زبان‌شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال سوم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، صص ۸۵- ۱۲۰

چندصدایی و چندشخصیتی در رمان پسامدرن ایران
با نگاهی به رمان *اسفار کاتبان* از ابوتراب خسروی[۱]

محسن نوبخت*

چکیده

اسفار کاتبان از ابوتراب خسروی، به اعتبار حضور صداهای چندگانهٔ شخصیت‌ها باهم و درهم، متنی چندصدایی تلقی می‌شود. چندصدایی اصطلاحی است که باختین برای اشاره به رمان‌های داستایفسکی از آن استفاده کرد، که، در آن‌ها، شخصیت‌ها به گونه‌ای به مکالمه با هم می‌پردازند. در رمان‌های پیشامدرن، راوی گویندهٔ مسلط در کل متن بود که اجازهٔ هیچ‌گونه ابراز عقیده‌ای را به شخصیت‌ها نمی‌داد. در دورهٔ مدرن، این تسلط کامل راوی از بین می‌رود و برابری قدرت شخصیت‌ها و راوی را در بیان عقایدشان شاهدیم.

حال در دورهٔ پسامدرن، این برابری به‌استقلال کامل شخصیت‌ها در متن بدل می‌شود و شخصیت‌ها حتی گاه از راوی/ نویسندهٔ رمان نافرمانی می‌کنند. به این‌ترتیب، متن شاهد حضور آواهای متعدد می‌شود و، از طریق چندصدایی، سرشت متکثرگونهٔ فضای پسامدرنیستی را می‌نمایاند. حال سؤال این است که چندصدایی چگونه در متن تجسم یا، به عبارتی، متنیت می‌یابد. بر این اساس، در این مقاله، تأکید روی بازتاب ذهنیت شخصیت‌ها در زبان آن‌هاست. بنابراین، با بررسی ترکیب و رقابت انواع متفاوت شخصیت‌ها و نیز حضور دیگر شخصیت‌ها در ذهن یک شخصیت، چگونگی شکل‌گیری کانونی‌سازی درونه‌گیری‌شده و تأثیر آن در ایجاد چندصدایی متن نشان داده خواهد شد. با توجه به متن‌های نمونه‌ای که در بخش تحلیل داده‌ها آورده شده، ما نه تغییر مدام زاویهٔ دید بلکه حضور کانونی‌سازهای چندگانه را شاهدیم که کانونی‌شونده‌های دیگر را در خود جمع می‌کند. این

* دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی nobaxt@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/٤/۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/٦/۸

کانونی‌شونده‌ها گاهی افراد دیگری‌اند و گاهی خودِ دیگرِ کانونی‌ساز. بنابراین، هنگام بازگویی مطالب از زبان کانونی‌سازِ چندگانه، ضمیرهای اوّل‌شخص و سوم‌شخص را می‌بینیم که از جانب خودِ کانونی‌ساز برای اشاره به خود به‌کار می‌رود: خودِ عینی و خودِ ذهنی‌اش، یعنی ضمیرهای «من» و «او». بدین‌ترتیب، صداهای متفاوت تأثیر زبانی خود را در متن تجسم می‌بخشند و متن، به‌واسطهٔ چندشخصیتیِ حاصل از این خودهای متفاوت، چندصدایی‌بودن خود را متجلی می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: پسامدرنیسم، چندصدایی، چندشخصیتی، *اسفار کاتبان*، ابوتراب خسروی.

۱. مقدمه

میخائیل میخائیلویچ باختین (Bakhtin)، نظریه‌پرداز، پژوهش‌گر ادبیات و فیلسوف زبان، در ۱۹۲۹، *مسائل بوطیقای داستایفسکی* را منتشر و در آن منطق گفت‌وگویی با نام «چندصدایی» را معرفی کرد. باختین در این کتاب داستایفسکی را می‌ستاید، به این دلیل که سنت رمان‌نویسی را دگرگون کرد و آن را به ساخت مکالمه‌گون کشاند. مکالمه‌ای که میان شخصیت‌های داستان و نویسنده/ راوی صورت می‌گیرد و باعث بروز و ظهور عقاید گوناگون و گاه متضاد با هم می‌شود؛ منطقی که با ایجاد فضایی برای شنیده‌شدنِ صداهای دیگر باعث از بین‌رفتن تسلط یک صدا ـ تک‌آوایی ـ و تولد فضای چندصداییِ در متن می‌شود. او در مقابل رمان داستایفسکی، از تولستوی مثال می‌آورد که اجازهٔ هیچ‌گونه تجلّی‌ای به شخصیت (ایدئولوژی)ها نمی‌دهد و تنها صدای قابل شنیدن صدایی است از آنِ نویسنده/ راوی.

باختین عنصر اصلی این فضای چندصدایی را مکالمه یا، به عبارت دقیق‌تر، منطق گفت‌وگویی می‌داند. هیچ نوشته، عقیده و موضوعی نیست که به‌تنهایی ظهور یابد. این‌ها در ارتباط با **دیگری** است که قدرت وجود می‌یابند. در ارتباط با عقیده‌ای دیگر، در مکالمه با موضوع و متنی دیگر که چه‌بسا پیش‌تر هم گفته شده باشد و این اساس یک منطق گفت‌وگویی است: ارتباط و مکالمه با دیگری. بدین ترتیب فضایی بینامتنی بین متون ایجادشده که باعث سیلان معنا در طول تاریخ می‌شود. باختین خاستگاه چنین عقیده‌ای ـ چندصداییـ را در رمان می‌بیند. برای او رمان ژانری است که بالش چنین پدیده‌ای را ممکن می‌سازد چراکه به لحاظ تاریخی ظهور پدیدهٔ رمان همراه بوده با ازبین‌رفتن تسلط و جبر حکومت مستبد و ایجاد فضایی برای شنیدن صداهای غیر. از طرفی دیگر، باختین رمان را

ژانری می‌داند که در آن انواع دیگر ژانرها هم می‌توانند حضور داشته باشند: داستان کوتاه، شعر و جز آن.

آن‌چه را که می‌توان شاخصهٔ رویکرد پسامدرن معرفی کرد عدم‌قطعیت و تکثرگرایی‌است. تکثرگرایی در همه‌چیز: در معنا، در متن، در نویسنده و جز آن. در داستان‌های پیشامدرن، راوی یک نفر و مسلط بر جریان روایت داستان بود و عمدتاً زاویهٔ دیدی که بیان می‌کرد ثابت بود. اما در رمان‌های مدرن، راوی و شخصیت تقریباً در جایگاه برابری‌اند و تسلط کامل راوی بر شخصیت‌ها را نمی‌بینیم. در دورهٔ پسامدرن، این تسلط و برابری نه‌تنها از بین رفته بلکه شاهد استقلال کامل شخصیت‌ها هستیم و خودمختاری آن‌ها را نیز به گونه‌ای متفاوت‌تر از قبل می‌بینیم. بدین‌ترتیب، ازجمله اصول اساسی پسامدرن، عدم‌قطعیت و تکثرگرایی، در ادبیات و داستان هم حضور می‌یابد و شاهد حضور متکثری از راوی‌ها، شخصیت‌ها و معناها، با صداهایی مستقل و از آنِ خودشان‌ایم. در پژوهش حاضر، چگونگی بروز و ظهور پدیدهٔ چندصدایی باختین در رمان‌های پسامدرن و این‌که آیا این پدیده را می‌توان با ملاک‌های زبانی مطالعه کرد یا نه بررسی خواهد شد. بدین ترتیب، پرسش‌های پیش رو را می‌توان این‌گونه مطرح کرد: چگونه ویژگی چندصدایی با بررسی‌های زبان‌شناختی قابل تبیین‌است؟ نوع سخن (گفتمان) چه تأثیری در چندصدایی‌بودن شخصیت رمان دارد؟ چگونه تفاوت انواع روایت بر اساس مؤلفه‌های زبانی تبیین می‌شود؟

توجه ویژهٔ ما بر این نکته است که چگونه این رمان در متن پسامدرنیستی به عنوان رمانی چندصدایی تلقی می‌شود. با تحلیل سبک‌شناختی متن‌های گزیده و با تأکید بر شخصیت سعید بشیری، شیوه‌ای از چندصدایی یا چندشخصیتی را، که نکته‌ای کلیدی در جهت فهم چندصدایی پسامدرنیستی است، نشان خواهیم داد.

پرسش‌های اساسی‌ای که ما در این پژوهش با آن مواجه هستیم در ارتباط با پدیدهٔ چندصدایی در زبان رمان (*اسفار کاتبان*) و چگونگی بروز و ظهور آناست. بنابراین تلاش می‌کنیم با شواهدی که از رمان مورد بحث انتخاب می‌شود حداقل برای پرسش‌های مورد نظر پاسخی فراهم شود. بدین‌ترتیب، پرسش‌ها را می‌توان این‌گونه مطرح ساخت:

۱. چگونه ویژگی چندصدایی با بررسی‌های زبان‌شناختی تبیین می‌شود؟
۲. نوع سخن (گفتمان) چه تأثیری در چندصدایی‌بودن شخصیت رمان دارد؟
۳. چگونه تفاوت انواع روایت بر اساس مؤلفه‌های زبانی تبیین می‌شود؟

بر اساس پرسش‌های مطرح‌شده، فرضیه‌های زیر را می‌توان درنظر گرفت:

۱. بررسی‌های زبان‌شناختی، با درنظرگرفتن تغییر زاویهٔ دید و، به تبع آن، تغییر ضمیرهای شخصی و گاه زمان فعل، ویژگی چندصدایی متن را نشان می‌دهد.

۲. تغییر نوع سخن (گفتمان) از مستقیم به غیرمستقیم و غیرمستقیم آزاد، به تناسبِ ویژگی این نوع سخن، می‌تواند در چندصدایی‌بودن شخصیت‌های داستان و فضای رمانَ مؤثر واقع شود.

۳. می‌توان با تغییر شخص در دستور زبان و لحن سخن انواع روایت را از هم متمایز کرد.

۲. نگاهی انتقادی به *اسفار کاتبان*

۱.۲ *اسفار کاتبان* و پسامدرنیسم

نگرش‌های متعدد و متفاوتی نسبت به پسامدرنیسم وجود دارد. بخشی از آن بدین علت است که این اصطلاح از آنِ دنیای کنونی و بنابراین مفهومی رو به پیشرفت است. با وجود این، با تأکید بر مفهوم «واقعیت» (truth) و شیوه‌های تجسم آن در متن، امکان دست‌یابی به مشخصه‌ای از این گرایش فرهنگی ـ ادبی فراهم خواهد شد. به طور کلی، در آن‌چه «رئالیسم کلاسیک» یا «رمان پیشامدرن» شناخته می‌شود، نویسنده/ راوی، که سخن‌گوی رمان است، همچون کسی است که واقعیتِ «عینی» (objective) را در اختیار دارد و از جایگاهی بی‌طرف به داوریِ شخصیت‌ها می‌پردازد. حضور راویِ دانای کل در این نوع رمان‌ها نمایندهٔ این باور استَ که باید درکی دوباره از جهان به‌دست داد و آن را به صورتی کلامی به دیگران منتقل کرد (Morris, 2003: 12).

در رمان‌های مدرنیستی، این واقعیت عینی از بین می‌رود و، به جای راوی دانای کل، هر شخصیت از واقعیت ذهنی و فردی خود آگاه است و بر اساس آن در رمان حضور می‌یابد. مک‌هیل (1987: 27) بر این باور است که متن/ گفتمان پسامدرنیستی بنیان هستی‌شناختی (Ontological) را انکار می‌کند. از طرفی می‌توان این نکته را هم بیان داشت که پسامدرنیسم ارجاع (referent)، اصل (origin)، حقیقت (reality) و واقعیت را از دست داده است و در وجود واقعیت فردی تشکیک روا می‌دارد.

رمان‌های پسامدرنیستی سؤالی را پیش‌روی خود می‌نهند: آیا واقعیت وجود دارد؟ و با توجه به این باور، تلاش دارند تا این تردید پسامدرنیستی را وارد متن کنند. در

پسامدرنیسم، ذهن مُدرِک دیگر سامان‌مندی و انسجام را برای خود مفروض نمی‌داند و بر این اساس مسئله‌ای که برای رمان‌نویس پسامدرن مطرح است این است که چگونه این ذهنیت دوگانه و غیر قابل اطمینان را در متن مجسم کند. با توجه به رمان *اسفار کاتبان*، که در آن صدای قهرمان بر نویسنده! تسلط دارد، روشن‌کردن این‌که تا چه اندازه این عدم قطعیت تجسم متنی‌یافته است به بحث ما کمک خواهد کرد. نیز این‌که آیا قهرمان(ها) در پایان به سامان‌مندی دست می‌یابد و تکثر را به وحدت خواهد رساند یا نه، بر این روشن‌گری خواهد افزود.

۲.۲ *اسفار کاتبان* به‌مثابهٔ متنی چندصدایی و چندشخصیتی

چگونگی حضور واقعیت در متن با این پرسش مرتبط است که آیا متن چندصدایی است یا تک‌صدایی. درحالی‌که زاویهٔ دید نویسنده در رمان‌های تک‌صدایی بر کل متن غالب است، در رمان‌های چندصدایی، صداهای نویسنده و شخصیت‌ها در رقابت با هم قرار می‌گیرند. به‌عبارتی، رمان‌های پیشامدرن به این واسطه که صدای نویسنده همچون واقعیتی مطلق در سرتاسر متن جریان دارد تک‌صدایی‌اند. رمان‌های مدرنیستی چندصدایی‌اند، بدین مفهوم که صدای شخصیت‌ها مستقل از نویسنده است. در رمان‌های پسامدرنیستی، چنین گرایش چندصدایی هرچه بیش‌تر تقویت می‌شود و حالتش هم متنوع‌تر می‌شود.

از این نظر که صدای قهرمان، به‌کل، بر صدای نویسنده تسلط دارد، *اسفار کاتبان* را نمی‌توان رمانی تک‌صدایی تلقی کرد. وسعت و حیطهٔ صدای قهرمان جوهرهٔ چندصدایی را مشخص می‌سازد. چراکه، در رمان چندصدایی کامل، قهرمان با نویسنده در نمی‌آمیزد (Bakhtin, 1984). در مطالبی که تاکنون در مورد آثار ابوتراب خسروی و اختصاصاً *اسفار کاتبان* نوشته شده، صبغهٔ چندصدایی متن کم‌تر موردتوجه بوده است. اصولاً بحث‌ها دربارهٔ زبان به‌کاررفته در رمان، شکل آن یا سبک کلامی داستان بوده و، در این میان، برخی ویژگی‌های پسامدرنیستی رمان هم برشمرده شده است.

تسلیمی (۱۳۸۳) رمان *اسفار کاتبان* را دارای موقعیت روایی و زبانی ساده می‌داند که نویسنده در آن به فرمی دیگر روی می‌آورد و می‌گوید: «شخصیت‌ها در پایان با یک‌دیگر با حلول و تناسخ یکی می‌شوند. این‌همانی شخصیت‌ها و آمیزش زبان سنت با زبان امروزی، که متنی «دوزبانه» و در پی آن «چندصدایی» ارائه می‌کند، ممکن است برخی را بر آن دارد که این داستان را به عنوان اثری پسامدرنیستی پیشنهاد کنند» (ص ۲۷۷). در این

نقل‌قول شاهدیم آن‌چه ایشان را به چندصدایی‌بودن متن سوق می‌دهد همانا چندزبانگی رمان است اما، به‌نظرِ نگارنده، به این اعتبار می‌توان *اسفار کاتبان* را چندصدایی تلقی کرد که صداهای متعددِ دیگرِ شخصیت‌ها، و نه چند زبان، در ذهن یک شخصیت حاضر می‌شوند و از طریق کانونی‌سازی درونه‌گیری‌شده (embedded focalization) (که در بخش تحلیل داده‌ها نشان خواهیم داد) صبغهٔ چندصدایی به‌صورت چندشخصیتی تجلی می‌یابد.

به هر روی، این تحلیل‌ها، که نه بلکه نگاه‌ها، به این پرسش پاسخ نمی‌دهند که این رمان چگونه چندصدایی را از زوایای سبک‌شناختی، روایت‌شناختی و تکنیکی مجسم می‌سازد. یکی از این تکنیک‌ها می‌تواند تغییر مداوم زاویهٔ دید باشد. در این شیوه، تغییر زاویهٔ دید می‌تواند با تغییر ضمیر همراه باشد که مثلاً زاویهٔ دید از اول‌شخص به سوم‌شخص و از سوم‌شخص به اول‌شخص بر می‌گردد. این تغییر البته همراه با تغییر ضمیر خواهد بود. از طرفی دیگر، این نگاه‌ها به نقش‌های **ارزیابی** که توسط خودهای متفاوت قهرمان(های) رمان صورت می‌گیرد توجهی نمی‌کنند. این خودهای متفاوت، به واسطهٔ گزینش ضمیرهای شخصی متفاوت، که ازجانب قهرمان انجام می‌شود تجلی و به‌عبارتی متنیت می‌یابد. از دیگر موضوعات موردبحث که در تحلیل‌های دیگران از آن غفلت شد بازسازی **سخن/ کلام** دیگر شخصیت‌ها در ذهن شخصیت اصلی داستان است.

۱.۲.۲ چندگانگی شخصیت‌ها

در *اسفار کاتبان*، خواجه کاشف‌الاسرار از شخصیت‌های قدیس است که معشوقه‌ای (نه همسری) دارد که، وقتی او را در دربار شاه‌منصور ظاهر می‌کند، عده‌ای او را زنی بدکار عنوان می‌نهند. خواجه، در عین حال که منکر این مسئله نمی‌شود، می‌گوید که او همان بلقیس حضرت سلیمان نیز هست. البته این بازی با شخصیت‌ها و چندگانه معرفی‌کردن آن‌ها در طول رمان ادامه می‌یابد و مثلاً خواجه خود را همان شدرک، قدیس یهودی، می‌داند که درواقع نوعی نگاه به مقدسات مذهبی نویسنده نیز می‌باشد، و این نگاه با یکی دانستن زنی که در **قرآن** به عقل و درایت معرفی شده (بلقیس) با بدکاره‌ای هندی تأکید می‌شود.

نمونهٔ دیگری از این‌همانی شخصیت‌ها را می‌توان در پیش‌بینی‌ای دید که خواجه از آینده دارد. پیش‌بینی خواجه کاشف‌الاسرار از آینده باعث می‌شود که شاه‌منصور تمامی بیست و چند فرزند خود را، از ترسِ سرکشی و تمردِ یکی از آن‌ها در آینده، گردن بزند، زنانش را طلاق بدهد و به عقد سردارانِ خود در بیاورد. در عین حال، تمام این اعمال جلوی آن واقعه را نمی‌گیرد و نطفه‌ای که بعدها در رحم رقاصهٔ هندی (که در یک ادای

ساختارشکنانه و پسامدرن، همان رفعت‌ماه، مادر سعید بشیری، در زمان معاصر است) بسته می‌شود، همان کسی که شاه منصور را سرنگون خواهد کرد (که همان سعید روشن‌فکر امروزی خودمان است!).

و نمونه‌ای دیگر:

> رفعت‌ماه را از خواب بیدار می‌کنم، زخم شانه‌هایم را مرهم می‌گذارد و من قصد آن دارم که همه چیز را بنویسم، چنان‌که شیخ یحیی کندری به **ما** که احمد بشیری **بودیم** گفت. و حالا **ما** که شیخ یحیی کندری**ایم** باید بنویسیم تا همه‌چیز باقی بماند حتا ... (خسروی، ۱۳۸٤: ۱۲).

۳. چهارچوب نظری

۱.۳ کانونی‌سازی (کانون روایت، دیدگاه)

«صدای چندگانه»، که از جنبه‌های بارزِ چندصدایی است، در کلام غیرمستقیم آزادِ صداهای چندگانه (صدای راوی و شخصیت) بازنمایی می‌شود، چراکه کلام غیرمستقیم آزاد ترکیبِ زبان‌شناختیِ کلام مستقیم و غیرمستقیم است. بنابراین، در نمونهٔ «کوبه زدم، چند بار. اقلیماَ ایوبی در را باز کرد. زیباتر از همیشه شده بود! سایه‌ای کبود شاید از انعکاس نوری که در آن هوای سبز و کبود بود صورتش را می‌پوشاند» (خسروی، ۱۳۸۳: ۲۲-۲۳)، می‌توان حضور همزمان و با همِ صدای راوی (زمان گذشته و ضمیر سوم شخص) و صدای شخصیت (حالت تعجبی) را شاهد بود.

بنفیلد (Benfild, 1982) بر این باور است که مشخصه‌های دستوریِ صِرف نمی‌تواند چندان به ما کمک کند. ازجمله علائمِ زاویهٔ دیدی که از آنِ فردِ بخصوصی است از طریق «عناصر بیانی» نشان داده می‌شود؛ همانند صفت‌های ارزشیِ یا تعجبی که، خود، علامتِ نوعی بازنماییِ تقلیدی از کلام دیگری است. بنابراین، در این مثال، اگرچه نظارتی که راوی صورت می‌دهد در زمان گذشته است اما عناصر بیانی‌ای که به صورت تعجبی بیان شدند در تعیین کانونی‌ساز تأثیرگذار خواهند بود؛ از این‌رو، بند به گونه‌ای درک می‌شود که گویی کلاً توسط شخصیت کانونی شده است.

مایکل تولان (Toolan, 2001) در *روایت‌شناسی* بحث زاویهٔ دید را تحت عنوان کانونی‌سازی مطرح و بررسی می‌کند. به گفتهٔ تولان، این اصطلاح را ژرار ژنت (G. Genette) برای انتخاب اجتناب‌ناپذیر و منظری (محدود) در روایت برگزید. این منظر زاویهٔ دیدی

است که چیزها به‌طور غیرصریح از رهگذر آن دیده، احساس و فهمیده می‌شود. «دیده‌شدن» مفهوم گسترده‌ای است که فقط ادراک بصری را شامل نمی‌شود. «زاویهٔ دید» نتوانست رساننده معنای مورد نظر باشد و بر همین اساس از کانونی‌سازی یا جهت‌گیری‌استفاده می‌کند. این اصطلاح در روایت، علاوه بر منظر زمانی ـ مکانیِ صِرف، بیان‌کنندهٔ منظری شناختی، احساسی و ایدئولوژیک نیز هست.

در بیان علت استفاده از این اصطلاح، علاوه بر دلیل ذکرشده، می‌توان به این نکته هم اشاره کرد که این اصطلاح از ادغام دو بُعد متمایز تجربهٔ روایی جلوگیری نمی‌کند. این دو بعد را می‌توان در دو سؤال مجزا خلاصه کرد: ۱. چه کسی می‌بیند؟ ۲. چه کسی صحبت می‌کند؟ در بسیاری از روایات، جهت‌گیری و مرجعیت کلام از یک شخصِ منفرد نشئت می‌گیرد اما لازم نیست که گفتن/ فکرکردن و دیدن از عامل واحدی نشئت بگیرد. موارد بسیاری را می‌توان یافت که در آن، راوی گفتن آنچه را فرد دیگری می‌بیند یا دیده است برعهده می‌گیرد (تولان، ۱۳۸٦: ۱۰٦).

۲.۳ نظریهٔ چهارچوب

فرضیهٔ بنفیلد که «نظریهٔ تفوق عناصر بیانی» (expressive element dominance theory) نامیده می‌شود در تعیین مفعوم کانونی‌ساز بسیار مهم است. اما آنچه او در بحث دربارهٔ آن ناکام می‌ماند این است که شناسایی کانونی‌ساز در سطح جمله همیشه ممکن نیست بلکه به‌شدت به بافت متکی است. با توجه به موضوع کانونی‌سازی، باید به مفاهیم بافت ذهنی و عینی نیز پرداخته شود که مفاهیمی بنیادی در نظریهٔ چهارچوب (frame theory) به‌حساب می‌آیند.

مفهوم چهارچوب‌بندی را در ۱۹۷٤ جامعه‌شناسی به نام اروینگ گافمن عنوان کرد. او معتقد بود افراد به‌صورت فعال جهانِ پیرامون خود را با استفاده از «چهارچوب‌هایی» سازماندهی و معنا می‌کنند؛ این چهارچوب‌ها اطلاعات را مشخص، دریافت، شناسایی و برچسب می‌زنند. گیتلین (۱۹۸۰) در توصیف نظر گافمن می‌گوید: «ما برای آن‌که واقعیت را درک و مدیریت کنیم یا به بحث در مورد آن بپردازیم، واقعیت را چهارچوب‌بندی می‌کنیم یا مجموعه و فهرستی از شناخت‌ها و کنش‌ها را بر می‌گزینیم». به دیگر سخن، «چهارچوب نظر یا طرحی است که معنا می‌دهد» (گامسون و مادیگلیانی، ۱۹۸۷: ۱٤۳).

مقصود از چهارچوب در محتوای پیام، وجود ترکیب و شکلی خاص در بیان مفاهیم است. چهارچوب‌ها ساختارهای شناختی اساسی و بنیادین‌اند که نحوهٔ ارائهٔ حقیقت و

ادراک را تعیین می‌کنند. چهارچوب‌ها کمک می‌کنند تا فرد بتواند دنیای اطراف خود را تفسیر کند. به کمک چهارچوب‌ها فرد به برخی جنبه‌های مشاهدات خود معنا می‌دهد و برخی دیگر را، که به نظر او بی‌ربط و نامفهوم است، حذف می‌کند. چهارچوب‌ها در حافظه ضبط و ثبت می‌شوند و فرد به کمک آن‌ها تجارب جدید خود را تفسیر و تعبیر می‌کند. آن‌ها مجموعه‌ای از ادراکات‌اند که مردم برای تفسیر و توضیح یک موقعیت، سازماندهی اطلاعات و در تشخیص مهم یا بی‌اهمیت‌بودن مسائل به‌کار می‌برند.

در مثال زیر، به‌کارگیری مفهوم چهارچوب‌بندی تغییرِ کانونی‌ساز را نشان می‌دهد:

> (۱) چیزهایی که می‌گفت با گذشته‌اش رابطه داشت. (۲) ارثیهٔ گذشته‌اش بود که برایش مانده بود، می‌توانست برای گذشته‌اش مهم باشد. (۳) با منطق کودکی‌اش جور درمی‌آمد (خسروی، ۱۳۸٤: ٦٧).

در جملهٔ (۱)، در چهارچوب درونی «سعید» قرار می‌گیریم و متن را از زاویهٔ دید او می‌خوانیم؛ در این‌جا سعید شخصیتی ذهنی به‌حساب می‌آید. سپس همین چهارچوب را برای تفسیر جملهٔ (۲) به‌کار می‌بندیم: این جمله ازجانب سعید کانونی‌شده است. در جمله (۳) هیچ مشخصهٔ معنایی یا متنی‌ای برای جداشدن از بافت ذهنیِ شکل‌گرفته وجود ندارد و ما همچنان در چهارچوب فکری سعید هستیم. از این‌رو، ترغیب می‌شویم که کل متن را از زاویهٔ دید او بخوانیم و او را کانونی‌ساز تلقی کنیم. و، درنهایت، برای این‌که سعید را در سطحی ژرف‌تر بررسی کنیم، بازشناسیِ «سعید»ی که روایت‌گر است از «سعید»ی که تجربه‌گر است و در دنیای داستان جایِ گرفته بسیار مهم و ضروری می‌نماید.

۳.۳ انواع کلام

در نوع‌شناسی باختین از کلام داستانی، می‌توان به ۳ مقولهٔ اصلی اشاره کرد که در آن شیوهٔ تفکر شخصیت‌ها بازنمایی می‌شود:

۱. کلام مستقیم نویسنده (the direct speech of the author)؛

۲. کلام بازنمایی‌شدهٔ شخصیت‌ها (the represented speech of the characters)؛

۳. کلام دوسویه یا دوآوایه (doubly voiced or doubly oriented speech) (Lodg, 1990: 59).

در این میان، نوع سوم سخن، که باختین آن را توضیح می‌دهد، همانی است که روی آن

تأکید کرده و کاربرد آن را در رمان‌های چندصدایی یافته است. «سخن دوآوایی با این خصوصیت شاخص می‌شود که نه‌تنها بازنمایی می‌شود بلکه همچنین به‌طور هم‌زمان به دو زمینه و بافت اشاره دارد: زمینهٔ بیان کنونی و زمینهٔ بیان گذشته. در این‌جا نویسنده می‌تواند سخنِ غیر را نیز در جهت اهداف خود به‌کار گیرد، به‌گونه‌ای که به این سخن، که جهت‌گیری خود را داشته است و اکنون نیز سعی در حفظ آن دارد، جهت‌گیری معناشناختی جدیدی ببخشد و سمت و سوی جدیدی را بر آن غالب کند. چنین سخنی اصولاً باید به‌مثابهٔ سخن نویسنده دریافت شود. در این حالت، سخن واحد دو جهت‌گیری معناشناختی و دوآوا را در خود جمع می‌کند (تودورف، ۱۳۷۷: ۱٤۰).

سبک‌بخشی زمانی حادث می‌شود که مؤلف کلام شخص دیگری را گرفته و برای اهداف خود به‌کار برد؛ این نسبیت‌گرایی باعث ایجاد تمایزی بین راوی و نویسنده می‌شود، به‌ویژه زمانی که راوی شخصیتی جدا درنظر گرفته می‌شود، که شاید داستان خودش را روایت می‌کند (Lodg, 1990: 60).

تولان، در *روایت‌شناسی* (۱۳۸٦: ۲۱٦)، ذیل «شیوه‌های ارائهٔ گفتار و تفکر»، در دسته‌بندی جمله‌های روایی، به این موارد اشاره می‌کند:

الف) جملهٔ روایی محض (pure narrative sentences): هرجا که اعمال و وقایع گوناگونی که شخصیت‌ها با آن درگیرند و راوی قصد روایت آن‌ها را دارد برای یک شاهد دقیق آشکارا قابل‌رؤیت باشد، جملهٔ حاصل برای آن جملهٔ روایی محض خواهد بود. «او کنار پنجره به تماشای غروب نشسته بود و کوچه را به تصرف خود در می‌آورد».

ب) گفتار مستقیم (direct speech): در تقابلی ساده با جملهٔ روایی محض، جمله‌هایی را خواهیم داشت که نقل‌کنندهٔ کامل گفتار شخصیت یا گفتار مستقیم او هستند: «اقلیما گفت: منتظر تلفنت هستم» (*اسفار کاتبان*).

ج) گفتار غیرمستقیم (Indirect speech): زمانی‌که راوی چیزی را گزارش می‌کند و خودِ کلمات، زمان و ضمایری که شخصیت به‌کار برده است، نیست بلکه صورتی قابل‌اعتماد از برداشت او تلقی می‌شود: «برایش گفتم که بر اساس منابعی که هست باید کار را شروع کرد» (*اسفار کاتبان*).

اما، در اغلبِ موارد، شخصیت‌ها ممکن است به‌صورت ظاهری در واکنش به شرایط خود چیزی نگویند و فقط دربارهٔ این شرایط فکر کنند؛ بنابراین راوی باز هم از دو انتخاب برای بیان تفکراستفاده می‌کند:

الف) تفکر مستقیم (direct thought): «او اندیشید: هرگز چنین حالتی را نسبت به زنی، در خود احساس نکرده‌ام».

ب) تفکر غیرمستقیم (indirect thought) «او متوجه شد که زمان آن رسیده است که به سمت غرب رهسپار شود».

۱.۳.۳ تفاوت‌های کلام مستقیم و کلام غیرمستقیم

الف) زمان کلام غیرمستقیم همان زمانی خواهد بود که در متن روایی محض، که چهارچوب‌دهندهٔ آن است، به‌کار رفته است. کلام مستقیم در زمان حال باقی می‌ماند که انتخاب معمول برای عکس‌العمل‌های روزمره است.

ب) ضمایر اول‌شخص و دوم‌شخصِ به‌کاررفته در کلام مستقیم، که برگوینده و مخاطبان او دلالت دارد، در کلام غیرمستقیم، با ضمایر سوم‌شخص نشان داده می‌شود؛ چراکه راوی است که شخصیت‌ها را نام‌گذاری می‌کند.

ج) گفتار غیرمستقیم با گیومه یا دیگر نشانه‌هایی که مستقیم بودنش را نشان می‌دهد شروع نمی‌شود.

د) بندهای گزارش‌دهنده و بندهای گزارش‌شده به شکل‌های متفاوتی با هم مربوط می‌شوند. در کلام غیرمستقیم، این بندها، از لحاظ نحوی، رابطهٔ تبعیت یا ناهم‌پایگی (hypotaxis) دارند؛ درحالی‌که در کلام مستقیم بین آن‌ها رابطهٔ هم‌پایگی برقرار است، یعنی در کلام غیرمستقیم بندها با رابطهٔ پایه ــ پیرو به یک‌دیگر مربوط می‌شوند. (بند گزارش‌دهندهٔ هسته یا پایه است).

هـ) نمی‌توان کیفیات جزئی منحصربه‌فرد و گویش گفتار یا تفکر شخصیت را، که به‌صورت مستقیم گزارش می‌شوند، به‌صورت غیرمستقیم درآورد. ازآن‌جاکه این کیفیات در ذهنیت و ارزیابی‌های خاص آن شخصیت ریشه دارند، نمی‌توان آن‌ها را در هیچ معیاری از کلام غیرمستقیم حفظ کرد، به‌طوری که به‌نظر برسد حتی به مقدار بسیار اندکی ذهنیت راوی را منتقل می‌کنند.

۲.۳.۳ ویژگی‌های کلام غیرمستقیم آزاد

می‌توان ٦ تقابل اصلی بین کلام مستقیم و غیرمستقیم را، که در کلام غیرمستقیم آزاد حضور دارند، بدین قرار ذکر کرد:

۱. در کلام مستقیم از زمان شخصیت و در کلام غیرمستقیم از زمان راوی استفاده می‌شود.

۲. در کلام مستقیم از ضمایر شخصیت و در کلام غیرمستقیم از ضمایر راوی استفاده می‌شود.

۳. کلام مستقیم از نظر شکل نوشتار (از بقیهٔ جمله) جدا نوشته می‌شود، اما کلام غیرمستقیم چنین نیست.

٤. کلام مستقیم (با بقیهٔ جمله) هم‌پایه است و بدون متمم‌ساز به‌کار می‌رود. کلام غیرمستقیم ناهم‌پایه یا تبعی است و گرایش به گرفتن متمم‌ساز دارد.

۵. کلام مستقیم از اشاری‌های شخصیت و کلام غیرمستقیم از اشاری‌های راوی استفاده می‌کند.

٦. کلام مستقیم لغات و رنگ و بوی شخصیت را دارد؛ کلام غیرمستقیم لغات و رنگ و بوی راوی را دارد.

بدین‌گونه‌است که کلام غیرمستقیم آزاد گزینش و آمیزشی جالب توجه از کلام غیرمستقیم یا انتخاب راوی شماره‌های ۱، ۲ و ۳ (شامل زمان، ضمایر و عدم فاصله در رسم‌الخط) است، اما کلام مستقیم انتخاب شخصیت برای شماره‌های ٤، ۵ و ٦ است (که جلوه‌های آن را می‌توان در ساختار دستوری بند اصلی و به‌خصوص در پرسشی‌ها، امری‌ها، تعجبی‌ها، نبودن متمم‌سازها، اشاری‌های زمان و مکان متعلق به شخصیت و واژگان و سایر عناصر نشان‌دهندهٔ سمت و سوی شخصیت مشاهده کرد). گفته شد که کلام غیرمستقیم آزاد نه با کلام مستقیم و غیرمستقیم بلکه با روایت محض اشتباه گرفته می‌شود. به این دلیل که، در میان کلام مستقیم، کلام غیرمستقیم و کلام غیرمستقیم آزاد، فقط به تنوعاتی در کامل‌بودن یا ویراسته‌بودن صدای یک شخصیت برمی‌خوریم؛ اما هنگامی‌که با خطر اختلاط کلام غیرمستقیم آزاد و روایت محض مواجه می‌شویم، در معرض انتساب یا تشخیص نادرست دو صدای کاملاً متفاوت و درونی، دو شخصیت و دو راوی متفاوت، قرار می‌گیریم (Toolan, 2001: 119-140).

۴. تحلیل داده‌ها

در این بخش، با توجه به موضوع‌ها و نظرهای مطرح‌شده در ملاحظات نظری، داده‌های پژوهش را به محک آزمون می‌سپاریم تا صدق مدعا یا کذب آن را مشخص سازیم. با توجه به موضوعات بخش ملاحظات نظری، آنچه در ایجاد فضای چندصدایی در یک متن، از نظر باختین، مؤثر است، مکالمه و گفت‌وگو میان شخصیت‌های رمان است یا حتی

مکالمهٔ فرد با خودش، که درواقع از این طریق جامع صداهای متفاوت در خود است.

در قسمت «شیوه‌های بازنمایی گفتار و تفکر»، از میان چهار نوع کلام، آنچه سویه‌ای چندصدایی دارد کلام غیرمستقیم آزاد است که با جمع‌کردن همزمان صدای راوی و شخصیت در خود باعث تشدید فضای چندصدایی در متن می‌شود. گزینش از میان انواع کلامی که نویسنده با آن روبه‌رو است سبک کلامی نویسنده را رقم می‌زند.

از طرفی دیگر، بحث کانونی‌سازی هم مطرح شد و تفاوت آن با زاویهٔ دید، درواقع، صراحت محتوا و معنای «کانونی‌سازی» و شمولیت بیش‌تر آن نسبت به «زاویهٔ دید» بود. می‌توان محتوای کانونی‌سازی را یا آنچه کانونی‌سازی به آن اشاره دارد در دو سؤال مجزا مطرح ساخت: ۱. چه کسی می‌بیند؟ ۲. چه کسی می‌گوید؟

بنابراین، در کانونی‌سازی، گوینده‌ای هست که کلام را یا خود می‌بیند و می‌گوید یا این‌که آنچه را دیگران دیده‌اند بیان می‌کند. در این صورت، کانونی‌ساز و کانونی‌شونده از هم جدا محسوب می‌شوند. و این خود در تقویت فضای چندصدایی متن مؤثر واقع می‌شود. حضور شخصیت‌های متفاوت و متضاد در یک شخص (چندشخصیتی) نیز از ویژگی‌هایی است که در فضای چندصدایی متن تأثیری به‌سزا خواهد داشت. شخصیت در حالتی ذهنی و تکه‌تکه‌شده، یا برای خودش خودی عینی و خودی ذهنی قائل می‌شود و بدین‌سان گاهی خود عینی او خود ذهنی‌اش را مورد خطاب قرار می‌دهد که، درواقع، جدایی این دو خود شخصیت را می‌رساند یا این‌که دیگرانی را در ذهنیت خود جای می‌دهد و از دید آن‌ها و از زبان خود (جدایی کانونی‌ساز و کانونی‌شونده) به ارزیابی و قضاوت خود و دیگران می‌پردازد. این حالت بیش‌تر شبیه به رویه‌ای پارانویایی و بیمارگونه است که شخص با آن درگیر می‌شود. از جلوه‌های زبانی و زبان‌شناختی این شیوه می‌تواند کاربرد ضمیرهای متفاوت اول‌شخص و دوم‌شخص برای بیان خودهای متضاد (عینی و ذهنی) در متن باشد.

در کنار مکالمه‌هایی که میان افراد حاضر در متن شکل می‌گیرد تا به‌واسطهٔ آن بتوانند فردیت خود را به‌طور مستقل ظاهر سازند، می‌توان نوع دیگری از گفت‌وگو را در متن مشخص ساخت و آن گفت‌وگو میان ایدئولوژی‌ها و فرهنگ‌های مطرح شده‌است: اسلام و یهودیت. فرهنگ‌هایی که راوی، بدون اعمال‌نظر و سلیقه، سویهٔ هیچ‌کدام را نمی‌گیرد و به هرکدام از آن‌ها اجازهٔ بیان تفکرات و جهان‌بینی‌های خود را می‌دهد. البته می‌توان این‌گونه فرض کرد که، به‌خاطر کشته‌شدنِ اقلیما در انتهای رمان، تسلط یک فرهنگ بر فرهنگی

دیگر صورت گرفته است؛ حال آن‌که به‌نظر، چنان‌که در ابتدای رمان هم شاهد بودیم، مرگی برای شخصیت‌ها مطرح نیست بلکه این امر درهم‌آمیزی شخصیت‌هاست و، با تأکیدی که رمان بر عمل کتابت و نوشتن دارد، اقلیما همچون کلمه‌ای ثبت گردید و بنابراین بدین ترتیب جاودانه گشت و نمی‌توان مرگی را، همانند دیگر شخصیت‌ها، برای او تصور کرد.

گفت‌وگویی دیگر، به نظر، به شکل نامه میان فرزند (اقلیما)، مادر (زهره) و عمو خاخام در می‌گیرد. در حین نوشتن نامه، شخصیت/ راوی همچون صدایی مستقل جلوه می‌کند که، ضمن این‌که مستقل است، اجازهٔ ورودِ گاه‌گاهِ دیگر شخصیت‌های حول خودش را هم می‌دهد و حتی بدین شیوه، ضمن شکل‌گیری متنی تودرتو یا روایتی درونه‌گیری‌شده، توزیع اطلاع هم توسط شخصیت‌های متفاوت صورت می‌گیرد، که این خود در ایجاد فضایی متکثر از راوی برای روایت و متن بی‌تأثیر نخواهد بود.

بر این اساس و پیش از اشاره به متن‌های گزیده، به صفحهٔ آغازین رمان اشاره‌ای می‌کنیم و آن را با هم مرور می‌کنیم تا سرشت متکثرگونهٔ شخصیت‌ها و، به تبع آن، چندصدایی حاصل از آن را به عینه ببینیم:

> «شیخ یحیی کندری»، رحمه‌الله علیه، صاحب تاریخ منصوری، مشهور به رسالهٔ مصادیق‌الآثار، شبی در رؤیایی صادق بر ما ظاهر گشت و آیهٔ شریفهٔ «ثم بعثناکم من بعد موتکم لعلکم تشکرون» تلاوت نمود و گفت: همچنان‌که خداوند در این آیه وعده فرموده، اینک ما به هیئت همچون شمایی به جهان خاکی بازگشته‌ایم تا در محشر صغرایی که به وقت قرائت حادث می‌شود، مصادیق‌الآثار هم بدین هنگام کتابت کنی تا وقایع این دوره هم ثبت گردیده و تقدیر گمشده‌ات را به عین رؤیت نموده و هم کتابت نمایی. چنان‌که فعل تشکرون از جانب اشرف مخلوق جز با ضبط کلام صورت نمی‌یابد. چنان‌که او با کتاب بود که به خاتم‌المرسلین فرمان اِقرأ گفت و عبارت کتاب ما جز به ارادهٔ او نیست و نخواهد بود و ما که اینک، از نظر اهل باطن، دیگر «احمد بشیری» نیستیم که شیخ یحیی کندری‌ایم، بدین دور حیات یافته و همان روایت قدیم را، که روزگاری می‌آوردیم، همچنان بدین وقت کتابت می‌نماییم؛ روایت واقعهٔ شاه مغفور، «منصور مظفری»، و ذریاتش را که بدین دور تجسد یافته‌اند و هر آینه اسباب وقایع مضاف می‌گردند و بدین سیاق مباد که هیچ واقعه‌ای مکتوم ماند. همچنان‌که اعلا چنین مقرر می‌فرماید که امثلهٔ خردی را به عین صفت خویش در هیئت کاتبان خلق نمود و در اعصار حیات بنی‌آدم بپراکند تا هر کاتبی واقعه‌ای ثبت نماید تا با اجابت از این امر که هر شیء مخلوق اوست، هر کلام هم. و همچنان‌که اشیاء بر صحیفهٔ هستی نزول می‌یابند، در هیئت کلمات بر صفحهٔ رسالات قرار یافته تا به هنگام قرائت بدل به اشیاء واقعه گردند

تا همچنان‌که در قیامت عُظما هر مخلوق مبعوث می‌گردد، به وقت قرائت در محشر صغری هم احضار گردیده تا واقعه، همچنان‌که واقع بود، وقوف یابد. و این همان معاد اصغر خواهد بود تا اسباب قرائت و اطلاع جمعیت هر دور باشد و همچنین باعث عبرت بنی بشر گردد و این به‌جز اثبات حقیقت محشر عظمی از برای بنی بشر نیست که معاد را متحقق می‌سازد و عبارت بود از آن‌که هیچ فعلی در محضر باریتعالی فانی نباشد که حتی اعضا و جوارح بنی‌آدم و همچنین اشیایی که اسباب معاصی بوده‌اند به کلام درآمده به لسان خود شرح آن معصیت بگذارند، آن‌چنان‌که در تعزیتی شکل آن واقعه بنمایند. و این تعبیر همان قرائت سفر کاتبان‌است و هم بدین علل‌است که ما نطفگان آن واقعه را در این روایت آورده‌ایم تا، به وقت قرائت آیندگان، حیات یافته و، در وقت قیامت صغرایی که خواهد بود، با فعل خود شرح آن واقعه بگذارند و حتماً هیچ‌کس تماشایی نخواهد بود که کلمات روایت مکتوب ما بذر اشیاء و افعال آن وقایع خواهند بود که چون قرائت گردند، به عین گردابی عظیم، شما و هزارهزار نیامدگان را فرو خواهد بلعید و ما که دیگر احمد بشیری که وقتی بودیم نیستیم که شیخ یحیی کندری‌ایم که دوباره حیات یافته و رجعت آورده تا که رسالهٔ منصوری را، که بدین دور ناتمام می‌نماید، بازنویسیم و گمشدهٔ احمد بشیری را، که روزگاری بودیم و شاید هنوز چیزی‌ش در قالب خاکی ما باشد، بیابیم؛ چنان‌که هست چشمانی که با آن‌ها می‌گرییم و گوش‌هایی که با آن‌ها اصوات را می‌شنویم و دست‌هایی که با آن‌ها بازمی‌نویسیم تا دلیلی باشد که آن گمشده را یافته با همان نشانه‌ها که داشت. تا هرکه هستیم یا بودیم یا شدیم، احمد بشیری یا شیخ یحیی کندری، آرام گیریم و سر به خاک گذاریم و فعل شکر به‌جای آریم (خسروی، ۱۳۷۹: ۹– ۱۱).

حال به خوانش و تحلیل متن‌هایی گزیده از رمان می‌پردازیم تا ببینیم این ملاحظات زبانی تا چه حد توانایی بیان و مجسم‌نمودن فضایی چندصدایی یا تک‌صدایی حاکم بر متن را داراست.

(۱) اقلیما ایوبی همان شب تلفن کرد و گفت می‌خواهد فردا به دیدنم بیاید. (۲) من هم نشانی دادم و یادداشت کرد. (۳) باید برایش توضیح می‌دادم، نباید برداشت او از پدر صرفاً تصور خواننده‌ای از خیال پردازی‌های مردی باشد که توهمات را نوشته‌است. (٤) از نظر من آن روایت‌ها شرح وقایعی واقعی‌است که پدر از سر گذرانده بود. (٥) حتی تردید داشتم که رازهایی را که بود برای زنی که نمی‌شناختمش بگویم. (٦) ولی سکنات صورت اقلیما به من نوعی جمعیت خاطر می‌داد (خسروی، ۱۳۷۹: ۲۹).

این‌ها صحبت‌های احمد بشیری با خود یا با خواننده و مخاطب‌است. در صحنه‌های اولیهٔ برخوردِ احمد بشیری با اقلیما، می‌توان شاهد دو چهره از او بود. عینیتی که از خود

داشت و دیگری ذهنیتی بود که از احمد بشیری در اقلیما شکل گرفت و او آن را برای خود تصور می‌کرد. از آن‌جا که، در آغاز، آشنایی چندانی با اقلیما نداشت، ذهنیت او برایش همراه با تردید است. بنابراین از دید اقلیما قضاوت‌هایی را از خود و پدر و دیگر چیزها می‌کند. جملهٔ (۱) کلام راوی، احمد بشیری، است که از زبان خودش است. البته جملهٔ (۱) شامل دو جملهٔ همپایه‌است که جملهٔ اول به‌صورت غیرمستقیمِ آزاد بیان شده و تشخیص این‌که این از آن راوی است یا نویسنده، معلوم نیست، اما جملهٔ دوم به‌صورت مستقیمِ آزاد بیان شده و، به‌واسطهٔ حضور ضمیر «م» در «دیدنم»، می‌توان حدس زد که از زبانِ احمد بشیری است. جملهٔ (۲) هم ادامهٔ منطقی جملهٔ (۱)است که باید پاسخ احمد بشیری به اقلیما باشد. در این دو جمله، کانونی‌ساز یک شخص‌است و آن احمد بشیری‌است. اما از جملهٔ (۳)، به‌نظر، شاهدِ کانونی‌ساز جمع‌ایم؛ چراکه لحن کلام تغییر می‌کند و حضور «باید» و «نباید» بر این ادعا صحه می‌گذارد. درواقع این‌جا گوینده احمد بشیری‌است اما بیننده اقلیماست. بشیری از دید اقلیمایی که نمی‌شناسد و احتمالاً نسبت به گفته‌های احمد بشیری تردید دارد، جمله را بیان می‌کند. بدین طریق او خود را مجاب می‌کند که در مقابل تردیدها و برداشت‌های غیرواقعی اقلیما، که نه خود او از دید اقلیما، باید توضیحی راجع به کتاب و پدرش به اقلیما بدهد تا اطمینان او، که خودش، را نسبت به آن مطالب کامل سازد. پس برای انجام این امر، در جملهٔ (٤) دیدگاهی را که باید باشد بیان می‌کند و آن واقعی‌بودن نوشته‌های پدراست. در جملهٔ (۵) باز هم تردید خود را نسبت به اقلیما به‌صورت عینی بیان می‌کند و جهت جمعیت‌خاطر خود جملهٔ (٦) را می‌آورد تا ثبات و اطمینانی را در بیان شرح حال گذشته از دید پدر بیان کند.

بدین‌طریق کانونی‌ساز جمع در جملهٔ شمارهٔ (۳) ما را به فضای چندصدایی نزدیک می‌کند. هرچند به‌نظر می‌رسد که راوی، احمد بشیری، مسلط است و بر فضای رمان غلبه دارد اما، به‌واقع، در جاهایی از متن، به‌علت همان عدم آگاهی کامل از شخصیت، لحن کلام تغییر می‌کند و این شخصیت‌های دیگر هستند که از زیر تسلط راوی/ نویسنده خارج و باعث تشدید فضای چندصدایی رمان می‌شوند.

درواقع جملهٔ (۳) و کلمات ارزیابی‌کننده‌ای که در آن به‌کار رفته «خیال‌پردازی» و «توهم» ذهنیات متفاوت احمد بشیری است که نسبت به امر واقع ابراز می‌دارد و عینیت آن را در جملهٔ (٤) با کلمهٔ «واقعی» شاهد هستیم که در برداشتِ واقع خودِ عینیِ او را می‌رساند. چنان‌که گفته شد، در جملهٔ (۳)، راوی افکار شخصیت دیگر را بازگو می‌کند و

به‌نظر با این جمله هم خود و هم اقلیما را ارزیابی می‌کند. ارزیابی‌های بشیری تا جملهٔ (٦) تسری می‌یابد که از جانب خود او هم کانونی شده است.

(۱) جملهٔ چراغ‌های عمارت را روشن کرده بودم. (۲) متن روی کاغذ کاهی با مداد کاپ و با خط نسخ نوشته شده بود. (۳) جایی از کاغذ رطوبت دیده و عقد آبی کلمات نمایان بود. (٤) از نظر من حضور شدرک در آن متن به او واقعیتی غیرقابل انکار می‌بخشید. (۵) آخرین صفحهٔ آن روایت را که خواندم برخاستم. (٦) به حیاط آمدم و در تابش آفتابی‌های روشن به خیابان وسط باغ رسیدم. (۷) تا در بزرگ باغ رفتم و برگشتم. (۸) به آب حوض نگاه کردم. (۹) آن قدر شفاف بود که ماهی‌های سرخ و طلایی حوض، که در عمق آب خوابیده بودند، به چشم می‌آمدند. (۱۰) به انبوه درختان نگاه کردم. (۱۱) تاکی که روی قبر آذر داربست شده بود، همان طور بود که بود، فقط قطور و انبوه شده بود (خسروی، ۱۳۷۹: ۵۵).

این بخش زمانی بیان شده که احمد بشیری متن ارسالی از طرف اقلیما را می‌خواند. کانونی‌ساز احمد بشیری است و جمله با کلام مستقیم آزاد شروع می‌شود. از مشخصه‌های این نوع کلام این‌است که نشانی از حضور راوی دیده نمی‌شود و یا به کم‌ترین نمودِ خود می‌رسد و متن آنچه را گفته است دقیقاً بازگو می‌کند. خواننده هم فرض می‌کند که شاهدِ گزارش دقیقی از حرف‌هایی است که شخصیت در گفتمان پیشین زده است. این کلام غیرمستقیم در جملهٔ (۲) با ضمیر سوم‌شخص به کلام غیرمستقیم آزاد بدل می‌شود. گفته شد که کلام غیرمستقیم آزاد (جملهٔ (۳)) ترکیبی زبان‌شناختی از کلام مستقیم و غیرمستقیم‌است و در آن حضور راوی و شخصیت را، به خاطر ویژگی‌های زبانی‌اش، با هم شاهدیم. اما در جملهٔ (٤) راوی این تلفیق را از هم جدا می‌کند و با آوردن عبارتِ «از نظر من» منظر جمله را مشخص می‌سازد و اعلام می‌دارد که کانونی‌ساز در این جمله اوست. این روند تا جملهٔ (۸) ادامه می‌یابد. اما در جملهٔ (۹) و (۱۱) باز شاهد کلام غیرمستقیم آزاد هستیم و تلفیق کانونی‌سازی راوی و شخصیت. راوی در برخی جمله‌ها، که ذکرش رفت، در واقع عینیت و خودآگاه خود را اعلام می‌دارد و منظر خود را به‌عنوان کانونی‌ساز مطرح می‌کند. در این مواقع، به لحاظ شخص، جمله‌ها اول شخص‌اند تا حضور راوی را فریاد کنند، اما این روند ادامه نمی‌یابد بلکه، با تغییر به سوم شخص و کلام به صورت غیرمستقیم آزاد، دیگر حضور صرف راوی/ نویسنده را نمی‌بینیم و شخصیت‌ها هم با او مطرح می‌شوند و صدای مستقل خود را به گوش می‌رسانند.

بعد از تلفن‌کردن سعید بشیری به اقلیما و ثبت آن، آمدن اقلیما به خانهٔ سعید و بیان علت گریه‌اش، متن زیر را داریم که به‌نظر باز هم شاهد کانونی‌ساز درونه‌گیری شده‌ایم:

(۱) و برای همین گریه کرده بود و منتظر مانده بود تا کسی مثل من به او تلفن کند و صدایش به کسی برسد. (۲) نمی‌توانست بدون مقدمه به کسی مثل من تلفن بزند و گریه کند. (۳) گفتم نمی‌شود برای کسی چیزهایی گفت و چیزهایی نگفت، شنونده بلاتکلیف می‌ماند که دارد مثلاً به چه چیزی گوش می‌دهد (خسروی، ۱۳۷۹: ۵۸).

در این قسمت، در جملهٔ (۱) کانونی‌ساز سعید بشیری است و قسمت اول از دید اوست و قسمت دوم «و منتظر مانده بود ...» به نظر می‌رسد جمله‌ها ذهنیت اقلیماست که بر زبان سعید بشیری می‌آید. جمله به صورت سوم شخص و کلام غیرمستقیم آزاد است و بدین ترتیب کلام راوی و شخصیت درهم می‌آمیزد. فعل‌های جمله هم به صورت گذشته ادا شده‌است. این شیوه در جملهٔ (۲) هم تکرار می‌شود. اما جملهٔ (۳) به صورت کلام غیرمستقیم بیان شده و کانونی‌ساز و کانونی‌شونده سعید است. در این سه جمله، ذهنیات متفاوت بیان می‌شود: ذهنیات سعید و اقلیما. در جملهٔ دوم این ذهنیات متفاوت‌تر از منظر سعید بیان شده و در هم تلفیق می‌شوند که می‌تواند به صورت چندصدایی درنظر گرفته شود. ادامهٔ متن این فرض ما، یعنی کانونی‌سازی درونه‌گیری‌شده، و به تبع آن فضای چندصدایی را به یقین نزدیک می‌کند:

(۱) دیگر گریه نکرد. (۲) گفت راستش شکل مادرش را - زنی که این نامه را نوشته - فراموش کرده و شاید این فراموشی عمدی بوده ولی حالا این نامه را می‌خواهد تا با کلماتش شکل نویسنده‌ای که نامه را نوشته به یاد من بیاورد. (۳) و برای همین بوده که می‌خواسته برای کسی مثل من بگوید. (٤) نه این‌که راه حلی پیدا شود. (۵) و من حالا فکر می‌کنم که اقلیما نمی‌توانست حرف‌هایش، اندوهش را نگوید. (٦) حتماً می‌خواست خودش را خالی کند، و شاید هم برایش مهم نبود برای چه کسی. (۷) و من هم مردی در نزدیکی‌اش بودم که با او این قرابت را داشت که شبیهش بود، حالتی مجرد که نمی‌شد لمسش کرد که باید همهٔ این متن خوانده شود تا معنی شود. (۸) پرسیدم: شاید این نامه به یادت آورده که تنها مانده‌ای؟ (۹) برای همین گریه می‌کنی. (۱۰) گفت: ممکن‌است ولی من دیگر نیازی به هیچ کس ندارم، هر چند که مثلاً می‌گویند آرزو دارند که من برای همیشه ... (خسروی، ۱۳۷۹: ۵۹).

این ده جمله، که آخرین آن‌هابه گفت‌وگو بین سعید و اقلیما می‌انجامد تا شاید جوابی به ذهنیت‌های شخصیت‌ها داده شود، بیش‌تر ذهنیت‌های سعید است که برداشت‌ها یا در واقع ارزیابی‌اش از علت گریهٔ اقلیما را می‌رساند. جملهٔ (۱) به‌صورت غیرمستقیم آزاد بیان شده؛ کانونی‌ساز، راوی و شخصیت هر دو هستند و تمایز صریح بین آن‌ها در این‌جا مطرح

نیست، مگر از طریق بافت عینی یا ذهنی مطرح شده. جملهٔ (۲) به صورت غیرمستقیم بیان شده و از زبان سعید است، چراکه اگر از زبان اقلیما بود ضمیرِ به‌کارگرفته‌شده همراهِ «مادر» می‌بایست «ـ م» اول‌شخص باشد نه سوم‌شخص. بنابراین از زبان سعید اما از دید اقلیماست. حضور عنصر وجه‌نمای «شاید» تردید موجود در جمله را می‌رساند، چراکه گوینده سعید است و آن هم از دید اقلیما و به همین سبب نمی‌تواند با قطع و یقین علت را مطرح کند. در ادامهٔ همین جمله، شاهد چرخش ضمیر از سوم‌شخص، که به همراه «مادر» آمده بود و بدین واسطه انتظار ما این است که تا آخر همین جمله حفظ شود، به اول‌شخصِ «من» در «... شکل نویسنده‌ای که نامه را نوشته به یاد من بیاورد» هستیم که درواقع این برداشت را می‌رساند که حضور هم راوی و هم شخصیت را در این‌جا شاهدیم. شروع جملهٔ (۳) با نقش‌نمای گفتمانی «و» بیان‌گر استنتاج منطقی از جمله‌های قبل است و کلام را زیباتر جلوه می‌دهد. تکرار ضمیرِ «من»، اما این بار برای اشاره به سعید، چرخش زاویهٔ دید و کانونی‌ساز را مشخص می‌سازد. اگرچه جمله به‌صورت گذشته است و کلام، غیرمستقیم آزاد است؛ این ضمیرِ «من» راوی و کانونی‌ساز را مشخص می‌کند. جملهٔ (۵) و (٦) هم با نقش‌نمایی گفتمانی -نَه این‌که، و- آغاز می‌شود و به‌عبارتی ساخت جملهٔ قبل را تکرار می‌کند.

حضور ادات احتمال «فکر می‌کنم»، «حتماً» و «شاید» وجه کلام را مشخص می‌کند، و این‌که کانونی‌ساز سعید است و جمله‌ها را از دید اقلیما می‌گوید. به همین علت‌است که نمی‌تواند با قطعیت حرفش را بزند. جملهٔ (٦) به‌صورت غیرمستقیم آزاد بیان شده و به‌عبارت دقیق‌تر آمیختگی کلام شخصیت و راوی را دربر دارد و، در عین حال، می‌توان گفت که کانونی‌ساز به‌صورت جمع می‌باشد و می‌توان از روی بافت عینی تشخیص داد که گوینده سعید و اما بیننده اقلیماست و سعید از دید او جمله را بیان می‌کند. کلام غیرمستقیم آزاد را در جملهٔ (٤) هم شاهد بودیم و این ظنّ ما را در چندصدایی‌بودن آن قوی‌تر می‌کند. چنان‌که گفته شد، در جمله‌های پیشین ضمیر سوم‌شخص و بعد تبدیل آن به اول شخص را داشتیم و دوباره ضمیر به سوم‌شخص بدل می‌شود اما از جملهٔ (۷) به بعد حضور ثابت ضمیر اول‌شخص را می‌بینیم که متن را تقریباً به صورت تک‌صدایی ارائه می‌کند و راوی منفرد را به ما می‌نمایاند. از جملهٔ (۸) به بعد هم، با توجه به این‌که جملات قبل از آن را از زبان سعید و از منظر اقلیما داریم که درواقع می‌توان گفت ذهنیات سعید است از اقلیما، کلام به‌صورت مستقیم ادا می‌شود و به‌صورت مکالمه میان دو شخصیت؛ تا شاید سعید

بتواند پاسخ پرسش‌ها و ذهنیت خود را در قبال مسئله بیابد و، با توجه به این موضوع، می‌توان گفت که، به‌ازای گفت‌وگو، شخصیت‌ها خود را آشکار می‌کنند و صدایشان را در متن به‌صورتی مستقل از دیگری - راوی - نشان می‌دهند. مخصوصاً این‌که ضمایر به‌کاررفته به‌صورت اول‌شخص است تا شاید بدین طریق شخصیت‌ها بتوانند خویشتنِ خویش را در متن نشان دهند و حضور خود را به‌عنوان «من» مستقل فریاد کنند. شایان ذکر است که ضمایر شخصی، که درواقع منشی کلامی دارند، در ملاحظات سخن‌کاوی کاربردی تعیین‌کننده می‌یابند. ما شاهد حضور ضمیر سوم‌شخص هم در این متن هستیم. ضمایر سوم‌شخص حاکی از چیزی غایب و پنهان‌اند که در گذشته حضور داشتند و دیگر نمی‌توان آن‌ها را در زمان حال دید. بنابراین کاربرد این ضمیرها می‌تواند جنبه‌ای عینی و غیرشخصی به متن دهد و در عین حال بیان‌گر این موضوع‌است که گوینده قصد پنهان‌کردن رویکرد شخصی خود را دارد. می‌توان متن زبانی بلندی را شاهد بود که در آن حتی یک‌بار هم ضمیر اول‌شخص و دوم‌شخص به‌کارنرفته ولی حضور پربسامد ضمیر سوم‌شخص مشهود است؛ اما در این قسمت از متن هم ضمیر اول‌شخص، هم دوم‌شخص و هم سوم‌شخص را داریم که می‌تواند متنی درهم‌تنیده از خصوصیات این ضمایر را ارائه دهد. یعنی هم در جهت پنهان‌کردن رویکرد شخصی و راوی‌ای منفرد و هم در جهت تشخیص و عینیت‌بخشی یا درواقع اعلام‌استقلال شخصیت‌ها.

بخش دیگری که به‌واسطهٔ آن می‌توانیم ذهنیت چندگانهٔ شخصیت‌های رمان را به نمایش گذاریم، نامه‌ای‌است که مادر اقلیما برای اقلیما می‌نویسد. در این نامه، مادر مدام یادآوری می‌کند که علت ترک فرزندش ـ اقلیما ـ به عهدهٔ او نبود و علت آن را فرافکنی کرده و به عهدهٔ دیگران می‌اندازد. یعنی مدام از ذهن دیگران به ارزیابی دیگر شخصیت‌ها می‌پردازد تا خودش را محِق جلوه دهد:

اقلیمای خوبم!

(۱) الهی مامان فدات شه. (۲) می‌دانم از دستم دلتنگی، ولی ترا به امت قسم به حرف‌هایم گوش بده ... (۳) می‌دانم که مامان «زهره»ات را فراموش کردی. حق هم داری. (٤) ولی من بارها برایت نوشته‌ام، مطمئن هستم که به دستت نرسیده، عمو عزیز خاخام میل نداره که ما از حال هم خبر داشته باشیم. (۵) ولی حالا باید برایت شرح بدهم. (٦) چاره‌ای نبود، باید می‌رفتم. (۷) چه کار می‌شد کرد. (۸) امیدوار بودم توهم بیایی، نشد. (۹) یعنی «عمو عزیز خاخام» نگذاشت، یعنی کاری انجام نداد. (۱۰) حقیقت این نبود که برایت جلوه دادند.

(۱۱) من از آن مامان‌ها نبودم که دخترش را به امان خدا رها کند ... (۱۲) به روح مامان زلفا قسم این طور نبود (خسروی، ۱۳۷۹: ٦۰).

لحن این جملات، که از زبان مادر اقلیما بیان می‌شود، تا انتهای نامه حفظ می‌شود اما کانونی‌شونده‌ها تغییر می‌کنند و متفاوت می‌شود. در این بخش، مادر شخصیت خود را بازبینی و بازنگری می‌کند و بدین‌سان حضور خودهای متضاد – خودی که از دید اقلیماست و خودی که از دید عمو عزیز خاخام و خودِ مدنظر مادر مظهر و نمونه‌ای از جدل پنهان – از دید باختین است. مادر، بعد از این‌که رابطهٔ مادر و فرزندی را در حالت فروپاشی می‌بیند، رابطهٔ گذشته را به یاد می‌آورد و شخصیت خود را به‌عنوان یک آدم بدبخت و بیچاره یادآور می‌شود. این‌گونه، خواننده ترغیب می‌شود که باقیِ متن را از زاویهٔ دید مادر پی‌بگیرد. مادری که علت جدایی خود از فرزندش و نیز نوشتن این نامهٔ به‌اصطلاح پریشان را توضیح می‌دهد. به عبارتی، هویت تکه‌تکه‌شدهٔ مادر در کلام مستقیمِ او به تصویر کشیده می‌شود. ذهنیت مادر در افعال ذهنی «دلتنگ‌بودن» و «فراموش‌کردن» بیان شده‌است. به‌نظر می‌رسد که مادر، با بیان این جملات، ذهنیتی از خود را، که به تحلیل خود می‌پردازد، منعکس می‌کند. جملاتی که در متن نیامده صدای مادری است بی‌طرف. از جملهٔ (٦) به بعد، صدای خودبازبین مادر است که تا آخر ادامه می‌یابد. وجود فعل «می‌دانم»، که نقشِ نقش‌نمای گفتمانی را ایفا می‌کند، ازجانب مادر در جمله‌های (۲) و (۳) درواقع گریزی است به برداشت و ذهنیت اقلیما از مادرش که از زبان او بیان می‌شود. مادر در مقام نویسندهٔ نامه و مادر به‌عنوان شخصیت در جملهٔ (٦) به‌نظر از هم جدا می‌شوند. به‌خصوص این‌که استقلال را از خود، به‌عنوان شخصیت نامه، سلب می‌کند و در جمله‌های «چاره‌ای نبود» و «چه کار می‌شد کرد» نمایان می‌سازد. بدین شیوه، خودهای متضادِ درون خود را هم مطرح می‌کند و، با ایجاد فضایی که در آن چندشخصیتی حاضر می‌شود، به متن جلوه‌ای چندصدایی می‌بخشد. از جملهٔ (۷) کلام غیرمستقیم آزاد را داریم که حضور همزمان راوی/ نویسندهٔ نامه و شخصیت را با هم می‌بینیم.

این جدایی بین خودهای درونی مادر در خطاب به «او» که به‌صورت «آن» در جملهٔ (۱۱) آمده نمود دقیق‌تری می‌یابد و خواننده را ترغیب می‌کند که خودِ درونیِ تکه‌تکه‌شدهٔ او را بین «من» و «او» در ذهن حفظ کند. مادر، که در عین تکه‌تکه‌بودن ذهنیت خود جداییِ خود از فرزندش را هم احساس می‌کند، در جهت تلفیق آن سعی دارد حداقل با

آوردن ضمیر «ما» در جملهٔ (٤) به برداشت واحدی از خودشان دست یابد اما دریغ! چراکه به‌نظر نمی‌تواند به این پریشانیِ خود سامانی دهد و به صدای واحدی دست یابد.

در بخش بعدی، به متنی از «مصادیق‌الآثار»، می‌پردازیم که طی آن گفت‌وگوی بین خواجه کاشف‌الاسرار و شاه‌منصور مظفری، دو تن از شخصیت‌های کتاب، را بررسی می‌کنیم که اتفاقاً آن‌ها هم، به‌واسطهٔ شخصیت‌های متفاوتی که از خود نشان می‌دهند، در چندصدایی و چندشخصیتی جلوه‌دادن متن بی‌تأثیر نیستند. طی سؤالی که شاه‌منصور از خواجه کاشف‌الاسرار دربارهٔ زندگی و چگونگی کسب کرامت می‌پرسد، خواجه به پاسخ می‌نشیند. در حین پاسخ‌گویی، راوی - احمد بشیری یا شیخ یحیی کندری – هم وارد روایت می‌شود؛ و این حالت به‌واسطهٔ حضور افعال زمان گذشته از زبان خواجه و زمان حال از زبان راوی برجسته می‌شود:

> (۱) و بعد آن واقعه مسافر سمتی شدیم که هر صبح خورشید طلوع می‌کرد. (۲) رفعت‌ماه از میان غباری که شاید از آن زلزله باقی مانده در هوا می‌آید. (۳) ولی خطهای صورتش ساکن است. (٤) انگشتانش را بر شانه‌هایم می‌گذارد که همچنان می‌نویسم. (۵) و خواجه میراحمد می‌گوید هم در آن سفر بود که چون سرو در باد قد کشیدیم و در باد خم شدیم و منازل طی‌کردیم و هم در این سفر بود که محاسن بر عارضمان می‌رویید. (٦) رفعت‌ماه، در آن غبار تاریک، سرگردان است. (۷) آونگ ساعت دیواری دوبار می‌زند. (۸) صدای فلزی‌اش در متن خطابهٔ خواجه می‌پیچد. (۹) و خواجه می‌گوید و ما در حال آموختن زبان مردمان بودیم. (۱۰) آن‌چنان‌که طعم و قوت غذا با ذائقه‌مان خو می‌کرد و به هیأت‌های گوناگون در می‌آمدیم. (۱۱) گاهی ترک بودیم و گاهی چرکسی و زمانی عرب سوختهٔ مسقطی و، از صحاری بی‌آب و علف، به دنبال قدم‌های ناموزون اشتران می‌دویدیم. (۱۲) صدای زنگولهٔ قافلهٔ اشتران و صدای گریهٔ رفعت‌ماه درهم می‌شود تا وقتی که خواجه احمد می‌گوید: به حوالی بنارس که رسیدیم، سقف مقوس و سفید معبد بزرگ بنارس نمایان گردید (خسروی، ۱۳۷۹: ۷٦ – ۷۷).

در این جملات، کانونی‌ساز، یعنی گوینده، راوی است (احمد بشیری) اما کانونی‌شونده، جایی خواجه کاشف‌الاسرار است و جایی خود راوی. حضورِ ساری و سیال‌گونهٔ رفعت‌ماه در روایت، که زن احمد بشیری بوده؟ از گذشته تا حال، آن هَم در شخصیت‌های متفاوت به‌همراه حضورهای متکثر خواجه کاشف‌الاسرار صبغهٔ پسامدرنیستی شخصیت‌ها و، در نتیجه، رمان را تقویت می‌کند. بدین‌گونه حضور رفعت‌ماه در روایت ظنّ ما را قوی می‌کند که راوی را احمد بشیر بدانیم نه شیخ یحیی کندری؛ از این‌روی، این بافت ذهنی/ عینی

است که شناسایی راوی را برای‌مان ممکن می‌سازد. بیان دو زمان گذشته و حال هم بی‌دلیل نیست. احمد بشیری، به‌عنوان نویسندهٔ دوباره یا درحقیقت بازآفرین مصادیق‌الآثار، در زمان حال به‌سر می‌برد؛ بنابراین روایت او به‌گونه‌ای است که باید بازگوکنندهٔ وضعیت کنونی در اثر باشد و حال آن‌که بیان احوال خواجه کاشف‌الاسرار به زبان خود، و حضور او در زمان گذشته، روایت گذشتهٔ افعال او را تبیین می‌کند. بدین‌سان هر شخصیت زبان یا، به عبارتی، صدای مستقل خود را دارد و روایت را در زمان خود پی می‌گیرد. حتی در این روایت که سعید بشیری، فرزند احمد بشیری، در خوانش کنونی اثرِ پدر، فعل‌ها را به زمان حال برگردانده و خود را به‌عنوان راوی‌ای دیگر مطرح می‌کند. باری، به هر صورتی که متن خوانده شود، متفاوت‌بودن زمان فعل‌ها را می‌توان دلیلی زبان‌شناختی در جهت تکثر راوی/ صداهای متن دانست و در عین حال بدین صورت روایت ما را هم چندصدایی می‌سازد.

وقتی اقلیما و سعید به بیرون شهر می‌رسند، در جایی اسکان می‌یابند و به گردش در حوالی آن محل می‌پردازند و بعد جهت نوشیدن شیر می‌آیند:

> (۱) قهوه‌چی دو لیوان شیر و نان تنک آورد. (۲) اقلیما لیوانی برداشت و انگشتان دو دستش را به دور لیوان درهم بافت و جرعه جرعه شیر نوشید. (۳) گفت: چه خوش‌طعم است. (٤) آن شعر مشهور را به‌یاد آوردم و خواندم: (٥) طعم باران و خاک / در کندوی آوند گیاهی شراب می‌شود/ تا در مدار رگان طواف کند / و از چشمه‌های بستان بجوشد/ و در چشم کودکان خاک طلوع کند. (٦) آن جملهٔ معروف را گفتم که شیر شکل دیگر علف است و علف شکل دیگر باران و باران شکل دیگر ابر (خسروی، ۱۳۷۹: ۸٤).

در بخش ملاحظات نظری (شیوه‌های بازنمایی گفتار و تفکر)، در توضیح کلام دوآوایی آمده که: سخن دوآوایی نه تنها بازنمایی می‌شود بلکه همچنین به‌طور هم‌زمان به دو زمینه و بافت اشاره دارد: زمینهٔ بیان کنونی و زمینهٔ بیان گذشته. در این‌جا نویسنده می‌تواند سخنِ غیر را هم در جهت اهداف خود به‌کار گیرد، به‌گونه‌ای که به این سخن، که جهت‌گیریِ خود را داشته‌است و اکنون نیز سعی در حفظ آن دارد، جهت‌گیری معناشناختی جدیدی ببخشد و سمت‌وسوی نوی را بر آن غالب کند. چنین سخنی اصولاً به‌مثابهٔ سخن نویسنده دریافت می‌شود. به این شکل، سخن واحد دو جهت‌گیری معناشناختی و نشانه‌شناختی و دو آوا را در خود جمع می‌کند. این کلام دوآوایه و دوصدایی نقش به‌سزایی در تحلیل ما ایفا می‌کند و شامل سخنی است که نه‌تنها به چیزی در جهان واقع اشاره می‌کند بلکه به کنش کلامی دیگری که توسط گویندهٔ دیگری بیان شده هم اشاره دارد. انواع این گونه کلام

عبارت‌اند از سبک‌بخشی (به‌کارگیری کلام دیگری در جهت اهداف خود)، نقیضه‌گویی (به‌کارگیری کلام غیر برخلاف و مغایر اهداف)، و جدل پنهان (تأثیرگذاری فعالانهٔ کلام دیگری بر کلام نویسنده).

با این توضیح، رویکرد ما به این بخش از متن روایت مشخص می‌شود. جملهٔ (۱) به‌صورت کلام غیرمستقیم آزاد و با ویژگی خاص خود آغاز می‌شود؛ و در جملهٔ (۲) منظر کلامی جملهٔ (۱) مشخص می‌شود. جملهٔ (۳) کلام مستقیم اقلیماست که می‌تواند ذهنیت درونی خودش و در پاسخ به سؤال درونیِ خودش باشد. سعید جملهٔ (۵) را برای همان هدفی که دربارهٔ سبک‌بخشی بیان شد به‌کار می‌گیرد و با آوردن متنی دیگر هم‌سو و هم‌راستا با نیت خود وجهه‌ای دوآوایی را بر متن مسلط می‌کند و دو زمینهٔ کنونی (کلام خود) و زمینهٔ گذشته (زمینهٔ شعر) را نیز حفظ می‌کند. اگرچه، طبق مطلب پیش‌گفته، درواقع این کلامِ راوی است اما رنگ‌وبویی دوآوایی برای متن ایجاد می‌کند. جملهٔ (٦) هم به‌صورت کلام غیرمستقیم آزاد است، گویی که دارای کارکرد سبک‌بخشی، همانند جملهٔ قبل، است. نمونه‌های دیگر این نوع کلام دوسویه در متن رمان جهت تأکید مطالب گفته‌شده در زیر می‌آید:

> به اتاق اقلیما وارد شدم. ورقهٔ بزرگ زردی به دیوار چسبانده شده بود. جمله‌ای از رسالهٔ بریثا با ماژیک قرمز نوشته شده بود: همه چیز در اختیار آسمان است، حتی ترس آسمان و ما ترس مقدسمان را با صدا و دست‌هایمان در زمین منتشر می‌کنیم. اقلیما گفته بود که آن‌ها می‌گویند که ما مؤمنین امت یهود دست‌های یهوه هستیم و فاعل فعل فرمان یهوه می‌باشیم (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۸٦).

> اقلیما دعای مرکاوه را ترجمه کرده بود. / بر او لعنت روزان و شبان باد. / گاه رفت و آمد. / خداوند هرگز او را نیامرزد./ در آتش غضب خود بسوزاند./ همهٔ نفرین‌هایی که در تورات آمده بر او باد./ خداوند نام او را از آسمان بزداید (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۸۸).

ازجمله صحنه‌های زیبای این روایت، گفت‌وگوی شاه‌منصور با تلخکی است که در دربار او مشغول خنداندن است. شاه‌منصور نماد قدرت و اقتدار حکومت و تلخک نمادی از طبقهٔ پایین که در دربار کاری جز خنداندن؟ ندارد. با این‌حال، زیباییِ کار زمانی دو چندان می‌شود که، با ایجاد فضایی کارناوالی‌وار، تلخک در گفت‌وگو با شاه‌منصور علناً به گونه‌ای با او صحبت می‌کند که می‌توان آن را نماد و نشانه‌ای از وارونگی طبقات قدرت دانست؛ جایی‌که شاه به زیر کشیده می‌شود و فقیران به صدر می‌روند و بدین‌سان با ظهور و

بروزدادن صدای خود، در کنار صدای مسلط و مقتدر جامعه، فضایی چندصدایی می‌آفرینند. تلخک، در مواجهه با شاه، از خودِ دیگرِ شاه می‌گوید و احساس و اعلام می‌کند که شاه به حالت «مستور» درآمده. چرا که، به‌واسطهٔ پیش‌گوییِ خواجه کاشف‌الاسرار در نابودشدن شاه‌منصور به دست یکی از فرزندان خود، شاه منصور تمام فرزندان خود را کشته، زنانش را طلاق داده و دیگر میل طرب و هم‌بستری با هیچ زنی را ندارد و افراط تا حدی است که مجلسی ترتیب می‌دهد اما رقاصه‌هایش مرداند با لباس زنانه. و این همه در گفت‌وگوی میان تلخک و شاه‌منصور شکل می‌گیرد. در این گفت‌وگو، لحن کلام هم به‌گونه‌ای متفاوت می‌شود و حتی شاه‌منصوری که یکی از ویژگی‌هایش زن‌بارگی بوده، نسبت به این امر با واژه‌هایی عکس‌العمل نشان می‌دهد:

> تلخک ساکت است. مثل میمونی در کنجی کمین کرده، بی‌آن‌که پلک بزند چشمان ازرقی‌اش را در حدقه می‌چرخاند. شاه مغفور می‌بیندش. لبخند می‌زند و می‌پرسد: هان تلخک! از چه این روزها ساکتی؟ تلخک از سه کنج می‌جهد بیرون. زانوها را بر زمین گزارده و دست‌ها ستون شانه کرده، می‌گوید: این سگ خانه‌زاد را سؤالی به خود مشغول داشته. شاه مغفور می‌خندد و می‌پرسد: هان! چه سؤال تلخک؟ تلخک به جلو می‌پرد. بعد سر برمی‌گرداند و به عقب می‌جهد و دوباره به جلو می‌چرخد. می‌گوید: چه بر سر آن دیگر سلطان مستور ما آمده که میل حرم‌خانه نمی‌فرمایند (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۰۰).

ناگفته پیداست که ۳ جملهٔ اول این بخش به‌صورت کلام غیرمستقیم آزاد آمدند. کانونی‌ساز به‌نظر احمد بشیری/ شیخ یحیی کندری است اما کانونی‌شونده‌ها، به‌واسطهٔ مکالمه‌ای که در می‌گیرد، به تناسب تغییر کرده و این تا حدودی بر فضای چندصدایی تأثیر گذاشته و آن را تقویت می‌کند. این گفت‌وگو میان تلخک و شاه‌منصور و تأکید تلخک بر خودِ دیگرِ شاه‌منصور، که مستور مانده، در جاهای دیگر روایت تکرار می‌شود:

> صدای زنگ خانه در شاه‌نشین می‌پیچد. رفعت‌ماه بیرون می‌رود. و من همچنان باید بنویسم که تلخک در قفای شاه مغفور ایستاده، زبان درازش را از دهان بیرون می‌آورد و می‌چرخاند. ابروان انبوهش را به نوبت بالا می‌اندازد و چشمان ازرقی‌اش را در حدقه می‌گرداند. شاه مغفور می‌پرسد: هان چه می‌کنی تلخک؟ تلخک مثل گربه‌ای از فراز سریر به پیش‌گاه تخت می‌جهد. می‌گوید: مذمت حضرت سلطان را به پیش اجنه می‌برم. شاه می‌خندد و می‌گوید: خوب چرا مذمت ما را به پیش خودمان نمی‌آری؟ ، چرا از برای اغیار می‌گویی.
>
> تلخک می‌گوید: جنی از سگ خانه‌زاد سؤال کرد چه واقع شده‌است که اهل حرم به سوگ نشسته‌اند؟ شاه مغفور می‌گوید: خوب تو چه گفتی؟ تلخک می‌گوید: این سگ

خانه‌زاد گفت شاه منصور بر آن دیگر سلطان مستور ما خشم گرفته و ایشان را از خوان متلون حرم محروم فرموده‌اند و اهل حرم به سوگ نشسته و در فراق سلطان مستور گریه و ندبه می‌کند (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۱۵).

این متن به لحاظ ساختاری و نوع کلام تقریباً شبیه متن پیش است، همراه با کلام غیرمستقیم آزاد در آغاز و بعد کانونی‌ساز و کانونی‌شوندهٔ جدا از هم و همراه گفت‌وگو میان شاه و تلخک.

و اینک متن بعدی:

و اینک مغنیان طرحی ساخته‌اند به شور که هیچ کس به سماع در نیست و شاه مغفور شاد خواری می‌کند. آن‌چنان که کلمات به شور درآمده‌اند. تلخک در پیش‌گاه سریر می‌نشیند و بنای گریستن می‌گذارد به حزن.

شاه مغفور دست به نشانهٔ توقف طرب بالا می‌برد و از تلخک می‌پرسد: تو را چه می‌شود که در عیش که هستی، می‌گریی؟

تلخک می‌گوید: از برای موت شاه‌منصور می‌گریم.

شاه‌منصور می‌گوید: اما ما که بر تخت بنشسته‌ایم؟

تلخک می‌گوید: بر موت آن شاه‌منصور، یعنی شاه‌منصور مستور می‌گریم.

شاه‌منصور می‌گوید: حال چه هنگام یاوه است؟

تلخک می‌گوید: دیری بود که می‌پنداشتم شاه مستور بیمار است و امیدوار که شفا یافته و برخیزد. لیکن الحال دریافته‌ام که شاه مستور ما هم‌چنان خفته، یعنی که اذن موت یافته و دیگر برپا نمی‌خیزد که فرمان راند و هم‌چنان نعش بلاتکلیفش معلق مانده و هیچ کس در اندیشهٔ کفن و دفنش نیست (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۳۹).

جالب این‌جاست که در هر سه مورد، پس از پایان‌یافتن مکالمه میان تلخک و شاه‌منصور و آشکاری خودِ عینی و ذهنی شاه‌منصور از جانب تلخک، شاه‌منصور به خنده و قهقهه می‌افتد. چراکه نه! خنده‌ای که شاید از روی طنز بر خود می‌زند تا هر چه فعال‌تر گردیده و خودِ حقیقی‌اش را دریابد.

(۱) اقلیما می‌گفت، یک جلد از هفتاد و اندی جلد تلموذ به فارسی درآمده و او آن را خوانده، همان‌که احکام مربوط به ارتداد در آن ثبت شده. (۲) گفت: تصمیمش را گرفته. (۳) مهم بود که بپرسم که من در این تصمیم چه نقشی دارم. (٤) مقصودم آن‌که من در واقعهٔ تصمیمش غایب هستم یا آن‌که جایی دارم. (٥) گفت: نمی‌دانم. (٦) شاید می‌دانست و نمی‌خواست بگوید (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۱۲).

در این متن، جملهٔ (۱) و (۲) به‌صورت سوم‌شخص بیان شدند، اما کانونی‌ساز سعید است که جملات را از ذهن و زبان اقلیما ـ کانونی‌شونده ــ می‌گوید. اما در جملهٔ (۳) کانونی‌ساز و کانونی‌شونده یکی است (راوی) و جمله به صورت اول‌شخص آمده. جملهٔ (٤) همانند جملهٔ (۳) است که سعید ذهنیت خود را دقیق‌تر بیان می‌کند. در جملهٔ (۵) کانونی‌ساز و کانونی‌شونده از هم جدا می‌شوند و ذهنیت اقلیما از زبان سعید بیان شده‌است. اما برداشت ما از جملهٔ (٦) چگونه است؟ جمله از منظر یا از زبان کیست؟ راوی یا شخصیت؟ جمله به صورت گذشته و سوم‌شخص بیان شده و کلام غیرمستقیم آزاد است. از دید سعید نیست، چراکه، اگر بود، می‌توانست همانند جملهٔ (۳) و (٤) به‌صورت اول‌شخص بیاید و کلام اقلیما هم نیست که، اگر بود، می‌توانست همانند جمله‌های پیشین‌اش بیاید. حداقل هیچ نشانهٔ زبان‌شناختی‌ای نیست که بتوان بر اساس آن، کلام را به راوی یا شخصیت نسبت داد بلکه آمیخته‌ای از کلام هر دوی آن‌هاست. اما، بدون اتکا به مؤلفه‌های زبانی، این واژه‌ها را بیش‌تر می‌توان به ذهنیت اقلیما نسبت داد تا راوی.

ازجمله قسمت‌های جالب‌توجه رمان، که بر سطوح تحلیل ما لایه‌ای را می‌افزاید، سفرنامهٔ «زلفاجیمز» است که سلیمان‌خان آن را ترجمه کرده و یک نسخه از آن را مادر اقلیما برای او فرستاده است. نکته‌ای که درخور توجه است این‌که می‌توان کانون‌های متفاوت و چندگانه برای سفرنامه قائل شد. چراکه زلفاجیمز است که سفرنامه را نوشته اما به زبانی فرنگی. سلیمان‌خان آن را به فارسی برگردانده و در این برگردان (به‌عنوان راوی) توضیحاتی داده یا به‌عبارتی دخل و تصرف و فضولی خود را هم روا داشته است. و درنهایت این‌که متن سفرنامه به دست اقیما و سعید رسیده مورد خوانش مجدد قرار می‌گیرد. درواقع، در خوانش سفرنامه توسط اقلیما و سعید است که وقایع آن را از سر می‌گذرانیم و با شخصیت‌ها ارتباط برقرار می‌کنیم.

بخش‌هایی از این سفرنامه، جایی که زلفاجیمز با سرجان اورل و سلیمان‌خان برخورد دارد، به گونه‌ای است که گویی شخصیتی دیگر از او را می‌بینیم و با لحنی متفاوت به ارزیابی دیگران می‌پردازد. با جمله‌هایی که حاکی از عشق یا تنفر او نسبت به سلیمان‌خان و سرجان اورل است؛ به طوری‌که شخصیتی عاشق و منزجر از خود به نمایش می‌گذارد:

هنگامی‌که کار اکتشاف روزانه برای یافتن نیمهٔ دیگر بدن شدرک در فاریاب به پایان می‌رسید، گروه دور هم جمع می‌شدند تا حین استراحت چای بنوشند:

(۱) در این مواقع معمولاً ضیافت چای تدارک می‌شد. (۲) سلیمان‌خان مثل یک جنتلمن انگلیسی لباس می‌پوشید. (۳) معمولاً کت و شلواری از کانگای سفید و پیراهن سرخ داشت و پاپیونی سیاه می‌زد. (٤) هماهنگی رنگ‌های لباسش واقعاً چشم‌نواز بود. (۵) من هم لباسی آراسته می‌پوشیدم. (٦) البته این موضوع علت مشخصی نداشت. (۷) تربیت خانوادگی من طوری‌است که همیشه مبادی آداب هستم. (۸) لکن متأسفانه سرجان اورل مبادی این خصوصیات انگلیسی نبود. (۹) چنان‌که، در هنگامی که خدمت‌کاران میز را آراسته و فنجان‌های نقره‌ای و شکرریز چینی می‌آوردند و گل‌های یاس خوش‌بو را در گلدان‌های سفال فیروزه‌ای می‌گذاشتند، سرجان اورل با صورتی اصلاح نکرده، حتی پابرهنه با لباس کار در کنار ما می‌نشست و رذیلانه می‌گفت: معلوم نیست که الباقی قدیس شما به کجا رفته که پیدا نیست. (۱۰) ... لکن ایشان نباید فراموش می‌کردند که در معیت زلفاجیمز ـ زنی که به یهودی‌بودن و انگلیسی‌بودن خود افتخار می‌کند ـ هستند. (۱۱)... از آن غیرقابل تحمل‌تر لحن استهزاآمیزشان نسبت به شدرک قدیس بود (خسروی، ۱۳۷۹: ۱٦۵–۱٦٦).

برخی عناصر بیانی در این متن اشاره به ذهنیت چندگانهٔ زلفاجیمز دارد که، در طول سفرِ کشفِ نیمهٔ دیگر بدن شدرک، تمایلات درونی‌اش را نشان می‌دهد. جملهٔ (۱)، به‌صورت غیرمستقیم آزاد، سویهٔ دوگانه‌اش را می‌نمایاند. اما نکتهٔ موردبحث آمدن عبارت اشاریِ «این مواقع» همراه با فعل زمان گذشته است که به‌لحاظ دستوری نادرست به‌نظر می‌رسد. چراکه عبارت اشاری به زمان حال اشاره دارد و با فعل گذشته می‌بایستی که به صورت «آن مواقع» می‌آمد. اما ادبیات داستانی پر است از این‌گونه کاربردهای قید و دیگر ترکیب‌های غریب در زمان و زمان فعل. اما سؤال این است: این موارد در چه زمینه‌ای ظهور می‌یابند و بر چه چیزی دلالت دارند؟ واژه‌هایی هم‌چون «این»، «این‌جا»، «اکنون»، «امروز» و مانند آن را در اصطلاح زبان‌شناسی اشاری می‌گویند. معنای این نشانه‌ها نسبت به موقعیت گوینده در زمان و مکان تعیین می‌شود. راوی، با پنهان‌داشتن خویش، پیوندهای مرسوم این نشانه‌ها را با گوینده‌ای مشخص از میان بر می‌دارد و به این ترتیب آن‌ها را آزاد می‌سازد تا به سوی اکنون و این‌جای شخصیت‌ها گرایش یابند. «در این مواقع» در این‌جا به گونه‌ای به گروهی که در آن‌جا جمع شده‌اند و نیز به جایگاه و موقعیت آن‌ها، که شخصیت‌های سفرنامه و رمان‌اند، اشاره دارد و نه خودِ زلفاجیمز. از جملهٔ (۲) به بعد زلفاجیمز به شخصیت‌ها واکنش نشان می‌دهد و نسبت به آن‌ها ابراز عقیده می‌کند. مثلاً در جملهٔ (۲) «مثل یک جنتلمن» و «چشم‌نوازبودن». در جملهٔ (٤) ارزیابی‌های زلفاجیمزی است که دیدگاهی مثبت به سلیمان‌خان دارد و به‌دنبال آن در

جملهٔ (۵) خود را با صفت «آراسته» می‌سنجد و با ایـن خودارزیـابی، همـاهنگی‌اش را بـا سلیمان‌خان نشان می‌دهد. این‌ها به‌نظر صدای خودآگاه زلفاجیمز است کـه آزادانـه اجـازهٔ بیان می‌یابد. بدین‌سان شخصیتی از زلفاجیمز می‌بینیم که در مقایسه با زلفاجیمزِ بی‌طرفـی قرار می‌گیرد که تنها به توصـیف و نـه ارزیـابی مـی‌پرداخـت. امـا گـویی در جملـهٔ (٦) زلفاجیمزِ نویسندهٔ سفرنامه (بی‌طرف) به خود می‌آید و، در جهت ازبین‌بردن این تفـاوت، جملـهٔ (۷) را مـی‌گویـد تـا خـود را از ارزیـابی دیگـران برهانـد و علـت آن را بـا آداب خانوادگی‌اش مرتبط می‌داند. بلافاصله در جملهٔ (۸) باز شاهد خودی دیگـر از زلفـاجیمز هستیم که در مواجهه بـا سـر جـان اورل قـرار دارد. عبـارت قیـدی «متأسـفانه» ارزیـابی زلفاجیمزی است که فاصله‌ای بین خودی می‌بیند که مبادی آداب است و سـر جـان اورل که این آداب برایش اهمیت ندارد. ذهنیت او از سرجان اورل در جملهٔ (۹) ادامه می‌یابد و در صفات «اصلاح نکرده» و «پابرهنه» تجسم می‌یابد. در جملهٔ (۱۰) گسست کامـلِ خـودِ ذهنی و عینیِ زلفاجیمز را می‌بینیم که در اشاره به خـود از ضـمیر سـوم‌شـخص اسـتفاده می‌کند. حال آن‌که در جملهٔ (۵) ضمیر آشکار «من» را برای اشاره به خود به‌کار برده بـود. در جملهٔ (۱۱) هم، زلفاجیمز با صفت سنجشی «استهزاءآمیز» بـه ارزیـابی سـرجـان اورل می‌پردازد. بر این اساس، این تحلیل و تحلیل‌های مشابه نشان می‌دهـد کـه عناصـر بیـانی می‌توانند حاوی کانونی‌سـاز چندگانـه باشـند. ایـن‌گونـه تفسـیرهـای زبـانی بـه‌صـورتی سبک‌شناختی ویژگی چندشخصیتی‌ای را به نمایش می‌گذارند که عناصـر بیـانی در آن‌هـا حاویِ نظرگاه چند شخصیت می‌باشد. به‌عبارتی، خود و نوع‌هـای متفـاوت زلفـاجیمز در ذهنِ او درونه‌گیری می‌شود. بنابراین، زلفاجیمز کانونی‌ساز جمع درنظـر گرفتـه مـی‌شـود. شاید این ذهن چندگانهٔ اوست که در طول سفر نسبت بـه افـراد مختلـف واکـنش نشـان می‌دهد. بنابراین چندشخصیتیِ مجسـم‌شـده در ایـن‌جـا را مـی‌تـوان از جنبـه‌هـای مهـمِ چندصداییِ رمان دانست که به‌لحاظ پسامدرنیستی مرتبط با عدم‌قطعیتِ عینیـت و ذهنیـتِ چندگانهٔ شخصیت‌های رمان مرتبط می‌باشد. به منظور تأکید مطالب پـیش‌گفتـه و ایـن‌کـه نمونه‌های بیش‌تری را دیده باشیم، متن‌هایی دیگر از سفرنامهٔ زلفاجیمز را مـی‌آوریـم کـه ذهنیت و خود دیگر او را به نمایش می‌گذارد:

> سلیمان‌خان چای می‌ریخت. خدمت‌کاران چراغ‌های تـوری روشـن را مـی‌آوردنـد و بـه چنگک‌ها می‌آویختند. سرجان اورل بی‌وقفه صحبت می‌کرد. شاید سلیمان‌خان هـم مثـل من به صحبت‌های ایشان گوش نمی‌داد. تحمل صحبت‌هایش غیـرقابـل تحمـل بـود. از

عمله‌ها نفرت داشت. می‌گفت: آن‌قدر ناشی هستند که انگار با دست چپ کار می‌کنند (خسروی، ۱۳۷۹: ١٦٦).

سؤالی به نظرم رسید، هرچند ممکن‌است رندانه بنماید. می‌خواستم ار وضعیت خانوادگی‌اش مطلع شوم که پرسیدم: حتما بچه‌هایتان ترکی را خوب یاد گرفته‌اند که خندید و به قهقهه افتاد، طوری‌که اشکش جاری شد و گفت: لیدی! من هنوز ازدواج نکرده‌ام. شاید من از این موضوع خرسند گردیدم (خسروی، ۱۳۷۹: ١٦٧).

(۱) گفتم: فکر می‌کنم این سرزمین را در خواب دیده‌ام. (۲) سلیمان‌خان حتماً به طنز پرسید: مرا هم در خواب دیده‌اید؟ (۳) و من گفتم: شاید. (٤) و دربارهٔ خواب‌های دورهٔ کودکی نقل کردم که همیشه مکان‌هایی با چنین شباهت‌هایی در خواب‌هایم بوده‌است. (۵) سلیمان‌خان هر چند به طنز ولی اصرار داشت که بپرسد که او در خواب‌هایش چه می‌کرده؟(٦) و من حقیقتش را برای ایشان روشن کردم که هنگامی که برای اولین بار او را ملاقات کردم، به نظرم بسیار آشنا می‌آمده و دیگر چیزی نگفتم و به طرف رودخانه راه افتادیم (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۷۹).

و چند نمونهٔ دیگر از این دست را هم می‌توان یافت. نکته‌ای که ذکر آن خالی از فایده نخواهد بود این است که در متن آخر، ضمن این‌که زلفاجیمز خودآگاهِ خود را با کلام مستقیم بیان می‌دارد، خود را هم با ضمایر متفاوت «من» و «او» خطاب می‌کند که تأکیدی بر جدایی عینیت و ذهنیت دوگانه‌اش است. از جملهٔ (۱) تا جملهٔ (٤) ضمایر مربوط به زلفاجیمز به‌صورت اول‌شخص است اما این ضمیر در جملهٔ (۵) به سوم‌شخص «ـش» در «خواب‌هایش» برای اشاره به زلفاجیمز به‌کار رفت. در جملهٔ (٦)، این ضمیر به اول‌شخص بر می‌گردد. به این صورت زلفاجیمز کانونی‌ساز چندگانه محسوب می‌شود.

بر اساس نظر یان (Jahn, 1996: 261)، متنیت‌یافتن کانونی‌سازی درونه‌گیری‌شده که در آن راوی بینندهٔ آن چیزی است که شخصیت می‌بیند، نسبت به ساختار روایت درونه‌گیری شده که در آن «a می‌گوید که b می‌گوید که c می‌گوید» سخت‌تر و نادرتر است. به این ترتیب، کانونی‌سازی درونه‌گیری‌شده، که می‌تواند در تقویت فضای چندصدایی متن تأثیرگذار باشد، به دو شکل تجسم می‌یابد که نمونه‌هایی از آن ذکر گردید. در متن رمان *اسفار کاتبان* نمونه‌هایی از مورد دوم هم مشاهده شد: «اقلیما روزی گفته بود که آن‌ها می‌گویند که هیچ ذریه‌ای از ذریات ما نخواهد توانست دریای مطهر خون امت را با خون متعفن اغیار آلوده سازد» (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۸۵).

در این جمله سعید کانونی‌ساز جمع است که صداهای دیگر در او جای گرفته و

درونه‌گیری شده‌اند. «اقلیما گفته بود که آنها می‌گویند که ما مؤمنین امت یهود دست‌های یهوه هستیم و فاعل فعل یهوه می‌باشیم» (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۸٦).

با وجود این، باختین هنگام بحث دربارهٔ چندصدایی در مورد آثار داستایفسکی روی مورد اول، که جدل پنهان یا حضور صداهای چندگانه در یک شخصیت است، تمرکز می‌کند. با توجه به مطالب پیش‌گفته، می‌توان ادعا کرد که متن ما در این قسمت، که اتفاقاً بخش‌های انتهایی رمان هم هست، جلوه‌ای چندصدایی و چندشخصیتی می‌یابد؛ بدین‌معنا که دیدگاه کانونی‌ساز اصلی (سعید) و کانونی‌سازهای درونه‌گیری‌شده (اقلیما و مؤمنین یهود) با هم حضور دارند. در سطرهای پایانی رمان، جلوه‌ای دیگر از چندشخصیتی را شاهد هستیم. جایی که سعید، پس از برگشتن از دانشگاه به خانه، بر اساس شواهد موجود پی می‌برد که اقلیما، به‌واسطهٔ ارتداد، به‌زعم مؤمنین یهود، کشته شده‌است. او حین دنبال‌کردن آخرین قطرات خون اقلیما، که روی زمین مانده، با خود می‌گوید:

> و من به زعم پدر، نطفهٔ آن کلمه که در هیئت شاه مغفور در آن ارک مکتوب پرسه می‌زند هستم، باید هم‌چنان که خواجه میراحمد شکاک گفت، ملک‌الموت آن سلطان باشم که در کابوس مکتوب پدر همیشه فرمان می‌راند و همچنین هجاهای تن قدیس را به تساوی مابین دو سمت رود مکتوبی که همیشه جاری است بنویسم که هیچ هجایی از صداهای تنش در چشمان جمعیت‌های دو سمت رود ناخوانده نباشد (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۸۹).

در این متن، کانونی‌ساز سعید و کانونی‌شونده پدر سعید ـ احمد بشیری ـــ و خواجه میراحمد شکاک‌اند که، با ایجاد کانونی‌سازی درونه‌گیری‌شده، چندصدایی را در قسمت‌های انتهایی رمان فریاد می‌کنند. ضمن این‌که با نوعی چندشخصیتی هم مواجه‌ایم: ذهنیت‌های متفاوت و چندگانهٔ سعید، که از ابتدای رمان هم به گونه‌ای بیان شده‌بود، به‌صورت «نطفهٔ آن کلمه در هیئت شاه مغفور ...» درنظر گرفته می‌شود و باز هم در کاربرد ضمایر اول‌شخص و سوم‌شخص توسط سعید برای اشاره به خودش تجسم می‌یابد. شاید بازسازی متن بالا به صورت زیر بتواند در آشکارسازی بیش‌تر سویهٔ چندشخصیتی متن کارا باشد: «و من ... آن کلمه که ... پرسه می‌زند هستم، [من] باید ... [او] باشم که ... فرمان می‌راند و [من] ... بنویسم که ... ناخوانده نباشد».

ضمایر درون کروشه از نگارنده است تا بدین شکل صورت‌های متفاوتِ ضمیر به‌کاررفته در متن مشخص شود.

۵. نتیجه‌گیری

گفته شد که چندصدایی اصطلاحی است که توسط باختین برای اشاره به رمان‌های داستایفسکی به‌کار گرفته شد. او این واژه را از موسیقی به عاریت گرفت. حال، رمان‌های داستایفسکی چه ویژگی‌هایی داشت؟ بارزترین آن‌ها حضور گفت‌وگو در رمان‌های اوست که، از طریق آن، صداها و ایدئولوژی‌های متعدد و مستقل و از آنِ شخصیت‌ها برجسته می‌شود. ما سعی کردیم که این ویژگی را در حال و هوای پسامدرنیستی، که سرشتی سراسر متکثر دارد، تعریف کنیم و در رمانی که، از دیدگاه ما و دلایل ارائه‌شده، متنی پسامدرن است به‌کار بندیم. در این میان، تمرکز ما روی زبان بود و این‌که ویژگی چندصدایی، که حاصل فضایی سراسر متکثر و مملو از عدم قطعیت جهان پسامدرن است، چگونه در زبان بازتاب می‌یابد و مجسم می‌شود و یا، به عبارتی، **متنیت** می‌یابد. این کار را با طرح سه پرسش آغاز کردیم و از دل آن سه فرضیه بیرون کشیدیم و سعی کردیم، با توجه به متن رمان، به وجود یا عدم وجود آن یا، به‌عبارتی، اثبات و رد آن بپردازیم:

فرضیهٔ اول: بررسی‌های زبان‌شناختی با درنظرگرفتن تغییر در زاویهٔ دید و، به تبع آن، تغییر ضمیرهای شخصی و گاه زمان فعل ویژگی چندصدایی متنِ مورد بررسی را می‌نمایاند.

فرضیهٔ دوم: تغییر نوع سخن از مستقیم به غیرمستقیم و غیرمستقیم آزاد، به تناسب ویژگی این نوع سخن، می‌تواند در چندصدایی‌بودن شخصیت‌ها و، به تبع آن، فضای رمان *اسفار کاتبان* مؤثر واقع شود.

فرضیهٔ سوم: می‌توان، با تغییر شخص در دستور زبان و لحنِ سخن، انواع روایت را از هم متمایز ساخت.

به هرحال، در کنار فرضیه‌های موجود، ابتدا سعی شد که به‌لحاظ سبک‌شناختی رابطهٔ بین *اسفار کاتبان* و پسامدرنیسم روشن شود. از جلوه‌های بارز این صبغهٔ رمان، حضور شخصیت‌های چندگانه در یک شخص یا حلول شخصیت‌ها در هم است. جایی که در ابتدای رمان اشاره می‌شود که شیخ یحیی کندری، در خواب، بر احمد بشیری وارد می‌شود و مسئولیتی را به او می‌سپارد و احمد بشیری با او در سراسر متن درمی‌آمیزد و خود او هم اشاره می‌کند که:

... و ما که اینک از نظر اهل باطن دیگر «احمد بشیری» نیستیم که شیخ یحیی کندری‌ایم که

بدین دور حیات یافته و همان روایت قدیم را، که روزگاری می‌آوردیم، همچنان بدین وقت کتابت می‌نماییم (خسروی، ۱۳۷۹: ۹).

در عین حال براساس متنی که آمده، حضور شخصیت‌های تاریخی را در زمان حال، حال نویسنده، می‌بینیم که به‌نوعی ازمیان‌برداری فاصلهٔ گذشته و حال و شکست مرز میان آن‌هاست و این خود شیوه‌ای است غریب که در متن‌های پسامدرن به‌کارگرفته می‌شود. به‌اضافهٔ این‌که این شخصیت‌ها به‌گونه‌ای در سعید بشیری تجمع می‌یابند و اوست که به‌عنوان کسی که کل رمان را، اما از دید افراد متفاوت، نقل می‌کند. بدین‌ترتیب پاسخی برای فرضیهٔ اول درنظر گرفته می‌شود و آن این‌که، با توجه به متن‌های نمونه‌ای که در بخش تحلیل داده‌ها آورده شد، ما نه تغییر مدام زاویهٔ دید بلکه حضور کانونی‌سازهای چندگانه را شاهدیم که کانونی‌شونده‌های دیگر را در خود جمع می‌کنند. این کانونی‌شونده‌ها گاهی افراد دیگری‌اند و گاهی خودِ دیگرِ کانونی‌ساز.

بنابراین، هنگام بازگوییِ مطالب از زبان کانونی‌ساز چندگانه، ضمیرهای اول شخص و سوم شخص را می‌بینیم که از جانب خود کانونی‌ساز برای اشاره به خود به‌کار می‌رود؛ خودِ عینی و خودِ ذهنی‌اش؛ ضمیرهای «من» و «او». بدین‌ترتیب، صداهای متفاوت تأثیر زبانی خود را در متن تجسم می‌بخشند و متن، به‌واسطهٔ **چندشخصیتیِ** حاصل از این خودهای متفاوت، چندصدایی‌بودن خود را متجلی می‌سازد. گاهی هم این خودهای متفاوت، با به‌کارگیری **عناصر سنجشی**، به‌منظور ارزیابیِ خود و دیگری، چندشخصیتی‌بودن را بروز می‌دهند و فضای چندصدایی متن را تقویت می‌کنند. دربارهٔ زمان افعال، این نکته قابل‌ذکر است که کل متن به اعتباری با افعال زمان حال بیان شده، مخصوصاً در روایت‌های *مصادیق‌الآثار*. چراکه، به‌تناسب، علت شکل‌گیری متن، که همانا **بازخوانی** و دوباره‌نوشتنِ وقایع گذشته به‌همراه ادغام آن با وقایع زمان حال است، تلاش بر این است که فاصلهٔ بین گذشته و حال از میان برداشته شود. از طرفی، به‌تناسب این‌که ما در متن، کانونی‌سازهای چندگانه داریم که خودهای متفاوت را در یک شخص جمع می‌کند، هنگام اشاره به این خودها زمان افعال هم تغییر می‌کند. جملهٔ نمونهٔ آخری که از متن انتخاب شده مؤید این ادعاست.

دربارهٔ فرضیهٔ دوم، که به نوع سخن برمی‌گردد، نکتهٔ درخور توجه این است که آیا کلام غیرمستقیم آزاد، به هر شکلی که در متن بیاید و در هرکجای آن باشد، می‌تواند صبغه‌ای چندصدایی به متن بدهد؟ بر این اساس، انتخاب‌های ما بخش‌هایی از متن رمان بود که،

ضمن گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها، گردش کلام هم در آن‌ها صورت گرفته است و این گردش در جهت حذف راوی یا شخصیت و یا هر دو و، به تبع آن، چندصدایی‌شدن متن بوده‌است. پس، در جاهایی هم که کانونی‌سازِ جمع از جانب چند نفر و یا از دید چند نفر به بیان مطلبی پرداخت، کلام مستقیم داشتیم که بازتاب کلام شخصیت‌ها بود؛ اما، در جایی، این کلام مستقیم تغییر می‌کند و بدین‌سان گویندهٔ آن در حالت ابهام قرار می‌گیرد و منظر کلام، راوی یا شخصیت، را در خود جمع می‌کند. از جملهٔ این صحنه‌ها، گفت‌وگوهای میان راوی و اقلیما را می‌توان ذکر کرد که با تغییر کلام به غیرمستقیم آزاد، گویندهٔ آن به هردو سمت، راوی و شخصیت، گرایش پیدا می‌کند و کلام سویه‌ای دوآوایی می‌یابد.

دربارهٔ فرضیهٔ سوم که مربوط به **انواع روایت** است، آن‌چه جالب توجه می‌نماید روایت‌های تودرتو و هم‌ارزی است که این رمان دارد. هر روایت درون روایت دیگر یا در کنار آن بیان می‌شود و، به‌نوعی، روایت درونه‌گیری‌شده را تشکیل می‌دهد و این در مقابل روایتی قرار می‌گیرد که تنها با پیگیری یک داستان ممکن است گسست‌های زمانی (گذشته، حال، آینده) را در خود داشته یا نداشته باشد. به این‌ترتیب، با انواعی از لحن‌های کلامی هم روبه‌رو می‌شویم که شخصیت‌های هر روایت به‌تناسب جایگاه اجتماعی و ادبی و یا حتی دینی‌شان از خود بروز می‌دهند. این شیوه درواقع، به تعبیر باختین، باعث ایجاد متنی چندزبانی می‌شود و از این طریق هر شخصیت می‌تواند صدای خاص خود را در متن متجلی سازد که متعلق به اوست و نه راوی‌ای مسلط. دربارهٔ شخص هم به‌نظر در زمینهٔ تغییر ضمایر صحبت شد. اما نکته‌ای که در مورد نتایج حاصل از خوانش متن در جهتی پسامدرنیستی و چندصدایی به ذهن متبادر می‌شود، سویهٔ سراسر گفت‌وگویی رمان است: گفت‌وگوی افراد و شخصیت‌ها با خود و با دیگری، گفت‌وگوی گذشته و حال و مخصوصاً ایدئولوژی‌ها. این گفت‌وگوها در متن با آوردن عبارات «گفتم، گفت» و یا نوشتن نامه و پاسخ به آن، طرح آزادانهٔ ایده‌های دینی متضادِ یک‌دیگر و با زبان‌های متفاوتِ همراه با لحن‌های مربوط به خود ظاهر می‌شوند. از همهٔ این‌ها جالب‌تر، زبان گذشته‌ای است که خسروی، نویسندهٔ رمان، به‌کار گرفته است. زبانی تاریخی و ساختگی که معلوم نیست خسروی آن را از کجا آورده است.

در جمع‌بندی و نتیجه‌گیری کلی می‌توان گفت که سعی ما بر این بود که بتوانیم رابطهٔ میان *اسفار کاتبان* و پسامدرنیسم و چندصدایی را به لحاظ سبک‌شناختی نشان دهیم. فضای چندصدایی رمان، توسط تکنیک‌های زبان‌شناختی و روایتی و با حضور صداهای

چندگانه در ذهن یک شخصیت (چندشخصیتی)، که گاهی سعید بشیری، گاهی زلفاجیمز، و گاهی شاه‌منصور بود، تقویت می‌شود. بنابراین، با ردیابی افکار این شخصیت‌ها، هنگامی‌که از جانب خودهای متفاوتشان به صحبت می‌نشینند، می‌توانیم عینیت و ذهنیت جداشدهٔ آن‌ها را به عنوان کانونی‌ساز چندگانه و درونه‌گیری‌شده در متن ببینیم. جدایی این خودهای متفاوت در ضمیرهای اول‌شخصِ «من» و «او» برای اشاره به یک شخصیت و از جانب خود او تجسم می‌یابند و گاهی هم در عبارات سنجشی در جهت ارزیابی خود و دیگری.

به این‌ترتیب، دو شخصیت، یکی بی‌طرف و یک شخصیت ذهنی، را شاهدیم که یکی از آن‌ها خود شاهد دیگری می‌تواند باشد. بنابراین و با توجه به موضوعات ذکرشده، می‌توان این رمان را رمانی چندصدایی درنظر گرفت که طرح‌های چندصدایی در آن از طریق تکنیک‌های **زبانی** و **روایتی** برجسته شده است. البته، نابسامانی‌ای در شخصت‌ها، مخصوصاً در سعید بشیری، هست که به‌نظر در انتهای رمان به سامان می‌رسد، ضمن این‌که طرح‌های روایی و سبک‌شناختی در کلامی که جلوهٔ آن، در متن، کلام غیرمستقیم آزاد است، تجسم می‌یابد. چراکه آن‌چه سبک را پدید می‌آورد گزینش است: گزینش میان این و آن. درواقع، این یا آن می‌تواند شیوهٔ بیان باشد یا نوشتار. بنابراین، نویسنده یا گوینده، با انتخاب و گزینش‌های خود از انواع کلام یا طرح‌های دیگر، سبک گفتاری و نوشتاری خود را خاص و برجسته می‌سازد و یا حتی آن را بسیار شبیه به سبکی دیگر می‌کند.

از طرفی، به‌واسطهٔ عدم‌قطعیتی که به‌خصوص در شخصیت‌های رمان است و مدام یکی شکل دیگری می‌شود (می‌توان آن‌ها را به صورت دوگانه‌های احمد بشیری/ شیخ یحیی کندری، سعید بشیری/ شاه‌منصور، رفعت‌ماه/ حمیرای مارباز دید)، فضایی مملو از **نسبیت** مطرح می‌شود که مدام حرکت از یک موقعیت به موقعیتی دیگر را شاهدیم و به این‌ترتیب فضای پسامدرنیستی رمان، که همانا فضایی متکثر است، شکل می‌گیرد.

پی‌نوشت

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد این‌جانب، با همین عنوان، به راهنمایی زنده‌یاد دکتر علی‌محمد حق‌شناس و مشاورهٔ جناب آقای دکتر یحیی مدرسی است که در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی از آن دفاع شد.

منابع

آلن، گراهام (۱۳۸٦). *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، تهران: نشر مرکز.

تسلیمی، علی (۱۳۸۳). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)*، تهران: اختران.

تودورف، تزودان (۱۳۷۷). *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین*، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز.

تولان، مایکل (۱۳۸٦). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناسی ـ انتقادی*، ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و زهرا نعمتی، تهران: سمت.

خسروی، ابوتراب (۱۳۷۹). *اسفار کاتبان*، تهران: آگه و نشر قصه.

خسروی، ابوتراب (۱۳۸٤). *اسفار کاتبان*، تهران: آگه و نشر قصه.

کریستوا، ژولیا (۱۳۸۱). «کلام، مکالمه، رمان»، *به سوی پسامدرن: ساختارگرایی در مطالعات ادبی*، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، تهران: نشر مرکز.

Bakhtin, M. (1984). *Problem of Dostoevsky's Poetics*, ed and rtans, C. Emerson Minneapolis: University of Minnesota Press.

Benfild, A. (1982). *Unspeakable Sentences,* New York: Routledge and Kegan Paul.

Jahn, M. (1996). 'Window of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Naratological Concept', *Styl*e (30) 2.

Lodge, David (1990). *After Bakhtin,* London and New York: Routledge.

McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*, New York: Methune.

Moriss, R. (2003). *Realism*, London: Routledge.

Teranishi, Masayuki (2007). 'AStylistic Analysis of Soul Bellow's Hersog: a Mode of postmodern Polyphony', *Language and Literature*, London, Los Angeles. New Delhi and Singapore. Vol 16 (1).

Toolan, Micel (2001). *Narrative: A Critical Linguistic Introduction,* 2ed. London: Rotledge.