Journal of Comparative Literature Studies
Islamic Azad University in Jiroft
https://sanad.iau.ir/en/Journal/clq

Volume 18, Issue 70
June 2024
pp. 113-146

Research Article

A Comparative Study of the "Polyphonic" Component in Contemporary Arabic and Persian Novels with Emphasis on Bakhtin's Theories (Sooshun Simin Daneshvar- Miramar Najib Mahfouz)

Zohra Dast Pak[1], Saeed Hamidian[2*], Farhad Tahmasabi[3]

Abstract

The present research, using the opinions of Mikhail Bakhtin and especially the theory of polyphony, tries to comparatively analyze the discourses in the novels "Sushon" by Simin Daneshvar and "Miramar" by Najib Mahfouz and by using the descriptive-analytical method to reflect the polyphony in Pay these novels. The author evaluates these novels based on Bakhtin's conversational logic and the components in it, and in the meantime, the research has answered the question of how polyphony is represented in the selected novels. The results of the research show that in the above stories we witness polyphony, but the form and manner of expression of this polyphony are different and in each story factors such as: gender, social and economic structure, intellectual currents in the form of two poles of self-awareness and cultural alienation are involved. The results of polyphony are represented in the form of components more than other factors. Women often have the role of following the thought that is issued from the moral reference of the story, and they generally strengthen the polyphony in the story with a partial style. The social and economic structure, class conflict, and intellectual currents in the stories, each of them create the field of discourse diversity by creating two opposite poles as the other.

Keywords: Mikhail Bakhtin, Polyphony, Dialogue Logic, Contemporary Arabic and Persian Novel

1. PhD student, Department of Persian Language and Literature, Science and Research Unit, Islamic Azad University, Tehran, Iran
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran
3. Professor of the Department of Persian Language and Literature, Islamshahr Branch, Islamic Azad University, Islamshahr, Iran

Correspondence Author: Saeed Hamidian **Email:** saeidhamidian1@gmail.com

Receive Date: 06.07.2023 **Accept Date:** 20.09.2023

How to Cite: Dast Pak Z, Hamidian S, Tahmasabi F., A Comparative Study of the "Polyphonic" Component in Contemporary Arabic and Persian Novels with Emphasis on Bakhtin's Theories(Sooshun Simin Daneshvar- Miramar Najib Mahfouz), Journal of Comparative Literature Studies, 2024;18(70):113-146.

فصلنامه علمی مطالعات ادبیات تطبیقی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت
https://sanad.iau.ir/en/Journal/clq

دوره ۱۸، شماره ۷۰
بهار ۱۴۰۳
صص: ۱۴۶-۱۱۳

مقاله پژوهشی

بررسی تطبیقی مولفهٔ «چندصدایی» در رمان‌های معاصر عربی و فارسی با تاکید بر نظریات باختین (سووشون سیمین دانشور- میرامار نجیب محفوظ)

زهره دست پاک[۱]، سعید حمیدیان[۲*]، فرهاد طهماسبی[۳]

چکیده

پژوهش حاضر با بهره‌گیری از آراء میخائیل باختین و به‌طور خاص نظریهٔ چندصدایی، سعی دارد به صورت تطبیقی گفتمان‌های موجود در رمان‌های «سووشون» اثر سیمین دانشور و « میرامار» اثر نجیب محفوظ را واکاوی نماید و با استفاده از روش توصیفی _تحلیلی به بازتاب چندصدایی در این رمان‌ها بپردازد. نگارنده بر اساس منطق مکالمه‌ای باختین و مؤلفه‌های موجود در آن این رمان‌ها را مورد ارزیابی قرار می‌دهد و در ضمن پژوهش به این پرسش پاسخ داده است که چگونه چندصدایی در رمان‌های منتخب بازنمایی شده است؟ نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در داستان‌های فوق ما شاهد چندصدایی هستیم، اما شکل و نحوهٔ بیان این چندصدایی باهم متفاوت است و در هر داستان عواملی چون: جنسیت، ساختار اجتماعی و اقتصادی، جریانات روشنفکری در قالب دو قطب خودآگاهی و ازخودبیگانگی فرهنگی، در به ثمر رسیدن چندصدایی در قالب مؤلفه‌ها خود را بیش از سایر عوامل بازنمایی می‌کنند. زنان غالباً نقش دنباله‌رو اندیشه‌ای که از مرجع اخلاقی داستان صادر می‌شود، دارند و عموماً با سبک بخشی موجب تقویت چندصدایی در داستان می‌شوند. ساختار اجتماعی و اقتصادی و تقابل و تضاد طبقاتی و جریانات روشنفکری در داستان‌ها هرکدام با ایجاد دو قطب متقابل به‌عنوان دیگری، زمینهٔ تنوع گفتمانی را ایجاد می‌کنند.

واژگان کلیدي: میخائیل باختین، چندصدایی، منطق گفتگویی، رمان معاصر عربی و فارسی

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران
۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی اسلامی، اسلامشهر، ایران

نویسنده مسئول: سعید حمیدیان **ایمیل:** saeidhamidian1@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۱۵ **تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۹**

مقدمه

گفتگو از دسته مفاهیم مهمی است که بشر از زمان‌های نخستین که تصاویر را بر روی دیوار غارها حک می‌کرد، در پی آن بود و همزمان با توسعهٔ توانایی‌های ارتباطی آن را آموخت. لازمهٔ گفتگو وجود فضای دموکراتیک و دیگری در مقابل خود است. در نیمهٔ نخست قرن بیستم «میخائیل میخائیلوویچ باختین» (۱۸۹۵-۱۹۷۵. م)، منتقد ادبی و فیلسوف روسی که از چهره‌های تأثیرگذار در حوزهٔ نقد ادبی و بنیان‌گذار جامعه‌شناسی ادبیات محسوب می‌شود، نظریهٔ «گفتگومندی» یا «چندصدایی» را مطرح ساخت.

به‌طور کل، می‌توان مجموعه نظریات باختین را به شکل‌های گوناگون تقسیم‌بندی کرد: یکم، دیالوجیسم (گفتگومندی)؛ دوم، پُلی‌فونی (چندصدایی)؛ سوم، آمیختگی (هایبردیتی)؛ چهارم، زمان-مکان (کرونوتوپ) است. این چهاراصل باهم نظریهٔ باختین را شکل می‌دهند که یکدیگر را تعریف و تبیین می‌کنند تا نظریه بهتر مشخص شود. در این میان گفت‌وگومندی و چندصدایی نقش مهم‌تر و کانونی‌تری دارند و دو اصل دیگر یعنی زمان- مکان و آمیختگی، تبیین ویژه این دو اصل مهم هستند. مجموعه این چهاراصل، نظریه ادبی- هنری باختین را شکل می‌دهند که مبتنی بر مسئله «گفتگو» و «مکالمه» است.

او در میان انواع ادبی، شعر را دارای ماهیت تک‌صدایی و رمان را چندصدا می‌داند. «در میان انواع اساسی ادبی تنها رمان از نوشتار و از کتاب جوان‌تر است و تنها رمان است که ازنظر ساختاری با اشکال جدید دریافت در سکوت، یعنی خواندن، سازگاری دارد... مطالعه انواع ادبی دیگر، مشابه مطالعه زبان‌های مُرده است و مطالعه رمان، مشابه مطالعه زبان‌های جوان امروزی است. رمان نوعی ادبی در میان انواع دیگر است، اما این انواع دیگر ادبی دیرزمانی است به کمال رسیده‌اند و پیشاپیش از جهانی در حال احتضار هستند و حال‌آنکه رمان را می‌توان تنها نوع ادبی نامید که پیوسته در حال شدن و دگردیسی است» (تزوتان تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۳۸).

باختین پس از بررسی میزان برخورداری آثار ادبی از گفتگومندی، آن‌ها را به دو دستهٔ، تک‌صدا و چندصدا تقسیم می‌کند. در آثار تک‌صدا، ظرفیت گفتگومندی وجود ندارد و صدای مؤلف بر تمام اثر سایه افکنده است اما در چندصدایی، بدون تسلط صدای مؤلف و در کنار آن، تمام صداها بدون محدودیت بیان می‌شوند.

در رمان تک‌آوایی، نویسنده تنها در پی آن است تا افکار و عقاید خود را در مورد موضوعات گوناگون در فضای رمان منعکس کند و درواقع حوادث داستان و شخصیت‌ها، مانند بلندگویی هستند که صدای نویسنده را بر دیگر صداها و دیدگاه‌ها حاکم کرده و تنها آوای وی را در اثر به گوش می‌رسانند. «تمایلات و تفسیرهای نویسنده تک‌صدا می‌باید در هر نوع گفتمانی که مطرح سازد، مسلط باشند. تا بدین ترتیب کلیتی جامع و خالی از ابهام شکل گیرد. حضور تمایلات دیگر در یک گفتمان خاص، تنها بازی‌ای است که نویسنده به راه می‌اندازد تا کلام مستقیم و منکسر شده‌اش طنینی بهتر یابد.»(Bakhtin، ۲۰۳:۱۹۸۴).

درحالی‌که در رمان چندآوایی، صدای نویسنده به‌موازات صدای سایر شخصیت‌ها و حتی صدای خواننده به گوش می‌رسد. در چنین رمان‌هایی نویسنده صدایش را بر دیگر صداها حاکم نمی‌کند و درواقع فضای دموکراتیکی در رمان ایجاد می‌کند تا سایر شخصیت‌ها نیز مجالی برای انعکاس اندیشه‌های خود به‌طور مستقل داشته باشند. «پی آمد این امر آن است که آگاهی‌های گوناگون اعتباری برابر در متن پیدا می‌کنند ؛ این بازی آزادانه‌ی گفتمان‌های گوناگون مانع از آن می‌شود که یک دیدگاه، ازجمله دیدگاه نویسنده، بر دیگر دیدگاه‌ها تسلط پیدا کند» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۰۱).

دستاورد تفکّرات و نظریاتِ «باختین» و پیروان او در مورد چندصدایی به حوزه زبان، ادبیات و هنر محدود نمی‌شود، بلکه این موضوع عرصه‌های گوناگون علوم انسانی نظیر علوم اجتماعی، فرهنگی و سیاسی را نیز شامل می‌شود، به‌گونه‌ای که هر یک بهره‌ای از این مباحث برده‌اند. به همین دلیل، محققان حوزه‌های گوناگون درباره اثرگذاری چندصدایی باختینی بر این حوزه‌ها مباحث مبسوطی ارائه نموده و آثار ارزشمندی خلق کرده‌اند.

در این پژوهش هدف بررسی دو رمان معاصر فارسی و عربی با رویکرد چندصدایی از نگاه باختین است.

هدف پژوهش

تبیین چندصدایی و علل آن در دو رمان معاصر ایران و عرب هدف اصلی این پژوهش است.

ضرورت و اهمیت پژوهش

بازنمایی زبان در قالب گفتگو می‌تواند عرصه‌ای همیشه مهم تلقی شود چرا که به ما کمک می‌کند زبان را در قالب دیالکتیک و ارتباط میان خود و دیگری درک کنیم. این دیگری همان مضمونی است که هگل در آرای خود بدان اشاره دارد. وینگشتاین متقدم، نیز، ازجمله اندیشمندانی بود که این ارتباط دیالکتیک را تاکید می‌کند. این ارتباط دیالکتیک، آنجایی خود را نمود بیشتری می‌دهد که پژوهنده در سایه نحله‌های انتقادی بخواهد فاصله بین ایدئولوژی که خود بدان گرایش دارد با ایدئولوژی‌هایی که دیگران بدان پایبند هستند ارزیابی کند. این ارزیابی در حوزه‌ی ادبیات و به خصوص نوع رمان که خاستگاه برخورد ایدئولوژی هاست اهمیت دوچندانی می‌یابد. به بیان دیگر، داستان چون آیینه‌ای اوضاع و احوال جامعه را منعکس می‌کند که نقش مهمی در آگاهی خواننده دارد و از سویی دیگر موجب درک لایه‌های عمیقتر اثر می‌گردد.

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی کوشیده است به بررسی موضوع چندصدایی در دو رمان معاصر ایران و عرب بپردازد. گردآوری داده‌ها در این جستار از طریق فعالیت کتابخانه‌ای صورت گرفته است.

پیشینهٔ پژوهش

مروری گذرا بر تحقیقات و مطالعات انجام گرفته حاکی از آن است که اندیشه‌ها و نظریات باختین تا اواخر دههٔ هشتاد شمسی مورد توجه شایان قرار نگرفته بود . درنتیجه، کار چندانی با این رویکرد نیز انجام نپذیرفته بود. حتی تا نیمهٔ دهه هشتاد هیچ یک از آثار باختین به زبان فارسی ترجمه نشده بود و جامع‌ترین نوشته در معرفی باختین ،زندگی و آثارش در فصل چهارم کتاب «ساختار و تأویل متن» اثر بابک احمدی بود. پس از بابک احمدی، اثر محمد جعفر پوینده به چاپ می‌رسد که ترجمه بعضی از مقاالت باختین و شارحین آن است که البته کار ارزشمندی برای آشنایی با دیدگاه‌های باختین محسوب می‌شود. در سال ۱۳۸۴، منصور انصاری کتاب «دموکراسی گفتگویی» را که نتیجهٔ رساله دکتری ایشان است، به چاپ می‌رساند. در این کتاب، به امکانات دموکراتیک اندیشه باختین در کنار هابرماس و انسان شناسی فلسفی وی پرداخته شده و اشارات ارزشمندی به آرای وی شده است و به نظر نگارنده، اولین متنی است که خوانشی سیاسی از نظریهٔ گفتگومندی باختین ارائه کرده است و می‌توان مدعی شد که تنها متنی است که به کارناوالیسم با قرائتی سیاسی پرداخته است. از خود باختین در حوزهٔ نقد و زیبایی‌شناسی در اواخر دهه هشتاد، دو اثر ترجمه و مستقیماً به جامعه ادبی ایران ارائه شد: ۱-تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی درباره رمان، ترجمه رؤیا پور آذر، تهران: نشر نی، ۱۳۹۰. ۲- زیبایی‌شناسی و نظریه‌های رمان، ترجمه آذین حسین‌زاده، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، گسترش هنر، بهار ۱۳۸۴. به جز ترجمه‌های پوینده، «آذین حسین‌زاده» نیز کتاب «زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان» را به فارسی برگردانده‌است. «منطق گفتگویی میخائیل باختین» که کتابی است دربارهٔ تئوری گفتگومندیِ باختین و نوشتهٔ «تزوتان تودوروف» را «داریوش کریمی» به فارسی برگردانده است. همچنین کتاب «تخیّل مکالمه‌ای» او به وسیلهٔ «رؤیا پورآذر» ترجمه شده‌است. کتاب «مسائل بوطیقای داستایوفسکی» از باختین را «نصرالله مرادیانی» به فارسی ترجمه کرده‌است. کتاب دیگری در حوزه مفاهیم و اندیشه‌های بنیادین باختین، تألیف شده توسط آقای غلامحسین زاده، در سال ۱۳۸۷ نشر یافته است و مسئله مطروح در آن وا کاوی ابعاد متفاوت نظریه باختین است .

در بخش پایان‌نامه‌ها نیز با جستجوی صورت گرفته، چند پایان‌نامه با موضوع باختین با عناوین ذیل کار شده است که تفاوت اساسی آن‌ها با این مجال در زمینهٔ پژوهش (رمان‌های مورد نظر) و سوال‌ها و ساختار تحلیلی داستان با توجه به مؤلفه‌های گفتگومندی باختین است. رساله‌ی دکتری با عنوان «بررسی و تحلیل چند آوایی در مثنوی مولوی»، (۱۳۹۰) در این پژوهش مثنوی و شیوه ه‌ی داستان پردازی مولوی ازنظرگاه چند آوایی باختین و منطق گفتگویی و چگونگی ارائه آواها و ایده‌های مختلف بررسی شده است که بر اساس آن، مولفه‌هایی همچون کارناوال، دیگر بودگی، گروتسک و دیگر مفاهیم مرتبط با چند آوایی به بحث و بررسی گذاشته شده است. این پژوهش بر زمینه‌ی شعر و عرفان استوار است و به مولفه‌ی دوصدایی منفعل و فعال نپرداخته است.

- پایان نامه ارشد با عنوان «خوانش رمان سنگ صبور صادق چوبک با رویکرد منطق مکالمه‌ای باختین»(۱۳۹۴) نگارنده در این پژوهش معتقد است که رمان سنگ صبور ظرفیت آن را دارد که مولفه‌هایی چون چند آوایی و چند زبانی، کارناوال، گروتسک، بینامتنیت، نقیضه در آن عینیت پیدا کند و بر خلاف پژوهش حاضر به کارناوال به گونه ی دیگر و نه در برابر گونه‌ی رسمی می پردازد و مؤلفه‌های دیگر چندصدایی در آن دیده نمی‌شود.

- پایان نامهٔ ارشد با عنوان «بررسی آثار منتخب از گلی ترقی و زویا پیرزاد با رویکرد چندصدایی باختینی»(۱۳۹۴) در این پژوهش دو مجوعه داستان از گلی ترقی به نام‌های «من هم چه گوارا هستم» و «فرصت دوباره» و سه مجموعه داستان از زویا پیرزاد به نام‌های «مثل همه‌ی عصرها»، «طعم گس خرمالو» و «یک روز مانده به عید پاک» از منظر چندصدایی باختین مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌اند. در هر مجموعه مؤلفه‌های چندصدایی به صورت مجزا مورد بررسی قرار گرفته‌اند و سپس به بحث در مورد مؤلفه‌های موثر در روند گفتگومندی آن متن پرداخته شده است. در این پژوهش نویسنده بیشتر به عوامل افزاینده و کاهنده‌ی چندصدایی می‌پردازد و در نهایت به برخی مؤلفه‌ها اشاره می‌کند. در پژوهش حاضر عوامل کاهنده و افزاینده چندصدایی درمولفه‌ها نمایان است و به صورت جداگانه به آن‌ها اشاره نشده است.

- رساله‌ی دکتری با عنوان «تحلیل چند آوایی در رمان‌های برگزیده»(۱۳۹۶). نگارنده در این پژوهش تنها رمان‌های مدرن و پست مدرن را دارای چندصدایی می‌داند و مورد بررسی قرار می‌دهد و آثار کلاسیک و رئالیسم را از چرخه‌ی پژوهش خود خارج می‌کند چراکه معتقد است در اینگونه رمان‌ها صدای غالب رمان، دیگر صداها را می‌پوشاند و به آن‌ها اجازهٔ ظهور و بروزنمی دهد. او رمان‌های شازده احتجاب، سمفونی مردگان، جزیره سرگردانی و ساربان سرگردان، دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد، بازی آخر بانو، خاله بازی، آزاده خانم و نویسنده‌اش، اسفار کاتبان، شب ممکن را مورد بررسی قرار می‌دهد و نتیجه پژوهش بیانگر وجود دسته‌ای از مؤلفه‌های چندصدایی در رمان‌های مدرن و دسته‌ی دیگر در رمان‌های پست مدرن است و برخی از مؤلفه‌ها در هر دو دسته مشترک است. گرچه زمینهٔ هر دو رمان است اما متفاوت هستند و مؤلفه‌های چندصدایی که در پژوهش حاضر به آن‌ها پرداخته شده است در این مجال کمتر دیده می‌شود.

پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان «تحلیل رمان‌های پرنده‌ی من، ماه کامل می‌شود، عشق و بانوی ناتمام، سپیده دم ایرانی، نفرین شدگان و مهمانی تلخ بر مبنای منطق گفت و گویی باختین»، ۱۳۹۸، دانشجو: هانیه حاجی تبار، استاد راهنما: شیرزاد طایفی، استاد مشاور: داود اسپرهم، دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی. در این پژوهش هرکدام از رمان‌ها با توجه به برخی از مؤلفه‌های چندصدایی باختین که پژوهشگر عنوان می‌کند وشامل: گفتمان شخصیت‌ها، سبک بخشی، نقیضه، گروتسک، کارناوال و... است مورد نقد و پژوهش قرار می‌گیرد و نتایج به دست آمده نشانگر میزان اثر بخشی هر یک از مؤلفه‌های چندصدایی باختین با توجه به ظرفیت‌های داستانی در رمان است.

در زمینهٔ مقاله‌ها نیز، ابراهیم سلیمی کوچی و فاطمه سکوت جهرمی(۱۳۹۱) در مقالهٔ «گفتگومداری و چندصدایی در رمان جزیرهٔ سرگردانی اثر سیمین دانشور» بیشتر درصدد توضیح چندصدایی هستند و کاملا در رمان بر مؤلفه‌ها دقیق نشده اند.

عبدالله حسن زاده میر علی و سید رزاق رضویان(۱۳۹۱) در مقالهٔ «چندصدایی در رمان سمفونی مردگان» به تحلیل این رمان پرداخته‌اند اما به برخی از مولفه‌ها همچون تغییر زاویه دید و چند زبانی پرداخته نشده است.

محسن نوبخت (۱۳۹۱)در مقالهٔ «چندصدایی و چند شخصیتی در رمان پسامدرن ایران، با نگاهی به رمان اسفار کاتبان از ابوتراب خسروی»، به بررسی این رمان پرداخته است.

غریب رضا غلام‌حسین زاده (۱۳۸۷) در مقاله «حضور دو دنیای تک‌صدا و چندصدا در اشعار حافظ: خوانشی در پرتو منطق مکالمه‌ای میخائیل باختین» علاوه بر مروری انتقادی بر زندگی حافظ و باختین، اشاره‌ای به دنیای تک‌صدا و چندصدای روزگار وی دارد و ردپای این دو اصطالح باختینی را در اشعار حافظ پی می‌گیرد.

چنانچه مشاهده می‌شود تاکنون در هیچ کدام از پایان نامه‌ها، کتاب‌ها و مقالات منتشرشده ، پژوهشی به صورت تطبیقی رمان‌های معاصر عربی و فارسی را از منظر موضوع چندصدایی باختینی مورد پژوهش قرار نداده‌اند.

مباحث نظری

معرفی نویسندگان و سبک آثار مورد پژوهش

رئالیسم از جمله مکتب‌هایی است که با توجه به اوضاع و احوال جامعه، وارد عرصهٔ ادبی و داستان‌نویسی شد. نجیب محفوظ از نویسندگانی است که رمان میرامار او دارای رویکرد اجتماعی واقع‌گراست، وی با ظرافت و دقت در این رمان به ترسیم واقعیات موجود در مصر پرداخته است، همگام با این داستان نویس، سیمین دانشور نیز در رمان سووشون به توصیف واقعیت حاکم جامعهٔ خویش و چالش‌های فراروی خود پرداخته است. بنابراین سبک ساختاری هر دو رمان رئالیسم اجتماعی است.

چندصدائی یا پُلی‌فونی

چندصدایی، هستهٔ مرکزی نظریهٔ مکالمه‌گری باختین است که آن را به موازات گفتگومندی وضع کرد. «میان گفتگومندی و چندصدایی رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد. چنان که چندصدایی ویژگی گفتگومندی است» (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۳۹۹).

«چندصدایی Polyphonie که ترکیبی از Polus یونانی به معنی متعدد و Phonema به معنی آهنگ صداست، درواقع به گفتمانی اطلاق می‌شود که در آن چند آوا همزمان به صدا در آیند» (کهنمویی پور، ۱۳۸۳: ۲)

از نظر باختین، صدا، اصطلاحی است برای اشاره به شبکه‌ای از باورهای ایدئولوژیک و روابط قدرت در جامعه که با مخاطب قرار دادن خواننده، جایگاه ایدئولوژیکی خاصی را تلویحاً برای او معین می‌کند. به عبارتی، صدا عبارت است از زبانی که مقصودهای خاصی را افاده می‌کند. باختین معتقد است: «زبان مشحون از نیات دیگران است. تهی کردن زبان از نیات اغیار، یا به عبارت دیگر، تحمیل کردن نیت‌ها و تأکیدهای شخصی خود به آن، فرایندی دشوار و پیچیده است. استفاده از این تمهید باعث می‌شود که رمان به جای تأیید ارزش‌های فرهنگی زمانه خود، آن ارزش‌ها را براندازد و خواننده را نیز به سمتی سوق دهد که به شنیدن آرا و اندیشه‌های ناسازگار خو بگیرد.» (پاینده ۱۳۹۴، ۸).

به اعتقاد برخی از صاحبنظران حوزهٔ زبان‌شناسی ساختگرا، باختین به منظورِ توصیف لایه‌های گفتمانیِ فراوانی که در همه زبان‌ها وجود دارد؛ و برای توصیف شیوه‌های تسلّط این لایه‌ها بر عملکرد معنا در گفته، اصطلاح «چندصدائی» را مطرح کرد. او چندصدائی را به معنای به رسمیت شناختن همهٔ صداهای متفاوتی در نظر گرفت که در گروه‌های اجتماعی، صنفی و جنبش‌های طبقاتی و ادبی مختلف وغیره وجود دارد. «هیچ گفته‌ای را در مجموعه نمی‌توان تنها به گوینده نسبت داد؛ زیرا گفته، حاصلِ کنشِ متقابل بین افراد هم‌سخن است. در مفهوم وسیع‌تر، گفته حاصل کل واقعیتِ اجتماعیِ پیچیده‌ای است که آن را احاطه کرده است» (تودوروف ،۱۳۹۳: ۵۵).

باختین با مطرح نمودن دو مفهوم «منطق گفتگوئی» و «چندصدایی»، به ویژه در کتابِ «مسائل نظریه ادبی داستایوفسکی»، باعث شد تا بعدها مفهوم جدیدتری با عنوان «بینامتنیّت» به وجود آید. درواقع، «منطق گفتگوئی» و «چندصدایی بودن متن» در ذات خود، سرشتی بینامتنی دارند؛ یعنی یک گفتگو، نه فقط در بین آواهای مختلف درون یک متن اتّفاق می‌افتد، بلکه از متن فراتر رفته و در فضای تعاملیِ این متن با متونی دیگر نیز صورت می‌پذیرد. باختین از میان تمام انواع ادبی، رمان را دارای ظرفیت چندصدایی می‌داند. او این ویژگی را به‌طور خاص به آثار داستایوفسکی می‌دهد.

از این روی، رمان مورد نظر باختین، رمانی است که با امکان دادن به شنیده شدن صداهای گوناگون و حتی مخالف و معارض، از ایجاد فضای تک‌صدائی وَ یا قدرت‌دادن و نقشِ تعیین‌کننده بودن به یک صدای خاص مثلِ صدای «راوی» یا صدای «دانای کل» یا حتّی به صدای «مؤلف» جلوگیری می‌کند. او در توصیف چنین رمانی می‌نویسد: «در حقیقت، ویژگی اصلی رمان‌های داستایوفسکی [و کلاً رمان‌های گفتگومند] عبارت است از تکثر صداها و ذهنیت‌های مستقل و امتزاج نیافته، یا چندصدایی راستین صداهایی کاملاً معتبر. در رمان گفت وشنودی که لزوماً رمانی چندصدا است، به علّت فقدان یک راوی دانای کل، گفتمان‌ها و صداهای متباین می‌توانند حضور داشته باشند تا بدین ترتیب به جای یک نگرش یا گفتمان واحد، طیفی از انواع دیدگاه‌ها و ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی در رمان بازتاب یابند» (باختین، ۱۳۸۳: ۶).

در تبیین و تشریحِ این مفهوم در کتاب «رویکرد زبان‌بنیاد به نمایشنامه‌نویسی» آمده است: «هر ژانر گفتاری، صدا و زبانی مدون است و نشان‌دهندهٔ یک حرفه، ژانر ادبی، گرایش فرهنگی و نظایر آن است. به

این ترتیب، ژانرهای گفتاری می‌توانند شامل گفتمان‌ها، لهجه‌ها، اصطلاحات و زبان عامیانه یا صدای همهٔ مردم کوچه و بازار باشند» (کاستانیو،۱۳۸۷: ۷۷).

نقش چندصدائی و گفتگومندی در نقد آثار ادبی

بدیهی است در اندیشهٔ باختین «گفتگومندی»، «منطق گفتگوییِ» او نسبت نزدیکی با «چندصدائی» دارد. درواقع چندصدائی تنها در بستری از گفتگومندی شکل می‌گیرد. به همین دلیل شاهد آنیم که تقریباً در تمامی آثاری که در قلمروی ادبیات داستانی، ادبیات نمایشی (نمایش‌نامه)، ادبیات تصویری (فیلم‌نامه) و نیز در برخی از گونه‌های شعر خلق شده‌اند، از عنصر تأثیرگذار «گفتگو» و «چندصدائی» استفاده شده و جالب اینکه در همهٔ آثار ادبی، این عناصر در سطوح مختلف کیفی و کمی نقش مهمی را ایفا کرده است.

در کتاب شیوه‌های داستان‌نویسی دربارهٔ نقش و اهمیّت عنصر «گفتگو» در داستان آمده است: «این عنصر (گفتگو) یکی از عناصر اساسی در ایجاد ارتباط بین اشخاص و پیش بردن وقایع؛ و نیز افشای درونیّات شخصیت‌های داستان است. عنصر گفتگو نقشی بسیار گسترده در گسترش یافتن طرح و داستان دارد و به کمک همین عنصر است که نویسنده از زحمت توضیحات مفصّل دربارهٔ شخصیت‌های داستان رها می‌شود. از این‌ها که بگذریم گفتگو باعث وضوح و درخشندگی متن می‌شود و آن را پر هیجان‌تر می‌کند؛ و نیز باعث می‌شود که خواننده در موقع خواندن آن توجه بیشتری از احساس همدردی نسبت به اشخاص آن نشان دهد». (وستلند ، ۱۳۷۱: ۱۲۵).

هر چند به نظر می‌رسد بسیاری از داستان‌نویسان از کلام برای توصیف و تشریح اشخاص و موقعیت‌های داستانی خود بهره می‌گیرند، امّا این نکته را نباید ازنظر دور داشت که یک گفتگوی مناسب و مطلوب، می‌تواند وظایف مهمی را در داستان به ویژه از لحاظ پیش‌برندگی بر عهده بگیرد. معمولاً وقتی بین دو نفر گفتگویی برقرار می‌شود، وضعیت از چیزی که قبلاً بوده تغییر می‌کند. از آنجا که با صحبت کردن و گفتگو، بی‌اختیار ذهن به حرکت در می‌آید، می‌توان کارکرد دیالوگ یا گفتگو در داستان را همان «پیش‌برندگی به سمت هدف وَ رسیدن به پیام داستان» دانست. شاید به همین خاطر است که عموماً برخی از داستان‌های مدرن، شیوه‌های گفتگو را به منظور اثرگذاری بیشتر و نقش کارکردی آن، تغییر می‌دهند. یونسی در کتاب «هنر داستان‌نویسی» می‌نویسد: «گفتگو عنصر مهمی از داستان کوتاه یا رمان را تشکیل می‌دهد. کار عمدهٔ نویسنده این است که پندار واقعیت را در خواننده ایجاد کند. یعنی موجباتی را برانگیزد که داستان چنان بنماید که با دورهٔ کوتاهی از زندگی مردم واقعی سر و کار دارد و اگر بخواهد این پندار را ایجاد کند و پس از اینکه ایجاد کرد حفظ کند، ناگزیر باید به اشخاص داستان خود زندگی بدهد. گفتگو نیز جزیی از زندگی است. حذف جزء مهمی از زندگی و انتقال مشخصات اشخاص داستان به یاری نقل ساده کاری است بس دشوار» (یونسی ، ۱۳۹۷: ۳۱۳).

بحث و بررسی

مولفه‌های چندصدایی در رمان‌های مورد مطالعه

تنوع گفتمانی

تنوع گفتمانی از مؤلفه‌هایی است که سبب تکثّر سبک‌ها و شخصیت‌ها می‌شود و همین امر موجب رشد چندصدایی در متن اثر می‌گردد. گفتمان‌ها تولیدکننده معنا هستند و برخورد معناهای مختلف چندصدایی را در جامعه به وجود می‌آورد. گفتمان‌ها محصولی از جامعه و جامعه محصول گفتمان‌های متفاوت است. «گفتمان‌ها مجسّم‌کننده معنا و ارتباطات اجتماعی هستند و شکل‌دهنده ذهنیت و نیز ارتباطات اجتماعی-سیاسی (قدرت) هستند» (عضدانلو، ۱۳۸۰: ۱۷).

بنابراین تنوع گفتمانی به معنای حضور تفکرهای متفاوت، برخورد و تأثیرپذیری آن‌هاست و این امر سبب تولید گفت وگو می‌گردد. تنوع گفتمانی از ملزومات یک داستان چندصدا است به گونه‌ای با اندک مسامحه می‌توان معنای دو اصطلاحِ «تنوع گفتمانی» و «چندصدایی» را به یک معنا در نظر گرفت. چرا که زبان و ذهنیت دو امری هستند که با یکدیگر گره خورده‌اند و به جرأت می‌توان ادعا داشت که زبان و ذهنیت هر فرد، نشان‌دهنده گفتمان آن فرد است.

رمان سووشون تصویری از گفتمان‌های جامعه‌ی ایرانی در سال‌های جنگ جهانی دوم است. این گفتمان‌ها در داستان به دو گونه‌ی رسمی و کارناوالی نمایان می‌شوند و شامل ؛ گفتمان‌های جنگ جهانی دوم و حضور انگلیسی‌ها و خارجی‌ها در شیراز، آشفتگی‌های داخلی، گفتمان ارباب -رعیتی، گفتمان مردسالارانه، گفتمان بیماری و شیوع تیفوس، حزب توده و بحران نان و کمبود غله هستند. این تنوع گفتمان‌ها حاکی از فضای دموکراتیک رمان برای شنیده شدن صداهای موجود در جامعه و درنتیجه چندصدایی در متن است.

گفتمان رسمی غالب داستان، دو مورد زیر است: ۱-گفتمان جنگ جهانی دوم و حضور بیگانگان و مبارزه در برابر استعمار و استبداد داخلی و خارجی : «در اخرین طبقه‌ی کیک عروس و دامادی دست در دست هم ایستاده بودند و یک بیرق انگلیس هم پشت سرشان بود» (دانشور، ۱۳۹۷ : ۱۱).

۲- گفتمان مردسالارانه که همگرا با گفتمان نویسنده است: «یوسف به زنش سیلی زد و این اولین باری بود که چنین می‌کرد و زری نمی دانست که آخرین بار هم خواهد بود. آمرانه گفت: خفقان بگیر. در غیابم فقط یک مترسک سر خرمنی...» (همان: ۱۱۸).

از دیگر گفتمان‌های موجود در رمان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۳- گفتمان ارباب -رعیتی: «جانم، رعیت باید از ارباب بترسد. مثل فیلبان، باید بالا سر رعیت بود. باید رعیت را به چوب و فلک بست. از قدیم و ندیم گفته‌اند رعیت را باید همیشه دست به دهن نگه داشت» (همان: ۲۳).

۴- گفتمان شیوع بیماری و تیفوس: «همین مرضی که می‌گویند قشون خارجی، نطفه‌اش را تو آب انبار وکیل ریخته اند... خودشان کم بودند، مرضشان را هم آوردند» (همان: ۳۲).
۵- گفتمان کمبود غله و بحران نان: در فصل سوم رمان طبق کش‌هایی که می‌خواهند نان‌ها را به مریض خانه و دیوانه خانه ببرند آن‌ها را به کمرشان می‌بندند و زری علت را می‌پرسد: «اگر این کار رانکنیم، نانها را ازمان می‌قاپند» (همان: ۳۲).
۶- گفتمان حزب توده: دانشور به واسطه‌ی شخصیت فتوحی در رمان به حزب توده توجه کرده است و خسرو تحت آموزش‌های فتوحی با مارکسیسم آشنا شد: «خسرو گفت: «به قول فتوحی، وقتی جامعه درست شد دیگر هیچ کس دیوانه نمی شود و همه جا باغ می‌شود» (همان: ۱۲۶).
فضای رمان «میرامار» آکنده از گفتمان‌های متعدد است. گفتمان‌هایی چون: فقر و فاصلهٔ طبقاتی، وطن و... اما گفتمان رسمی غالب، مبارزه علیه استعمار است.
۱-گفتمان استعمار: همزمان با جنگ جهانی دوم، استعمار انگلیس به بهانه‌هاي مختلف به کشورهاي حوزة خاورمیانه از جمله مصر حمله‌کرد. این شرایط سیاسی همزمان با تقابل سنّت و مدرنیته به لحاظ فرهنگی بود، که فرهنگ مصرفی غرب را در این کشور رایج کرد. جلوه‌هایی از این فرهنگ عبارتند از: میگساري، کاباره، هتل، پوشش جدید زنان و مردان(عبداللهی و ایزانلو،۱۳۹۱: ۱۱۷) در رمان میرامار ماریانا رئیس پانسیون یا مهمانکدة میرامار، نمایانگر جلوه‌هاي باقیماندة نفوذ بیگانگان در جامعهٔ مصر است، که تأثیر عمل چندانی ندارد؛ ولی اگر فرصتی دست بدهد در بهره کشی از زهره(طبقهٔ زحمتکش) خوداري نمی‌کند.(محمد سعید، ۱۳۷۸: ۳۲۴)

در جاي جاي رمان میرامار شاهد تأثیرات فرهنگی حاصل از ورود استعمار و مدرنیته، از جمله کاباره، رقص و... هستیم. نویسنده در جایی از رمان با توصیف رستورانی که در آن صحنه‌اي براي رقص و آواز دارد و سالنی در وسط براي رقص‌هاي دو نفره به این نتیجه می‌رسد که« احساس محتوم به آدم دست می‌دهد که فاحشه‌خانه است..» (همان: ۸۷)
۲-گفتمان وطن: در میرامار، زهره دختري روستائی است که نماد و سمبل واژهاي به نام «وطن» است و مردها نماد تفکرهاي متکثرّ به این واژه هستند.(کمالجو و کایدعباسی،۱۳۹۲: ۱۲۲) زهره یا همان وطن براي تمامی مردانی که با زهره در ارتباط‌اند، زیبا و دوست‌داشتنی است، همه خواهان او هستند. گروهی زهره را می‌خواهند چون زهره براي آن‌ها تداعی بخش همهٔ ارزش‌هاي اصیل و سّنت است. گروهی دیگر دوستی هوس‌آلودي دارند تا به کام و بهره‌کشی خود از او برسند. گروه سوم به ظاهر گروه اول هستند؛ ولی بالواقع با گروه دوم تفاوتی ندارند، فقط در لباس دوستی ظاهر می‌شوند.

فضای یاس آلود اسکندریه از زبان عامر وجدی اینگونه توصیف می‌شود: « وَانّی لا اعرِفُکِ یا اسکندریه الشتاءَ . تُخَلَّنَ مَیادینکِ و شوارعَک مَعَ المَغِیبِ فَیَمَرحُ فیها الهواءُ و المطَرُ و الوحشه(محفوظ، ۱۹۷۹: ۱۴)

«من ای اسکندریهٔ زمستانی! نمیشناسمت! غروبها، میدان‌ها و خیابان‌هایت را خالی میکنی تا باد و باران و وحشت در آنها پرسه بزند.»(عامری، ۱۳۸۶: ۱۰)

۳-گفتمان فقر: در میرامار تلاش زهره برای زندگی ایده‌آل و فرار از زندگی روستایی و فقر بیانگر این گفتمان است. او تن به ازدواج با « محمود العباس» نمی‌دهد چارا که می‌داند با این کار به جهنمی بازخواهد گشت که از آن گریخته است. او در پاسخ به عامر وجدی که او را به ازدواج با این مرد تشویق می‌کند، می‌گوید: « ساعودُ معه الی مثلِ حیاه القریه التی هربتُ منه (محفوظ، ۱۹۷۹: ۷۴) با او به همان زندگی سگی برمی‌گردم که از آن فرار کرده بود.(عامری، ۱۳۸۶: ۵۲)

۴-گفتمان فاصله طبقاتی: با پیروزي انقلاب مصر و آغاز فعالیت‌هایی چون: اصلاحات ارضی،گسترش تعلیم و تربیت، قدرت و حاکمیت طبقهٔ فئودال به پایان رسید و پایه‌هاي این طبقه فرو ریخت. « طلبه مرزوق» و «حسنی علام» در میرامار بقایاي این طبقه در جامعهٔ مصر هستند، که قدرت خود را از دست‌داده‌اند. مرزوق معتقد است با برپایی انقلاب: « عده‌اي اموالشان غارت‌شده و بقیه آزادیشان.»(محفوظ،۱۹۷۷: ۴۲) اما در عوض، وضع قشر زحمتکش بهبود یافت و اصلاحات ارضی کمک کرد که زمین‌دار شوند؛ ولی هنوز در خدمت دو طبقهٔ دیگر یا بازمانده‌هاي استعمار هستند و مورد بهره‌کشی قرار می‌گیرند. «زهره» تجسم قشر زحمتکش و پایین جامعه هستند، که در خدمت، طبقات و گروه‌هاي دیگر هستند. تکبر و خودبزرگ‌بینی « حاج اسماعیل» ثروتمند نسبت به طبقهٔ ضعیف در « حسنی غلام» دیده می‌شود، او با خود می‌اندیشد که زهره با امتنان از پیشنهاد ازدواج او استقبال خواهد کرد و می‌گوید: « سَتُمارِسُ مِهنَهَ سِتِ البیتِ مَعَ الاعفاءِ مِن مَتاعِبِ الحَملِ و الولادِه و التربیهِ. و هی جمیلهٌ و سوفَ تُرَوّضُها حِقارهٌ اصلِها عَلی تَحَمّل نَزَواتی و غَرامیاتی اللامَتناهیه.»(محفوظ، ۱۹۷۹: ۱۰۳) «کارهای بانوی خانه را بدون شکایت از سختی‌های بارداری و تولد و تربیت کودکان به دوش خواهد گرفت. او زیباست و حقارت نژادی‌اش او را وادار به تحمل حملات و عشق‌های نامتناهی من خواهد کرد.» ۰ عامری، ۱۳۸۶: ۷۲)

چند زبانی

باختین «برای توصیف لایه‌های کلامی بی شماری که در همه زبان‌ها وجود دارد و برای توصیف شیوه‌های تسلط این لایه‌ها بر عملکرد معنا در گفته، اصطلاح «چند زبانی» را ابداع کرد» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۰۳). درواقع چندزبانی نسبت به چندصدایی از مفهومی عام‌تر برخوردار است. چند زبانی از پیامدهای چندصدایی است. چند زبانی حاصل نبرد بین نیروهای مرکزگرا و مرکزگریزی است. نیروهای مرکزگرا زبان را به سوی زبان رسمی سوق می‌دهند ولی لایه‌های مختلف زبانی، نیروهای مرکزگریزی هستند که مانع این مرکز گرایی می‌شوند. «چند زبانی حاصل تقویت نیروهای مرکزگریز در کلام و درنتیجه، مکالمه‌ی میان انواع گفتارها و دیدگاه‌های اجتماعی و ایدئولوژیک در زبان است» (اکبری زاده، قبادی، ۱۳۹۴: ۲۹).

از دیدگاه باختین نوع ادبی رمان با توجه به بازنمایی زبان‌های اجتماعی و صدای افراد گوناگون تجلی گاه چند زبانی است. «زبان‌های گوناگون مانند زبان گروه‌های مختلف اجتماعی، زبان مشاغل، زبان عامیانه و دیگر زبان‌ها باهم تلفیق می‌شوند تا رمان شکل بگیرد» (باختین،۱۳۸۷: ۳۵۱).

«یک رمان بر اساس تنوع عینی گفتار اجتماعی شکل می‌گیرد و تداخل سیاق‌های مختلف گفتار در متن رمان، اثر چند زبانی یا کثرت گفتمان را پدید می‌آورد و خصوصیت عینی بودن آن، باعث برخورد گفتگو مابین دیدگاه‌ها و ایدئولوژی‌های جهانی و چندصدایی در زمانی خاص می‌شود» (غلامحسین زاده و غلام پور،۱۳۸۷: ۱۱۸).

به باور باختین چند زبانی در رمان در سه سطح نمود می‌یابد: «۱) در سطح روایتی که منشاء آن نویسنده نیست (راوی یا یکی از شخصیت‌ها عهده دار این وظیفه مهم شده است). ۲) در سطح گفتمان‌ها و حوزه دیگر شخصیت‌های مهم داستان (تکیه کلام‌ها، واژگان اختصاصی شخصیت‌ها و غیره در این حوزه جای می‌گیرند)۳) در سطح انواع الحاقی و افزودنی (باختین برای مثال ورود شعر و نمایشنامه به متن رمان را از انواع الحاقی و افزودنی می‌داند)» (باختین، ۱۳۸۳: ۱۲۴).

تغییر زاویهٔ دید و جریان سیال ذهن

زاویهٔ دید در رمان سووشون دانای کل محدود است که البته گاه تداعی‌های زری و اندیشه‌های او نیز در خلال روایت بازگو می‌شود، همچنین راوی گاهی گریزی به ذهن شخص اول داستان هم دارد ولی این گریز چندان پررنگ نیست و بیشتر از این که به ذهنیت و افکار شخصیت‌ها پرداخته شود، به وقایع و حوادث پرداخته می‌شود.

درسووشون نویسنده وارد ذهن و مخیلهٔ زری می‌شود و از زبان او داستان را روایت می‌کند. همچنین نویسنده تک‌گویی‌های شخصیت دیگر را وارد رمان می‌کند. آوردن تک‌گویی‌های شخصیت‌های دیگر از ضعف‌های داستان‌گویی به شیوهٔ اول شخص مفرد است. زیرا در این شیوه نقل داستان، راوی فقط می‌تواند از احساسات درونی خود بگوید و در جریان خصوصیات درونی دیگر شخصیت‌ها قرار نمی‌گیرد.(میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۴۷۵)

در رمان سووشون دو نوع تک گویی وجود دارد و آن دسته که در پیشبرد درونمایهٔ داستان لازم هستند مانند تک گویی عمه خانم برای شکل‌گیری شخصیت یوسف و یا تک‌گویی افسر زخمی از چگونگی برخورد نیروهای ارتشی و عشایر که روشنگر بخشی از وقایع تاریخی رمان است و دیتهٔ دوم که پیشرفت دقیق داستان را مخدوش می‌کند مانند تک‌گویی مک ماهون که نشان‌دهندهٔ علاقهٔ دانشور به داستان‌ای کودکانه است و ربطی به سیر داستان اصلی ندارد.

نجیب محفوظ در میرامار سبکی جدید را تجربه می‌کند که میرامار را از دیگر آثارش متمایز می‌کند. او با در نظر گرفتن چهار راوی در روایت داستان، شیوه‌ای جدید را می‌آزماید. هدف محفوظ از برگزیدن این شیوهٔ روایی، وادار کردن خواننده به اندیشیدن هر چه بیشتر است؛ پس داستان از زاویه‌های متفاوت روایت

می‌شود. رمان، از زاویهٔ دید اول شخص و به شیوهٔ تک‌گویی درونی است. داستان به چهار قسمت تقسیم شده و هر بار از زبان راویانی متفاوت بیان می‌شود.

وقایع داستان در هر فصل، تحت تأثیر جایگاه و موقعیت شخصیت‌ها شکلی جداگانه به خود می‌گیرد. شگرد تک‌گویی درونی، بهترین شیوه‌ای است که نویسنده انتخاب کرده است تا به وسیلهٔ آن شخصیت‌ها، اندیشه‌ها و خاطرات خود را بدون هیچ مانعی در اختیار مخاطب قرار دهند و از این رهگذر، هویت عینی‌تر و ملموس‌تری بیابند. لازم به تذکر است که آنچه رمان‌های جدید را در تمایز با رمان‌های سنتی قرار می‌دهد، این نکته است که راوی در خارج از رمان قرار گرفته و فقط کار هل دادن به شخصیت‌ها را به عهده می‌گیرد. روبه‌رو شدن خواننده با چند راوی، یک مدل منحصر به فرد در رمان‌های جدید است که در آن، صداهای راویان در کنار هم شنیده می‌شود. هرچند گاهی صداها در تداخل و یا تناقض با هم قرار می‌گیرند. برجسته کردن دیدگاه‌ها و صداهای متفاوت، به مخاطب اجازه می‌دهد تا عمیقتر به مسائل جامعهٔ مصر فکر کند. تعدد زبان و صدا، تعامل شخصیت‌ها به چندصدایی شدن داستان کمک کرده است.

داستان در ابتدا از زبان یک خبرنگار (عامر وجدی) شروع و در پایان هم با سخنان او پایان می‌پذیرد. از نظر اکثر منتقدان، دلیل برجسته کردن عامر وجدی در داستان و اختصاص دادن دو بخش اول و آخر، می‌تواند دلیلی باشد بر این نکته که عامر وجدی همان نجیب محفوظ است. از طرفی هر دو نویسنده هستند و عامر وجدی به عنوان شخصیتی آرام و فرزانه، سخنانش از سلاست و نظم و ایجاز بهره‌مند است؛ به‌طوری که ذهن انسان را به سمت نویسنده متمایل می‌کند. او به طور غیر مستقیم افکار محفوظ را بیان می‌کند. البته در جاهایی از داستان، محفوظ از قالب راوی خارج شده و خودش روایت را به دست می‌گیرد؛ مثلاً در تک‌گویی عامر وجدی که او به عنوان اول شخص، گفتگوی خود را با ماریانا نقل می‌کند، از ضمیر «أنا» استفاده می‌کند، ولی ناگهان به جملاتی می‌رسیم که از صیغهٔ متکلم به غایب می‌رود: «کانَ عامر وجدی شخصاً فریدا،لهُ فِی الرجاءِ جانِبٌ یَودُهُ الأَصدِقاءُ، وفِی الخوفِ جانبٌ یَتجنّبَهُ الأعداءُ» (محفوظ،۱۹۷۷: ۱۴) عامر وجدی انسان بی‌نظیری بود، چهره‌ای داشت که در روزهای امید، دوستان جانبش می‌گرفتند، و در نومیدی و هراس از او روی برمی‌گرداندند» (عامری،۱۳۸۶: ۱۰)

البته در تک‌گویی‌های شخصیت‌های دیگر هم در بعضی موارد، مثلاً در توصیفات، رد پای محفوظ را می‌بینیم. در تک‌گویی منصور باهی، او در جایی به نقل خاطرات و درونیات خود می‌پردازد، ولی با تغییر زاویهٔ دید، متوجه حضور نویسنده می‌شویم و محفوظ بار دیگر خود را نشان می‌دهد: «البحرُ یَترامی تحتَ سَطحٍ أَملَسٍ بِاسم الزُّرقة فأینَ العاصِفةُ الهَوجاءُ؟. و الشمسُ تَهوی إلی المغیَّبِ مُرسلةً شعاعاً ماسیاً یَلتَحِمُ بِأهدابِ سَحابٍ رَقیقةٍ فأینَ جَبالُ الغُیومِ؟.و الهواءُ یُلاعِبُ سَقفَ النَّضیلِ فی غَابةِ السَّلسَلةِ بِمَداعِباتٍ شَقّافِةٍ رَقیقةٍ فأینَ الرِّیاحُ الهَوجُ المُزلزلةُ؟»(همان: ۱۹۶) دریا با سطح خندان آبیاش تکان می‌خورد، پس طوفان سبکسر کجاست؟ و خورشید غروب شعاع‌های خود را مأیوسانه به سوی مژگان ابرهای پراکنده می‌فرستد،

پس کوه‌های ابر به کجا رفته‌اند؟ و باد آرام برگ درختان خرمای متوازی در جنگل را با شوخ و شنگی تکان می‌دهد، پس بادهای طوفانی زلزله‌افکن کجایند؟» (عامری،۱۳۸۶: ۱۳۴)

ذکر ضرب‌المثل‌ها و کنایات رایج

در رمان « سووشون: «... کجا خوانده بود که فلان کس بر اسب چوبین نشست» (دانشور، ۱۳۹۷: ۲۴۵)

«... ناز شستت» (همان: ۱۷۳)

«... آنقدر خودش را به آب و آتش زده بود» (همان: ۱۹۳)

«بند دلم پاره شد» (همان: ۱۶۹)

«می‌دانم همهٔ آتش‌ها از گور خودت بلند می‌شود. »(همان: ۶۰).

«تو که لالایی بلدی، چرا خودت خوابت نمی ربرد» (همان: ۶۳).

«.... باز که دیگت را بار گذاشتی» (همان: ۲۷۱)

«... مرغ از قفس پریده بود» (همان: ۹۳)

«... آب از سر من یکی گذشته، چه یک من، چه صد من» (همان: ۲۹۱)

«مادر را دل سوزد و دایه را دامان» (همان: ۱۴۹).

«حلا باید برویم زیر درخت چکنم بشینیم» (همان: ۸۲).

محفوظ در رمان « میرامار» در خلال صحبت‌های شخصیت‌های داستان، صدای فرهنگ را در قالب ضرب‌المثل و کنایات و اصطلاح عامیانه به گوش مخاطب می‌رساند و هنر محفوظ در نحوهٔ نشان دادن صدای فرهنگ است:

«-ساحَةُ المولدِ کیومِ المَحشر(محفوظ،۱۹۷۷: ۳۵) میدان مولد مثل روز محشر شده بود..

ثوره - لَم لا - کی تُؤدّبکم و تَفقرُکُم و تُمرَّع أنُوفَکم فِی التُراب.»(همان: ۸۹) انقلاب، چرا که نه، تا ادبتان کند و فقیرتان سازد و دماغتان را به خاک بمالد.

-قالَت ماریانا: - لن أَنسی صوره وجههُ، لَقَد مَسَّ عقلَه شیُء» (همان: ۲۷۲) (ماریانا) گفت: چهره‌اش را اصلاً فراموش نمی‌کنم، عقلش پاره سنگ برداشته است.

خَبرُ مُزعِجٌ جِداً، و قَد یجُرُّ علینا متاعِبَ لَم تکُن فِی الحُسبان!» (همان: ۸٤) گفت: خبر تأسف‌انگیزی است ... و مشکلاتی برای ما به وجود می‌آورد که آن سرش ناپیداست!

و قد فاضَ بِی الکیلُ مرةً فَقُلتُ له: نحنُ مؤمنونَ بالثورهِ(همان: ۱۲۳) اما یک بار طاقتم طاق شد وگفتم : ما به انقلاب ایمان داریم.

إنَّه یمَلِکُ مِائة فِدان، فهو یخندق فی الخُطوط الأمامیة، و لا یحمل شهادة علمیة، و علیکَ أَن تَفهَم البَقیه...» (همان: ۱۵۳) صد فدان زمین دارد، و از آنهایی است که در خط مقدم، سنگر می‌کند، بدون هیچ مدرک علمی‌ای، و خود حدیث مفصل بخوان از این مجمل.

تنکرت قلیلا،مُطاوعاً المنطق وحده، و لکن أیُ مَنطق؟ لا منطقَ لمِن تَعتَصِرهُ الانفِعالاتُ»(همان: ۱۸٤) کمی فکر کردم و سعی کردم خودم را به دست منطق بسپارم. اما کدام منطق ؟ کسی که همه چیز روی سرش خراب شده، منطق ندارد.

و استجابَ بِاسمه فی حِذر. و قُلتُ نَفسی إنَ الصنارة قَد نَشبت.(همان: ۲۱۹) خندان پاسخی داد. با خودم گفتم قلابم گیر کرد.

و البنسیونَ کَما تَعلمینَ سوق! (همان: ۲۲٦) پانسیون هم همینطور که میدانی بازار مکاره است!

طلبه مرزوق وَهمٌ مُناقِضٌ لِلواقعِ و مِن المُستَحسِن أن أَسقُطهُ مِن الحِسابِ (همان: ۲۳۷) مرزوق وهم و خیال متناقض واقعیت است و بهتر است او را از حساب و کتاب بیرون آورم.

یقول ماریانا: فماذا یَخبِی لَنا العامُ الجدید؟(همان: ۲٦۸) ماریانا می‌گوید: سال جدید چه چیزهایی برای ما در آستین دارد؟!

بهره‌گیری از اشعار

«گر بخواهم در غمت آهی کنم..... چون علی سر را فرو چاهی کنم» (دانشور، ۱۳۹۷ : ۷۰).

«مرا با شیر گاو آمخته کردند ز اقبال بدم گوساله هم مرد

کبوتر بچه بودم مادرم مرد مرا بر دایه دادند دایه هم مرد» (همان:۱۰۷).

«تاریک ! تاریک ! تاریک ! در گرما گرم درخشش نیمروز» (همان:۱۵۵).

«از خیالی صلحشان و جنگشان از خیالی نامشان و ننگشان» (همان: ۱۷۷).

در رمان«میرامار» راوی از طریق تک‌گویی درونی، با استفاده از پیشینه‌های فرهنگی و متونی که از قبل خوانده، همچون امثال، شعر، حکایات که در ذهنش جای گرفته، ارتباط برقرار می‌کند و با آنها به نوعی مکالمه دارد که می‌توان گفت، بازنمایی بینامتنیت و منطق مکالمهٔ باختین است:

الوفاء عند الملاحِ صُدفٌ أسعِفینی یا دموعَ العین(محفوظ، ۱۹۷۷: ۷٦)

وفا در نزد خوبرویان مجوئید ای سرشک چشمها یاری‌ام کنید(عامری، ۱۳۸٦: ٥٤)

إنَّ الشبابَ و الفراغَ و الجِدةَ مفسدةٌ لِلمرءِ أیٌ مفسدةٌ (همان: ۱۰۱)

گفت: جوانی و بیکاری و ثروت برای انسان موجب فساد است.

بهره‌گیری از آیات قرآنی

«نفخت فی من روحی» (دانشور، ۱۳۹۷ : ۷۱).

«والله خیر حافظا و هو ارحم الراحمین» (همان: ۱۴۳).

«انا فتحنا لک فتحا مبینا» (همان: ۱۵۷).

«لااله الا الله» (همان: ۱۶۹).

عامر وجدی بعد از عمری پر از تنش و فعالیت‌های سیاسی به پانسیون آمده تا به دور از هیاهو، روزهای آرامی را در پانسیون تجربه کند، ولی وجود حوادث داخل پانسیون و یادآوری حوادث گذشته، آرامش او را بر

هم می‌زند و برای آرامش یافتن از قرآن کمک می‌گیرد و در جای‌جای سخنانش، آیاتی از قرآن را زمزمه می‌کند. مخاطب در تعامل و گفتگو با عامر وجدی، همزمان در تعامل با قرآن هم قرار می‌گیرد و صدای قرآن در این میان شنیده می‌شود و گفتگوی متون منجر به رابطه‌ای بینامتنی و چندصدایی می‌شود. به نظر غالی شکری عامر وجدی آیاتی از سوره «الرحمن» را تلاوت می‌کند تا شاید «در میان ظلمتی که همه جا را فرا گرفته، و در میان کشمکش این شخصیت‌ها با هم و درگیر و در نزاعشان با خویشتن در خستگی و نفس نفس زدن از جستجوی راه، «نور امیدی بدرخشد» (شکری،۱۹۸۲: ٤٤٦)

بسم الله الرحمن الرحیم «الرَّحمنُ* عَلَّم القُرانَ* خَلقَ الإنسانَ* علَّمهُ البَیانَ، الشَّمسُ والقمرُ بِحُسبانٍ* وَالنَّجمُ والشَّجرُ یَسجدانِ* وَالسّماءَ رَفَعها و وَضعَ المیزانَ» (محفوظ،۱۹۷۷: ۲۷) «کُلُّ مَن عَلیها فانٍ. و یَبقی وَجهُ ربِّکَ ذُوالجَلالِ و الإکرامِ. فَبأَی آلاءِ ربِّکمُا تُکَذّبان» (همان: ۲۷) « یا مَعشرَالجِنِّ والإنسِ إن استَطَعتُم أن تَنفُذُوا مِن أقطَارِ السماواتِ والأرضِ فانفُذُوا لا تَنفذونَ إلا بِسُلطانٍ.» (همان: ۲۸)

محفوظ در بخش‌های دیگری از میرامار، از زبان عامر وجدی آیاتی از قرآن کریم (نور، قصص) را قرائت می‌کند:

أَو کَظُلُماتٍ فی بحرٍ لجِّیٍ یَغشاهُ موجٌ مِن فَوقهِ مَوج من فوقِهِ سَحابٌ ظُلُماتٌ بعضُها فوقَ بعضٍ إذا أَخرَج یدَهُ لَم یَکَد یَراها و مَن لم یَجعلِ اللهُ لهُ نوراً فما لَه مِن نُّور*أَلم ترَ أنَّ اللهَ یُسبِّحُ لَهُ مَن فی السماواتِ والأرضِ والطیرُ صافّاتٍ کُلٌّ قد علِمَ صَلاتَهُ و تَسبیحَهُ واللهُ علیمٌ بما یَفعَلونَ* و لِّلهِ مُلکُ السماواتِ والأرضِ و إلی اللهِ المَصیرُ» (همان: ۱۹۰)

«طسم * تِلکَ آیاتُ الکِتابِ المُبینِ* نَتلو عَلیکَ مِن نَّباءِ مُوسی و فِرعونَ بِالحقِّ لِقومٍ یومنونَ *إنَّ فرعونَ عَلا فِی الارضِ و جَعَل أَهلَها شِیعاً یَستضعِفُ طائفةً منهُم یُذبِّحُ أَبناءَهُم و یَستَحی نِساءَهم إنَّهُ کانَ مِن المُفسدین * و نُریدُ أن نَّمُنَّ عَلی الذینَ استُضعِفوا فِی الارضِ و نَجعَلَهُم أَئمةً و نَجعَلَهُمُ الوارِثینَ.»(همان: ٦٣)

استفاده از اساطیر

فضای حاکم بر رمان سووشون، حماسی است که متناسب با موضوع مبارزه با استبداد می‌باشد. در رمان سووشون خود عنوان که در سوگ سیاوش باشد، دلالت بر لحن اسطوره‌ای، حماسی و نمادین دارد. در روند داستان یوسف بدل به سیاوش می‌شود. سیاوشی که از خون و جسمش گل لالهٔ واژگون می‌روید و تناسخ پیدا می‌کند. بعد مرگ یوسف، زری هم مانند گل رویده از جسم یوسف یا سیاوش است. بعد از مرگ یوسف در شهر درختانی می‌رویند که باز دلالت بر لحن حماسی، نمادین و اسطوره‌ای دارد. اسطوره‌ها جاویدان و نامیرا هستند، آن‌ها خارج از زمان و مکان قرار دارند، همانند سیاوش، حضرت ابراهیم و خود یوسف. نام یوسف نیز خود دلالت بر لحن اسطوره‌ای دارد، که همگی این عناصر باهم به شکل پازل در ارتباط هستند و هر یک، دیگری را تکمیل و قوام می‌بخشد.

در رمان« میرامار» در تک‌گویی منصور باهی، او در مورد حسنی علام می‌گوید: « شابٌ ظریفُ هُو الاخِر. یَبدو کَأنهُ ابوالهول.»(محفوظ،۱۹۷۷: ۱۵۲) او هم آدم جالبی است. مثل ابوالهول می‌ماند.» (عامری، ۱۳۸٦: ۱۰٤)

محفوظ با فراهم کردن متنی چندصدا، توانسته در ارتباطی بینامتنی، جایی را برای اسطوره هم در نظر گرفته و با اسطوره در ارتباط قرار گیرد.

خواننده با اندکی تأمل در متن، می‌تواند به وجود صداهای دیگر در لایه‌های پنهانی متن پی ببرد و این مقوله نه تنها به ارتباط و گفتگوی خواننده و متن، بلکه به ارتباط و گفتگوی متون با یکدیگر هم منجر می‌شود. بدین ترتیب رابطهٔ من و غیر به طور محسوس خود را در همهٔ موارد نشان می‌دهد. پذیرفتن صداهای دیگر، در هر نوعی که باشد، خاصیت بینامتنی رمان را برجسته کرده و گامی در جهت چندصدایی شدن متن است.

ذکر نام شخصیت‌های دینی و تاریخی

کاربرد نام یوسف در رمان سووشون، از منظر ایدئولوژیک اشاره به پیامبری دارد که در دوران قحطی با ذخیره سازی گندم‌ها، بحران کمبود مواد غذایی را مدیریت کرد. انتخاب این نام برای اربابی که در دوران فقر و بدبختی رعیت با فروش غله به نیروهای اشغالگر مخالفت می‌کند تا رعیت از گشنگی نمیرد، در راستای گفتمان غالب داستان است و نویسنده آن را در جهت گفتمان خود بکار برده است.

در رمان « میرامار» ذکر شخصیت‌های انقلابی مانند: سعد زغلول در حزب وفد، شیخ علی محمود، زکریا احمد، سید درویش سران سیاسی در حزب امت. نام افراد سیاسی (احمد شفیق پاشا)، شیخ علی محمود، زکریا احمد، سید درویش در حزب امت. سیسرونی خطیب، اسماعیل صدقی، عبدالهادی به چشم می‌خورد. اشاره به احزاب و گرایش‌های سیاسی مختلف مانند حزب امت، حزب وطن، انقلاب، حزب وفد، اخوان‌المسلمین، کمونیست‌ها، حزب وحدت، جریان پیشرو یکی از جریانات مصر، که وجود چنین گزاره‌های بینامتنی در داستان سبب می‌شود بستری چندصدا و دیگرمدار، در متن شکل بگیرد و همهٔ احزاب را در خود جای دهد و فقط تأکید بر یک حزب خاص نباشد. اشاره به مذهب دمرداشیه که طلبه مرزوق خود را منتسب به آن می‌دانست.

همچنین شخصیتهای تاریخی مانند اشاره به نام سقراط و افلاطون: «و قالَ عامِر وجدی: و قَد خَلَد بِفَضلِ تِلمیذةِ افلاطون، و لکن غَریبٌ أن رَضِیَ بتجرع السم متجاهلاً فرص الهَربِ !

فَقُلتُ بمَرارةٍ : أجل، و رغم أنَّهُ لم یَکُن یُعانی شعوراً بِالاثمِ أو الخَطأ.

وکَم مِن أُناسٍ إذا قارَنَتهم بسقراط اقتَنعت بأنهم لا یمُکِن أَن یَرجَعوا معه الی أصلِ حَسبُنی واحد!

فقلتُ بمرارة و جنون: أولئکَ همُ الخونهِ.»(محفوظ،۱۹۷۷: ١٦٦)

عامر وجدی گفت: و افلاطون به کمک شاگردانش سقراط را زنده نگه داشتند. اما عجیب بود که سقراط جام شوکران را سرکشید و فرصت‌های فرار را بر آن ترجیح نداد. به تلخی گفتم: بله، به‌رغم آنکه احساس گناه

یا اشتباه نمی‌کرد و چه بسیار آدم‌هایی که اگر آنها را با سقراط تطبیق بدهی قانع می‌شوی که آنها با سقراط از یک تخمهٔ بنی بشری نیستند! مصصم و عصبانی گفتم: آنها خیانتکارند» (عامری،۱۳۸٦: ۱۱۳)

در اینجا اشاره‌ای بینامتنی رقم خورده، بدینگونه که نویسنده از زبان عامر وجدی با به کار گرفتن سقراط و افلاطون با آنها هم ارتباطی بینامتنی برقرار کرده و صدای آنها را برای القای مفهوم و تعمیق مطلب، در خدمت متن خود به کار گرفته است. خواننده علاوه بر صدای شخصیت‌ها با سقراط و افلاطون هم ارتباط برقرار می‌کند و نویسنده برای آنها هم جایی در داستان در نظر می‌گیرد.

اشاره به حضرت نوح :

«ذلک الجوز الذی یفی سده امحنط تحت بهلة سوداء من عهه نوح» (محفوظ، ۱۹۷۷: ١٤)

آن پیرمردی که هیکل شبه مومیایی را در زیر کت پنهان کرده، عمر حضرت نوح را دارد» (عامری، ۱۳۸٦: ۱۰)

اشاره به هارون الرشید:

«یَجِب أَن یَکونَ لِلتَخطیط أساسُ عَملنا، و بعدها حَیاة خالِد الذکر هارون‌الرشید!» (همان:۲۱٦) باید برنامه‌ریزی شده حرکت کنیم، و بعدش زندگی شاهانهٔ هارون‌الرشید» (همان: ١٤٨)

تلمیح به داستان طرد شدن شیطان از بهشت دارد:

«لَقَد خُلِقَ أمثالُکَ لِلجَحیم، لَن یُبارِکَ اللهُ لَکَ فی شَیءٍ، اخراجُ مطرودٍ مِن هذا المکَان الطّاهِرِ، کما طُرِدَ ابلیسُ مِن رحمَةِ الله.»(همان: ٣٤) خداوند امثال تو را برای سوختن در جهنم آفریده، تو لایق رحمت خدایی نیستی، همانطور که شیطان از رحمت خداوندی طرد شد، تو هم از این مکان مقدس خارج شو» (همان: ۲۵)

«فأشارَ اِلی تِمثال العَذراء و سَألَ: خَبَرینی یا سَیدی لِماذا رَضِیَ اللهُ بأن یَصلب ابنُهُ؟»(همان: ٤٩)به مجسمهٔ مریم اشاره کرد و گفت: ای بانو بگو چرا خداوند به مغلوب شدن فرزند خود رضایت داد؟» (همان: ۳۵)

اشاره به حوادث تاریخی مثل اشاره به حادثهٔ بمباران اتمی هیروشیمای ژاپن توسط آمریکا:

«فَسألته بِدَوری أتحسبُ أن الطوفان قَد أهلکَ مِن البَشرِ أکثُر مِمن أَهلَکتُهم قُنبله هیروشیما؟» (محفوظ،۱۹۷۷: ۳۳)

به نوبهٔ خودم از او پرسیدم: فکر می‌کنی طوفان بیش از فاجعهٔ بمب هیروشیما مردم را نفله کرده باشد؟» (عامری،۱۳۸٦: ٢٤)

اشاره به انقلاب ۱۹۱۹: «هاکِ صورةُ الکابتن الذی قُتلَ فی ثَورة ۱۹۱۹ » (همان: ۲۰) این کاپیتان است که در انقلاب ۱۹۱۹ کشته شده» و انقلاب (۱۹۵۲) مث أجابت: عام/۱۹۵۲ عام محنه وکدر

عامر در جواب ماریانا درباره پخش آهنگ می‌گوید:« عدا لیلة أم کثووم فلا محطة غیرها!»(محفوظ،۱۹۷۷: ۱۸)

راست می‌گویی، به نظرم جز صدای ام‌کلثوم، هیچ صدایی به درد نمی‌خورد!» (عامری،۱۳۸٦: ۱۳)

در میان مناظره و بحث و جدل دربارهٔ سیاست و امور دیگر صدای ام‌کلثوم و ترانه‌های او و یا ترانه‌های مریم هم شنیده می‌شود. همانطور که ملاحظه می‌شود، رمان چندصدا قابلیت گنجاندن آواها و صداهای مختلفی را در خود دارد و خواننده را همزمان در تعامل با صداهای مختلف قرار می‌دهد. در اینجا، محفوظ علاوه بر صداهای شخصیت‌های حاضر در متن با شگردی بینامتنی، صداهایی را که به ظاهر در متن حضور ندارند و در لایه‌های زیرین متن جای گرفته‌اند، هم به گوش مخاطب می‌رساند و حتی مخاطب در این میان، صدای آهنگ‌ها و موسیقی را از زبان خوانندگانی همچون ام کلثوم و مریم می‌شنود و با آنها هم ارتباط برقرار می‌کند.

«یَحسُنُ بی أَلا أُغادِرَ الحُجرةَ .! و لکن ثَمَّه حادثٌ سعیدٌ یَقَعُ فی الخارِج . فی حُجرة البحیری؟! أَجَل. مُناقَرةٌ ... بَل مُشاجَرةٌ... بَل مَعرِکةٌ.... بین رومیو البحیری و جولییت البحیریة (همان: ۱۲۹) «بهتر است از اتاق بیرون بروم! چون حادثهٔ مسرت‌بخشی آنجا اتفاق افتاده. در اتاق بحیری؟! بله. جر و بحث. یا مشاجره. شاید هم مبارزه. میان رومئوی بحیری و ژولیت بحیریه» (همان: ۹۰)

اشاره به «رومئو و ژولیت» نمایشنامهٔ ویلیام شکسپیر، که حسنی علام با اشاره به شخصیت‌های نمایشنامهٔ ویلیام شکسپیر، خواسته با تشبیهی طنزآمیز زهره و سرحان را به آنها تشبیه کرده وعشق آنها را به تمسخر گیرد. نویسنده با این اشارهٔ بینامتنی نشان می‌دهد که التفات ویژه‌ای به چندصدایی و دیگرپذیری دارد.

کارناوال

یکی از موضوعات بنیادین در نظریه‌ی ادبی باختین که با چندصدایی ارتباط تنگاتنگی دارد، مفهوم کارناوال است.

باختین در بحث کارناوال از دو نوع فرهنگ سخن می‌گوید. «در نظر باختین به ویژه با رویکرد مارکسیستی، در تاریخ گذشته همواره دو نوع فرهنگ و به تبع آن دو نوع ادبیات وجود داشته که در مقابل هم قرار می‌گرفتند: رسمی و غیر رسمی» (نامور مطلق،۱۳۹۴: ۷۹).

ادبیات رسمی مربوط به فرهنگ رسمی و ادبیات عامیانه مربوط به فرهنگ غیر رسمی است که در تقابل باهم هستند. «او خود در رابله (کاملترین شرح بر فرهنگ عامیانه) عنوان می‌کند: تقابل بین فرهنگ جدی و فرهنگ خنده و شوخی:[در رنسانس و سده‌های میانه] دنیای پهناور اشکال و نمودهای خنده با آهنگ رسمی و جدی فرهنگ کلیسایی و فئودالی به مقابله بر می‌خیزد» (تودوروف، ۱۳۹۶: ۱۲۵).

باختین از میان این دو فرهنگ و ادبیات به گونه‌ی عامیانه نظر دارد و در پژوهش‌های خود بر فرهنگ طنز عامیانه که واجد گفتگوست، متمرکز است. نمودهای این فرهنگ عبارتند از: «۱) مناسک و نمایش‌هایی چون کارناوال ۲) آثار زبانی طنزآمیز و خنده آور ۳) کلام آشنا و خودمانی فضاهای عمومی. از میان این

اشکال باختین توجه و تمایل خاصی به کارناوال که تمامی مشخصه‌های فرهنگ عامیانه‌ی خنده را درون خود متمرکز می‌کند، نشان می‌دهد» (تودوروف،۱۳۹۶: ۱۲۶).

ازنظر باختین کارناوال می‌تواند سرشت نسبی و ناپایدار نهادهای حاکم را آشکار سازد. می‌دانیم که فرهنگ رسمی برای توجیه تسلّط طبقاتی خود پدیده‌ها را از هم جدا می‌کند، امّا دوگانگی کارناوالی این پدیده‌ها را به هم پیوند می‌دهد و بدین سان تمام ارزش‌ها را نسبی می‌سازد. کارناوال در زمینه‌ای سرشار از دوگونگی و بی‌حرمتی به مقدسات، والا و پست، مقدس و نامقدس، زندگی و مرگ، شاه و دیوانه را به هم پیوند می‌دهد و بدین ترتیب مطلق بودن و جاودانگی ارزش‌های رسمی را رد می‌کند. با این نگرش، به تدریج مردم به‌عنوان مهمترین عنصر زندگی و نقش‌آفرین در رفتارهای سیاسی دارای معنی می‌شوند.

باختین با بحث درباره خنده کارناوالی (رابله‌ای) و چند آوایی رمان‌های داستایوفسکی، تک‌گویی خودکامه فرهنگ رسمی را محکوم می‌کند؛ بنابراین نقدِ استبداد و اقتدار هم از دیگر مؤلفه‌های طنزِ کارناوالی به حساب می‌آید.

عنوان رمان، «سووشون» خود اشاره به گونه‌ی غیر رسمی و کارناوالیستی دارد. سووشون یا سوگ سیاووش مراسمی است که مردم در سوگ سیاووش که نماد پاکی وآزادگی است، می‌نشینند. مردم با این جشن در مقابل گفتمان سلطه‌ی زمان خود که شاهان هستند، قرار می‌گیرند. رمان سووشون نیز این مراسم را گفتمانی در مقابل تجاوز بیگانگان و حکومت پهلوی ترسیم کرده است. آنجا که زری پای نقل زن میانه سال خوشه چین می‌نشیند و خوشه چین برایش از سوگواره سووشون می‌گوید: «ما که برسیم دهل می‌زنند... ما وارد میشویم دورتادور، میدان می‌گیریم چای داغ میاورند. نان پادرازی، نان زنجبیلی، شربت گلاب... انگورریش بابا... ناهار و شام... وسط میدان هیمه گذاشته اند. آتش میکنند... ما عورتها کل میزنیم، هلهله میکنیم. مردها غیه می‌کشند... پسرها شافوت میزنند، طبل میزنند، یکهو میبینی آفتاب تیغ کشید» (دانشور، ۱۳۹۷ : ۲۷۰)

در این مراسم به جای ریشخند و تمسخر در کارناوال، اشک و آه و اندوه ملتی به نمایش در میاید. فضای کارناوال دیگر رمان، مراسمی است که جهت استراحت و روحیه دادن به سربازان اشغالگر برگزار می‌شود. نمایشی که انگلیس‌ها برای بالا بردن روحیه‌ی سربازان خود ترتیب دادند و اشاره به مترسک هیتلر که ریشخند به ساختار قدرت است.

«تیر و کمانها به کار افتاد و هرکدام تیری به جایی از بدن مترسک انداختند. باد مترسک هی کم شد و کم شد تا بکلی خالی شد. فس کرد و افتاد روی زمین. جماعت هورا کشیدند و دست زدند... و بعد نمایش‌های دیگر» (همان: ۴۰).

فضای کاناوالی و غیر رسمی دیگر خیانت شوهر عزت‌الدوله است. عزت‌الدوله شاهد این فضای شهوانی است. چیزی که در کاناوالیسم بسیار به چشم می‌خورد و تن سوژه در موقعیت شهوانی قرار می‌گیرد و چنین توهم می‌کند که گویی آزاد شده است.

«در عرض یک هفته، پدر یا پسر کار آن دختر بچه را ساختند. به فکرم نمی رسید که از سر یک دختر بچه‌ی دهاتی هم نگذرند. آخرش هم نفهمیدم کار کدامشان بود ؟»(همان: ۹۲)

شخصیت دیگر سودابه است او شخصیتی لذت‌جو (هدونیسم) است و رقاص و معشوقهٔپدر یوسف است که یکی از عناصر مهم کارناوالیستی بودن رقص و پای‌کوبی و توجه به مسائل جنسی است.

کارناوالی دیگر مربوط به افراد و کنش هایشان در دارالمجانین می‌شود. دار المجانین در داستان‌ها محل مناسبی برای به سخره گرفتن قوانین و ارزش هاست و عموماً استفاده از زبان دیوانگان در برابر هژمونی غالب در ادبیات سابقه‌ای طولانی دارد.

«این همان زنی است که ادعا می‌کرد زن خداست و گاه می‌گفت خود خداست... می‌گفتند وردهایی می‌خوانده به زبانی شبیه به عربی و چشم به آسمان می‌دوخته و عقیده داشته که خدا روی پشت بام منتظرش نشسته» (همان: ۱۰۲).

گونهٔ غیرِ رسمی دیگر مراسم خاک‌سپاری یوسف است، که ماموران حکومتی مانع از برگزاری این مراسم می‌شوند، زیرا بیم آن است که این مراسم کارناوالیستی و گونه‌غیررسمی به گونهٔ رسمی و کنش و تظاهرات سیاسی و اجتماعی بدل شود.

«زری به تلخی اندیشید: «یا انگار کن سووشون است و سوک سیاوش را گرفته ایم» (همان: ۲۹۸).

در رمان« میرامار» : «أیُها الثَعلب، إنّکَ تَعرفُ تماماً ما أَعنی.»(محفوظ،۱۹۷۷: ۳۰)

ای روباه مکّار! تو خوب منظورم را می‌فهمی.» (عامری،۱۳۸٦: ۲٤)

فنظرتٌ الی یَدی التی ذَکرتنی بیَد مومیاء فِی المُتحفِ المِصری.»(همان: ۲۱)

به دست‌هایم نگاه کردم که مرا به یاد دست مومیایی‌ای در موزهٔ مصر انداخت.» (همان: ۸)

گفتمان زنانه

گفتمان زنانه که گاه آن را به گفتمانِ «فمنیستی» نیز تعبیر می‌کنند، با محوریت موضوعِ «حقوق زنان» در جامعه قابل تبیین است. در گفتمان زنانه، آنچه محور بحث قرار می‌گیرد، زن و دیدگاه جامعه درباره زن‌هاست. این گفتمان در پی احقاق حقوق نادیده انگاشته زن‌ها از سوی جامعه مردسالار است. «انسانیّت، مذکر است و مرد، زن را نه از طریق خود او، بلکه به‌عنوان وابسته و منسوب به خودش تعریف می‌کند؛ زن به‌عنوان موجودی مستقل نگریسته نشده است» (رابینز،۱۳۸۹: ۸۹).

اما مباحث مرتبط با «گفتمان زنانه» از آن روی در چندصدایی مورد اهمیت است که به زن به‌عنوان یک صدای شنیده نشده یا سرکوب شده در جامعه، مجالی برای عرضه و ظهور می‌دهد. در ارتباط با گفتمان زنانه ، افکار باختین رخنه‌هایی در نظام‌های بسته اجتماعی که اندیشه «مرد یا پدرسالارانه» به وسیله آن نظام‌ها، زن‌ها را از جامعه حذف و مستثنی می‌سازد، ایجاد می کنند. افکار باختین با دوام معنای ثابت، در هر مجموعه نظام‌مند و آشکارا تغییرناپذیر و شاید دگرگون‌ناشدنی که در شرایط اجتماعی و فرهنگیِ خاصِ مربوط به یک دورهٔ تاریخی شکل و قوام گرفته است در تقابل است و به گفتمان زنانه به‌عنوان یکی از صداهای

موجود در دموکراسیِ گفتمانی، مجالِ بروز و هویتِ مستقل می‌دهد. او معتقد است که در هر متن گفتمانی، باید محدودیت جامعه زن‌ها و شنیده نشدن آن‌ها را به تصویر کشید تا از این طریق، بتوان گفتمانِ ویژهٔ زن‌ها را احیا کرد تا صدایی محروم و تازه در متن انعکاس پیدا کرده و روند افزایش چندصدایی در متن را به کمال برساند.

عوامل ذهنی و عینی گوناگونی در روزگار سیمین دانشور راه را برای پیدایش و گسترش حضور زنان در جامعه فراهم کرده است. عواملی چون فراهم شدن شرایط تحصیل برای زنان قشر متوسط جامعه، فراهم آمدن امکانات فنی چاپ کتاب و مطبوعات که گسترش آثار نوشته شدهٔ داخلی و خارجی را امکانپذیر کرد، ارائهٔ افکار نوین آموزشی از سوی ایرانیان و اروپاییان، ورود ترجمه، پدید آمدن نشریات زنان، رشد آگاهی زنان و فردیت و هویت یافتن زنان‌همزمان با رشد طبقهٔ متوسط، تنگناها و محدودیت‌های اجتماعی و فرهنگی زنان در نمایان ساختن تجربه‌های عاطفی و درونی خود عواملی هستند که توانستند زمینه را برای حضور بیشتر زنان به عرصه‌های اجتماعی فراهم آورند ولی در رمان سووشون سیمین دانشور شاهد هستیم جنس زن همچنان موجودی دسته دوم است. زری زنی است که آگاهانه در مرز سنّت و تجدّد در رفت و آمد است. او برای تولّد بچّه‌هایش نذر می‌کند تا نان و خرما برای زندانی‌ها و دیوانه‌ها ببرد. در مهمانی‌هایی که درحضور انگلیسی‌ها برگزار می‌شود، با آنان دست می‌دهد و از مهمان‌های خارجی و ایرانی خود، با شراب پذیرایی می‌کند.. در مدرسه مسیحی‌ها درس خوانده است و سرش پر از داستان‌های انجیل است که هر روز صبح در مدرسه مجبور بوده است، بخواند. (دانشور، ۱۳۹۷ : ۴۴)

او به خانواده‌ای کم درآمد، امّا فرهنگی تعلّق دارد. به سبب استعداد چشمگیرش در مدرسه انگلیسی‌ها بدون پرداخت شهریه ثبت نام می‌شود و بهتر از همه انگلیسی سخن می‌گوید. این مدرسه در باورها و رفتارهای زری تأثیری شگرف دارد تا آنجا که او یوحنّا را بهتر از سیاووش می‌شناسد. زری گاه چون زنان سنّتی، با وجود خدمتکاران، خود روبه روی همسرش بر زمین می‌نشیند و چکمه‌های او را از پایش درمی‌آورد. (۱۱). همواره از خود عصبانی است؛ زیرا اهل مقاومت و جنگ نیست. وی چون زنان دیگر به صورت غریزی خطری را که عزیزانش را تهدید می‌کنید، حیس می‌کنید؛ لذا همواره نگران تهدیدهایی است که نسبت به ساختمان خانوادهٔ او وجود دارد. برای همین، می‌گوید: «شهر من، مملکت من، همین خانهٔ من است. آن‌ها جنگ را به خانهٔ من هم می‌کشانند» (۱۸ و ۱۹).

او مانند هر زنی ایرانی، بچّه‌ها را بهانه حفظ زندگیش می‌کند و از اظهار محبّت آشکار به همسرش امتناع می‌کند؛ در حالیکه حقیقت آن است که تمام اینها برای عشقی است که او در سینه دارد. عشقی که در وجود یوسف خلاصه می‌شود و او نمی‌خواهدبه هیچ قیمتی یوسف را از دست بدهد. گرچه او تحصیلکرده ولی پس از ازدواج زیر سلطهٔ مرد(یوسف) است و تا زمان مرگ یوسف، خود زری فی‌نفسه و به‌عنوان موجودی مستقل که هویت زنانه دارد در داستان ترسیم نشده است. فقط گاهی با گفتار در برابر گفتمان مردسالارانه‌ی یوسف و خسرو می‌ایستاد.

«زری اندیشناک گفت: من آدمم. گربه‌ی ملوس نیستم» (همان: ۱۳۱).

«به‌طور ترسناکی صریح هستی... این صراحت تو خطر دارد. اگر من بخواهم ایستادگی کنم، اول از همه باید جلوی تو بایستم و آن وقت چه جنگ اعصابی راه می‌افتد ! می‌خواهی باز حرف راست بشنوی ؟ پس بشنو. تو شجاعت مرا گرفته ای... آن قدر با تو مدارا کرده ام که دیگر عادتم شده» (همان: ۷۳-۷۲).

«کاش دنیا دست زنها بود، زنها که زاییده‌اند یعنی خلق کرده‌اند و قدر مخلوق خود را می‌دانند. قدر و تحمل و یکنواختی را. شاید مردها چون هیچ وقت خالق نبوده اند، آنقدر خود را به آب و آتش می‌زنند تا چیزی بیافرینند. اگر دنیا دست زنها بود، جنگ کجا بود ؟» (همان: ۱۹۳)

خانم فتوحی از شخصیت‌های مهم داستان در گفتمان زنانه است. گرچه او در دیوانه خانه ساکن است. اما پیش از آن در حوزه‌ی مبارزه با گفتمان مردسالارانه فعالیت می‌کرد.

«دخت فتوحی، زمانی که عاقل بود دست به قلمش خوب بود و مقاله‌هایی درباره‌ی حقوق زن و علیه مظالم مرد در روزنامه‌های محلی می‌نوشت. و مجله‌ای را هم راه می‌برد که در آن دختران را به بیداری می‌خواند» (همان: ۱۰۷).

او از اولین زنانی بود که به سمت تجدد گام برداشت و از قالب زن سنتی که ناچار به اطاعت بدون چرا از مرد بود به صورت یک زن مدرن مستقل در آمد.

«در شهر اولین زنی بود که چادر آبی کلوش سر کرد و به قول خودش کفن سیاه را کنار گذاشت، او بود. و هنوز کشف حجاب رسما اعلام نشده بود که او چادر آبی کلوش را هم مرخص کرد. وقتی حالش خوب بود برای زری درددل می‌کرد که حیف، کسی قدرم را ندانست، که مردها آمادگی برای پذیرش زنی مثل من را نداشتند...» (همان: ۱۰۷).

وضعیت مالی و پیوند زن با شغل در این رمان در قالب شخصیت عزت‌الدوله ترسیم شده است. اینکه سبک‌زندگی برخاسته از مصرف و اقتصاد است. عزت‌الدوله با بودن در شغل کاذبی مانند قاچاق کردن سعی دارد نقش مرد را بازی کند و در نظرش می‌تواند با این‌کار مقابل گفتمان مردسالارانه قرار گیرد.

کلفت خانه که خود شغلی است، تن به سلطهٔ ارباب خود مبنی بر ازدواج زوری با نوکر خانه می‌دهد. سیمین دانشور به خوبی در بحث شغل، روابط ارباب و بندگی را نشان می‌دهد. به زبان هگلی عزت‌الدوله که خود ارباب خانه است حالا باید بندگی کلفت خانهٔ خودش را بکند و شاهد روابط او با شوهرش باشد. در یک آن جای بنده ارباب تغییر می‌کند.

زنان جامعهٔ مصر در آثار نجیب محفوظ در برزخ میان سنّت و مدرنیته درگیر بوده‌اند و گروهی از آنان در مشکلات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادي جامعهٔ مصر گرفتار فساد شدند و در آن غرق شدند.(سلیمی و باقرآبادي،۱۳۹۲: ۹۱)ورود مدرنیته در این کشور همراه بود با جلوه‌هاي از فرهنگ مصرفی غرب که بعضی از آن‌ها عبارتند از: میگساري، پوشش جدید زنان و مردان، هتل، کاباره و .... قربانی شدن فرهنگ و تم دن باستانی و فساد زنان از جمله پیامدهاي تقابل سنّت و مدرنیته است.(عبداللهی و

ایزانلو، ۱۳۹۱: ۱۱۷) بنابراین می‌توان گفت که عمومًا زنان در رمان« میرامار» به دو گروه، زنان سّنتی، زنان تجددخواه تقسیم می‌شوند. خواهر زهره در داستان میرامار از جمله زنان سنتی است. زهره به خاطر ازدواج نکردن با پیرمردي ثروتمند از خانه فرار می‌کند و به شهر می‌آید و خواهرش معتقد است که این عمل وي مایهٔ آبرویزي است و پدر بزرگش با شوهر دادن او به پیرمردي کار بدي نمی‌کند و صلاح او را می‌خواهد.

همچنین زهره دختر زیباي روستایی سمبل زنان تجدد خواه است، که به خاطر ازدواج نکردن با پیرمري ثروتمند از خانه فرار می‌کند و تن به خواستهٔ پدر بزرگ خود نمی دهد و معتقد است، که پدر بزرگش در این عمل صرفًا به فکر کسب منفعت خودش بوده‌است.

سبک بخشی

در سبک بخشی، نویسنده کلام دیگر را در ضمن سخن خود می‌آورد. گرچه سخن دوم را در جهت اهداف خود به کار می‌گیرد با این حال مکالمه در سخن اتفاق می‌افتد. «در سبک پردازی نیت نویسنده معطوف به «استفاده از کلام فردی دیگر در راستای برآوردن خواسته‌ی خاص خود است». اندیشه‌ی نویسنده «با اندیشه‌ی فردی دیگر درگیر نمی شود، بلکه در همان جهت، به دنبال او می‌رود» (مکاریک،۱۳۹۳: ۱۳۱).

در رمان سووشون، راوی افکار زری را به صورت سخن دوم و سبک‌بخشی در جای جای داستان وارد می‌کند که با سخن‌های ظاهری او گاه متضاد و گاه همسان است: «زری می‌اندیشید: در چه تنوری آن را پخته‌اند ؟ چانه‌اش را به چه بزرگی برداشته‌اند ؟چقدر آرد خالص مصرف کرده‌اند ؟ و آن‌هم به قول یوسف در چه موقعی ؟ در موقعی که می‌شد باهمین یک نان یک خانوار را یک شب سیر کرد» (دانشور، ۱۳۹۷ :۶).

«زری اندیشید: همه جمعند، مرهب و شمر و یزید و فرنگی و زینب زیادی و هند جگرخوار و عایشه و این آخری هم فضه. و ناگهان بصرافت افتاد: من هم که حرف‌های یوسف را می‌زنم» (همان: ۹)

داستان میرامار، در ابتدا با سخنان عامر وجدی شروع می‌شود که از راهی دراز و طولانی به اسکندریه برگشته تا در آنجا، به آرامش برسد. جملات آغازین، اینگونه شخصیت را به مخاطب معرفی می‌کند:

«إمّا الإسکندریةِ قَطر النَدی، نَفثةُ السَحابة البَیضاءِ، مهبِطُ الشُّعاعِ المَغسول بِماء السّماءِ، و قَلبِ الذَکریاتِ المُبللة بِالشَّهدِ وَ الدُموُعِ «.....»(محفوظ،۱۹۷۷: ۷) سرانجام اسکندریه! و سپس ادامه می‌دهد «اسکندریه قطرات شبنم است و دم ابرهای سپید، محل فرود شعاع شسته شده با باران و دل خاطرات مرطوب با اشک و عسل» (عامری،۱۳۸٦: ۵)

نویسنده سعی می‌کند که هر شخصیت را با لحن و سبک خاصی معرفی کند. در مورد عامر وجدی به این دلیل که نویسنده وروزنامه‌نگار است، به گونه‌ای سخن می‌گوید که با انتخاب الفاظ سنگین همراه است؛ در حالی که در مورد دیگر شخصیت‌ها اینگونه نیست .بنابراین شیوه و سبک هر بخش بر حسب سرشت آن شخصیت، متمایز و برجسته میگردد.« عامر وجدی، نمایندهٔ سبکی خاص در نوشتن است که با شیوهٔ جدید مناسبت ندارد. در نوشته‌هایش الفاظ سنگین و شیوه‌های غیررایج مانند قطعه‌های ادبی و بلیغ پرداخته می‌شود. او نمی‌تواند روش نویسندگان امروز را داشته باشد» (محمدسعید،۱۳۷۸: ۳۲٦)

«و آنَ الآوَانُ فَدفَعتُ بِقَارِبی المُضطَربِ إلی بَحرِ الأَنغَامِ و الطَّربِ نَشَدتُهُ أن یَکونَ مِنَ الأعضَاءِ المُتنافِرة المُتنَاحِرَةِ جِسماً یَنبِضُ بِالرُّوحِ و الأنسجَامِ. نَشدتُهُ أن یُعلَمِنی التَّوافُقَ و التَّوازُنَ فِی بِناءِ ترعَاهُ عَینُ الحُبِّ و السَّلامِ. أن یَصهَرَ عَذاباتِی فِی نَغمةٍ تَنعَشُ القَلبَ و العَقلَ بِجَمالِ البَصیرَةِ. أَن یَکسِبَ الشّهدَ المُصَفّی عَلی عِنادِ الوُجُودِ.»(محفوظ، ۱۹۷۷: ٥٦-٥٧) و اکنون وقت آن رسیده بود که قایق طوفان زده را به سوی ساحل نغمه و طرب برانم و از نفس خود خواستم که مرا از این حالت شقه شده و متلاشی آزاد کند و به پیکرهای سرشار از هماهنگی و توازن تبدیلم کند و خواستم تا به من تساهل و محبت و استحکام دوستی و صلح بیاموزد، تا عذاب‌ها و اندوه‌هایم در آهنگی سرمستانه ذوب شود و خلجان‌های قلب بر عقلم را به زیبایی‌های بصیرت رهنمون سازد و شهد شیرین زندگی را بر کینه‌ها و عداوت‌های هستی‌ام بپاشد.»(عامری، ۱۳۸٦: ٤٠-٤١)

نمونهٔ زیبایی از سبک نوشتاری عامر وجدی است که به خوبی نشان می‌دهد، او روزنامه‌نگار برجسته‌ای است و سبک نوشتاری او با دیگر شخصیت‌های داستان متفاوت است.

نجیب محفوظ در میرامار، تلاش خود را برای نشان دادن افتخارات و مبارزات عامر وجدی نشان داده است. آنجا که می‌گوید: «کانَ عامر وجدی شخصاً فریدا،ً لهُ فِی الرجاءِ جانِبٌ یَودُهُ الأَصدِقاءُ، وفِی الخوفِ جانبٌ یَتجنّبَهُ الأعداءُ.»(محفوظ،۱۹۷۷: ١٤) عامر وجدی انسان بی‌نظیری بود، چهره‌ای داشت که در روزهای امید، دوستان جانبش می‌گرفتند، و در نومیدی و هراس دشمنان از وی روی بر می‌گرداندند(عامری، ۱۳۸٦: ۱۰)

اکنون عامر وجدی وارد دوره‌ای می‌شود که دیگر به او توجه نمی‌شود. او احساسش را از تلخی واقعیت‌ها اینگونه بیان می‌کند:

«إنطَوَت صَفحةُ تاریخٍ بِلا کَلمةِ وِداعٍ وَ لا حَفلةِ تَکریمٍ وَ لا حَتّی مَقالٍ مِن عصر الطّائرةِ. أیُّها الأنذَالُ، أیُّها اللُّوطِیُّونَ أَلا کَرامةَلإنسانِ عِندکُم إن لَم یَکُن لاعِبَ کُرَةٍ؟!»(محفوظ، ۱۹۷۷: ١٦) صفحه‌ای از تاریخ درهم پیچیده شد، بدون کلمه‌ای در وداع یا جشنی برای بزرگداشت و یا حتی مقاله‌ای از عصر هواپیما. ای پست‌فطرت‌ها! ای قوم لوط! آیا انسان اگر فوتبالیست نباشد هیچ ارزش و کرامت و شرفی نزد شما ندارد؟» (عامری، ۱۳۸٦: ۱۰)

«ذَهبَ الأصدِقَاءُ و ذهبَ زمانُهم. و إنِّی لَأعرفُکَ یا اسکندریةُ الشِتاء تَخلِینَ مَیادینُکِ و شَوارِعُکِ مَعَ المَغیبِ فَیمرَحُ فِیها الهَواءُ و المَطر و الوَحشةُ، وَ تَعمُر حجراتُک بِالمُناجاةِ و السَّمرَ .»(محفوظ، ۱۹۷۷: ١٤) دوستان همه رفتند و زمانه‌شان گذشت و من ای اسکندریهٔ زمستانی، نمی‌شناسمت! غروب‌ها، میدان‌ها و خیابان‌هایت را خالی می‌کنی تا باد و باران و وحشت در آنها پرسه بزنند و خانه‌ها را با شب‌بیداری و مناجات زنده نگاه می‌داری.(عامری، ۱۳۸٦: ۱۰)

این جملات نهایت عشق و علاقهٔ او را به اسکندریه نشان می‌دهد. از لحن و بیان داستان کاملاً مشخص است که عامر وجدی شخصی است که موقعیتش را از دست داده و در این زمانه به او هیچ توجهی نمی‌شود.

مثلاً وقتی که می‌خواهد رکود و سکون زندگی عامر وجدی و پایان فعالیت‌های اجتماعی را به مخاطب القا کند، می‌گوید :« نَظَرتُ إلی یدی الَتی ذَکَرتَنی بِیَد مومیاءِ فِی المُتحَفِ المِصری.»(محفوظ، ۱۹۷۷: ۱۲) به دستهایم نگاه کردم که مرا به یاد دست‌های اجساد مومیایی شدهٔ موزهٔ مصر می‌انداخت.(عامری، ۱۳۸٦: ۸)

«نجیب محفوظ فضای غربتی را که بر سینهٔ عامر وجدی سنگینی می‌کند، با پافشاری ماریانا برای تغییر ندادن ایستگاه رادیویی که موسیقی غربی پخش می‌کند، ملموس می‌سازد.(محمدسعید،۱۳۷۸: ۳٦۲)

عامر وجدی می‌گوید:« الغناء الأفرنجیُّ لا یَنقَطِعُ. أقسی مَا حکَمَ الزَّمانُ بِهِ عَلیَّ فی عُزلتِی.»(محفوظ،۱۹۷۷: ۲۵) موسیقی غربی قطع نمی‌شود و این بی‌رحمانه‌ترین حکمی است که زمان در انزوا و غربت، در حق من اجرا می‌کند» (عامری،۱۳۸٦: ۱۸)

بنابراین می‌توان گفت که محفوظ توانسته با سبک و بیانی خاص، شخصیت و روحیات عامر وجدی را به تصویر بکشد و احساس غم درونیِ عمیق او را نشان دهد که این سخنان، مطابق با ذهنیات عامر است.

محفوظ برای متمایز کردن او از دیگر شخصیت‌ها زبان و سبکی خاص را در پیش می‌گیرد. البته، به کارگیری شیوهٔ جریان سیال ذهن در این قسمت، به این امر کمک کرده است. وضعیت ذهنی راویان، شکل روایت را در هر قسمت، تغییر می‌دهد؛ مثلاً وقتی ما با روایت عامر وجدی که یک نویسندهٔ قدیمی است، روبه‌رو می‌شویم، نسبت به مفاهیمی مثل بلاغت و وطن نگرش خاصی دارد و طبیعی است که باید در سخنان او، با توصیف‌های شاعرانه و سخنانی که حس وطن‌پرستیِ او را نشان می‌دهند، برخورد کنیم.

نجیب محفوظ بخش خاص منصور باهی را با این عبارت شروع می‌کند:« قضی عَلیَّ بِالسِّجنِ فی الإسکندریة و بِأن أمضی العُمرَ فِی اِنتِحال الأَعذارِ.»(محفوظ، ۱۹۷۷: ۱٤۳) من محکوم شده‌ام که در اسکندریه زندانی شوم و عمرم را برای آوردن عذر و بهانه سپری کنم» (عامری، ۱۳۸٦: ۹۷)

که نشان می‌دهد اسکندریه به منزلهٔ تبعیدگاهی برای منصور باهی، شخصیت این بخش داستان است؛ بنابراین در ابتدا نجیب دلیل آمدن او را به پانسیون میرامار مشخص می‌کند که آنجا، تبعیدگاهی است که او را در انزوا و عزلت پنهان می‌سازد. در این قسمت، نویسنده بیشتر از شیوهٔ جریان سیال ذهن استفاده کرده تا خواننده با روحیات و بحران‌های منصور باهی آشنا شود. او برای به تصویر کشیدن روحیات باهی از زبان طبیعت کمک می‌گیرد، به گونه‌ای که «منصور باهی خشم و تنفری را که از خودش به خاطر عجز و ناتوانی‌اش دارد، نمی‌تواند بروز دهد و در طبیعت آرام، نوعی برانگیختگی می‌بیند که معادل احساسات پنهان خشم اوست. او می‌خواهد طبیعت را خشمگین و پرهیجان و پرخروش ببیند» (محمدسعید،۱۳۷۸: ۳۵۲)

او به همین دلیل می‌گوید ::« یُعجبُنِی جَوُّ الإسکَندریَّةِ.. لا فِی صَفائِهِ و أَشَّعاعاتِهِ الذَّهبیَّةِ الدَّافئةِ.. و لکِن فِی غَضَباتِهِ المُوسمِیَّةِ.. عِندَما تَتَراکمُ السُّحُبُ وَ تَنعَقِدُ جِبَالُ الغُیُومِ...»(محفوظ، ۱۸۸:۱۹۷۷) هوای اسکندریه را دوست می‌دارم نه به دلیل صافی و اشعهٔ طلایی و گرم آن، بلکه برای خروش و خشم موسمی‌اش، آنگاه که ابرها انبوه می‌شود و کوه‌های ابر، شکل می‌گیرد.(عامری، ۱۳۸٦: ۱۲۸)

این تمایل به طغیان در وجود او دیده می‌شود و می‌خواهد زندگیش را از نو بسازد و سرنوشتش را از این حالتی که به آن گرفتار شده است، تغییر دهد. در سخنان منصور باهی تراژدی سقوط، حضیض و جهنم دقیقاً با روحیات او همخوانی دارد و محفوظ از سبک و شیوه‌ای بهره برده تا بتواند عقاید و ذهنیات منصور باهی را به تصویر بکشد.

نجیب محفوظ قسمت مخصوص حسنی علام را با این جمله آغاز می‌کند:« لریکیکو.. لا تلمن .»(محفوظ، ۱۹۷۷: ۸۹) فریکیکو مرا ملامت نکن!» (عامری،۱۳۸٦: ٦۱)

این جمله، خط‌مشی و تفکر حسنی علام را به تصویر می‌کشد به طوریکه کاملاً ویژگی‌های اخلاقی او را متمایز با دیگران نشان می‌دهد. شیوه و لحنی که نجیب محفوظ در این بخش به کار گرفته، متناسب با شخصیت داستان است. روش او «جملات کوتاهی است که باعث احساس توالی سریع می‌گردد و این جمله‌ها نسبت به عبارات قبل و بعد به شکل گسسته و منقطع می‌آید، به طوری که تقریباً بین آنها هیچ ارتباطی با حروف عطف وجود ندارد. به این ترتیب احتمال هرگونه آرامشی را در فضای داستان از بین می‌برد» (ربیعی،۱۹۷٤: ۱٤٥)

داستان با توجه به شخصیت آن، شیوهٔ نگارشش تغییر می‌یابد. جمله‌ها ساختارشان کوتاه می‌شود و در آن بر وقوع حوادث داستان، تأکید زیادی می‌شود(شکری، ۱۹۸۲: ٤٥) مانند این نمونه:« تَراجعتُ بِخِفَّةٍ ثمَّ ذهبتُ إلی مَقعَدِها. حَسَنٌ. فِی سَرای عَلام بِطَنطا عَشراتٍ مِن أمثالِکِ أَلَا تَفهِمینَ ؟. أم تَرینَ ثَقافَتِی دُونَ الکِفایةِ یا رَوثَ الجاموُسِةِ؟. رجعتُ الی مَجلسی. و بتأوُّهاتٍ مُفتعلةٍ إعجَاباً بِغَناءٍ لَا أتابِعُهُ دَاریتُ غَیظی.»(محفوظ، ۱۹۷۷: ۱۰٥) من با خفت برگشتم و او روی صندلی خودش نشست. خوب. در سرای علام توی طنطا هزارها مثل او ریخته، می‌فهمی؟ یا مرا آدم بی‌کفایتی می‌بینی، پشگل؟ و پیش جمع برگشتم و با این ترفند که موسیقی مدهوشم کرده، بی‌آنکه گوش دهم خشمم را فرو می‌خوردم» (عامری، ۱۳۸٦: ۷۳)

محفوظ جملات آغازین بخش سرحان را چنین بیان می‌کند:« های لایف. مَعرضُ أشکالٍ و ألوَانٍ مُثیرٍ لِلشَّغَبِ، شَغَبِ البُطُونِ و القُلوُبِ. مَوجَةً هائِلةً مِنَ الأَنوارِ البَاهِرَةِ تَسبَحُ فِیها قُدور فَواتِحُ الشَّهیّة، العُلَبُ الحَریفَهِ و المُسکِرةِ »(محفوظ،۱۹۷۷: ۲۱۰) های لایف، بازاری متنوع، رنگارنگ و پرهیاهو، هیاهوی شکم‌ها و قلب‌ها. امواجی از نورهای خیره‌کننده که در آن دیگ‌های خوراک‌های لذیذ شناورند، خوراک‌های تند و شیرین» (عامری،۱۳۸٦: ۱٤۳)

او از آن دسته افرادی است که با روحیهٔ سودجویی و فرصت‌طلبی‌اش، به دنبال ثروت و فراهم آوردن زندگی شیک و تجملی است و این جملات، گویای دنیای متفاوت سرحان است.

شخصیت‌های مختلف این رمان، از گروه‌های مختلف جامعهٔ مصر انتخاب شده‌اند و تفاوت افکار و ویژگی‌های روانی هر کدام را بر حسبِ طبقه‌ای که به آن انتساب دارند، از سخنانشان می‌توان فهمید. به عقیدهٔ محمدسعید، علت انتخاب پانسیون میرامار، بیان احساس غربت این شخصیت‌ها و نیاز آنها به تأمل در گذشته و اندیشیدن به آینده، است و محیط آن، حکایت از گرمی و محبتی دارد که آنان به آن نیاز دارند.

نجیب از طریق حسنی علام به این قضیه اشاره می‌کند، چون او بیشتر از همه، احساس پوچی و بیهودگی می‌کند و بیشتر از همه، به ثبات و آرامش نیاز دارد. او از هتل سیسیل که هتلی بزرگ و یادآور قصر خاندان علام است، آمده و یادآوری خاطرات آن، او را اندوهگین می‌کند، پس به میرامار می‌آید و معتقد است که پانسیون، فضایی گرم و خانوادگی دارد (محمدسعید،۱۳۷۸: ۳۵۵)

بر پانسیون جو بدگمانی، نابودی و شکست مسلط است و گفتگوی شخصیت‌ها آن را به اثبات می‌رساند، به گونه‌ای که لحن گفتگوها حالت تراژدی به خود گرفته است.

بیان شفاهی (اسکاز)

اسکاز از ویژگی‌های داستان روایی است که راوی در کنار سبک اختصاصی خود از بیان شفاهی در جهت دو صدایی بهره می‌برد. «اسکاز روایتی است که به وبژه از لحاظ سبک به صورت شفاهی طراحی شده است ؛ روایتی که به گونه‌ای ساخته می‌شود که توهم گفتار خودجوش را ایجاد کند. اسکاز از روسی به زبانی گفته می‌شود که مخصوص راوی داستانی (در تقابل با نویسنده) است و به‌طور جدی در یک چارچوب ارتباطی تنظیم می‌شود. طرز گفتن (ویژگی‌های متمایز و خصایص ویژه‌ی گفتار راوی) در تأثیر روایت همان اندازه مهم است که موقعیت‌ها و رویدادهای نقل شده...» (Prince ،2003:89-90 به نقل از نیکفر و بامشکی،۱۳۹۶: ۷۷).

بیان شفاهی، گونه‌ای از نوشتار که تلاش دارد به‌صورت شفاهی و خودانگیخته بر مخاطب اثر بگذارد و صرفاً بیانی تیپیکال از یک قشر جامعه است که قرار نیست بر روند داستان اثر چندانی بگذارد. «مجموعهٔ کاملی از پدیدارهای نواختی، نحوی و دیگر پدیدارهای زبانی وجود دارند که تنها در اسکاز (وقتی مؤلف به سوی گفتار شفاهی شخص دیگر متمایل می‌شود) و دقیقا به خاطر دوآوایی بودن آن و تقاطع دوآوا و دو تکیه در درونش، توضیح پذیرند» (باختین ، ۱۳۹۷: ۳۹۴- ۳۹۶).

اما به باور باختین باید توجه کرد که در اسکاز تنها بیان شفاهی را نبینیم که نکته‌ی اصلی دوآوایی از دست برود. «در اسکاز، فرق گذاشتن صریح بین جهت گیری به سوی سخن دیگری و جهت گیری به سوی گفتار شفاهی، کاملا ضروری است» (همان: ۳۹۴).

کاربرد عناصر وابسته به فرهنگ عامه

«برایم خبر آورده بودند که عاشق نیمتاج شده. خدا نیامرزدت مرد !» (دانشور، ۱۳۹۷ : ۹۰).

«خان کاکا قسم خورد. «به خداوندی خدا، به ائمه‌ی اطهار، هفت قرآن به میان، اگر من حرف اسب را زده باشم» (همان: ۶۰).

«شروع کرد به کنایه زدن و گفت: معلوم است این یتیمچه چند روزی است تب داشته، منتها ما نفهمیده بوده ایم و خیال می‌کرده ایم دردش درد غربت است... بله، مادر را دل سوزد و دایه را دامان» (همان: ۱۴۹).

«سربینه‌ی حمام که رفتند، دده سیاه کنار یک گرامافون بوقی سگ نشان نشسته بود. آن‌ها را که دید گرامافون را راه انداخت... «تو رفتی و عهد خود شکستی...» (همان: ۱۵۹).

«و حالا عزت الدوله مگر ول می‌کرد: دندانها مرتب و سفید، گردن به این قشنگی، انگار از مرمر تراشیده اند، پلک‌های بلند...» (همان: ۱۶۰).

«کاشکی گورتان را گم می‌کردید» کسی این حرف را در ذهن زری زد» (همان: ۲۴۷).

«ای بابا، همه‌ی ولی شناسان که از این ولایت رفتند» (همان: ۲۵۳).

«یا هو، یا حق، یا علی» صدای سید محمد بود که از دور بگوشش خورد» (همان: ۲۶۷).

در رمان« میرامار » در تک‌گویی سرحان بحیری، زمانی که می‌خواهد به همراه علی بکیر از شرکت دزدی کند، علی بکیر به او می‌گوید: « لَم یَبقِ إلا أن نَجتَمع لِلقسم عَلی القُرآنِ...» (محفوظ، ۱۹۷۷: ۱۲۵)

کاری نداریم جز این که برای قسم خوردن به قرآن جمع شویم.» «قسم خوردن به قرآن» برگرفته ازاعتقادات مردمی است که ریشه در فرهنگ دارد و این اشاره در متن داستان، به نوعی مکالمه با تاریخ و فرهنگ است.

مورد دیگر، در تک‌گویی عامر وجدی در قسمت آخر مادام تصمیم به بیرون کردن زهره دارد و برای این کارش دلیلی ارائه می‌کند و می‌گوید: « فَقالَت المادام بِغَضبٍ: - لَقد سَقط النحس علی البَنسیون، إنی واثقه من ذلکَ، و عَلی زهره أن تَذهب، فَلتَبحَث عَن رِزقها فی مَکان آخِر.»(همان: ۲۷٤)

مادام با غضب گفت: نحوست روی پانسیون افتاده. یقین دارم، و زهره باید برود و جای دیگری دنبال رزق و روزی خود بگردد.» بار دیگر حضور باورها و اعتقادات عامیانه را که ریشه در فرهنگ دارند در متن می‌بینیم و مکالمه با فرهنگ در قالب اشاراتی بینامتنی شکل می‌گیرد.

محفوظ با خلق متنی چندصدا، دروازه‌های داستان را بر روی همهٔ عناصر گشوده است و از هر صدایی استقبال می‌کند و آن را می‌پذیرد چه در قالب صدای افراد یا صدای متون دیگر.

استفاده از اصطلاحات محاوره‌ای و عامیانه

از ویژگی‌های بارز داستان سووشون اتصال آن با زندگی و ادبیات عامه است و توانسته به لحاظ ادبیات کوچه و محلی که مخصوص اقلیم شیراز است ما را با فضا و اتفاقات دهة سی همراه سازد و به آن فضای مستند و واقع‌گون بدهد:

-در شهر همین اخیر چو افتاده بود که حاکم می‌خواسته یک شاطر را در تنور نانوایی بیندازد. (دانشور، ۱۳۹۷ :٦).

-این دسته گل را عزت‌الدوله به آب داده، با آن چشم‌های لوچش! (دانشور، ۱۳۹۷ : ۸).

-چشم‌هایش را به هم زد و گفت: «زنداداش! دستم به دامنت!». (۱۷).

-دلِ زری تو ریخت (۲۲).

-اسمش سرش را بخورد. (۲۵).

-کفش بده کلاه بده، دو قاز و نیم بالا بده. (۳۸).

-تو یک الف بچه دیگر به من نارو نزن! از تو توقع ندارم. (۵۰).

-از وکالتی که تو واسطه‌اش باشی، گزه گزه‌ام می‌شود. (٥١).
-زنداداشم بی اجازة یوسف آب نمی‌خورد. (٦٠).
-برای همة مردم شهر سوسه می‌آید. (٦٠).
-گفتم دارندگی است و برازندگی. (٨٧).
-تو را به من انداخته‌اند. (٩١).
-قول بده اگر صحیح و سالم بود، شلتاق نکنی (١١٨).
-کی از تو علقة مضغه اظهارنظر خواست؟ (١٢٥).
-خدیجه آمد لب ایوان گفت: خانم! بچه‌ها گراته [بهانه] می‌گیرند (٦٦).
-زری از میان اشک گفت: خوب عنکم کردی [دستم انداختی] (١٣١).
-اولین روزی که «طیاره» به این شهر آمد. هر صبح و هر شام می‌رفت «کلة» پشت بام... (٧٣).
-هیچ وقت «کاغذ» نمی‌فرستاد. در همان کاغذ اول شرط و بیع کرده بود. همة آتش‌ها از گور شوهر عزت‌الدوله بلند می‌شد. دلم را مثل یک کاسة چینی می‌شکند. (٧٦).
-حالا خانة ما کجاست؟ درست روبه روی «چال» زنبور. در حالی که فقط سر خودش را به سنگ می‌کوفت. خواهرم سعی کن روی پای خود بایستی!» (٧٧).
-حاج آقایم این و آن را «دید»، الحق خیلی «دوندگی» کرد... (٧٨).
-وای چه «والزاریاتی!» بی‌بی‌ام در یک اتاق دو در یک، زیر یک لحاف «شرنده» جان می‌کند. انگار که ابا عن جد کلفت دست به سینه‌اش بوده. خیلی حرف زدم سرت را درد آوردم. (٧٩).
-اگر اُلدرم بلدرم کرد، اسب را بده ببرد... (٨٠).

در رمان « میرامار» : أيُّها القُرَّةُ جوز المُفعَم شحماً و غباءً (محفوظ،١٩٧٧: ١٤) پهلوان پنبه‌های لبریز از دنبه و حماقت.

ام تَرَینَ ثِقافتی دونَ الکفایةِ یا روثِ الجامُوسهِ.»(همان، ١٠٥)
یا مرا آدم بی‌فرهنگ و بی‌کفایتی می‌بینی؟ پشکل!

و لا حَظتُ مرّةً - زهره قادمةِ بقهوة العصر - أنّها متحهَّمةٌ فسألتُها عَنِ الصّحة، فَأجابَتنی بفُتورِ: کالبغل (همان: ٦٨)

یک بار دیدم که زهره گرفته و عبوس با قهوهٔ عصرانه آمد. از او حالش را پرسیدم. با بی‌حالی گفت: مثل قاطرم.

نتیجه‌گیری

گفتمان‌های زیادی در هر دو رمان سووشون و میرامار دیده می‌شود که باعث چندصدایی در رمان شده است، زن، فقر و استعمار از گفتمان‌های مشترك در رمان هردو نویسنده است؛ از بین گفتمان‌های موجود،

گفتمان مبارزه با استعمار اصلی‌ترین گفتمان است. البته در سوسون شاهد حضور و مداخلهٔ استعمار در اوضاع جامعه و مبارزه علیه آن هستیم ولی در میرامار شاهد بقایای استعمار هستیم که تاثیر عمل چندانی ندارد.

باید اشاره‌کرد که در سووشون هر سه گفتمان فقر، زن و استعمار اصلی‌اند نه فرعی. اما در میرامار فقر و استعمار موضوع‌هاي فرعی‌اند، زیرا ما شاهد بقایاي نفوذ استعمار، پیامدهاي حاصل آن: بحران اندیشه، استبداد داخلی و بحران روشنفکران هستیم. علاوه براین سیمین بیشتر فقر اقتصادي و پیامدهاي آن: گرسنگی و بیماري را بزرگ جلوه داده‌است؛ ولی نجیب محفوظ بیشتر فقر فکري را که باعث محدویت آزادي و دموکراسی می‌شود، نکوهش می‌کند. البّته دلیل این امر به شرایط اجتماعی-سیاسی که نویسندگان آثار مورد نظر را نوشته‌اند، ارتباط دارد.

دانشور و محفوظ با آگاهي و آشنایي که با چندصدایي و کارناوالیسم داشته در این رمان خود تمام تلاش خود را صرف آن کرده که با فراهم آوردن زمینه‌اي، این قدرت را به هریك از شخصیت‌هاي داستان عطا کنند که از صدایي مستقل و آزاد برخوردار باشند و بتوانند عقاید، احساسات و نظرات مختلف و متفاوت و گاها متضاد را را بدون اینکه مؤلف صداي آنها را حذف یا سرکوب کند، بیان کنند. این دو نویسنده با تسلط به نظریه چندصدایي، از این نظر باختین که معتقد بود براي چندصدایي باید به سراغ زندگي عامیانه و کارناوالیسم رفت، آگاه بوده و سعي کرده که با دوري هرچه بیشتر از گفتار و فرهنگ رسمي جامعه، متن خود را به سمت گفتار عامیانه و زندگي روزمره سوق داده و با کم رنگ کردن نقش راوي، بیشتر متن را در در اختیار را صداهاي موجود در رمان و گفتگوي بین آنها قرار دهند.

منابع

باختین، میخائیل. (۱۳۹۷). **پرسش‌های بوطیقای داستایوفسکی**، ترجمه سعید صلح جو، چ ۲، تهران: نیلوفر.

-..... (۱۳۹۶). **تخیل مکالمه‌ای جستارهای درباره رمان**، ترجمه رویا پورآذر، چ۵، تهران: نی.

-..... (۱۳۷۳). **سودای مکالمه، خنده، آزادی**: میخائیل باختین، ترجمه محمد پوینده، چ ۱، تهران: آرست.

-پاینده، حسین. (۱۳۹۴). **نظریه‌های رمان**؛ از رئالیسم تا پسامدرنیسم، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.

-تودوروف، تزوتان. (۱۳۹۶). **منطق گفتگویی میخائیل باختین**، ترجمه داریوش کریمی، چ۴، تهران: مرکز.

-دانشور، سیمین. (۱۳۹۷). **سووشون**، چ۲۳، تهران: انتشارات خوارزمی.

-رابینز، روت. (۱۳۸۹). **فمنیسم‌های ادبی**، ترجمه احمد ابومحبوب، تهران: افراز.

-الربیعی، محمود. (۱۹۷٤) **قراءة الروایة**.بیروت: دارالمعارف

-شکری، غالی. (۱۹۸۲) **المنتمی دراسه فی ادب نجیب محفوظ**، الطبعه الرابعه، بیروت: دارالکتب العلمیه

-عضدانلو، حمید. (۱۳۸۰). **گفتمان و جامعه**، تهران: نی.

-غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا و نگار غلام‌پور(۱۳۸۷) **میخائیل باختین، زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین**، تهران: روزگار

-کهنمونی‌پور،ژاله(۱۳۸۳) **چند آوایی در متون داستانی**، پژوهش‌های زبان خارجی، شمارهٔ ١٦، صص: ٥-١٦

-محفوظ، نجیب. (١٣٨٦) **میرامار** .ترجمهٔ رضا عامری. تهران: نشر نی

_____(۱۹۷۷) **میرامار**، بیروت: دارالشوق

-محمدسعید، فاطمه‌الزهرا. (۱۳۷۸) **سمبولیسم در آثار نجیب محفوظ** .ترجمهٔ نجمه رجایی، مشهد: دانشگاه فردوسی
-مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۳). **دانش نامه‌ی نظریه‌های ادبی**، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چ ۵، تهران: آگه.
-میرعابدینی، حسن(۱۳۸۰) **صد سال داستان‌نویسی در ایران**، ج۱ و ۲، چاپ سوم، تهران: چشمه
-نامور مطلق، بهمن(۱۳۹٤) **درآمدي بر بینامتنیت**، نظریه‌ها و کاربردها. چاپ دوم. ویراست دوم. تهران: نشر سخن
-وستلند، پیتر. (۱۳۷۱). **شیوه‌های داستان‌نویسی**، ترجمه محمّدحسین عبّاس‌پور تمیجانی، تهران: نشر مینا.
-یونسی، ابراهیم. (۱۳۹۷). **هنر داستان نویسی**، چ ۱٤، تهران: نگاه.

COPYRIGHTS

© 2024 by the authors. Licensee Islamic Azad University Jiroft Branch. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ارجاع: دست پاک زهره، حمیدیان سعید، طهماسبی فرهاد، بررسی تطبیقی مولفهٔ «چندصدایی» در رمان‌های معاصر عربی و فارسی با تاکید بر نظریات باختین (سووشون سیمین دانشور- میرامار نجیب محفوظ)، فصلنامه ادبیات تطبیقی، دوره ۱۸، شماره ۷۰، بهار ۱۴۰۳، صفحات ۱۴۶-۱۱۳.