ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال یازدهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، ۸۳–۱۰۲

بررسیِ نسبتِ تکوینِ شخصیت و چندصدایی با تکیه بر *سال‌مرگی*

رقیه رادین‌مهر*

باقر صدری‌نیا**

چکیده

مقالهٔ حاضر به بررسی داستان *سال‌مرگی* اصغر الهی از منظر تک‌صدایی و چندصدایی پرداخته است. بنیان نظری در این بررسی مبتنی‌بر دیدگاهی است که باختین در کتاب *مسائل بوطیقای داستایفسکی* طرح و تبیین کرده است. در ضمنِ مقاله، نخست کوشش شده است تعریف دقیقی از تک‌آوایی و چندآوایی به‌دست داده شود و سپس اصول و موازینی که از خلال اثر باختین قابل‌دریافت است به‌منظور تبیین موضوع به‌کار گرفته و درنهایت رمان *سال‌مرگی* براساس آن‌ها بررسی و تحلیل شود. مقاله در کلیت خود می‌کوشد تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد: ۱. براساس چه معیارهایی می‌توان رمانی را چندصدایی دانست؟ ۲. چه نسبتی میان چندصدایی و تکوین شخصیت در رمان وجود دارد؟ ۳. آیا داستان *سال‌مرگی* را می‌توان اثری چندصدایی تلقی کرد و اگر چنین است کدام خصوصیات آن را در تراز چنین داستان‌هایی قرار داده است؟ نتایج مقاله نشان می‌دهند که رمان *سال‌مرگی* چندصدایی است و شخصیت‌های مستقلی که نسبت گفت‌وگویی با هم دارند در داستان باعث این چندصدایی شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: تک‌صدایی، چندصدایی، باختین، *سال‌مرگی*، اصغر الهی.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، radinmehr.r@gmail.com

** استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز (نویسندهٔ مسئول)، baghersadri@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۱۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۲۰

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

۱. مقدمه

نظریهٔ چندصدایی داستان را نخستین بار، میخائیل باختین، که گاهی از وی به‌عنوان «بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز ادبیات در قرن بیستم یاد شده» (تودوروف ۱۳۷۳: ۱۱) مطرح کرده است.

باختین داستایفسکی را نمایندهٔ نویسندگان داستان‌های چندصدایی معرفی کرده و نظریهٔ خود را براساس ویژگی‌های داستان‌های او در *مسائل بوطیقای داستایفسکی* تبیین کرده است. او در این کتاب، به تحلیل سه عنصر قهرمان، ایده، و گفتمان در داستان‌های چندصدایی پرداخته، اما هیچ‌گاه تعریفی از آن‌ها به‌دست نداده است (مکاریک ۱۳۸۵: ۱۰۲) باتوجه‌به این‌که هدف باختین صرفاً تبیین نظریهٔ خود بوده است، روشی را برای بررسی آثار نویسندگان معرفی نکرده و شیوهٔ منسجم و دقیقی را برای تحلیل آثار ارائه نکرده است. ازاین‌رو در مقالهٔ حاضر تلاش شده است تا برای تدارک مبانی نظری پژوهش، دست‌یابی به معیارهای قابل‌اتکا، تعریف دقیق از چندصدایی، و نسبت آن با شخصیت‌پردازی تعاریف و توصیفات پراکندهٔ او در تبیین نظریه‌اش از *کتاب مسائل بوطیقای داستایفسکی* استخراج شود. سپس چشم‌اندازی از داستان چندصدایی ترسیم و با این دست‌مایه، به بررسی و نقد رمان *سال‌مرگی* اصغر الهی پرداخته شود.

رمان سال‌مرگی در سال ۱۳۷۰ نوشته شده و در سال ۱۳۸۵ به‌چاپ رسیده است و در سال ۱۳۸۶ به دریافت جایزهٔ گلشیری نائل آمده است (حسن‌زاده و زمانی ۱۳۹۷: ۵۸). در این رمان، سهراب، شخصیتِ اصلیِ داستان، نویسنده و شاعر است. او سال‌ها قصد داشته است تا داستانی با محوریت «دلهره‌های همیشگی بشر» بنویسد، اما به نوشتن آن موفق نمی‌شده است. بااین‌حال دغدغهٔ نوشتنِ آن همیشه با او بوده است. *سال‌مرگی*، این داستانِ به‌ظاهر پریشان، تداعیِ همهٔ گذشتهٔ اوست و همهٔ آن چیزهایی است که او قصد داشته است آن‌ها را بنویسد. سهراب وقتی قصد نوشتن می‌کند، هر کلمه، صحنه، و تصویر از اتفاقی او را به ماجرایی دیگری پیوند می‌زند و بدین ترتیب مخاطب نیز به داخلِ دالانِ تودرتویِ ذهنِ سیالِ او کشیده می‌شود، چنان‌که منتقدی به‌درستی گفته است که رمان *سال‌مرگی* تعریف‌کردنی یا خلاصه‌کردنی نیست، «زیرا محتوای واقعی آن اغلب در حرف و پیام‌هایی است که بازگو نمی‌شود و غیرمستقیم از خواندن آن به ذهن مخاطب منتقل می‌شود» (حسن‌زاده ۱۳۸۶: ۱۱۸).

۲. پیشینهٔ پژوهش

هرچند در سال‌های اخیر داستان‌های گوناگونی با بهره‌گیری از نظریهٔ باختین، به‌ویژه منطق مکالمهٔ او، موردبررسی و نقد قرار گرفته است، در هیچ‌یک از آن‌ها به نسبت تکوین شخصیت و چندصدایی در داستان پرداخته نشده است. تنها اثر مرتبط با پژوهشِ حاضر پایان‌نامه‌ای است با عنوانِ *بررسی شخصیت‌پردازی بر مبنای گفت‌وگو و منطق مکالمه از دیدگاه باختین در رمان جای خالی سلوچ نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی* که زهرا عظیمی‌راد، در سال ۱۳۹۱، در دانشگاه الزهرا برای اخذ درجهٔ کارشناسی ارشد از آن دفاع کرده است. در این پایان‌نامه نیز نویسنده با اذعان به پراکندگی و غامض‌بودن مطالب موجود درمورد تئوری گفت‌وگومندی، منطق مکالمه، و ناکارآمدیِ استفاده از آن در زمینهٔ شخصیت‌پردازی از بررسی نسبت شخصیت‌پردازی با چندصداییِ صرف‌نظر کرده و تحقیق خود را در دو بخشِ مستقل شخصیت‌پردازی و چندصداییِ *جای خالی سلوچ* به‌پایان رسانده است، بی‌آن‌که متعرض نسبت آن‌ها با یک‌دیگر شده باشد. بدین ترتیب به‌جرئت می‌توان گفت که درمورد موضوع مقالهٔ حاضر تاکنون هیچ پژوهشی سامان نیافته است.

نقدهایی که تاکنون بر *سال‌مرگی* نوشته شده عبارت‌اند از: «واگویهٔ خاطره‌های مه‌آلود» از علی حسن‌زاده (۱۳۸۶)، «تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای *سال‌مرگی*» نوشتهٔ بزرگ بیگدلی و دیگران (۱۳۸۸)، «بررسی زمان‌مندی روایت در رمان *سال‌مرگی* براساس نظریهٔ ژرار ژنت» از محمد بهنام‌فر و دیگران (۱۳۹۳)، «نقد روان‌شناسی شخصیت در رمان *سال‌مرگی* برمبنای نظریهٔ کارن هورنای» از محمد بهنام‌فر و زینب طلایی (۱۳۹۳)، «بررسی شیوهٔ جریان سیال ذهن در رمان *سال‌مرگی* اصغر الهی» از محمد شاه‌حسینی و عبدالله حسن‌زاده میرعلی (۱۳۹۵)، و «تحلیل رمان *سال‌مرگی* براساس نظریهٔ نشانه‌شناسی بینامتنی مایکل ریفاتر» از عبدالله حسن‌زاده میرعلی و فاطمه زمانی (۱۳۹۷). همان‌طورکه از عنوان نقدهای نام‌برده برمی‌آید، هدفِ هیچ‌کدام از آن‌ها بررسیِ نسبت بین تکوین شخصیت، چندصداییِ، یا حتی چندصدایی در *سال‌مرگی* نبوده و در آن‌ها تنها از منظرِ شیوهٔ روایت، روان‌شناسی شخصیت، و بینامتنیت به این داستان پرداخته شده است.

در این مقاله کوشش شده است تا نخست اصول و معیارهای مشخصی برای بررسی نسبت میان شخصیت‌پردازی و چندصدایی به‌دست داده و سپس براساس آن‌ها روشی برای ارزیابیِ داستان مشخص شود و پژوهش حاضر از این حیث می‌تواند راه‌گشای مطالعاتِ بعدی در این زمینه باشد. به‌منظور تبیین دقیق ابعاد بحث، این مقاله در چهار

بخشِ چندصدایی داستان، نسبت بین شخصیت‌پردازی و چندصدایی، بررسیِ چندصدایی *سال‌مرگی*، و بررسیِ نسبتِ بین چندصدایی و شخصیت‌پردازی در *سال‌مرگی* سامان یافته است.

۳. چندصدایی داستان

از تأمل در داستان‌های تک‌صدایی و چندصدایی می‌توان استنباط کرد که در داستان‌های تک‌گویه، صدای برتر از آنِ نویسنده است. شخصیت‌ها استقلال رأی ندارند و با این قصد در صفحهٔ داستان چیده شده‌اند تا بازگوکنندهٔ عقاید نویسنده باشند. هرکدام از عناصرِ دیگرِ داستان نیز در استخدامِ خطِ فکریِ نویسنده است. تمامِ اطلاعاتِ داستان نزدِ نویسنده است و به‌تدریج در اختیار شخصیت‌ها و خواننده قرار می‌گیرد. در این نوع داستان‌ها حتی مخاطب نیز صرفاً برای شنیدنِ صدای نویسنده موردتوجه واقع شده است. نویسنده از مخاطب انتظار اندیشیدن ندارد. او بنا را بر پذیرش بی‌قیدوشرطِ خواننده گذاشته و داستان را شروع کرده است. این دنیا دنیای انحصاری داستان‌پرداز است (بنگرید به باختین ۱۳۹۶؛ مکاریک ۱۳۸۵: ۹۸–۹۹)، اما در داستان‌های چندصدایی ایدئولوژی‌های مختلف را هم‌پایهٔ هم می‌توان دید. صدای شخصیت‌ها جدای از صدای راوی و نویسنده شنیده می‌شود. آن‌ها سفیر هیچ خالقی نیستند، سخن‌گوی دنیای خود هستند و اجازه دارند که حضور داشته باشند. تمام شخصیت‌ها با جایگاهِ برابر در کنار هم قرار دارند. نویسنده اطلاعات شخصیت‌ها را پیش خود نگه نداشته و بخش عمده‌ای از آن‌ها را به شخصیت‌ها سپرده است و هیچ‌کس جز خود آنان نمی‌تواند مهرِ تکمیل بر شخصیت خویش بزند. در این داستان‌ها خواننده نیز محکوم به پذیرش بی‌قیدوشرط حکم مقدرِ داستان نیست، منفعل نیست، در ضمن داستان ذهن و آگاهی‌اش به‌چالش کشیده می‌شود، و چه‌بسا موضعی غیر از شخصیت‌های داستان اختیار می‌کند.

> در رمان تک‌آوایی جهان روایت‌شده، دنیای شخصیت‌هاست که راوی بیانش می‌کند. اثر تقلیدی است از کنش شخصیت‌ها. اما در رمان‌های چندآوایی داستایفسکی، جهان روایت‌شده جهان روایت‌های گوناگون از شخصیت‌هاست که به‌وسیلهٔ دیدگاه دگرگون‌شونده (و غیرثابت) راوی بیان می‌شود. اثر هم‌چنان تقلیدی از کنش‌هاست، اما این کنش‌ها تنها در مناسبات درونی خود معنا می‌یابند و در تجرید و انزوا بی‌معنایند (احمدی ۱۳۷۰: ۹۹).

باختین، درمقام نظریه‌پردازِ چندصدایی در داستان، داستایفسکی را نمایندهٔ نویسندگانِ داستان‌های چندصدایی معرفی می‌کند و مهم‌ترین اقدام او را مبارزه با شیءوارگی انسان می‌داند. «حملهٔ مهیج کل آثار داستایفسکی، هم در فرم و هم در محتوای آن، همانا مبارزه‌ای است علیه شیءواره‌کردن انسان» (باختین ۱۳۹۶: ۱۷۰). براساسِ این نظر می‌توان زدودن شیءگونگی را از چهرهٔ انسان غایتِ چندصدایی دانست و آن را به‌منزلهٔ راه‌نمایی برای سنجش و گزینش فنونِ چندصدایی در داستان‌ها تلقی کرد. به این معنی که اگر شگردی انسان را از شیءشدگی دور کند، باید آن را به‌عنوان معیاری برای چندصدایی پذیرفت و اگر به شیءوارگی انسان منجر شود، باید آن را از دایرهٔ چندآوایی بیرون گذاشت. در شیءشدگی، با انسان همانند شیء برخورد می‌شود و جایگاهی برابر با شیء به او داده می‌شود. در آثاری که انسان شیء تلقی می‌شود، مؤلف آگاهیِ اشخاص را نادیده می‌گیرد. درواقع، تعدادی موجودِ فاقدِ آگاهی را براساس الگوی ذهنیِ خود کنار هم می‌چیند. به این ترتیب، آگاهیِ مؤلف به‌عنوان تنها آگاهیِ مستقل بر داستان حاکم می‌شود و داستانِ تک‌گویه خلق می‌شود. بنابراین، می‌توان گفت ازجمله عواملِ پیدایش داستان تک‌صدا نگاهِ شیءواره به انسان است.

وقتی باختین از چنین منظری به بررسی و تحلیل رمان‌های داستایفسکی می‌پردازد، به این نتیجه می‌رسد که «انبوه صداها و آگاهی‌های مستقل و یگانه و چندصداییِ راستین متشکل از صداهای سراپا معتبر ویژگیِ اصلی رمان‌های داستایفسکی است» (همان: ۷۵). در *بوطیقای داستایفسکی* صدا معادلِ آگاهی، اندیشه، ایده، و جهان‌بینی است و گاه هم‌راه با آن از دیدگاه و یا از صدا ـ آگاهی استفاده شده است (همان: ۲۱۳، ۲۳۱). منظور از همهٔ این اصطلاحات نشان‌دادن نگرشِ شخص به جهان و به خود است که جزئی از جهان است. این نگاه می‌تواند از پیش‌پاافتاده‌ترین مسائل تا عمیق‌ترین مفاهیم زندگی را در بر بگیرد. حتی زمانی‌که از اصطلاح جهان‌بینی استفاده می‌شود، منظور فقط جهت‌گیریِ فلسفیِ شخص درقبال هستی نیست. باختین شخص را از آگاهی جدا نمی‌داند. در نظر او شخصیت‌های داستانِ چندصدایی دنبالِ روشن‌کردنِ تکلیفِ فکری بزرگ در زندگی هستند (همان: ۲۱۱–۲۱۲). این فکر حل‌نشده همان آگاهی‌ای است که حضور شخص در داستان با آن ارتباط مستقیم دارد.

آگاهی‌ها هم‌راه با ورودِ اشخاص وارد داستان می‌شوند. در آثار داستایفسکی ایده‌ها از خصوصی‌ترین تجربه‌های شخصیت‌ها گرفته شده و به جهان‌بینی شخص تبدیل شده‌اند. بنابراین، انگارهٔ ایده از انگارهٔ شخص جداناشدنی است. قهرمان‌های او از دل

ایده‌هایشان زاده شده‌اند. باختین آن را نخستین شرط برای بازنمایی ایده می‌داند (همان: ۱۹۸، ۲۰۸، ۲۰۹).

نکتهٔ قابل‌توجه در سنجشِ داستان‌ها از منظر صدا آن است که الزاماً تعدادِ شخصیت‌ها نشان‌دهندهٔ تعدادِ آگاهی‌های مستقل نیست؛ یعنی نمی‌توان انتظار داشت داستانی با یک شخصیت همواره تک‌گویه و داستانی با چند شخصیت همواره چندصدا باشد. چون ممکن است در داستانی که در آن چند شخصیت حضور دارند، تنها اندیشهٔ نویسنده بر کلِ اثر تسلط داشته باشد. به‌عنوان مثال، ممکن است ظاهراً آگاهی‌های متعددی در اثر وجود داشته باشد و هرکدام برای استقلال خود تلاش کنند، حتی برای اثبات خود به نزاع و کشمکش بپردازند، اما در روندِ داستان هرکدام به‌نحوی عرصه را ترک کنند و آن را به یک آگاهی خاص بسپارند. دراین‌صورت، به اندیشه‌های مستقل صرفاً با هدف تقویتِ اقتدارِ آن اندیشهٔ خاص اجازهٔ حضور داده شده است و باید چنین داستانی را تک‌صدایی دانست. بنابراین، باید گفت استقلالِ آگاهی‌ها و حفظِ این استقلال تا انتها عامل تعیین‌کنندهٔ چندگویگی اثر است، نه صرفاً حضورِ صداهای متعدد.

این نکته نیز درخور ذکر است که خلقِ داستان‌های چندصدایی با یک شخصیت هم امکان‌پذیر است. در این داستان‌ها شخصیت ممکن است با خود مثل دیگری رفتار کند و خودش را از نگاه دیگری موردخطاب، سنجش، و ارزش‌گذاری قرار دهد یا در کلام خود به اندیشه‌های دیگران نظر داشته باشد و درصدد پیش‌بینی کلام، افکار دیگران، و پاسخ‌گویی به آن‌ها برآید و به این ترتیب اندیشه‌های دیگران را هم به داستان وارد کند.

باختین در *مسائل بوطیقای داستایفسکی* (همان: ۲۱۹–۲۲۰) توضیحی دربارهٔ ایده طرح کرده است که می‌توان از آن علاوه‌بر قصد اصلی نویسنده برای روشن‌ترشدن تفاوت تک‌صدایی، چندصدایی، و جایگاه ایده در تکوین چندصدایی‌بودن اثر استفاده کرد. به‌اعتقاد باختین، نگرش‌هایی در محیط و جامعه وجود دارند که گاه ریشه‌دار گاه بی‌بنیه‌اند و داستایفسکی آن‌ها را شناسایی و در نشریات منعکس می‌کند یا در رمان‌هایش آن‌ها را می‌پروراند. شیوهٔ داستایفسکی در نشریات تک‌صدایی و در رمان‌ها چندصدایی است (همان). نکته‌ای که از این مطلب می‌توان استنباط کرد این است که وجود ایده در اثر به‌تنهایی موجب چندصدایی آن نمی‌شود، بلکه چندآواییِ یک نوشته به چگونگیِ پرداختن به ایده‌ها در آن وابسته است. به‌زعم باختین، ایده از جامعه برآمده و خمیرمایهٔ آثار داستایفسکی شده است، اما در نشریات تک‌صدایی و در داستان‌ها چندصدایی است. با دقت در این عبارت، می‌توان دریافت که عقاید داستایفسکی در نشریات به‌شکلی صریح و

قطعی بیان می‌شود، درحالی‌که در رمان‌ها ایده‌های او درکنار ایده‌های دیگر و هم‌سطح با آن‌ها بازتاب می‌یابند، رشد می‌کنند، و همهٔ ایده‌های موجود در اثر از جایگاهی یک‌سان برخوردار می‌شوند و هیچ‌کدام به قطعیت نمی‌رسند. بدین ترتیب درمی‌یابیم آن‌چه موجب چندصدایی اثر می‌شود، نحوهٔ پرورشِ مستقل و هم‌تراز جهان‌بینی‌ها و ایده‌ها در تمامِ طولِ اثر است، نه صرفاً حضور ایده‌ها در آن یا حتی تحلیل آن‌ها.

باختین دومین شرط آفرینش یک ایده را فهم عمیق داستایفسکی از سرشت گفت‌وگویی اندیشهٔ انسان و سرشت گفت‌وگویی هر ایده‌ای می‌داند. داستایفسکی «هیچ‌وقت مواضع خود را براساس مواضع انتزاعی دیگران به‌اثبات نمی‌رساند؛ هیچ‌وقت اندیشه‌هایش را بر وفق قاعده‌ای ارجاعی به‌هم پیوند نمی‌زند، بلکه جهت‌گیری‌های مختلف را در کنار هم می‌نهد و بدین ترتیب از میان آن‌ها جهت‌گیری خودش را برمی‌سازد» (همان: ۲۲۵). تعاملِ جهت‌گیری‌های مختلف همان مناسبات گفت‌وگویی بین ایده‌هاست که باختین آن را مهم‌ترین عامل چندصدایی اثر می‌داند. بنابراین، آن چه اثر را چندصدایی می‌کند، صرفاً حضور چند صدا یا آگاهی نیست، بلکه نحوهٔ تعامل بین آن‌هاست. این تعامل از جنس تعامل معلم و شاگرد نیست. «مانند اتفاقی است که در نقاشی به لطف بازتاب‌های ته‌رنگ‌های مجاور رخ می‌دهد، آن وقتی‌که ته‌رنگی متمایز خلوص انتزاعی خود را از دست می‌دهد و تنها دراین‌صورت است که زندگیِ ''پرنقش و نگار'' اصیلی را آغاز می‌کند» (همان: ۲۱۵-۲۱۶).

باختین از اندیشهٔ غالبی نیز در داستان‌های داستایفسکی سخن گفته است. «کارکرد ایدهٔ غالب پا فراتر از محدوده‌های گفت‌وگوی سترگ نمی‌گذارد و پایان‌بخش گفت‌وگوی سترگ نیست. ایدهٔ غالب باید رهبری‌اش را تنها در انتخاب و انتظام مواد و مصالح اعمال کند و این مواد و مصالح همان صدا و دیدگاه‌های آدم‌های دیگر است» (همان: ۲۳۱). منظور از «ایدهٔ غالب» انگیزهٔ جذبِ ایده‌های مختلف در یک اثر است. نقطهٔ اتصال اندیشه‌ها در درون آن قرار دارد و امکانِ ایجاد نسبت گفت‌وگویی بین آگاهی‌ها را فراهم می‌کند و بدون آن داستان مجموعه‌ای از آگاهی‌های تک‌افتاده است.

بدین ترتیب باتوجه‌به آن‌چه دربارهٔ چندصدایی داستان گفته شد، می‌توان شیوهٔ باختین را در این زمینه به گونهٔ زیر صورت‌بندی کرد:

الف. واردکردن آگاهی‌های متعدد مستقل به داستان راه‌کاری برای دورکردن انسان از شیءشدگی است.

ب. فراهم‌کردن نسبت گفت‌وگویی بین آگاهی‌ها به‌مثابهٔ راه‌کاری برای حفظ استقلال آن‌هاست.

ج. پرهیز از شیءشدگیِ انسان با ایجادِ نسبتِ گفت‌وگویی بین آگاهی‌ها موجب پدیدآمدنِ داستان چندصدایی است.

۱.۳ نسبت چندصدایی و شخصیت‌پردازی در داستان

صدا در *مسائل بوطیقای داستایفسکی* با آگاهی، اندیشه، ایده، و جهان‌بینی برابر است و ایده‌ها از تجربهٔ شخصی اشخاص برآمده و به جهان‌بینی آنان تبدیل می‌شوند. قهرمانانِ آثارِ چندصدایی از دل اندیشه‌هایشان بیرون آمده‌اند و با آن آگاهی موجودیت پیدا کرده‌اند. خواننده در داستان‌های چندآوایی نه با چگونگی زندگی شخصیت‌ها، بلکه با دریچه‌هایی رو به دنیا مواجه است.

> در تک‌تک آن‌ها فکری بزرگ و حل‌ناشده وجود دارد؛ همه‌شان باید پیش از هرچیز تکلیف چیزی را روشن کنند و کل زندگی واقعی‌شان و پایان‌ناپذیری شخصیتشان ریشه در همین روشن‌کردن فکر یا ایده دارد. اگر یکی از آن‌ها بخواهد در زندگی‌اش فکر ایده را از سرش بیرون کند، انگاره‌اش به‌تمامی نابود می‌شود (باختین ۱۳۹۶: ۲۰۹، ۲۱۱–۲۱۲).

درواقع، در چندصدایی هر قهرمان یک نگرش خاص است و برای او خارج از آن دیدگاه وجودی متصور نیست. درنتیجه، ایده از شخص و شخص از ایده جدا نیست. نگرش اشخاص از آگاهی به خود (= خودآگاهی) و آگاهی به غیرِ خود سرچشمه می‌گیرد.

۱.۱.۳ آگاهی شخص به خود (خودآگاهی)

هر شخصی به زندگی و موقعیتِ خود در دنیا آگاهی دارد. آگاهیِ او دربارهٔ خود مربوط به فاصلهٔ زمانیِ تولد تا مرگ و زمان های هوشیاری اوست و اطلاعات مربوط به قبل از تولد و بعد از مرگ و در زمان‌های خواب، بی‌هوشی، و جنون در محدودهٔ خودآگاهی او نمی‌گنجد.

در داستان‌های چندصدایی هر اطلاعی که به ویژگی‌های اشخاص یا محیط زندگی آن‌ها مربوط می‌شود و باید به گوش خواننده برسد، به دایرهٔ آگاهی‌های شخصیت ریخته می‌شود و آرام‌آرام از زاویهٔ نگاهِ خود او در جهان داستان منتشر می‌شود. این اطلاعات می‌تواند ویژگی های جسمی، روحی، جایگاه اجتماعی، یا هر آگاهی دیگر دربارهٔ شخصیت باشد.

باید توجه داشت که در این نـوع شخصـیت‌پـردازی، غیـر از خودآگـاهیِ شخصـیت، هـیچ مشخصه‌ای از مشخصاتِ بنیادینِ آگاهیِ او در محدودهٔ آگاهی‌های نویسنده جـا نمـی‌مانـد و همه ابتدا به قلمرو دانسته‌های شخصیت منتقل می‌شود و سپس در داستان انعکاس مـی‌یابـد. به‌بیان‌دیگر، خودآگاهیِ قهرمان تنها نکته‌ای است که نویسنده دربارهٔ شخصـیت نصـب‌العـین قرار می‌دهد و مدام آن را زیر چشم دارد تا از مرز آن فراتر نرود. خودآگاهی را نباید هم‌تـراز با دیگر ویژگی‌های شخصیت به‌حساب آورد. خودآگاهی یک صفت از مجمـوع صـفات او نیست، بلکه دیگر ویژگی‌ها به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که خودآگاهی او را بسازند.

۲.۱.۳ آگاهی شخص به غیر خود

در داستانِ چندصدایی، شخص دیدگاهِ ویژه‌ای به دنیای پیرامونش دارد که از تجربـهٔ زنـدگی خود گرفته است، نظرگاهی که مختص اوست، نظرگاهی هم‌سـطح بـا نظـر دیگـران، و گـاه مخالف با آنان. نویسنده در شخصیت‌پردازی از تمام عوامـل و عناصـرِ داسـتان بـرای اثبـات نظرگاه او استفاده می‌کند و با تمامِ قدرت آن را می‌پرورد. شخص[1] ممکن است بـرای اثبـات نظرگاه خود به نبرد با دیدگاه دیگـر شخصـیت‌هـا و حتـی نویسـنده بپـردازد و سـعی کنـد چهارچوبِ نظریاتِ آنان را درهم بشکند. نگاه او به سایر اشخاص به‌گونه‌ای خـاص اسـت، به درون آن‌ها نفوذ نمی‌کند، و تعریفی تمام‌شده از آن‌ها را ارائه نمی‌دهد.

حفظ فاصله با شخصیت‌هـا مهـم‌تـرین کـاری اسـت کـه نویسـنده بـرای خلـق چنـین شخصیت‌هایی باید انجام دهد. او بـرای ایـن منظـور در شخصـیت‌پـردازی چهـار اصـل را رعایت می‌کند. نخست، شخصیت‌هایی با ایده و آگاهیِ مستقل به داستان وارد می‌کنـد. دوم، امکان گفت‌وگوی هم‌پایه برای دیدگاه‌های مختلف ایجاد می‌کند. سوم، اطلاعاتِ مربـوط بـه شخصیت‌ها را به خود آن‌ها می‌سپارد، در پیش خود نگه نمی‌دارد، یـا در اختیـارِ شخصـیتِ دیگری قرار نمی‌دهد. حتی اگر جایی اطلاعاتی از کسی درنزد دیگران باشد، اجازه نمی‌دهـد تا آن نظر قطعیت یابد و برای آن شخص تعین ایجاد کند. درواقع، نویسـنده، شـخص خلـق می‌کند، نه شخصیت. چهارم، برای حفظ هم‌تـرازیِ همـهٔ اندیشـه‌هـا بـا خـود و راوی مثـل شخصیتی از شخصیت‌های داستان برخورد می‌کند و اصولی که برای خلـق دیگـران بـه‌کـار می‌گیرد، برای خود و راوی نیز رعایت می‌کند. او فقط به خود آگاهی دارد و «قهرمـان رمـان برای نویسنده به معنای آگاهی و وجدانی دیگر است، اما در جریان پیشرفت نگـارش رمـان، مناسبت مؤلف با قهرمان تاحدودی همانند مناسبت قهرمان با نفـس خـودش مـی‌شـود، کـه درواقع بازتاب مناسبت مؤلف با نفس خود اوست» (احمـدی ۱۳۷۰: ۹۶). نویسـندهٔ داسـتان

چندصدایی می‌تواند خود را از منظر دیگری و دیگری را از منظر خودِ او ببیند. «داستایفسکی به شخصیت‌های خود مجال می‌دهد تا هرکدام به یک "من" تبدیل شوند و او را در جایگاه دیگری بنشانند» (هولکوئیست ۱۳۹۵: ۹۶) و درنهایت، همهٔ «من»ها در کنار هم زمینهٔ شکل‌گیریِ طرحِ اصلی داستان را فراهم می‌آورند.

> به‌نظر باختین در رمان‌های داستایفسکی هریک از شخصیت‌ها درحکم یک ملودی هستند و مجموعهٔ آن‌ها نغمهٔ نهایی را می‌سازند. به‌بیان‌دیگر، آنان یک‌دیگر را کامل می‌کنند. منش درونی هریک (هم‌چون منش روانی آن‌ها) تنها در مناسبتی که با سایر شخصیت‌ها و با طرح اصلی رمان دارند معنا می‌یابد. هر اشاره به شخصیتی بخشی است از طرح اصلی اثر (احمدی ۱۳۷۰: ۹۹).

بدین ترتیب، همهٔ اشخاص جایگاهی هم‌تراز پیدا می‌کنند. نبودِ قهرمان در داستان نشانه‌ای از جایگاهِ برابرِ اشخاص است.

باتوجه‌به آن‌چه گفته شد، ویژگی‌های عنصرِ شخصیت در داستان‌های چندصدایی را به‌شکل ذیل می‌توان جمع‌بندی کرد:

الف. در این‌گونه داستان‌ها خودآگاهی مهم‌ترین ویژگی شخصیت است؛

ب. همهٔ آگاهی‌های لازم دربارهٔ اشخاص به خودِ آنان سپرده می‌شود. نویسنده فقط به‌اندازهٔ یک شخصیت دربارهٔ آن‌ها اطلاعات دارد؛

ج. شخصیت‌ها در وجود دیگران نفوذ نمی‌کنند تا آگاهی آن‌ها را به‌معرض دید بیاورند یا اثبات کنند یا تعریف خاصی از شخصیت آن‌ها را ارائه دهند؛

د. اگر دیگران تعریفی قطعی از شخصیتی بیان کرده باشند، او فرصت پیدا می‌کند که چهارچوب نظریات آن‌ها را بشکند و نظرِ نهایی را ارائه دهد.

ه. دیدگاه شخص به جهان و خودش بازنمایی می‌شود، نه چگونگیِ حضور او در جهان.

و. نگرش‌ها از طریق گفت‌وگو در داستان منتشر می‌شوند. قهرمان داستان بیش‌تر شنیدنی است تا دیدنی.

ز. جداییِ راوی و شخصیت‌ها از نویسنده مشهود است. نویسنده، راوی، و شخصیت‌ها جایگاه یک‌سانی دارند و به همین دلیل در این قبیل داستان‌ها قهرمان وجود ندارد.

با مشخص‌شدن ویژگی‌های عنصر شخصیت و اصول شخصیت‌پردازی در داستان‌های چندصدایی، می‌توان به این دریافت رسید که چه ویژگی‌هایی از شخصیت برای

شخصیت‌پردازی داستان چندصدایی حائز اهمیت‌اند و برای تحلیل آثار باید درپی کدام ویژگی‌ها بود. این اصول می‌توانند معیار ارزیابی آثار از منظر شخصیت‌پردازی چندصدایی قرار بگیرند.

۴. بررسی چندصدایی در رمان *سال‌مرگی*

روش ما برای ارزیابیِ چندصداییِ داستان مطالعه و بررسی اثر در دو محور دیدگاه‌ها و مناسباتِ بین آن‌هاست. اگر در ارزیابی به این نتیجه برسیم که آگاهی‌های متعدد، مستقل، هم‌تراز، و دارای نسبت گفت‌وگویی در داستان وجود دارد، ناگزیر باید *سال‌مرگی* را رمانی چندصدایی بدانیم. چنان‌که خواهیم دید بررسی رمان نشان می‌دهد که هیچ‌کدام از دیدگاه‌ها بر فضای کلی رمان مسلط نیست، آگاهیِ همهٔ اشخاصِ درگیر در گفت‌وگوی سترگِ داستان، اعم از نویسنده، راوی، شخصیت‌ها، و حتی خوانندَه جایگاه جداگانه و هم‌ترازی دارند و منطق مکالمه بر نسبت و رابطهٔ این آگاهی‌ها حاکم است. این نتایج بر آن دلالت دارند که نویسنده موفق شده است اشخاصِ مرتبط با دنیای برساختهٔ خود را از شیءشدگی دور نگه دارد.

۱.۴ بررسی دیدگاه‌ها در *سال‌مرگی*

خطِ فکریِ اصلیِ *سال‌مرگی* این است که مسائلِ زندگیِ امروزی بشر از آغاز خلقت با او بوده است. این داستان به نقشه‌ای تاریخی می‌ماند که در آن نقاط خاصی از حیات انسان در چند نسل ردیابی و با رنگ خاصی علامت‌گذاری و با خطی به‌هم وصل شده است. خطی که این نقاط را به‌هم متصل کرده گویای آن است که همهٔ نسل‌های بشری با این مسائل دست‌به‌گریبان بوده‌اند.

رمان با مطلبی دربارهٔ مرگ انسان از قصص *قرآن مجید* آغاز شده است، با این مضمون که بنی بشر را از مرگ گریزی نیست، هرچند شکل آن برای همگان یک‌سان نباشد. در صفحهٔ بعد، شعری مسیر تولد تا مرگ آدمی را پر از ابهام و در آغوش وحشت به‌تصویر کشیده است. این شعر زندگیِ انسان را در سه کلمهٔ تولد، وحشت، و مرگ خلاصه می‌کند و مخاطب را با نگرشی خاص نسبت به زندگی و مرگ آشنا می‌سازد. در این نگاه، چند نکته توجه انسان را به‌خود جلب می‌کند. نکتهٔ اول، زندگی پر از ابهام است و تنها نقطهٔ روشن و قطعیِ آن وجودِ مرگ است. دوم، زندگی توأم با

وحشت و مرگ توأم با آرامش است. این دیدگاه انسان را در زندگی «ساقهٔ ترد گیاهی در گذار آب‌های وحشت» توصیف می‌کند (الهی ۱۳۸۵: ۶) و مرگ را برگشتن به خاک و زهدان مادر می‌داند. نکتهٔ سوم، تسلیم‌شدن دربرابر مرگ همواره با تردید هم‌راه است. مرگ به همان اندازه مبهم است که زندگی برای انسانِ نخستین. درنتیجه، آدمی با حس و حالِ انسانِ نخستینی که برای زیستن تردید دارد، تنِ به مرگ می‌سپارد. به‌نظر می‌رسد که نویسنده، با گنجاندن این مطالب در صفحاتِ نخستین، قصد فضاسازی دارد. او زندگی را از نگاه خود تعریف می‌کند و به خواننده پیام می‌دهد که او در این داستان با ماجرای «ما همه مرگ را زاده‌ایم» مواجه خواهد شد. آن‌چه در صفحاتِ اولیهٔ کتاب و پیش از آغاز داستان می‌بینیم نگاه نویسنده است. در داستان، خواننده با چند دیدگاهِ پررنگ آشنا می‌شود: درآمیختگیِ لحظه‌به‌لحظهٔ زندگی و مرگ، نقد نظام دینی و سیاسی حاکم بر جامعه، تنهاییِ انسانِ متفاوت‌اندیش، تحت‌سلطه‌بودن زنان، و برخورد شیءگونه با فرزند.

۱.۱.۴ تهدید پیوستهٔ زندگی از سوی مرگ

درآمیختگیِ لحظه‌به‌لحظهٔ زندگی و مرگ آگاهی‌ای است که از طریق راویِ اصلیِ این داستان، سهراب، مطرح می‌شود. می‌توان گفت سهراب انعکاسِ بخشی از وجود خود نویسنده است. چون همان‌طورکه در صفحات آغازینِ کتاب دیدیم، نگرش مؤلف نیز حولِ همین محور بود.

سهراب مرگ را خط سرخی توصیف می‌کند که از ازل تا ابد کشیده شده است (الهی ۱۳۸۵: ۵۸). او در تمامِ لحظاتِ عمرش با مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کند. در نوزادی، پدرش برای ادای نذر خود قصد قربانی‌کردن او را دارد. بعدها به‌دلیل مبتلابودن به آسم بارها درمعرض مرگ قرار می‌گیرد. یک بار نیز با خودکشی به استقبال مرگ می‌رود. در اغلب صحنه‌هایی که سهراب حضور دارد، مرگ نیز حاضر است. علاوه‌برآن، روایت او نیز مرگ‌آگین است. سخنانش، توصیفاتش از شخصیت‌ها، و حتی عناصرِ بی‌جان رنگ مرگ به داستان می‌پاشد. او روایت را با جملهٔ «آدمی چه‌قدر عمر می‌کند...» شروع می‌کند. این مفهوم در صفحهٔ ۱۴ تکرار می‌شود. حتی اشاراتش به زنده‌بودن مادربزرگ برای آن است که بگوید آدمی هرچه‌قدر هم عمر کند، باز خواهد مرد. به پدربزرگش، که او را ندیده است، اشاره می‌کند تا بگوید همهٔ گذشتگانمان روزی بوده‌اند و حال نیستند. مرگ کودکان را روایت می‌کند؛ کودکانی که فرصت آن را نداشته‌اند تا بفهمند برای چه آمدند و برای چه

رفتند، درست مانند «ساقهٔ ترد گیاهی». از مرگ مادر حرف می‌زند، از مرگ پدربزرگ، پدر، و پسرش تا بگوید آدمی، پدر در پدر، زیر سایهٔ مرگ زیسته است. مرگِ حاج‌میرزا و آقاجان، که جهان‌بینی متفاوتی دارند، گویای این حقیقت است که با هر فکر و اندیشه که باشی، باز در پذیرفتنِ حکمِ اجل ناگزیری. ننه رجبعلی شخصیتی است که گذرِ مردمِ ده در دو مرحله به او می‌افتد: هنگام تولد و زمان مرگ. توصیفی که راوی از او ارائه می‌دهد بیان‌گر این مفهوم است که همگان در متولدشدن و ازدنیارفتن مشترک‌اند. آغا احمدی کسی است که در یک بند از داستان و در سه جمله از او یاد شده است و یکی از آن سه جمله این است که «بی‌چاره زود مرد» (همان: ۱۶). این توصیف کوتاه مؤید آن است که نگاه راوی فقط به‌دنبال یافتنِ مرگ در زندگی اشخاص است.

نویسنده با به‌تصویرکشیدن زوایای مختلف زندگی از دریچهٔ چشمِ سهراب اصرار دارد تا مخاطب به اندازهٔ خود او با عمق این اندیشه آشنا شود و هرگاه حس می کند که یاد مرگ کم‌رنگ شده و ممکن است خواننده از آن غافل شده باشد، به‌نحوی آن را در داستان تزریق می کند. گاه از طریق صحبت‌های شخصیت‌ها مانند صحبت مادر و ننه در صفحهٔ ۲۵، گاه از طریق انتخاب توصیفات هوشمندانه مانند چکه‌کردن ساعت. «چکه‌کردن ساعت» به‌زیبایی اندک‌اندک کاسته‌شدن عمر را به مخاطب نشان می‌دهد، گویی که بخواهد بگوید صدای ساعت صدای پای مرگ است. شاید در هیاهوی زندگی آن را نشنوی، ولی نشنیدن تو دلیل توقف آن نیست، حتی برای لحظه‌ای. راوی مکرر از این تعبیر استفاده می‌کند (همان: ۱۲، ۱۴، ۱۶، ۲۰). گاهی با افزودن جملاتی می‌خواهد مطمئن شود که خواننده به قصد او در استفاده از این تعبیر پی برده است. توصیف بیمارستان در بند اول صفحهٔ ۱۲ نیز وصفِ جریانِ هم‌تراز مرگ و زندگی است. لابه‌لای مرگ‌گویه‌ها، راوی تعریفی از زندگی واقعیَ را هم ارائه می‌دهد. در صفحهٔ ۴۸ دکتر به سهراب تذکر می‌دهد که خودکشی «شوخی خوبی نبود» و چون سهراب معتقد است دکتر بااین‌که قدر زندگی را می‌داند، اما به‌یقین طعم آن را نچشیده است، غیرمستقیم به او پیام می‌دهد که زنده‌بودن کافی نیست، باید از بودن لذت برد و این معنیِ زندگی از نگاه اوست.

سهرابِ اصلی‌ترین راوی داستان است. باتوجه‌به فضاسازیِ قبل از داستان در صفحات آغازین کتاب، می‌توان گفت نویسنده با خلق این شخصیتَ خواسته است تا افکار و اندیشه‌های خود را از منظرِ دیگری ببیند. او کسی است که کمک کرده است تا نویسنده تداوم اندیشهٔ سلسله‌وار بشر را به‌تصویر بکشد.

۲.۱.۴ اندیشهٔ نقد نظام دینی و سیاسی حاکم بر جامعه

این نگرش توسط معلمی به‌نام «پژوهش» به داستان وارد می‌شود. دیدگاهِ خاصِ او دربارهٔ دین و نظام حکومتی مغایر با اندیشه‌های مقبول جامعه است (الهی ۱۳۸۵: ۳۵، ۳۶، ۴۱، ۵۵). پژوهش و اندیشه‌اش به‌طور مستقیم در داستان حضور ندارد و ما از طریق سایر شخصیت‌ها با او آشنا می‌شویم. اندیشهٔ او نیز صرفاً به‌دلیل تأثیرگذاری‌اش در حاج‌میرزا و در همان حد موردتوجه است و نقشی در ایدهٔ غایی داستان ایفا نمی‌کند.

۳.۱.۴ تنهاییِ انسانِ متفاوت‌اندیش

آقای عمرانی (حاج‌میرزا) شخصیتی است که این دیدگاه را به داستان وارد کرده است. او معتقد است انسان‌هایی که آگاهی متفاوتی با دیگران دارند، زندگی پر از رنجی را تجربه می‌کنند. اجتماع آن‌ها را نمی‌پذیرد و به همین دلیل آن‌ها یا با کتمانِ نگرشِ خود منزوی می‌شوند یا با افشای اندیشهٔ خود جانشان را فدای آن می‌کنند. به‌عقیدهٔ حاج‌میرزا، رنجِ تنهایی از زمان حضرت آدم مانند پوست بر تن بشر چسبیده و جدایی‌ناپذیر است (الهی ۱۳۸۵: ۳۹، ۴۱، ۴۲) و به‌ناحق کشته‌شدن نیز سابقهٔ دیرینه در تاریخ دارد (همان: ۴۰).

آقای عمرانی زمانی به‌تنهایی دچار می‌شود که دنیای درونش با دنیای بیرون در تعارض قرار می‌گیرد، عقایدش با افکار مردم و اجتماع هم‌خوانی ندارد، و معتقد است بشر هدایت‌شدنی نیست، حتی اگر یک میلیون و ۱۲۴ هزار پیامبر آمده باشد (همان: ۴۲) آن‌چه در ظاهر از او دیده می‌شود، آنی است که هم‌رنگ جماعت است، اما حاج‌میرزایی دیگر در درونش گوشه گرفته است و هم‌چنان در انزوا به حیات خود ادامه می‌دهد.

حاج‌میرزا طلبه‌ای بوده که اعتقادات دینی او بعد از آشنایی با آقای پژوهش متزلزل شده است، ازاین‌رو به‌ناچار درس و مدرسه را رها کرده، به ده برگشته، و افکارش را برای همیشه در درون خود سربسته نگاه داشته است. به این ترتیب، دو موضع مختلف در درون او اجازهٔ حیات پیدا می‌کند. وجود او نقطهٔ تصادم دو نگرش است که هرگز هیچ‌کدام به تسلط نمی‌رسند. او هم‌چنین تحت‌تأثیرِ افکارِ «پژوهش» با سیاست حاکم بر جامعه نیز مخالف است.

۴.۱.۴ تحت‌سلطه‌بودن زنان

همان‌طورکه *سال‌مرگی* خط ممتدی در زندگی پدر در پدر مردان ترسیم کرده است، خطی مشابه در زندگی مادر در مادرِ زنان نیز نمایان ساخته است؛ زن‌ها هرکه باشند از هر نسل و

هر سطحِ تحصیلات یا طبقهٔ اجتماعی تحت‌سلطهٔ مردهای اطراف خودند. زندگیِ هرکدام از آن‌ها بازنماییِ زاویه‌ای از این اندیشه است.

ریشه‌دارترین معضلِ زنانِ کلِ تاریخ در این اثر آن است که زن‌ها و مردها به رابطه‌ای خودخواسته وارد می‌شوند، اما عواقب آن فقط زندگیِ آیندهٔ زنان را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. مادر لی‌لا بارها موردسوءاستفادهٔ عاطفی و جنسیِ مردها قرار می‌گیرد. مردها بی‌آن‌که بتوان ردی از آن‌ها گرفت، ناپدید می‌شوند و این زن است که باید به‌تنهایی مشکلات جسمی ـ روحی ناشی از این رابطه‌ها را تا همیشه تاب بیاورد. مادر مجبور می‌شود فرزندان خود را سر راه بگذارد و حتی تصمیم می‌گیرد لی‌لا را زنده‌به‌گور کند. لی‌لا ادامهٔ زندگی او با همان مشکلات است، فقط از نسلی دیگر. لی‌لا نوزادش را زنده‌به‌گور نمی‌کند. او را در جنینی سقط و تا آخر عمر وجدان خود را آشفته می‌کند. این مسئله تنها برای زنان ایرانی نیست. نجمیه زن الجزایری هم با این مشکل دست‌به‌گریبان است.

خانم‌خانما، مادرخواندهٔ لی‌لا، به‌نوعی دیگر تحت‌تسلط مردهای اطراف خود است. او بااین‌که تحصیل‌کرده است و از نظر سطح آگاهی با عموم زنان تفاوت‌هایی دارد، نه به خواست خود، بلکه به صلاح دید عمویش به ازدواج با آقاجان تن می سپارد. این نکته هم بین زن‌های نسل‌های مختلف مشترک است. چهار زنِ آقاجان به‌نوعی دیگر ضرب شست مردان را دیده‌اند. آقاجان نمی‌تواند بچه‌دار شود، اما زن‌هایش تاوان ناتوانی او را با تحملِ صدماتِ ناشی از داشتنِ هوو و طلاق می‌پردازند.

در این داستان با دو موضع دیگرگونه از موضع عموم زنان مواجهیم: دیدگاه خانم‌خانما و لی‌لا.

زنان این داستان، غیر از خانم‌خانما و لی‌لا، زندگی منفعلی دارند. تسلیم شرایط‌اند. هیچ کنش، انگیزه، یا اندیشه‌ای برای تغییر موقعیت ندارند. خانم‌خانما تحصیل‌کرده است و تنها تأثیری که تحصیلات در زندگی او داشته آن است که به‌راحتی تسلیم شرایط نمی‌شود. درست است که اعتراض نمی‌کند، ولی منفعل هم نیست و همواره دنبال پیداکردن راه‌های بهبود اوضاع و جایگاه برای خود است. بااین‌همه، زندگی خانم‌خانما چهارچوب زندگی زن ایرانی را پذیرفته است.

روش زندگی لی‌لا با شیوهٔ زندگیِ کلِ زنانِ داستان متفاوت است. او، که مدتی در خارج از ایران زندگی کرده، خودش را به الگوی ازپیش طراحی‌شدهٔ زندگی زن ایرانی محدود نمی‌کند. لی‌لا دربرابر نگرش غالب می‌ایستد و با تمام وجود، برای اثبات

توانایی‌های خود تلاش می‌کند (الهی ۱۳۸۵: ۸۷). او تنها کسی است که به‌صراحت جایگاه فعلی زن را تعریف می‌کند و خود را در ابراز عقایدش محق می‌داند. این شخصیت ترکیبی از ویژگی‌های مادر و مادرخوانده‌اش است. پیام این نوع شخصیت‌پردازی آن است که دختران ادامهٔ زندگی مادران خودند. لی‌لا، مانند مادرش، صاحب بچه‌ای ناخواسته می‌شود. به‌ناچار جنین را سقط می‌کند و این تصمیم موجب می‌شود سنگینی بار گناهی را برای تمام عمر بر وجدان خود تحمیل کند. او هم‌چنین، مانند مادرخوانده‌اش، عاشق یک انقلابی می‌شود. جوان انقلابی کشته می‌شود و لی‌لا فرصت ازدواج با او را از دست می‌دهد.

۵.۱.۴ برخورد شیءگونه با فرزند

در رمان پدر و مادر خود را صاحب‌اختیار تمام ابعاد وجود فرزند می‌دانند و می‌توانند برای چگونه‌بودن یا حتی بودن و نبودن او تصمیم بگیرند. حاج‌میرزا که از ترس سختی‌کشیدن یا کشته‌شدن از ابراز اندیشه‌هایش پرهیز دارد، درپی خوابی حاضر است که برای ادای نذر فرزند خود را قربانی کند. آقاجان می‌تواند مانع شود تا لی‌لا با فرد موردعلاقهٔ خود ازدواج نکند. خانم‌خانما می‌تواند تصمیم بگیرد به شرط سلامتی دوبارهٔ لی‌لا، او را به‌عقد «سید اولاد پیغمبر» دربیاورد. نصیبه می‌تواند لی‌لا را زنده‌به‌گور کند. لی‌لا می‌تواند جنین خود را سقط کند. سهراب خود بر کناری می‌ایستد و فلسفهٔ دفاع از وطن و مذهب می‌بافد و عملی‌کردن اندیشه‌هایش را به نسل بعد از خود، به فرزندش سیاوش، می‌سپارد.

۲.۴ بررسی مناسبت بین دیدگاه‌ها

همان‌طورکه باختین چیدن اندیشه‌هایی را که به‌ظاهر درقبال هم کور و کرند، یکی از ویژگی‌های رمان‌های داستایفسکی معرفی می‌کند (باختین ۱۳۹۶: ۲۱۶–۲۱۸)، اندیشه‌های معرفی‌شده در *سال‌مرگی* نیز به‌ظاهر هیچ ارتباطی به‌هم ندارند و هرکدام یک اندیشهٔ تک‌افتاده می‌نمایند، اما به ترتیبی که در *سال‌مرگی* چیده شده‌اند، وارد قلمرو جدیدی شده و حیات جدیدی یافته‌اند؛ گویی سهراب با بیان این جمله که زندگی انسان از آغاز خلقت همواره با مرگ تهدید شده است، باب گفت‌وگویی را باز کرده است. حاج‌میرزا به گفت‌وگو وارد می‌شود و می‌گوید تنها تهدید مرگ نیست، بشر از زمان حضرت آدم محکوم به تنهایی نیز بوده است و خانم‌خانما و لی‌لا هم اضافه می‌کنند زن‌ها هم درطول

تاریخ تحت‌سلطهٔ مردها بوده‌اند. خواننده در انتهای داستان خطاب به شخصیت‌های داخل داستان می‌گوید شما فرزندکشی را فراموش کردید، درحالی‌که هرکدامتان به‌نحوی درگیر آن بوده‌اید. این گفت‌وگو هم‌چنان می‌تواند ادامه داشته باشد و خوانندگان می‌توانند موارد دیگری را به آن اضافه کنند.

باید در نظر داشت آن‌چه تاکنون درمورد خصوصیات داستان‌های چندصدایی ذکر شد و با تطبیق آن‌ها با ویژگی‌های رمان *سال‌مرگی* می‌توان به این نتیجه رسید که این رمان را باید واجد خصوصیات رمان‌های چندصدایی به‌شمار آورد. این ویژگی‌ها عبارت‌اند:

۱. این رمان حاوی ایدهٔ غالب است و آن عبارت از مسائل پایدار بشری است؛

۲. رمان دربرگیرندهٔ آگاهی‌های گوناگون است که تهدید پیوستهٔ زندگی از سوی مرگ، تنهایی انسان متفاوت‌اندیش، تحت‌سلطه‌بودن زنان، و برخورد شیءگونه با فرزند از آن جمله‌اند؛

۳. در رمان آگاهیِ متعلق به نویسنده و راوی عبارت است از تسلط مرگ بر زندگی انسان و تهدید دائمی بشر؛

۴. رمان فاقد آگاهی مسلط است و در آن هیچ دیدگاهی بر نگرش‌های دیگر مسلط نیست. تمام آگاهی‌ها سهمی برابر در تحقق ایدهٔ غالب دارند؛

۵. در *سال‌مرگی* شیوهٔ طرحِ موضوع به‌گونه‌ای است که اندیشه‌های دیگری هم می‌توانند به موازات آن مطرح شوند و خواننده نیز می‌تواند نگرش خود را بر آن‌ها بیفزاید. بدین ترتیب، مخاطب در رمان جایگاهی هم‌تراز با شخصیت‌ها پیدا می‌کند؛

۶. در این رمان اندیشه‌ها از شخصیت‌ها انفکاک‌پذیر نیست. آن‌ها در خصوصی‌ترین تجربه‌های زندگی اشخاص ریشه داشته و با شخصیت پیوند خورده‌اند. سپس به مقوله‌هایی برای اندیشیدن تبدیل شده‌اند؛

۷. هیچ دیدگاهی نقش راه‌نما برای سایر دیدگاه‌ها ندارد؛

۸. هریک از اندیشه‌ها نظرگاه یکی از اشخاص داستان است و جنبه‌ای از جوانب موضوع کلی را روشن می‌کند. درواقع، داستان صحنهٔ تعامل تعدادی اندیشه است که منطق گفت‌وگویی بر آن‌ها حاکم است.

بدین ترتیب، نگرش نویسنده تنها نگرش موجود در این اثر نیست و چند اندیشهٔ مستقل و هم‌تراز موجب شکل‌گیری جهان *سال‌مرگی* شده است.

۳.۴ تحلیل نسبت بین چندصدایی و تکوین شخصیت در *سال‌مرگی*

با تأمل در ویژگی شخصیت‌های داستان‌های چندصدایی و اصول شخصیت‌پردازی در این‌گونه داستان‌ها درمی‌یابیم که در مطالعهٔ نسبت چندصدایی با تکوین شخصیت باید به چند محور از داستان توجه داشته باشیم:

۱. اطلاعاتِ شخص دربارهٔ خود؛

۲. مقایسهٔ اطلاعات شخص با میزانِ اطلاعات دیگران دربارهٔ او؛

۳. واکنش شخص به اظهارنظرهای دیگران؛

۳. نگرش خاص شخص به خود و محیط خود.

بررسی دقیق نشان می‌دهد که این رمان صحنهٔ تجمع چندین نگرش مستقل است و منبع بیش‌ترین اطلاعات ما از شخصیت‌ها خود آنان‌اند و دیگران تعریفی قطعی و تغییرناپذیر از آنان را ارائه نمی‌دهند، بلکه درخلال حوادث برای شخصیت داستانی موقعیتی فراهم می‌شود تا نظر دیگران را دربارهٔ خود رد یا تأیید کند. اگر چنین نبود، داستان از نظر شخصیت‌پردازی فاقد خصوصیات لازم برای چندصدایی‌شدن بود.

بی‌گمان چندآواییِ داستان به وجود جهان‌بینی‌های مستقل متعدد و فرم گفت‌وگویی حاکم بر آن‌ها بستگی دارد و حضور هر شخصیت آگاه قطعیت نیافته است و بدون توجه به ساختار اثر نمی‌تواند نشان‌دهندهٔ چندصدایی آن باشد.

بررسیِ ویژگی‌های شخصیت‌های *سال‌مرگی* مؤید آن است که هرکدام از شخصیت‌های اصلی با خود نگرشی جداگانه به داستان وارد کرده‌اند. بیش‌تر آگاهی‌ها دربارهٔ شخصیت‌ها نزد خود آنان است. آگاهی شخصیت‌ها به دوره‌ای از زندگیِ آن‌ها محدود است که به خود، زندگی، و محیط اطرافشان آگاهی دارند. شخصیت‌های اصلی (سهراب، لی‌لا، آقای عمرانی، و خانم‌خانما) از پیش تعریف‌شده نیستند و در جریان داستان به مخاطب شناسانده می‌شوند. فاصلهٔ بین نویسنده، راوی، و شخصیت‌ها (یا بهتر بگوییم دیدگاه‌های مختلف) کاملاً مشهود است و *سال‌مرگی* قهرمان ندارد.

سرانجام این‌که نویسنده در این رمان برای شخصیت‌پردازی و خلقِ فضای چندصدایی از شیوه‌ها و شگردهای ذیل بهره برده است:

۱. تعدد راوی: نویسنده با سپردنِ روایتِ فصل‌های متعددی از داستان به هرکدام از شخصیت‌های اصلی غیر از حاج‌میرزا، و هم‌چنین نصیبه، از شخصیت‌های فرعی داستان، موقعیت مناسبی ایجاد کرده است تا خواننده مستقیماً از طریق خود شخصیت‌ها با آن‌ها آشنا

شود. سهراب راوی اصلی است او زندگی همگـان را روایـت مـی‌کنـد، امـا محـورِ روایـتِ دیگران تنها خودشان‌اند.

۲. ایجـاد گفـت‌وگـو: داسـتان فـرم جـورچین دارد. هریـک از قطعـه‌هـای آن درحکـم پاره‌گفتاری از یک گفت‌وگوی کلان است که از سوی راوی بیان شـده اسـت. عـلاوه‌بـرآن، حاج‌میرزا، نجمیه، و زن‌هـای آقاجـان راوی نیسـتند، امـا نویسـنده بـا واردکـردنِ آن‌هـا بـه گفت‌وگو شرایطی فراهم آورده است تا شنونده بی‌واسطه با آن‌ها آشـنا شـود. آن‌هـا در ایـن فرصت می‌توانند خود را بشناسانند و تعریفِ دیگران را دربارهٔ خود رد یا تأیید کنند.

۳. روایتِ نمایشی: اصغر الهی برای روایتِ خود شیوهٔ نمایشی را در پـیش گرفتـه اسـت (برای مطالعهٔ بیش‌تر، بنگرید به میرصادقی ۱۳۹۴: ۵۲۵). در این نوع روایت، صرفاً صحنه‌هـا به‌معرضِ دیده خواننـده کشـانده مـی‌شـوند و خواننـده نـه بـا تحلیـل و تفسـیر ماجراهـا و ارزش‌گذاریِ شخصیت‌ها، بلکه با خود آن‌ها مواجه می‌شود. اتخـاذ چنـین شـیوه‌ای موجـب شده است که در این داستان به‌ندرت با تحلیل و توصیف‌هـای تعـین‌بخـش درقبـال کسـان برخورد کنیم، زیرا نویسنده اغلب آن‌ها را به رؤیت هریک از شخصیت‌های داسـتان رسـانده و رد یا تأیید آن‌ها را گرفته و سرانجام نظر قطعی را به خود آن‌ها واگذاشته است.

۵. نتیجه‌گیری

- داستانِ چندصدایی مشتمل‌بر مجموعه‌ای از صداهای مستقلی است کـه بـا یـک‌دیگـر نسبتِ گفت‌وگویی دارند؛
- چندصدایی با نحوهٔ شخصیت‌پردازی در داستان ارتباط تنگاتنگی دارد؛
- صرف حضور شخصیت‌های آگاه نمی‌تواند مؤید چندآوایی‌بودن رمان قلمـداد شـود، چه‌بسا آنان صاحبانِ اندیشه‌های تک‌افتاده در یک داستان تک‌صدایی باشند؛
- وجه ممیزهٔ داستان‌های چندصدایی با داستان‌هایی که بـاوجود برخـورداربـودن از تنـوع صدا تک‌صدایی قلمداد می‌شوند، وجود نسبت مکالمه‌ای بین اندیشه‌های متعددِ مسـتقلِ موجود در آن‌هاست. این ویژگی موجب ایجاد فرم گفت‌وگویی در اثر می‌شود؛
- شخصـیت‌هـای *سـال‌مرگـی* آگـاه و مسـتقل پـرورده شـده‌انـد، ایـن شـیوه از شخصیت‌پردازی مقدماتِ چندصداییِ اثر را فراهم آورده و فرم و سـاختار داسـتان آن را به‌عنوان محلی برای تجمع اندیشه‌های متعدد مستقل دربـارهٔ مسـائل بشـر از آغـاز خلقت نمایانده است. ازهمین‌رو، می‌توان رمان *سال‌مرگی* را چندصدایی تلقی کرد.

پی‌نوشت

۱. باختین تفاوت میان «شخصیت» و «شخص» را تعریف دیگری از تمایز اساسی‌تر میان «من» و «دیگری» دانسته است. شخصیت مقوله‌ای تک‌گویه، تمام‌شده، و عمومیت‌یافته است که داده‌شده و تعیین‌شده است؛ یعنی تمام خصوصیت‌های دیگربودگی. درمقابل، شخص روی‌دادی مکالمه‌ای منحصربه‌فرد و ناگشودنی است و واجد همان ویژگی‌های «ساخته‌شدگی» و پیش‌بینی‌ناپذیری است که به خود تعلق دارند (هولکوئیست ۱۳۹۵: ۴۱۷–۴۱۸).

کتاب‌نامه

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

الهی، اصغر (۱۳۹۶)، *سال‌مرگی*، تهران: چشمه.

باختین، میخائیل (۱۳۹۶)، *مسائل بوطیقای داستایفسکی*، ترجمهٔ نصرالله مرادیانی، تهران: حکمت کلمه.

بزرگ بیگدلی، سعید و دیگران (۱۳۸۸)، «تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای *سال‌مرگی*»، *پژوهش‌های ادبی*، ش ۲۵.

بهنام‌فر، محمد و دیگران (۱۳۹۳)، «بررسی زمان‌مندی روایت در رمان *سال‌مرگی* براساس نظریهٔ ژرار ژنت»، *متن‌پژوهی ادبی*، ش ۶۰.

بهنام‌فر، محمد و زینب طلایی (۱۳۹۳)، «نقد روان‌شناختی شخصیت در رمان *سال‌مرگی* برمبنای نظریهٔ کارن هورنای»، *متن‌پژوهی ادبی*، ش ۶۲.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۳)، *سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخائیل باختین*، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران: شرکت فرهنگی ـ هنری آرست.

حسن‌زاده، علی (۱۳۸۶)، «واگویهٔ خاطره‌های مه‌آلود: نقدی بر *سال‌مرگی* نوشتهٔ اصغر الهی»، *رودکی*، ش ۱۹.

حسن‌زاده میرعلی، عبدالله و فاطمه زمانی (۱۳۹۷)، «تحلیل رمان *سال‌مرگی* براساس نظریهٔ نشانه‌شناسی بینامتنی مایکل ریفاتر»، *ادب فارسی*، ش ۲۱.

شاه‌حسینی، محمد و عبدالله حسن‌زاده میرعلی (۱۳۹۵)، «بررسی شیوهٔ جریان سیال ذهن در رمان *سال‌مرگی* اصغر الهی، در: *مجموعه‌مقالات کنگرهٔ بین‌المللی زبان و ادبیات*، مشهد: <https://www.civilica.com/doc/582107>.

عظیمی‌راد، زهرا (۱۳۹۱)، *بررسی شخصیت‌پردازی برمبنای گفت‌وگو و منطق مکالمه از دیدگاه باختین در رمان جای خالی سلوچ نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه الزهرا.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵)، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجری و محمد نبوی، تهران: آگاه.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۴)، *عناصر داستان*، تهران: سخن.

هولکوئیست، مایکل (۱۳۹۵)، *مکالمه‌گرایی میخائیل باختین و جهانش*، ترجمهٔ مهدی امیرخانلو، نشر الکترونیکی فیدیبو.