه و علیرضا بر آوای یونس چیره می‌شوند و یونس با اقرار به وجود خداوند، پذیرش آوای مقابل را اعلام می‌کند: «پسرک جیغ می‌کشد: هورا! هورا! بچه ها! بادبادک من رسید به آسمون، رسید به خدا! به آسمان نگاه می‌کنم؛ به جایی که بادبادک رسیده است به خداوند» (همان: ۱۱۳).

منطق گفت‌وگویی، چه در سطح آوای سایه/ علیرضا با یونس و چه در درون یونس ـ که دو آوای مخالف را پرورش می‌دهد ـ برقرار نمی‌شود؛ زیرا در هر دو سطح،

یکی از آواها خاموش و مغلوب شده است. تفاوت این داستان در ساختار ارتباط من ـ دیگری با داستان بیدارکردن ابلیس... در این است که در داستان *مثنوی*، در سطح روایی، «من» بر «دیگری» پیروز می‌شود؛ اما در این داستان، «دیگری» بر «من» چیره می‌شود و درنهایت، آوای یکی از طرفین گفت‌وگو مغلوب می‌شود و در سلطهٔ آوای دیگر قرار می‌گیرد.

۶. تقابل‌های دوگانه و ساختار آن‌ها در متن

در داستان بیدارکردن ابلیس...، مفاهیم متقابل (آوای ابلیس ـ آوای معاویه)، چنان‌که بررسی شد، حضور یکدیگر را نمی‌پذیرند و در روساخت داستان، با اقرار ابلیس به این‌که در بیدارکردن او برای نماز خیرخواه نبوده، آوای معاویه برتری می‌یابد، اما پاسخ‌ندادن معاویه به بسیاری از استدلال‌های ابلیس و یاری‌جستن از خداوند[۳] و اقرار به ناتوانی در مقابل استدلال‌های ابلیس و نیز پافشاری ابلیس بر محک‌بودنش و رد اتهام اغواگری انسان‌ها، قدرت گفتمانی معاویه را تضعیف کرده، صدای ابلیس را در حالتی از تعلیق به ژرف‌ساخت روایت می‌برد و باعث می‌شود که صدای ابلیس به کلی خاموش نشود:

این حدیثش همچو دودست ای الـه　　دست گیر ار نه گلیمم شد سیاه
من به حجت برنیایم با بلیس　　کوست فتنه هر شریف و هر خسیس

(مولوی، ۱۳۵۰، دفتر دوم: ب ۲۷۰۶–۲۷۰۷)

در واقع، آوای ابلیس در داستان، درونه‌گیری شده است و به‌گونه‌ای شناور با آوای معاویه گفت‌وگو می‌کند. هنجارشکنی در باب ابلیس، نتیجهٔ قطعی‌نگرفتن و در نتیجه، معلق‌ماندن ادعاهای ابلیس، داستان ابلیس و معاویه را در لایهٔ درونی خود دوصدا می‌سازد. باختین برای دوصدایگی درجاتی قائل است:

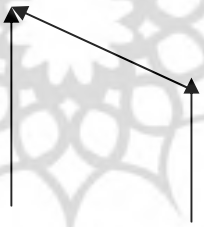
دوصدایی همگرا یا سبک‌پردازی، نقیضه (parody)، دو صدایگی فعال یا جدل‌برانگیز.

سبک‌پردازی زمانی به وقوع می‌پیوندد که «نویسنده گفتمان شخص دیگری را به عاریه می‌گیرد و آن را برای مقاصد خود به‌کار می‌برد» (دستغیب، ۱۳۸۱: ۷۲) و به همین علت، نوعی همگرایی در سخن نویسنده و گفتمان شخص دیگر، هرچند به ظاهر متفاوت، حاصل می‌شود که چندان با مؤلفه‌های چندآوایی سازگار نیست. در دوصدایی از نوع نقیضه، تفاوت میان کلام نویسنده و شخص دیگر بارزتر است؛ به‌گونه‌ای که گفتمان شخص

دیگری به شیوه‌ای متضاد با سخن نویسنده و غالباً استهزاآمیز نمایان می‌شود؛ با این حال، هنوز کمی در تسلط نویسنده است. هرچند که دو آوا را در خود جمع کرده است، اما در دوصدایی نوع سوم، که همان دوصدایی فعال یا جدل‌برانگیز است، سخن «دیگری» در خارج از حیطهٔ سخن نویسنده قرار می‌گیرد و با آن به گفت‌وگو می‌پردازد.

دوصدایگی این داستان را می‌توان دوصدایگی نوع دوم، نقیضه، دانست؛ زیرا صدای ابلیس با صدای معاویه در حالتی از تعارض قرار دارد؛ با این حال، در سلطهٔ نویسنده و صدای برتر متن است؛ زیرا پایان روایی گویای شکست ابلیس است. این امر، باعث می‌شود که متن در ژرف‌ساخت در دوصدایگی متوقف شود و به چندآوایی راه نبرد. در انتهای این داستان، مفاهیم متقابل، با وجود برتری یک‌سو بر آن دگر، همگرایی کامل ندارند و همان‌طور که پیش از این گفته شد، نبود پاسخ قطعی برای ادعاهای ابلیس، مبنی‌بر محک‌بودنش، مانع از هم‌پوشانی کامل آوای او می‌شود و در نتیجه، با آوای معاویه زاویه می‌یابد. این واگرایی، نسبی است و در اندازه‌ای نیست که به هم‌زیستی کامل مفاهیم متقابل انجامد.

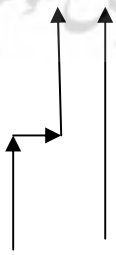
تک‌آوایی



ابلیس (خیرخواهی در بیدارکردن معاویه) معاویه (خیرنخواستن ابلیس)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دوصدایگی



ابلیس (بی‌گناهی در اغواگری انسان‌ها) معاویه (اغواگری مطلق ابلیس)

در داستان *روی ماه خداوند را ببوس*، مفاهیم متقابل (خداوندی هست/ خداوندی نیست) با پذیرش آوای غیر (خداوندی هست: آوای سایه و یونس) و یکی‌شدن با او، به تک‌آوایی می‌رسند. از آن‌جا که پذیرش آوای غیر به نفی آوای «من» منتهی شده است، منطق گفت‌وگو محقق نشده است. دیالکتیک آواهای درونی یونس و کشمکش سویهٔ منفی آوای او با سایه و یونس به اتحاد (unification) و مونولوگ می‌انجامد. این یکپارچگی، که باختین آن را در دیالکتیک هگلی می‌یابد، منافی چندآوایی است. پنداشت دیالکتیک مستلزم این معنی است که حلقهٔ نهایی جانشین و جایگزین همهٔ حلقه‌های پیش از خود شود و این، با روح اثر چندآوا سازگاری ندارد. «تناقض‌ها و دوگانگی‌ها هرگز به شیوهٔ دیالکتیکی حل نمی‌شوند» (Bakhtin, 1984:31). اگر آوای «خداوندی هست؟» تز و «خداوندی نیست!» آنتی‌تز باشد، آن‌گاه جملهٔ خبری «خداوندی هست»، که یونس در پایان داستان به آن رسیده است، سنتز و همان یکپارچگی آوایی است. در واقع، یونس هم آواهای درونی‌اش را یکپارچه کرده است و هم با آوای مخالف یکی شده است:

ساختار مفاهیم متقابل: تک‌آوایی

سایه/ علیرضا (خداوندی هست یونس (خداوندی هست؟خداوندی نیست!)

در *برادران کارامازوف*، آواهای درونی ایوان و شک‌گرایی او به نقطهٔ واحدی نمی‌رسند. آوای ابلیسانهٔ ایوان به‌رغم میل او، همچنان در وجودش رخنه کرده است و به‌نظر می‌رسد که شدت نیز می‌یابد. ایوان با گفتن این‌که: «من واقعاً مایل بودم او او باشد، نه من!» نه‌فقط بر حضور آوای شیطانی خود صحه می‌گذارد، بلکه به نوعی به حضور و استقلال آوای ابلیس هم اشاره می‌کند. آوای خداپرستانهٔ آلیوشا هم در مقابل آوای شک‌گرایانهٔ ایوان و آوای ابلیس، استقلال کامل دارد. ایوان خواهان پیوستن به آوای آلیوشاست؛ پرتاب لیوان به سمت اشراف‌زاده، که همان ابلیس و کابوس درونی اوست، و این اقرار که «تو او را بیرون راندی: همین که تو ظاهر شدی، او ناپدید گشت»، تأیید خواست درونی ایوان به همگرایی با آوای آلیوشاست؛ در عین حال، بر آوایی که با آوای آلیوشا و آوای خداگرایانهٔ درونش در تعرض است نمی‌تواند چیره شود. این جدال، سرانجامی ندارد. آلیوشا نیز برای پایان‌یافتن

کشمکش درونی ایوان، تلاشی نمی‌کند و آگاهی خود را بر آگاهی ایوان تسری نمی‌دهد و با گفتن این‌که: «ایوان یا در پرتو حقیقت اوج گرفته و یا در آتش تنفر به هلاکت می‌رسد»، تداوم کشمکش آواهای درونی ایوان را اعلام می‌کند. این‌که در درون ایوان کدام آوا به پیروزی می‌رسد، همچنان در پردهٔ ابهام می‌ماند و این ابهام، ناشی از همزیستی آواهای درونی ایوان است که به اتحاد و یکپارچگی نمی‌رسند و به باور باختین، چندآوایی را به نمایش می‌گذارند. چنین رمانی، فرجام‌گشوده (open end) است.

۷. راوی

همان‌طور که گفته شد، راوی اول شخص یا سوم شخص، اگر به نتیجه‌گیری قطعی از آواهای روایت نپردازند، هر دو می‌توانند در چندآوایی روایت نقش ایفا کنند. در *روی ماه خداوند را ببوس*، که راوی اول شخص است، اگر رمان پیش از این عبارت، به پایان می‌رسید: «پسرک جیغ می‌کشد: هورا! هورا! بچه‌ها! بادبادک من رسید به آسمون، رسید به خدا! به آسمان نگاه می‌کنم به جایی که بادبادک رسیده است به خداوند»، رمانی چندآوا بود. تک‌آوایی این روایت، حاصل یکی‌شدن آوای راوی یا آوای غیر است، نه کانونی‌کردن آوای «من». نویسندهٔ این داستان، در ورای آواهای علیرضا و سایه، آن‌جا که در اثبات وجود خداوند سخن به درازا می‌کشد (سخنان سایه، ص ۱۰٤ تا ۱۰۵)، حضوری کاملاً ملموس دارد و صدای اوست که از ورای صدای سایه به گوش می‌رسد. با این‌که راوی اول شخص است، هرچه داستان پیش می‌رود، نویسنده آوای سایه و علیرضا را پررنگ‌تر و منطقی‌تر جلوه می‌دهد و آوای راوی را با اقرار خودش و به سخن باختین، با درآمیختن آگاهی دیگری در آگاهی و چیرگی بر آگاهی او، با آوای «دیگری» همسو می‌کند.

در داستان بیدارکردن ابلیس ...، راوی، به‌ویژه در آوای دوم روایت، که محک‌بودن ابلیس مطرح می‌شود، تاحدی نامداخله‌گر است؛ زیرا هر دوی ابلیس و معاویه در پاسخ‌ها و واپاسخ‌ها، دیدگاه خود را بیان می‌کنند؛ نبود استدلال کافی و برنیامدن معاویه در برابر ابلیس، گویای تلاش راوی بر حفظ استقلال آوای ابلیس است؛ اقرار ابلیس به این‌که در بیدارکردن معاویه برای نماز خیرخواه نبوده، که در تأیید آوای معاویه است، شاید آوای راوی را در ورای خود داشته باشد. در استدلال‌های ابلیس، آن‌جا که هوای نفس آدمیان را علت گمراهی آن‌ها می‌داند و در چندین نوبت بر این ادعا پافشاری می‌کند، همسویی راوی با صدای ابلیس محسوس است؛ به‌ویژه که معاویه را در پاسخ‌دادن ناتوان جلوه می‌دهد. با

این حال، همهٔ سخنان بر زبان گفت‌وگوگران جاری می‌شود و راوی گزارهٔ مستقیمی در رد یا پذیرش آوای یکی از گفت‌وگوگران ارائه نمی‌دهد و آشکارا وارد ماجرا نمی‌شود و از این حیث، به شاخص‌های راوی مستتر نزدیک می‌شود که دیدگاه وی را باید از برایند آواهای متن بیرون کشید.

در *برادران کارامازوف*، که داستایفسکی آن را نمونهٔ اعلای چندآوایی می‌داند، نامداخله‌گری راوی در آمیزش یا ادغام آگاهی‌ها و آواها، کاملاً آشکار است و همین امر است که باعث چندآوایگی‌اش شده است، نه نوع یا تعداد راوی.

دیگر تکنیک‌های روایت‌پردازی، همچون کانونی‌سازی یا به‌کاربردن گیومه و حرف ربط و قیدهای گوناگون در نقل قول نیز با وجود همزیستی آواها و حفظ آگاهی گفت‌وگوگران و گویندگان سخن، به تقویت چندآوایی کمک می‌کنند. بنابراین، «کانونی‌سازی درونه گیری شده می‌تواند در تقویت فضای چندصدایی متن تأثیرگذار باشد» (نوبخت، ۱۳۹۱: ۱۱٤). کانونی‌سازی زمانی این نقش را ایفا می‌کند که روایت را به چالش آوایی بی‌فرجام هدایت کند. به‌کاربردن گیومه در نقل قول و حرف ربط و قیدهای نفی و سخن آزاد مستقیم و غیرمستقیم و مانند این‌ها، فقط با شرط ارائهٔ تعامل دوسویهٔ آواها و مفاهیم متقابل در چندآوایی مؤثرند.

> حرف ربط (ولی) جملهٔ بعدی را در تضاد با جملهٔ قبل قرار می‌دهد. قید نفی (نه) نمی‌تواند بخشی از روایت باشد و بی‌شک، از جانب گویندهٔ کلام است... تداخل نقل قول در روایت، به‌ویژه در رمان معاصر به‌کار رفته؛ به طوری که باختین می‌گوید آن‌چه باعث ویژگی سبک در رمان‌نویسی می‌شود، این فاصلهٔ بین کلام راوی و افکاری است که نقل می‌کند (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۰).

این سخن درست است، اما این ابزارها معیاری تعیین‌کننده و قطعی نیستند. اگر این‌گونه بود، رمان معاصر *روی ماه خداوند را ببوس* در مقایسه با داستان بیدارکردن ابلیس... ــ که روایت منظوم قرن هفتمی است و فراخور شعربودنش، کم‌تر از ابزارهای صوری فاصله‌گذاری کلام سود برده است ـ می‌بایست به مؤلفه‌های چندآوایی یا دست‌کم دوصدایی نزدیک‌تر باشد.

۸. وارونه‌سازی، کارناوالیزه‌کردن

در داستان بیدارکردن ابلیس...، در پاسخ ابلیس به معاویه که چرا او را برای نماز بیدار کرده است:

گفت هنگام نماز آخر رسید　　سوی مسجد زود می‌باید دوید
عجلوا الطاعات قبل الفوت گفت　　مصطفی چون درّ معنی می بسفت

(مولوی، ۱۳۵۰: ۲۶۱۲-۲۶۱۳)

کارناوالیزه‌کردن مقام ابلیس آغاز می‌شود. در این‌جا، اولین تکانهٔ سنت‌شکنی و عرف‌ستیزی بر مخاطب وارد می‌شود؛ استدلال‌های محکم ابلیس در دفاع از خود و ناتوانی نسبی معاویه، که ضعف گفتمانش را آشکار می‌کند، مشاهده می‌شود و این وارونه‌سازی تداوم می‌یابد. تا این‌که سرانجام، ابلیس اعتراف می‌کند که در بیدارکردن معاویه خیرخواه نبوده است. این جنبه از آوای ابلیس، که در سلطهٔ آوای معاویه قرار می‌گیرد، تاحدی او را به جایگاه پیشین خود بازمی‌گرداند. بنابراین، آن‌چه دوصدایگی این داستان را تقویت می‌کند، تداوم وارونه‌سازی جایگاه ابلیس در محک‌بودن و رفع اتهام اغواگری و همزیستی نسبی آوای او در کنار آوای معاویه است که به دوگانگی صدای متن می‌انجامد.

جدول زیر، وضعیت مؤلفه‌های بررسی‌شده را در دو سطح داستان (آوای اول و آوای دوم) نشان می‌دهد.

داستان بیدارکردن ابلیس معاویه را:

	کارناوال		دوصدایگی		منطق گفت‌وگویی		پایان‌بندی	تک‌آوایی/ چندآوایی
	آغاز	پایان	آغاز	پایان	آغاز	پایان		
آوای اول: خیرخواهی/ خیرنخواستن ابلیس	دارد	ندارد	دارد	ندارد	ندارد	ندارد	بسته close end	تک‌آوا
آوای دوم: محک بودن/ اغواگری	دارد	دارد	دارد	دارد	ندارد	کمی	گشوده open end	دوصدا

از آن‌جا که *روی ماه خداوند را ببوس* داستانی تک‌آواست، بدیهی است که از عناصری چون نقیضه، وارونه‌سازی و کارناوال سود نجسته است. آواهای این داستان، از طریق شک‌گرایی یونس ارائه می‌شوند. نخست، یونس بر آوای خود تسلط دارد، اما هرچه می‌گذرد، در سایهٔ آوای دیگری (سایه و علیرضا) قرار می‌گیرد. حضور این دو شخصیت، که

نمایندهٔ یک آوای‌اند، در مقابل یونس، که حتی در آوای خود کامل نیست و نیمی از آوای او جانب آوای دیگر است، قدرت گفتمانی و چیرگی آوای حریف را از پیش آشکار می‌کند.

	من- دیگری		منطق گفت‌وگویی		پایان‌بندی	تک‌آوایی/ چندآوایی
	آغاز	پایان	آغاز	پایان		
روی ماه خداوند را ببوس	من و دیگری	دیگری	تاحدی	ندارد	بسته close end	تک‌آوا

۹. نتیجه‌گیری

تحلیل روایت بر اساس چندآوایی، برمبنای مؤلفه‌هایی چون توجه به غیر، سازوکار مفاهیم متقابل و وجود عناصری چون نقیضه/ طنز، کارناوال و هر آن‌چه به آزادکردن صداهای خاموش و پنهان یاری رساند، انجام می‌شود. گام نخست، تشخیص آواهای روایت است که یا از طریق شخصیت‌ها ارائه می‌شود یا از طریق راوی. سپس تحلیل همهٔ مؤلفه‌ها و نتیجه‌گیری از آن‌ها، باید بر اساس اصل پذیرش و کنش دوسویهٔ مفاهیم متقابل و همزیستی آن‌ها در متن باشد. بدیهی است که بر اساس میزان حضور و استقلال آواهای غیر، این همزیستی نیز درجات متفاوتی دارد که از دوصدایی سبک‌پردازانه تا دوصدایی فعال و چندآوایی متغیر است. بنابراین، همهٔ تکنیک‌های روایت، از حضور «غیر» گرفته تا کارناوالیزه‌کردن، طنز، تعدد راوی و زاویهٔ دید و نقل قول مستقیم و سخن آزاد و ...، باید پذیرش آوای غیر را به اجرا بگذارند؛ وگرنه توجه صرف به وجود مؤلفه‌های یادشده و نادیده‌گرفتن نحوهٔ کنش و کارکرد آن‌ها در ایجاد چندآوایی، به ساده‌انگاری و برداشت نادرست از نظریهٔ باختین در تحلیل فرجام راویی و آوایی روایت می‌انجامد. چنان‌چه دیده شد، *برادران کارمازوف* به علت نامداخله‌گری راوی در تأیید و تکذیب آواها، استقلال آگاهی و عقاید شخصیت‌ها، که منادی دو آوای متباین بودند، به همزیستی مفاهیم متقابل و چندآوایی روایت انجامید. در *روی ماه خداوند را ببوس*، آواهای شخصیت اصلی در پایان روایت، با درون/ آگاهی شخصیت و آوای مخالف به یکپارچگی رسیده، روایت را تک‌آوا می‌کند. در داستان بیدارکردن ابلیس معاویه را، ابلیس مدعی دو آواست؛ خیرخواهی بندگان، آیینگی و محک‌بودن. آوای نخست ابلیس، با اقرار خود نفی شده است و آوای دوم، به علت نبود پاسخ قطعی، حضور نسبی خود را حفظ کرده است و دوصدایگی ایجاد می‌کند.

پی‌نوشت

۱. رابطهٔ هم‌رتبگی ناظر به این است که مشارکان گفت‌وگو، برای مطرح‌کردن آرا و عقاید خویش حقوق برابر دارند. عکس آن، گفت‌وگو بر اساس رابطهٔ پایگانی است که در آن، فرد یا افرادی بر دیگری یا دیگران تسلط دارند و درصددند که عقیدهٔ خود را حاکم کنند. ← *به‌سوی زبان‌شناسی شعر*، مهران مهاجر و محمد نبوی، ص۳۲.

۲. این واژه در نقد ادبی به صدای ورای صداهای ظاهری و ساختگی پرسوناژها، که در یک اثر گفته و شنیده می‌شود ـ که حتی ممکن است در ورای راوی اول شخص نیز باشد ـ اشاره دارد. درحقیقت، هر آوا در آثار ادبی، نمایندهٔ یک اندیشه، آگاهی و جهان‌بینی است که از طریق چندآوایی شکوفا می‌شود و گسترش می‌یابد؛ اندیشه‌ها و جهان‌نگری‌هایی که در زبان شخصیت‌ها و راوی/ مؤلف به فعلیت درآمده‌اند. بنابراین، مشخص‌کردن هر آوا در اثر ادبی، به‌منزلهٔ ترسیم عقاید، اندیشه‌ها و جهان فکری گویندگان سخن است که از ورای سخن‌ها و گفت‌وگوهای آن‌ها، شنیده و دریافت می‌شود که یا به‌طور ضمنی و تلویحی یا به‌صورت آشکار از سوی خالق اثر ادبی ترسیم شده است.

۳. توسل به نیروی غیبی برای فائق‌آمدن بر حریف، گرچه از چشم‌انداز دینی و عرفانی داستان توجیه می‌شود، از نظر منازعهٔ عناصر داستانی و آواهایشان، توسل به عناصر فراداستانی است؛ چنان‌چه پژوهشگری در این‌باره می‌نویسد:

> بعضی از داستان‌های یونان قدیم هنگامی که به بن‌بست می‌رسیدند و قهرمان در وضعی قرار می‌گرفت که خلاص آن به وجه طبیعی و معقول امکان‌پذیر نبود، یکی از خدایان وارد صحنهٔ داستان می‌شد و داستان را از بن‌بست خارج می‌کرد و این، همان است که در *بوطیقا* مورد انتقاد ارسطو قرار گرفته است (انوری، ۱۳۵٦: ۷٤).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۵). *حقیقت و زیبایی*، تهران: مرکز.
احمدی، بابک (۱۳۸٦). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). *ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه ظاهری، تهران: آگاه.
انوری، حسن (۱۳۵٦). «ملاحظاتی دربارهٔ داستان "داستان شاه و کنیزک و زرگر"»، *مجلهٔ ادبیات دانشگاه تربیت معلم*، ش ۱ (۲).
ایوتادیه، ژان (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.
تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷). *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین*، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران: مرکز.

حسینی، مریم (۱۳۹۰). «چندصدایی در رمان زنان ایران»، *مجموعه‌مقالات گفت‌وگومندی در ادبیات و هنر*، به کوشش بهمن نامورمطلق و منیژه کنگرانی، تهران: سخن.

داستایفسکی، فئودور (۱۳٦۸). *برادران کارمازوف*، ترجمهٔ رامین مستقیم، تهران: گلشایی.

دزفولیان، کاظم و فرزاد بالو (۱۳۸۹). «رویکردی انتقادی به رأی باختین در باب حماسه با محوریت *شاهنامهٔ* فردوسی»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۱۹.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۱). «داستایفسکی معمار چندآوایی»، *کیهان فرهنگی*، ش ۱۹۰.

رستمی، فرشته (۱۳۸۹). «ساختار صدا در داستان‌های مندنی‌پور»، *بوستان ادب*، س ۲، ش ٤.

ریکور، پل (۱۳۸٤). *زمان و حکایت*، ترجمهٔ مهشید نونهالی، ج ۱، تهران: گام نو.

کهنمویی‌پور، ژاله (۱۳۸۳). «چندآوایی در متون داستانی»، *پژوهش زبان‌های خارجی*، ش ۱٦.

گاردینر، مایکل (۱۳۸۱). «تخیل معمولی باختین»، ترجمهٔ یوسف اباذری، فصلنامهٔ *ارغنون*، ش ۲۰.

مستور، مصطفی (۱۳۹۲). *روی ماه خداوند را ببوس*، تهران: مرکز.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۳). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه.

مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۵۰). *مثنوی معنوی*، تصحیح نیکلسون، تهران: امیرکبیر.

مهاجر، مهران و محمد نبوی (۱۳۷٦). *به‌سوی زبان‌شناسی شعر*، تهران: مرکز.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰). *صد سال داستان‌نویسی ایران*، ج ۳، تهران: چشمه.

نوبخت، محسن (۱۳۹۱). «چندصدایی و چندشخصیتی در رمان پسامدرن ایران»، *زبان‌شناخت*، س ۳، ش ۲.

نولز، رونلد (۱۳۹۱). *شکسپیر و کارناوال: پس از باختین*، ترجمهٔ رویا پورآذر، تهران: هرمس.

Bakhtin, Mikhail (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Trans. Caryl Emerson, Manchester University.

Baxter, L.A. (1994). *Thinking Dialogically about Communication in Personal Relationships*, Green Wood PublishingGroup.

Clark, Katrina and M. Holquist (1984). *Mikhail Bakhtin*, Harvard College.

Haye, Andres A. (2008). "Toward a Dialogical Approach to Intentionality", *Integr Psych Behav*, No. 42.

Holquist, M. (1990). *Dialogism: Bakhtin and his World*, Lonndon: Routledge.

Mac Cannell and Juliet Flower (1985). "The Temporality of Textuality: Bakhtin and Derrida", MLN, Vol. 100, No. 5, Comparative.