دوفصلنامه علمی- پژوهشی نشریه مطالعات تطبیقی هنر
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۳۹۳

دریافت مقاله:۹۱/۱۱/۴
پذیرش مقاله:۹۲/۳/۲۰

جلوه‌های موسیقایی روایت‌های چندآوا در ادبیات داستانی و نمایشی ایران
نمونه‌های مطالعاتی بازی آخر بانو اثر بلقیس سلیمانی و نمایشنامه افرانوشته بهرام بیضائی

پروانه احمدی* **محمدجعفر یوسفیان‌کناری****

چکیده

روایت‌های چندآوا به یک معنا ناظر بر متونی ادبی یا نمایشی هستند که در آنها چند رشته سخن متفاوت و متنوع به‌گونه‌ای همزمان به طرح یک واقعه یا بازنمود روایی آن می‌پردازند. در این نوع از شیوه‌های بیان ادبی، راوی معمولاً در نقش دو یا چند شخصیت ظاهرشده و همزمان از چند تراز روایی مختلف به طرح و گسترش رخداد مورد نظر خود اقدام‌می‌کند. ازاین‌رو، صدای راوی داستان نه‌تنها در موقعیتی حاکم یا مسلط بر فراز صداهای دیگر اشخاص حاضر در جهان ادبی یا نمایشی قرارنگرفته بلکه برعکس کاملاً همجوار و همتراز با آنها نیز شنیده‌می‌شود.

بنابر آنچه بیان‌شد، در این مقاله تلاش شده‌است تا با تکیه بر پاره‌ای از الگوهای نظری رایج در سازماندهی اصوات و تنظیم قطعات موسیقایی و به‌کارگیری روش پژوهش تطبیق مقایسه‌ای، به نحوه عملکرد کانون‌های روایی و نقش آنها در پیشبرد داستان و نمایشنامه توجه‌شود.

مسأله آن هم بر طرح شاخص‌ها و شواهدی مبتنی‌بر همترازی عملگرهای چندآوایی در جهان‌های داستانی و نمایشی ایران استوار است. نگارندگان در پژوهش حاضر برای طرح و توسعه ایده اصلی خود به مقایسه جلوه‌های چندآوا در رمان بازی آخر بانو از *بلقیس سلیمانی* (۱۳۸۸) و نمایشنامه افرا،یا روز می‌گذرد از *بهرام بیضایی* (۱۳۹۱) پرداخته و با مراجعه به مهم‌ترین آموزه‌های میخائیل باختین، قابلیت‌های چندآوایی در الگوی روایتگری دو نمونه یادشده رابررسی‌کرده‌اند. یافته‌های حاصل از سنجش کیفی مؤلفه‌های چندآوای این پژوهش‌بیانگر این است که حضور متکثر صداهای گروهی، گسست انحصار در ایفای نقش عاملیت‌های روایی، سیالیت و انعطاف‌پذیری سویه‌های روایتگری ادبی یا نمایشی و البته چگونگی توزیع اصوات میان اشخاص داستان و نویسندگان این آثار، گمان تطبیق تجربه‌ای چندآوا را در این نمونه‌های مطالعاتی تأییدمی‌کند.

کلیدواژگان: چندآوایی، رمان، نمایشنامه، موسیقی، سلیمانی، بیضائی.

* دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
** استادیار، گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران (نویسنده مسئول). yousefian@modares.ac.ir

مقدمه

در سه دهه گذشته، مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و ادبیات جایگاه بسیار قابل توجهی در پژوهش‌های دانشگاهی جهان یافته‌اند. بخش عمده‌ای از این اقبال جهانی، مرهون توسعه کاربردی مفاهیم برگزیده‌ای از حوزه‌های نقد ادبی معاصر است. "چند آوایی"[۱] اصطلاحی که نخستین‌بار میخاییل *باختین*[۲]، فیلسوف و زبان‌شناس روسی، درمورد رمان‌های داستایوفسکی به‌کار برد اساساً دلالت‌هایی ادبی را مدنظر قرارداده و به نظر او بیش از سایر اشکال نگارش ادبی در رمان قابل پی‌گیری و تحلیل است. باختین در کتاب "مسائل نظریه ادبی داستایوفسکی" (۱۹۸۴)، با معرفی دو مفهوم "چندآوایی و تک‌آوایی" در رمان، افق تازه‌ای از روش‌های تأویل و تفاسیر زیباشناختی را در حوزه مطالعات و نقد ادبی گشود. وی برای سازماندهی نظری ایده خویش، از مفهوم صدا و ترازهای مختلف اصوات حاضر در یک قطعه آهنگین موسیقایی الهام‌گرفت. از این منظر هر نغمه، ترکیبی از نغمه‌های دیگر است. بدین معنا که از همزمانی اجرای دو یا چند نغمه آهنگین است که مایه اصلی قطعه موسیقی ساخته‌می‌شود. در این حالت، موسیقی چندآوایی یا پولی‌فونیک است. باختین با استعاره‌سازی روش‌شناسانه خود، این مفهوم موسیقایی را به قلمرو رمان گسترش‌داد و این بحث را مطرح‌کرد که زبان رمان برخلاف زبان شعر که حامل لحنی تک‌صداست، از وجهی چندآوا بهره‌می‌برد. باختین اما زبان درام را که مشتمل بر دیالوگ است، در دسته زبان چندآوایی قرارنداد زیرا معتقدبود که در زبان نمایشی، همه شخصیت‌ها با یک صدا گفتگو می‌کنند. وی درباره رمان از مفهوم "فاصله" بهره‌برد؛ فاصلهٔ میان مؤلف، راوی و شخصیت‌ها که اجازه‌می‌دهد هریک از آنها با صدای خودشان صحبت‌کنند. لازم است فاصله بین راوی و شخصیت حفظ‌شود و نباید آنها را به یک صدای واحد تقلیل‌داد. به این معنا، راوی داستان و اشخاص دخیل در ماجرا مستقل ازهم هستند و هرکدام صاحب هویت ویژه خود می‌باشند. باوجود دیدگاه آرمانی باختین در قبال جایگاه و اهمیت رمان در مجموعه تحولات ادبی معاصر، امروزه مشخص شده‌است که در الگوهای متأخر سازماندهی به خطوط متنوع روایت داستانی یا نمایشی نیز، می‌توان شواهدی مبتنی‌بر هم‌جواری آواها و نقش مکمل آنها در شکل‌گیری نظام کلی دلالت‌های ضمنی اثر پیداکرد.

براین مبنا، در مقاله حاضر امکان پاسخ‌گویی به این سؤالات فراهم‌می‌شود که چندآوایی تا چه حد ازلحاظ سبک‌شناختی قابل اِعمال بر گفتارهای شبه- دراماتیک و نیمه‌روایی است. دیگر آنکه، چه جلوه‌هایی از چندآوایی مقایسه‌پذیر را می‌توان در رمان "بازی آخر بانو" و نمایشنامه "افرا" شناسایی‌کرد تا از این طریق، به ارزش‌های زبانی یا بیانی نویسندگان آنها، سلیمانی و بیضایی، با رویکردی تطبیقی پی‌برد. البته باید توجه‌داشت که ضریب پاسخ‌گویی به پرسش‌های بالا، تقریبی است و نویسندگان هرگز به‌دنبال صدور احکام شخصی یا اثبات قطعیت دعاوی خود نیستند. چه آنکه در یک مطالعه تطبیقی آن هم با ویژگی‌های ادبی تنها می‌توان با طرح گمانه‌هایی مقرون به اعتبار، صرفاً افق‌های تفسیری تازه‌ای را پیش روی خوانندگان گذاشت. هدف از انتخاب نمایشنامه افرا درمقابل رمان بازی آخر بانو به‌عنوان نمونه‌های مطالعاتی که آگاهانه هم مورد توجه قرارگرفته‌اند، از این روی است که در این اثر نمایشی، جلوه‌هایی بارز از سطوح مداخله‌گر روایت‌های داستانی نیز دیده‌می‌شود. بنابراین، متن نمایشی مورد بحث امکان هم‌پوشانی نسبی رشته‌های گفتمانی را فراهم‌آورده و ارزش مطالعه تازه‌ای را برمی‌انگیزد. نمایشنامه افرا هم ضمن داشتن شاخص‌های دراماتیک، به‌نوعی با بهره‌گیری از روایت رمان‌گونه، ماجرا را تعریف‌می‌کند.

بنابر آنچه بیان‌شد، در پژوهش حاضر با مروری اجمالی بر مبانی نظری چندآوایی باختین و جایگاه آن در شیوه‌های روایتگری ادبی و نمایشی، متغیرهایی کیفی تعریف خواهندشد که امکان مقایسه میان نمونه‌های مطالعاتی را فراهم‌می‌آورد. در میانه بحث، با الگوبرداری صوری از منطق توالی یا توازی آواها در تنظیم قطعات موسیقی، جایگاه راوی و شخصیت‌های دخیل در ایفای نقش عاملیت روایی مبتنی‌بر قراردادهای جهان ادبی و نمایشی، بررسی خواهدشد. لازم به توضیح است که بهره‌گیری از الگوهای موسیقایی در این مقاله بیشتر کاربردی استعاری داشته و به‌لحاظ نظری، قصد توسعه کاربردی فراتر از آنچه باختین به آن اشاره‌نموده، دنبال نمی‌کند. بنابراین، نمودارهای گنجانده در بدنه مقاله حاضر تنها ارزش بازتولید مجازی داشته و برای عینیت‌بخشی به ایده چندآوایی مورد ادعای نویسندگان در رشته سخن‌های ادب یا شبه- نمایشی ایران انتخاب‌شده‌اند.

چارچوب نظری تحقیق

- چندآوایی در رمان و نمایشنامه

چندآوایی به‌عنوان نوعی کارکرد ادبیِ متفاوت از نخستین سال‌های دهه سوم قرن بیستم میلادی، با اعلام مواضع نظری خلاقانه‌ای ازسوی میخائیل باختین درقبال دیدگاه‌های صورتگرایان روس، مطرح‌شد. هرچند قریب به سه دهه زمان لازم‌بود تا با انتشار ترجمه‌های انگلیسی متون وی در غرب،

توجه محافل روشنفکری به مفهوم مورد اشارهٔ باختین جلب‌شود. بااین‌همه، اتخاذ مواضعی بینابین صورتگرایان و ساختگرایان ادبی بود که موجب‌شد تا این مفهوم در پیوند با رویکردهای نظری یادشده برجسته‌تر دیده‌شود. تلاش صورت‌گرایان روس برای تشخیص سبک‌های متناسب با متون منثور، آغاز حرکتی برای توصیف‌های ضد صورت‌گرای باختین از داستان‌های چندآوا و آنچه وی بیش از همه می‌توانست در رمان‌های داستایوفسکی ردیابی‌کند، شد (صافی و فیاضی، ۱۳۸۶: ۱۵۱). "گفتگو" موضوعی مهم برای صورت‌گرایان روسی محسوب می‌شد. آنان تک‌گفتار را شکل آغازین سخن به‌شمار می‌آوردند و داستان را "تقلید هنری سخن تک‌گفتار" می‌نامیدند لیکن صورت‌گرایان چندان به بنیان "داستان چندآوا" اشاره‌ای نکرده‌اند. به یک معنا می‌توان‌گفت این باختین بود که تمایز دقیق تک‌گفتار و مکالمه را شناخت و شرح‌داد (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۰۳). *هالکویست*[۳] (۱۹۹۷)، از منظری دیگر معتقد است که باختین این مفهوم را در مقابله نظری با دیدگاه تاریخ‌گرایان مطرح‌کرد. آنها اثر ادبی را بازتاب واقعیت تلقی‌می‌کردند درحالی‌که باختین، مفهوم چندصدایی و تعیّن کارناوالیِ[۴] رمان را در مواجهه‌ای انتقادی با عمومیت وثوق امر تاریخیِ مکتوب به زبان ادبیات مطرح کرده‌است (هالکویست، ۱۹۹۷: ۸۹). ازسویی دیگر، روایت در رمان چندآوایی اهمیت ویژه‌ای دارد. باختین روایت‌هایی را که منشأ آن نویسنده نیست از نمودهای رمان چندصدایی می‌داند (باختین، ۱۳۸۴: ۱۲۴). بنابر باور وی، در متونی که در آنها چندصدایی وجوددارد "به‌عوض یک راوی یا زاویه دید واحد، راویان متعدد با یکدیگر بر سر نقل داستان رقابت‌می‌کنند." (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۸). اینجاست که مفهومی به‌نام "چندروایتی"[۵] شکل‌می‌گیرد. از منظری معناشناسانه شاید بتوان‌گفت که در این آثار که بجای تک‌روایت واجد چندگانگی روایت‌های ادبی است، هر داستان تنها در سایه روایت‌های متقابلش معنامی‌یابد. درواقع، ساز و کار دلالت‌گری رمان براین منوال استوار است که همواره پاره روایت‌هایی[۶] در عرض یکدیگر قرارگرفته و خط کلی داستان را پیش‌می‌برند و اصطلاحاً آن را معنادار می‌سازند. این تمهید، بعدها بارها در نحوه سازماندهی اطلاعات روایی نمونه‌های ادبی موسوم‌به پسامدرن به‌کار گرفته شده‌است.

رمان چندآوا اساساً متمایز از رمان‌هایی است که در آنها حرف آخر را راوی می‌زند. به‌نظر باختین، در رمان‌های داستایوفسکی که کامل‌ترین نمونه رمان‌های مکالمه‌ای محسوب‌می‌شوند، دانای کلِ آگاه به جمیع امور، وجودندارد. درواقع، نمی‌توان به‌وضوح دانای روایت‌گری یافت که در سطحی بالاتر از اشخاص ماجرا و متمایز از آنها عهده‌دار سخن همگان باشد (تئودورف، ۱۳۸۲: ۱۱۱). دراین باره *دنتیث*[۶] به‌نقل از باختین می‌نویسد: «مشخصه اصلی رمان‌های داستایوفسکی کثرت صداها و آگاهی‌های مستقل و ادغام‌نشده و چندآوائی واقعی صداهای کاملاً معتبر است.» (Dentith, 2005: 40). برای اشاره به تنوع تقلیل نیافتنی در گونه‌های سخن، باختین از واژه "چندگونگی" استفاده‌می‌کند. این واژه بین دو واژه برساخته دیگر او جای‌می‌گیرد؛ چندزبانی یا تنوع زبان‌ها و چندآوایی یا تنوع آواهای شخصی (تئودورف، ۱۳۷۷: ۱۱۴ و ۱۱۵). "چندصدایی" و نیز "تغییرهای ناگهانی و نامشخص زاویه دیدهای غریب" امروز از مهم‌ترین مصادیق ادبی پسامدرن محسوب‌می‌شوند (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۷۸ و ۲۷۹). در این میان، *تری ایگلتون*[۷] نظریه‌پرداز برجسته انگلیسی، از آرای باختین به‌عنوان مهم‌ترین نظریاتی یادمی‌کند که زمینه نظری لازم را برای بسط نحله‌هایی چون پسامدرنیسم و پساساختارگرایی فراهم آورده‌است (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۳۱۷).

از نظر باختین فضای "تک‌صدایی" ادبیات نخستین‌بار در رمان‌های داستایوفسکی تبدیل به جهانی چندصدایی شده‌است. جهان چندصدایی مانند موسیقی چندصدایی، چند آواست. تنها صدای واحد یک فرد مسلط (مؤلف) به‌گوش نمی‌رسد. بلکه اثر ادبی مانند موسیقی چندصدایی محل برخورد و آمیزش جهان شخصیت‌های مختلف است که هریک به‌مثابه یک صدا به جامعه وابسته‌اند. بنابر دیدگاه وی، در رمان‌های داستایوفسکی هرکدام از شخصیت‌ها در حکم یک خط ملودی‌اند و مجموعه آنها نغمه نهایی را به‌گوش‌می‌رساند. باختین یکی دیگر از استعاره‌های زمینه‌ساز ظهور چندآوایی در رمان را در خصیصهٔ جشنواره‌ای شدن سخن‌ها یا همان کارناوال[۸] می‌داند که در آن، صداهای متمایز فردی به‌مراتب قوی‌تر شنیده‌می‌شوند و هیچ گفتمانی بر دیگری برتری ندارد. او نمودهای چند زبانی در رمان را گفتمان نویسنده، راویان گوناگون و گفتار شخصیت‌ها تلقی‌می‌کند (باختین، ۱۳۸۴: ۷۹).

"گفتمان در رمان" نوشته‌شده در اواسط دهه ۱۹۳۰م.، یکی از غنی‌ترین و کامل‌ترین اظهارات باختین در تقابل بین تنوع زبانی و زیبائی‌شناسی رمان است. ساین نویسنده، میان زبان راوی و نیت مؤلف تفاوت‌می‌گذارد. این زبان راوی است که وارد بدنه رمان می‌شود و به رقابت فعال با زبان شخصیت‌ها می‌پردازد. اما در پشت این، باختین اصرارمی‌کند که خواننده باید نیت مؤلف را مجزا از آنچه راوی می‌گوید، حس‌کند (Ball & Freedman, 2004: 53). او بین موضوع مطالعهٔ صرفاً زبان‌شناختی که در آن تنها روابط دستوری و منطقی بین کلمات مورد مطالعه قرارگرفته و

روابط گفتاشنودی حذف‌می‌شود و مطالعه زبانی که شامل روابط گفتاشنودی است، روابط بین افراد صحبت‌کننده، تمایز قائل‌می‌شود (همان: ۳۱).

در همین حال وی با مطرح‌نمودن دو مفهوم "منطق مکالمه‌ای" و "چندصدایی" در کتاب "مسائل نظریه ادبی داستایوفسکی" زمینه‌ساز ابداع مفهومی تازه به‌نام "بینامتنیت" ازسوی *ژولیا کریستوا*[۹] شد. این اصطلاح را برای اولین‌بار کریستوا در "رویکرد نشانه‌شناختی به ادبیات و هنر" به‌کارگرفت. بینامتنیت، یکی از مفاهیم مهم برای مطالعات نوشتاری و عمل نوشتن است. کریستوا اصطلاح بینامتنیت را ابداع‌کرد تا تمامیت مستقل نویسنده و خواننده را در اقیانوسی از تجارب مشترک فرهنگی متون مشترک، حل‌کند (همان: ۵۸). به این معنا، متون دیگر در انزوا نیستند بلکه در ارتباط با سایر متن‌ها نمودمی‌یابند (همان: ۵۳). درواقع، منطق مکالمه‌ای و چندصدایی در ذات خود سرشتی بینامتنی دارند؛ این گفتگو نه‌تنها میان آواهای مختلف درون یک متن صورت‌می‌گیرد بلکه از متن فراتر رفته و میان متن و متونی دیگر نیز صورت‌می‌پذیرد. صدای متون دیگر ازجمله صداهایی است که درکنار سایر صداها همچون صدای نویسنده، راوی و شخصیت درون رمان چندآوایی شنیده‌می‌شود (بهرامیان، ۱۳۹۰: ۸۲). *تئودورف* در اشاعه افکار باختین نقش بسزایی داشت. ازنظر وی، باختین به حضور بینامتنیت در هر گفتاری حتی زبان روزمره نیز معتقدبود و مهم‌ترین مشخصه گفتار را که مورد بیشترین بی‌توجهی قرارگرفته، خاصیت و منطق گفتگویی؛ سویه بینامتنی آن می‌دانست (تئودورف، ۱۳۷۷: ۸).

اگرچه باختین نظریه ادبیات چندصدایی را اولین‌بار در بررسی رمان مطرح‌می‌کند اما در سال‌های بعد این نظریه مورد توجه دست‌اندرکاران انواع ادبی دیگر مانند ادبیات نمایشی قرارگرفته و زمینه‌ساز تحول‌های چندی در حوزه نقد و اجرا در هنر نمایش می‌شود. به‌بیان *کاستانیو*[۱۰]، چندصدایی در نمایشنامه به‌معنی بهره‌گیری از ترفندهای زبانی، صداها و منابع گوناگون در متن نمایشنامه است (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۹). در نمایشنامه‌های چندصدایی، زبان مهم‌ترین فاکتور نمایش به‌حساب‌می‌آید و جهان نمایش به‌وسیله زبان آفریده‌می‌گردد. شخصیت‌ها نیز بیش از اینکه پایبند قواعد چندین هزار سالهٔ نمایشی باشند با گفتار خود شناخته‌می‌شوند و روایت، خط داستان و طرح، همگی به‌صورت سیال دراختیار گفتار شخصیت برای ساختن جهانی پر از آواهای گوناگون است. *کیبوژینسکا*[۱۱] در معدود کتاب‌هایی که راجع‌به تحقق امر بینامتن نمایشی نوشته شده‌است، عقیده‌دارد که سهم باختین در تثبیت "منطق گفتگویی"، "چندآوائی" و نیز مفهوم "بینامتنیت" کریستوا به‌ویژه برای مطالعه متون دراماتیک و ارتباط آنها با متون اجرایی چشمگیر است (Kiebuzinska, 2001: 41). امروزه درام از قابلیت‌ها و ظرفیت‌های ادبیات داستانی و ادبیات داستانی از برخی ویژگی‌های درام استفاده‌می‌کند. در این میان، زبان مهم‌ترین جزء ادبیات داستانی و دراماتیک برای ایجاد تصور ذهنی در مخاطب است. دراین باره باختین ادعامی‌کند ضعف زبان نمایشی آن است که همه شخصیت‌ها با یک صدا صحبت‌می‌کنند(Bell & Freedman, 2004: 83). هرچند باختین چندصدایی را تنها در رمان می‌جست اما ازآنجا که کاربرد اصلی زبان را گفتگومندی می‌دانست و اعتقاد بر چندوجهی و چندآوائی بودن زبان داشت، بنابراین می‌توان زبان نمایشی را نیز مشروط‌به بهره‌مندی از برخی خصیصه‌های دلالتگر، چندآوا تلقی‌کرد. کاستانیو می‌نویسد : "نمایشنامه از اساس نه تک‌صدایی بلکه چندصدایی یا گفتگویی است. جوهر نمایشنامه همانا به‌صحنه درآوردن صداها یا گفتمان‌های متفاوت و این‌چنین برخورد دیدگاه‌های اجتماعی مختلف است." (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۲۸). بدین ترتیب، نمایشنامه نیز می‌تواند با تکیه بر مؤلفه‌های ادبیات چندآوایی ایجادشود.

پیشینه پژوهش

سابقهٔ این تحقیق به تحولات ادبی دههٔ شصت میلادی (سده بیستم) بازمی‌گردد که با رواج رویکردی متأخر در نظریه ادبی مدرن به‌نام "قرائت‌های بینامتنی" ازسوی ژولیا کریستوا، تمایل به بازخوانی آثار انتقادی باختین و شکل‌گرایان روس آن‌هم به قصد کشف الگوهای نقادی جدید، بیشتر شد. همزمان با توسعهٔ رویکردهای متأخر در نقد و نظریه ادبی نظیر ساختگرایی، بیشتر متفکران فرانسه‌زبان نظیر *رولان بارت*[۱۲] و *میشل اکوتوریه*[۱۳] به گسترش احتمالات تفسیری و کنش‌های مخاطب- محور حین مواجهه با جلوه‌های معناساز و دلالتگر درون- متنی همت‌گماردند. از این میان می‌توان به ترجمه‌ای از مقاله "میخائیل باختین، فیلسوف و نظریه‌پرداز رمان" نوشته میشل اکوتوریه (۱۳۸۳) اشاره‌نمود که در آن نویسنده تلاش‌کرده تا با ارجاع به الگوهای گفتگویی رمان‌های نو و سطحی از دلالت‌های بینامتنی جاری در آثار نویسندگان برجسته نظیر *داستایوفسکی*[۱۴]، *جویس*[۱۵]، *کافکا*[۱۶] و *پروست*[۱۷]، ارزش‌های نقادانهٔ تازه‌ای را مطرح کند (اکوتوریه، ۱۳۸۳: ۲۰۴). رولان بارت (۱۳۷۳) نیز در مقاله معروف خود به‌نام از "اثر تا متن" با تکیه‌بر امکان گشودگی گسترهٔ تفاسیر متنی درمقابل قطعیت دلالتگر و تک‌آوای نیت مؤلف در آثار ادبی، زمینه‌های نظری تازه‌ای را برای نقد عملی مبتنی‌بر الگوهای گفتمانی باختین مهیاکرد (بارت، ۱۳۷۳: ۶۴-۶۱).

مهم‌ترین کتابی که در آن مشخصاً به تأثیر آرای باختین و ایده چندآوای وی در ادبیات نمایشی پرداخته‌شده، متعلق به کریستین کیبوژینتسکا است که اشاراتی به سویه‌های دلالتگر رشته‌های کلامی، آوا ها و کانون‌های روایی در نمایشنامه‌های معاصر داشته‌است (Kiebuzinska, 2001: 34). در ایران طی ده سال گذشته، مجموعه مطالعاتی راجع‌به تحلیل‌های گفتمانی ادبیات، جلوه‌های بینامتنی متون داستانی و نمایشی به‌ویژه ازسوی نشانه‌شناسان حلقه تهران و فرهنگستان هنر صورت پذیرفته‌است. از آن میان می‌توان به مقاله‌های *بهمن نامور مطلق* با عناوین "باختین،گفتگومندی و چندصدایی: مطالعه پیشا بینامتنیت باختینی" و "چندصدایی باختینی و پساباختینی" اشاره‌نمود (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۴۰۸). مقاله‌ای نیز باعنوان "مقایسه جلوه‌های چندآوایی باختین در نمایشنامه داستان دور و دراز... از محمد چرم‌شیر و رمان اسفار کاتبان از ابوتراب خسروی" در نشریه هنرهای زیبا به‌چاپ‌رسیده که از تازه‌ترین نگرش‌های کاربردی به ایده باختین در حیطه ادبیات نمایشی است (بهرامیان و دیگران، ۱۳۹۰).

روش پژوهش

در پژوهش حاضر با تکیه بر روش کیفی، توصیف جلوه‌هایی از یک الگوی نسبیِ قابل تعمیم از رمان به نمایشنامه یا دست‌کم متن‌های روایی و شبه‌نمایشی انجام پذیرفته‌است. الگوی قرائت باختینی در این تحقیق به‌عنوان یک چارچوب عملیاتی ویژه عمل‌کرده‌است. درواقع، امکان سنجش و همترازی نسبیِ گزیده شواهدی از جهان داستانی به نمایشی را فراهم آورده‌است. اطلاعات اصلی تحقیق به‌شیوه کتابخانه‌ای گردآوری‌شده و با استناد به نمونه گفتارهایی از متن داستان و نمایشنامه، مورد بحث قرارگرفته‌اند. داده‌های تحقیق نیز، با بهره‌گیری از روش استقرای ناقص ارزیابی و استنتاج‌شده و با تعمیم به شیوه‌های جاری در سایر رشته، سخن‌های ادبی و نمایشی به صدور حکم نزدیک‌شده‌اند. بدیهی است که روش‌شناسی عملیاتی این پژوهش اقتضامی‌کند تا نخست، فرضیه اصلی آن با تمرکزی ویژه بر نمونه‌های مطالعاتیِ معیار در دو مختصات ادبی و نمایشی ردیابی‌شده و سپس با استناد بر شواهدی همسو با چارچوب مطالعاتی تحقیق، ارزیابی داده‌ها و تحلیل یافته‌ها محقق‌شود. بازخورد عینی این نوع مواجههٔ روش‌شناسانه با متون ادبی و نمایشیِ مورد بررسی، امکان قضاوت و سنجش علمی مصادیق عرضه‌شده در قالب نمودارها و جداول گویا را فراهم آورده‌است. هرچند این الگوهای تصویری تنها طرح‌واره‌هایی نسبی از روابط پیچیده درون- متنی محسوب‌شده و هرگز به‌معنای انطباق محض ترازهای روایتگری ادبی با ساختار موسیقایی قطعات کلاسیک یا ترازهای آوایی و هارمونیک آنها نیستند.

سرخط داستانی، نمونه ادبی بازی آخر بانو

رمان، روایت زندگی گل‌بانو، دختر روستایی یتیم و فقیر و درعین حال باهوش و کتاب‌خوانی است که با مادر و برادر کوچک‌تر از خود زندگی‌می‌کند. مادر برای تأمین معاش خانواده در خانهٔ بزرگان روستا کارمی‌کند و گل‌بانو ازطریق اختر، دختر خانواده اسفندیاری از بزرگان روستا، اولین‌بار با کتاب آشنامی‌شود. این آشنایی و به‌دنبال آن، اعدام اختر در جریان درگیری‌های سال‌های آغازین انقلاب، تأثیر عمده‌ای بر روند فکری گل‌بانو در طول دوره‌های زندگی‌اش می‌گذارد. وی در طی زندگی چندبار وارد درگیری‌های عاشقانه می‌شود. سرانجام به ازدواج با ابراهیم رهامی، معلم کلاس عقیدتی، تن‌می‌دهد. این ازدواج به حبس گل‌بانو و جدایی وی از همسر و کودکش می‌انجامد اما رهامی شرایط پذیرش او را در دانشگاه فراهم‌می‌کند... .

- پاره‌بندی‌های روایی در جهان داستانی

به‌زعم باختین رمان را چنین می‌توان تعریف‌کرد: «مجموعه متنوعی از انواع گفتارهای اجتماعی و گاه حتی مجموعه متنوعی از زبان‌ها و مجموعه متنوعی از صداهای فردی که هنرمندانه سازمان یافته‌اند.» (باختین، ۱۳۸۷:۳۵۱). چیزی که رمان را ازمیان انواع دیگر چه ادبی و چه غیرادبی متمایزمی‌کند، توانایی ویژه رمان برای بازکردن پنجره‌ای روبه گفتمان است که در آن زبان‌های گوناگون اجتماعی مشاهده‌می‌شوند (Holquist, 2001: 72). آنچه اثری را مبدل به رمان می‌کند و موجب یگانگی این گونه ادبی است، وجود شخص متکلم و گفتمان اوست. بااین‌همه، در رمان فقط فرد متکلم بازنمایی نمی‌شود و ازطرفی هم لازم نیست افراد، صرفاً در شکل افراد متکلم بازنمایی شوند. شخصیت موجود در رمان ممکن است به‌اندازه شخصیت‌های موجود در نمایش یا حماسه دست به عمل بزنند. درهرحال این اعمال همواره در پرتو یک ایدئولوژی و تابع گفتمان شخصیت هستند (باختین، ۱۳۸۷ :۴۳۰ و ۴۳۱).

او می‌گوید که رمان درصورت منفک‌شدن از ویژگی منحصربه‌فرد چندزبانی زبان، اصالت خود را ازدست می‌دهد و به نمایش بدل‌می‌شود. نمایشی که خواندن آن باید همراه با تفسیرهای فراوانی باشد که به‌نحوی هنرمندانه پرداخت شده‌است (باختین، ۱۳۸۴: ۱۲۶). منطق رمان در بازنمایی افرادی که سخن‌می‌گویند و همچنین بازنمایی پهنه‌های ایدئولوژیک آنها کاربرددارد. در رمان، بازشناسی زبان خود از

خلال زبان غیرخودی و بازشناسی جهان‌بینی خود از خلال جهان‌بینی غیرخودی تجسم‌می‌یابد (همان: ۱۵۷). باختین هنگام تحلیل "*یوگنی اونگین*"[۱۸] در منظومه پوشکین[۱۹]، صورت‌های زبانی و سبکی متفاوتی را تشخیص‌می‌دهد که به نظام‌های متفاوت زبان رمانی تعلق‌دارند. بدین قرار که هیچ‌چیزی بطور مستقیم از زبان شاعر جاری‌نمی‌شود (تادیه، ۱۳۸۰: ۶۴). در رمان *بازی آخر بانو* نیز، نویسنده بطور مستقیم روایت نمی‌کند. او رمان را فصل‌بندی کرده و زاویه دید را در هر فصل از رمان تغییرمی‌دهد و هر فصل را با نام راوی آن نام‌گذاری می‌کند. این رمان، روایت زنی باهوش و فعال است که بازی‌های جامعه در هر دوره‌ای از زندگی‌اش، شخصیتی تازه به او می‌بخشند. این اثر، روایت جامعه‌ای است که در آن گل‌بانو، شخصیت اصلی داستان، بازیچه ترفندهای گوناگون سیاسی- خانوادگی می‌شود. نخست، هر بخش متعلق به یک شخصیت است که خود و فضاهای باقی‌مانده از شخصیت‌های دیگر را روایت‌می‌کند. در فصول پایانی، روایت بین سه شخصیت تقسیم‌شده و تعدد دیدگاه‌ها بیشتر می‌شود. در اصل می‌توان گفت که رمان مورد بحث سه پاره است؛ پاره‌هایی که یک راوی دارد، پاره‌هایی که سه یا چهار راوی دارد و پارهٔ سوم، ضمائم متن. تک‌گویی‌های فصل‌های آخر، حضور خود نویسنده (بلقیس سلیمانی) را در رمان آشکارتر می‌کند و مشخص‌می‌شود سبک روایت داستان، تجربه داستان‌نویسی یک هنرجوی کارگاه داستان‌نویسی راوی است. بدین طریق فاصلهٔ بین مؤلف، راوی و شخصیت‌ها که از ویژگی‌های رمان چندآوایی است، مشهودتر می‌شود. ترتیب پاره‌های روایی و عامل روایت در متن داستان به‌شرح زیر است (سلیمانی، ۱۳۸۸: ۲۳۷-۲۳۳).

الف. در فصل اول، داستان با مراسم خاکسپاری اختر و امیر شروع‌می‌شود که اعدام‌شده‌اند. حوادث، مربوط به سال ۵۹ و اوائل پیروزی انقلاب است. گل‌بانو دختری دبیرستانی که چیز زیادی از سیاست نمی‌داند، مات و مبهوت سینی حلوا را بین میهمانان می‌چرخاند.

ب. در فصل دوم، راوی دیگر گل‌بانو نیست. سعید است که وقایع را تعریف‌می‌کند. جوانی تهرانی که به روستا آمده تا بچه‌های روستا را آموزش‌دهد. سعید هواخواه گل‌بانو می‌شود. در این‌میان، خبر اسیری حیدر خواستگار گل‌بانو در جنگ، در روستا پخش‌می‌شود. گل‌بانو و سعید باهم داستان می‌خوانند و گل‌بانو نقش منتقد را برای سعید بازی‌می‌کند. درنهایت، سعید برای کسب اجازه از خانواده‌اش برای ازدواج با گل‌بانو راهی تهران می‌شود.

ج. در فصل سوم، راوی گل‌بانو است. وی در خانه بخت نشسته و سربه‌سر همسرش می‌گذارد. خواننده گمان‌می‌برد که سعید برگشته و با گل‌بانو ازدواج‌کرده اما ناگهان متوجه‌می‌شود که همسر گل‌بانو سعید نیست. ابراهیم رهامی از همسر اولش بچه‌دار نمی‌شد بدین‌دلیل، با گل‌بانو ازدواج کرده‌است.

د. فصل چهارم، از زبان ابراهیم رهامی است. رهامی از اولین لحظه آشنایی با گل‌بانو می‌گوید. از قبولی گل‌بانو در دانشگاه و اینکه در جلسه گزینش، اسم او را به‌عنوان مسأله‌دار مردود اعلام کرده‌بود. چراکه به گل‌بانو علاقه‌مند شده و بچه‌دار نشدن تنها، برای ازدواج با گل‌بانو بوده‌است. تا اینکه حاج صادق، برادر همسر اول رهامی، از عشق میان او و گل‌بانو باخبر می‌شود و ترفندهایی برای دستگیری گل‌بانو و به‌خطرانداختن موقعیت رهامی به‌کارمی‌برد. درنهایت، رهامی به طلاق رضایت‌داده و تنها کاری که می‌تواند بکند، تلاش برای پذیرش گل‌بانو در دانشگاه است.

هـ. در فصل‌های انتهایی کتاب، گل‌بانو نقش استاد فلسفه را دارد و پسر حاج صادق دانشجویش است. گل‌بانو گاه‌گاهی به یک آسایشگاه می‌رود که در آن سعید بستری است ... .

سرخط داستانی، نمونه نمایشی افرا، یا روز می‌گذرد

داستان این نمایشنامه حکایت دغدغه‌ها و دردسرهای معلم جوانی به‌نام افرا سزاوار است. او معلم مدرسه‌ای در یکی از محله‌های پائین شهر است. پدرش در جنگ با اشرار به شهادت رسیده و او مجبور است مخارج زندگی افسر خانم؛ مادر، برنا؛ برادر و مانداً؛ خواهرش را بپردازد. این خانواده در خانه‌ای اجاره‌ای متعلق به شازده بدرالملوک و پسر ناقص‌العقلش شازده چلمن میرزا، بازماندگانی از قاجار، زندگی‌می‌کنند. در همسایگی آنها آدم‌های بسیاری هستند. افرادی همچون سرکار خادمی پاسبان محل که حالا دیگر پا به بازنشستگی گذاشته و به‌زودی بازنشسته می‌شود، شایان؛ دوچرخه‌ساز، اقدامی؛ مدیر فروشگاه و نوع بشری؛ ارزیاب، زندگی می‌کنند. مادر افرا در خانه شازده کارمی‌کند. افرا یک روز از دانش‌آموزانش می‌خواهد تا برای یک پسرعموی خیالی که در راه بازگشت به خانه است، نامه‌ای برای زنگ انشا بنویسند و این، آغاز درگیری‌های تازه‌ای برای خود او و خانواده‌اش می‌شود.

چند عاملیت روایی و چند دیدگاهی در جهان نمایشی

در نمایشنامه افرا، صداهای متکثری از شخصیت‌هایی متفاوت شنیده‌می‌شود که هریک به‌نوعی گزارشی اعتراف‌گونه به نویسنده می‌دهند و به‌نوبت، راوی واقعه از زاویه‌دید خود هستند. بدین معنا که آنچه را درگذشته بر افرا حادث‌شده، در زمان حال با خطاب مستقیم به مخاطب فرضی، اعتراف‌می‌کنند و گزارش‌می‌دهند و درام، با مجموع این روایت‌ها پیش‌می‌رود. درواقع در این اثر، وجوه روایی بر جنبه‌های دراماتیک غالب‌تر است.

بااین حال، تلفیق صورت‌های داستانی و نمایشی، میمسیس و دایجتیک[۲۰]، ویژگی مثبت این اثر برای تقویت ویژگی چندصدایی و چندرسانه‌ای آن است. در این نمایشنامه، روایت‌های تودرتو وجوددارد. انواع گوناگون راوی و روایت، از مؤلف و نویسنده اصلی، بیضائی که صدای روایتگر است گرفته تا مؤلف خطابی نمایشنامه، شخص نویسنده؛ پسرعمو و شخصیت‌هایی که هریک به‌تناوب روایت‌می‌کنند و در مقام راوی اول شخص، داستان را پیش‌می‌برند. همگی نشان از ویژگی چند آوایی روایت این اثر دارند. مخاطب بیش از آنکه آدم‌ها و حوادث نمایش را در موقعیت‌های واقعی‌شان ببیند، وضعیت آنها را از زبانشان می‌شنود و سپس همه‌چیز را تحلیل‌می‌کند تا علت طبیعی حوادث را که در متن روایی اثر معمولاً به‌سوی یک هدف مشخص ادامه پیدامی‌کند، دریابد. درواقع، سیالیت روایت و تغییر زاویه دید موجب کنش و پیشبرد داستان این نمایش است. با این روش، تقابل یک فرد با یک محله به‌تصویر کشیده‌شده و تقسیم روایت میان فردفرد ساکنان محله، سهم آنها را در رقم‌زدن سرنوشت تراژیک افرا نشان‌می‌دهد.

در این نمایشنامه، هیچ‌کدام از شخصیت‌های داستان صاحب کلام نمایشی (دیالوگ) نیستند بلکه بیشتر، تک‌گویی‌هایی است در اعتراض به شرایط نابسامانی که در آن محبوس‌شده‌اند. این ویژگی هرچند از قطعیت ساختاری زبانِ نمایشی اثر می‌کاهد اما هرگز نمی‌توان مدعی‌شد که کلیت جهان نمایشی آن تابعی از الگوی روایی‌اش شده‌است. درنهایت متن را به یک داستان محض تبدیل‌می‌کند. در واقع، سیالیت در سطوح روایتگری ادبی و نمایشی موجب می‌شود که بتوان متن را واجد نوعی کیفیت دو رگه‌ای (هیبریدی)[۲۱] تلقی‌کرده و شکل تازه‌ای از انواع روایتگری ایران را تحت عنوان "نمایشنامه‌های داستانی" مطرح‌نمود. اهمیت روایی این نمایشنامه به‌عنوان مزیتی ناب برای مطابقه نظری با الگوهای داستانی مورد اشاره باختین نمی‌تواند به‌تنهایی دلیلی برای نفی شیوهٔ سازماندهی اطلاعات نمایشی، پیشرفت حوادث و زنجیره‌ای از شاخص‌های دلالتگر بر اعتبار ساخت دراماتیک اثر باشد. در پایان نمایشنامه، شخصیت نویسنده نیز با هویتی مستقل به جمع راویان اضافه‌می‌شود و به‌گونه‌ای دیگر بر فاصله میان مؤلف و راوی و چندصدایی بودن روایت، صحه گذاشته‌می‌شود. در این اثر، همنشینی و جانشینی روایت از مناظر چندگانه، منجربه وسعت بخشیدن به دیدگاه مخاطب و تکثیر مفاهیم می‌شود. نمونه آن، بخشی است که سرکار خادمی بین اهالی محل شیرینی پخش‌می‌کند.

«افرا: چه وقت شیرینیه سرکار خادمی؟

نوع بشری: امروز سرکار خادمی شیرینی داد

افسر خانم: وقتی شیرینی رو جلوی افرا گرفت بالای پشت‌بوم رخت پهن‌می‌کردم

دوچرخه‌ساز: هنوز آفتاب نکشیده سینهٔ تیفال، که سرکار خادمی رسید با یه جعبه شیرینی

افسر خانم: داشتیم می‌رفتیم فروشگاه شیش‌دهنه؛ سرکار خادمی با جعبه شیرینی دراومد جلو روی خانم‌شازده، یه مشت بچه‌مچه‌م دنبالش...

سرکار خادمی: برگشت به افسر خانم گفت شیرینی وردار افسر خانم و نیت‌کن؛ کم‌کم وقتشه افرا عروس‌بشه!...

خانم شازده:گفتمش خوبه خوبه؛ به اینم می‌گی شیرینی؟

اقدامی: امروز سرپاسبان خادمی در رأس یه جعبه شیرینی که از همین همسایگی ما خریده شده‌بود شبیخون‌زد به فروشگاه.

نوع بشری: شیرینی تو دهنم بود که ناچارشدم ادب به خرج بدم! تواضع عرض‌شد سرکار خانم!...

برنا: "پسر عموی عزیزم... امروز در محله ما شیرینی دادند و من به نیّتِ آمدنِ شما یک خوبش را خوردم... .»

(بیضائی، ۱۳۹۱: ۴۲-۳۸).

مقایسه موسیقایی جلوه‌های چندآوایی در رمان و نمایشنامه

اصطلاح پلی‌فونی یا چند آوایی را باختین از موسیقی وام‌می‌گیرد. موسیقی پلی‌فونیک، ساختاری از موسیقی است که دارای چند یا چندین خط آوائی است. این ساختار چه به‌تنهایی یا درکنار یکدیگر، توانایی و قابلیت همزیستی دارد. این نوع ساختار موسیقایی از دوره رنسانس در تاریخ موسیقی اروپایی گسترش‌یافت. *یوهان سباستیان باخ*[۲۲]، آهنگساز مطرح دوره باروک[۲۳]، به‌خودی خود نقش بسزا و مهمی را در تحول[۲۴] این ساختار موسیقایی داشته‌است. «موسیقی او از نظر آمیختن بافت پلی‌فونیک با هارمونی غنی بی‌همتا است. در آثار او اغلب چندین خط ملودیک که از جاذبه و اهمیت موسیقایی یکسانی برخوردارند، همزمان نمودمی‌یابند و این پیچیدگی عظیم و پرداخت استادانه آکنده از ظرافت‌ها و زیبایی‌ها است. اما باوجود جاذبه فراوان خط‌های صوتی منفرد، توالی آکوردها موسیقی را هدایت‌می‌کند.» (کیمی‌ین، ۱۳۸۳: ۲۵۷). مشهورترین متنی که اصل منطق مکالمه را می‌توان در آن یافت، کتاب باختین "مسائل نظریه ادبی داستایوفسکی" (۱۹۸۴) است. مفهوم اصلی این کتاب چندآوائی یا پولی‌فونی است. «در قطعه چندآوائی، چند ملودی در یک‌زمان نواخته و باهم ترکیب‌می‌شوند تا مایه نهایی ساخته‌شود. به‌نظر باختین در رمان‌های داستایوفسکی هریک از شخصیت‌ها در حکم یک ملودی هستند و مجموعه آنها نغمه نهایی را می‌سازد. به‌بیان دیگر، آنان یکدیگر را

کامل‌می‌کنند. منش درونی هریک همچون منش روانی آنها تنها در مناسبتی که با سایر شخصیت‌ها و طرح اصلی رمان دارند، معنامی‌یابد. هر اشاره به شخصیتی، بخشی از طرح اصلی اثر است. در رمان‌های داستایوفسکی راوی نه یک فرد یا نویسنده بل افرادند. راوی خود را به اشکال متفاوت و گاه متضاد معرفی و متعهد می‌نماید. در رمان تک‌آوائی جهان، روایت‌شده دنیای شخصیت‌هاست که راوی بیانش‌می‌کند. اثر تقلیدی از کنش شخصیت‌ها است. اما در رمان‌های چندآوائی داستایوفسکی، جهان روایت‌شده، جهان روایت‌های گوناگون از شخصیت‌هاست که به‌وسیله دیدگاه دگرگون‌شونده و غیرثابت راوی بیان‌می‌شود.» (احمدی، ۱۳۷۲: ۹۹).

هدف از ارائه سه نمودار زیر، نوعی شبیه‌سازی خلاقانه و اقتباسی استعاری از ساختارهای پلی‌فونیک موسیقایی و صرفاً به‌منظور ارائه طرح تصویری و عینی‌تری از چندآوایی در ادبیات داستانی و نمایشی در اینجا رمان و نمایشنامه، بر پایه نظریات باختین است. شایان یادآوری است که مهم‌ترین مسأله‌ای که در نظریه باختین در مقایسه با چندآوایی (پلی‌فونی) در موسیقی، ناقص جلوه‌می‌کند، نبود یا فقدان دیالوگ یا مولتی‌لوگ همزمان واقعی از نوع موسیقایی‌اش است. آن‌گونه که در پلی‌فونی موسیقایی، آواها نه‌تنها توانایی بیان مونولوگ را دارند بلکه تداخل و همزمانی آنها نیز از ارکان اصلی این ساختار است. اما در پلی‌فونی ادبی (رمان) این قابلیت به‌طور واقعی و از آن‌گونه که در نوع موسیقائی‌اش یافت‌می‌شود، وجودنداشته و روایت‌گران داستان (خطوط آوایی در پلی‌فونی موسیقایی) بیشتر مواقع پس از اتمام بیان و روایت خود، جای خود را به راوی دیگری داده و پس از این عمل جایگزینی، راوی پیشین سکوت‌می‌کند. در ادبیات نمایشی با شرح تداخل گفتگوها و یا زبان بدن[۲۵] (حرکت اعضا) در داخل پرانتز، می‌توان این نقص را تاحدی کم‌رنگ کرد.

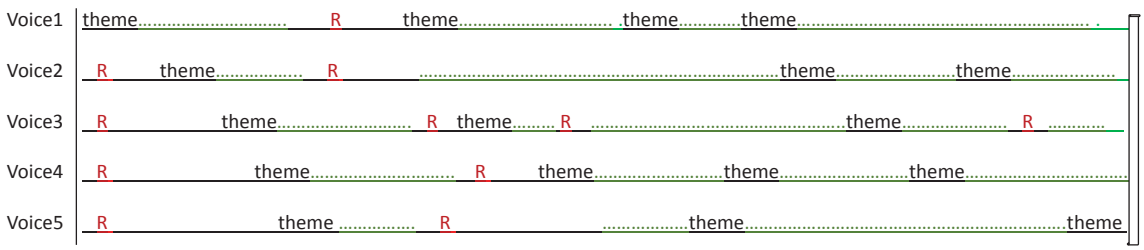
تصویر ۱، نمونه‌ای از ساختار پلی‌فونیک یکی از قطعات باخ در فرم فوگ[۲۶] است که در آن، تم یا فراز اصلی قطعه توسط خطوط صدایی مختلف بارها به اشکال و انواع و احساسات مختلف بیان‌می‌گردد؛ چه گاه به‌تنهایی و چه گاه با همراهی خطوط صدایی و آواهای دیگر.

با ملاحظه در ساختار کلی روایت رمان بازی آخر بانو و نمایشنامه افرا، یا روز می‌گذرد، شباهت‌های قابل ذکری بین آنها دیده‌می‌شود. شباهت‌هایی که توجه را به‌سوی نوآوری‌هایی ازقبیل چندصدایی و دیدگاه چندگانه جلب‌می‌کند؛ تکنیک روایتگری مهمی که هر دو نویسنده به‌گونه‌ای آن را به‌کار گرفته‌اند.

صداها و دیدگاه‌های چندگانه

مشخص‌ترین شباهت میان بازی آخر بانو و افرا، الگوی ارائه ماجرا یا همان شیوه‌ای است که این دو اثر؛ رمان و نمایشنامه برمبنای آن روایت‌شده‌اند. هر دو اثر از راوی‌های متعدد بهره‌می‌گیرند که از زاویه دید اول شخص، در تکمیل ماجرای داستان نقش‌دارند. شیوه‌ای که براساس آن، افکار و احساسات شخصیت‌های گوناگون در پیش‌برد روایت داستان دخیل هستند. در رمان سلیمانی، شخصیت‌های متعددی حضوردارند که با درنظرگرفتن بخش ضمائم به‌عنوان ادامه داستان، از میان آنها حدود سیزده شخصیت؛گل‌بانو، اختر، بی‌بی خاور، داوود، حیدر، ملیحه، سعید، نساء، مادر سعید، ابراهیم رهامی، صالح رهامی، بلقیس سلیمانی و دکتر محمدخانی، در روند داستان حضور پررنگ‌تری دارند و از این سیزده شخصیت، پنج شخصیت؛گل‌بانو (گل، استاد محمدجانی)، سعید، ابراهیم رهامی، صالح رهامی (رهامی جوان) و بلقیس سلیمانی، راوی داستان نیز هستند. در نمایشنامه بیضائی نیز از دوازده شخصیت نام برده‌می‌شود که از این‌میان، ده شخصیت حضور بالفعل دارند و هرکدام به‌نوبت و از زبان خود، داستانی را که در آن نقش داشته‌اند، روایت‌می‌کنند؛ افرا سزاوار، افسرخانم، برنا، خانم شازده‌بدرالملوک، شازده‌چلمن‌میرزا، سرکارخادمی، آقای نوع بشری، آقای اقدامی، حمید شایان و جوان نویسنده. این نوع از روایت، باعنوان روایت چندگانه شناخته‌شده و طبق گفته *اریش اوئرباخ*[۲۸] این چندگانگی صداها باعث‌می‌شود که شاهد یک واقعیت عینی[۲۹] باشیم (Auerbach,1953:536).

در رمان *بازی آخر بانو* هر فصل با اسم راوی یا راوی‌های آن فصل، نام‌گذاری شده و این بخش‌بندی باعث‌گردیده که خواننده درمورد وقایع گذشته، سایر شخصیت‌ها و نیز



تصویر ۱. یک قطعه فوگ[۲۷] (Bach,TheWell TemperedKlavier, 1983 BWV 847) R = tser = سکوت

احساسات و افکار شخصی هر راوی بیشتر بداند. شاید این فصل‌بندی به‌نوعی یادآور رمان "آخرین درخواست"[۳۰] اثر *گراهام سویفت*[۳۱] *(۱۹۹۶)* باشد. راویِ مسلط در رمان سلیمانی در نگاه اول، شاید به‌نظر برسد گل‌بانو است که با نام‌های گل و استادمحمدجانی نیز در فصل‌هایی از داستان به روایت می‌پردازد و بیش از نیمی از رمان است. اما درواقع، شخصیت‌های متعددی روایت را برعهده می‌گیرند که حتی خود نویسنده، بلقیس سلیمانی، نیز به آنها می‌پیوندد. این اتفاق درباره نمایشنامه افرا نیز صادق است. شخصیت محوری این نمایشنامه، افرا سزاوار است که مانند همتای مؤنث خود گل‌بانو در بازی آخر بانو، شروع روایت را برعهده می‌گیرد اما شخصیت‌های دیگر این اثر به کمک او روایت را پیش‌می‌برند. در رمان سلیمانی، شخصیت اصلی گل‌بانو یا به‌نوعی دکتر محمدخانی است که زندگی وی به نوشته درآمده و شخصیت او در هر دوره از زندگی‌اش با صداهای متکثری از خودش؛ یک‌بار در نقش گل‌بانو، یک‌بار در نقش گل و بار دیگر استاد محمدجانی در روایتی اول شخص بازتاب‌می‌یابد. او دوستدار سعید، همسر ابراهیم رهامی، استاد فلسفه صالح رهامی و درنهایت، استاد داستان‌نویسی بلقیس سلیمانی بوده‌است. بنابراین هریک از این شخصیت‌ها در روایت خود احساسات ما را نسبت‌به گل‌بانو به‌نوعی هدایت‌می‌کنند. آنجا که سعید راوی است، تصویری کاملاً مثبت از گل‌بانو در ذهن ایجادمی‌شود و هنگامی که ابراهیم رهامی به روایت می‌پردازد، این تصویر تاحدی دچار تردیدمی‌شود:

«یک هفته تمام وقت‌گذاشتم تا روزی در حیاط دانشکده با دوستانت دیدمت، تو ذره‌ای به آن گل که من می‌شناختم شباهت نداشتی. ... همان‌جا بود که تصمیم‌گرفتم تو را که لایق دوست‌داشتن نبودی فراموش‌کنم، بخاطر تو خانواده‌ام را ترک کرده‌بودم.» (سلیمانی، ۱۳۸۸: ۲۱۵).

تا اینکه با روایت خود سلیمانی، این تردید افزایش‌می‌یابد:

«از رابطهٔ خانم محمدخانی با جوانکی حرف‌زده که در حقیقت حکم پادو رهامی را داشته» (همان:۲۹۱).

تاآنجا که در پایان کتاب، نویسنده می‌گوید: «نکند همه اینها دارند مرا بازی‌می‌دهند، نکند همه‌شان قصه‌هایی ساخته‌اند و تحویل من داده‌اند؟!» و بالأخره بازی را با پایان‌دادن به روایت تمام‌می‌کند: «باید بازی را همین‌جا تمام بکنم.» (همان: ۲۹۲).

در افرا نیز هر راوی، گفته‌های راوی‌های پیشین را به‌نوعی تکمیل‌می‌کند و یک واقعه واحد را چندین راوی هریک به‌زبان خود روایت‌می‌کنند تا داستان به سرانجام برسد. برای نمونه، اقدامی در اولین نقش روایتگری خود تمامی روایت‌های قبل از خود را از زبان افرا، خانم شازده، افسر خانم، دوچرخه‌ساز و سرکار خادمی به‌نوعی در برخورد با مشتری‌های فروشگاه، با زبان خود، مرورمی‌کند. در هر دو اثر، شخصیت‌ها متعلق به سطوح مختلف اجتماع هستند. در بازی آخر بانو، ابراهیم رهامی تضاد طبقاتی چشم‌گیری با گل‌بانو دارد که از قشر فقیر جامعه به‌حساب‌می‌آید. همتای آنها در نمایشنامه بیضائی، افرا سزاوار و خانم شازده و پسرش، شازده هستند. در هر دو اثر، شخصیت‌ها مردمان واقعی هستند. بدین معنا که می‌توان آنها را براساس نظریه‌های محاکات تحلیل‌کرد. نظریه‌های محاکات، نظریه‌هایی هستند که «ادبیات را از برخی جهات تقلید واقعیت می‌دانند.» (Rimmon-kenan, 1983: 33). حضور راوی‌های متعدد که از شخصیت‌های داستان هستند، فاصله بین نویسنده و راوی را حفظ‌می‌کند و تأکیدی بر چندآوایی قابل ذکر در این نمونه‌های مطالعاتی است. علائم و نشانه‌های دیداری به‌کاررفته در طراحی نموداری (تصویرهای۲ و ۳) از ساختار چندآوایی اثر یادشده به‌شرح زیر است:

تم اصلی نغمه موسیقایی = اسامی افراد درون نمودار

سکوت = حرف سین (س)

روایت و برای پیشرفت آن = نقطه‌چین‌ها (.....)

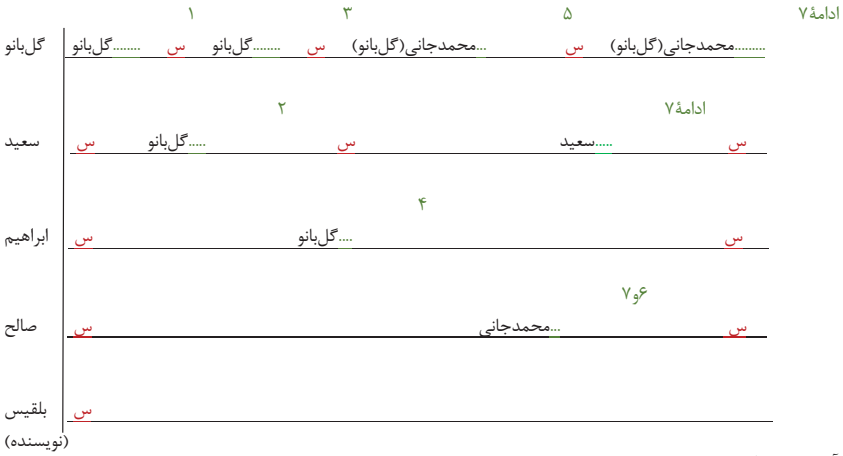
شماره‌ی فصل‌ها = (اعداد)

تکمیل سویه روایت در قطعه داستانی یا نمایشی = علامت

همان‌طور که در تصویر نمودار صفحه بعد مشخص است، روایت هر صدا پس از اتمام روایت صدای قبل آغازمی‌شود و دراین میان سکوت، جایگزین صدای پیشین می‌گردد. در مقایسه با قطعه باخ، صداها دارای تداخل نیستند. فصل هشتم رمان، تعدد صداها و میزان پلی‌فونی را بیشتر نشان‌می‌دهد. ضمن اینکه تم اصلی (گل‌بانو) بارها تکرار می‌شود و تنها دو جا، به‌صورت مختصر موضوع گفتار سعید و ابراهیم هستند. این تکثر صداها در نمودار افرا نیز به‌چشم می‌خورد با این تفاوت که این نمایشنامه از تم‌های فرعی بیشتری برخوردار است. به‌دلیل تعداد زیاد راویان و گستردگی نمودار کامل نمایشنامه، در اینجا تنها بخش ابتدایی افرا... در نمودار ترسیم‌شده تا شباهت ساختار چندآوایی آن مقایسه‌شود.

سنجش‌های تکمیلی

درعین حال، شباهت‌هایی نیز در منطق داستانی، شخصیت‌پردازی و روابط بین شخصیت‌های این هر دو اثر (افرا... و بازی آخر بانو) وجوددارد که به‌اختصار به آنها اشاره‌می‌شود. مطلبی که ویژه است، تک‌گویی‌های شخصیت‌ها به‌عنوان راوی است که هیچ شخص خاصی را مورد خطاب قرارنمی‌دهند. مخاطب کلی این روایت‌ها درواقع، خواننده متون است و در این نوع روایت، ما با راوی‌های اول‌شخص مواجه هستیم. در روایت اول شخص، راوی



تصویر۲. ساختار چندآوایی در بازی آخر بانو (نگارندگان).

ادامه تصویر۲. برگرفته از فصل هشتم رمان مورد مطالعه (نگارندگان).

تصویر۳. بخشی از ساختار چندآوایی در افرا (نگارندگان).

(نویسنده) جزء شخصیت‌هاست و داستان خودش "من در مقام شخصیت اصلی" یا "بیرون داستان- همبافت داستانی" ژنت یا دیگری "من در مقام شاهد" یا "رمان من" در آلمانی را بازمی‌گوید (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۰۱). در نمایشنامه بیضائی، آنچه درگذشته حادث‌شده روایت‌می‌شود و زمان حال صرفاً به شرح ماوقع اختصاص‌می‌یابد. در رمان سلیمانی نیز هریک از راوی‌ها در بخش زیادی از روایت خود، فعل‌های زمان حال را به‌کار می‌برند و وقایعی را که درگذشته اتفاق‌افتاده روایت‌می‌کنند. شباهت دیگری که بین این دو اثر به‌چشم می‌خورد، تحصیلات هر دو شخصیت زن؛ افرا و گل‌بانو است که دربرابر پولداری شخصیت‌های مردخواهان آنها شازده و رهامی، قرارمی‌گیرد. فصل بازداشت افرا و گل‌بانو نیز از زاویه‌ای قابل مقایسه است. در هوکردن افرا، که منجر به بازداشت او شد، دوچرخه‌ساز که مدعی عشق اوست، ناآگاهانه تأثیر بسزایی دارد. «گفتم امروز دوچرخه مجانی. مال بچه‌های باغیرت! ... همچین مار خوش‌خط و خالی رو نباید هو کرد؟» (بیضائی، ۱۳۹۱: ۶۳). همچنان‌که ابراهیم رهامی عاشق، برای حفظ موقعیت و نجات خود، ناخواسته تن به حبس گل‌بانو می‌دهد. «حاج صادق اما دست‌بردار نبود، می‌خواست بازی را تا پایان ادامه‌بدهد. به من گفت: اگر می‌خواهی خودت را نجات‌بدهی باید او را خراب‌کنی.» (سلیمانی، ۱۳۸۸: ۲۱۳). افرا عاشق پسرعموی خود است؛ پسرعمویی خیالی که نویسنده است یا نویسنده‌ای که پسرعموی افراست. در بازی آخر بانو نیز گل‌بانو سعید را دوست‌دارد و سعید هم شخصیتی است که تلاش در نویسنده‌شدن می‌کند. ضمن اینکه، رابطه میان حیدر با بی‌بی خاور و نیز ابراهیم رهامی با همسر اولش و گل‌بانو با خویشاوند کتاب‌دارش، رابطه‌ای پسرعمو- دخترعمویی درنظرگرفته شده‌است.

ازسوی دیگر تفاوت‌هایی نیز بین این دو اثر دیده‌می‌شود. در نمایشنامه بیضائی، افرا به عشق خود می‌رسد و نویسنده با حضور خود، این رؤیای وصال را تحقق‌می‌بخشد. اما در بازی آخر بانو خواننده با واقعه‌ای روبرو می‌شود که هر شخصی ممکن است چندین‌بار در زندگی خود با آن مواجه‌گردد؛ خداحافظی با کسی که دوستش دارد. گل‌بانو به سعید نمی‌رسد؛ هم‌چنان که ابراهیم و صادق رهامی و حیدر، گل‌بانو را ازدست می‌دهند. هرچند به‌نظر می‌رسد این ازدست‌دادن در نمایشنامه افرا... و در ارتباط با شخصیت دوچرخه‌ساز هم، وجوددارد. تفاوت دیگر در شخصیت‌پردازی مادر است. مادر در نمایشنامه افرا...، شخصیتی تیپیکال است. اما بی‌بی خاور، مادری است متفاوت که اهل حساب و کتاب زندگی است حتی در جایی که موقعیت فرزندانش درمیان باشد. «شما مادرم رو نمی‌شناسین. اون به وقتش، حاضره منو بفروشه.» (همان: ۷۸). مطالب جدول۱، بازنمودی از این سنجش‌های تکمیلی دو اثر را نشان‌می‌دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول۱. مقایسه داستان و شخصیت‌ها در دو اثر مورد مطالعه

موارد سنجش	افرا	گل‌بانو
پسرعمو	نویسنده	حیدر، رهامی، پسرعموی گل‌بانو
واقعه/ روایت	گذشته/ حال	گذشته/ حال
زاویه‌دید	تک‌گویی اول‌شخص	تک‌گویی اول‌شخص
نویسنده (به‌عنوان مرد مورد علاقه)	پسرعمو	سعید
وصال به عشق	+	×
شخصیت مادر	تیپیکال	شخصیت
تحصیلات	+	+
بازداشت	+	+

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

شواهد ارائه‌شده در بدنه تحقیق بیانگر این است که شیوه‌های دلالتگری در نظام‌های داستانی و نمایشی در محدوده‌ای از اعتبار تقریبی سنجش‌های کیفی، همتراز با یکدیگرند. این حکم به‌ویژه در آن دسته از آثار نمایشی که چند رشته سخن روایی در همجواری باهم قرارمی‌گیرند، بیشتر مشهود است. نمایشنامه‌های داستان‌گویانه‌ای همانند افرا واجد ظرفیت‌های تفسیری تازه‌تری متأثر از الگوی سازماندهی روایت و نقش و عملکرد فعال کانون‌های روایی درون- داستانی خود هستند. بنابراین به‌عنوان پاسخی بر سؤالات تحقیق می‌توان‌گفت که چنین آثار نمایشی قادرند به‌لحاظ سبک‌شناختی نوعی ترکیب سیال از کنش نقل و نشان‌دادن ماجرا بهره‌جسته و به‌عنوان مصداق بارزی بر شکل‌گیری گفتمانی شبه داستانی، از بطن یک نمایشنامه ایرانی شناخته‌شوند. چنانکه از همترازی استعاری رشته‌های سخن ادبی و موسیقی می‌توان‌دریافت که در هریک از نمونه‌های مطالعاتی این تحقیق، نوعی تکثر در عوامل روایی، زوایای دید روایتگر چندگانه و نیز البته پاره‌بندی قطعات روایی قابل تعمیم به دیگر جهان‌های روایی دیده‌می‌شود. درنهایت می‌توان بیان‌داشت که با کمی اغماض روش‌شناسانه، چندآوایی به‌عنوان نوعی قابلیت بینامتنی افزون‌بر رمان، ارزش پیگیری و سنجش کیفی در گفتارهای دراماتیک را نیز داراست. هرچند نمایشنامه افرا، یا روز می‌گذرد بیشتر متکی بر روایت است تا گفتگو، اما وجود همین قرابت و نزدیکی در ساختار روایی بین رمان و نمایشنامه حاکی از نوعی تعامل نظام‌های دلالتگر زبانی میان این دو گونهٔ ادبی است.

پی‌نوشت

1- Polyphony
2- Mikhail Bakhtin
3- Micheal Holquist
4- Multi Narration
5- Sub Narrative
6- Simon Dentith
7- Terry Eaglton (Born 1943)
8- Carnaval
9- Julia Kristeva (Born 1941)
10- Castagno
11- Christine Kiebuzinska
12- Roland Barthes (1915-1980)
13- Michel Aucouturier
14- Fyodor Dostoevsky (1821-1881)
15- James Joyce (1882-1941)
16- Franz Kafka (1924-1883)
17- Marcel Proust (1871-1922)
18- Eugene Onegin
19- Pushkin
20- Mimetic & Diegetic
21- Hybridity
22- Johan Sebastian Bach (1685-1750)
23- Baroque

روشی در هنرهای معماری، نقاشی، موسیقی و مجسمه‌سازی است که از اواخر سده شانزدهم میلادی در ایتالیا آغازشد و تا اواخر سده هجدهم میلادی در اروپا رواج‌داشت و سپس در آمریکای مرکزی و جنوبی مورد توجه قرارگرفت.

24- Evolution
25- Body Language

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

26- Fugue
27- Fugue in Minor
28- Erich Auerbach
29- Objective Reality
۳۰- آخرین درخواست (last order)، در سال ۱۹۹۶ برنده جایزهٔ بوکر و جیمز تیت بلک شد. در این رمان نیز، نام‌گذاری فصل‌ها با نام راوی دیده‌می‌شود.
31- Graham Swift (Born 1949)

منابع و مآخذ

- احمدی، بابک (۱۳۷۲). **ساختار و تأویل متن**، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- اکوتوریه، میشل (۱۳۸۳). میخاییل باختین، فیلسوف و نظریه‌پرداز رمان، ترجمه آذین حسین‌زاده، **زیباشناخت**، (۱۰)، ۱۹۷-۲۲۲.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰). **پیش درآمدی بر نظریه ادبی**، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- باختین، میخاییل (۱۳۸۴). **زیبائی‌شناسی و نظریه رمان**، ترجمه آذین حسین‌زاده، تهران: گسترش هنر.
- _____ (۱۳۸۷). **تخیل مکالمه‌ای**، ترجمه رؤیا پورآذر، تهران: نی.
- بارت، رولان (۱۳۷۳). از اثر تا متن، ترجمه مراد فرهادپور، **ارغنون**، (۴)، ۶۵-۶۱.
- بردول، دیوید (۱۳۷۳). **روایت در فیلم داستانی**، ترجمه سید علاءالدین طباطبایی، چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- بهرامیان، اکرم (۱۳۹۰). **تحلیل جلوه‌های بینامتنیت در ادبیات نمایشی دو دهه اخیر ایران**، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- بهرامیان، اکرم. سید مصطفی مختاباد و محمد جعفر یوسفیان کناری (۱۳۹۰). مقایسه ی جلوه های چند اوایی باختین در نمایشنامه داستان دور و دراز و ... سلطان ابن سلطان و ... به دیار فرنگ به روایت مرد مشکوک (محمد چرمشیر) و رمان اسفار کاتبان (ابوتراب خسروی) ، **نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی**، دانشگاه تهران، (۴۴)، ۱۳-۲۵
- بیضائی، بهرام (۱۳۹۱). **افرا**، چاپ پنجم، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- تادیه، ژان- دیو (۱۳۸۰). **باختین و جامعه‌شناسی در ادبیات در سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخاییل باختین**، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: چشمه.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۳). **گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان): پیشامدرن، مدرن، پست‌مدرن**، تهران: اختران.
- تئودورف، تزوتان (۱۳۷۷). **منطق گفتگویی میخاییل باختین**، ترجمه داریوش کریمی، تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۸۲). **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمه محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.
- سلیمانی، بلقیس (۱۳۸۸). **بازی آخر بانو**، چاپ ششم، تهران: ققنوس.
- صافی پیرلوجه، حسین و فیاضی، مریم‌سادات (۱۳۸۶). نگاهی گذرا به پیشینه نظریه‌های روایت، **نقد ادبی**، (۲)، ۱۴۴-۱۶۹.
- کاستانیو، پل (۱۳۸۷). **راهبردهای نمایشنامه نویسی جدید: رویکردی زبان‌بنیاد به نمایشنامه نویسی**، ترجمه مهدی نصراله‌زاده، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- کیمی‌ین، راجر (۱۳۸۳). **درک و دریافت موسیقی**، ترجمه حسین یاسینی، چاپ چهارم، تهران: چشمه.
- مارتین، والاس (۱۳۸۶). **نظریه‌های روایت**، ترجمه محمد شهبا، چاپ دوم، تهران: هرمس.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر**، تهران: فکر روز.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۷). باختین، گفتگومندی و چندصدایی؛ مطالعه پیشا بینامتنیت باختینی، **پژوهش‌نامه علوم انسانی**، (۵۷)، ۳۹۷-۴۱۳.

- Arnetha, F. B. & Freedman, S. W. (2004). **Bakhtinian Perspectives on Language, Literacy and Learning**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Auerbach, E. (1953). **Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature**. (trans: Willard R. Trask). Princeton: Princeton University Press.
- Bach, J. S. (1983). **J. S. Bach: The Well Tempered Klavier, Books I and II Complete**. Novack: Saul Dover Publications.
- Bakhtin, M. M. (1984). **Problems of Dostoevsky's Poetics.** (edited and translated by Caryl Emerson). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dentith, S. (2005). **Bakhtinian Thought.** London & New York: Routledge.
- Holquist, M. (2001). **Dialogism: Bakhtin and His World**. London: Routledge.
- Kiebuzinska, C. (2001). **Intertextual Loops in Modern Drama**. London: Fairleigh Dickinson University Press.
- Rimmon-Kenan, S. (1983). **Narrative Fiction: Contemporary Poetics**. London: Methuen.
- Swift, G. (1996). **Last Orders**. London: Picador.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی