پژوهش زبان‌های خارجی، شماره ۱۵، پاییز و زمستان ۱۳۸۲، صص ۱۹ - ۲۹

جویس و منطق مکالمه
رویکردی «باختینی» به *اولیس* جیمز جویس

بهرام مقدادی
استاد ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران
فرزاد بوبانی
کارشناس ارشد ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران

چکیده

میخاییل باختین از بزرگترین نظریه‌پردازان در حوزهٔ نقد ادبی به ویژه در زمینهٔ رمان به شمار می‌آید. وی با معرفی مفاهیمی همچون منطق مکالمه، چند صدایی و عنصر کارناوالی در نظریهٔ ادبی خود، توانست از منظری کاملاً نو به رمان بنگرد. آراء و عقاید وی در باب رمان چندآوایی- که از مشخصه‌های اصلی آن تعدد صداها و آگاهی‌های شخصیت‌ها است- و دیدگاه ویژهٔ او در مورد کارناوال، و عنصرخنده و نیروی زایندهٔ نهفته در این پدیده‌ها، ابزارهایی مناسب در اختیار خواننده قرار می‌دهد، تا وی بتواند به خوانشی ژرف از این ژانر ادبی دست یابد. با بکارگیری و تکیه بر این مفاهیم است که می‌توان از رمان *اولیس* اثر جیمز جویس، که به زعم بسیاری، بزرگترین رمان قرن بیستم است، برداشتی نو را انتظار کشید. کثرت صداها و آگاهی‌هایی که در این رمان هر یک جهان‌بینی خاص خود را ارائه می‌کنند و همچنین استفادهٔ جویس از تکنیک جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی، این اثر را بی‌گمان در فهرست رمان‌های چندآوایی قرار می‌دهد. بعلاوه، وجود تشابهات فراوان بین جویس و رابله- که از نظر باختین عناصر کارناوال و خنده را در ادبیات جاودان نمود- بررسی حضور این عناصر را در رمان ذاتاً کمیک جویس، هموارتر می‌سازد. این نوشته سعی بر آن دارد که پس از معرفی رمان جویس و نیز تعریف و تشریح آراء و نظریات باختین، به ردیابی دو مفهوم محوری تفکر وی، یعنی چندآوایی و عنصرکارناوالی در *اولیس* بپردازد.

واژه‌های کلیدی: مکالمه، چندآوایی، کارناوال، اولیس، باختین.

مقدمه

دربارهٔ *اولیس* جویس، شاید بسیار خوانده یا شنیده باشیم، اما امکان آشنایی مستقیم با این اثر برای بسیاری از ما که دسترسی به ترجمهٔ آن نداریم، هنوز فراهم نیامده است. خواندن متن اصلی رمان نیز به دلیل دشواری‌های تکنیکی و نیز حجم قابل توجه آن، کار چندان ساده‌ای نمی نمایاند. از این رو *اولیس* تبدیل به کتابی شده است که گذر از پیچ و خم‌های آن، بی‌شباهت به از سر گذراندن هفت خوان رستم نیست! با این اوصاف، *اولیس* رمانی نیست که قابل خواندن نباشد. با به پایان رساندن دو سه فصل ابتدایی کتاب، هر خوانندهٔ آشنا به جریان‌های ادبی غرب، متوجه خواهد شد که خواندن این شاهکارکاری است شدنی. اما خواننده پس از اتمام کتاب، خود را بی‌گمان با پرسش‌های گوناگونی رودررو خواهد دید. شاید یکی از این پرسش‌ها، که ذهن نگارنده را نیز به خود مشغول کرده بود، این باشد که اولیس را با کدام رویکرد نقد ادبی می‌توان بررسی کرد؟ اینجاست که مسأله تازه آغاز می‌شود، زیرا *اولیس* کتابی است که تقریباً به تمام رویکردهایی که در طول پنجاه شصت سالهٔ اخیر تحت عنوان نظریهٔ ادبی معاصر گرد آمده، روی خوش نشان می‌دهد. هر یک از این رهیافت ها، اگر درست به کار گرفته شود، می‌تواند خواننده را به برداشتی نو از این رمان رهنمون شود. سرانجام آنچه که به نگارنده در حل این مساله یاری رسانید، تذکار این نکته بود که *اولیس* یک «رمان» است. اهمیت این مطلب در آن است که در میان نظریه‌پردازانی که به ادبیات پرداخته‌اند، به اندیشه‌گری برمی‌خوریم که رمان را در کانون کارخویش نهاده است. میخاییل باختین، نظریه پرداز روس، برای رمان اهمیتی ویژه قائل بوده و این نوع ادبی، کانون توجه وی در طول حیات فکری‌اش بوده است. پس از باختین است که، به راستی رمان موجودیتی دیگرگونه یافته و نوع نگاه به آن به کلی متحول شده است. در نتیجه، مناسب‌ترین رویکردی که به ذهن نگارنده خطور کرد، آنی بود که باختین آغاز کرده و به بتایج جالب توجهی رساند. اما پیش از آن‌که به نظریات باختین و ارتباط آن‌ها با *اولیس* بپردازیم، خالی از فایده نخواهد بود تا شرحی کوتاه از خلاصهٔ داستان و اشارات موجود در رمان را به دست بدهیم.

بحث و بررسی

اولیس داستان یک روز از زندگی شخصی به نام «لئوپولد بلوم» است. «بلوم» که مسؤول بخش آگهی یک روزنامه است با همسرش، «مالی»، در دوبلین زندگی می‌کند. وقایع رمان در تاریخ ۱۶ ژوئن

۱۹۰٤ اتفاق می‌افتد (روزی که جویس برای نخستین بار با همسر آینده‌اش، نورا بارناکل، به گردش رفت.).

رمان مشتمل بر ۱۸ فصل است که سه فصل نخست آن به «استیون ددالوس»، شخصیت محوری رمان پیشین جویس، *تصویر هنرمند در جوانی*، مربوط می‌شود. «استیون» که از پاریس برای شرکت در مراسم تدفین مادرش برگشته است، در برجی کنار ساحل همراه با دوست‌اش، «باک مالیگان»، زندگی می‌کند. پس از صرف صبحانه، «استیون» به مدرسه‌ای می‌رود که در آنجا تدریس می‌کند، با تعطیل شدن مدرسه برای قدم زدن به ساحل می رود. این سه فصل را می توان در حقیقت به عنوان ادامهٔ رمان *تصویر هنرمند* در نظر گرفت، چرا که درونمایه‌های اصلی و ساختار کلی آن به صورتی است که می‌شود آن را کامل‌کنندهٔ *تصویر هنرمند* محسوب داشت. در فصل چهارم است که برای نخستین بار با «بلوم» رودررو می‌شویم. ساعت ۸ صبح است و «بلوم» در آشپزخانه مشغول تهیهٔ صبحانه است. او برای خودش دل و قلوه سرخ می‌کند و صبحانهٔ همسرش را به همراه نامه‌ای خطاب به وی که به هنگام بازگشت از قصابی از کنار در خانه برداشته بود، برای او به رختخواب می‌برد. نامه از طرف «بلیزز بویلن»، مدیر برنامه‌های «مالی»، است و در آن «بویلن» از «مالی» خواسته است که ساعت ٤ عصر برای گفت و گو در مورد تور آیندهٔ وی همدیگر را ملاقات کنند. بلوم، اما، آگاه است که چیزی فراتراز روابط کاری میان این دو نفر وجود دارد. «بویلن»، در واقع، فاسق «مالی» است و قرار ملاقات نیز صرفاً پوششی است، برای رابطهٔ پنهانی بین این دو. پس از صرف صبحانه «بلوم» از خانه بیرون می‌زند و چون قرار است که آن روز در تشییع جنازهٔ دوست‌اش، «پدی دیگنم»، شرکت کند، ابتدا به حمام عمومی می‌رود و از آنجا راهی گورستان می‌شود. در گورستان «بلوم» به مسالهٔ مرگ و نیستی می‌اندیشد و به یاد پدرش که خودکشی کرده و پسرش که تنها یازده روز عمر کرد، می‌افتد. سپس«بلوم» به دفتر روزنامه می‌رود تا در مورد تمدید یک آگهی با سر دبیر صحبت کند. موقع نهار فرا می‌رسد و «بلوم» به یک اغذیه‌فروشی می‌رود، اما تاب تحمل حرص و ولع مشتریان در خوردن غذا را نمی‌آورد و به سمت کتابخانهٔ ملی به راه می‌افتد. در کتابخانه، «استیون» مشغول سخنرانی در مورد شکسپیر برای عده‌ای از دوستان‌اش است. وی اصرار بر این دارد که زندگانی شکسپیر با زندگی قهرمانان اصلی نمایشنامه‌هایش درهم آمیخته است. فصل بعد که فصل مرکزی رمان نیز می‌باشد، خود از ۱۹ بخش کوچک‌تر تشکیل شده است که هر کدام از این بخش‌ها به معرفی یکی از دوبلینی‌ها و

افکار و احساسات وی می‌پردازد. ویژگی جالب این فصل همزمانی بخش‌های آن است، به طوری که یک واقعهٔ خاص در هر بخش از دیدگاه افراد متفاوت که ناظر آن‌اند، روایت می‌شود. داستان سپس به «بلوم» باز می‌گردد و ما او را در بارِ یک هتل می‌بینیم. ساعت ٤ عصر است و «بلوم» مدام به قرار ملاقات «مالی» و «بویلن» می‌اندیشد. دقایقی بعد «بلوم» به یک می‌فروشی می‌رود تا عده‌ای ازدوستان‌اش را ملاقات کند. در آنجا وی ناخواسته درگیر بحث با یک وطن‌پرست بر سر قومیت می‌شود. بحث به مشاجره تبدیل می‌شود و وطن‌پرست یک جعبه بیسکویت به سمت «بلوم» پرتاب می‌کند. پس از رهایی از این مهلکه «بلوم» به ساحل می‌رود و در آنجا توجه‌اش به دختر جوانی به نام «گرتی مک داول» جلب می‌شود. سپس «بلوم» به زایشگاهی مراجعه می‌کند که همسر دوست‌اش در آنجا بستری است. در زایشگاه «استیون» به همراه تعدادی از دوستان پزشک‌اش به شادخواری مشغول‌اند. «بلوم» نیز با آنان همراه می‌شود و اندک زمانی بعدبه دنبال «استیون» و یکی از رفقایش به سمت عشرتکدهٔ شهر به راه می‌افتد. در این فصل، که به نوعی نقطهٔ اوج رمان به حساب می‌آید، ناخودآگاه «بلوم» و «استیون» و مسائلی همانند خیانت «مالی» و یا فکر مادر «استیون» که هر یک را در طول روز جداگانه آزار می‌داده است، با تکنیک تئاترهای اکسپرسیونیستی به نمایش درمی آید. پس از خروج از عشرتکده، «استیون» با دو سرباز انگلیسی درگیر می‌شود و نزدیک است که بازداشت شود، اما با شفاعت «بلوم» رهایی می‌یابد. سپس دو نفر به اترافگاهی در آن حوالی می‌روند تا نفسی تازه کنند. از آنجا هر دو راهی خانهٔ «بلوم» می‌شوند. در خانه «بلوم» از «استیون» می‌خواهد که برای مدتی پیش آن‌ها زندگی کند، اما «استیون» درخواست او را رد می‌کند و دقایقی بعد در تاریکی شب گم می‌شود. «بلوم» نیز به طبقهٔ بالامی‌رود تا بخوابد. فصل پایانی رمان جریان سیال ذهن «مالی» را در بستر به تصویرمی‌کشد. این فصل از هشت جملهٔ بسیار طولانی لاینقطع و بدون هیچ علامت سجاوندی تشکیل شده است و احساسات، افکار، عواطف و خاطرات «مالی» را همان‌گونه که از ذهن‌اش می‌گذرد، بر خواننده آشکار می‌کند.

بی‌گمان این خلاصهٔ ناقص نمی‌تواند حتی گوشهٔ کوچکی از عظمت رمان جویس را نشان دهد، زیرا در آن هیچ نشانی از زبان ویژه، تکنیک‌های درخشان و بدیع و نمادهای چندلایه‌ای که تار و پود رمان با آن‌ها تنیده شده است وجود ندارد. از طرفی تناظر یک به یکی که میان *اولیس* و *اودیسهٔ* هومر برقرار است، عمق رمان را دوچندان کرده است. نه تنها عنوان رمان که هر یک از ۱۸ فصل آن به

شخص یا واقعه‌ای در *اودیسه* اشاره دارد. در حقیقت، جویس برای فصول کتاب عناوینی از *اودیسه* انتخاب کرده بود و تا پیش از چاپ نهایی کتاب نیز این عناوین وجود داشت. با استفاده از این توازی‌ها بود که مفسران اولیهٔ *اولیس* توانستند رمان را برای خواننده‌های اولیهٔ آن قابل فهم‌تر کنند. شخصیت‌های اثر نیز هر یک همتایی در *اودیسه* دارند، به طوری که منتقدان هم‌سخن‌اند که «بلوم» با خود «اولیس»، «مالی» با «پنه لوپه»، همسر «اولیس»، و «استیون» با «تلماک»، پسر آن‌ها، همتایند.

از آنجایی که *اولیس* به ژانر ادبی رمان تعلق دارد، شاید یکی از مناسب ترین رهیافت‌ها برای بررسی آن، رویکردی باشد که بر اندیشه‌ها و نظریات میخاییل باختین تمرکز می‌کند، چرا که باختین از معدود اندیشه‌گرانی است که این ژانر را در مرکز نظریهٔ ادبی خود قرار داده‌اند. دیدگاه ویژهٔ باختین در مورد رمان و نیروهای بالقوهٔ آن بسیار متفاوت از تعابیری است که پیش از وی در این مورد وجود داشت. بنابراین ابتدا نگاهی به آراء اصلی باختین خواهیم داشت، سپس تلاش خواهیم کرد تا *اولیس* را در پرتو این آراء بررسی کنیم.

در طول تاریخچهٔ نه چندان طولانی نظریهٔ ادبی معاصر، بی‌گمان میخاییل باختین یکی از درخشان‌ترین و تأثیرگذارترین چهره‌هاست. غنا و گونه گونی آراء این متفکر روس آن چنان است که منتقدی چون تزوتان تودوروف را بر آن می‌دارد که اعلام کند باختین بزرگترین نظریه‌پرداز ادبیات در سدهٔ بیستم است. زندگانی فکری باختین را می‌توان به دو دورهٔ اصلی تقسیم کرد: ۱) دورهٔ اول: سال‌های آغازین و پایانی زندگی باختین، و ۲) دورهٔ دوم: سال‌های میانی. در دورهٔ اول با یک فیلسوف نوکانتی رودرروایم و در دورهٔ دوم با منتقدی ادبی. اما عمدهٔ هر دو دوره، مصادف بود با حکومت خودکامهٔ استالین در شوروی و اختناق و سانسوری که رژیم وی برای اندیشه‌گران و روشنفکران به وجود آورده بود، اختناقی که سبب شد آثار باختین با تأخیری تقریباً چهل ساله به جامعهٔ فکری غرب معرفی گردد.

باختین، همچنین، معاصر فرمالیست‌ها بود که در سال‌های آغازین دههٔ ۱۹۲۰ توانسته بودند، با بهره‌گیری از اصول زبانشناسی ساختگرای سوسور، چهرهٔ مطالعات ادبی را کاملاً دگرگون کنند. باختین و گروهی از همفکران‌اش ـ افرادی چون والنتین ولوشینف و پاول مدودف ـ با تشکیل محفلی، حرکتی را در حوزهٔ نظریهٔ ادبی آغاز کردند که بنیان‌های آن را مخالفت با جنبه‌های انتزاعی زبانشناسی سوسور و نیز رد مارکسیسم سطحی‌نگرانهٔ تبلیغاتی حکومت استالین که در ادبیات رئالیست اجتماعی نمود یافته

بود، تشکیل می‌داد.

تعریف باختین از زبان با آنچه که سوسور در نظر دارد، متفاوت است. برای باختین تعریف زبان به مثابهٔ نظامی کلی که تابع قوانین موجودیتی انتزاعی به نام *لانگ* است، پذیرفتنی نیست. وی «به طور کامل مفهوم بیانی منفرد، پایان یافته و تک‌آوا را که از بافت حقیقی و کلامی خود دور افتاده و پذیرای هیچ نوع پاسخ فعالانه نبوده بلکه درکی منفعلانه را می‌پذیرد» (سلدن ۱۹۹۳، ص ۳۹)[1] رد می‌کند. آنجا که سوسور موضوع مورد مطالعهٔ زبانشناسی را *لانگ* و قوانین حاکم بر آن می‌داند، باختین بر گفتار یا *پارول* تأکید می ورزد. وی آنچه را که در *گفت‌وگو* میان افراد رد و بدل می‌شود و *بافتی* را که این تعامل در آن صورت می‌پذیرد، مهم می‌شمارد. برای باختین هر گفته‌ای در پاسخ به گفته‌ای پیش از خود و در انتظار پاسخی پس از خود شکل می‌گیرد، بنابراین زبان، موجودیت و سرشتی تعاملی و اجتماعی دارد.

باختین در اثر بسیار مهم‌اش *مسائل بوطیقای داستایوفسکی*، دیدگاه خویش در باب زبان را در مورد ادبیات به کار بست. وی اعلام کرد که داستایوفسکی آفرینندهٔ رمان چندآوایی یا پولیفونیک است که در تقابل با رمان تک‌آوایی نویسندگانی چون تولستوی قرار می‌گیرد. از مشخصه‌های رمان‌های داستایوفسکی، تعدد صداها و آگاهی‌های مستقل و مشخصی است که هر یک دیدگاهی مجزا را عرضه می‌کنند. در چنین آثاری «هیچ تلاشی صورت نمی‌پذیرد تا دیدگاه‌های مختلف شخصیت‌های مختلف یکدست گردند. آگاهی‌های شخصیت‌ها با آگاهی نویسنده یکی نمی‌شوند و حتی تابع دیدگاه نویسنده نمی‌گردنند» (همان، ص ٤٠). آگاهی و ذهنیت شخصیت‌ها تحت انقیاد صدا یا آگاهی وحدت‌بخش راوی یا نویسنده درنمی‌آید، بلکه صدای نویسنده نیز صرفاً صدایی می‌شود در کنار سایر صداها و آواهای حاضر در اثر. بدین‌ترتیب، دیدگاه شخصیت‌ها، که ممکن است به ایدئولوژی‌های مخالفی تعلق داشته باشند، با دیدگاه نویسنده در یک سطح قرار می‌گیرند و همه از اهمیتی یکسان برخوردار می‌شوند. باختین می‌نویسد:

"تنوع و چندگونگی آگاهی‌ها و آواهای مستقل و هم‌آوایی کامل میان آن‌ها، راستی که، خصلت‌نمای آثار داستایوفسکی است او پایه‌گذار رمان چندآوایی است؛ و نوعی رمان‌نویسی اساساً تازه را پایه گذاشته است در آثار او آوای قهرمان به همان شکل شنیده می‌شود که آوای مؤلف در رمان‌های

1- Selden

معمولی. کلام قهرمان دربارهٔ خودش و جهان به همان اندازه معتبر است که کلام مؤلف؛ و تابع تصویر عینیت‌یافتهٔ قهرمان و همچون یکی از منش‌های او نیست" (احمدی ۱۳۷۰، ص۱۰۰).

چنین خصوصیاتی، اما، در رمان‌های تک‌آوایی وجود ندارند. در چنین آثاری تنها با یک صدا و یک ایدئولوژی که مشخصاً متعلق به نویسنده است، روبروایم. نویسنده در این آثار دیگر صداها و آگاهی‌ها را مطیع ایدئولوژی و جهان‌بینی یکسونگرانهٔ خویش می‌سازد.

از دیگر موضوعات بنیادین در نظریهٔ ادبی باختین که با مفهوم چندآوایی در ارتباط است، مفاهیم کارناوال و خنده است. در کتاب *رابله و دنیایش*، باختین با تمرکز بر روی آثار فرانسوا رابله طنزپرداز نامی دوران رنسانس، به تعاریف جدیدی از این مفاهیم دست زد. از دیدگاه وی کارناوال شکل ویژه‌ای از فرهنگ عامه است که در تقابل با فرهنگ طبقهٔ حاکم قرار می‌گیرد. کارناوال در سده‌های میانه و دوران رنسانس زندگانی دوم تودهٔ مردم به شمار می‌آید. باختین معتقد است که:

"می‌توانیم ـ البته با در نظر گرفتن موارد استثنایی ـ بگوییم که انسان سده‌های میانه، دو زندگی داشت: یکی زندگی رسمی، یکنواخت، جدی و تلخ، استوار به نظام خشک پایگان اجتماعی، که در سایهٔ هراس، سرسپردگی و تظلم‌نمایی می‌گذشت، و دیگری زندگی کارناوالی، زندگی در مکان‌های همگانی، زندگی آزاد، شاد و خندان، بی‌هراس از بی‌حرمتی، که در پی زمینی کردن هر مورد مقدس بود و در پی کوچک کردن، و از باور گریختن، در پی تماس با هر چیز ممکن (همان، ص۱۰۷)."

در کارناوال طبقات فرودست مجال می‌یابند تا به نوعی در مقابل فرهنگ خشک و رسمی حاکمان و کلیسا ایستاده و آن‌ها را به تمسخر بگیرند. خندهٔ مردم در کارناوال رهایی‌بخش است و در حقیقت همان صدای مردم است که خود را به گوش همگان می‌رساند. در این مراسم«هر آنچه که تحکم‌آمیز، خشک و جدی است واژگون شده، انعطاف‌یافته و به سخره گرفته می‌شود» (سلدن ۱۹۹۳، ص ٤٠). در کارناوال همه چیز معکوس می‌گردد: ابله، پادشاه و پادشاه، ابله می‌شود، کفر و ایمان در هم می‌آمیزند، خردمند و نادان در کنار هم قرار می‌گیرند و در نهایت دنیایی وارونه خلق می‌شود. بدین‌ترتیب، هر نوع سلسله مراتبی از میان می‌رود و برابری حاکم می‌شود. این چندگونگی و تکثر کارناوال آن را به رمان چندآوایی نزدیک می‌کند که در آن سلسله مراتب سنتی آواها باژگونه شده است.

اولیس جویس، بی‌شک، رمانی چندآوایی است. حتی بررسی نه چندان دقیق رمان، حضور صداها و آگاهی‌های متعددی را در آن نشان می‌دهد که هیچ یک تحت انقیاد صدا یا آگاهی راوی یا نویسنده

در نیامده‌اند. افزون بر این، گونه گونی سبک‌های *اولیس* و استفادهٔ هوشمندانهٔ جویس از تکنیک جریان سیال ذهن، به چندآوایی شدن آن کمک می‌کند. در کنار این‌ها، دنیای *اولیس* را می‌توان «رابله‌ای» توصیف کرد. کارناوال، خنده، و گروتسک از عناصری‌اند که در فصول مختلف رمان خودنمایی می‌کنند. تمامی این عوامل از *اولیس* رمانی می‌سازند که بی‌گمان می‌تواند به فهرست آثار مورد توجه باختین اضافه گردد.

باختین، در بخشی از کتاب *مسائل بوطیقای داستایوفسکی* به تقسیم‌بندی سخن در رمان پرداخت. دیوید لاج این تقسیم‌بندی را به صورت زیر ارائه کرده است:

۱–گفتار مستقیم نویسنده.

۲– گفتار بازنمایی شده.

۳– گفتار دو سویه.(لاج ۱۹۹۰، ص ۳۳)[1]

در اینجا، مورد اول به صدای راوی در اثر اشاره دارد و مورد دوم به مکالماتی که بین شخصیت‌ها رد و بدل می‌شوند. اما هیچ یک از این دو مورد، ویژگی رمان چندآوایی نیستند. از نظر باختین، تنها مورد سوم قابل توجه است، چرا که از طریق گفتار دو سویه است که چندآوایی و چند واژگانی در اثر ایجاد می‌گردد. وی این دستهٔ سوم را به چهاربخش تقسیم می‌کند: سبک برداری[2] نقیضه یا *پارودی*، *اسکاز* یا طنین، و جدل نهانی[3]. در هر دوی سبک‌برداری و نقیضه، نویسنده به تقلید از سبکی خاص می‌پردازد، با این تفاوت که در اولی این سبک ارزش‌ها و مفاهیمی را نشان می‌دهد که با جهان‌بینی شخصیت همخوانی دارند و در نتیجه، مقصود اولیه و اصلی سبک و استفاده‌ای که نویسنده از آن می‌برد، در یک سو قرار می‌گیرند؛ اما در دومی، نویسنده «سبکی را به وام می‌گیرد و اهدافی را بر آن اعمال می‌کند که به یک معنا در جهت مخالف هدف اصلی سبک بوده و یا حداقل ناهمخوان با آن است.» (همان، ص ۳۶). *اسکاز* واژه‌ای است روسی که بیانگر «حالت یا تکنیکی روایی است که روایت شفاهی را باز می‌نمایاند» (هاثورن[4] ۱۹۹۲، ص ۱۶۶). جدل نهانی نیز آن نوع از گفتار است که در آن می‌توان حضور دیگری را احساس کرد و در واقع گفتاری است که در پاسخ به سخنان *دیگری* شکل می‌گیرد.

---

1 - Lodge

2 - Stylization

3 - hidden polemic

4 - Hawthorn

نمونه‌های انواع گفتار دو سویه در *اولیس* فراوان است. فصل ۱۳ کتاب، آنجا که «بلوم» متوجه«گرتی مک داول» می‌شود، گونه‌ای سبک‌برداری است. در این فصل افکار و آرزوهای «گرتی» جوان با زبان احساسات‌گرای مجله‌های زنان و پاورقی‌های رمانتیک به خواننده منتقل می‌شود. سبکی که جویس برگزیده است کاملاً با دنیای ذهنی «گرتی» همخوانی دارد. از نمونه‌های اعلای نقیضه در رمان، می‌توان به فصل ۱٤ که در زایشگاه اتفاق می‌افتد، اشاره کرد. این فصل به تمامی، تقلیدی سخره‌آمیز از سبک‌های گوناگون نثر انگلیسی از دوران انگلیسی کهن تا زمان خود جویس است.« *اسکاز*» تکنیکی است که جویس از آن در فصل «سایکلاپس»، آنجا که یک راوی ناشناس با زبانی کاملاً محاوره‌ای جریان برخورد «بلوم» و وطن‌پرست را بازگو می‌کند، استفاده کرده است. جدل نهانی نیز در ابتدای فصل ٤ نمودی ویژه دارد. در اینجا «بلوم» مکالمه‌ای درونی با گربه‌اش برقرار کرده است و سؤالاتی مطرح می‌کند که گربه‌اش، به عنوان دیگری، در ذهن‌اش ایجاد کرده است. در واقع «هر واژه‌ای به سمت پاسخی هدایت می‌شود، کلماتی را پیش‌بینی می‌کند که خود یا دیگری باید ادا کنند یا به زبان بیاورند (ویلز[1] ۱۹۹۲، ص ۸۱).

بعلاوه، جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی، نه تنها دسترسی به آگاهی شخصیت‌ها را ساده‌تر می‌کند که اجازه می‌دهد تفاوت‌های موجود میان این آگاهی‌ها را به آسانی بازشناخت. اندکی دقت در تک گویی‌های «بلوم» و «استیون» روشن می سازد که دنیای ذهنی این دو کاملا متفاوت است و هر یک به لایه‌ای از فرهنگ تعلق دارند: «بلوم» عامیانه و گاه عوامانه می‌اندیشد و «استیون» دغدغه‌های روشنفکرانه دارد. هیچ یک از این دو آگاهی، اما، مطیع صدای راوی یا نویسنده نمی‌شود، بلکه هر کدام به صورت مستقل و مشخص به حیات خود در متن ادامه می‌دهد.

از سوی دیگر، *اولیس* از عناصر کارناوال و خنده بسیار سود برده است. از آنجا که *اولیس* اساساً رمانی کمیک محسوب می‌شود و خود جویس نیز بسیار به رابله تشبیه شده است، یافتن این عناصر در رمان چندان مشکل به نظر نمی‌آید. *اولیس* با روح کارناوالی در هم آمیخته و دنیای والا و جدی حماسه را باژگونه کرده است. تصاویر گروتسکی که جویس از شخصیت‌ها به دست می‌دهد ـ مثلاً اشتهای وافر «بلوم» به خوردن اعضای داخلی حیوانات مانند دل و قلوه و یا شرح فعالیت‌های فیزیکی مانند ادرار کردن، اجابت مزاج و یا فین کردن ـ همگی نقشی اساسی در کاناوالی کردن *اولیس* بازی می‌کنند.

---

1 - Wales

نمونه‌ای دیگر از کارناوال را می‌توان در فصل ۱۵ مشاهده کرد. در این فصل،که در عشرتکده جریان دارد، خواننده خود را با تخیلات، تصورات، رویاها و کابوس‌هایی که در ناخودآگاه شخصیت‌ها جریان دارد، مواجه می‌بیند. در اینجا «تمامی قیود واژگون می‌شوند، ارزش‌ها وارونه می‌گردند، و هوس‌ها و محرکات اولیه آزاد می‌شوند.» (پاریندر[1] ۱۹۸٤، ص ۱۷۷). در این فصل حتی یک «جشن هرج و مرج» برگزار می‌شود که بلوم به عنوان پادشاه آن برگزیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

طنز جویس و پیوندهای آن با کارناوال و گروتسک «سرزندگی حیات را وسعت می‌بخشد. (فولر[2] ۱۹۹۲، ص ۹٤) این طنز هم زایا است و هم انسانی. جویس در *اولیس* سلسله مراتب حماسی را واژگون کرده و دنیایی آفریده که با تن در ندادن به پایانی مشخص، تأییدی است بر تأکید همواره باختین بر دگرگونی، پیشرفت و *شدن*.

باختین متفکری است که برای انسان و روابط انسانی اهمیتی ویژه قائل است. او حقیقت و حیات را در جایی می‌بیند که مکالمه وجود دارد و میان انسان ها پلی ارتباطی برقرار است. تلاش باختین همه این بوده است که در برابر تک صدایی و سلطهٔ یک ایدئولوژی جزم گرا ایستاده و با روی آوردن به چندآوایی، تکثر و چندگونگی را جایگزین آن‌ها سازد. اساس کار جویس در *اولیس* نیز انسان ها و روابط آن‌هاست. وی انسانی معمولی را به عنوان قهرمان داستان اش برگزیده و روابط او را با آدم‌ها و دنیای اطرف اش به تصویر کشیده است. آنچه که بر ارزش کار جویس می افزاید این است که وی اجازه می دهد هر یک از شخصیت های اثرش، آوای مستقل و جهان بینی خاص خود را داشته باشد. جویس در پی آن نیست که آدم‌های رمان اش را در جهتی که خود می خواهد هدایت کند؛ بلکه شخصیت ها این توانایی را دارند که بردنیای درونی خود حاکم باشند. از *اولیس* آواهای بسیاری به گوش می رسد و طرفه آن‌که نویسنده در برابر این آواها، که هر یک نمایندهٔ نوعی طرز فکر است، نیرویی را قرار نداده تا آن‌ها را به سکوت وا دارد. بی‌شک *اولیس* از بزرگترین نمونه های رمان چند آوایی و جویس از بزرگترین نویسندگان قابل بحث در این زمینه‌اند.

---

1 - Parrinder

2 - Fuller

منابع

۱- احمدی، بابک. ***ساختار و تأویل متن***، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.

2- Fuller, David. ***James Joyce's Ulysses***, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1992.

3- Hawthorn, Jeremy. ***A Concise Glossary of Literary Theory***, London: Edward Arnold, 1992.

4- Lodge, David. After Bakhtin: ***Essays on Fiction and Criticism***, London: Routledge, 1990.

5- Parrinder, Patrick. ***James Joyce***, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

6- Selden, Raman and Widdoson, Peter. ***A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory,*** New .5- York: Harvester Wheatsheaf, 1993.

7- Wales, Katie. ***The Language of James Joyce,*** London: Macmillan, 1992.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی