

## تأملی در نقد روایت با رویکرد منطق مکالمه‌ای و چندآوایی

مریم رامین‌نیا\*

### چکیده

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

در این نوشتار، نگارنده کوشیده است شیوه تحلیل و تطبیق مؤلفه‌های اساسی نظریه چندآوایی را در متن روایی بازنگری کند. به این منظور، داستان «بیدارکردن ابلیس معاویه را» از مثنوی معنوی و داستان روی ماه خاندان را بیوس از مصطفی مستور (نمونه‌هایی از دو متن روایی کلاسیک و معاصر) انتخاب شده‌اند و رمان برادران کارامازوف داستایفسکی به‌منزله متن مرجع در نظر گرفته شده است. پژوهش بر اساس شیوه یافتن تقابل‌های دوگانه، که از نقد ساختارگرایی وام گرفته شده است، و شیوه همزیستی آواهای متضاد در متن، که عنصر غالب در نظریه چندآوایی باخنین است، انجام شده است. نتیجه اجمالی نشان می‌دهد که تحلیل روایت باید بر اساس اصل پذیرش و کنش دوسویه مفاهیم متقابل و همزیستی آن‌ها در متن باشد. بنابراین، همه تکنیک‌های روایت از حضور «غیر» گرفته تا کارناوالیزه‌کردن، طنز، تعدد راوی و زاویه 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 بیوس به علت یکپارچگی با آوای مخالف و نبود کنش دوسویه 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 بیوس، برادران کارامازوف.

## ۱. مقدمه

با ظهور نظریه‌های نقد ادبی جدید، که هریک متن ادبی را از زاویه و منظری ویژه بازمی‌کاوند، مطالعه متن ادبی، به‌ویژه روایت‌ها، از منظر روایت‌شناسی و نظریه‌های ادبی اهمیت بیش‌تری یافته است. در این میان، نظریه 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 نظریه 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 چندآوایی روایت تأثیر نگذاشته یا روایت را به‌سویی دیگر سوق دهد. اگر باختین در تبیین نظریه چندآوایی به «دیگری/ غیر» در منطق گفت‌وگویی اهمیت می‌دهد، از باب وجود مادی غیر نیست؛ بلکه به‌رسمیت شناختن آوای اوست. اگر باختین طنز و کارناوال را آبشخور چندآوایی می‌داند، در فروریختن سلسله‌مراتب و سلطه هژمونیک آواهاست، نه صرفاً به‌مثابه 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 شیوه ارائه کلام نقشی در چندآوایی داشته باشد، موضع راوی و پیامد ابزارهای فاصله‌گذاری کلام مهم است، نه جنبه صوری آن‌ها.

## ۲. پیشینه بحث

در زمینه تحلیل روایت و متن ادبی بر اساس منطق گفت‌وگویی و چندآوایی، مقاله‌های فراوانی نوشته شده است که از این جمله‌اند «چندصدایی در منطق الطیر 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 مسئله 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 مقاله «تب تند باختین» از عیسی امن‌خانی که در نقد نحوه 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 به روشنی پاسخ می‌دهد:

تنها در انسان دیگر است که می‌توانیم به تجربه 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) تعیین می‌پذیرد (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۹۰-۲۱۰).

باختین من خودبسنده دکارتی (می‌اندیشم، پس هستم) را نمی‌پذیرد و می‌گوید تئوری‌های من‌شناسانه و «من‌محور» دیگر نمی‌توانند وجود داشته باشند. وی با نفی اندیشه دکارتی (می‌اندیشم، پس هستم)، نظریه «تو هستی، پس من هستم» را جایگزین می‌کند تا از رهگذر آن، به سلطه مطلق و بی‌چون و چرای من اقتدارطلب و تک‌محور پایان دهد و مفهوم من‌پایان‌ناپذیر (unfinalizability) را ارائه دهد. «دیگری / تو» برای باختین هسته 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 دوسویه 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، گوش کردن، پاسخ گفتن، توافق داشتن و... است» (نقل از احمدی، ۱۳۸۶: ۱۰۲). اگر گفت‌وگو بر پایه هم‌رتبگی<sup>۱</sup> مشارکان گفت‌وگو بنا شده باشد، هریک به یک میزان در فرایند گفت‌وگو نقش ایفا خواهند کرد و در اندیشه چیرگی و حاکم کردن 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: ۴۱۱).

بدین ترتیب، 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 دوسویه 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<sup>۲</sup> انجامیده است یا در سطح تعامل صوری با مانده است؟

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

رابطه من/ دیگری در پارادایم اندیشگی باختین، بسیار حائز اهمیت است. در واقع، منطق گفت‌وگویی زمانی محقق می‌شود که حظ و سهمی از دیگری در هندسه 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: ۱۴۴).

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 همه این ازدواج‌ها به

پذیرش آوای غیر انجامیده است؟ آیا آوای سهراب - که حاصل ازدواج رستم با تهمینه، دختر شاه سمنگان، است - به پذیرش آوای او در سرزمین ایران و حتی رستم منجر شد؟ یا ازدواج سیاوش با دختر افراسیاب زمینه 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 دوسویه من/دیگری و ایجاد منطق گفت‌وگویی نینجامیده است.

### ۲.۳ تقابل‌های دوگانه و ساختارشان در متن

گذشته از دیدگاه انسان‌شناسانه 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 مکالمه ظاهری میان دو فرد نیست، بلکه مفهوم گسترده دیالوگ ارتباط میان تمایزهاست که همزمان در متن وجود دارند. پرسش اصلی باختین درباره 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 گدهای ناهمگون زبان - که مستقل از یکدیگر به نظر می‌رسند - 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 سخن‌گویی در یک زمینه 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 تکمیل‌کننده وضعیت‌ها و حالت‌های دیگر در آن روش‌ها باشد. بنابراین، گفتارها با ویژگی‌های بحث‌آمیز و استدلالی خود مشخص می‌شوند (Haye, 2008: 161). باختین در مطالعه متن ادبی، مانند روایت‌شناسان ساخت‌گرا، به تقابل‌های دوگانه اشاره می‌کند، اما در تأیید نظام مبتنی بر 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 همه نظام‌های مبتنی بر تقابل دوگانی را، که به شیوه 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، مبین این نکته است که «در آن، کلیه عناصر رابطه متقابل دارند و بنابراین، از هر نمونه 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 تجربه اجتماعی را از طریق تحلیل واحد تقابل‌های دوگانه سامان می‌بخشد، لیکن آنچه وی را از ساختارگرایان سنتی جدا می‌کند، این نکته اساسی است که به عقیده باختین، آن نیروهای دوگانه، به طور همزمان (simultaneous) در یک ساختار وجود دارند؛ نه این‌که جهان به گونه‌ای 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 نکته حیاتی است که چگونه درون نظام‌ها عناصر متقابل و متضاد می‌توانند در یک زمان وجود داشته باشند؟ و این نکته‌ای است که هسته اصلی نظریه چندآوایی بر آن استوار است. باختین تناقض‌های کنارهم چیده شده را در یک اثر چندآوا و در ساحتی دیگر - در وجود انسان - با مفهوم همزمانی (simultaneously) «همزمان در یک مکان» باز بسته می‌کند؛ هنری که آن را در آثار داستایفسکی می‌یابد:

ظرفیت هنری فوق‌العاده 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 دوگانه 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 نحوه 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 به سوی دوصدایگی و در صورت نبود همزیستی، به تک‌آوایی گرایش می‌یابد.

### ۳.۳ راوی و شیوه‌های ارائه 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 به تمامی رها می‌سازد، صدای مؤلف را در کنار دیگر صداهای متن نگاه می‌دارد و به همان اندازه، بدان اعتبار می‌بخشد. بر اساس این، آگاهی و اندیشه مؤلف دیگر یگانه آگاهی جهان متن نیست. در سایه اعتباربخشیدن به آگاهی‌های درون متن و آواهای شخصیت‌ها، «درون‌آگاهی یگانه مؤلف از بین می‌رود و به جای او، مؤلفی می‌آید که با اشخاص داستانی‌اش گفت‌وگو می‌کند و خود کثرتی از مرکز درون‌آگاهی می‌شود؛ مرکزی غیرقابل تبدیل به مضربی مشترک» (ریکور، ۱۳۸۴: ۱۷۲). مرکززدایی از آگاهی راوی، ناشی از این اندیشه بنیادین در تفکر باختین است که وی متن ادبی را آمیزه‌ای از گفتمان اشخاص داستانی یا صداهای موجود در متن برمی‌شمارد. از این رو، «بیان گفتمان دیگران به عهده 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 چندآوایی روایت، تلاش راوی بر حفظ همزیستی آواهاست که ممکن است عقیده او هم یکی از آواها باشد. این که 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 نفر هم معمولاً خود نویسنده و زاویه دید و نگرش وی نسبت به مسائل است یا که داستان از زاویه دید راویان متعدد که شخصیت‌های مطرح داستان هستند، روایت می‌شود (حسینی، ۱۳۹۰: ۸۰).

روایت از زاویه دید راویان گوناگون، به منزله امری تکنیکی در روایت‌پردازی است و مادامی که تنوع راوی و زاویه 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 ماجرای 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 گفته میرعابدینی، درونمایه «تجاوزگری سیاسی - اجتماعی امریکایی‌ها را در شکل تجاوزهای جنسی منعکس می‌کند» (همان: ۱۰۳۰)، به معنای واقعی، رمان چندصدا نیست. چندصدایی زمانی اتفاق می‌افتد که راویان و زاویه 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 به‌وجودآورنده چندآوایی نیستند. درست است که در روایت به شیوه 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 زمانی با زاویه دید اول شخص، زمانی تک‌آواست، این تک‌آوایی، بیش‌تر از آن‌چه به نوع راوی بستگی داشته باشد، به موضع راوی مربوط است. توجه‌کردن به این نکته، باعث شده است که راوی اول شخص در آثار مندنی‌پور، مبنای تک‌آوایی آن قرار گیرد. «مندنی‌پور به دلیل استفاده از راوی اول شخص و دانای کل مفسر، به تک‌گویی دچار آمده است» (رستمی، ۱۳۸۹: ۱۲۱).

### ۴.۳ وارونه‌سازی، کارناوالیزه کردن

باختین در فصل چهارم پرسش‌های ادبی داستانی، با عنوان «ویژگی‌های ژانر و ساختمان طرح در آثار داستانی» (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 بیش‌تر 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 ارائه 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 گفت‌وگو محور 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 می‌بوده‌ایم      عاشقان درگه وی بوده‌ایم

(مولوی، ۱۳۵۰: دفتر دوم، ب ۲۶۲۱)

ترک سجده از حسد گیرم که بود آن حسد از عشق خیزد نه از جحود

(همان: ب ۲۶۴۲)

آوای معاویه در جهت نفی آوای ابلیس است:

گفت امیر او را که این‌ها راست است      لیک بخش تو از این‌ها کاست است  
صد هزاران را چو من تو ره زدی      حفره کردی در خزینه آمدی ...  
طبعت ای آتش چو سوزانیدنی ست      تا نسوزانی تو چیزی چاره نیست

(همان: ۲۶۵۲-۲۶۵۴)

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

گفت ابلیسش گشای این عقد را      من محکم قلب را و نقد را  
قلب را من کی سیه‌رو کرده‌ام      صیرفی‌ام قیمت او کرده‌ام

(همان: ۲۶۷۲-۲۶۷۴)

خوب را من زشت سازم رب نه‌ام      زشت را و خوب را آینه‌ام  
او مرا غماز کرد و راست گو      تا بگویم زشت کو و خوب کو

(همان: ۲۶۸۷-۲۶۸۹)

دگر بار، معاویه آوای ابلیس را رد می‌کند:

گفت امیر ای راهزن حجت مگو      مر ترا ره نیست در من ره مجو

(همان: ۲۷۰۰)

تا نوبت آخر گفت وگو، منطق گفت وگویی میان معاویه و ابلیس برقرار نمی‌شود. در نهایت، ابلیس تأیید می‌کند که در بیدار کردن معاویه، خیرخواه نبوده است؛ اما گمراه‌سازی و اغواگری بندگان را نمی‌پذیرد. معاویه در برابر استدلال‌های ابلیس، جواب روشنی ندارد و به خدا پناه می‌برد. بدین ترتیب، آوای نخست ابلیس با پذیرش آوای معاویه به تک‌آوایی منجر می‌شود و آوای دومش در ژرف‌ساخت روایت باقی می‌ماند. در آوای نخست، معاویه آوای برتر را دارد و در آوای دوم، آوای برتر به روشنی مشخص نمی‌شود؛ گفت وگو و چالش میان آواها ادامه می‌یابد؛ با این حال، میان این دو شخصیت، منطق گفت وگویی برقرار نمی‌شود. پذیرش آوای معاویه نیز نشانی از منطق گفت وگویی ندارد؛ زیرا فقط یک 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 آوای اند؛ 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 همه نیکی‌ها را به خود منسوب می‌کند و همه 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 شده‌ام که تمام آدم‌های نیک مرا مورد طعن و لعن قرار دهند؟... تصور کن که برای به‌وجود آمدن ایوب درست‌کار، که مرا به خاطر او در ازمنه قدیم دچار چه حقه‌های بی‌رحمانه‌ای کردند، جان‌ها و روح‌های بسیاری نابود شده... (داستایفسکی، ۱۳۶۸: ۱۱۰۰-۱۱۰۱).

ایوان در مقابل آوای شیطان، که به‌نظر می‌رسد آوای درونی اوست و از کشمکش بعد خداجویانه و بعد 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:

همان [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: ۱۱۰۴).

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 صحنه 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 ابلیسانه او، تلاشی نمی‌کند و فقط برایش دعا می‌خواند. در واقع، آلیوشا مداخله‌ای در آگاهی ایوان ندارد و آگاهی خود را با آگاهی او در نمی‌آمیزد. از این رو، آوای ایوان در مقام آوای غیر، همچنان در داستان حضور دارد و در کنشی مداوم با آوای 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، دربردارنده دو پرسش و دو آواست؛ خداوندی هست یا خداوندی نیست؟

این آوای شک‌گرایانه در همان آغاز داستان، جایی که یونس در فرودگاه بچه‌منگلی 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: به نظر تو خداوند واقعاً بر کوه تجلی کرده؟ تو واقعاً به این افسانه‌هایی که می‌گی باور داری؟

سایه: یونس این‌ها افسانه نیست.

یونس: هست!...

چشم‌هایش پر از اشک می‌شوند. حتی نگاهم نمی‌کند. در آپارتمان را که می‌بندد فریاد می‌زند سایه! (همان: ۵۵-۵۶).

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

- علیرضا: سایه گفت تو در خیلی چیزها تردید کرده‌ای. من از تردیدهای تو نگران نیستم؛ چون تردید حق انسانه...

- یونس: تو خداوند را تجربه می‌کنی؟

- آدم‌هایی رو می‌شناسم که نه تنها 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 این که 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 شک‌گرایانه 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! بچه‌ها! 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 - که دو آوای مخالف را پرورش می‌دهد - برقرار نمی‌شود؛ زیرا در هر دو سطح،

یکی از آواها خاموش و مغلوب شده است. تفاوت این داستان در ساختار ارتباط من - دیگری با داستان بیدار کردن 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 در نهایت، آوای یکی از طرفین گفت‌وگو مغلوب می‌شود و در سلطه آوای دیگر قرار می‌گیرد.

### ۶. تقابل‌های دوگانه و ساختار آن‌ها در متن

در داستان بیدار کردن ابلیس...، مفاهیم متقابل (آوای ابلیس - آوای معاویه)، چنان‌که بررسی شد، حضور یکدیگر را نمی‌پذیرند و در رو ساخت داستان، با اقرار ابلیس به این‌که در بیدار کردن او برای نماز خیرخواه نبوده، آوای معاویه برتری می‌یابد، اما پاسخ‌ندادن معاویه به بسیاری از استدلال‌های ابلیس و یاری‌جستن از خداوند<sup>۳</sup> 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 حالی از تعلیق به ژرف ساخت روایت می‌برد و باعث می‌شود که صدای ابلیس به کلی خاموش نشود:

این حدیثش همچو دودست ای اله دست گیر ار نه گلیم شد سیاه  
من به حجت بر نیایم با بلیس کوست فتنه هر شریف و هر خسیس

(مولوی، ۱۳۵۰، دفتر دوم: ب ۲۷۰۶-۲۷۰۷)

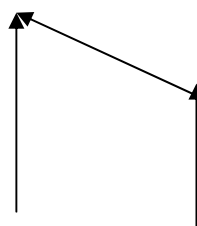
در واقع، آوای ابلیس در داستان، درونه‌گیری شده است و به گونه‌ای شناور با آوای معاویه گفت‌وگو می‌کند. هنجارشکنی در باب ابلیس، نتیجه قطعی‌نگرفتن و در نتیجه، معلق‌ماندن ادعاهای ابلیس، داستان ابلیس و معاویه را در لایه درونی خود دوصدا می‌سازد. باختین برای دوصدایی در جاتی قائل است:

دوصدایی همگرا یا سبک‌پردازی، نقیضه (parody)، دو صدایی فعال یا جدل‌برانگیز. سبک‌پردازی زمانی به وقوع می‌پیوندد که «نویسنده گفتمان شخص دیگری را به عاریه می‌گیرد و آن را برای مقاصد خود به کار 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؛ به گونه‌ای 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 حیطه سخن نویسنده قرار می‌گیرد و با آن به گفت‌وگو می‌پردازد.

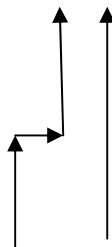
دوصدایی این داستان را می‌توان دوصدایی نوع دوم، نقیضه، دانست؛ زیرا صدای ابلیس با صدای معاویه در حالتی از تعارض قرار دارد؛ با این حال، در سلطه نویسنده و صدای برتر متن است؛ زیرا پایان روایی گویای شکست ابلیس است. این امر، باعث می‌شود که متن در ژرف‌ساخت در دوصدایی متوقف شود و به چندآوایی راه نبرد. در انتهای 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، مبنی بر 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 بیدار کردن معاویه) معاویه (خیرنخواستن ابلیس)

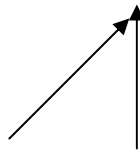
#### دوصدایی



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 یکی شدن 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 سویه 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 حلقه نهایی جانشین و جایگزین همه حلقه‌های پیش از خود شود و این، با روح اثر چندآوا سازگاری ندارد. «تناقض‌ها و دوگانگی‌ها هرگز به شیوه دیالکتیکی حل نمی‌شوند» (Bakhtin, 1984:31). اگر آوای «خداوندی هست؟» تز و «خداوندی نیست!» آنتی‌تز باشد، آن‌گاه جمله 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 نقطه واحدی نمی‌رسند. آوای ابلیسانه 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 صحنه می‌گذارد، بلکه به نوعی به حضور و استقلال آوای ابلیس هم اشاره می‌کند. آوای خداپرستانه آلیوشا هم در مقابل آوای شک‌گرایانه 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 خداگرایانه 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 پرده 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». نویسنده این داستان، در ورای آواهای علیرضا و سایه، آن‌جا که در اثبات وجود خداوند سخن به درازا می‌کشد (سخنان سایه، ص ۱۰۴ 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 واپس‌ها، 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، همه سخنان بر زبان گفت‌وگوگران جاری می‌شود و راوی گزاره 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 برابری آوای متن بیرون کشید.

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

دیگر تکنیک‌های روایت‌پردازی، همچون کانونی‌سازی یا به‌کاربردن گیومه و حرف ربط و قیده‌های گوناگون در نقل قول نیز با وجود همزیستی آواها و حفظ آگاهی گفت‌وگوگران و گویندگان سخن، به تقویت چندآوایی کمک می‌کنند. بنابراین، «کانونی‌سازی درونه‌گیری شده می‌تواند در تقویت فضای چندصدایی متن تأثیرگذار باشد» (نوبخت، ۱۳۹۱: ۱۱۴). 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 قیده‌های نفی و سخن آزاد مستقیم و غیرمستقیم و مانند این‌ها، فقط با شرط ارائه‌ی تعامل دوسویه آواها و مفاهیم متقابل در چندآوایی مؤثرند.

حرف ربط (ولی) جمله‌ی بعدی را در تضاد با جمله‌ی قبل قرار می‌دهد. قید نفی (نه) نمی‌تواند بخشی از روایت باشد و بی‌شک، از جانب گوینده‌ی کلام است... تداخل نقل قول در روایت، به‌ویژه در رمان معاصر به‌کار رفته؛ به طوری که باختین می‌گوید آن‌چه باعث ویژگی سبک در رمان نویسی می‌شود، این فاصله‌ی 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 بیوس* در مقایسه با داستان بیدارکردن ابلیس... — که روایت منظوم قرن هفتمی است و فراخور شعربودنش، کم‌تر از ابزارهای صوری فاصله‌گذاری کلام سود برده است — می‌بایست به مؤلفه‌های چندآوایی یا دست‌کم دوصدایی نزدیک‌تر باشد.

## ۸. وارونه‌سازی، کارناوالیزه کردن

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 می باید دوید  
عجلوا الطاعات قبل الفوت گفت      مصطفی چون در معنی می بسفت

(مولوی، ۱۳۵۰: ۲۶۱۲-۲۶۱۳)

کارناوالیزه کردن مقام ابلیس آغاز می شود. در این جا، اولین تکانه سنت شکنی و عرف ستیزی بر مخاطب وارد می شود؛ استدلال های محکم ابلیس در دفاع از خود و ناتوانی نسبی معاویه، که ضعف گفتمانش را آشکار می کند، مشاهده می شود و این وارونه سازی تداوم می یابد. تا این که سرانجام، ابلیس اعتراف می کند که در بیدار کردن معاویه خیر خواه نبوده است. این جنبه از آوای ابلیس، که در سلطه آوای معاویه قرار می گیرد، تاحدی او را به جایگاه پیشین خود بازمی گرداند. بنابراین، آنچه دوصدایگی این داستان را تقویت می کند، تداوم وارونه سازی جایگاه ابلیس در محک بودن و رفع اتهام اغواگری و همزیستی نسبی آوای او در کنار آوای معاویه است که به دوگانگی صدای متن می انجامد.

جدول زیر، وضعیت مؤلفه های بررسی شده را در دو سطح داستان (آوای اول و آوای دوم) نشان می دهد.

داستان بیدار کردن ابلیس معاویه را:

تک آوایی / چند آوایی	پایان بندی	منطق گفت و گویی		دوصدایگی		کارناوال		
		پایان	آغاز	پایان	آغاز	پایان	آغاز	
تک آوا	بسته close end	پایان	آغاز	پایان	آغاز	پایان	آغاز	آوای اول: خیرخواهی / خیرنخواستن ابلیس
		ندارد	ندارد	ندارد	دارد	ندارد	دارد	
دوصدا	گشوده open end	کمی	ندارد	دارد	دارد	دارد	دارد	آوای دوم: محک بودن / اغواگری

از آن جا که روی ماه خداوند را ببوس داستانی تک آواست، بدیهی است که از عناصری چون نقیضه، وارونه سازی و کارناوال سود نجسته است. آواهای این داستان، از طریق شک گرایی یونس ارائه می شوند. نخست، یونس بر آوای خود تسلط دارد، اما هرچه می گذرد، در سایه آوای دیگری (سایه و علی رضا) قرار می گیرد. حضور این دو شخصیت، که

نماینده یک آوای اند، 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.

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

## ۹. نتیجه‌گیری

تحلیل روایت بر اساس چندآوایی، بر مبنای 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 آوای روایت است که یا از طریق شخصیت‌ها ارائه می‌شود یا از طریق راوی. سپس تحلیل همه مؤلفه‌ها و نتیجه‌گیری از آنها، باید بر اساس اصل پذیرش و کنش دوسویه مفاهیم متقابل و همزیستی آنها در متن باشد. بدیهی است که بر اساس میزان حضور و استقلال آوای غیر، این همزیستی نیز درجات متفاوتی دارد که از دوصدایی سبک‌پردازانه تا دوصدایی فعال و چندآوایی متغیر است. بنابراین، همه تکنیک‌های روایت، از حضور «غیر» گرفته تا کارناوالیزه کردن، طنز، تعدد راوی و زاویه 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 نادیده گرفتن نحوه کنش و کارکرد آنها در ایجاد چندآوایی، به ساده‌انگاری و برداشت نادرست از نظریه باختین در تحلیل فرجام راوی 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 *رویی ماه خداوند را بیوس*، آوای 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 دوصداییگی ایجاد می‌کند.

## پی‌نوشت

۱. رابطه هم‌رتبگی ناظر به این است که مشارکان گفت‌وگو، برای مطرح کردن آرا و عقاید خویش حقوق برابر دارند. عکس آن، گفت‌وگو بر اساس رابطه پایگانی است که در آن، فرد یا افرادی بر دیگری یا دیگران تسلط دارند و درصددند که عقیده خود را حاکم کنند. ← به‌سوی زبان‌شناسی شعر، مهراں مهاجر و محمد نبوی، ص ۳۲.

۲. این واژه در نقد ادبی به صدای و رای صداهای ظاهری و ساختگی پرسوناژها، که در یک اثر گفته و شنیده می‌شود - که حتی ممکن است در و رای او شخص نیز باشد - اشاره دارد. درحقیقت، هر آوا در آثار ادبی، نماینده 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، مشخص کردن هر آوا در اثر ادبی، به‌منزله ترسیم عقاید، اندیشه‌ها و جهان فکری گویندگان سخن است که از و رای 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 فائق آمدن بر حریف، گرچه از چشم‌انداز دینی و عرفانی داستان توجیه می‌شود، از نظر منازعه عناصر داستانی و آواهایشان، توسل به عناصر فراداستانی است؛ چنان‌چه پژوهشگری در این باره 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 صحنه داستان می‌شد و داستان را از بن‌بست خارج می‌کرد و این، همان است که در بوطیقا مورد انتقاد ارسطو قرار گرفته است (انوری، ۱۳۵۶: ۷۴).

## منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۵). *حقیقت و زیبایی*، تهران: مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۸۶). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). *ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه ظاهری، تهران: آگاه.
- انوری، حسن (۱۳۵۶). «ملاحظات درباره داستان "داستان شاه و کنیزک و زرگر"»، *مجله ادبیات دانشگاه تربیت معلم*، ش ۱ (۲).
- ایوتادیه، ژان (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷). *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین*، ترجمه داریوش کریمی، تهران: مرکز.

## ۱۶۴ تأملی در نقد روایت با رویکرد منطق مکالمه‌ای و چندآوایی

- حسینی، مریم (۱۳۹۰). «چندصدایی در رمان زنان ایران»، مجموعه مقالات گفت‌وگومندی در ادبیات و هنر، به کوشش بهمن نامورمطلق و منیژه کنگرانی، تهران: سخن.
- داستایفسکی، فتودور (۱۳۳۸). *برادران کارمازوف*، ترجمه رامین مستقیم، تهران: گلشایی.
- دزفولیان، کاظم و فرزاد بالو (۱۳۸۹). «رویکردی انتقادی به رأی باختین در باب حماسه با محوریت شاهنامه 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 مندی‌پور»، *بوستان ادب*، س ۲، ش ۴.
- ریکور، پل (۱۳۸۴). *زمان و حکایت*، ترجمه مهشید نونهالی، ج ۱، تهران: گام نو.
- کهنمویی پور، ژاله (۱۳۸۳). «چندآوایی در متون داستانی»، *پژوهش زبان‌های خارجی*، ش ۱۶.
- گاردینر، مایکل (۱۳۸۱). «تخیل معمولی باختین»، ترجمه یوسف اباذری، *فصلنامه ارغنون*، ش ۲۰.
- مستور، مصطفی (۱۳۹۲). *روی ماه خداوند را ببوس*، تهران: مرکز.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۳). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۵۰). *مثنوی معنوی*، تصحیح نیکلسون، تهران: امیرکبیر.
- مهاجر، مهران و محمد نبوی (۱۳۷۶). *به سوی 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*، ترجمه 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 Publishing Group.

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*, London: Routledge.

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