جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸

«من و دیگری» در *این خیابان سرعت گیر ندارد*

نادر امیری

چکیده

این خیابان سرعت‌گیر ندارد اثری داستانی است که پیرنگ آن بر بستر دغدغه‌ها و تقلاهای زنی برای به چنگ آوردن و حفظ استقلال شخصی خود گسترده شده است. این تلاش و تقلاها، همان‌طورکه می‌توان حدس زد، در رابطه یا مواجهه با دیگری "مرد" یا "فضای مردانه" گشوده می‌شود. در این نوشتار با تکیه بر مفاهیم نظری و شیوهٔ تحلیل روایی ملهم از نگاه باختینی، برآنیم تا نشان دهیم که اولاً، در این داستان نه یک دیگری، بلکه سه دیگری و در سه ساحت حضور دارند و ثانیاً، با وجود نثر نسبتاً روان و گیرای داستان و نیز اقبال مخاطبان به آن، رابطه یا مواجهه با دیگری‌های چندلایه، مخدوش و غیرگفتگویی است. معضل اخیر نه‌فقط به مؤلفه‌های غیرگفتگویی، در رابطهٔ مشخص با "دیگری" بازمی‌گردد، بلکه نوع فضاسازی‌ها و نیز نقصان‌های زبانی، ساختمان داستان را از ساختاری رمان‌وار و نگاه گفتگویی جامعه‌شناسی آگاهی‌ها (در جهان داستانی به‌مثابه جهان اجتماعی) دور می‌کند.

واژگان کلیدی: *دیگری، فراخواندن، هتروگلسیا، چندصدایی، برون‌موضعی.*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۶/۲۴

استادیار گروه جامعه شناسی دانشگاه رازی. Email: amirinad@gmail.com

مقدمه

رمان، یا بهتر بگوییم، داستان بلند *این خیابان سرعت گیر ندارد*، نوشتهٔ مریم جهانی در سال ۱۳۹۵ را نشر مرکز منتشر کرده است. این رمان در همان سال به چاپ دوم رسیده و هم‌اکنون (۱۳۹۷) نیز چاپ سوم آن در دسترس قرار گرفته است. این تعداد چاپ، حکایت از اقبال نسبی مخاطبان به این اثر دارد. این اقبال نسبی را برجسته‌تر از هر چیز دیگر، باید به گیرایی و روان بودن نثر آن نسبت داد. البته به نظر می‌رسد "مسئلهٔ" مورد توجه مؤلف نیز، یعنی سرکشی و تلاش برای روی پای خود ایستادن و یک‌تنه به مصاف واقعیت رفتن از جانب زنی شهرستانی، در عطف نظر مخاطبان (و مشخصاً مخاطبانِ زن) مؤثر بوده است.

این داستان در فضای شهر کرمانشاه می‌گذرد و کلام داستان، مشحون از اصطلاحات و الفاظ محلی است، و حتی واژه‌ها و اصطلاحاتی کُردی نیز هرازگاهی بر زبان برخی از شخصیت‌ها جاری می‌شود. این نکته هم، نه‌تنها ظاهراً صبغه‌ای کمی متفاوت‌تر به این اثر می‌دهد، در جلب توجه مخاطبان کرمانشاهی اهل رمان نیز می‌تواند مؤثر بوده باشد. این نکته هم قابل ذکر است که اثر مذکور، در سال ۱۳۹۶ کتاب برگزیده کتاب سال جمهوری اسلامی در حوزهٔ ادبیات داستانی شده و در همان سال، به‌طور مشترک، برگزیدهٔ دهمین دورهٔ جایزهٔ آل‌احمد شده است. هرچند این دو جایزه ممکن است در بین مخاطبان جدی ادبیات داستانی، ملاک برجسته‌ای برای اهمیت یک اثر نباشد، اما فی‌نفسه حکایت از آن دارد که این داستان در نزد دسته‌ای از منتقدان مقبول افتاده است؛ اقبالی که ممکن است به‌نحوی در شناساندن آن به مخاطبان عام بی‌تأثیر نبوده باشد.

نویسندهٔ این اثر در مصاحبه‌ای که ظاهراً پس از دریافت این جوایز انجام داده (جهانی، ۱۳۹۶) است دربارهٔ رسالت ادبی خود اظهار می‌دارد که "مصلح اجتماعی نیستم، نویسنده‌ام". همچنین دربارهٔ وضعیت فعلی ادبیات داستانی در ایران بر آن است که "بسیاری از نویسندگان ما هنوز در دههٔ ۵۰-۴۰ گیر کرده‌اند". جدا از این دو نکته، وی تأکید دارد که "می‌شود در تهران نبود و پیشرفت کرد" و ظاهراً در کرمانشاه ماندن و در فضای کرمانشاه نوشتن را هدفی مقبول و جذاب برای خود می‌داند.

هر چند نوشتار حاضر، اساساً "متن‌محور" خواهد بود و تحلیل یا نقد مواضع شخصی نویسنده هدف این نوشتار نیست، اما در مورد نکاتی که خود نویسنده دربارهٔ اثر خود و موضعش در شیوهٔ کار ادبی گفته است، در اینجا گفتن این مطلب شاید بی‌مناسبت نباشد که در تحلیل این متن داستانی خواهیم دید که سه نکتهٔ کلیدی اظهارات مؤلف این اثر، شاید در پس ذهنش و احتمالاً ناخواسته به‌گونه‌ای دیگر و تا حد زیادی متناقض عمل کرده‌اند. این مطلبی است که غیرمستقیم، در جای خود روشن خواهد شد.[۱]

۱. شایان ذکر است که تحلیل‌های مقالهٔ حاضر، اساساً متن‌محور است و محک زدن ادعاهای مؤلف را هدف تحلیل خود قرار نداده است. اگر به‌طور ضمنی، نهایتاً شاهد خواهیم بود که برخی ادعاهای کلی مؤلف در جریان

تا جایی که نگارندهٔ نوشتار حاضر تاکنون دریافته است، سه نقد و معرفی مستقل از *این خیابان سرعت‌گیر ندارد* نوشته شده است؛ البته نقد و معرفی‌هایی کوتاه و تقریباً سربسته در نشریاتی که مختص تحلیل ادبی نیستند. دو مورد از این نوشته‌ها (سلیمی، ۱۳۹۶ و نیز رحمتی‌زاده، ۱۳۹۶) در واقع معرفی‌هایی نسبتاً کوتاه و تمجیدگونه از این اثر هستند. در مجموع، این دو نوشته بر نثر جذاب و کشش داستانی و تصویر مفاهیم انسانی در این اثر تأکید دارند.

شاید از میان نقدهایی که سعی کرده‌اند کمی موشکافانه به این اثر بپردازند، می‌توان به نوشته‌ای با عنوان تندِ *این خیابان چیزی ندارد* (قائم‌خانی، ۱۳۹۶) اشاره کرد. هرچند گفتنی است که محتوای این نوشته، علی‌رغم عنوان براندازانهٔ آن، چندان ویرانگر نیست. ایراد اصلی وارد به اثر داستانی مذکور در این نقد، بی‌طرح‌وپیرنگ بودن آن و فقدان گره‌افکنی و گره‌گشایی آن است. ایرادی که هرچند تا حدی بجاست، اما در نقد مذکور چندان گشوده نشده است. البته در تحلیل این داستان، در صفحات آتی نوشتار حاضر، خواهیم دید که ایراد اساسی آن، از منظری رمان‌گرایانه و بر پایهٔ تحلیلی گفت‌وگرایانه، به معضلی ریشه‌ای‌تر برمی‌گردد؛ معضلی که گاه در برخی آثار داستانیِ واجدِ آن ایراد، و تاحدی هم در مورد این داستان، ممکن است به سستی پیرنگ هم منجر بشود. نکتهٔ دیگری که منتقد مذکور آن را مورد تشکیک قرار می‌دهد، نفس نوع جوایزی است که به این اثر تعلق گرفته؛ جوایزی که از نظر این منتقد، نوعی "بازی قدرت" است. البته این موضوع نیز چندان گشوده نشده است و به‌هرحال، موضوعی است که فی‌نفسه نمی‌تواند جای تحلیل یا نقد جدی این اثر را بگیرد.

گذشته از دو ایرادی که در رمان *این خیابان چیزی ندارد* به داستان وارد می‌شود، منتقد مذکور، خصوصاً در بخش‌های نهایی نوشتهٔ خود، چیزهایی و شاید به‌زعم خود چیزهای مهمی، در *این خیابان سرعت‌گیر ندارد* پیدا می‌کند. دو چیز مهم مطرح‌شده، یکی نثر سرراست و روان است و دیگری ترکیب خوب زبان فارسی و کردی در این اثر. به این دو نکته در تحلیل داستان اشاره خواهیم داشت و نکتهٔ نخست را تا حد زیادی درست خواهیم یافت، اما نکتهٔ دوم، چیزی که این منتقد و چه بسا بسیاری از مخاطبان، مؤلفهٔ خلاقانه و جذابی در این اثر می‌پندارند، چیزی است که، در ضمن تحلیل این داستان در نوشتار حاضر، خلاف آن را خواهیم دید. اتفاقاً نحوهٔ به میان آوردن زبان کُردی و نیز چگونگی ترکیب زبان فارسی و کُردی، یکی از نقاط ضعف اصلی کتاب است که در کنار ضعف‌های دیگر، غیرگفتگویی بودن و دور ماندن این داستان را از رمان‌وارگی، هم رقم می‌زند و هم آشکار می‌سازد.

تحلیل زیر سؤال می‌رود، صرفاً برای تأکیدی حاشیه‌ای بر ارزش تحلیل متنی در برابر ادعاها یا مقاصد اعلام‌شدهٔ هر نویسندهٔ فرضی است. بر همین سیاق، نظرات ناگفتهٔ مؤلف – فی‌المثل در مورد گفتگویی یا غیرگفتگویی بودن این متن ــ نیز، چیزی است که خارج از چشم‌انداز تحلیل حاضر خواهد بود.

طرح مسئله

این خیابان سرعت‌گیر ندارد از معدود آثار داستانی، و شاید هم تنها اثر داستانی، طی چند دههٔ اخیر است که توسط نویسنده‌ای ساکن کرمانشاه و با رنگ‌آمیزی زبانیِ محلی و در فضای داستانی این شهر، توسط ناشری با اعتبار ملی و شناخته‌شده در نظر اهل کتاب، منتشر شده است. اثری که اگر از دو جایزه تعلق گرفته به آن (البته توسط سازمان‌هایی دولتی) نیز بگذریم، دست‌کم چاپ‌های متعدد آن نشان از توجه مخاطبان به این اثر دارد.

تأثیر نخستین مواجههٔ اتفاقی این نگارنده با *این خیابان سرعت‌گیر ندارد*، القای این حس بود که بالاخره پس از غیبت طولانی ادبیات داستانی کرمانشاه در ساحت ملی و فرمی معتبر، چاپ این اثر می‌تواند اتفاق قابل‌اعتنایی باشد. اتفاقی که سعی بر مواجهه‌ای متأملانه و جدی را طلب می‌کرد.

از منظر جامعه‌شناسی تاریخ ادبیات داستانی ایران، این اثر داستانی را باید در بستر سه سنت مجزا، و درعین‌حال مرتبط و همپوشانِ ادبیات داستانی معاصر ایران دید. نخستین سنت، مسیر و تاریخ رمان در ایران است و دومی، سنت رمان در کرمانشاه و البته، سومی، به‌لحاظ موضوع و موضع ظاهری داستان، سنت رمان‌زنانه‌نویسی. در این نوشتار، نه ضروری است و نه مجالی هست که در این سنت‌ها کنکاش کنیم. اما برای بهتر گشوده شدنِ بحث آتی دربارهٔ تحلیل متن داستان، شایسته است که اشاراتی کوتاه به این سنت‌ها، به‌ویژه دومی و سومی ــ به‌لحاظ ربط مستقیم‌تر به داستان مورد بحث ــ داشته باشیم.

همچنان‌که بسیار گفته‌اند، آغاز ادبیات نوین در ایران و به‌طور مشخص، شروع سنت ژانر رمان، ریشه در تحولات فکری و اجتماعی منبعث از عصر مشروطه یا هم‌زاد آن دارد. اگر تاریخ‌نویسی‌های ادبیات معاصر ایران[1] را بخواهیم ــ در تأکیداتشان بر مؤلفه‌های بستر زایش ادبیات داستانی نوین فارسی ــ جمع‌بندی کنیم، به‌طور خلاصه، چند شاخصهٔ فکری و اجتماعی بسیار مهم قابل اشاره است.

در آستانهٔ مشروطه، مطرح شدن ایده‌های اجتماعی و سیاسی نوین، نظیر حق حاکمیت مردم و برابری در مقابل قانون و نیز حق آزادی بیان، گفتمان سنتی تبعیت بی‌چون‌وچرای مردم از قدرت‌های حاکمه را زیر سؤال برد. چنین موج فکری در کنار مؤلفه‌های جامعه‌شناختی‌ای، نظیر ظهورِ هرچند کم گسترهٔ طبقهٔ متوسط شهری و تغییراتی کمابیش قابل‌اعتنا در شیوهٔ تولید و ساختار اقتصادی‌ـاجتماعی، بستر نضج فردیت و درنهایت تغییر نگاه به جایگاه انسان در جهان اجتماعی شد. تغییر نگاهی که به‌طور برجسته‌ای در بین روشنفکران

۱. ازجملهٔ این تاریخ‌نویسی‌ها که طی دو سه دههٔ اخیر قابل‌اعتناتر شناخته شده‌اند می‌توان به *عابدینی*، ۱۳۶۹ و نیز *بالایی*، ۱۳۷۸ اشاره کرد.

اهل ادبیات، زمینهٔ خلق جهان‌های ادبی و داستانی عمیقاً متفاوتی شد. چنین است که در عصر مشروطه (عصری که چند دههٔ قبل و چند دههٔ بعد از خودِ انقلاب مشروطه را در بر می‌گیرد) شاهد آفرینش نخستین آثار داستانی نوین، در قالب رمان‌هایی تاریخی هستیم و طی چندین دههٔ بعد، موج ژانر رمان به خلق رمان‌هایی اجتماعی، خصوصاً در عصر رضاشاه، می‌انجامد و در مسیر پختگی خود به دوران طلایی ادبیات نوین در دهه‌های چهل و پنجاه می‌رسد.

هرچند طی یکی دو قرن اخیر، کانون اصلی فعالیت‌های فرهنگی ایران، با فرازونشیب‌هایی، در تهران بوده است، اما سایر مناطق ایران و ازجمله کرمانشاه، به‌ویژه در برهه‌هایی، گاه سهمی تأثیرگذار در نقاط عطف چنان فعالیت‌هایی و به‌طور مشخص، ادبیات داستانی داشته‌اند. ازجمله می‌توان به دو نقطهٔ عطف مهم اشاره کرد: اولی، انتشار شمس و طغرا (خسروی، ۱۳۸۵) در سال ۱۲۸۷ و دومی، انتشار شوهر آهوخانم (افغانی،۱۳۷۲) در سال ۱۳۴۰. اولی را، به دلایلی تکنیکی، می‌توان نخستین رمان تاریخی در ایران دانست و دومی، اثری است که (بدون بحث کردن و یا نقد ویژگی‌های ادبی آن در اینجا) درست در آستانهٔ دههٔ چهل، رویدادی تعیین‌کننده در تاریخ ادبیات داستانی ایران به‌شمار می‌رود.

پس از میرزاباقر خسروی و علی‌محمد افغانی، که آثارشان بسیار فراتر از مرزهای محلی نشر می‌یابد و مخاطبانی گسترده و منتقدانی متعدد در سراسر ایران (به‌ویژه در مورد شوهر آهوخانم)، به آنها اعتنای جدی می‌کنند، طی دههٔ پنجاه، دو نویسندهٔ کرمانشاهی با خلق آثاری در سبک و سیاق رئالیسم سوسیالیستی، نام قابل‌ذکری ـ دست‌کم در کنار سایر نویسندگان آن سبک ـ در ایران پیدا می‌کنند: علی‌اشرف درویشیان با نگارش آثاری چون *آبشوران* (۱۳۵۴) و *فصل نان* (۱۳۵۷) و منصور یاقوتی با نگاشتن داستان‌هایی چون *زخم* (۱۳۵۲)، گل خاص (۱۳۵۳) و *چراغی بر فراز مادیان کوه* (۱۳۵۵). وجه مشترک آثارِ هر سه نویسندهٔ اخیر، به لحاظ داستانی، گستردن پیرنگ در فضای کرمانشاه و به لحاظ جامعه‌شناختی ـ همانگونه که ذکر شد ـ اقبال نسبتاً گستردهٔ مخاطبانی ایرانی به آنها در زمان انتشارشان و نیز جای گرفتن آنها در تاریخ ادبیات داستانی ایران است. ازسال‌های پایانی دههٔ پنجاه به این سو، گرچه آثاری داستانی در کرمانشاه و با تکیه بر فضاسازی محلی کمابیش منتشر شده است، اما شاید بتوان گفت که تا زمان انتشار *این خیابان سرعت‌گیر ندارد* مطرح شدن یک اثر در سطحی گسترده و با اقبالی عمومی چون آثار ذکرشده در دهه‌های چهل و پنجاه، به فترت رفته بود.

این خیابان سرعت‌گیر ندارد داستانی است در بستر جریان رمان‌نویسی زنانه. جریانی که شاید به‌طوری مشخص با نگاه زنانهٔ راوی در اثری چون *زن زیادی* (آل‌احمد، ۱۳۵۷) در دههٔ سی، خاک آن مهیا شد. البته پیش از آن در رمان‌های اجتماعی‌ای نظیر *تهران مخوف* (مشفق کاظمی، ۱۳۰۵ ش.؛ ۱۹۲۵ م.) شاهد وارد شدن جدی شخصیت‌های زن به فضای ادبیات داستانی بوده‌ایم، اما چنان زنانی عمدتاً نقشی انفعالی داشتند و بیشتر در سیمای زنانی بزهکار

یا طردشده، مصداق یا بهانه‌ای برای تصویر نابسامانی‌های اجتماعی بودند. با آثاری چون زن زیادی است که نقطهٔ دید[1] زنانهٔ راوی در ادبیات داستانی ایران، به‌طور جدی دریچهٔ خود را اندکی می‌گشاید. اما چندین سال پس از آن و در سال ۱۳۴۸ است که *سووشون* (دانشور، ۱۳۴۸) به‌عنوان نخستین رمانی که هم نویسنده و هم راوی آن و هم، تا حد زیادی، فضا و رنگ‌آمیزی پیرنگ در آن زنانه است به صحنهٔ تاریخ ادبیات ایران می‌آید. دانشور بعدها و با نگارش *جزیرهٔ سرگردانی* (۱۳۷۲) و *ساربان سرگردان* (۱۳۸۰)، *سووشون* را عملاً در سه‌گانه‌ای از زنانه نویسی جای می‌دهد.[2]

از دههٔ پنجاه به این سو، رمان‌زنانه‌نویسی گستره و عمق بیشتری می‌یابد و همپای فزونی مخاطبان زن و نیز همپای مطالباتی اجتماعی، به‌تدریج زنان رمان‌نویس فزونی می‌گیرند و حتی در بین مردان رمان‌نویس نیز توجه به تعمیق شخصیت‌های زنانه گسترده‌تر می‌شود. به‌ویژه از اواخر دههٔ هفتاد و آستانهٔ دههٔ هشتاد، رمان‌نویسی زنانه به تثبیت موقعیت خود، هم به‌لحاظ نوعی نگاه و حتی نوعی ژانر، و هم به‌لحاظ اقبال جدی‌تر مخاطبان و منتقدان، دست می‌یابد. اثرنمونه‌وار *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* (پیرزاد، ۱۳۸۰) نشانی از مجوع این ویژگی‌هاست و ــ جدای از موفقیت یا عدم موفقیت آن در تصویر فردیت زنانه ــ به دلایل تاریخی و جامعه‌شناختی، می‌توان آن را نیز نقطهٔ عطفی مهم در این مسیر برشمرد.

طی سه دههٔ اخیر، آثار متعدد و بعضاً قابل‌اعتنایی از زنان داستان‌نویس با محوریت فضاها و شخصیت‌های زنانه قابل ذکر هستند، آثاری از *منیرو روانی‌پور* گرفته تا *غزاله علیزاده* و *فریبا وفی* و بسیاری دیگر. *این خیابان سرعت‌گیر ندارد* نیز اثری در بستر این جریان رمان‌نویسی است که درعین‌حال، در نخستین نظر، نقطه‌عطفی در مسیر رمان‌نویسی در کرمانشاه نیز هست و در نگاهی فراتر، برگی از تاریخ رمان‌نویسی در ایران.

همچنان‌که گفته شد، اساساً اثر مذکور به این دلیل کنجکاوی‌برانگیز است که ببینیم، پس از غیبت طولانی رمان‌نویسان کرمانشاهی در میدان رمان‌نویسی ایران، این رمان زنانه تا چه حد می‌تواند نقطهٔ عطفِ دیگری تلقی شود و تا چه حد توانسته رمان‌وار[3] (در معنای باختینی[4])

---

1. point of view

۲. اینکه تا چه حد "ذهنیت مردانه" بر سووشون سیطره دارد، محل بحث و جدل‌های زیادی بوده است که در اینجا، وارد شدن به آنها مناسبتی ندارد.

3. novelistic

معادل فارسی این واژه، در اصل باید "رمانی" یا "رمانیک" باشد؛ اما به‌دلیل نامأنوسی چنین معادل‌هایی، مترجمان مختلف، معادل‌های "رمان‌وار"، "رمان‌گونه" و "رمان‌گرا" را برگزیده‌اند. معادل‌هایی که هرکدام تا حدی به‌لحاظ ظاهر مناسب‌ترند، هرچند پسوندهای آنها، از سر ناچاری است؛ چراکه فی‌نفسه اصل مفهوم این اصطلاح را اندکی مخدوش می‌کنند.

4. Bakhtin

باشد و در سنجش محک گفتگوگرایانه (چیزی که البته شاید رمان فارسی به توفیق‌های اندکی در آن دست یافته است) چه عیاری دارد.

البته دربارهٔ این عیارسنجی، شاید ذکر دو نکته به‌اختصار، لازم باشد. نخست اینکه، طی سال‌های اخیر رایج شده است که رمان فارسی به‌طورکلی "غیرگفتگویی" تلقی شود. حتی اگر چنین ادعایی درست باشد، یک وظیفهٔ اساسی نقد ادبی رمان فارسی (و به‌طور مشخص، نقد ادبی جامعه‌شناسانه) این است که از کلی‌گویی بپرهیزد و با تکیه بر توضیح سازوکارهای فنی، روشن کند که چرا، چطور و تا چه حد، هر رمان مشخص و یا حتی هر زیرگونهٔ رمان فارسی، گفتگویی است یا نه. بر این اساس، مقالهٔ حاضر، در حد توان خود، سعی کرده است در چنین مسیری حرکت کند.

دوم آنکه، وسوسهٔ تناظر مستقیم و یک‌به‌یک متن ادبی با متن اجتماعیِ بیرونی‌تلقی‌شده، وسوسه‌ای است که بر سر راهِ هر نقد ادبی جامعه‌شناسانه، ممکن است وجود داشته باشد. اما آموزه‌های مستدل نظریه‌های زیباشناسانهٔ کلاسیک (کانت، هگل و...) و نیز نظریه‌های جامعه‌شناسانهٔ متقدم و متأخر جامعه‌شناسی ادبیات غیرپوزیتیویستی و یا کمابیش غیرپوزیتویستی (لوکاچ، گرامشی، گلدمن، ایگلتون و...)، ما را از برقراری چنین تناظر یک‌به‌یکی بر حذر می‌دارند و بر یافتن "واسطه‌ها" تأکید دارند. البته شاید بهتر باشد یادآوری شود که در نزد باختین، حتی چنین تمایزی که در برخی منابع، بین نقد درونی و نقد بیرونی وجود دارد، عموماً وجود ندارد و اگر هم، به‌طور غیرمستقیم، به آن اشاراتی شده، عملاً در جهت کم‌رنگ کردن آن به معنای رایج است. چنین افقی در چشم‌انداز باختینی به این دغدغه بازمی‌گردد که در این چشم‌انداز، جهان داستانی به‌منزلهٔ ـ یا بدیلی برای ـ جهان اجتماعی تلقی می‌شود و این چشم‌انداز ـ با طعمی اگزیستانسیالیستی ـ بیش از آنکه تبیین جامعه‌شناسانه را هدف خود قرار دهد، به گشودن افقِ تأمل جامعه‌شناسانه راه می‌برد؛ افقی که می‌توان در پرتو تحلیل جامعه‌شناسی آگاهی‌ها در متن مشخص جهان داستانی (به‌مثابه جهانی اجتماعی) گسترد.

چارچوب نظری

پشتوانهٔ نظری و مفهومی نوشتار حاضر برای تحلیل *این خیابان سرعت‌گیر ندارد* مؤلفه‌های اندیشهٔ ادبی و فلسفی میخاییل باختین است. مؤلفه‌هایی که حول مفهوم مرکزی گفتگوگرایی[1] سامان گرفته‌اند و هرچند تمرکز مصداقی آن بر ژانر رمان است، اما تحلیل مبتنی بر این مفهوم را از واژه تا روابط خُرد و حتی کلان اجتماعی می‌گستراند و رمان‌وارگی را از مفهومی صرفاً ادبی

1. dialogism

به مرزهای فلسفی و فرازبان‌شناسانه[1] می‌رساند. چشم‌اندازِ تحول‌سازِ باختین در این نکته نهفته است که تعریف و تحلیلی از رمان و رمان‌وارگی را پیش می‌نهد که تحلیل هر اثر ادبی را که رمان خوانده می‌شود، نه به ویژگی‌های صرفاً تکنیکی آن و نه به مختصات صرفاً فرامتنی و تاریخی‌ـاجتماعی آن فرو نکاهیم. در این چشم‌انداز، حتی این ویژگی‌ها و مختصات، آنگاه معنا می‌یابند و به‌خوبی دیده می‌شوند که قلب اندیشگی چیزی به نام رمان را نقطهٔ عزیمت و نیز هدف نهایی تحلیلی خود ببینیم؛ اینکه صدای مؤلف مستتر یا آشکار تا چه حد اجازه می‌دهد که دیگر صداها به گوش برسند و اینکه این صداهای متکثر تا چه حد وارد روابط گفتگویی ـ به معنای فعال و بالندهٔ آنـ می‌شوند.[2]

نکته‌ای کلیدی در مورد جامعه‌شناسی ادبیات باختینی ـ همان‌گونه که پیش از این اشاره شد ـ این است که جهان داستانی را به‌مثابه جهانی اجتماعی مورد تحلیل قرار می‌دهد و قرار نیست نقطهٔ عزیمت یا تحلیل فرجامین خود را "متن ادبی به‌مثابه نسخهٔ بازنمایانهٔ جهان اجتماعی" بدانیم و بر این اساس ضرورتاً در پی اتصال‌های این دو جهانِ مجزافرض‌شده باشیم، چراکه بر مبنای رویکرد باختین «جامعه‌شناسی ادبیات، فراسو یا برون‌سوی زبان را تحلیل نمی‌کند، بلکه به مطالعهٔ ساختارهای اجتماعی از این لحاظ که سخن می‌گویند و سخنشان نوشته می‌شود، می‌پردازد» (ایوتادیه، ۱۳۷۷: ۱۱۴). بدین‌گونه است که از دیدگاه وی، «ادبیات در قالب ساختارهای کلامی و زبان‌های جمعی، در برابر ساختارهای اجتماعی به واکنش نیز می‌پردازد.» (زیما، ۱۳۷۷، ص ۱۹۳)

این قضیه که وجه ممیزهٔ ادبیات از غیرادبیات چیست و اینکه مشخصاً ژانر رمان را چه چیزی از سایر صورت‌های ادبی متمایز می‌کند، محل بحث‌های طولانی و رنگارنگ در تاریخ طولانی اندیشهٔ ادبی ـ طی هزاران سال ـ و تاریخ نه‌چندان طولانی نقد رمان ــ طی چند سدهٔ اخیرــ بوده است. از پرسش اول که در اینجا بگذریم، صورت‌بندی پرسش دوم معمولاً (یا دست‌کم در نزد اندیشه‌پردازان ادبی مطرح‌تر طی صد سال اخیر) در قالب تقابل "حماسه" و "رمان" انجام یافته است. دو مقوله‌ای که، فراتر از دو ژانر ادبی، بلکه به‌مثابه دو جهان فکری و

1. metalanguage

۲. غالب شارحان و مفسران باختین، بستر اجتماعی و فکری اندیشه‌های وی را واکنش یا پاسخی معرفتی به شرایط تک‌صدایی استالینیسم می‌دانند. تشخیص این خاستگاه، مطمئناً حقیقت دارد، هرچند، مسلماً درستی یا نادرستی منظومهٔ فکری باختین را نمی‌توان به شرایط اجتماعی‌ـتاریخی زایش اندیشهٔ وی فروکاست؛ کاری که در مورد سایر متفکران نیز نمی‌توان انجام داد. برای آشنایی با چنان شرایط فکری‌ای، می‌توان به تصویری از زندگی و بستر اجتماعی باختین در برخی منابع فارسی ترجمه‌شده دربارهٔ وی، ازجمله فصل نخست این اثر رجوع کرد: هولکوئیست، ۱۳۹۵. همچنین برای تصویری از این موضوع به زبان انگلسی، ازجمله، می‌توان به مقدمهٔ این اثر نگریست: Dentith,1995

اجتماعی دیده شده‌اند. به‌عنوان مثالی مهم، گئورگ لوکاچ[1] در *نظریهٔ رمان* (لوکاچ، ۱۳۷۴)، رمان را هم‌زاد سرگشتگی انسان مدرن در عصر سرمایه‌داری و حماسهٔ جهان بی‌خدا می‌داند. لوکاچ، در این اثر خود در آغاز سدهٔ بیستم (که یکی از تأثیرگذارترین و یکی از اولین نظریه‌پردازی‌های رمان است) جهان ادبی رمان را میدان بی‌خانمانی استعلایی[2] انسان عصر جدید می‌بیند. جهانی متعارض با ژانر و عصر حماسه، که جهانی یکپارچه بود و انسان، هستی را خانهٔ خود می‌دانست. هرچند لحن لوکاچ، نوستالژیک می‌نماید، اما "ته‌مایهٔ" این اثر و به‌ویژه آثار بعدی‌اش (ازجمله: لوکاچ،۱۳۹۵) آن است که در عصر جدید و نیز در ژانر نوظهور رمان، امکان اختیار انسانی بیشتر و بالطبع، امکان تحقق فردیت انسانی را می‌توان دید.

میخاییل باختین، یکی دیگر از تأثیرگذارترین اندیشه‌پردازان ادبی در سدهٔ بیستم است که دست‌کم تا قبل از اینکه لوکاچ بین حماسه و رمان تقابل قائل شود، با وی تشابه فکری دارد. اما مسیری که وی برای تشخیص مؤلفه‌های اساسی رمان پی می‌گیرد، اگر نگوییم مسیری متعارض، لااقل مسیری متفاوت است. همان‌گونه که *ریوکین*[3] و *رین*[4] می‌گویند (۲۰۰۴)، باختین نظرها را به این مسئله معطوف می‌کند که چگونه ادبیات، گفتمان‌های برآمده از منابع نامتجانس را در هم می‌تند و چگونه تمامی کلمات فقط در گفتگو با کلمات دیگر موجودیت می‌یابند.

هرچند باختین نمونه‌های مورد استناد برای ژانر رمان را عمدتاً آثار ادبی پس از رنسانس ـ و به‌طور مؤکدتر آثار سروانتس، رابله و دانته ـــ قرار می‌دهد و به‌طور بسیار اساسی، آثار داستایفسکی در قرن نوزدهم را نمونهٔ اعلای متن رمان‌واره می‌داند، اما متن رمان‌واره را به مشروط‌شدگی تاریخی بی‌قیدوشرط نسبت نمی‌دهد. فی‌المثل وی مصداق‌های نیاکان چنین متن‌هایی را در مکالمات سقراط و نیزهجو منیپوسی درمی‌یابد (باختین، ۱۳۸۷). اما به‌هرحال، وی تناوری اندیشه‌پردازی خود را بر زمین رمان‌وارگی آثار داستایفسکی بالنده می‌کند؛ به‌گونه‌ای که خود را آشکارکننده، تدوینگر یا سخنگوی رمان‌وارگی مستتر در تفکر داستایفسکیایی می‌داند.

هرچند خودِ باختین، از اصطلاح "گفتگوگرایی" استفاده نکرده است، اما اصطلاح "گفتگو"[5] واژه‌ای متواتر در تشریح وی از گفتمان رمان‌واره است. از منظر وی، رمان و گفتمان رمان‌واره، جهان تکثر صداهاست، جهانی که "مؤلف‌بنیاد"[6] نیست و اقتدار معمول نویسنده از آن رخت برمی‌بندد. در این جهان، صدای مؤلف نیز چونان صدایی به موازات و در گفتگو با سایر صداها

1. György Lukács, Georg Lukács
2. transcendental homelessness
3. Rivkin
4. Ryan, Michael
5. dialogue
6. authorial

شنیده می‌شود و صداهای متباین ــ که ایده‌هایی متجسم یا تنیده در شخصیت‌ها هستند ــ در رابطهٔ گفتگوییِ بالنده‌ای با یکدیگر قرار دارند. داستایفسکی، به‌مثابه پردازندهٔ نمونهٔ مثالی تفکر رمان‌واره "نه حیات ایده‌ای در یک آگاهی مجزا و نه مناسبات مشترک ایده‌ها، بلکه تعامل آگاهی‌ها را در گسترهٔ ایده‌ها به نمایش می‌گذارد (ولی نه تعامل خود ایده‌ها را) و ازآنجاکه در جهان داستایفسکی هر آگاهی‌ای در مسیر تکامل و رشد و خودش، یعنی به‌شکل تاریخ‌مدار، نمود نمی‌یابد، بلکه دوشادوش دیگر آگاهی‌ها نمود می‌یابد، نمی‌تواند بر روی خود و بر روی ایدهٔ خود، بر روی پیشروی منطقی درون‌ماندگار[1] آن ایده، متمرکز شود؛ درعوض به درون تعامل دیگر آگاهی‌ها کشیده می‌شود" (باختین،۱۳۹۵: ۱۱۶-۱۱۵).

در پرتو چنین آفرینشی است که در جهان رمان‌واره، آگاهی‌ها در قلمرو مرزهای بستهٔ خود راکد نمی‌مانند و تمامی تجارب و تأملات هر شخصیت ذاتاً گفتگویی است و بی‌وقفه، معطوف به دیگری. بدین‌گونه است که در نهایت به ترازی از جامعه‌شناسی آگاهی دست می‌یابیم. تحقق چنین مسیری، تکیه بر مقولات و شگردهای اساسیِ "هتروگلسیا[2]"، "چندصدایی" و روابط گفتگوییِ مبتنی بر "برون‌موضعی" است. مقولات و شگردهایی که درعین‌حال، از سر دیگر ماجرا، ابزارهایی روش‌شناسانه برای محک زدن یک متن در ساحت رمان‌وارگی خواهند بود.

روش تحلیل

در نزد باختین، به‌طرزی مکانیکی، نمی‌توان مفاهیم نظری و ابزارهای روشی را از یکدیگر تفکیک کرد. از سوی دیگر، ازآنجاکه اندیشه‌پردازی باختین دربارهٔ رمان و رمان‌وارگی، هم توصیفی و تشریحی و هم تجویزی است، مقولات باختینی، هم مقولاتی برای عیان کردن گفتمان رمان‌وار ــ و به‌طور مشخص در نزد وی، رمان‌های داستایفسکیایی ــ است و هم، به‌مثابه مقولاتی تحلیلی برای کنکاش در دوری یا نزدیکی یک متن یا یک وضعیت مکالمه می‌توانند عمل کنند. اگر کمی با مسامحه از نامأنوسی و شاید زمختی این اصطلاح بگذریم، می‌توان گفت ابزارهای تحلیلی باختینی برای تحلیل هر متن دیگر، حاصل نوعی "مهندسی معکوسِ" توصیف‌ها و تشریحات باختین از متن‌های داستایفسکی است.

به نظر می‌رسد اگر قرار باشد روش تحلیل باختین برای کنکاش در یک متن را به یکی از چارچوب‌های روش‌شناسانه ــ اعم از تحلیل ساختاری یا پساساختارگرایانه، نشانه‌شناسی و یا تحلیل فرمال ــ نزدیک بدانیم، به نظر می‌رسد باید روش وی را نوعی تحلیل روایت دانست. همچنان‌که هینچمن[3] و هینچمن (۱۹۹۷) می‌گویند، روایت‌ها واسطه‌هایی بین خود و جهان

1. immanent
2. heteroglossia
3. Hinchman

هستند که نظم و معنا را فرامی‌خوانند و زنده می‌کنند یـا آنهـا را خلـق مـی‌نماینـد؛ روایـت‌هـا، گفتمان‌هایی با نظم متوالی روشنی هستند که به شیوه‌ای بامعنا رخدادها را برای مخاطب خـود پیوند می‌دهند، بنابراین بینش‌هایی دربارهٔ جهان و یا تجربیات آدمیان از جهان عرضه می‌کنند.

چیزی که شاید لازم باشد در همین جا روشن کنیم، شائبه‌ای است که ممکن اسـت گـاهی تحلیل روایت مترادف روش تفسیری در نظر گرفته شود یا، در مورد روش نقد در مقالـهٔ حاضـر، به‌لحاظ صرف تفسیرهای صورت‌گرفته، این پرسش پیش آید که چرا روش اعلام‌شده، تفسـیری گفته نشده است. در پاسخ، باید به دو نکته اشاره کرد. نخست آنکـه، اگـر روش تفسـیری را بـه معنای خیلی عام آن در نظر بگیریم، هر برداشتی از هر نکته‌ای و در هـر چـارچوب مفهـومی را می‌توان "تفسیری" دانست. اما اگر روش تفسیری را به معنای مشخص و محدود آن (فی‌المثـل در انواع اسلوب‌های هرمنوتیکی) در نظر بگیریم، روش مقالهٔ حاضر، تحلیـل روایـت اسـت و نـه تفسیری؛ چراکه تحلیل ارائه‌شده، بر اساس جای‌گیری عناصر داستان و همچنین، روند پرداخت پیرنگ صورت گرفته است.

درست است که می‌توان، فی‌المثل از تحلیل سـاختاری روایـت و یـا تحلیـل فرمـال روایـت سخن گفت، اما با تصوری که باختین از رابطهٔ فرم و محتوا دارد و با چگونگی تصویر فرم در نزد وی، و نیز با عنایت به مفاهیم نظری وی از گفتمان رمان‌وار، بهتـر آن اسـت کـه شـیوهٔ تحلیـل باختینی از متن را تحلیل گفتگوگرایانهٔ روایت بدانیم.

آنچنان‌که دنتیس[1] (۱۹۹۵) می‌گوید، از منظری باختینی، فرمالیسم به‌گونه‌ای متناقض‌نما، بـه اندازهٔ کافی به فرم نمی‌پردازد، یعنی فرم را به ادبیات یا هنر محدود می‌سازد و نیز توجهی بـه ایـن نکته ندارد که خصیصه‌های فرمیک باید به تمامی اشکال ایدئولوژیک و نـه صـرفاً ادبیـات، تسـری یابند. آنان همواره در جست‌وجوی چیزی بوده‌اند که ادبیات را از دیگر وجوه استفاده از زبان متمایز سازد و بنابراین بر تفاوت و حتی تضادِ زبان ادبیات با زبان معیار و یا زبان رایج، صحه می‌گذاشتند.

باختین با تأکید بر "گفته"[2]، به‌مثابه بنیانی برای تحلیل روابط گفتگویی، تأکید می‌کند کـه ارتباطات فرازبان‌شناختی، قابل تحویل به ارتباطات منطقی یا زبان‌شـناختی نیسـتند و مـاهیتی متمایز دارند. آنچنان‌که مورسون می‌گوید "ممکن اسـت دو جملـه بـا یکـدیگر تنـاقض داشـته باشند، اما هنگامی که در هم می‌آمیزند (یعنی زمانی که افرادی خاص در موقعیت‌هـایی خـاص آنها را به کار می‌گیرند) روابطی جدید میان آنها شکل می‌بندد. بنابراین اگر دو نفر، یکی پـس از دیگری، بگویند «زندگی زیباست»، از منظر زبان‌شناسی تکرار یـک جملـه را شـاهد هسـتیم، از منظر منطقی نیز با همان‌گویی مواجه‌ایم، اما از منظری گفتگویی، با یک توافق سـروکار داریـم. هرچند این توافق هیچگاه کامل و صریح نیست، زیرا گفتهٔ دوم لزومـاً از دهـان شـخص دیگـری

1. Dentith
2. utterance

خارج شده است، که تجربیاتی دیگر دارد و به دلالت‌های دیگری منجر می‌شود. لحن گوینده، به‌عنوان حالتی احساسی‌ـارادی، برای درک معنا ضروری است (به نقل از کرایگ[1]، ۱۹۹۸). مفهوم "چندصدایی"[2] و مفهوم ملازم یا هم‌جنس آن، یعنی "هتروگلسیا" در دل چنین تصویری از روابط گفتگویی قرار دارد.

داستایفسکی برای باختین، تجسم خلق قوام‌یافته‌ترین متون چندصدایی بود. از منظر باختین، وی برخلاف بسیاری نویسندگان دیگر، در هنگام خلق رمان‌هایش، طرح کلی داستان را از پیش پی‌ریزی نمی‌کرد، در عوض «موقعیت»هایی را «تصور» می‌کرد که شخصیت‌هایش را ناچار به «گفتگو» گرداند. *داستایفسکی* به‌وضوح صدای شخصیت‌ها را می‌شنید، و گفته‌های شان را به خاطر می‌سپرد، بدون اینکه خود نیز بداند چنین گفت وگویی به کجا خواهد انجامید. بویژه استفاده از دستیارانِ تند نویس، این امکان را برای او فراهم ساخته بود که بدون اینکه درگیر نوشتن شود، خود را در دنیای صداها غرق گرداند. بنابراین حتی اگر فرض کنیم *داستایفسکی* در رمانی، عقاید شخصی اش را بر زبان راوی، یا یکی دیگر از شخصیت‌ها جاری می‌ساخت (که فرضی محال نیز نیست)، باز هم آن شخصیت مفروض، صرفاً صدایی بود به مانندِ، و در میانِ، صداهای دیگر، زیرا به اعتقاد *باختین*، شخصیت‌های *داستایفسکی*؛ ازجمله *راسکلنیکف*، *میشکین*، *استاروگین*، *ایوان کارامازوف* و دیگران، هریک خود نویسنده ای هستند در حد و اندازه ی *داستایفسکی* (امیری، ۱۳۹۷).

تمایز و یا هم‌پوشانی "چندصدایی" از "هتروگلسیا" چندان صریح نیست. گاردینر[3] (۲۰۰۲) برآن است که در نوشته‌های دههٔ بیست از جانب باختین (و به‌طور مشخص، نوشته‌هایش دربارهٔ آثار داستایفسکی)، باختین بر مفهوم "چندصدایی" در متن ادبی تأکید دارد؛ اما در دههٔ سی ــ و پس از آن ــ بر مفهوم گسترده‌تر "هتروگلسیا" و پویایی‌های آن در جهان اجتماعی ـــ تاریخی، معطوف می‌شود. از سوی دیگر، از اظهارات *جونز* چنین دریافت می‌شود (جونز، ۱۳۸۸) که از منظر باختین، "هتروگلسیا" تعیین‌کنندهٔ شکل ادبی رمان به‌طورکلی است، درحالی‌که گویا مفهوم "چندصدایی" شکلِ ویژه‌شده و اعتلایافته "هتروگلسیا" است که باختین آن را در داستایفسکی می‌یابد. در مجموع، ما در نوشتار حاضر و برای تحلیل *این خیابان سرعت‌گیر ندارد* "هتروگلسیا" را به معنای امکان حضور زبان‌های ویژه‌شدهٔ گروه‌ها و تیپ‌های مختلف اجتماعی در نظر می‌گیریم و "چندصدایی" را به معنای تحققِ امکان شنیدن صداهای مختلف ـــ رها از سیطرهٔ اقتدار نویسنده به کار خواهیم برد؛ صداهای مختلفی که تنها با حضور "دیگری" و به رسمیت شناختن "دیگربودگی"[4] در متن است که رمان را به ساحتی گفتگویی برمی‌کشاند.

1. Craig
2. polyphony
3. Gardiner
4. otherness

توصیف و تحلیل متن

شهره در این خیابان سرعت‌گیر ندارد زن جوانی است که چهار سال است از همسر خود جدا شده است و اکنون با دخترخاله‌اش، محبوبه، که او نیز از همسرش جدا شده، در آپارتمانی همخانه است. شهره، رانندهٔ تاکسی است:

"علاقهٔ روزافزون من به شغلم از وقتی معنای فلسفی به خود گرفت که کشف کردم من حاکم بلامنازع این اتاقک همیشه لرزانم که هر کاریش بکنی تقه‌های ریز و درشتش می‌رود رو مخ. کشف کردم الیزابت یا همان تاکسی زرد من، یک کیفوری مخصوص و آنی به زن‌ها می‌دهد. مسیر می‌گویند. می‌زنم رو ترمز. تا هم‌جنس خودشان را می‌بینند که پشت فرمان تاکسی لم داده، سر وسینه جلو می‌دهند و با غرور در شاگرد را باز می‌کنند. انگار که با آن کار بیلاخ نشان بدند به همهٔ مردانی که یک عمر جلو نشستن را حق ازلی ابدی خودشان می‌دانستند. شهر من حالا راننده‌تاکسی‌ای دارد که فقط زن‌ها اجازهٔ باز کردنِ در جلواش را دارند. شهر من دهکده‌ای است محصور در رشته‌کوه‌های برف‌گرفته و مردانی دارد کوهستانی مزاج. شهر من دارد آرام‌آرام پوست می‌اندازد" (ص ۸-۷).

رانندگی تاکسی، شغلی است که شهره همواره در آرزوی آن بوده و صرفاً پدرش، حامی این آرزو و تمایلش بوده است. به‌جز پدر، همه، از مادر تا همسرش، این آرزو ـــ و البته همهٔ رفتارهای غیرمردانهٔ وی ـ را تحمل‌ناپذیر می‌دانستند. ظاهراً یکی از دلایل اصلی جدا شدن از همسرش این بوده؛ البته در کنار دلایل دیگری چون رابطهٔ همسرش با زنی که در مغازه‌اش کار می‌کرده است. مادرش هم، با کلافگی از هر حرکت و سخن او، به‌هرحال ناگزیر، با وی سر می‌کند. پدرش، حامیِ همیشگی او در دوران کودکی و بزرگسالی، کسی که رانندگی را هم به او آموخته است اکنون در قید حیات نیست و شهره، گاه‌وبیگاه و معمولاً با طرح تصاویر کمابیش مبهمی از بازگشت به گذشته[1]، حسرتِ حضور و حمایت را آرزو می‌کند.

دو مرد دیگر هم هستند که حضور روشن‌تری در داستان و جای عینی و ذهنی آشکاری در زندگیِ قهرمان قصهٔ ما دارند: یکی بابک و دیگری فرهاد؛ و البته مرد دیگری، دایی اش، که گهگاه، حضورِ بیشتر ذهنی و آزاردهندهٔ او برای شهره را می‌بینیم. بابک، پسر همین دایی‌اش است و خواستگار همیشگی او. کسی که هم مادر و هم دایی شهره، مایل بوده‌اند آنها با هم ازدواج کنند. شهره تن به این کار نداده است، اما فرهاد هنوز هم ـــ هنوز که سال‌هاست همسری به نام فاطمه دارد ـ انتظاری دائمی می‌کشد که فاطمه به او جواب مثبتی دهد و لابد از همسرش، فاطمه، جدا شود. حضور عینی دایی‌اش را چندان در داستان نمی‌بینیم، اما در معدود صحنه‌هایی که حاضر می‌شود، شخصیت او را در آینهٔ ذهن شهره می‌خوانیم:

1. flash back

"یک بار هم تهدید کرد که اگر دست از شغلم نکشم می‌سپرد به دست اراذل و اوباش جیره‌خوارش که اسید بپاشند به صورتم. هه زدم و گفتم: دایی تو فکر کردی کسی که راننده تاکسی می‌شه سر و ظاهر براش مهمه. از من می‌شنوی معطل نکن. بده بپاشن". (ص ۱۳۵).

حسِ شهره به بابک، حسی دوگانه است. از اول، خواستگاریِ او را رد کرده است، الان نیز تمایلی برای با او بودن ندارد. معمولاً حضورش، شهره را عذاب می‌دهد، مخصوصاً با امرونهی‌هایش به شهره و اینکه مدام کار و رفتار مردانهٔ او را به پرسش می‌کشد. اما شهره در چند صحنه از داستان ــ گویا از سر استیصال و بی‌پناهی ــ در ذهنش، نقشی زودگذر از تمایل به پناهگاه بابک نقش می‌بندد.

فرهاد، یکی از مسافرهایی است که در یک روز بارانی، وارد داستان و زندگی شهره می‌شود. مردی که اتفاقاً شیفتهٔ رفتار مستقل و جسارت شهره می‌شود. تازه از خارج آمده و مربی کشتی است. باب آشنایی آنها باز می‌شود و با هم قرارهایی برای دیدار می‌گذارند. فرهاد، موقر است و ظاهراً متمول و گاه کلماتی چون "چاکلت" و "چِینج"، گویا ناخواسته، از دهانش بیرون می‌آید. تا اواخر داستان، احترام ذهنی شهره به فرهاد و دیدارهای گهگاهی‌شان، دوام می‌یابد؛ اما در دیدار آخر، دیداری در برف و خارج شهر، که در ماشین شهره نشسته‌اند و شهره که تصاویری از جروبحث‌هایش با حامد، شوهر سابقش، مدام در ذهنش می‌آید و می‌رود، دیدارش با فرهاد را به‌سردی و آرامی تمام می‌کند و نمی‌دانیم که شاید هم از "شیطنت" چشم‌های فرهاد می‌گریزد.

اما زنان اصلی داستان، به‌جز مادرش که حضور مکرر وی و طعنه‌های همیشگی‌اش را می‌بینیم؛ یکی محبوبه است، هم‌خانهٔ شهره که از شوهرش جدا شده و در حسرت دیدار دخترش است. او نقاش است و فرهیخته‌ترین زنِ قصه و پیچیده در لاک خود و افسرده که شهره، نه همخانه، که مراقب و دلواپس همیشگی اوست. دیگری، فریبا است؛ فریبایی که به‌تدریج درمی‌یابیم همکلاسی شهره بوده و قهرمان سابق والیبال است و اکنون، گویا اختلال روانی دارد و از شوهرش جدا شده و سرگرمی‌اش آن است که گاه، ساکت در کنار خیابان بایستد. حضور عینی او را نمی‌بینیم، برعکسِ حضورِ کمابیش پررنگ خانم ریحانی، همسایهٔ شهره در آپارتمانش. زنی که گویا فارسی گفتن بلد نیست و پسرانش، او را تقریباً رها کرده‌اند. او نقشی در زندگی شهره ندارد، اما جملات کُردی و نیز اصطلاحات محلی ای که از او می‌شنویم، محیط داستان را، در کنار واژه‌ها و جملاتی که عمدتاً از زبان مسافران و رهگذران می‌شنویم، دو زبانه می‌کند.

به‌جز انبوه اصطلاحات محلی که گاه‌وبیگاه در داستان می‌شنویم، *این خیابان سرعت‌گیر ندارد* مشحون از تصاویری است که راوی ــ عمدتاً در ضمن رانندگی و کارش در خیابان‌ها ــ سعی دارد از فضای شهرش به قلم درآورد. با راوی از خیابان‌های شهر می‌گذریم و از چشم او، خیابان‌ها و رهگذران را می‌بینیم و جملات سه‌رنگِ ادبی و کردی و فارسی کرمانشاهی را می‌شنویم و گاه هم در "آپارتمان هفتادمتری" شهره، همراه او، به دلتنگی‌های محبوبه گوش

می‌دهیم. همهٔ اینها را می‌گذرانیم و در اواخر داستان، که تصاویر ذهنی شهره و مرورهای پردغدغه‌اش، داستان را در بر می‌گیرد، او فرهاد را پس زده است و فریبا را نیافته‌ایم و بابک، در ذهنِ شهره معطل مانده است و محبوبه، این دلچسب‌ترین زن داستان برای شهره ـــ شاید در ساعتی که شهره با فرهاد بوده است و شاید در ساعتی بعد که شهره به‌سمت مراسم ختنه‌سوران خواهرزاده‌اش می‌رفته است ـــ با مرگی که خبرش در هاله و ابهام به ما می‌رسد، شهره را تنها گذاشته است.

این خیابان سرعت‌گیر ندارد داستانی است با نثری روان و دلچسب. کم نیستند جملاتِ شاعرانه و کم نیستند تصاویرِ خوش‌پرداختِ بازگشت به گذشته و کلنجارهایی در ذهن راوی، که به زیبایی تصویر شده‌اند. دو موتیفِ "زنی که در من است" و "روح مارمولکی من" به‌خوبی و ظرافت به کار گرفته شده‌اند. شاید نه در نگاه نخست، اما با تأمل و بازنگری در بستر روایی داستان، به نرمی و زیبایی درمی‌یابیم که عادت‌های زنی که در اوست، عادات عرفی زنانه و حس معمول زنانه است. عادات و احساس‌هایی که درگاهِ کلامی آنها این موتیف است، چیزهایی هستند که گویا از هر زن، به‌طور معمول، سر می‌زند. در مقابل، موتیفِ "روح مارمولکی من" خبر از رفتار یا حسی خواهد داد که معمولِ زنان نیست، که حکایت از سرکشی خواهد داشت و شخصیت متمایز و خلاف‌آمدِ عادتِ شهره را نمایان خواهد کرد. سراسر داستان و پیرنگِ ـــ البته نه‌چندان مستحکم آن ـــ به‌انحای گوناگون، بر تقابل این دو موتیف پیش می‌رود. شاید شهره تکلیفش را با خودش روشن کرده باشد، اما کشمکش‌های او با تحمیل‌ها و قالب‌ها و قضاوت‌های بیرونی، گاه آنچنان توان‌فرساست که طنینِ خستگی در این جنگ نابرابر را، به‌روشنی، در ذهنش می‌شنویم. واپسینِ چنین طنینی، در آخرین فصل داستان، بر مزار محبوبه، شهره را زنی دل‌افسرده و تنها در آستانهٔ شاید جنگی از نو، نشان می‌دهد. در آخرین سطرهای داستان، به استعاره می‌خوانیم که "شعلهٔ شمع، پرت‌پرت می‌کند، اما باد دیگر توان خاموش کردنش را ندارد" و شهره بلند می‌شود.

چنین می‌نماید که در این داستان، با روایتی فمینیستی روبه‌رو هستیم، روایتی که البته در بستری از فضاسازی‌های شهر کرمانشاه و محیط عرضهٔ زبان محلی اتفاق می‌افتد. به نظر می‌رسد چنان روایتی، وظیفهٔ اخلاقی و شخصی مؤلف‌ـراوی باشد و آن فضاسازی‌ها و عرضه‌های زبانی، وظیفهٔ نویسنده، به‌مثابه یک کرمانشاهی. بدین‌گونه، تا بدین جای سخن با دو چیز به‌عنوان "دیگری " مواجه هستیم: یکی، آشکار، جدی و رویارویی‌شونده؛ یعنی "مرد" یا "فضای مردانه"، و دومی، کمی بطئی‌تر و کاملاً گسترده و تصویرپردازی‌شده، یعنی "کرمانشاه". ابتدا، تأملی دربارهٔ رابطهٔ مؤلف‌ـراوی با این دو "دیگری" داشته باشیم تا پس از آن به "دیگری" پنهانِ داستان، یعنی "تهران" (یا بخوانید "مرکز") اشاره کنیم.

همهٔ مردانِ داستانِ شهره، همهٔ این دیگری‌ها، از یک جنس‌اند. همگی‌شان تحکم‌کننده و

طعنه‌زننده هستند و شهره، به‌مثابه یک دیگری زن ــ زنی که می‌خواهد خودِ خودش باشد ــ نمی‌تواند برای آنها معنایی قابل‌فهم داشته باشد؛ از حامد گرفته تا بابک و بقیه. ولی ممکن است در نگاه نخست، پدر شهره و بعد هم فرهاد را از جنسی دیگر بیابیم. اما چنین نیست. فرهاد که حضور ریشه‌داری نیز در داستان ندارد، هرچند سرکشی و استقلال شهره را می‌پسندد، ولی دست‌کم آنگونه که نگاه و حس شهره در نهایت به ما می‌گوید، قابل اعتماد نیست و دلیل مقبولیت شهره برای وی در نزد ما مبهم می‌ماند. اما گویا پدر شهره باید استثنای این قاعدهٔ یکدست بودن مردانِ داستان باشد. پدری که در فضای مردانهٔ شهرِ شهره، تنها حامی و تأییدکنندهٔ او بوده است. اما جالب آن است که دلیل این استثنا هم در پیرنگ داستان غایب است. در تصویری از شخصیت پدر که یکی از بازگشت‌به‌گذشته‌های شهره است، راوی احتمالاً ناخواسته یا ناخودآگاه رابطهٔ پدر با مادرش را برملا می‌کند.

"مخاطب این حرف‌ها دیوار بود یا سینی چایی یا تلویزیون یا ... پدر عادت داشت حرفش را خیره به جایی غیر از چشم مخاطبش بزند. اصولاً اشیا را انتخاب می‌کرد چون زبان پاسخگویی نداشتند. از پاسخ شنیدن بیزار بود. مادر اما مثل ظرفی که زیر چک‌چک سماور می‌گذارند، به ظهر نرسیده پر می‌شد از حرف. پدر که برمی‌گشت از سر کار ناهار و چایی‌اش را می‌داد و در همین حین زبانش هم کار می‌کرد. همه می‌دانستیم مادر فقط گوش‌های پدر را لایق شنیدن حرف‌هاش می‌داند. همه می‌دانستیم وقتی پدر زل می‌زند به تلویزیون و می‌گوید: صداشه ببرین، یعنی مادر خفه شود. یعنی پدر ظرفیتش پر است". (ص ۱۶)

این تک‌مرد هم، زبانِ گفتگو ندارد؛ اصلاً نمی‌خواهد هم بشنود. اینکه چرا به خواسته‌های دخترش بها می‌داده، چیزی است که به‌لحاظ تکنیکی، جای آن در پیرنگ داستان خالی است، اما در چارچوب مفهومی و تحلیلی نوشتار حاضر، به ضعف شدید روابط گفتگویی در سراسر این داستان باز می‌گردد. هیچ‌کدام از مردانِ قصهٔ شهره، و هیچ‌کدام از مردان و زنانِ قصه، ایده‌هایی ــ تنیده در شخصیتشان ــ نیستند که اصولاً توقع رابطهٔ گفتگویی آنها را با "دیگری" داشته باشیم. هیچ‌یک از مردانِ قصهٔ شهره، انضمامی نیستند و آن‌قدر عین‌هم‌اند که "مرد" و "فضای مردانه" به یک مفهوم انتزاعی تبدیل می‌شوند. در چنین حالتی، این روایت، دیگر چگونه می‌تواند فمینیستی یا احیاناً ضدِمرد و یا فضای مردانه باشد؟ در حالتی که همهٔ مردان در ترازی انتزاعی بخار شده‌اند. دیگریِ زنِ قصهٔ ما، یعنی شهره، مشت هم اگر بکوبد، مشت در بخاری می‌کوبد که خودش در قصهٔ خودش ساخته است. مؤلف‌ـراوی هم همان کاری را با مردانِ قصه‌اش ــ و تقریباً با همهٔ شخصیت‌هایش ــ کرده است، که در نگاه نخست، تک‌تکِ مردان با دیگریِ زن کرده‌اند؛ از موضع آنها ندیده است، حتی صداهای آنها را هم نرسانده و خصلت‌هایی انضمامی به ایده‌ـشخصیت آنها نداده است. گفتگوهای داستان در معنایی باختینی، تقریباً به‌تمامی، "غیرگفتگویی" است و صرفِ لجاجت در سخنِ ایده‌های متباین، جای به صدا درآمدنِ ایده‌ـشخصیت‌ها را گرفته است. این

لجاجت را در سویِ دیگرِ ماجرا ــ در رفتار و سخنِ شهره ــ نیز بارها و بارها می‌بینیم؛ گویی شهرهٔ قصه نیز، پیشاپیش، به دیگریِ مرد و شاید هر دیگریِ متباینی می‌گوید خفه شو، چرا که گویی هیچکس قرار نیست "زبان پاسخگویی" داشته باشد: تنها ایده‌ای که، البته با تبدیل به یک صُلبیت، چونان روح پدر بر فرازِ این روایت، سایه انداخته است.

از رابطهٔ "دیگری زنِ" شهره "با دیگری مرد" که در این روایت بگذریم، "کرمانشاه" نیز چونان یک "دیگری" در مقابل شهره، جلوه می‌کند. مؤلف‌ـراوی، حسی از عشق یا نفرت به "کرمانشاه" را نشان نمی‌دهد، اما در جای‌جای داستان، با تصاویری از خیابان‌ها و رهگذران مواجه می‌شویم. تصاویری که البته تمایز چندان زیادی با شهرستان‌های دیگر ندارد. کرمانشاه، در هیأتِ خیابان‌ها یا حتی طبیعتِ چندان متمایزش تصویر نمی‌شود، اما این زبان فارسی کرمانشاهی و زبان کُردی و اصطلاحات و شخصیت‌های شناخته‌شده در حافظهٔ جمعی این شهر است که "کرمانشاه" را ویژه می‌کنند؛ ویژه، به معنای تشخص یافتن و نه لزوماً خوب یا بد بودن، انزجارآور یا عشق‌آفرین بودن. این نوع ویژگی‌های زبانی و بومی، در سراسر داستان، گاه‌وبیگاه، بی‌ربط و باربط، مدام به میان می‌آیند و در مجموع، "دیگری"ای به نام "کرمانشاه" را برمی‌سازند. اما در این عرضهٔ زبان و فرهنگ بومی، خطاهای فاحشی می‌بینیم که ذکر آنها در اینجا، ممکن است ظاهراً به کارِ تحلیل ما، بنا بر چارچوب مفهومی و تحلیلی باختینیِ، نیاید. اما، اتفاقاً اشاره به این خطاها، چنان‌که بعد خواهیم دید، روح "غیرگفتگویی" و مواجههٔ غیررمان‌وار با "دیگری" را ــ به‌نوبهٔ خود و البته شدیداً ــ برملا می‌کند.

این خطاها را در سه دستهٔ، البته همپوشان، می‌توان برشمرد. نخست، اشتباه در درج صحیح واژه‌های محلی است. نگارندهٔ حاضر، نخست پنداشت که با اغلاطی چاپی روبه‌روست، اما تواترِ این خطاها، چنین پنداشتی را زائل کرد. در اینجا، به سه مورد از این اشتباهات اشاره می‌کنیم، اشتباهاتی که به همراه نمونه‌های مشابه دیگر در داستان، مجموعاً، از یک سو تصور مخاطب یا احیاناً برخی منتقدان را از مزیتِ فرضی این داستان به لحاظِ "ترکیب خوب زبان فارسی و کردی" رد می‌کند و از سوی دیگر، نشان می‌هد که مؤلف‌ـراوی، صدایِ "دیگریِ کرمانشاه" را به‌درستی نشنیده است.

در فرازهایی از داستان، به دو واژهٔ ظاهراً بومیِ "گُه گیجه" و "بُگی" برمی‌خوریم. واژه‌هایی که بعضاً تکرار می‌شوند و اما، همچون شماری از واژه‌های دیگرِ محلی، به‌درستی آورده نشده‌اند. اما در اینجا، صرفاً در مورد این دو واژه نمونه‌وار توضیح می‌دهیم:

"گُو گیجه" در گویش کردی و نیز فارسی کرمانشاهی، ارجاع به حالتِ گیجی گاو دارد و کاربرد آن برای اشاره به‌نوعی پریشانی است؛ واژه‌ای که شاید نویسنده، شکل درست آن را نمی‌دانسته و شاید، ناخودآگاه، آن را به زبانِ معیار نزدیک کرده است!

"بُگی" نیز، مخفف "بُگ‌مراد" است؛ شخصیتی در حافظهٔ جمعی کرمانشاه که تخم‌مرغ‌های

خانگی‌اش را در سبدی می‌گذاشت و برای فروششان، ده‌ها سال، در کوچه‌ها چرخیده بود. این فرد را نویسنده، به شیوه‌ای نامرتبط با طرح داستانی و با صورت غلطِ "بگه مرغی"، در فرازی از کتاب توصیف می‌کند، توصیفی که گویا برای نشان دادنِ جاذبه‌های گردشگری کرمانشاه است!

دستهٔ دیگر خطاهای زبانی (البته در بافتِ یک رمان)، آوردن انواع واژه‌های محلی با ذکر ترجمهٔ فارسی آنها در پرانتز است؛ از واژهایی خطابی و توصیفی گرفته تا نام محلی نوعی شیرینی. تواتر چنین اقدامی در داستان و نیز عدم نقش مؤثر آن در تمایزات و تشخص‌های گفتگوییِ شخصیت‌ها، نهایتاً حالتی تصنعی به این کار می‌دهد؛ حالتی که با عنایت به خطاهای دستهٔ سوم، شدت بیشتری می‌یابد. در این دسته، نویسنده، آشکارا به فرهنگ‌لغت‌نویس تبدیل می‌شود: بارها واژه‌هایی با بار مفهومی محلی از دهان خانم ریحانی خارج می‌شود و نویسنده، با آوردن جملهٔ معترضه "... در فرهنگ لغت خانم ریحانی ..."، نقشِ خود را از یک رمان‌نویس به یک راهنمای گویش محلی تبدیل می‌کند. شاید به نظر آید که آوردن چنین واژه‌هایی در محاورات داستان، نوعی تحقق "هتروگلسیا" است که امکان حضور زبان گروه‌های متباین اجتماعی را میسر می‌کند. اما، در این داستان، گروه‌ها و تیپ‌های مختلف اجتماعی کرمانشاهی یا کرد، زبان چندان متمایزی ندارند؛ آنچه هست یکدستی زبان محلی در برابر زبان ادبی یا زبان معیار است. این واژه‌های محلی و حتی تصویر فضاهای شهرستان، گویا همگی برای توضیح و عرضه به یک "دیگری" سوم در داستان است: "دیگری" مرکز یا "اعظم" (که این بار بخوانیدش شاید تهران).

همچنانکه شبحِ "نشنیدن و پاسخگو نبودن" پدر بر سراسرِ محاوراتِ غالباً لجوجانهٔ داستان سایه انداخته بود، گویا شبحِ "مرکز" به‌مثابه دیگری اعظم، داستان را یکسره تبدیل به متنی "شبه‌شرق‌شناسانه" ــ و آن هم از جانب یک ساکن بومیــ تبدیل می‌کند.

گذشته از عدم امکان گفتگو ــ حتی به حداقل معنای باختینی آن ــ بینِ شخصیت‌های این داستان، چنان‌که دیدیم، منِ شهره یا به‌عبارتی کلیت داستان (چراکه کلیت داستان در مؤلف‌ـراوی جمع شده و نهایتاً در "شهره" خلاصه شده است) نمی‌تواند وارد روابطی گفتگویی با سه دیگریِ "مرد"، "کرمانشاه" و "مرکز" شود.

قلبِ رابطهٔ گفتگویی از منظری باختینی، پذیرش فعال "دیگربودگی" از جانب دو سر گفتگو است. در انسان‌شناسی فلسفی باختین، هر تجربهٔ درونی بر مرز بین خود و غیر استوار است و بر این پایه، دیگربودگی در آفرینش ادبی، دو مرحله در هر کنش خلاق را ضروری می‌سازد. "اول، مرحلهٔ هم‌حسی و یا هم‌گوهری (رمان‌نویس خود را به جای شخصیت آفریدهٔ خود قرار می‌دهد) و سپس حرکت در جهت عکس، که طی آن رمان‌نویس به موضع خود بازمی‌گردد. باختین این مرحلهٔ دوم فعالیت خلاق را با واژهٔ جدیدی ... که معنای تحت لفظی آن «یافتن خود در بیرون» است، مشخص می‌کند". (تودوروف، ۱۳۹۳).

فرسنگ‌ها دور از این مراحل، در *این خیابان سرعت‌گیر ندارد* عملاً آدم‌های داستانیِ انضمامی‌ای در میان نیستندکه انتظار روابطی گفتگویی از آنها داشته باشیم. برای مؤلف-راوی‌ای که در برابر شیءشدگی سه "دیگریِ" انتزاعی متوقف مانده است و نمی‌تواند راه به "هم‌حسی" ببرد، "یافتن خود در بیرون" یا "برون‌موضعی" قلمروی بسیار دور از دسترس است.

سخن پایانی

در ابتدای بیان مسئله و به‌عنوان گشایش موضوع، اشاراتی به دورنمای جامعه‌شناسی تاریخ رمان فارسی و به‌تبع آن، جایِ *این خیابان سرعت‌گیر ندارد* در مسیرِ تاریخ عمومی رمان فارسی، رمان‌نویسی زنانهٔ فارسی و نهایتاً و مشخصاً، رمان‌نویسی فارسی در کرمانشاه داشتیم. در اینجا، صرفاً به‌منظور نگاهی تکمیلی به آن نوع گشایش، باید گفت که به نظر می‌رسد اگر جریان رمان‌نویسیِ معاصر کرمانشاه را در سه نقطهٔ عطف شناخته‌شدهٔ آن ــ یعنی انتشار *شوهر آهوخانم* افغانی در ابتدای دههٔ چهل، انتشار آثار درویشیان و یاقوتی در دههٔ پنجاه و انتشار *این خیابان سرعت‌گیر* ندارد در دههٔ نود ــ پیش چشم داشته باشیم، آنگاه باید گفت که به نظر می‌رسد در هر سه قلمرو، نه‌تنها شخصیت‌ها یا تیپ‌های داستانی به روابطی گفتگویی با یکدیگر نائل نمی‌شوند، بلکه مؤلف-راویان دچار نوعی "اُبژگی آموخته‌شده" در برابر دیگریِ اعظم تهران و هم‌زمان، نوعی "سوژگی انتزاعی" در برابر کرمانشاه هستند.[1] این چیزی است که در این مقاله، با تمرکز صرف بر *این خیابان سرعت‌گیر ندارد* شاهد آن بودیم و روشن است که تحلیل شرایط اجتماعی بازتولیدکنندهٔ این اسلوب مستمرِ پرداخت داستانی، خارج از حیطهٔ این مقاله است؛ چراکه هدف مشخص مقالهٔ حاضر، تحلیل متنی رمان مورد بحث از نگاهی باختینی و متکی بر اهداف جامعه‌شناسی تأملی آگاهی‌ها در جهان داستانی (البته به‌مثابه جهانی اجتماعی) بوده است.

این خیابان سرعت‌گیر ندارد داستانی روان و جذاب و البته یکدست است. روانی و جذابیت نثر آن، احتمالاً برای بسیاری از مخاطبان دریافتنی است. اما اطلاق "یکدستی" به آن، تیغی دو دم است؛ از یک سو، منظور آن است که بدون توقفی در آن، می‌توان پیش رفت و آن را خواند، اما از سوی دیگر این صفت، حکایت از یکدستیِ شخصیت‌های به‌ظاهر متنوع داستان دارد. تقریباً تمامی شخصیت‌های اصلی، در آن سوی مرزهای خود ایستاده‌اند و حضور "دیگری" را به

---

۱. حضور شبح‌گون این ابژگی آموخته‌شده و درعین‌حال، این سوژگی انتزاعی، حتی در انواع پوسترهای تبلیغاتی در کرمانشاه نیز قابل ردیابی است. چنین مواردی محتاج پژوهش‌های مستقل با اهدافی تبیینی و در طیفی از چشم‌اندازهایِ از یک سو روانکاوی فرهنگی و از سوی دیگر، اقتصاد سیاسی است. البته چنین روابطی بین مرکز و پیرامون، پژوهش‌های تطبیقی متعددی را پیشاروی پژوهشگران جامعه‌شناسی ادبیاتِ مناطق فرهنگی مختلف ایران نیز می‌گشاید.

رسمیت نمی‌شناسند. مؤلف ــ راویِ داستان به کمترین "هم‌حسی" و "برون‌موضعی" با شخصیت‌های داستان ــ و به‌طور مشخص، دیگرانِ مرد ــ دست یافته است.

در این داستان به‌ظاهر فمینیستی، با سلب انضمامیتِ مردان قصه، مفهومی به‌غایت انتزاعی از "دیگریِ مرد" برساخته می‌شود، انتزاعیتی که نه می‌توان با آن گفتگو کرد و نه حتی فعالانه با آن جنگید. زنان داستان نیز از چنین انتزاعیتی در امان نیستند و در ترازی دیگر، تمامی مردان و زنان داستان، و نیز حتی انتزاعیتِ دیگریِ "کرمانشاه"، تبدیل به مقولاتی متصلب و شیءگونه می‌شوند. مقولاتی که در برابر یک دیگریِ شبح‌گونِ اعظم، "عرضه" می‌شوند. این دیگریِ شبح‌گون را می‌توان "مرکز" پنداشت (مرکزِ مکانی‌ـفرهنگیِ تهران یا چیزی شبیه به آن) و تمامیت داستان را اسیر "نیروهای مرکزگرا".

اگر از منظری باختینی، ادراک یعنی تبدیل غیر به «خود ــ دیگر» (به مثابه اساس برون موضی)و اگر از منظر بوبر "زیستن یعنی فراخوانده‌شدن"؛ آنگاه مؤلف ــ راویِ داستان ما "فراخواندنِ" بوبری را که پایهٔ "برون‌موضعیِ" باختینی است، به "فراخوانده‌شدنِ" آلتوسری قلب می‌کند؛ فراخوانده‌شدنی که بر اساس آن "افراد همواره پیش‌تر سوژه هستند. پس افراد نسبت به سوژه‌هایی که خود همواره هستند، انتزاعی‌اند" (آلتوسر، ۷۳:۱۳۸۷). اگر آلتوسر ــ درست یا غلط ــ در تشریحی جامعه‌شناختی از سازوبرگ‌های ایدئولوژیک، چنین می‌گوید؛ مؤلفِ راویِ داستان ما، پیشاپیش، یکسره و ناخودآگاه، تبیین آلتوسر را تبدیل به حکم و فرمانی برای آفرینش جهانِ داستانی‌اش می‌کند.

منابع

۱. افغانی، علی‌محمد (۱۳۷۲)، *شوهر آهوخانم*،چاپ دهم، تهران: انتشارات نگاه.

۲. امیری، ن. (۱۳۹۷)، زمینهٔ فکری و اندیشهٔ ادبی میخائیل باختین، *مطالعات جامعه‌شناختی*، دورهٔ ۲۴، ص‌ص ۳۱۷-۲۹۱.

۳. آل احمد، ج. (۱۳۵۷)، *زن زیادی*، چاپ ششم، تهران: انتشارات رواق.

۴. آلتوسر، ل. (۱۳۸۷)، *ایدئولوژی و سازوبرگ‌های ایدئولوژیک دولت*، ترجمهٔ روزبه صدرآرا، تهران: نشر چشمه.

۵. باختین، م. (۱۳۸۷)، *تخیل مکالمه‌ای؛ جستارهایی دربارهٔ رمان*، ترجمهٔ رؤیاپورآذر، تهران: نشر نی.

۶. ایوتادیه، ژ. (۱۳۷۷)،جامعه شناسی ادبیات و بنیان گذاران آن، *درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمهٔ محمد جعفر پوینده، تهران:انتشارات نقش جهان، ص ص ۱۳۴-۹۷.

۷. باختین، م. (۱۳۹۵)، *مسائل بوطیقای داستایفسکی*، ترجمهٔ نصرالله مرادیانی، تهران: نشر حکمت کلمه.

۸. بالایی، ک. و کویی پرس، م. (۱۳۷۸)، *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی*، ترجمهٔ احمد کریمی حکاک، تهران: انتشارات معین و انجمن فرهنگی فرانسه در ایران.
۹. پیرزاد، ز. (۱۳۸۰)، *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، تهران: نشر مرکز.
۱۰. تودورف، ت. (۱۳۹۳)، *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: نشر مرکز.
۱۱. تودوروف، ت. (۱۳۷۷)، *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز.
۱۲. جهانی، م. (۱۳۹۵)، *این خیابان سرعت‌گیر ندارد*، تهران: نشر مرکز.
۱۳. جهانی، م. (۱۳۹۶)، *مصاحبه با خبرگزاری مهر*، ۱۰/۱۸/ ۱۳۹۶ خبرگزاری مهر.
۱۴. خسروی، م. ب. (۱۳۸۵)، *شمس و طغرا*، تهران: نشر کتاب هرمس.
۱۵. دانشور، س. (۱۳۷۲)، *جزیرهٔ سرگردانی، تهران*: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.
۱۶. دانشور، س. (۱۳۸۰)، *ساربان سرگردان*، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.
۱۷. دانشور، س. (۱۳۸۰)، *سووشون*، چاپ پانزدهم، تهران: *شرکت‌های سهامی انتشارات خوارزمی*.
۱۸. درویشیان، ع. ا. (۱۳۵۲)، *کودکی من*، تهران: شبگیر.
۱۹. درویشیان، ع. ا. (۱۳۵۷)، *فصل نان*، تهران: شباهنگ.
۲۰. درویشیان، ع. ا. (۱۳۵۴)، *آبشوران*، تهران: شبگیر.
۲۱. زیما، پ. (۱۳۷۷)، جامعه شناسی رمان از دیدگاه یان وات، لوکاچ، ماشری، گلدمن، باختین، *درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمهٔ محمد جعفر پوینده، تهران: انتشارات نقش جهان، ص ص ۱۵۴-۱۳۵.
۲۲. سلیمی، ع. (۱۳۹۶)، *نقد رمان "این خیابان سرعت‌گیر ندارد"*. ۲/۳۱/ ۱۳۹۶ خبرگزاری مهر.
۲۳. عابدینی، ح. (۱۳۶۹)، *صد سال داستان‌نویسی در ایران*، ج ۱ و ۲ ، چاپ دوم، تهران: نشر تندر.
۲۴. قائم‌خانی، م. (۱۳۹۶)، *شهرستان ادب*، ۲۶/ ۱۳۹۶/۱۲ shahrestaneadab.com.
۲۵. لوکاچ، گ. (۱۳۷۴)، *نظریهٔ رمان*، ترجمهٔ حسن مرتضوی، تهران نشر آشیان.
۲۶. لوکاچ، گ. (۱۳۹۵)، *نویسنده*، منتقد، فرهنگ، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی، تهران: نگاه.
۲۷. وی جونز، م. (۱۳۸۸)، *داستایفسکی پس از باختین*، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، تهران: انتشارات مینوی خرد.
۲۸. هولکوئیست، م. (۱۳۹۵)، *مکالمه‌گرایی؛ میخاییل باختین و جهانش*، ترجمهٔ مهدی امیرخانلو، تهران: نیلوفر.
۲۹. یاقوتی، م. (۱۳۵۲)، *زخم*، تهران: شبگیر.
۳۰. یاقوتی، م. (۱۳۵۳)، *گل خاص*، تهران: شبگیر.
۳۱. یاقوتی، م. (۱۳۵۵)، *چراغی بر فراز مادیان‌کوه*، تهران: شباهنگ.

32. Craig, E. (Ed.). (1998), *Routledge Encyclopedia of Philosophy: Questions - Sociobiology* (Vol. 8), London: Taylor & Francis.
33. Dentith, S. (2003), *Bakhtinian Thought: Intro Read*. Abingdon: Routledge.
34. Hinchman, L. P. & Hinchman, S. (Eds.). (1997), *Memory, Identity, Community: The Idea of Narrative in the Human Sciences*, Suny Press.
35. Gardiner, M. (2002), *The Dialogics of Critique: MM Bakhtin and the theory of ideology*. London & New York: Routledge.
36. Shklovsky, V.; Rivkin; J. & Ryan, M. (2004), *Literary Theory: An Anthology*, Oxford: Blackwell Publishing

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی