ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال یازدهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، ۸۷–۱۰۷

بررسیِ نسبتِ تکوینِ شخصیت و چندصدایی با تکیه بر سال‌مرگی

رقیه رادین‌مهر*

باقر صدری‌نیا**

چکیده

مقالهٔ حاضر به بررسی داستان «سالمرگی» اصغرالهی از منظر تک‌صدایی و چندصدایی پرداخته است. بنیان نظری در این بررسی مبتنی بر دیدگاهی است که باختین در کتاب مسائل بوطیقای داستایفسکی طرح و تبیین کرده است. در ضمنِ مقاله نخست کوشش شده است تعریف دقیقی از تک‌آوایی و چندآوایی به دست داده شود و سپس اصول و موازینی که از خلال اثر باختین قابل دریافت است به منظور تبیین موضوع به کار گرفته و در نهایت رمان سالمرگی براساس آن‌ها بررسی و تحلیل شود. مقاله در کلیت خود می‌کوشد به پرسش‌های زیر پاسخ دهد: ۱- براساس چه معیارهایی می‌توان رمانی را چندصدایی دانست؟ ۲- چه نسبتی میان چندصدایی و تکوین شخصیت در رمان وجود دارد؟ ۳- آیا داستان سالمرگی را می‌توان اثری چندصدایی تلقی کرد؟ و اگر چنین است کدام خصوصیات آن را در طراز چنین داستان‌هایی قرار داده است؟ نتایج مقاله نشان می‌دهند که رمان سالمرگی چند صدایی است و شخصیت‌های مستقلی که نسبت گفتگویی با هم دارند در داستان باعث این چند صدایی شده‌اند.

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

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

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

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۱٤، تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰٦/۲۰

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

۱. مقدمه

نظریهٔ چندصداییِ داستان را نخستین‌بار، میخائیل باختین، که گاهی از وی به عنوان «بزرگترین نظریه‌پرداز ادبیات در قرن بیستم یاد شده» (تودوروف، ۱۹۸۱: ۱۱) مطرح کرده است. باختین، داستایفسکی را نمایندهٔ نویسندگانِ داستان‌های چندصدایی معرفی و نظریهٔ خود را براساس ویژگی‌های داستان‌های او در *مسائل بوطیقای داستایفسکی* تبیین کرده است. او در این کتاب، به تحلیل سه عنصرِ قهرمان، ایده و گفتمان در داستان‌های چندصدایی پرداخته، اما هیچ‌گاه تعریفی از آن‌ها به دست نداده است. (مکاریک، ۱۹۹۳: ۱۰۲) باتوجه به این که هدف باختین صرفاً تبیینِ نظریه خود بوده است، نه معرفیِ روشی برای بررسیِ آثار نویسندگان، شیوهٔ منسجم و دقیقی برای تحلیل آثار ارائه نکرده است. ازاین رو در مقالهٔ حاضر تلاش شده است برای تدارک مبانی نظری پژوهش و دستیابی به معیارهای قابل اتکا و تعریف دقیقی از چندصدایی و نسبت آن با شخصیت‌پردازی، تعاریف و توصیفات پراکندهٔ او در تبیین نظریهٔ خویش از *کتاب مسائل بوطیقای داستایفسکی* استخراج و سپس چشم‌اندازی از داستان چندصدایی ترسیم شود و با این دست‌مایه، به بررسی و نقد رمان *سالمرگی* اصغر الهی پرداخته شود.

رمان سالمرگی در سال ۱۳۷۰ نوشته شده و در سال ۱۳۸۵ به چاپ رسیده است و در سال ۱۳۸٦ به دریافت جایزهٔ گلشیری نایل آمده است (حسن‌زاده و زمانی، ۱۳۹۷: ۵۸). در این رمان، سهراب، شخصیتِ اصلیِ داستان، نویسنده و شاعر است. او سال‌ها قصد داشته داستانی با محوریت «دلهره‌های همیشگی بشر» بنویسد اما موفق به نوشتن آن نمی‌شده است، با این حال دغدغهٔ نوشتنِ آن همیشه با او بوده است. سالمرگی، این داستان به ظاهر پریشان، تداعیِ همهٔ گذشتهٔ اوست، همهٔ آن چیزهایی است که او قصد داشته است آن را بنویسد. سهراب وقتی قصد نوشتن می‌کند هر کلمه، هر صحنه و هر تصویری از اتفاقی او را به ماجرایی دیگری پیوند می‌زند و بدین‌ترتیب مخاطب نیز به داخلِ دالانِ تودرتویِ ذهنِ سیالِ او کشیده می‌شود چنان که منتقدی به درستی گفته است، رمان سالمرگی تعریف کردنی یا خلاصه کردنی نیست. «زیرا محتوای واقعی آن اغلب در حرف و پیام‌هایی است که بازگو نمی‌شود و غیرمستقیم از خواندن آن به ذهن مخاطب منتقل می‌شود.» (حسن‌زاده، ۱۳۸٦: ۱۱۸).

۲. پیشینهٔ پژوهش

هرچند در سال‌های اخیر داستان‌های گوناگونی با بهره‌گیری ازنظریهٔ باختین به‌ویژه منطق مکالمهٔ او مورد بررسی و نقد قرار گرفته است، در هیچ یک از آن‌ها به نسبت تکوین شخصیت و چندصدایی در داستان پرداخته نشده است. تنها اثر مرتبط با پژوهشِ حاضر پایان‌نامه‌ای است با عنوانِ «بررسی شخصیت‌پردازی بر مبنای گفت‌وگو و منطق مکالمه از دیدگاه باختین در رمان جای خالی سلوچ نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی» که زهرا عظیمی‌راد، در سال ۹۱، در دانشگاه الزهرا برای اخذ درجهٔ کارشناسی ارشد از آن دفاع کرده است. در این پایان‌نامه نیز نویسنده با اذعان به پراکندگی و غامض بودن مطالب موجود در مورد تئوری گفت‌وگومندی و منطق مکالمه و ناکارآمدیِ استفاده از آن در زمینهٔ شخصیت‌پردازی از بررسی نسبت شخصیت‌پردازی با چندصدایی صرف‌نظر کرده و تحقیق خود را در دو بخشِ مستقل شخصیت‌پردازی و چندصدایی *جای خالی سلوچ* به پایان رسانده است بی‌آن‌که متعرض نسبت آن‌ها با یکدیگر شده باشد. بدین ترتیب به جرأت می‌توان گفت که در مورد موضوع مقالهٔ حاضر تا اکنون هیچ پژوهشی سامان نیافته است.

نقدهایی که تاکنون بر سالمرگی نوشته شده عبارتند از: «واگویهٔ خاطره‌های مه‌آلود» از علی حسن‌زاده (۱۳۸٦)، «تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای سالمرگی» نوشتهٔ بزرگ بیگدلی و همکاران (۱۳۸۸)، «بررسی زمانمندی روایت در رمان سالمرگی براساس نظریهٔ ژرار ژنت» از محمد بهنام‌فر و همکاران (۱۳۹۳)، «نقد روانشناسی شخصیّت در رمان سالمرگی برمبنای نظریهٔ کارن هورنای» از محمد بهنام‌فر و زینب طلایی (۱۳۹۳)، «بررسی شیوهٔ جریان سیال ذهن در رمان سالمرگی اصغرالهی» از محمد شاه‌حسینی و عبدالله حسن‌زاده میرعلی (۱۳۹۵)، و «تحلیل رمان سالمرگی براساس نظریهٔ نشانه‌شناسی بینامتنی مایکل ریفاتر» از عبدالله حسن‌زادهٔ میرعلی و فاطمه زمانی (۱۳۹۷). همان‌طور که از عنوان نقدهای نام‌برده برمی‌آید هدفِ هیچ کدام از آن‌ها بررسیِ نسبت بین تکوین شخصیت و چندصداییِ و یا حتی چندصدایی در سالمرگی نبوده و در آن‌ها تنها از منظرِ شیوهٔ روایت، روان‌شناسی شخصیت و بینامتنیت به این داستان پرداخته‌اند.

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

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

۳. چندصدایی داستان

از تأمل در داستان‌های تک‌صدایی و چندصدایی می‌توان استنباط کرد که در داستان‌های تک‌گویه، صدای برتر از آنِ نویسنده است. شخصیت‌ها استقلال رأی ندارند و با این قصد در صفحهٔ داستان چیده شده‌اند تا بازگوکنندهٔ عقاید نویسنده باشند. هرکدام از عناصرِ دیگرِ داستان نیز در استخدامِ خطِ فکریِ نویسنده است. تمامِ اطلاعاتِ داستان، نزدِ نویسنده است و به‌تدریج در اختیار شخصیت‌ها و خواننده قرار می‌گیرد. در این نوع داستان‌ها حتی مخاطب نیز صرفاً برای شنیدنِ صدای نویسنده مورد توجه واقع شده است؛ نویسنده از مخاطب انتظار اندیشیدن ندارد. او بنا را بر پذیرش بی‌قیدوشرطِ خواننده گذاشته و داستان را شروع کرده است. این دنیا، دنیای انحصاری داستان‌پرداز است (نک. باختین، ۱۹۲۹: صفحات متعدد؛ مکاریک، ۱۹۹۳: ۹۹–۹۸)؛ اما در داستان‌های چندصدایی، ایدئولوژی‌های مختلف را هم‌پایهٔ هم می‌توان دید. صدای شخصیت‌ها جدای از صدای راوی و نویسنده شنیده می‌شود. آنها سفیر هیچ خالقی نیستند، سخنگوی دنیای خود هستند و اجازه دارند که حضور داشته باشند. تمام شخصیت‌ها با جایگاهِ برابر در کنار هم قرار دارند. نویسنده اطلاعات شخصیت‌ها را پیش خود نگه نداشته و بخش عمده‌ای از آن را به شخصیت‌ها سپرده است و هیچ کس جز خود آنان نمی‌تواند مهرِ تکمیل بر شخصیت خویش بزند. در این داستان‌ها خواننده نیز محکوم به پذیرش بی‌قیدوشرط حکم مقدرِ داستان نیست. او منفعل نیست، درضمن داستان ذهن و آگاهی‌اش به چالش کشیده می‌شود و چه بسا، موضعی غیر از شخصیت‌های داستان اختیار می‌کند.

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

باختین به عنوان نظریه‌پردازِ چندصدایی در داستان، داستایفسکی را نمایندهٔ نویسندگانِ داستان‌های چندصدایی معرفی می‌کند و مهم‌ترین اقدام او را مبارزه با شیءوارگی انسانَ می‌داند. «حملهٔ مهیج کل آثار داستایفسکی، هم در فرم و هم در محتوای آن، همانا مبارزه‌ای است علیه شیءواره کردن انسان.» (باختین، ۱۹۲۹: ۱۷۰) براساسِ این نظر می‌توان زدودن شیءگونگی را از چهرهٔ انسان، غایتِ چندصدایی دانست و آن را به عنوان راهنمایی برای سنجش و گزینش فنونِ چندصدایی در داستان‌ها تلقی کرد؛ به این معنی که اگر شگردی انسان را از شیءشدگی دور کند باید آن را به عنوان معیاری برای چندصدایی پذیرفت و اگر منجر به شیءوارگی انسان شود آن را از دایرهٔ چندآوایی بیرون گذاشت. در شیءشدگی، با انسان همانند شیء برخورد می‌شود و جایگاهی برابر با شیء به او داده می‌شود. در آثاری که انسان شیء تلقی می‌شود، مؤلف آگاهیِ اشخاص را نادیده می‌گیرد. در واقع، تعدادی موجودِ فاقدِ آگاهی را براساس الگوی ذهنیِ خود کنار هم می‌چیند. به این ترتیب، آگاهیِ مؤلف به عنوانِ تنها آگاهیِ مستقل بر داستان حاکم می‌شود و داستانَ تک‌گویه خلق می‌شود. بنابراین می‌توان گفت ازجمله عواملِ پیدایش داستان تک‌صدا نگاهَ شیءواره به انسان است.

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

آگاهی‌ها همراه با ورودِ اشخاص، وارد داستان می‌شوند. در آثار داستایفسکی ایده‌ها از خصوصی‌ترین تجربه‌های شخصیت‌ها گرفته شده و تبدیل به جهان‌بینی شخص شده‌اند.

بنابراین انگارهٔ ایده از انگارهٔ شخص جداشدنی نیست. قهرمان‌های او از دل ایده‌هایشان زاده شده‌اند. باختین آن را نخستین شرط برای بازنمایی ایده می‌داند (نک. همان، ۱۹۸، ۲۰۸، ۲۰۹).

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

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

باختین در *مسائل بوطیقای داستایفسکی* (همان، ۲۲۰–۲۱۹) توضیحی دربارهٔ ایده طرح کرده است که می‌توان از آن علاوه بر قصد اصلی نویسنده برای روشن‌تر شدن تفاوت تک‌صدایی و چندصدایی و جایگاه ایده در تکوین چندصدایی بودن اثر استفاده کرد. به اعتقاد باختین نگرش‌هایی در محیط و جامعه وجود دارند که گاه ریشه‌دار، گاه بی‌بنیه‌اند و داستایفسکی آنها را شناسایی و در نشریات منعکس می‌کند یا در رمان‌هایش می‌پرورد. شیوهٔ داستایفسکی در نشریات تک‌صدایی و در رمان‌ها چندصدایی است (همان). نکته‌ای که از این مطلب می‌توان استنباط کرد این است که وجود ایده در اثر به تنهایی موجب چندصدایی آن نمی‌شود. بلکه چندآواییِ یک نوشته به چگونگیِ پرداختن به ایده‌ها در آن وابسته است. به زعم باختین ایده از جامعه برآمده و خمیرمایهٔ آثار داستایفسکی شده اما در

نشریات تک‌صدایی و در داستان‌ها چندصدایی است. با دقت در این عبارت می‌توان دریافت که عقاید داستایفسکی در نشریات به شکلی صریح و قطعی بیان می‌شود، درحالی‌که در رمان‌ها، ایده‌های او در کنار ایده‌های دیگر و هم‌سطح با آنها بازتاب می‌یابد، رشد می‌کنند و همهٔ ایده‌های موجود در اثر از جایگاهی یکسان برخوردار می‌شوند و هیچ‌کدام به قطعیت نمی‌رسند. بدین ترتیب درمی‌یابیم آنچه موجب چندصدایی اثر می‌شود نحوهٔ پرورشِ مستقل و هم‌طرازِ جهان‌بینی‌ها و ایده‌ها در تمامِ طولِ اثر است نه صرفاً حضور ایده‌ها در آن یا حتی تحلیل آن‌ها.

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

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

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

الف- وارد کردن آگاهی‌های متعدد مستقل به داستان راه‌کاری برای دور کردن انسان از شیءشدگی است.

ب- فراهم کردن نسبت گفت‌وگویی بین آگاهی‌ها به مثابهٔ راه‌کاری برای حفظ استقلال آن‌هاست.

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

۱.۳ نسبت چندصدایی و شخصیت‌پردازی در داستان

صدا در *مسائل بوطیقای داستایفسکی* با آگاهی، اندیشه، ایده و جهان‌بینی برابر است و ایده‌ها از تجربهٔ شخصی اشخاص برآمده و تبدیل به جهان‌بینی آنان می‌شود. قهرمانانِ آثارِ چندصدایی از دل اندیشه‌هایشان بیرون آمده‌اند و با آن آگاهی موجودیت پیدا کرده‌اند. خواننده در داستان‌های چندآوایی نه با چگونگی زندگی شخصیت‌ها بلکه با دریچه‌هایی رو به دنیا مواجه است. «در تک‌تک آنها فکری بزرگ و حل ناشده وجود دارد؛ همه‌شان باید پیش از هرچیز تکلیف چیزی را روشن کنند و کل زندگی واقعی‌شان و پایان‌ناپذیری شخصیت‌شان ریشه در همین روشن کردن فکر یا ایده دارد. اگر یکی از آن‌ها بخواهد در زندگی‌اش فکر ایده را از سرش بیرون کند انگاره‌اش به تمامی نابود می‌شود.» (همان، ۲۰۹، ۲۱۲-۲۱۱) در واقع، در چندصدایی، هر قهرمان یک نگرش خاص است و برای او خارج از آن دیدگاه وجودی متصور نیست. در نتیجه، ایده از شخص و شخص از ایده جدا نیست. نگرش اشخاص از آگاهی نسبت به خود (= خودآگاهی) و آگاهی نسبت به غیرِ خود سرچشمه می‌گیرد.

۱.۱.۳ آگاهی شخص نسبت به خود (خودآگاهی)

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

در داستان‌های چندصدایی هر اطلاعی که به ویژگی‌های اشخاص و یا محیط زندگی آن‌ها مربوط می‌شود و باید به گوش خواننده برسد، به دایرهٔ آگاهی‌های شخصیت

ریخته می‌شود و آرام آرام از زاویهٔ نگاهِ خود او در جهان داستان منتشر می‌شود. این اطلاعات می‌تواند ویژگی‌های جسمی، روحی، جایگاه اجتماعی یا هر آگاهی دیگر دربارهٔ شخصیت باشد. باید توجه داشت که در این نوع شخصیت‌پردازی، غیر از خودآگاهیِ شخصیت، هیچ مشخصه‌ای از مشخصاتِ بنیادینِ آگاهیِ او در محدودهٔ آگاهی‌های نویسنده جا نمی‌ماند و همه ابتدا به قلمرو دانسته‌های شخصیت منتقل می‌شود و سپس در داستان انعکاس می‌یابد. به بیان دیگر، خودآگاهیِ قهرمان تنها نکته‌ای است که نویسنده دربارهٔ شخصیت، نصب‌العین قرار می‌دهد و مدام آن را زیر چشم دارد تا از مرز آن فراتر نرود. خودآگاهی را نباید هم‌طراز با دیگر ویژگی‌های شخصیت به حساب آورد. خودآگاهی یک صفت از مجموع صفات او نیست بلکه دیگر ویژگی‌ها به گونه‌ای طراحی شده‌اند که خودآگاهی او را بسازند.

۲.۱.۳ آگاهی شخص نسبت به غیر خود

در داستانِ چندصدایی، شخص دیدگاهِ ویژه‌ای نسبت به دنیای پیرامونش دارد که از تجربهٔ زندگی خود گرفته است، نظرگاهی که مختص اوست؛ نظرگاهی هم‌سطح با نظر دیگران و گاه مخالف با آنان. نویسنده در شخصیت‌پردازی از تمام عوامل و عناصرِ داستان برای اثبات نظرگاه او استفاده می‌کند و با تمام قدرت آن را می‌پرورد. شخص[1] ممکن است برای اثبات نظرگاه خود به نبرد با دیدگاه دیگر شخصیت‌ها و حتی نویسنده بپردازد و سعی کند چهارچوبِ نظریاتِ آنان را درهم بشکند. نگاه او نسبت به سایر اشخاص به گونه‌ای خاص است؛ به درون آنها نفوذ نمی‌کند و تعریفی تمام شده از آن‌ها ارائه نمی‌دهد.

حفظ فاصله با شخصیت‌ها مهم‌ترین کاری است که نویسنده برای خلق چنین شخصیت‌هایی باید انجام دهد. او برای این منظور در شخصیت‌پردازی چهار اصل را رعایت می‌کند: نخست: شخصیت‌هایی با ایده و آگاهیِ مستقل به داستان وارد می‌کند؛ دوم: امکان گفت وگوی هم‌پایه برای دیدگاه‌های مختلف ایجاد می‌کند. سوم: اطلاعاتِ مربوط به شخصیت‌ها را به خود آنها می‌سپارد و در پیش خود نگه نمی‌دارد یا در اختیارِ شخصیتِ دیگری قرار نمی‌دهد. حتی اگر جایی اطلاعاتی از کسی در نزد دیگران باشد، اجازه نمی‌دهد تا آن نظر، قطعیت یابد و برای آن شخص تعیّن ایجاد کند. درواقع، نویسنده، شخص خلق می‌کند نه شخصیت. چهارم: برای حفظ هم‌طرازیِ همهٔ اندیشه‌ها با خود و راوی، مثل شخصیتی از شخصیت‌های داستان برخورد می‌کند و اصولی که برای

خلق دیگران به‌کار می‌گیرد برای خود و راوی نیز رعایت می‌کند. او فقط نسبت به خود، آگاهی دارد و «قهرمان رمان، برای نویسنده به معنای آگاهی و وجدانی دیگر است؛ اما در جریان پیشرفت نگارش رمان، مناسبت مؤلف با قهرمان تا حدودی همانند مناسبت قهرمان با نفس خودش می‌شود، که در واقع بازتاب مناسبت مؤلف با نفس خود اوست» (احمدی، ۱۳۷۰: ۹۶) نویسندهٔ داستان چندصدایی می‌تواند خود را از منظر دیگری و دیگری را از منظر خود او ببیند. «داستایفسکی به شخصیت‌های خود مجال می‌دهد تا هر کدام به یک «من» تبدیل شوند و او را در جایگاه دیگری بنشانند.» (هولکوئیست، ۱۹۹۰: ۹۶) و در نهایت، همهٔ «من»ها در کنار هم زمینهٔ شکل‌گیریِ طرحِ اصلی داستان را فراهم می‌آورند.

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

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

باتوجه به آنچه گفته شد، ویژگی‌های عنصرِ شخصیت در داستان‌های چندصدایی را به شکل زیر می توان جمع‌بندی کرد:

الف- در این گونه داستان‌ها خودآگاهی مهم‌ترین ویژگی شخصیت است.

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

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

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

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

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

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

با مشخص شدنِ ویژگی‌های عنصر شخصیت و اصول شخصیت‌پردازی در داستان‌های چندصدایی، می‌توان به این دریافت رسید که چه ویژگی‌هایی از شخصیت برای شخصیت‌پردازی داستان چندصدایی حائز اهمیت است و برای تحلیل آثار باید در پی کدام ویژگی‌ها بود. این اصول می‌تواند معیار ارزیابی آثار از منظر شخصیت‌پردازی چندصدایی قرار بگیرد.

٤. بررسی چندصدایی در رمان سال‌مرگی

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

۱.۴ بررسی دیدگاه‌ها در سال‌مرگی

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

رمان با مطلبی دربارهٔ مرگ انسان از *قصص قرآن مجید* آغاز شده است با این مضمون که بنی بشر را از مرگ گریزی نیست هرچند شکل آن برای همگان یکسان نباشد. در صفحهٔ بعد، شعری مسیر تولد تا مرگ آدمی را پر از ابهام و در آغوش وحشت به تصویر کشیده است. این شعر زندگیِ انسان را در سه کلمهٔ تولد، وحشت، و مرگ خلاصه می‌کند و مخاطب را با نگرشی خاص نسبت به زندگی و مرگ آشنا می‌سازد. در این نگاه، چند نکته توجه انسان را به خود جلب می‌کند: نکتهٔ اول؛ زندگی پر از ابهام است و تنها نقطهٔ روشن و قطعیِ آن وجودِ مرگ است. دوم؛ زندگی توأم با وحشت و مرگ توأم با آرامش است. این دیدگاه انسان را در زندگی «ساقهٔ ترد گیاهی در گذار آب‌های وحشت» توصیف می‌کند (الهی ۱۳۸۵: ٦) و مرگ را برگشتن به خاک، زهدان مادر می‌داند. نکتهٔ سوم؛ تسلیم شدن در برابر مرگ همواره با تردید همراه است. مرگ به همان اندازه مبهم است که زندگی برای انسانِ نخستین. در نتیجه، آدمی با حس و حالِ انسانِ نخستینی که برای زیستن تردید دارد تن به مرگ می‌سپارد. به نظر می‌رسد که نویسنده با گنجاندن این مطالب در صفحاتِ نخستین، قصد فضاسازی دارد. او زندگی را از نگاه خود تعریف می‌کند و به خواننده پیام می‌دهد که او در این داستان با ماجرای «ما همه مرگ را زاده‌ایم» مواجه خواهد شد. آنچه در صفحاتِ اولیهٔ کتاب و پیش از آغاز داستان می‌بینیم نگاه نویسنده است. در داستان، خواننده با چند دیدگاهِ پررنگ آشنا می‌شود: درآمیختگیِ لحظه‌به‌لحظهٔ زندگی و مرگ، نقد نظام دینی و سیاسی حاکم بر جامعه، تنهاییِ انسانِ متفاوت‌اندیش، تحت سلطه بودنِ زنان و برخورد شیءگونه با فرزند.

۱.۱.۴ تهدید پیوستهٔ زندگی از سوی مرگ

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

سهراب مرگ را خط سرخی توصیف می‌کند که از ازل تا ابد کشیده شده است (نک. ۵۸). او در تمامِ لحظاتِ عمرش با مرگ دست و پنجه نرم می‌کند. در نوزادی پدرش برای ادای نذر خود، قصد قربانی کردنِ او را دارد. بعدها به دلیل مبتلا بودن به آسم بارها در معرض مرگ قرار می‌گیرد. یک بار نیز با خودکشی به استقبال مرگ می‌رود. در اغلب

صحنه‌هایی که سهراب حضور دارد مرگ نیز حاضر است. علاوه بر آن، روایت او نیز مرگ‌آگین است. سخنانش، توصیفاتش از شخصیت‌ها و حتی عناصرِ بی‌جان رنگ مرگ به داستان می‌پاشد. او روایت را با جملهٔ «آدمی چه قدر عمر می‌کند...» شروع می‌کند. این مفهوم در ص ١٤تکرار می‌شود. حتی اشاراتش به زنده بودن مادربزرگ برای آن است که بگوید آدمی هرچه قدر هم عمر کند باز خواهد مرد. به پدربزرگش که او را ندیده است اشاره می‌کند تا بگوید همهٔ گذشتگانمان روزی بوده‌اند و حال نیستند. مرگ کودکان را روایت می‌کند کودکانی که فرصت آن را نداشته‌اند تا بفهمند برای چه آمدند و برای چه رفتند، درست مانند «ساقهٔ ترد گیاهی». از مرگ مادر حرف می‌زند از مرگ پدربزرگ، پدر و پسرش تا بگوید آدمی، پدر در پدر، زیر سایهٔ مرگ زیسته است. مرگِ حاج میرزا و آقاجان که جهان‌بینی متفاوتی دارند گویای این حقیقت است که با هر فکر و اندیشه که باشی باز در پذیرفتنِ حکمِ اجل ناگزیری. ننه رجبعلی شخصیتی است که گذرِ مردمِ ده در دو مرحله به او می‌افتد؛ هنگام تولد و زمان مرگ. توصیفی که راوی از او ارائه می‌دهد بیانگر این مفهوم است که همگان در متولدشدن و از دنیا رفتن مشترکند. آغا احمدی کسی است که در یک بند از داستان و در سه جمله از او یاد شده است و یکی از آن سه جمله این است که «بیچاره زود مرد»(نک. ١٦). این توصیف کوتاه مؤید آن است که نگاه راوی فقط به دنبال یافتنِ مرگ در زندگی اشخاص است.

نویسنده با به تصویر کشیدن زوایای مختلف زندگی از دریچهٔ چشمِ سهراب اصرار دارد تا مخاطب به اندازهٔ خود او با عمق این اندیشه آشنا شود و هرگاه حس می کند که یاد مرگ کم رنگ شده و ممکن است خواننده از آن غافل شده باشد به نحوی آن را در داستان تزریق می‌کند؛ گاه از طریق صحبت‌های شخصیت‌ها مانند صحبت مادر و ننه در صفحهٔ ۲۵، گاه از طریق انتخاب توصیفات هوشمندانه مانند چکه کردن ساعت. «چکه کردن ساعت» به زیبایی، اندک‌اندک کاسته شدن عمر را به مخاطب نشان می‌دهد گویی که بخواهد بگوید صدای ساعت صدای پای مرگ است، شاید در هیاهوی زندگی آن را نشنوی ولی نشنیدن تو دلیل توقف آن نیست، حتی برای لحظه‌ای. راوی مکرر از این تعبیر استفاده می‌کند (نک. ١٢، ١٤، ١٦، ٢٠). گاهی با افزودن جملاتی می‌خواهد مطمئن شود که خواننده به قصد او در استفاده از این تعبیر پی برده است. توصیف بیمارستان در بند اول صفحهٔ ١٢ نیز وصفِ جریانِ هم‌طراز مرگ و زندگی است. لابه‌لای مرگ‌گویه‌های راوی تعریفی از زندگی واقعی را هم ارائه می‌دهد. در صفحهٔ ٤٨ دکتر به سهراب تذکر می‌دهد که خودکشی «شوخی خوبی نبود.» و چون سهراب معتقد است دکتر با این که قدر زندگی را می‌داند اما

یقیناً طعم آن را نچشیده است، غیرمستقیم به او پیام می‌دهد که زنده بودن کافی نیست باید از بودن لذت برد و این معنیِ زندگی از نگاه اوست.

سهراب، اصلی‌ترین راویِ داستان است. با توجه به فضاسازیِ قبل از داستان در صفحات آغازین کتاب می‌توان گفت نویسنده با خلق این شخصیت خواسته است افکار و اندیشه‌های خود را از منظرِ دیگری ببیند. او کسی است که کمک کرده است تا نویسنده تداوم اندیشهٔ سلسله‌وار بشر را به تصویر بکشد.

۲.۱.۴ اندیشهٔ نقد نظام دینی و سیاسی حاکم بر جامعه

این نگرش توسط معلمی به نام «پژوهش» به داستان وارد می‌شود. دیدگاهِ خاصِ او دربارهٔ دین و نظام حکومتی مغایر با اندیشه‌های مقبول جامعه است (نک. **۳۵، ۳۶، ۴۱، ۵۵**). پژوهش و اندیشه‌اش به طور مستقیم در داستان حضور ندارند و ما از طریق سایر شخصیت‌ها با او آشنا می‌شویم. اندیشهٔ او نیز صرفاً به دلیل تأثیرگذاری‌اش در حاج میرزا و در همان حد مورد توجه است و نقشی در ایدهٔ غایی داستان ندارد.

۳.۱.۴ تنهاییِ انسانِ متفاوت‌اندیش

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

آقای عمرانی زمانی به تنهایی دچار می‌شود که دنیای درونش با دنیای بیرون در تعارض قرار می‌گیرد عقایدش با افکار مردم و اجتماع هم‌خوانی ندارد و معتقد است بشر قابل‌هدایت نیست حتی اگر یک میلیون و صد و بیست و چهار هزار پیامبر آمده باشد (نک. ۴۲) آنچه در ظاهر از او دیده می‌شود آنی است که هم‌رنگ جماعت است اما حاج میرزایی دیگر در درونش گوشه گرفته و هم‌چنان در انزوا به حیات خود ادامه می‌دهد.

حاج میرزا طلبه‌ای بوده که اعتقادات دینی او بعد از آشنایی با آقای پژوهش متزلزل شده است، از این رو به‌ناچار درس و مدرسه را رها کرده و به ده برگشته و افکارش را برای همیشه در درون خود سربسته نگاه داشته است. به این ترتیب دو موضع مختلف در درون

او اجازهٔ حیات پیدا می‌کند. وجود او نقطهٔ تصادم دو نگرش است کـه هرگـز هـیچ‌کـدام بـه تسلط نمی‌رسند. او هم چنین تحت تأثیرِ افکارِ «پژوهش» با سیاسـت حـاکم بـر جامعـه نیـز مخالف است.

۴.۱.۴ تحت‌سلطه بودنِ زنان

همان طور که *سالمرگی*، خط ممتدی در زندگی پدر در پدر مردان ترسیم کرده است، خطـی مشابه در زندگی مادر در مادرِ زنان نیز نمایان ساخته است؛ زن‌ها هر که باشند از هر نسـل و هر سطحِ تحصیلات یا طبقهٔ اجتماعی تحت سلطهٔ مردهای اطراف خودند. زندگیِ هـر کـدام از آن‌ها بازنماییِ زاویه‌ای از این اندیشه است.

ریشه‌دارترین معضلِ زنانِ کلِ تاریخ در این اثر، آن است که زن‌هـا و مردهـا مشـترکاً بـه رابطه‌ای خودخواسته وارد می‌شوند اما عواقب آن فقط زندگیِ آیندهٔ زنان را تحت‌تـأثیر قـرار می‌دهد. مادر لی‌لا بارها مورد سوء استفادهٔ عاطفی و جنسی مردها قرار می‌گیرد. مردها بـی‌آن که بتوان ردی از آنها گرفت، ناپدید می‌شوند و این زن است که بایـد بـه تنهـایی، مشـکلات جسمی ـ روحی ناشی از این رابطه‌ها را تا همیشه تاب بیاورد. مادر مجبور می‌شود فرزنـدان خود را سر راه بگذارد و حتی تصمیم می‌گیرد لی‌لا را زنده به گور کند. لـی‌لا ادامـهٔ زنـدگی اوست با همان مشکلات، فقط از نسلی دیگر. لی‌لا نوزادش را زنده به گور نمی‌کنـد او را در جنینی سقط و تا آخر عمر وجدان خود را آشفته می‌کند. این مسئله تنهـا بـرای زنـان ایرانـی نیست؛ نجمیه زن الجزایری هم با این مشکل دست به گریبان است.

خانم‌خانما، مادرخواندهٔ لی‌لا به نوعی دیگر تحت تسلط مردهای اطراف خـود اسـت. او با این که تحصیل‌کرده است و از نظر سطح آگاهی با عمـوم زنـان تفـاوت‌هـایی دارد نـه بـه خواست خود بلکه به صلاح‌دید عموی خود تن به ازدواج با آقاجان می‌سپارد. این نکته هـم بین زن‌های نسل‌های مختلف مشترک است. چهار زنِ آقاجان به نوعی دیگر ضـرب شسـت مردان را دیده‌اند؛ آقاجان نمی‌تواند بچه‌دار شود اما زن‌هـایش تـاوان نـاتوانی او را بـا تحمـلِ صدماتِ ناشی از داشتنِ هوو و طلاق می‌پردازند.

در این داستان با دو موضع دیگرگونـه از موضـع عمـوم زنـان مواجـه هسـتیم؛ دیـدگاه خانم‌خانما و لی‌لا.

زنان این داستان، غیر از خانم‌خانما و لی‌لا، زنـدگی منفعلـی دارنـد. تسـلیم شـرایطانـد. هیچ کنش، انگیزه یا اندیشه‌ای برای تغییر موقعیت ندارند. خانم‌خانما تحصـیل‌کـرده اسـت و

تنها تأثیری که تحصیلات در زندگی او داشته آنست که به راحتی تسلیم شرایط نمی‌شود. درست است که اعتراض نمی‌کند ولی منفعل هم نیست و همواره دنبال پیدا کردن راه‌های بهبود اوضاع و جایگاه برای خود است، با این همه، زندگی خانم‌خانما چارچوب زندگی زن ایرانی را پذیرفته است.

روش زندگی لی‌لا با شیوهٔ زندگیِ کلِ زنانِ داستان متفاوت است. او که مدتی در خارج از ایران زندگی کرده خودش را محدود به الگوی از پیش طراحی شدهٔ زندگی زن ایرانی نمی‌کند. لی‌لا در برابر نگرش غالب می‌ایستد و با تمام وجود، برای اثبات توانایی‌های خود تلاش می‌کند (نک. ۸۷). او تنها کسی است که به‌صراحت، جایگاه فعلی زن را تعریف می‌کند و خود را در ابراز عقایدش محق می‌داند. این شخصیت ترکیبی از ویژگی‌های مادر و مادر خوانده‌اش است. پیام این نوع شخصیت‌پردازی آن است که دختران ادامهٔ زندگیِ مادرانِ خودند. لی‌لا مانند مادرش صاحبِ بچه‌ای ناخواسته می‌شود. به‌ناچار جنین را سقط می‌کند و این تصمیم موجب می‌شود سنگینیِ بارِ گناهی را برای تمام عمر بر وجدان خود تحمیل کند. او هم‌چنین مانند مادرخوانده‌اش عاشق یک انقلابی می‌شود. جوان انقلابی کشته می‌شود و لی‌لا شانسِ ازدواج با او را از دست می‌دهد.

۵.۱.۴ برخورد شیءگونه با فرزند

در رمان پدر و مادر خود را صاحب اختیار تمام ابعاد وجود فرزند می‌دانند و می‌توانند برای چگونه بودن یا حتی بودن و نبودن او تصمیم بگیرند. حاج میرزا خود که از ترسِ سختی کشیدن یا کشته شدن از ابراز اندیشه‌هایش پرهیز دارد، در پی خوابی حاضر است برای ادای نذر، فرزند خود را قربانی کند. آقاجان می‌تواند مانع شود تا لی‌لا با فرد مورد علاقهٔ خود ازدواج نکند. خانم‌خانما می‌تواند تصمیم بگیرد به شرط سلامتیِ دوبارهٔ لی‌لا، او را به عقد «سید اولاد پیغمبر» در بیاورد. نصیبه می‌تواند لی‌لا را زنده به گور کند. لی‌لا می‌تواند جنین خودرا سقط کند. سهراب خود بر کناری می‌ایستد و فلسفهٔ دفاع از وطن و مذهب می‌بافد و عملی کردن اندیشه‌هایش را به نسل بعد از خود، به فرزندش سیاوش می‌سپارد.

۲.۴ بررسی مناسبت بین دیدگاه‌ها

همان طور که باختین چیدنِ اندیشه‌هایی را که به ظاهر نسبت به هم کور و کر هستند، یکی از ویژگی‌های رمان‌های داستایفسکی معرفی می‌کند (نک. باختین، ۱۹۲۹: ۲۱۸-۲۱٦). اندیشه‌های معرفی شده در سالمرگی نیز به ظاهر هیچ ارتباطی به هم ندارند و هر کدام یک اندیشهٔ تک افتاده می‌نمایند اما به ترتیبی که در سالمرگی چیده شده‌اند وارد قلمرو جدیدی شده و حیات جدیدی یافته‌اند؛ گویی سهراب با بیان این جمله که زندگی انسان از آغازِ خلقت همواره با مرگ تهدید شده است، باب گفت‌وگویی را باز کرده است. حاج میرزا به گفت‌وگو وارد شده و می‌گوید تنها تهدید مرگ نیست، بشر از زمان حضرت آدم محکوم به تنهایی نیز بوده است و خانم‌خانما و لی‌لا هم اضافه می‌کنند زن‌ها هم در طول تاریخ تحت سلطهٔ مردها بوده‌اند. خواننده در انتهای داستان خطاب به شخصیت‌های داخل داستان می‌گوید شما فرزندکشی را فراموش کردید، در حالی که هر کدامتان به نحوی درگیر آن بوده‌اید. این گفت‌وگو هم چنان می‌تواند ادامه داشته باشد و خوانندگان می‌توانند موارد دیگری را به آن اضافه کنند.

باید درنظر داشت آنچه تاکنون در مورد خصوصیات داستان‌های چند صدایی ذکر شد و با تطبیق آنها با ویژگی‌های رمان سالمرگی می‌توان به این نتیجه رسید که این رمان را باید واجد خصوصیات رمان‌های چندصدایی به شمار آورد. این ویژگی‌ها عبارتند:

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

۲. رمان در برگیرندهٔ آگاهی‌های گوناگون است که تهدید پیوستهٔ زندگی از سوی مرگ، تنهایی انسان متفاوت‌اندیش، تحت‌سلطه بودنِ زنان، برخورد شیءگونه با فرزند از آن جمله است.

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

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

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

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

۷. هیچ دیدگاهی نقش راهنما برای سایر دیدگاه‌ها ندارد.

۸. هر یک از اندیشه‌ها، نظرگاه یکی از اشخاص داستان است و جنبه‌ای از جوانب موضوع کلی را روشن می‌کند. در واقع، داستان صحنهٔ تعامل تعدادی اندیشه است که منطق گفت‌وگویی برآن ها حاکم است.

بدین ترتیب نگرش نویسنده، تنها نگرش موجود دراین اثر نیست و چند اندیشهٔ مستقل و هم طراز موجب شکل‌گیری جهان *سالمرگی* شده است.

۳.۴ تحلیل نسبت بین چندصدایی و تکوین شخصیت در سال‌مرگی

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

۱. اطلاعاتِ شخص دربارهٔ خود

۲. مقایسهٔ اطلاعات شخص با میزانِ اطلاعات دیگران دربارهٔ او

واکنش شخص نسبت به اظهارنظرهای دیگران

۳. نگرش خاص شخص نسبت به خود و محیط خود

بررسی دقیق نشان می دهد که این رمان صحنهٔ تجمع چندین نگرش مستقل است و منبع بیشترین اطلاعات ما از شخصیت‌ها، خود آنان هستند و دیگران تعریفی قطعی و غیرقابل تغییر از آنان ارائه نمی‌دهند، بلکه درخلال حوادث برای شخصیت داستانی موقعیتی فراهم می شود تا نظر دیگران را دربارهٔ خود رد یا تأیید بکند. اگر چنین نبود داستان از نظر شخصیت‌پردازی فاقد خصوصیات لازم برای چندصدایی شدن بود.

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

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

سرانجام این که نویسنده دراین رمان برای شخصیت‌پردازی و خلقِ فضای چندصدایی از شیوه‌ها و شگردهای زیر بهره برده است:

۱. تعدد راوی: نویسنده با سپردنِ روایتِ فصل‌های متعددی از داستان به هر کدام از شخصیت‌های اصلی غیر از حاج میرزا، و هم‌چنین نصیبه، از شخصیت‌های فرعی داستان، موقعیت مناسبی ایجاد کرده تا خواننده مستقیماً از طریق خود شخصیت‌ها با آن‌ها آشنا شود. سهراب راوی اصلی است او زندگی همگان را روایت می‌کند اما محورِ روایتِ دیگران تنها خودشانند.

۲. ایجاد گفت‌وگو: داستان فرم جورچین دارد. هریک از قطعه‌های آن در حکم پاره‌گفتاری از یک گفت‌وگوی کلان است که از سوی راوی بیان شده است. علاوه برآن، حاج میرزا و نجمیه و زن‌های آقاجان راوی نیستند اما نویسنده با وارد کردنِ آن‌ها به گفت‌وگو شرایطی فراهم آورده است تا شنونده بی‌واسطه با آن‌ها آشنا شود. آن‌ها در این فرصت می‌توانند خود را بشناسانند و تعریفِ دیگران را دربارهٔ خود رد یا تأیید کنند.

۳. روایتِ نمایشی: اصغر الهی برای روایتِ خود شیوهٔ نمایشی را درپیش گرفته است. (برای مطالعات بیشتر نک. میرصادقی، ۱۳۹٤: ۵۲۵) در این نوع روایت صرفاً صحنه‌ها به معرضِ دیده خواننده کشانده می‌شود و خواننده نه با تحلیل و تفسیر ماجراها و ارزش‌گذاریِ شخصیت‌ها بلکه با خود آن‌ها مواجه می‌شود. اتخاذ چنین شیوه‌ای موجب شده در این داستان به ندرت با تحلیل و توصیف‌های تعیّن‌بخش نسبت به کسان برخورد کنیم زیرا نویسنده اغلب آن‌ها را به رؤیت هریک از شخصیت‌های داستان رسانده و رد یا تأیید آن‌ها را گرفته است و سرانجام، نظر قطعی را به خود آن‌ها واگذاشته است.

۵. نتیجه‌گیری

- داستانِ چندصدایی مشتمل بر مجموعه‌ای از صداهای مستقلی است که با یکدیگر نسبتِ گفت‌وگویی دارند.
- چندصدایی با نحوهٔ شخصیت‌پردازی در داستان ارتباط تنگاتنگی دارد.
- صرف حضور شخصیت‌های آگاه نمی‌تواند مؤید چندآوایی بودن رمان قلمداد شود، چه بسا، آنان صاحبانِ اندیشه‌های تک‌افتاده در یک داستان تکصدایی باشند.
- وجه ممیزهٔ داستان‌های چندصدایی با داستان‌هایی که علی‌رغم برخوردار بودن از تنوع صدا تک‌صدایی قلمداد می‌شوند، وجود نسبت مکالمه‌ای بین اندیشه‌های متعددِ مستقلِ موجود در آنهاست. این ویژگی موجب ایجاد فرم گفت‌وگویی در اثر می‌شود.
- شخصیت‌های سالمرگی آگاه و مستقل پرورده شده‌اند، این شیوه از شخصیت‌پردازی مقدماتِ چندصداییِ اثر را فراهم آورده و فرم و ساختار داستان، آن را به عنوان محلی برای تجمع اندیشه‌های متعدد مستقل دربارهٔ مسائل بشر از آغاز خلقت نمایانده است. از همین رو می‌توان رمان *سالمرگی را* چندصدایی تلقی کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. باختین تفاوت میان «شخصیت» و «شخص» را تعریف دیگری از تمایز اساسی‌تر میان «من» و دیگری» دانسته است. شخصیت مقوله‌ای تک گویه، تمام شده و عمومیت یافته است که داده شده و تعیین شده است- یعنی تمام خصوصیت‌های دیگر بودگی. در مقابل، شخص رویدادی مکالمه‌ای، منحصر به فرد و ناگشودنی است و واجد همان ویژگی‌های «ساخته شدگی» و پیش‌بینی ناپذیری است که به خود تعلق دارند (هولکوئیست، ۱۹۹۰: ٤١٨-٤١٧).

کتاب‌نامه

احمدی، بابک. (۱۳۷۰). *ساختار تأویل متن*. نشر مرکز.

الهی، اصغر. (۱۳۹٦). *سالمرگی*. نشر چشمه.

باختین، میخائیل. (۱۹۲۹). *مسائل بوطیقای داستایفسکی*. ترجمهٔ نصرالله مرادیانی. ۱۳۹٦. تهران: حکمت کلمه.

بزرگ بیگدلی، سعید و همکاران. (۱۳۸۸). تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای «سالمرگی». *پژوهش‌های ادبی*. ش ۲۵: ۹_ ۳۰.

بهنام‌فر، محمد؛ طلایی، زینب.(۱۳۹۳). نقد روانشناختی شخصیّت در رمان سالمرگی بر مبنای نظریّه کارن هورنای. *متن‌پژوهی ادبی*.ش ٦۲: ۱۷٦ ـ۱۹۳.

بهنام‌فر، محمد و همکاران. (۱۳۹۳). بررسی زمانمندی روایت در رمان سالمرگی براساس نظریهٔ ژرار ژنت. *متن‌پژوهی ادبی*. ش٦۰: ۱۱٤ ـ ۱۲۵.

تودوروف، تزوتان. (۱۹۸۱). *سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخائیل باختین*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. ۱۳۷۳. شرکت فرهنگی ـ هنری آرست.

حسن‌زاده، علی. (۱۳۸٦). واگویهٔ خاطره های مه‌آلود: نقدی بر سالمرگی نوشتهٔ اصغر الهی. *رودکی*. ۱۱٦ ـ ۱۱۹

حسن‌زاده میرعلی، عبدالله؛ زمانی، فاطمه. (۱۳۹۷). تحلیل رمان سالمرگی براساس نظریهٔ نشانه‌شناسی بینامتنی مایکل ریفاتر. *ادب فارسی*. ش۲۱: ۵۷ ـ ۷٦

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

عظیمی‌راد، زهرا، (۱۳۹۱). *بررسی شخصیت‌پردازی بر مبنای گفت‌وگو و منطق مکالمه از دیدگاه باختین در رمان جای خالی سلوچ نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه الزهرا. دانشکدهٔ ادبیات، زبان‌ها و تاریخ. زبان وادبیات فارسی.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۹۹۳). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجری و محمد نبوی. ۱۳۸۵. انتشارات آگاه.

میرصادقی، جمال. (۱۳۹٤). *عناصر داستان*. تهران: نشر سخن.

هولکوئیست، مایکل.(۱۹۹۰). *مکالمه‌گرایی میخائیل باختین و جهانش*. ترجمهٔ مهدی امیرخانلو. ۱۳۹۵. نشر الکترونیکی فیدیبو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی