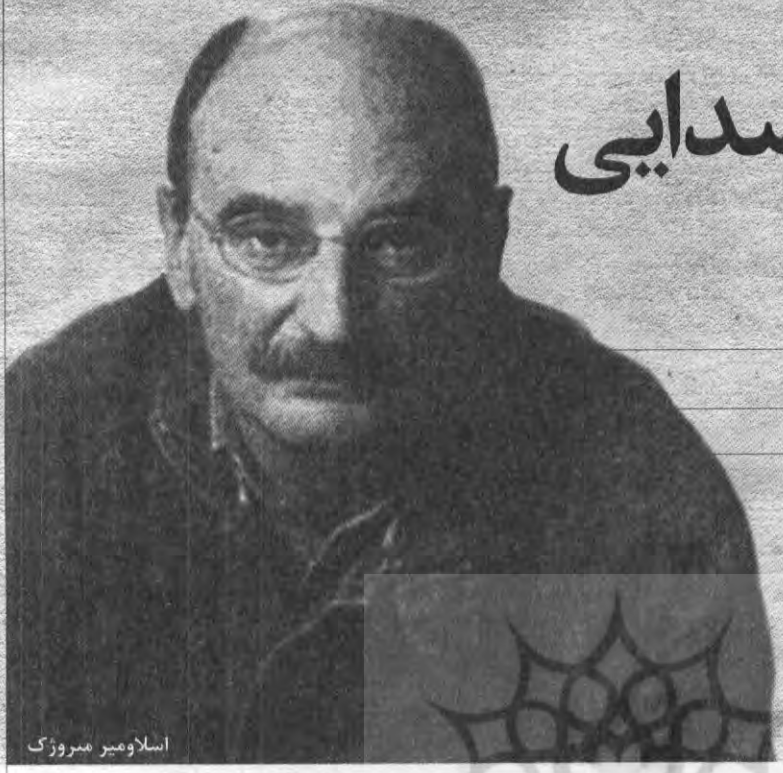
ادبیات چندصدایی و نمایشنامه

با بررسی مهاجران از اسلاومیر میروژک

احسان مقدسی



اسلاومیر میروژک

مقدّمه ادبیات چندصدایی، مهاجران

اصطلاح چندصدایی یا پلی‌فونی[1] را باختین از موسیقی وام گرفته است. در آوای مونوفونی (تک‌صدایی) یک ملودی، در ساده‌ترین شکل خود توسط خواننده یا نوازنده اجرا می‌شود. زمانی که صدای خواننده را سازی هم‌زمان همراهی کند یا یک ملودی به وسیله دو ساز، اجرا گردد، به آن هوموفونی و هنگامی که چند ملودی با هم درآمیزد (با چند ساز یا ساز همراه با آواز) حالت پلی‌فونی ایجاد می‌شود.

ملودی‌های اجراشده توسط هر ساز، در حالت پلی‌فونی، الزاماً در یک جهت با هم پیش نمی‌روند و می‌توانند در جایی، وارد هارمونی و در جایی، خارج یا به صورت ناقص تمام شود.

تعریف ادبیات چندصدایی بدون توجه به نظریه‌های دیگر باختین، در حوزه‌های دیگری چون فلسفه و زبان‌شناسی، غیرممکن است. باختین بر خلاف سوسور و دیگر زبان‌شناسان ساختارگرای قبل از خود، که بیشتر به نظام زبان توجه داشتند، گفتار را وارد حوزهٔ بررسی‌های زبان‌شناختی خود می‌کند و آن را در مرکز توجه خود، قرار می‌دهد. باختین اعتقاد داشت که؛ زبان‌شناسی به جای توجه بیش از حد به نظام‌های زبان (نظام واجی، تک‌واژی، نحوی و...) باید بیشتر توجه خود را به گفتار معطوف کند. آنجا که انسان به عنوان یک فاعل سخنگو (سوژه) حضور دارد و با گفتار خود چه در متن و چه در اجتماع بیرون با دیگر انسان‌ها، اقدام به برقراری ارتباط و سخن گفتن می‌کند. گفت‌وگو هستهٔ اصلی بحث‌های باختین را در حوزه‌های ادبیات، فلسفه، زبان‌شناسی و روان‌شناسی، تشکیل می‌دهد.

«به نظر باختین در رمان‌های داستایوفسکی، هر یک از شخصیت‌ها در حکم یک ملودی‌اند و مجموعهٔ آن‌ها، نغمهٔ نهایی را می‌سازد. به بیان دیگر آن‌ها یکدیگر را کامل می‌کنند. در رمان‌های داستایوفسکی، راوی نه یک فرد (یا نویسنده) بلکه افرادند. راوی خود را به اشکال متفاوت و گاه متضاد معرفی و معتقد می‌کند. در رمان تک‌آوایی جهان، روایت‌شدهٔ دنیای شخصیت‌هاست که راوی بیانش می‌کند. اثر، تقلیدی است از کنش شخصیت‌ها. اما در رمان‌های چندآوایی داستایوفسکی، جهان روایت‌شده، جهان روایت‌های گوناگون از شخصیت‌هاست که به وسیله دیدگاه دگرگون‌شونده (و غیرثابت) راوی بیان می‌شود. اثر همچنان تقلیدی از کنش شخصیت‌هاست، اما این کنش‌ها، فقط در مناسبات درونی خود، معنا می‌یابد و در تجرید و انزوا، بی‌معنایند. در رمان تک‌آوایی، صرفاً کلام راوی (یا مؤلف) یعنی منفرد و منزوی را می‌شنویم که بالای هر صدای دیگری قرار می‌گیرد و آن‌ها را هماهنگ می‌کند. هرچند مکالمه شخصیت‌ها را می‌شنویم، اما دست‌آخر، تک‌گویی راوی یا نویسنده بر همه‌چیز، مسلط است و نظارت دارد اما در رمان‌های چندآوایی، رابطهٔ میان شخصیت‌ها از راه مناسبات نویسنده با شخصیت‌ها، دانسته می‌شود. نویسنده در مرکز قرار می‌گیرد و با رقّت دل با شخصیت‌ها روبارو، می‌شود. در این حالت، نویسنده بدل به چند آدم می‌شود. در رمان چندآوایی، مکالمه عنصر اساسی است. در گام نخست، مکالمه میان نویسنده و شخصیت‌ها در گام بعد، مکالمه میان شخصیت‌ها، در یک کلام مناسبات میان کلام راوی و کلام شخصیت‌ها، نکتهٔ اصلی در روایت است.» (۲:۹۹)

ادبیات چندصدایی در آثار داستایوفسکی، به اوج خود می‌رسد. باختین در ادبیات کهن، در متونی چون گفت‌وگوهای سقراطی یا طنز منی‌په، ریشه‌هایی از چندصدایی‌گری را می‌یابد.

در ادبیات تک‌صدایی، صدایی جز صدای مؤلف در اثر، شنیده نمی‌شود. اگرچه شخصیت‌ها در اثر، حضور دارند، به گفت‌وگو مشغول‌اند اما بیشتر به عروسک‌ها و آبژه‌هایی می‌مانند که توسط مؤلف، آفریده شده‌اند تا بازتاب جهان او یا رسانندهٔ پیام و اهدافش باشند.

ژولیا کریستوا، با توجه به نظرات باختین، ادبیات تک‌صدایی را به سه قسمت تقسیم می‌کند: ۱. شیوهٔ بیان توصیفی و روایی ویژه. ۲. سخن تاریخی. ۳. سخن علمی.

در ادبیات چندصدایی، شخصیت‌ها هر کدام از دیدگاه خود به جهان می‌نگرند و جهان‌بینی خاص خود را دارند. دیدگاه راوی یا نویسنده فقط به عنوان یک صدا در کنار آواهای شخصیت‌ها در اثر حضور دارد: «شاهد دنیایی هستیم که در آن همهٔ شخصیت‌ها و حتی خود راوی از آگاهی گفتمانی خاص خویش برخوردارند. همهٔ گفتمان‌ها، تأویل‌هایی از جهان است که به دیگر گفتمان‌ها پاسخ می‌دهد و به آنها رو می‌کند.» (۴:۳۶) این شخصیت‌ها، هر کدام نه به عنوان یک آبژه، بلکه به عنوان سوژه و فاعلی که جهان و دیدگاه خویش را دارند، در اثر به هم می‌رسند و گفت‌وگو می‌کنند. سوژه‌هایی که از بطن اجتماع برخواسته‌اند.

باختین، در آثار خود بیشتر به بررسی چندصدایی در رمان، می‌پردازد و ادبیات نمایشی را در مرکز توجه خود قرار نمی‌دهد. او در جایی، رمان و نمایش را با هم، چنین مقایسه می‌کند: «رمان در صورت منفک شدن از ویژگی منحصر به فرد چندزبانی اصالت خود را از دست می‌دهد و به نمایش مبّدل می‌شود. (نمایشی که خواندن آن باید توأم با تعبیرهای فراوانی باشد که به نحوی هنرمندانه پرداخت شده است) در رمانی این‌چنین، زبان نویسنده ناگزیر به سوی جایگاه نه‌چندان دلچسب و بی‌محتوای زبان تذکره‌های نمایشی سوق پیدا می‌کند.» (۵:۱۲۶) اگرچه باختین، در بعضی جاها تئاتر و ادبیات نمایشی را فاقد خاصیت چندصدایی می‌داند ولی به صورت متناقصی در بررسی تاریخی ادبیات چندصدایی در طول تاریخ ادبیات به دو گونهٔ بارز ادبیات چندصدایی یعنی طنز منی‌په در دوران روم باستان و نمایش‌های کارناوالی قرون وسطی، اشاره می‌کند که هر دو، حالتی نمایشی داشته‌اند و جزء اولین نمونه‌های ادبیات چندصدایی در تاریخ ادبیات به شمار می‌روند (دکتر ناظرزاده در کتاب پیش‌درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی، نمایش‌های سایتری یونان باستان را هم به این دو نمونه افزودند.) باختین، در مقالهٔ «سبک‌شناسی معاصر و رمان» از هنرهای مبتنی بر فن بیان و تئاتر می‌نویسد که زبان‌شناسی تا کنون توجه زیادی به این هنرها نداشته است، هنرهایی که بنیانگذار هر گونه گفتمانی هستند و اضافه می‌کند بررسی این گونه‌ها، می‌تواند ساختار زبان‌شناسی را متحوّل کند. باختین، در مقالهٔ دیگر خود «سخن در زندگی، سخن در شعر» تدوین نظریه گفتار و ادبیات چندصدایی را که بیشتر به رمان توجه می‌کند نقطهٔ شروعی می‌داند که بعدها می‌تواند قابل بسط به گونه‌های دیگر ادبی باشد. برای حل این تناقص‌گویی در نوشته‌های باختین، می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که او صرفاً توجه خود را به رمان معطوف کرده به گونه‌های دیگر نپرداخته ولی غیرمستقیم اشاره کرده است که با بررسی‌های بیشتر، می‌توان این حالت را در گونه‌های ادبی دیگر نیز یافت و بررسی کرد.

با نگاهی دوباره به نظریات باختین و مقایسه آن‌ها با ادبیات نمایشی متوجه می‌شویم بعضی فاکتورهای اساسی، در نظریه ادبیات چندصدایی باختین وجود دارد که در آثار نمایشی (بر عکس رمان) کمتر به آن‌ها پرداخته شده است:

۱. تئاتر و هنر نمایش، بیشتر دیالوگ و گفت‌وگو بین شخصیت‌هاست. هر گفت‌وگویی در نمایش، پاسخی از طرف شخصیت دیگر، می‌گیرد یعنی در نمایشنامه، نویسنده هنگام نوشتن اثر، پاسخ فرد دیگر به گفت‌وگو را نیز، در نظر می‌گیرد. گفتمان پاسخ در نمایش به این دلیل (هدف‌دار بودن به دلیل قالب خاص نمایشنامه) از فضای گفتمان آزاد دور می‌شود. ۲. ساختار ارسطویی مرسوم که سال‌ها

نمایشنامه‌نویسان از آن پیروی می‌کردند (و هنوز هم در بسیاری از نمایشنامه‌ها ساختار غالب است) از ساختار تک‌صدایی پیروی می‌کند. باختین، در مقالهٔ «مسئلهٔ محتوا» مادّهٔ اولیه و شکل در اثر ادبی در نقدی بر فرمالیست‌ها، ساختار ارسطویی را ساختاری به دور از منطق گفت‌وگو معرفی می‌کند. هر گونه اعمال ساختاری خاص کل اثر، به عنوان عاملی قالب‌دهنده و دیکتاتورمآب رفتار و اثر را از حالت چندصدایی دور می‌کند و به سمت قالب تک خود می‌برد. در گونه‌های دیگر تئاتر چون تئاتر آبزورد، مدرن، پست‌مدرن و ... ساختار ارسطویی نقض می‌ستود ولی نویسندگان بیشتر در گریز از ساخت تک‌صدایی ارسطویی به دام ساختار تک‌صدایی دیگر می‌افتند. در شیوهٔ برشتی که فاصله‌گذاری و آموزش علمی تماشاگر مورد نظر است گفت‌وگو معنا ندارد زیرا نمایشنامه‌نویس به هنر به عنوان وسیله‌ای برای انتقال ایدئولوژی و آموزش تماشاگر می‌نگرد و به فکر کثرت‌گرایی و گفت‌وگو نیست. (باختین ساختار حماسهٔ اپیک را در مقاله «داستان حماسی و رمان» تک‌صدایی می‌داند.) در آثار نویسندگانی که بیشتر به نقد افکار سنتی در دوران مدرن و یا در دوران مدرن به نقد افکار مدرن پرداخته‌اند، نیز در بیشتر موارد اگرچه صدایی ایجاد می‌شود که با صدایی قبل از خود به گفت‌وگو می‌نشیند اما در نهایت همین صدا به تک‌صدایی که به جای گفت‌وگو بیشتر به فکر غلبه کردن بر افکار پیش از خود است تبدیل می‌گردد. در گونه‌های سمبولیستی و نمادگرایانه و نمایش هم رابطه گفت‌وگویی وجود ندارد. نماد در بین موضوع مورد اشاره (دال) و مدلولی که می‌آفریند، تعریف می‌شود و زمانی که رابطهٔ دال و مدلول به هم بخورد، نماد از میان می‌رود. هیچ گفت‌وگویی را نمی‌توان وارد این‌گونه کرد، زیرا گفت‌وگویی رابطهٔ دال و مدلول را که قراردادی است مخدوش و نماد را از بین می‌برد. ۴. در نمایشنامه، صدای مؤلف که متعلق به او باشد وجود ندارد ولی در رمان، مؤلف خود، جدا از شخصیت‌های متن، می‌تواند وارد اثر شود و به صورت مستقل با دیگر شخصیت‌ها یا خواننده، گفت‌وگو کند.

به‌رغم تأثیر بسیار زیادی که نظریات باختین در حوزهٔ فلسفه، ادبیات و زبان‌شناسی داشت، این تأثیر در حوزهٔ ادبیات نمایشی کمتر از حوزه‌های دیگر ادبیات بوده است. اگرچه اندیشه کارناوالی باختین، در دوره‌ای در عالم نمایش جریان‌ساز گردید. اما ادبیات چندصدایی مورد نظر باختین، در مقایسه با رمان در عالم نمایش تأثیر آن‌چنان شدیدی به جا نگذاشت. با نگاه دیگری به هنر تئاتر متوجه می‌شویم که این هنر توانایی بالقوه زیادی دارد که حتی می‌تواند بیشتر از رمان به خلق صداهای مختلف دست یازد. هر نمایشنامه (به جز نمایشنامه‌های خاصی که فقط برای خواندن نوشته می‌شوند) در مرحلهٔ بعد، به نمایش تبدیل می‌شوند. در همان مرحله اوّل (نوشتن نمایشنامه) نمایشنامه‌نویس می‌تواند با رعایت و توجه به ساختارهای مورد نظر باختین، در ادبیات چندصدایی، این حالت را (هرچند کمتر از رمان) در اثر ایجاد کند. در مرحلهٔ اجرا، اجراکنندگان نمایش علاوه بر نوشتار (نمایشنامه) ابزارهای دیگری چون: بازیگر، میزانسن، نورپردازی، صدا، موسیقی و بسیاری دیگر از هنرها و عوامل دیگری را در اختیار دارند و می‌توانند با در هم آمیختن این صداها بیشتر از رمان یا گونه‌های دیگر ادبی دست به ایجاد گفت‌وگو و به وجود آوردن صداها و آواهای مختلف زنند که در نهایت، با هم‌آوایی با هم در اثر به ایجاد حالت پلی‌فونی بینجامد.

باختین، در بررسی گفتار، گزاره را شامل دو بخش می‌داند: بخش کلامی تحقق‌یافته و بخش مستتر یا ناگفته. بخش اوّل همان معنای کلمه در جمله و در نظام زبان است. قسمت مستتر شامل بخش‌های مختلف، چون آهنگ و لحن بیان کلمه، توسط شخص در موقعیتی خاص می‌باشد

که معنای خاصی به آن می‌بخشد (به تلفظ کلمه سادهٔ «وای» دقت کنید! اگر با عصبانیت ادا شود نشانهٔ نارضایتی گوینده است اگر با بی‌حوصلگی ادا شود نشانهٔ کلافگی، اگر با ترس ادا شود نشانه جا خوردن و...) باختین، قسمت دوم را مهم‌تر از بخش اوّل می‌داند. شخص با تنظیم خودآگاه یا ناخودآگاه لحن و آهنگ کلمه در هنگام ادای آن حالتی استعاری به کلمه می‌بخشد. باختین، معتقد است روح ارسطوساز انسان باستان در هنگام کلام، هنوز زنده است و گویی اطراف فرد پُر از نیروهای نادیدنی است. در تئاتر، در شیوهٔ بیان شخصیت‌ها، هنگام اجرا، همین حالت آهنگ و لحن خود می‌تواند به مقدار بسیار زیادی به ایجاد آواهای مختلف کمک کند و تعداد صداها را افزایش دهد.

نمایشنامهٔ «مهاجران» از اسلامیر مروژک، با دقت انتخاب شده است تا مورد بررسی قرار گیرد. به نظر نگارنده، این اثر به‌شدت تحت تأثیر افکار باختین، بوده و با ترفندهای خاصی که مروژک به کار برده به نوعی، به نمایشنامه‌ای چندصدایی تبدیل شده است. درست است که در آثار نمایشی دیگر نیز، می‌توان نمونه‌هایی از چندصدایی را یافت اما در مهاجران این خصیصه و دیگر تئوری‌های باختین، نمودی بارز یافته است.

نظریات باختین، در حوزهٔ ادبیات چندصدایی را نمایش‌نویسان نیویورکی از سال ۱۹۹۶ در تئاتر اجرا کردند. بررسی کار این حلقه، نیاز به بررسی‌های دقیق‌تری دارد که از حوصلهٔ این نوشته، خارج است اما به نظر من فعالیت این گروه صرفاً بر پایهٔ نظریات باختین، در حوزهٔ ادبیات چندصدایی می‌باشد و توجه زیادی به نظریات او در دیگر حوزه‌هایی چون فلسفه، انسان‌شناسی. زبان‌شناسی و فلسفه نمی‌کند درحالی‌که ادبیات چندصدایی، در رأس هرم نظریه‌های او قرار دارد و بدون بررسی قاعدهٔ این هرم نمی‌توان به تعریف درستی از رأس آن، رسید. در بررسی مهاجران، تلاش شده است که علاوه بر توجه به عواملی که اثر را تبدیل به اثری چندصدایی می‌کنند به نظریات دیگر باختین، در دیگر حوزه‌ها نیز توجه شود. نمونهٔ مهاجران می‌تواند نمونهٔ خوبی برای اثبات این مدّعا باشد که ادبیات چندصدایی علاوه بر رمان در نمایشنامه نیز می‌تواند وجود داشته باشد.

◄ فلسفهٔ کنش، انسان‌شناسی فلسفی باختین و مهاجران

باختین، در انسان‌شناسی فلسفی، خود را از دو اصطلاح رایج در فلسفه یعنی: آبژه و سوژه استفاده می‌کند. در تعریفی ساده، آبژه[۲] شی‌ای است که مورد مطالعهٔ سوژه قرار می‌گیرد و از خود قدرت انجام کنش ندارد. سوژه، کنندهٔ کار و انجام‌دهندهٔ کنش است. آبژه به دلیل خصیصه شیءگونه خود، قدرت تفکر، سخن گفتن و انجام دادن کار را ندارد اما سوژه، سخنگو، متفکر و دارای قدرت انجام عمل را دارد.

باختین، در بررسی تفاوت نوع پژوهش‌هایی که در حوزهٔ علوم طبیعی و انسانی انجام می‌گیرد از تفاوت آبژه و سوژه، استفاده می‌کند. او معتقد است علوم طبیعی دیدی آبژه‌باورانه دارد. دانشمندی را فرض کنید که با میکروسکوپ، مشغول بررسی یک باکتری است، سوژهٔ دارای اندیشه و باکتری، آبژهٔ مورد مطالعه او است. در فیزیک و علوم طبیعی و مقالات و متون علمی و در این زمینه‌ها، این پژوهشگر است که در مقام سوژه قرار دارد و نتایج بررسی‌های خود را به صورتی تک‌صدایی منتشر می‌کند. «نتایج بررسی‌های من این را نشان می‌دهد که... من معتقدم و...» جملاتی هستند که در متون علمی به‌کرّات، دیده می‌شوند. علوم، چه در شیوهٔ نگاه خود، که موضوع مورد مطالعه را به آبژه تبدیل می‌کند، و چه در مقالات و متون علمی از منطق گفت‌وگویی دورند زیرا گفت‌وگو، زمانی معنا می‌یابد که دو سوژهٔ مستقل، حضور داشته باشند.

باختین، معتقد است که علوم انسانی در مقابل علوم دیگر، از عقدهٔ خودکم‌بینی رنج می‌برد و به دلیل این خودکم‌بینی، شیوهٔ بررسی در علوم طبیعی را به علوم انسانی منتقل می‌کنند درحالی‌که انسان، سوژهٔ سخنگو بوده و نمی‌توان مانند علوم دیگر ـ که مورد مطالعه خود را به آبژه تبدیل می‌کنند ـ به آن نگریست. باختین در نقدی که از فرمالیست‌ها و ساختارگرایان می‌کند، دید و نگاه آن‌ها به آثار هنری را دیدی از این نوع، یعنی آبژه‌باورانه می‌داند. آن‌ها به بی‌توجهی به محیط اجتماعی ـ ایدئولوژیکی که بر اثر آن به وجود آمده‌اند و نیز کنار گذاشتن خود مؤلف، توجه خود را صرفاً به اثر معطوف می‌کنند و به بررسی ساختار آن می‌پردازند. درحالی‌که اثر هنری یا ادبی توسط انسان که سوژه‌ای سخنگو و دارای قدرت تفکر است به وجود آمده است و نمی‌توان مانند یک شیء، به تشریح و جراحی آن پرداخت و آن را از محیط اجتماعی و خود مؤلف، جدا کرد.

باختین، در فلسفه کنش و انسان‌شناسی خود، باز از همین تقابل بین آبژه و سوژه، این بار به نوعی دیگر، استفاده می‌کند. انسان‌ها از دیدگاه باختین، همگی سوژه‌اند، سوژه‌هایی که قدرت انجام کنش و مسئولیت‌پذیری در مقابل این کنش‌ها را دارند و نمی‌توانند با پنهان کردن خود در پشت دیدگاه‌ها و ایدئولوژی‌ها (مارکسیسم، انقلابی، مذهبی و ...) از زیر بار این مسئولیت‌پذیری، شانه خالی کنند. از نظر فیزیکی، انسان به عنوان جسمی که فضا را اشغال می‌کند همیشه برای بهتر شناختن خود، نیاز دارد به اینکه به بیرون از جسم خود برود و از بیرون، به خود و رفتارش بنگرد تا بهتر بتواند خود را بشناسد. این میل به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه، در درون همهٔ انسان‌ها وجود دارد. اما غیرممکن است. برای جبران کردن این حالت غیرممکن، انسان‌ها می‌توانند در گفت‌وگوی با هم و از چشم و خلال نظریات همدیگر به این خودشناسی برسند. در گفت‌وگوی بین انسان‌هاست که هر فردی، تبدیل به شعاع نوری می‌گردد تا از خلال آن، فرد مقابل، شناخت بیشتر از خود برسد. برای ایجاد گفت‌وگو و رسیدن به خودشناسی، باختین، معتقد است که انسان‌ها باید به همدیگر به چشم سوژه، نگاه کنند چون تا زمانی که دو سوژه، حضور نداشته باشند نمی‌تواند گفت‌وگویی بین آن‌ها به وجود بیاید. یعنی پیش‌زمینهٔ آغاز گفت‌وگو این است که هر فردی، فرد مقابل خود را دارای تفکر، قدرت و به طور کلی سوژه، فرض کند و فرد مقابل را به دلایل مادی یا انتزاعی به آبژهٔ مادی یا فکری خود، تبدیل نکند. این نگاه به سوژهٔ مقابل، نباید با تحقیر، انزجار و ... همراه باشد. چون هر کدام از این‌گونه نگاه‌های جهت‌دار، سوژه را ضعیف می‌کند. ایجاد گفت‌وگو و فضای گفت‌وگو بین انسان‌هاست که آن‌ها را از دید ابژه‌باورانه و تک‌صدایی، جدا می‌سازد.

در ابتدای مهاجران، شخصیت‌های «آ» (روشنفکری، باسواد) و «ی‌ی» (بی‌سواد و ساده) هر یک به شخص مقابل، به عنوان آلت دست و آبژه نگاه می‌کنند. «آ» به «ی‌ی» به عنوان آبژه‌ای برای مطالعات انسان‌شناسی خود و «ی‌ی» به «آ» به عنوان آبژه‌ای برای استفاده‌های مالی و تأمین‌کننده بخشی از نیازهای مادی. این نگاه در رفتارهای ابتلای شخصیت‌ها، دیده می‌شود. در آغاز نمایش «ی‌ی» از «آ» تقاضای سیگار و کبریت می‌کند سپس از او کنسرو می‌گیرد، قند، چای و مشروب او را هم «آ» تأمین می‌کند، اجارهٔ خانه هم، به عهدهٔ او است، این تقاضاها از جانب «ی‌ی» به گونه‌ای مطرح می‌شود که انگار «آ» وظیفهٔ به جا آوردن تمامی این نیازهای مادّی او را بر عهده دارد. «آ» همان‌طور که خودش اعتراف می‌کند برای این، راضی به زندگی با چنین موجودی شده است که به عنوان یک محقق، «ی‌ی» را که موجودی از جنس تودهٔ مردم این نیروی محرّکهٔ تاریخ است، مورد مطالعه قرار دهد. او در جایی می‌گوید: «من احتیاج به یک برده دارم البته نه برای اینکه ازش استفاده کنم و به کارش بگیرم. من به تو به عنوان یک الگو، احتیاج دارم» (۱۰۶:۳) و در جایی دیگر مانند یک دانشمند که مشغول بررسی یک حشره (به عنوان آبژه صرف) در زیر میکروسکوپ است در مقابل اعتراض «ی‌ی»، چنین عکس‌العمل نشان می‌دهد: «برای یک دانشمند، محقق اصلاً مهم نیست که حشرهٔ زیر میکروسکوپ، دربارهٔ میکروسکوپ، چی فکر می‌کند. من نگاهت می‌کنم، تشریحت می‌کنم، همین، تمام» (۳:۱۲۵)

از طرفی هر دو نفر این شخصیت‌ها، که همدیگر را به چشم آبژه می‌نگرند، خود، آبژهٔ تفکرات خویش‌اند. «آ» اسیر علم و بررسی‌های خود و اینکه با این مطالعات گامی بزرگ در جهت پیشرفت علم برخواهد داشت و «ی‌ی» اسیر پول. یعنی «آ» را

تفکرات انتزاعی او در مورد «ی‌ی» و انسان‌ها آبژهٔ خود می‌کند و «ی‌ی» را برای به دست آوردن پول بیشتر، برای ساختن زندگی بهتر.

این دو شخصیت، با این ذهنیت‌ها، گام به فضای گفت‌وگـوی سایه‌روشـنی که مـروژک در اتاقی زیرزمینی که پنجره‌ای به بیرون ندارد، می‌گذارند. مکان نمایش بیشتر به زندان و تبعیدگاه می‌ماند. زندان از نظر مکانی (اتاق بدون پنجره) و تبعیدگاه از این نظر که این دو شخص جبراً (به دلیل خطر مسـائل سیاسـی و اقتصادی) از مملکت خویش مهاجـرت کرده‌انـد. در طنز منی‌پـه، که یکی از نمونه‌های بارز در ادبیات چندصدایی است، مکان‌ها بیشتر به تبعیدگاه و زندان می‌مانند. در این مکان بسته است که اشخاص شروع به گفت‌وگو می‌کنند. با جلـو رفتن نمایـش و در فضـای گفت‌وگویی (گفت‌وگویی بیشـتر جدلی، چون دو شـخص به هم نگاهی آبژه‌باورانه دارند) دیدگاه آبژه‌نگرانهٔ هر دو شخصیت با شکسـت مواجه می‌شود. «آآ» به «ی‌ی» می‌گوید که اسیر پول و خیال‌پردازی‌های خود دربارهٔ آینده شـده اسـت و به همین سبب هیچ‌گاه نمی‌تواند به کشور خود و کنار خانواده‌اش بازگردد. او با این اظهارنظر به این موضوع اشـاره می‌کند که «ی‌ی» آبژهٔ پول شده و آزادی‌اش را از دست داده است. بعد از شنیدن این جملهٔ «ی‌ی» تمامی پول‌هایی را که در طول دو سال با زحمت به دسـت آورده بود، پاره می‌کنـد. بعد از این کار «ی‌ی»، تفکرات «آآ» در مورد «ی‌ی» و انسان‌ها به شکسـت می‌انجامد و تمامی کاغذهایش را که نتیجهٔ سال‌ها بررسی بود پاره می‌کند زیرا هیچ‌گاه، انتظار نداشـت که «ی‌ی» دست به این کار بزند. در پایـان تفکرات اولیه آبژه‌باورانه هر دو در فضای گفت‌وگوی ایجادشده بین ابتدا و انتهای نمایش، با گفت‌وگو شکسته می‌شود. «آآ» از نظر باختین مرتکب همان اشتباه ساختارگرایان می‌شود یعنی تحقیق در حوزهٔ علوم انسانی به شیوهٔ علوم طبیعی او به «ی‌ی» که یک انسان است مانند یک حشره و باکتـری که در حقیقت آبـژهٔ مورد مطالعه یک دانشمند علوم طبیعی است می‌نگرد. نگرشی که در پایان، شکست می‌خورد.

شـخصیت‌ها، با گذشـت نمایش کم‌کم از آبژه بودن به سمت سـوژه بودن گام برمی‌دارند و این روند در سایهٔ چیزی جز گفت‌وگو بین آن‌ها نیست. گفت‌وگویی که به آن‌ها کمک می‌کند تا همدیگر را بشناسـند و هر یک متوجه شـوند که به طور پنهانی آبژهٔ تفکرات انتزاعی خود، شده‌اند.

«آآ» و «ی‌ی» بیشـتر از اینکه شـبیه اسم دو شخصیت باشـند، شبیه دو آوا هستند. (آآ و ی‌ی در ترجمه ایرج اهری، آآ و ایکس‌ایکس می‌باشد). «آ» حرف اول الفبا و «ی» حرف آخر آن است. در جایـی از نمایش «آآ» می‌گوید: «من این حرف‌ها رو دارم. این کلمه عزیز و نازنین، کلمه‌هایی که با هـر حرفی از حروف الفبا که دلم بخواد ... شـروع می‌شـه» (۳:۷۷) کلمات عزیـز و نازنین که برای گفت‌وگو به کار می‌برند.

ادبیات چندصدایی و اجتماع

گفتار هر شخص، علاوه بر اینکه بیان‌کنندهٔ عقاید و نظریات او در آن لحظه اسـت چون گویندهٔ این گفتار خود شخصی اسـت که در اجتماع زندگی می‌کند، برخاسـته از محیط اجتماعی اسـت که فرد در آن زندگی می‌کند. در ادبیات چندصدایی، صداها و آواهای مختلف افراد، آواهایی برخاسـته از اجتماع‌انـد. داشـتن جنبهٔ اجتماعـی یکی از مشخصه‌های اصلی آثار چندصدایی است. باختین، در بررسـی آثار رابله، داستایوفسـکی و ... به این خصوصیت اشاره می‌کند. «مطالعه و تبادل درونی، فقط در صورتی به نیروی آفرینشـی بدل می‌شود که چند مفهومی و تضادهای فردی به کمک چند زبانی اجتماعی بارور شود» (۱:۹۴). گفت‌وگو، در اجتماع و زمینهٔ اجتماعی است که بارور می‌شود. مهاجـران، دو شـخصیت دارد: «آآ» و «ی‌ی» هر دوی این افـراد، دارای خصلت‌های بارز اجتماعی هستند. «آآ» روشنفکرمآب و باسواد و دارای عقاید خشک است و «ی‌ی»، بی‌سواد و ساده‌دل «آآ» در فضای شهری و «ی‌ی» در روستا بزرگ شده است. این خصلت‌های «آآ» و «ی‌ی» در دیالوگ‌هایشان در نمایشـنامه به‌خوبی بازتاب یافته اسـت و هر کدام چه از نظر لهجه، چه از نظر میزان فکر دارای گویشی خاص خود می‌باشند.

محیـط بیرونی (کشـوری کـه در آنجا زندگی می‌کنند) نیز توسط این دو کاراکتر معرفی می‌شود. «ی‌ی» از محیط کار، گردش‌های روزانه در شـهر و ... . «آآ» از مسـائل سیاسی، سطح آزادی و ... در آن کشـور صحبت می‌کنند. توصیف‌های «ی‌ی» به علـت عامی بودن، بیشـتر به شـرایط کاری، محیط‌های بیرون و مردم (مخصوصاً زنان) محدود می‌شـود و «آآ» سـعی می‌کند نگاهی عمقی‌تر و علمی‌تر داشته باشد. از طرفی، وطن این دو نیز، از طریق خاطرات مختلفی که تعریف می‌کنند، برای خواننده معرفی می‌گـردد. در جا به جای اثر، این معرفی با شـگردهای تئاتری نیز صورت می‌گیرد. شبی که نمایش در آن می‌گذرد، شب تحویل سال نو است، صدای آهنگ و مهمانی طبقات بالا به این موضوع اشـاره دارد. این اشارات به محیط بیرون با صدا، در جاهای مختلف تکرار می‌شـود (صدای ماشین پلیس، آب در لوله‌ها و ...).

در بازی‌های این دو شخص نیز، تأثیرات اجتماع را می‌توان دیـد. در جایی از نمایش دسـت‌های «ی‌ی» به‌شدت می‌لرزد. لرزه‌ای که حاصل شرایط سـخت محیط کاری و رفتار اسـتعماری سخت کارفرماها با کارگران مهاجر، از کشـورهای دیگر اسـت. اجتماع، با تمامی زشـتی‌ها و پلیدی‌ها و زیبایی‌هایش با شخصیت‌های نمایش، گره خورده و توسـط دو دیدگاه و صدای مختلف به خواننده یا تماشاگر معرفی می‌گردد. در نمونه‌های مختلف ادبیات، چند صدای معرفی‌شده توسط باختین، از طنز «منی‌پـه» در دوران روم گرفته تا آثار چارلز دیکنز در عصر حاضر، عامل اجتماع، نقش مهمی دارد. عاملـی که در مهاجران نیز، دیده می‌شـود. دو شخصیت به عنوان دو فرد برخاسته از جامعه، دیدگاه‌های متفاوت خود را حفظ می‌کنند. اجتماع، در صداهایـی که از طبقات بـالا و بیرون ـ که در طول نمایش ـ به گوش می‌رسـد، در لرزش‌های بی‌وقفه دسـت «ی‌ی» و ... نگاهی شـاعرانه و به عنوان سوم‌شخص غائب در اثر، حضور قدرتمندی دارد.

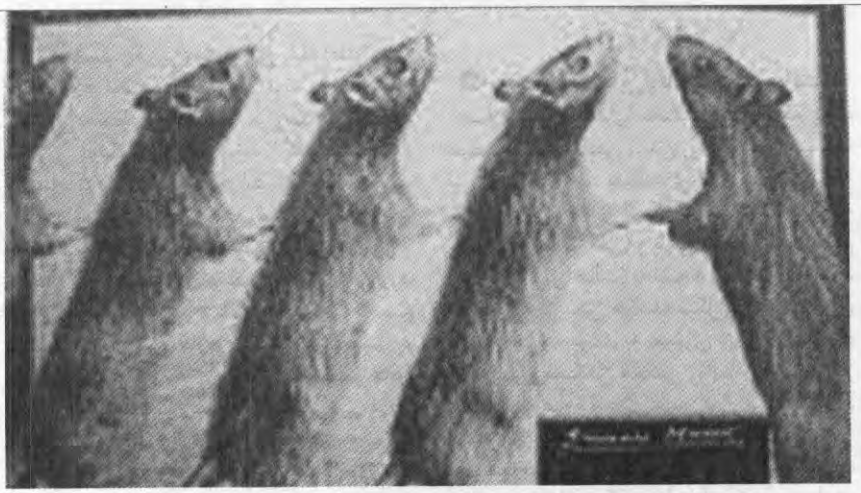
ادبیات چندصدایی و زبان ملّی

زبان ملی هستهٔ اصلی زبان، در یک کشور است. این زبان که از طرف حکومت هم پشتیبانی می‌شود، همیشه درصدد غلبه بر زبان‌ها و لهجه‌های رایج در کشور می‌باشد. بودن فقط یک زبان و لهجهٔ واحد، در جهت اهداف حکومت‌هـای دیکتاتوری عمل می‌کند. یکی از زبان‌شناسـان معاصر اعتقاد دارد اگر تمامی جهان یک زبان واحد داشت، مردم دنیا اکنون در سـاختمان‌ها و شهرهای زندان‌مانندی، زندگی می‌کردند. تعـداد زبان‌ها و لهجه‌ها در هر کشوری باعث ایجاد تنوع و گفت‌وگو می‌گردد که با اهداف سیستم‌های بستهٔ حکومتی سازگار نیست. (در قرآن تنوع زبان‌ها در شـمار آیات و نشانه‌های الهی به حساب آمده است.)

باختین، معتقد اسـت علاوه بر زبان ملی در هر کشـوری، زبان توسـط افراد آن جامعه لایه‌بندی می‌شـود. زبـان مشـاغل (وکلاء پزشـکان و هنرمندان)، زبان‌های رایج در میان گروه‌های خاص (صحبت‌های زنانه، نوکرمآبانه و ...) زبان‌های رایج در محیط‌های خاص (پایین شهر، بالای شهر و ...) و لهجه‌ها و گویش‌های متفاوت: این لایه‌های زبانی و لهجه‌ها همیشه با زبان ملی ادا می‌شوند کرده و آن را تضعیـف می‌کنند. (مثلاً اصطلاحات خود را وارد زبان رایج ملی می‌سازند و با این تضعیف زبان ملی به گسترش چندزبانی و ایجاد گفت‌وگو و کم شدن قدرت حکومت مرکزی، کمک می‌کنند.

مهاجران با این گفت‌وگو آغاز می‌شـود: «ی ی: مَ اومدم آآ: باید گفت، من آمدم.» جوابی که «آآ» به «ی‌ی» می‌دهد اشـاره‌ای فرازبانی (اگر در زبان یا گفتار در مورد خود زبان صحبت شود اصطلاحاً به آن اشـارهٔ فرازبانی گفته می‌شـود) است. «آآ» چون حالتی هجومی بـه «ی‌ی» دارد و در طول نمایش می‌خواهد به او غلبه، و تفکرات خود را (که برتـر می‌داند) به او منتقل کند، کار خود را از آغاز نمایش با این جمله شروع می‌کند. نقش «آآ» در اینجا، مانند نقش زبان ملی است که می‌خواهد با از بین بردن لهجه‌های دیگر، به زبان مسلط، بدل شود.

سـلطه طالبی، که رفته‌رفته بـا ایجاد گفت‌وگو



میان آنها کم می‌شود و در نهایت از بین می‌رود. گفت‌وگو همیشه، در جهت تضعیف دیدگاه غالب، عمل می‌کند. در جوامع قدیمی و سنتی به دلیل بسته بودن شدید نظام‌های حکومتی گفت‌وگو میان طبقات اجتماعی بسیار اندک بود. مثلاً در نظام فئودالی عملاً هیچ گفت‌وگویی (به معنای واقعی گفت‌وگو) بین ارباب رعیت وجود نداشت. در نظام‌های حکومتی به اصطلاح عمودی یا هرم‌وار (شاه در رأس هرم، سپس وزیر و ... تا مردم عادی در قاعده) گفت‌وگو با حرکت از سمت رأس به قاعده، بین اجزای بالایی و پایینی کمتر شد. در اواسط نمایشنامهٔ مهاجران، «آآ» از «ی‌ی» دعوت می‌کند که با هم و کنار یک میز مشروب بخورند. «ی‌ی» در جواب می‌پرسد، او را که از عامهٔ مردم و بی‌سواد است چرا به مشروب‌خوری با خودش دعوت می‌کند. «آآ» در جواب می‌گوید: «برای پاک کردن گناهان ی‌ی: واسهٔ پاک کردن چی؟ آآ: پاک کردن گناهان نیاکان خودم. اجداد ما، پدرانمان که هیچ‌وقت با هم مشروب نمی‌خورند. ی‌ی: این گناهه؟ آآ: بله گناهه. یک نگاه ملی» (۳:۹۹).

اجداد و نیاکانی که در وطن آن‌ها (وطنی که اکنون هم حکومتی دیکتاتوری و بسته دارد) زندگی می‌کردند و شاید یکی از بزرگ‌ترین گناهانشان همین گسستن ارتباط بین طبقات مختلف اجتماعی و از بین بردن گفت‌وگو بین آن‌ها بوده است. گناهی که «آآ» با دعوت «ی‌ی» به شرکت در یک عمل اشتراکی جمعی (مشروب خوردن) و گفت‌وگو درصدد شکستن آن است.

در قسمت‌های مختلف نمایش، جملاتی از زبان‌های دیگر هم می‌شنویم که وارد نمایشنامه شده‌اند. آهنگ سال نو به زبان آلمانی، تعارف کردن مشروب به زبان لهستانی و جملاتی از انگلیسی در بطن زبان فرانسوی نمایش، جای گرفته‌اند تا بیشتر در پایه‌ای‌ترین حالت (تنوع نظام‌های زبانی) اثر را چندزبانی کنند.

ادبیات چندصدایی و روایت‌های گوناگون

در یک اثر چندصدایی، در مورد یک موضوع خاص هر یک از افراد داستان یا رمان (که دارای دیدگاه‌های مختلفی هستند) روایت‌های متفاوتی می‌کنند. در رمان یا اثر دیگر تک‌صدایی، بر روایت یا توصیف راوی (نمادی از خود مؤلف) در اثر به روایت‌های اشخاص دیگر روایت، غلبه دارد. گفت‌وگوها، انسان‌ها، روابط افراد و ... همگی در جهت رساندن یک روایت و پیغام خاص، حرکت می‌کنند. ولی در اثر چندآوایی روایت‌های گوناگون و کثرت دیدگاه‌ها، تک‌روایت غالب را می‌شکنند. در چنین فضایی که به جای تک‌روایت، روایات اشخاص مختلف با جهان‌بینی‌های متفاوت، وجود دارد، خواننده، نیز به عنوان عنصر خلّاق (که می‌تواند موافق یا مخالف روایات و صداهای مختلف که در داخل اثر، حضور دارند. باشد و خود نیز در گفت‌وگو شرکت کند) وارد صحنه می‌گردد.

در مهاجران، این روایت‌های متفاوت، در مورد موضوعی مشترک در توصیف‌های شخصیت‌ها از وطن خود و کشوری که در آن زندگی می‌کنند، دیده می‌شود. (این توصیف از وطن و کشور مورد نظر به عنوان مثالی از روایت‌های دوگانه از زبان شخصیت‌ها در مهاجران آمده است، علاوه بر این مورد، این روایت‌های دوگانه در جاهای سیّاری در این اثر تکرار می‌شود، زیرا اساساً «آآ» و «ی‌ی» دارای جهان‌بینی و نگرش‌های متفاوتی به جهان هستند

«آآ» و «ی‌ی» از وطن خود به دلیل اوضاع نامساعد سیاسی و اقتصادی به کشوری دیگر (که اکنون در آن ساکن‌اند) کوچ کرده‌اند. هیچ اسمی از وطن این دو، و کشوری که در آن زندگی می‌کنند، برده نشده است، فقط توصیف‌های «آآ» و «ی‌ی» است که تصاویری مثالی و خیالی از این کشورها، در ذهن خواننده یا تماشاگر می‌آفرینند.

توصیف‌هایی که با هم متناقض‌اند. وطن از دیدگاه «ی‌ی» فضای آرامی است که خانواده‌اش در آنجا با آرامش زندگی می‌کنند. کشوری پر از مگس که حتی مگس‌هایش هم برای او جذاب و باعث سرگرمی‌اند و در حیاط خانه‌هایش می‌توان دراز کشید و روزهای متوالی به‌راحتی خوابید، اگرچه این کشور وضع اقتصادی مناسبی ندارد. همین کشور را «آآ» سرزمینی با حکومتی بسته و فاقد امنیت روانی می‌داند که مگس‌های زیادش باعث سرافکندگی‌اند!

«آآ» و «ی‌ی» دربارهٔ کشوری که در آنجا ساکن‌اند هم، نظرات مختلفی دارند. «آآ» معتقد است آنجا هرچه قدر هم بد باشد از نظر سیاسی، آزادتر و جایی راحت‌تر، برای زندگی است ولی برای «ی‌ی»، سرزمینی است که او را از همسر و فرزندانش دور ساخته و به‌رغم زیاد بودن کار و پول، از او مانند یک برده بهره‌کشی می‌کند. «ی‌ی» نمی‌خواهد با مردم این کشور (که دوست ندارد) گفت‌وگو کند: «ی‌ی: من نمی‌خواهم با این زبون حرف بزنم... آخه اینا که آدم نیستن آآ: آدم نیستن؟ ی‌ی: نه خُب، آدم‌هایی نیستند که بشه اسمشونو گذاشت انسان آآ: به نظر تو این آدم‌های انسان رو کجا می‌شه پیدا کرد؟ ی‌ی: توی مملکت خودمون». گفت‌وگو برای «ی‌ی» در صورتی تعریف می‌شود که طرف مقابل «انسان» باشد و او نمی‌خواهد این داشته‌های عزیز خود (کلمات) را در ایجاد رابطه با افرادی که به نظر او انسان نیستند، به کار ببرد. گفت‌وگویی که یکی از داشته‌های بزرگ آدمی است.

خواننده یا تماشاگر مهاجران، به جای دریافت نظری واحد در مورد وطن و محل زندگی «آآ» و «ی‌ی» با دو دیدگاه متضاد دربارهٔ این دو جا برخورد می‌کند در چنین فضایی خواننده نمی‌تواند به تصویر واحدی برسد.

باختین، معتقد است در فضای گفت‌وگویی، خواننده نمی‌تواند تصویر ثابت و درستی برای خود بیافریند و در هر لحظه از روایت، اسیر تصاویر گوناگونی می‌شود که او را به بازی می‌گیرند. آفریدن تصویر ثابت برای خواننده، توسط روایتگر، بیشتر در گونه‌های تک‌آوایی اتفاق می‌افتد. تصویر وطن و محل زندگی دو فرد نمایشنامهٔ مهاجران نیز هر لحظه از نمایش با روایت متناقض از سوی این دو، تصویری محو و متغیر به خود می‌گیرد که خواننده در فضایی گفت‌وگویی بین این دو مجبور به وارد شدن به این گفت‌وگو (به عنوان سوم شخص) می‌شود. اثر هنری در حالت چندآوایی، در مقابل خواننده، تبدیل به سوژه، می‌شود. یعنی خواننده که خود سوژه است با سوژهٔ دیگری مواجهه می‌شود و رابطه بین دو سوژه فقط می‌تواند رابطه‌ای گفت‌وگویی باشد.

ادبیات چندصدایی، نقیضه، دروغ

یکی دیگر از مسائلی که باعث به وجود آمدن دوگانگی و نقیضه (که از خصوصیت‌های مهم آثار چندصدایی است) در اثر می‌شود واقعیتی به نام

«دروغ» است. باختین، در نقد آثار رابله (طنزنویس و پزشک فرانسوی) چنین می‌نویسد: «نثر رابله، هنگامی به نقطه اوج و خلوص می‌رسد که نویسنده با زبان فاصله می‌گیرد و آنچه را که مستقیماً و با صراحت در گفتمان، درخواست یا بیان شده است بی‌اعتبار، جلوه می‌دهد. این‌گونه گفتمان‌ها به نظر رابله، قراردادی و اشتباه است و آن را واقعیتی ساختگی و ناهمگون به شمار می‌آورد. این واقعیت، که به‌زعم او با دروغ ادغام شده است، فاقد هر گونه تبیین کلامی و مستقیم، مبنی بر نیّت، به عبارت دیگر فاقد هر گونه اسم خاص است، این واقعیت بازتاب خود را در پیدایش، ایجاد نقیصه‌گون و تشدید دروغ، بازمی‌یابد. واقعیت از طریق تنزل جایگاه دروغ به پوچی تبدیل می‌شود. این واقعیت هیچگاه درصدد تبیین و تعریف خود، با کلام برنمی‌آید چراکه همواره از گرفتار شدن و خود کم‌کردگی در وادی تأثیر و تأثر در هراس است.» (۵:۱۱۴). واقعیت برای فرار از به دام افتادن در قالب کلام واحد (که هم شعارگونه است و هم سلطه‌طلب در عین حال بی‌خاصیت و کم‌تأثیر) به دروغ و پوچی پناه می‌برد. در نثر رابله، کم‌رنگ کردن واقعیت و ساختگی کردن آن، ایجاد نقیضه و گفت‌وگو می‌کند. در مهاجران، شخصیت‌ها دربارهٔ خود، زندگی و کارهای روزمره‌شان دروغ می‌گویند. از ساده‌ترین مسائل («ی‌ی» در مورد اینکه پول ندارد، کنسروهایش تمام شده...) گرفته تا مسائل مهم («آ» در این مورد که «ی‌ی» را لو خواهد داد و یا در مورد تفکرات خود) دروغ می‌گویند. دروغ با زندگی این دو فرد عجین شده است. در اوایل نمایش «ی‌ی» شروع به تعریف کردن گردش خود در ایستگاه قطار می‌کند. او می‌گوید: «آبجو خورده، سیگار خوب خریده و کشیده، در مقابل قطار ایستاده و با زن زیبای مسافری که مسافر قطار بوده ارتباط جنسی، آن هم در دستشویی‌های درجه ۱ داشته است.» «آ» بعد از شنیدن حرف‌های «ی‌ی» می‌گوید که او دروغ می‌گوید و شروع به تعریف دوبارهٔ روایت «ی‌ی» می‌کند: «به ایستگاه رفته، سیگار نکشیده و آبجو نخورده، زن مسافر زیبا را شاید دیده باشد اما هیچ اتفاقی بین آن‌ها نیفتاده و به دستشویی عمومی رفته نه درجه ۱. در نهایت بحث بین «آ» و «ی‌ی» عوض می‌شود و خواننده متوجه نمی‌شود که روایت «ی‌ی» حقیقت دارد یا «آ». این دروغ‌گویی شخصیت‌ها، باعث ایجاد گفت‌وگو بین اثر و خواننده می‌گردد. خواننده، این‌بار در برخورد با تناقضی آشکار در روایت، که به وسیله دروغ‌گویی افراد به وجود آمده، باز مجبور است به گونه‌ای گفت‌وگو با اثر را که این‌بار به وسیلهٔ دروغ سوژه شده ـ بیاورد. دروغ خود یکی از عواملی است که صدایی واحد را از بین می‌برد. زمانی که واقعیت با دروغ توأم شود یا به وسیله آن مورد هجوم قرار گیرد، کم‌رنگ می‌شود و از بین می‌رود.

ادبیات چندصدایی و ناقص ماندن روایت‌ها

علاوه بر روایت‌های مختلف و دروغ که ایجاد نقیضه می‌کند، ناقص ماندن روایات شخصیت‌ها نیز، از عوامل ایجاد نقیضه، در اثر ادبی است که به چندآوایی‌تر شدن اثر کمک می‌کند. زمانی که روایت (در حالت کلی) و پاسخ شخصیت‌ها به هم (در جزئی‌ترین حالت) به نتیجهٔ بسنده ختم شود، معنایی که در ذهن خواننده شکل می‌گیرد معنای واحدی خواهد بود یا به تعبیری دیگر، نویسنده با به پایان رساندن منطقی روایت، دست به کار رساندن مفهوم واحدی شده که از مشخصه‌های ادبیات تک‌آوایی است.

در مهاجران، روایت‌هایی که شخصیت‌ها تعریف می‌کنند یا اتفاقاتی که بین آن‌ها می‌افتد در نهایت، ناقص می‌ماند، روندی که از ابتدا تا انتهای نمایش، در جریان است: «ی‌ی» داستان گردش خود در ایستگاه قطار را تعریف می‌کند، داستانی که با روایت دیگر از گردش او در ایستگاه، توسط «آ» ناقص می‌ماند. سپس دو شخصیت شروع به صحبت دربارهٔ وطن خود می‌کنند، گفت‌وگویی که صدای سوت کتری آن را در میانه، قطع می‌کند. بعد از آن «آ» و «ی‌ی» شروع به بحث دربارهٔ موجودی قند و چای خود می‌کنند و برای تصاحب تنها استکان چایی موجود، دو نفر راضی می‌شوند که با انداختن سکه (بازی شیر یا خط) به این غائله خاتمه دهند، سکه به زیر تخت می‌رود و با پیدا شدن کنسرو، در زیر تخت آشکار می‌شود که «ی‌ی» در مورد تمام شدن موجودی کنسرو خود دروغ می‌گفته، به این ترتیب حکایت چای هم ناتمام می‌ماند.

«آ» با دیدن کنسروی که پیدا کرده متوجه می‌شود که کنسروهایی را که «ی‌ی» در این مدت استفاده می‌کرده، غذای سگ بوده است. «آ»، «ی‌ی» را به سگ بودن متهم می‌کند. دو نفر شروع به جدل با یکدیگر می‌کنند، جدلی که با شنیدن صدای پا از پله‌ها ناقص می‌ماند. این روند تا پایان ادامه می‌یابد.

نمایشنامه، در نهایت با صدای خر و پف «ی‌ی» و گریه کردن «آ» در تاریکی، پایان می‌یابد و به چشم‌اندازی واحد ختم نمی‌گردد.

معنا از دیدگاه باختین، چیزی است که پاسخی را برانگیزد. پاسخی که خود برای معنادار بودن باید پاسخ دیگری را برانگیزاند: در این چرخهٔ نامحدود دیالکتیکی معنا ـ پاسخ است که گفت‌وگو شکل می‌گیرد. در آثار چندصدایی هم ناقص ماندن روایات، دروغ و دوگانگی روایت هر کدام پاسخی (از طرف مؤلف، اشخاص داستان و یا خواننده) برمی‌انگیزاند که گفت‌وگو را در حالتی سه‌وجهی، به جلو می‌برد. وجهه اوّل، میان نویسنده و اثر، به وجه دوم میان اشخاص داخل داستان و وجه آخر میان اثر و خواننده منطق گفت‌وگویی در اندیشهٔ باختین در واقع زنجیری است که نویسنده و خواننده و اثر را به هم پیوند می‌زند. این گفت‌وگو زمانی به وجود می‌آید که متن ادبی از حالتی چندصدایی پیروی کند.

ادبیات چندصدایی و تغییر در شیوهٔ بیان

تغییر شیوهٔ بیانی راوی یا شخصیت‌ها از دیگر مواردی است که روایت را از حالت خطی خارج و صداها را در آن افزایش می‌دهد. خاطره‌هایی که شخصیت‌ها تعریف می‌کنند و اعتراف‌های آن‌ها، از مواردی هستند که شیوهٔ روایی را تغییر می‌دهند. فرض کنید در رمان یا نمایشنامه، روایت از طرف راوی (یا قهرمان) به وسیله گفت‌وگو بین شخصیت‌ها در جریان است. اگر یکی از شخصیت‌ها (که هماهنگ با روال خطی قصه در حال انجام کنش یا روایت است) شروع به تعریف خاطره کند، در این حالت، روال جلورونده داستان که شیوهٔ بیانی خاص خود را دارد با داخل شدن لحن اتوبیوگرافیکال (تعریف خاطره) به هم می‌خورد. اعتراف‌های شخصیت‌ها نیز این‌گونه‌اند و با شکستن روند ثابت قصه‌گویی (و تک‌صدایی) در اثر، طوری رفتار می‌کنند که انگار شخصیت داستان در مقام مجرم در مقابل خواننده (یا دیگر شخصیت‌های اثر) قرار گرفته است. خاطره‌ها و اعترافات علاوه بر تغییر دادن لحن روایت باعث به وجود آمدن نقیضه، در اثر نیز می‌گردند. در مهاجران شخصیت‌ها با تعریف خاطره‌ها و اعتراف‌های مختلف خود، هم گذشته (در خاطره‌ها) و هم صداهای درون (در اعتراف‌ها) خود را در کنار روایت مؤلف، وارد اثر می‌کنند و با آن به گفت‌وگو می‌نشینند.

«ی‌ی» از خاطرات روستای خود، پدرش، خانه و ... و «آ» از همسرانش، وضع مملکت خود در گذشته، سخن می‌گویند. در جایی از نمایش زمانی که «ی‌ی» از او دلیل مهاجرتش را می‌پرسد او به نقل خاطره‌ای از گذشته در جواب «ی‌ی» اکتفا می‌کند. شیوهٔ بیانی این دو شخصیت، در مهاجران در جاهای مختلف حالت اعتراف‌گونه نیز به خود می‌گیرد (به‌خصوص در اواخر نمایش). «ی‌ی» اعتراف می‌کند که فکر کردن بیش از اندازه به پس‌انداز کردن پول، باعث شده که زیاد هم مثل آدم زندگی نکند و «آ» اعتراف می‌کند که تفکر او در مورد انسان‌ها و «ی‌ی» کاملاً خطا بوده است...

خاطره‌ها و اعترافات علاوه بر کارکردهای ذکرشده (نقیضه با خارج ساختن اثر از روایت خطی صرف) وظیفهٔ مهم دیگری نیز دارند. در این‌گونه شیوه‌های بیانی شخصیت داستان یا نمایش شروع به معرفی گذشته، خود و جهان‌بینی‌اش می‌کند، این جهان‌بینی شخصیت ممکن است در جهت و یا در خلاف نظریات مولف باشد.

این تناقض (بین مؤلف و شخصیت) باعث گشودن شدن گفتمان در حوزه‌ای دیگر (حوزهٔ شخصیت) در کنار حوزهٔ گفتمان مؤلف یا راوی

می‌گردد و به زیاد شدن صداها و گفت‌وگو در اثر، کمک می‌کند.

ادبیات چندصدایی و رابط بینامتنی

ورود گونه‌های ادبی دیگری چون شعر، طنز،... به رمان، از مشخصه‌های دیگر چند زبانی در رمان است. باختین، در نوشته‌های خود توجه زیادی به ارجعات بینامتنی در آثار ادبی داشته است. در نظریه گفتار هم، او گفتار هر شخص در موقعیت‌های مختلف را آکنده از سخنان اشخاص دیگر می‌داند. انسان در زندگی خود چه در وادی گفتار و چه در وقت فکر کردن هنگامی که تنهاست، درون ارتباطات بینامتنی با افراد دیگر است. آثار ادبی هم، همگی در ارتباط با آثار قبل از خود هستند. از دیدگاه باختین تنها انسانی که خارج از روابط بینامتنی بوده، انسان اسطوره‌ای است که اولین بار با طبیعت بکر و دست‌نخورده، مواجه بوده است.

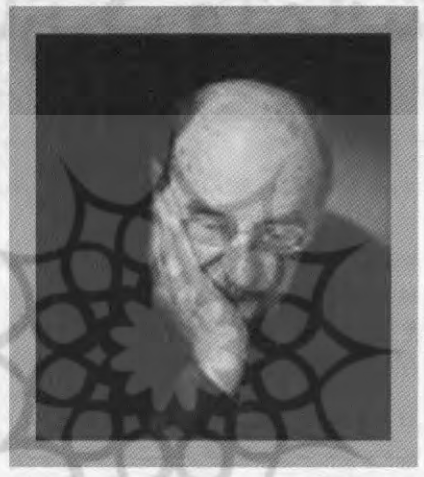
این اشاره به گونه‌های ادبی دیگر و ارجعات بینامتنی در مهاجران هم دیده می‌شود. اگرچه با تعریف باختین، این اثر نیز سخنانی را تکرار می‌کند که قبل از او در اثرهای دیگر بوده است اما زمانی که این اشارهٔ آشکار از طرف مؤلف، وارد اثر گردد، صدای دیگری جز صدای مؤلف، وارد اثر می‌شود.

تغییر زبان شخصیت‌ها از گفتار نمایشی به شعر، در چند جا دیده می‌شود. «آآ» شعر مشهوری برای «ی‌ی» می‌خواند و در جایی به قسمتی از کتاب مقدّس اشاره می‌کند و با تمسخر به «ی‌ی» می‌گوید: «ای نان مقدس بر سفرهٔ آسمانی ملت شریف... .» مهاجران مملو از ارجاعات مختلف به تفکرات مارکسیستی، در مورد جامعهٔ مصرف، کار، طبقات اجتماعی و ... است. در جایی هم «آآ» هنگام صحبت از «تاریخ» به هگل اشاره و در جای دیگر، جملهٔ مشهوری از «شوپنهاور» را نقل می‌کند. این ارجاعات به گونه‌های ادبی و فلسفی که خارج از متن وجود دارند صدای دیگری وارد اثر می‌کند و موجب می‌گردد تا اشخاص دیگری که در خارج از متن قرار دارند با نقل قول از آن‌ها، وارد اثر شوند.

دیالوگ، در نمایشنامه‌ها، اغلب حالت پاسخ‌گویانه به دیالوگ قبل از خود را دارند. باختین، اگرچه گفت‌وگو بین شخصیت‌ها را از خصوصیات مهم ادبیات چندصدایی می‌داند اما در ادامه، با اشاره به دیالوگ‌ها، در نمایشنامه، عنوان می‌کند که حالت غالب پرسش و پاسخ در گفت‌وگوهای اشخاص در تمامی اثر آن را از حالت چندصدایی دور و به قالب تذکره‌های نمایشی می‌اندازد. در رمان صدای مؤلف در کنار گفت‌وگوهای شخصیت‌ها وجود دارد، صدایی که می‌تواند جملات آن‌ها را تأیید، رد، تمسخر و ... کند. همین صدای مؤلف (که همیشه هم از حالت یکنواختی حالت پرسش پاسخ درآورده باعث به وجود آمدن گفت‌وگو در اثر می‌گردد. در مهاجران، گفت‌وگوهای شخصیت‌ها از حالت پرسش و پاسخ غالب در اکثر نمایشنامه‌ها پیروی نمی‌کند. در بعضی جاها اشخاص سخنان همدیگر را قبول، رد، تمسخر یا با هم مخالفت می‌کنند. این حالت متغیّر جواب به دیالوگ قبل از خود، آن را از حالت معمول پرسش ـ پاسخ نمایشی خارج می‌سازد.

نویسنده، اثر، گفت‌وگو

رابطهٔ نویسنده و قهرمانی که می‌آفریند مانند رابطهٔ دو فردی است که همدیگر را می‌شناسند و با زبانی با هم سخن می‌گویند. از میان این مناسبت بین مؤلف و قهرمان، دیدگاه مؤلف به خواننده و بیرون بازتاب می‌یابد. باختین، به این سؤال خود که: «چگونه در اثری استوار به آفرینش کلامی چیزهای جهان خارج، در مناسباتی که با قهرمان دارند بیان می‌شود؟» چنین پاسخ می‌دهد: «یا از درون قهرمان یعنی از افق دید او، یا از بیرون یعنی از محیط»



(۲:۹۶). مهاجران نمایشنامه‌ای دربارهٔ مهاجرت. افراد مهاجر از دیدگاه مروژک (در یکی از گفت‌وگوهایش) به دو دسته تقسیم می‌شوند: «از وطن رانده‌شدگان و خودرفتگان» (۶:۲۴) مروژک خود، جزء دسته دوم است که از وطن خود (لهستان) به میل خود به جای دیگر (فرانسه) مهاجرت کرده‌اند. مضمون مهاجران، مضمونی برخواسته از زندگی خود مؤلف است. باختین، درباره دیدگاه راوی و گفتمانی او در اثر می‌نویسد: «نویسنده به خود و دیدگاه خود نه‌تنها از خلال راوی و گفتمان و زبان وی بلکه از طریق موضوع خود داستان، تجسم می‌بخشد.» (۱۲:۹۰). مروژک که خود از نزدیک با پدیدهٔ مهاجرت آشناست در مهاجران از طریق موضوع و گفتمان‌های اشخاص، به آن تجسم می‌بخشد. «آآ» و «ی‌ی» به دلیل داشتن دیدهای متفاوت نسبت به زندگی، رویکردهای متفاوتی نسبت به مهاجرت دارند. جست‌وجو کردن دیدگاه اصلی راوی (مروژک) در میان سخنان شخصیت‌های نمایشنامه که نظرات متفاوتی دارند قدری دشوار است. باختین، دربارهٔ این‌گونه زبان‌های دوگانه و ارتباط آن با دیدگاه راوی چنین می‌نویسد: «نویسنده از هر دوی این زبان‌ها استفاده می‌کند تا از این طریق نیّات خود را فقط از طریق یکی از آن‌ها انتقال ندهد. نویسنده، در طول تمامی اثر از این داد و ستد مکالمه و تبادل، میان زبان‌ها بهره می‌جوید تا بدین‌سان از دیدگاه زبان‌شناختی خنثی نماند و در کشاکش میان دو زبان، حکم سوم شخص را ایفا کند» (۵:۱۱۷). «آآ» و «ی‌ی» در مهاجران، هیچ‌یک دانای محض یا نادان نیستند، در بعضی جاها «آآ» حق به جانب و در بعضی جاهای دیگر «ی‌ی» حق به جانب به نظر می‌آید. مروژک با این کار در حقیقت نگرش خود به مهاجرت و زندگی افراد مختلفی («آآ» بنا به تعریف مروژک جزء «رانده‌شدگان» و «ی‌ی» خودرفتگان.) را که در این موقعیت قرار می‌گیرند، بین سخنان «آآ» و «ی‌ی» خودرفتگان است.) را که در این موقعیت قرار می‌گیرند، بین سخنان «آآ» و «ی‌ی» پخش کرده است. زمانی از زبان «آآ» و زمانی از زبان «ی‌ی» صدای مروژک (سخن راوی) را که همانند نظر باختین، در میان کشاکش این دو یا خود را به سوم‌شخص غائب تبدیل کرده است، می‌شنویم. اینجاست که خود راوی نیز، در میان گفتمان شخصیت‌ها وارد اثر شده در گفت‌وگو شرکت می‌کند. پیام راوی در مهاجران مانند هر اثر چندصدایی دیگر، در میان گفت‌وگوها، سخنان و اظهارنظرهای در بسیاری اوقات متضاد شخصیت‌ها، به عنوان صدایی که در گفت‌وگو با قهرمانی که آفریده است قرار دارد، شنیده می‌شود.

مروژک خود تجربهٔ تلخ زیستن در حکومت‌های دیکتاتوری را دارد. تجربهٔ تلخی که او را مجبور به ترک وطن و مهاجرت به کشوری دیگر کرد. او با رویکردی که به سمت ادبیات چندصدایی در مهاجران دارد، صدای واحد خود (در مقام مؤلف) در اثر را شکسته و گفت‌وگو و منطق گفت‌وگویی را جایگزین آن می‌کند. گفت‌وگویی که هیچ نظام بسته‌ای نمی‌تواند در مقابل آن تاب بیاورد و از دیدگاه باختین و دیگر اندیشمندان بزرگ (چون هابرماس) بهترین تمرین دموکراسی است. تمرینی که مروژک به عنوان نویسنده‌ای که تلخی دیکتاتوری را چشیده در مهاجران به‌خوبی از عهدهٔ آن برمی‌آید.

«مهاجران» در پایان با صدای هق‌هق گریه‌های «آآ» به پایان می‌رسد. گریه‌ای که شاید، گریهٔ خود مروژک باشد. دلیل این گریه، برای خواننده و تماشاگر نمایش واضح و روشن نیست و این نبود چشم‌انداز در پایان، خود از نمودهای بارز ادبیات چندصدایی است.

نویسنده در نهایت هیچ چشم‌اندازی برای رهایی یا ... معرفی نمی‌کند، تا چیزی جز گفت‌وگو و مضمونی که از میان آن بازتاب می‌یابد، باقی نماند.

پی‌نوشت:

1. Poly Phony
2. Object