پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی ـ پژوهشی)

شمارهٔ ۴ (پی‌درپی ۸)، تابستان ۱۳۹۱، صص۳۸-۱۱

چندصدایی در رمان "سمفونی مردگان"

دکتر عبدالّله حسن‌زاده میرعلی،[۱] سیّد رزّاق رضویان[۲]

چکیده

بهره‌مندی از منطق مکالمه و چندصدایی، یکی از مهم‌ترین ویژگی رمان‌های مدرن و پست‌مدرن است. با توجّه به محدودیت‌های ناشی از فضای اجتماعی و غلبهٔ ایدئولوژی بر رمان‌های ایرانی، یافتن شاخصه‌های چندصدایی، از دو جنبهٔ محتوایی و صوری، در داستان‌های معاصر فارسی، امری دشوار به نظر می‌رسد. رمان "سمفونی مردگان" با بر خورداری از رویکردی تازه به فرم و محتوا، در ردیف رمان‌های مدرن قرار گرفته‌است. نویسندهٔ سمفونی مردگان با استفاده از مؤلّفه‌هایی چون: تعدّد راوی، تنوّع فرهنگ‌ها، شیوهٔ سیّال ذهن، روابط بینامتنی، تلفیق ژانرها و مکاتب ادبی، گفتمان دوسویه و... داستان را به مفهوم چندصدایی نزدیک می‌کند. وجود این ویژگی‌ها، ابزارهای مناسبی در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا او بتواند به دریافتی تازه از داستان برسد و تفسیری نو از رمان که به‌سادگی از روساخت متن قابل درک نیست، ارائه دهد. در این مقاله، سعی بر آن است که پس از معرّفی "باختین" و تشریح آرا و نظریات او در حوزهٔ رمان چندصدایی، با ذکر شاخصه‌ها و شواهد فراوان، "سمفونی مردگان"، رمانی چندصدایی معرّفی شود.

کلیدواژه‌ها: باختین، چندصدایی، سمفونی مردگان، عبّاس معروفی، رمان معاصر.

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان. hasanzadeh.mirali@yahoo.com

۲. دانشجوی دکتری دانشگاه سمنان. Sr53.razavi@yahoo.com

تاریخ وصول ۹۰/۱۱/۱۵ تاریخ پذیرش ۹۱/۰۴/۱۷

مقدّمه

امروزه، متونی که فقط با یک جهان‌بینی و جهان‌شناسی روایت می‌شوند، از جاذبه و تأثیربخشیِ کم‌تری برخوردارند. در مقابل، متونی که نظام‌های ارزشی مختلف را با زاویهٔ دیدهای گوناگون روایت می‌کنند، در تعامل با یک‌دیگر قرار می‌گیرند و از جذّابیت بیش‌تری بهره‌مندند. این ویژگی، چنین متونی را به "چندصدایی" نزدیک‌تر می‌کند.

چندصدایی (Polyphony) که به چندآوایی نیز، ترجمه شده، «اصطلاحی است که در اصل از موسیقی گرفته‌شده و مفهوم مرکزی نظریهٔ مکالمه‌گری "میخائیل باختین" را تشکیل می‌دهد. از نظر او چندآوایگی، مشخّصهٔ اصلی نثر ادبی است که به موجب آن، صداهای متعدّد رقیب، موضع‌گیری‌های ایدئولوژیکی متنوّعی را به نمایش می‌گذارند و می‌توانند به‌طور مساوی و فارغ از داوری یا محدودیت‌های نویسنده، در گفتگو درگیر شوند» *(مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۰۱)*. «چندصدایی درواقع به گفتمانی اطلاق می‌شود که در آن، چند آوا، هم‌زمان به صدا درآیند؛ هم‌چون نوای موسیقی که گرچه از ملودی‌های گوناگون ساخته شده، امّا این چند ملودی، در یک زمان نواخته‌می‌شوند تا نغمهٔ نهایی به وجود آید» *(کهنمویی‌پور، ۱۳۸۳: ۷)*.

"باختین" در کنار مفهوم چندصدایی، تعابیر ارزشمندی، چون مکالمه‌گرایی، دگرمفهومی و کارناوال را به ادبیات و نقد ادبی افزوده‌است که در مقابل جزم‌گرایی، اقتدارطلبی و مطلق‌اندیشی ایستاده‌اند. او بر اساس چگونگی و میزان بهره‌مندی متن‌ها از گفتگومندی، آن‌ها را به دو گونهٔ "تک‌گویی" و "چندگویی" تقسیم می‌کند. گونه‌هایی چون شعر را، گونهٔ "تک‌گو" و رمان را بهترین گونهٔ "چندگویی" می‌داند *(رک. نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۴۰۱)*. "باختین"، با توجّه به واقعیت‌های زمان خود، شعر و نمایش را تک‌صدایی می‌دانست، ولی امروزه چندصدایی را در شعر و نمایش نیز می‌توان یافت *(رک. میروژک،*

۱۳۸۶: ۵۳؛ غلام‌حسین‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۳۷). ویژگی‌های "چندصدایی"، "مکالمه"، "دگرمفهومی"، "خود" و "دیگری"، کیفیّت‌هایی هستند که ممکن است ما آن‌ها را در هر ژانری پیدا کنیم و به ژانر رمان محدود نکنیم و با توسّل به مفاهیم متنِ "باز" و "بسته" بگوییم که این امر، وابسته به چگونگی خوانش ماست.

در این مقاله ابتدا، دیدگاه‌های "باختین" دربارهٔ چندصدایی و مفاهیم هم‌سو با آن در رمان بیان شده، در ادامهٔ آن، شاخصه‌های چندصدایی در رمانِ "سمفونی مردگان" مورد تحلیل و بررسی قرارگرفته‌است. این تحقیق بر آن است که نشان دهد با وجود غلبهٔ تک‌صدایی در ادبیات داستانی ایران، رمان "سمفونی مردگان" با داشتن ویژگی‌های محتوایی و صوری، می‌تواند در حوزهٔ رمان‌های چندصدایی قرار بگیرد.

الف) پیشینهٔ تحقیق

یکی از وجوه بحث در چندصدایی و منطق گفتگویی در رمان "سمفونی مردگان"، پژوهش‌های گسترده در هر دو مورد است که این استقبال، نشانی از کارآمدی، مقبولیّت و جذّابیت آن‌هاست. بحث چندصدایی در حوزهٔ نقد ادبی معاصر فارسی، مبحثی نسبتاً جدید است. علی‌رغم تازگی این مفهوم، تحقیقات جامع و مبسوط فراوانی در این زمینه ارائه شده‌است. در زمینهٔ کتاب و ترجمه، این آثار عبارتند از: "منطق گفتگویی" "میخائیل باختین"، ترجمهٔ "داریوش کریمی" (۱۳۷۷)، "تخیّل مکالمه‌ای"، ترجمهٔ "رؤیا پورآذر" (۱۳۸۷)، "میخائیل باختین؛ زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین"، نوشتهٔ "غریب‌رضا غلام‌حسین‌زاده" و "نگار غلام‌پور" (۱۳۸۷) و "دموکراسی گفتگویی"، نوشتهٔ "منصور انصاری" (۱۳۸۴). پژوهش‌هایی نیز که در بستر مقاله پدید آمده‌اند، عبارتند از: "گفتگومندی در ادبیات و هنر: (مجموعه مقالات)" به اهتمام "بهمن نامور مطلق" و "منیژه کنگرانی" (۱۳۹۰)، "باختین، گفتگومندی و چندصدایی مطالعهٔ پیشا-بینامتنیت باختینی"، نوشتهٔ "بهمن نامور مطلق" (۱۳۸۷)، "ادبیات چندصدایی و

نمایش‌نامه"، ترجمهٔ "احسان مقدّسی" (۱۳۸۶)، "چندآوایی در متون داستانی، نوشتهٔ "ژاله کهنمویی‌پور" (۱۳۸۳) و "جویس و منطق مکالمه؛ رویکردی باختینی به اولیس جیمز جویس"، نوشتهٔ "بهرام مقدادی" (۱۳۸۲). "سمفونی مردگان" در ادبیات داستانی معاصر، از برجسته‌ترین رمان‌های دههٔ شصت است که از زمان انتشار، تحلیل‌های بسیاری با رویکردهای متنوّع دربارهٔ آن پدید آمده‌است. این کتاب‌ها و مقالات عبارتند از: "از خشم و هیاهو تا سمفونی مردگان"، نوشتهٔ "جواد اسحاقیان" (۱۳۸۷)، "ازل تا ابد (درون‌کاوی رمان سمفونی مردگان)" نوشتهٔ "الهام یکتا" (۱۳۸۴)، مقالهٔ "روان‌کاوی و ادبیات (بررسی کتاب سمفونی‌مردگان)"، نوشتهٔ "حورا یاوری" (۱۳۸۶)، "بررسی تطبیقی داستان‌های بن‌بست و سمفونی مردگان با تأکید بر مسألهٔ اضطراب مرگ (برادرکشی)"، نوشتهٔ "مصطفی گرجی" (۱۳۸۹)، "روایت جریان سیّال ذهن در سمفونی مردگان"، نوشتهٔ "محمّدعلی محمودی" (۱۳۸۲) و "نقد کتاب سمفونی مردگان"، نوشتهٔ "سیمین بهبهانی" (۱۳۷۰). چنان‌که ملاحظه شد، هیچ‌یک از پژوهش‌های نام‌برده، از منظر چندصدایی و منطق گفتگویی به کتاب "سمفونی مردگان" نپرداخته‌اند. در تحقیق حاضر نگارندگان به شیوه‌ای دقیق و جزئی و با ارائهٔ یک تحقیق مستقل، مؤلّفه‌های چندصدایی را در رمان "سمفونی مردگان"، تشریح و تبیین کرده‌اند.

ب) باختین[۱]

"میخائیل باختین" (۱۹۷۵-۱۸۹۵م)، یکی از بزرگ‌ترین متفکّران و نظریه‌پردازان روس در قرن بیستم است. خفقان و استبداد ناشی از حکومت‌های تک‌صدایی "لنین" و "استالین"، شرایطی را در زندگی او پیش آورد که نگاهی ویژه به انسان و جهان داشته‌باشد. نگاه معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی او به انسان و جهان، در تمام نظراتش، ازجمله "مکالمه‌گرایی"، "دگرمفهومی"، "کارناوال‌گرایی" و "چندصدایی"، تجلّی یافته‌است. او در اندیشه‌هایش، از اقتدارطلبی و مطلق‌اندیشی پرهیز می‌کند.

علاقهٔ "باختین" به رمان نیز، ناشی از همین نگرش است؛ چراکه براساس نظرات او، هویّت رمان، در تن‌ندادن به قوانین منجمد و خشک ادبی است. "باختین" آشکارا آثارش را با عنوانِ "انسان‌شناسی فلسفی" توصیف می‌کند. او بسیاری از آثارش را در ژانرهای ادبی و زبان‌شناسی نوشته‌است، ولی علی‌رغم این مسأله، روش و شیوهٔ تفکّر خود را "فلسفی" می‌خواند. «اندیشهٔ باختین از آن روی فلسفی است که وی کوشیده تا جوهره و سرشت انسان را در تمامی آثارش، نشان دهد. او در آغاز قرن بیستم، راهی را در پیش گرفت که بسیاری از متفکّران ممتاز دنیا، مانند "امانوئل لویناس"، "گئورگ گادامر"، "پل ریکور" و دیگران بعدها پای در آن نهادند. "باختین" هستی انسان را نتیجهٔ مکالمه و گفتگو دانست و دیالوگ را جنبهٔ هستی‌شناسی وجود آدمی می‌دانست» *(انصاری، ۱۳۸۴: ۱۷۱)*.

باختین خود را بیش‌تر یک فیلسوف می‌داند تا محقّق ادبی و زبان‌شناس. رویکرد "باختین"به مسائل، رویکردی مکالمه‌ای است. او برای این موضوع، رشته‌های تحلیلی گوناگونی را به کار می‌گیرد. "چندآوایگی" یا "پلی‌فونی" را از موسیقی، "کرونوپ" را از علوم طبیعی، "خود" و "دیگری" را از روان‌شناسی، "ارزش" را از فلسفه، "کارناوال" را از انسان‌شناسی و "گفتار" را از زبان‌شناسی اخذ می‌کند. "تودوروف"، آثار "باختین" را به چهار دورهٔ متمایز تقسیم کرده‌است و آن‌ها را " پدیدارشناختی"، "جامعه‌شناختی"، "زبان‌شناختی" و "تاریخ ادبی" خوانده‌است. در دورهٔ "پدیدارشناسی"، مناسبت میان نویسنده و شخصیّت‌های اثر برجسته شده‌است. او در این دوره، گوهر انسان را در مناسبات میان افراد می‌یابد و از ساختن "خود" زیر نگاه "دیگری" یاد می‌کند. در دورهٔ "جامعه‌شناسی"، از زبان به عنوان ابزار ارتباطات و مناسبات اجتماعی نام می‌برد. گفتار از نظر او، زمینه‌ای کاملاً اجتماعی دارد و در فرآیند بین دو فرد اجتماعی ساخته‌می‌شود. او از تنوّع زبانی و ضرورت حفظ آن، دفاع می‌کند و از محدود شدن تنوّع سخن‌ها طبق خواستهٔ قدرتمندان ناخرسند است.*(رک. تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۱۷)*.

در دورهٔ "زبان‌شناسی"، "باختین" به عنوان بنیان‌گذار زبان‌شناسی اجتماعی، خود را از "سوسور"، به عنوان بنیان‌گذار زبان‌شناسی ساختگرا، متمایز می‌سازد و مفهوم "فرازبان‌شناسی" را مطرح می‌کند که در تقابل با زبان‌شناسی صرف است و موضوع آن عناصر نحوی، واژگانی و لغوی نیست، بلکه به کارکرد زبان در کنش‌های ارتباطی اجتماعی توجه می‌کند، زبانی که تمامیّت زندگی انسان را دربر دارد. در دورهٔ "تاریخ ادبی"، "باختین" به بررسی آثار "فرانسوا رابله" (Rabelais) و فرهنگ مردمی در سده‌های میانه و رنسانس می‌پردازد که بیش‌ترین توجّه او به تضادهای درونی یک متن است که نتیجهٔ تنوّع عناصر ساختاری یک سخن، هستند و باختین آن را "منطق چندگونگی" خوانده‌است. تمامی مباحث چهار دورهٔ کار فکری "باختین" را یک اندیشهٔ مرکزی به یک‌دیگر پیوند می‌زند و آن این است که «معنا را فقط در مناسبت میان افراد می‌توان ساخت» *(رک. احمدی، ۱۳۸۸: ۹۸)*. هرچند "باختین"، "منطق مکالمه" را ابداع نکرد، امّا پیش از او و پس از او، بسیاری این نکته را در مرکز توجّه فلسفی خود قرار داده‌بودند. "باختین" آن را بنیان سخن دانست و به این اعتبار کار او تازه است *(رک. همان)*. امتیاز "باختین" در حوزهٔ رمان، بر دیگر صاحب‌نظران این است که او توانسته، نگاهی نو به رمان بیفکند و آن را ایجادکنندهٔ فضای چندصدایی بداند. درضمن باید یادآور شد که نشانه‌هایی از افکار و اندیشه‌های "باختین" را در نوشته‌های اندیشمندان بزرگی چون: "میشل بوتور"، "مارتین بوبر"، "یورگن هابرماس" و "دوکرو"، می‌توان یافت.

پ) چندصدایی در رمان

با شکسته‌شدن مطلق‌گرایی و فضای خشک و سلحشوری در "رمانس"، یک جریان نو به نام "رمان" پدید آمد. با این تغییر، دوره‌ای مدرن در تاریخ رمان آغاز شد. با "نگاه باختینی" باید رمان را پدیده‌ای بدانیم که از یک جامعهٔ چندصدا ریشه می‌گیرد؛ در

جامعه‌ای که زمینهٔ چندصدایی در آن مهیّا نیست، نمی‌توانیم انتظار داشته‌باشیم که "رمان خلّاق" پدید بیاید. رمان درواقع وسیله و کنشی است که از طرف جوامع ادبی مدرن ایجاد شده، هدفش نزدیک کردن گروه‌های متکثّر قومی، مذهبی، نژادی و ... است که در جامعهٔ مدرن، ناگزیرند در کنار هم کار کنند؛ زندگی کنند و جامعه را بسازند. از دید باختین وجه تمایز رمان با سایر هنرها در خصلت گفتگوگرایی آن است. هیچ اثر هنری به اندازهٔ رمان نمی‌تواند گفتگوگرا باشد؛ به این معنا که در جریان خلق اثر هنری، اقتدار خالق اثر، به حدّ اقل می‌رسد و هنرمند، اجازه می‌دهد که صداهای مختلف شخصیّت‌ها شنیده‌شود. در داستان‌ها و روایت‌های پیش از رمان، با زبانی یک‌پارچه، واقعیّتی مطلق، قهرمان‌هایی صاحب حق و موضع‌گیری‌های برترِ راوی یا شخصیّت‌های داستان روبه‌رو بودیم. «رمان بیش از هر نوع ادبی دیگر، با کیفیت چندآوایی همراهی دارد و "باختین" بخش اساسی مطالعات خود را مصروف آن می‌کند» *(تودوروف، ۱۳۷۷: ۹)*.

تعاریفی که "باختین" از رمان ارائه می‌کند، بر محور گفتگو و چندصدایی است. «رمان مجموعهٔ متنوّعی از انواع گفتارهای اجتماعی – و گاه حتّی مجموعهٔ متنوّعی از زبان‌ها– و مجموعهٔ متنوّعی از صداهای فردی است که هنرمندانه سازمان یافته‌اند» *(باختین، ۱۳۸۷: ۳۵۱)*. «او در جایی دیگر، رمان را ترجمان "گالیله"ای مفهوم زبان می‌داند که حکومت مطلقِ یک زبان واحدِ یک‌پارچه را نفی می‌کند؛ بدین معنا که از به رسمیّت شناختن زبان خود به‌منزلهٔ یگانه مرکز کلامی و معناشناختی جهانِ ایدئولوژیک، امتناع می‌ورزد» *(همان: ۳۶۷)*. رمان، تمامی مضامین خود و کلیّت جهانِ موضوع‌ها و ایده‌هایی را که در آن نشان داده‌شده و بیان شده‌اند، با تنوّع اجتماعی انواع گفتار و صداهای فردی متفاوتی سازآرایی می‌کند که در چنین شرایطی شکوفا می‌شوند. گفتار نویسنده و راویان، گونه‌هایی هستند که در رمان گنجانده‌شده‌اند و این گفتار، همان واحدهای بنیادین ترکیب نگارشی هستند که به مدد آن‌ها، "دگرمفهومی" و

"چندصدایی" می‌تواند قدم به رمان بگذارد. هر یک از این واحدها امکان کثرت صداهای اجتماعی و مجموعهٔ متنوّعی از ارتباطات و روابط متقابل آن‌ها را فراهم می‌آورد.

«"باختین" رمان چندآوایی "داستایفسکی" را در مقابل رمان تک‌آوایی "تولستوی" قرار می‌دهد که در آن، تنها صدای مسلّط، صدای راوی است که بر دیگر صداها برتری و "هژمونی" دارد. در این گونه رمان، تنها صدایی را که می‌شنویم، صدای راوی است که بر فراز دیگر صداها قرار دارد و در آن هر چند مکالمهٔ شخصیّت‌ها شنیده‌می‌شود، ولی درنهایت این تک‌گویی راوی یا نویسنده است که صدای غالب محسوب می‌شود. برای "باختین"، رمان "تک‌آوا"، "غیر گفتگویی" است. دنیایی است که در آن هژمونی اندیشه‌های جزمی وجود دارد که حرف اوّل و آخر را می‌زند و مدّعی است که حقیقت، تام و فراگیر است و در آن نوعی اقتدار خودکامه، تمامیّت‌خواه، استبدادی، غیر دموکراتیک و غیرگفتگویی از نوع "استالینی" که خود "باختین" تجربه کرده‌بود، وجود دارد» *(غلام‌حسین‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۴۱)*.

در رمان‌های "داستایفسکی"، شخصیّت‌های رمان، صدای مستقلّ خود را دارند و می‌توانند با همان صدا، با نویسنده موافقت یا مخالفت کنند و نویسنده هیچ‌گاه حرف آخر را نمی‌زند. به عنوان مثال در رمان "برادران کارامازوف"، شخصیّت‌هایی چون: "ایوان"، "دمیتری" و "آلیوشا"، آزادانه با خواننده مکالمه می‌کنند و در همان حال نویسنده از صحنه‌ها غایب است و شخصیّت‌ها، عقاید فلسفی و نظریات ویژهٔ خود را بیان می‌کنند. "باختین" بر مبنای تحلیل‌های زبان‌شناختی که درخصوص رمان‌های "داستایفسکی" و "تولستوی" انجام داده، مرز میان گفتگو و تک‌گویی را نشان داده‌است. او ابداع روش گفتگویی "داستایفسکی" را با انقلاب "کوپرنیکی" مقایسه می‌کند. همین استعاره را نیز می‌توان برای کاری که "باختین" در نگاه جدید خود ایجاد کرد، به‌راحتی برای خود او در نظر گرفت. «درحقیقت "کوپرنیک" هیچ واقعیت جدیدی را کشف

نکرد، خورشید و سیّارگان هنوز هم به نظر می‌رسد که حول زمین می‌چرخند، با وجود این، درک و دریافت انسان از کیهان پس از "کوپرنیک" کاملاً تغییر کرد و "نقطهٔ متفاوتی" مرکز این جهان شده‌بود. به همین‌سان "باختین" چیز جدیدی ابداع نکرد، بلکه او نیز همانند "کوپرنیک"، جهان را به‌صورت متفاوتی برای ما توصیف کرد» *(انصاری، ۱۳۸۴: ۱۷۲)*. البتّه باید یادآور شد که زبان، مقوله‌ای ذاتاً اجتماعی است و نوعی "دیگربودگی" در ذات آن نهفته‌است و این می‌تواند یکی از دلایلی باشد که "باختین" بعدها نظریهٔ چندآوایی را مشخّصهٔ ذاتی همهٔ انواع رمان‌ها فرض می‌کند؛ نه فقط رمان‌های "داستایفسکی".

ت) مختصری دربارهٔ سمفونی مردگان

"سمفونی مردگان" (۱۳۶۸هش)، داستانی است که در پنج فصل، روایتی تلخ از زندگی مملو از سیاهی، مرگ و ناامیدی خانوادهٔ "جابر اورخانی" و چهار فرزندشان به نام‌های "آیدین"، "آیدا"، "یوسف" و "اورهان" را بازمی‌گوید. "میرعابدینی" معتقد است که "سمفونی مردگان"، «تراژدی فروپاشی یک خانوادهٔ سنّتی ایرانی را حول جنون و ازدست‌رفتگی یک روشن‌فکر، نشان می‌دهد» *(میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۱۰۸۷)*. این داستان «آخرین بیست‌وچهار ساعت زندگی "اورهان" است. "اورهان" در یک بعد از ظهر یخ‌زده که برف، امان شهر را بریده، درِ حُجره‌اش را می‌بندد؛ کارگران را به خانه می‌فرستد و به طرف "شورآبی" – دریاچه‌ای کوچک در نزدیکی اردبیل–، به راه می‌افتد تا "آیدین" را پیدا کند و بکشد. "اورهان" در این بیست‌وچهار ساعت، هم‌زمان با این‌که جهان بیرون را می‌کاود تا "آیدین" را پیدا کند و بکشد، دنیای درون خودش را هم زیر پا می‌گذارد؛ چهل‌وسه سال زندگی گذشتهٔ خودش را دوباره مرور می‌کند؛ در روندی معکوس به جوانی، کودکی و خردسالی برمی‌گردد. همهٔ توش و توانش را به‌کار می‌گیرد تا به خودش بقبولاند که با آن که "آیدین" را خیلی دوست دارد، باید او را بکشد و

سرانجام نیز، به قربانگاه این گناه می‌رود و درنهایت خود آن‌جا، از پـای درمـی‌آید» *(یاوری، ۱۳۸۶: ۱۲۴)*.

اینک با توجّه به نظریات و دیدگاه‌های "باختین" دربارهٔ رمان، به ذکر شاخصه‌های چندصدایی در رمان "سمفونی مردگان" می‌پردازیم.

ت – ۱) تعدّد زاویهٔ دید و روایت‌های گوناگون

رمان رئالیستی کلاسیک، در وجهِ غالب خود، بر زاویهٔ دید "دانای کل" استوار بود. این زاویهٔ دید، بر این پندار نادرست استوار است که گویا آن‌چـه راوی یـا نـویسنده می‌گوید، ضرورتاً باید همان دیدگاه خواننده هم باشد؛ در این حال نویسنده برای نظر واقعی و پنهان شخصیّت‌ها، گروه‌ها، جنسیّت‌ها و طبقات مختلف، ارزش و اعـتباری قائل نبوده‌است. از یک قرن پیش به این طرف، با طرح نظریات "نیچه"، نظریهٔ "نسبیت انیشتین"، تئوری عدم قطعیّت "هایزنبرگ"، پـیش‌رفت روان‌شـناسی، زبـان‌شناسی و چندصدایی در مباحث سیاسی و افکار عمومی، دیـدگاه دانـای کـل، مـورد تـردید قرارگرفت و امروزه همان‌گونه که در فلسفه و دیگر اَشکال شعور آدمی، مسألهٔ دیدگاه، در تعیین میزان ارزیابی‌ها و یافت چگـونگی انـدیشه، اهـمیّت پـایه‌ای مـی‌یابد، در داستان‌نویسی نیز "زاویهٔ دید" به‌عنوان عاملی مهم و پایه‌ای در ساختمان داستان عمل می‌کند *(رک. فلکی، ۱۳۸۲: ۴۱)*.

در بیش‌ترِ رمان‌های مدرن، نویسنده با آگاهی از محدودیت‌های زاویهٔ دیدِ "دانای کل"، می‌کوشد تا شخصیّت‌ها را بـه‌عنوان انسـان‌هایی آزاد و حـتّی طـغیان‌گر عـلیه نویسنده، معرّفی کند که توانایی همراهی، موافقت یا مخالفت را دارند. در چنین فضایی به جای تک‌روایت، تکثّر گفتمان و روایـات اشـخاص مـختلف، بـا جـهان‌بینی‌های متفاوت، پیش می‌آید. تکثّر گفتمان‌هایی که هریک منظر متفاوتی بر واقعیت می‌گشایند و رویدادها را به شیوه‌ای متفاوت، بازگو و تفسیر می‌کنند و باعث می‌شوند که یک واقعهٔ

واحد به چند شکل گوناگون و حتّی مُتباین منعکس شود. در این میان خواننده نیز، به‌عنوان عنصر خلّاق می‌تواند، موافق یا مخالفِ روایات، وارد صحنه شود، بنابراین، آفرینش تصاویر ثابت و مطلق برای خواننده به وجود نمی‌آید. حضور نگرش‌ها و جهان‌بینی‌های متفاوت از سوی‌شخصیّت‌ها، متن را به عرصهٔ جدالی برای چند صدا آماده می‌کند و نتیجه‌گیری، به خواننده محوّل می‌شود.

تغییر مداوم زاویهٔ دید، یکی از بارزترین خصوصیات "سمفونی مردگان" است. این رمان بر خلاف رمان‌های رئالیستی، راوی واحدی ندارد تا سراسر رمان را با آگاهی از پس‌زمینهٔ رویدادها و زندگی گذشتهٔ شخصیّت‌ها و مکنونات ذهنی آنان، روایت کند. در فصل یکم، دو نوع روایت وجود دارد: زاویهٔ دید سوم شخص محدود – نویسنده – که راوی وقایع زمان حال است و دیگری اوّل شخص – "اورهان" – که گذشته را روایت می‌کند. نویسنده با خلق فضایی آزاد و دموکراتیک، اجازهٔ ابراز عقیده را به "اورهان" می‌دهد و او را در موقعیتی قرار می‌دهد که افکار و اندیشه‌هایش را بازگو کند تا خباثت‌های پنهان شده در زیر نقاب مردم‌فریبش، نمایان گردد. راوی فصل دوم، دانای کل است که زندگی خانوادهٔ "اورخانی" را از گذشته تا حال به همین صورت بازگو می‌کند. در فصل سوم راوی، "سورملینا"، معشوق و همسر "آیدین" است، ولی در پایان فصل مشخّص می‌شود که "سورملینا" مرده و انگار راوی از زبان "سورملینای مرده" سخن می‌گوید و یا او از دریچهٔ ذهن "آیدین" مسائل را بازگو می‌کند. فصل چهارم، تک‌گویی ذهنی "آیدین" در کسوت "سوجی دیوانه" است. پایان رمان، نیمهٔ دوم فصل اوّل است که "اورهان" روایت می‌کند.

شخصیّت‌های این رمان، خود در جریان پدیده‌های مهم سهیم هستند و ذهنیّت خود را به جریان روایت دیکته می‌کنند و از این رو موجودیت و حضور فعّال خود را اعلام می‌کنند. شخصیّت‌ها از قضاوت و پیش‌داوری نویسنده دورند، یعنی "دوالیستی" – خوب و بد – مطلق، زاده نشده‌اند. به‌عنوان مثال از خلال حرف‌ها و ذهنیّت "اورهان" و

نه فقط با روایت نویسنده، به بدذاتی، عقده‌های درونی و دل‌تنگی‌های او پی می‌بریم. با این شیوه مؤلّف، توانسته صداها و ایدئولوژی‌های متفاوتی را که از شخصیّت‌ها صادر می‌شود، در داستان بیاورد و این صداها را مانند رهبر یک ارکستر پیش برد و از "بُت‌گونگی" اندیشه و صدای خود پرهیز کند. از نظر "باختین"، «بت‌گونه ساختن چیزی نیست، مگر بیان ایدئولوژیک نیروهایی که می‌کوشند تا به شیوه‌ای هژمونیک، جهان اجتماعی را هم شکل سازند و خاص بودن زندگی روزمره را بپوشانند و مخفی سازند» *(گاردینر، ۱۳۸۱: ۵۱)*.

ت – ۲) بازتاب صداهای سرکوب‌شده

رمان به مثابهٔ مهم‌ترین نوع نوشتار ادبی، در دنیای امروز، این ظرفیت را دارد که انعکاس‌دهندهٔ صداهای متفاوت در جوامع انسانی باشد و به آدمی این امکان را می‌دهد که بتواند وضعیت جامعهٔ خود را به‌تمامی گزارش دهد. رمان چندصدایی با زبان دیالوگ و جوهرهٔ آن، یعنی "چندگونگی" و "دگرآوایی" ذاتاً دموکراتیک است و شرایطی را مهیّا می‌کند که صداهای سرکوب‌شده و به حاشیه رانده‌شده نیز، به گوش برسند. "داستایفسکی" در یکی از داستان‌های کوتاهش با نام "بوبوک" خواننده را به دنیای مردگان و ارواح می‌برد و به طبقات ستم‌دیده و محروم اجتماع، فرصت می‌دهد تا طبقات مرفّه و ستم‌گر را محاکمه کنند، مثلاً شخصی از طبقهٔ پایین جامعه به نام "کلی نوویچ" دربارهٔ سرلشکری که به سبب خدماتش به تزار، به دیگران فخر می‌فروشد، می‌گوید که این مرد، در آن بالا – در زمان حیات – اگر هم سرلشکر بوده، در این‌جا – گور – هیچ است؛ کاملاً صفر است؛ این‌جا در تابوت مبارکتان خواهیدپوسید و آن‌چه از وجود شما باقی می‌ماند، فقط دگمه‌های نقره‌ای پالتوتان است *(رک. داستایوفسکی، ۱۳۳۳: ۱۲۷–۱۲۸)*.

در "سمفونی مردگان"، استبداد حاکم بر محیط و زمانه، جزمیت، دُگم‌اندیشی و فرهنگ پدرسالاری، "آیدین" روشن‌فکر و شاعر را به انزوا می‌کشاند. «در جامعهٔ توتالیتر و تک‌صدا، همه در یک تن ادغام می‌شوند. چیزی از فردیّت باقی نمی‌ماند. با از دست رفتن این فردیّت، آگاهی نیز از میان می‌رود و زندگی ابعادی تراژیک می‌یابد» *(انصاری، ۱۳۸۴: ۱۸۱)*.

سمفونی مردگان می‌خواهد مسیرِ ازنفس‌افتادنِ آزادی و فردیّت را در زندگی انسان‌ها و تاریخ ما نشان دهد. در این رمان، اعطایِ اجازهٔ گفتگو به شخصیّت‌های داستانی، سبب شده که آزادی و انعکاس صداها را دریابیم. داستان منعکس‌کنندهٔ صداهایی – روشن‌فکران و زنان – است که سرکوب یا به حاشیه رانده‌شده‌اند و یا به‌صورت زمزمه درآمده‌اند.

ت – ۳) تعدّد و تنوّع فرهنگ‌ها

هر صدای منفردی تنها می‌تواند از طریق آمیختن با مجموعهٔ پیچیده‌ای از هم‌سرایان، خود را به گوش دیگران برساند و این مجموعه، از صداهایی تشکیل می‌شود که از قبل حضور داشته‌اند. این امر نه تنها در مورد ادبیات، بلکه در تمام عرصه‌های بشری صدق می‌کند. بر این اساس، "باختین"، فرهنگ را مجموعه‌ای از سخنانی می‌داند که در خاطرهٔ جمعی حفظ شده‌اند و هر گوینده باید موقعیت خود را نسبت به آن‌ها تعیین کند*(رک. تودوروف، ۱۳۷۷: ۹)*. رمان با گستردگی و قابلیّت بالا، این توانایی را دارد که اسطوره‌ها و باورهای مشترک میان ملل مختلف را نشان دهد و هم‌چنین حضور صدای اقلیت‌های نژادی، دینی، سیاسی و مهاجران را در کنار صدای گروه‌های اکثریت منعکس سازد. اگر از اسطوره آغاز کنیم که سخنی است، حفظ شده در خاطرهٔ جمعی و موجود در فرهنگ همهٔ ملل؛ «"معروفی" در "سمفونی مردگان" با به کارگیری اشارات اساطیری، ماجرا را در طول هستی بشر گسترش می‌دهد و به رمان،

کلیّتی نمادین می‌بخشد» *(میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۱۰۸۸)*.

داستان با آیهٔ بیست‌وششم از سورهٔ مائده و اشاره به داستان "هابیل" و "قابیل" شروع می‌شود. این داستان در "تورات" و "انجیل" نیز آمده‌است و مقولهٔ برادرکشی را به‌عنوان برجسته‌ترین مضمون رمان روایت می‌کند. بازسازی داستان "هابیل" و "قابیل" در این رمان یکی از خلّاقیّت‌های نویسنده است. داستانی که با مضمون برادرکشی، جزو حافظهٔ جمعی بشر بوده‌است و مختصّ غرب یا شرق نیست، یک درد بشری است برای تمام اعصار. تاریخ پر از برادرهایی است که به دست برادر کشته‌شده‌اند. داستان دوم در صفحهٔ دویست‌وهفده، تلمیحی به ماجرای به صلیب کشیده‌شدن "مسیح" است؛ «آن شب "آیدین" خواب دید که "مسیح" شده‌است، با تاج خاری بر سر و صلیبی بر دوش» *(معروفی، ۱۳۸۶: ۲۱۷)*. این اسطوره‌های مذهبی به سبب داشتن نشانه‌هایی از اسطوره‌های جهانی، توانسته‌اند رمان را از وابستگی به یک آیین و مذهب خارج کنند و به آن، صبغه‌ای فرامرزی و جهانی بخشند و چندصدایی را در آن نمایان سازند. «تمرکززدایی کلامی – ایدئولوژیک فقط زمانی به وقوع می‌پیوندد که یک فرهنگ ملّی، ماهیت بسته و خودکفای خود را از دست بدهد و خود را فرهنگی در میان فرهنگ‌ها و زبان‌های دیگر بداند» *(باختین، ۱۳۸۷: ۴۷۰)*.

نمود دیگر چندصدایی در مقولهٔ تنوّع فرهنگ‌ها، در این رمان، حضور یک خانوادهٔ ارمنی مهاجر است؛ هر ملّتی در انزوا و تنهایی، راه به جایی نمی‌بَرد، در مسیر برخوردها و پیوندهاست که رشد می‌کند و پا می‌گیرد؛ فرهنگ‌ها همیشه به یک‌دیگر زندگی بخشیده، بر هم تأثیر گذاشته و هم‌دیگر را باور کرده‌اند. "معروفی" کوشیده‌است با روایت گوشه‌ای از زندگی این خانواده، قسمت‌هایی از عقاید و باورهای دینی و عناصر زبانی آنان را در کنار مسلمانانِ ایرانی و یا آذری‌زبان نشان دهد و اندیشه و جهان‌بینی این دو گروه را نسبت به سویه‌های گوناگون هستی و انسان، نمایان سازد. از نمونه‌های این تنوّع و چندگانگی به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

ت – ۳ – ۱) تفاوت در جهان‌بینی و چگونگی برخورد شخصیّت‌های این دو گروه در مواجهه با شخصیّت "آیدین" و شخصیّت زنان رمان نظیر "جابر اورخانی" با نگاهی متحجّرانه و جاهلی، در مقابل "مسیو سورن" با دیدی مُبتنی بر رعایت حقوق دیگران؛

ت – ۳ – ۲) ذکر شماری از نام‌های ارمنی مثل: "سورمه"، "سورن"، "سرکیس"، "میرزایان" و "یوگینه"؛

ت – ۳ – ۳) اشاره به عناصر آیینی ارمنی از قبیل "مسیح"، "صلیب"، "کریسمس" و "غسل تعمید" در کنار اعتقادات و باورهای شیعی؛

ت – ۳ – ۴) واژه‌های ارمنی چون "پوتشکا" و "لاوا" در کنار واژه‌های ترکی چون: "تندیر"، "کندی"، "تزول"، "قارداش" و ...

این تنوّع و چندگانگی در "سمفونی مردگان"، همان بحث "خود" و "دیگریِ" "باختین"است. اگر ما نتوانیم دیگری را بپذیریم، نمی‌توانیم چندصدایی داشته‌باشیم. نویسنده، داستانش را چون منشوری در نظر گرفته که بتواند طیف صداهای مختلف را بازتاب دهد.

ت – ۴) روابط بینامتنی

تعامل متون ادبی میان اقوام و ملل گوناگون، باعث غنای فرهنگ ملّی و گسترش حوزهٔ مخاطبان می‌شود. «بینامتنیت (Intertextuality) مبتنی بر این اندیشه است که متن، نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست، بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد» *(مکاریک، ۱۳۸۸: ۷۲)*. انسان در زندگی خود چه در وادی گفتار و چه در وقت فکرکردن، در ارتباط بینامتنی با دیگران است، آثار ادبی نیز با متون قبل از خود در ارتباط هستنند. از دیدگاه "باختین" تنها انسانی که خارج از روابط بینامتنی بوده، انسان اسطوره‌ای است که اوّل‌بار با طبیعت بکر و دست‌نخورده مواجه بوده‌است. «کتاب‌ها نیز، همواره از دیگر کتاب‌ها سخن می‌گویند و هر قصّه، قصّه‌ای است که پیش از این

گفته‌شده‌است» *(یزدان‌جو، ۱۳۸۱: ۲۸۲)*. رمان‌ها در اساس، بیش‌تر از رمان‌های دیگر مایه و الهام می‌گیرند تا از واقعیت‌ها. این خصوصیت آثار هر نویسندهٔ اصیلی است که آثارش را در پاسخ به آثار نویسندگان دیگر می‌آفرینند. رمان "سمفونی مردگان" از جنبه‌های ساختاری و محتوایی، وام‌گیری‌ها و تأثیرپذیری‌های هنری فراوانی از متون دیگر داشته‌است. کوشش "عبّاس معروفی" بر آن است که میان آوای خود و آوای دیگری، گفتگو و مکالمه‌گری را هنرمندانه و غیر مستقیم نشان دهد. آثاری که "سمفونی مردگان" از آن‌ها تأثیرپذیری بیش‌تری داشته، عبارتند از:

ت – ۴ – ۱) رمان "خشم و هیاهو" اثر "ویلیام فاکنر": "معروفی" در داستانش، از جنبه‌های ساختاری و محتوایی، وام گیری‌های فراوانی از "خشم و هیاهو" داشته‌است که در این‌جا به‌اختصار به چند مورد اشاره می‌شود:

ت – ۴ – ۱ – ۱) ساخت و طرح داستان: در "خشم و هیاهو" فروپاشی بنیان خانوادهٔ "کامپسن" در آمریکا با مرگ پدر، مادر و جدایی فرزندان همراه می‌شود و در "سمفونی مردگان" شاهد فروپاشی خانوادهٔ "اورخانی" هستیم.

ت – ۴ – ۱ – ۲) روایت داستان: سه فصل از چهار فصل "خشم و هیاهو" به شیوهٔ سیّال ذهن و یک فصل به شیوهٔ دانای کل است و همین شیوه در "سمفونی مردگان" نیز رعایت می‌شود.

ت – ۴ – ۱ – ۳) وجود شخصیّت‌های دیوانه و ترسیم ذهنیّت آنان: در "خشم و هیاهو" زندگی ذهنی "بنجی" و در "سمفونی مردگان" زندگی "آیدین" با جنون و دیوانگی همراه است.

ت – ۴ – ۱ – ۴) انس و علاقهٔ دوطرفه بین دو خواهر و برادر در هر دو داستان: در "خشم و هیاهو"، "کدی" و "بنجی" و در "سمفونی مردگان"، "آیدا" و "آیدین" نسبت به هم‌دیگر رابطه‌ای صمیمی دارند.

ت – ۴ – ۱ – ۵) سرنوشت تلخ دخترهای خانواده: در "خشم و هیاهو" فرار "کدی"

از خانه و ازدواج ناموّفقش و در "سمفونی مردگان"، "آیدا" به سبب اختلاف با همسرش، در تنهایی و غربت، اقدام به خودسوزی می‌کند.

ت – ۴ –۲) رمان "صد سال تنهایی" اثر "گابریل گارسیا مارکز": در "سمفونی مردگان" صحنه‌ها و نمونه‌هایی وجود دارد که تداعی‌کنندهٔ صحنه‌هایی از رمان "صد سال تنهایی" است. مثلاً وجود شرکت "موز" در "صد سال تنهایی" و کارخانهٔ پنکه‌سازی "لُرد" و هم‌چنین شرکت سم‌پاشی "بایکوت" در "سمفونی مردگان" که در هر دو اثر، کلید و نشانه‌هایی از استعمار است. پرواز "رمیدیوس" در "صد سال تنهایی" و پرواز "یوسف" با چتر پدرش از بالای پشت بام در "سمفونی مردگان"، شباهت‌های فراوانی با هم دارند. زندگی یکی از شخصیّت‌های اصلی "صد سال تنهایی"، در یک دخمه به مدّت چندین سال و هم‌چنین سکونت "آیدین" در "سمفونی مردگان" در زیر زمین یک کلیسابه مدّت چهار سال که بی‌شباهت به دخمه نیست، نشانه‌هایی از تشابهات در متن این دو نوشته است.

ت – ۴ – ۳) شخصیّت‌های داستانی "فرانتس کافکا": «شخصیّت "آیدین" در "سمفونی مردگان"، شباهت‌های بسیاری با شخصیّت‌های داستانی "کافکا" دارد. مسألهٔ پوچی انسان و سرگشتگی‌هایش در چرخهٔ زندگی اجتماعی و جنبه‌های بوروکراتیک آن، مضمون عمدهٔ داستان‌های "کافکا" را تشکیل می‌دهند» *(عسگری، ۱۳۸۷: ۲۱۹)*.

ت – ۴ – ۴) "رسالهٔ قشیریه": توصیف آتش‌سوزی نزدیکی‌های بازار: «پدر هراسان بود؛ می‌لرزید؛ دست من و "آیدین" را محکم گرفته‌بود و هی دعا می‌خواند. باد گرم آتش را به کاروانسرای آجیل‌فروش‌ها نکشاند» *(همان: ۵۹)*، یادآور داستانی دربارهٔ "سری سقطی" از بزرگان صوفیه است. در "رسالهٔ قشیریه" نقل شده که «سری سقطی می‌گوید من مدّت سی سال است از الحمداللّه که گفتم استغفار می‌کنم، گفتند: چگونه بوده‌است؟ گفت: حریقی شب‌هنگام روی داد؛ بیرون رفتم تا دکان خود را ببینم، گفتند: حریق از دکان تو دور است. گفتم: الحمداللّه. سپس گفتم فرض کن، دکان تو نجات

یافته، آیا به مسلمانان نمی‌اندیشی؟» *(قشیری، ۱۳۸۳: ۳۱)*. هم‌چنین همین مضمون در کتاب "بوستان سعدی" در یکی از حکایت‌های باب اوّل نیز آمده‌است. با بیت آغازین: «شبی دود خلق آتشی برفروخت / شنیدم که بغداد نیمی بسوخت» *(سعدی، ۱۳۷۹: ۵۸)*.

با توجّه به نمونه‌های فوق، می‌توان چنین نتیجه گرفت که خواننده با اندکی درنگ و تأمّل، علاوه بر صدای نویسندهٔ داستان، در لایه‌های نهانی رمان، می‌تواند صداهـای دیگری را نیز احساس کند و این، همان مکالمهٔ متن است که "باختین" آن را سـاحت بینامتنی می‌داند که علاوه بر گفتگوی متون با یک‌دیگر، به ارتباط خواننده با متن هم نظر دارد. بدین‌ترتیب، روابط بینامتنی یک مناسبت پذیرفتنی میان "من" و "غیر" برقرار می‌سازد و این مقوله در مورد "سمفونی مردگان" نیز، صدق می‌کند. لازم به ذکر است که "معروفی" این شگرد را در رمان‌های "پیکر فرهاد" و "سال بلوا" نیز، تکرار کرده‌است.

ت – ۵) جریان سیّال ذهن و تک‌گویی درونی

گاهی متونی وجود دارد که از منظر اوّل شخص نوشته‌شده یا با استفاده از شیوهٔ سیّال ذهن روایت شده‌اند و البتّه چندصدایی نیز، هستند. از همین‌رو "گراهام آلن" می‌گوید: «هم‌سخن شدن مکالمه‌ای با دیگری، می‌تواند در گفتهٔ یک گویندهٔ واحد نیز، رخ دهد. این شیوه، بیش از همه در جریان سیّال ذهن مدرنیستی مشهود است. فنّی که در کار رمان‌نویسانی چون "ویرجینیا ولف" و "جیمز جویس" دیده می‌شود» *(آلن، ۱۳۸۰: ۳۸)*.

سیّال ذهن یکی از شیوه‌های بیانی است که در اثر شقّه شدن "من" درونـی پـدید می‌آید، یعنی در همین "منِ" اوّل شخص، انـبوهی از صـداهـای مـتضاد بـا راویـانی شنیده‌می‌شود که نه اوّل شخص‌اند و نه لحن بیانی نویسنده را دارند. «جریان‌سیّال ذهن و تک‌گویی درونی، نه تنها دسترسی به آگاهی شخصیّت‌ها را ساده‌تر مـی‌کند، بـلکه اجازه می‌دهد تا تفاوت‌های موجود میان این آگـاهی‌ها را بـه آسـانی بـازشناخت» *(مقدادی، ۱۳۸۲: ۲۷)*.

"معروفی" در "سمفونی مردگان" با استفاده از تکنیک سیال ذهن و تک‌گویی درونی، زمان را از گذشته و آینده حذف کرده، به کشفِ شهودی محض از زمان حال می‌رساند و ترتیب و توالی زمان، جای خود را به تراکم درهم‌تنیدهٔ خاطرات ذهن "آیدین"، "سورمه" و "اورهان" داده که گذشته، حال و آینده را در هم آمیخته‌اند و دنیای درونی خود را به دور از یک راوی نظردهنده روایت می‌کنند. برای نمونه از زبان "آیدین" می‌خوانیم که «گفتم: از آب بیا بیرون؛ گفت: احمق از دود خفه شدم؛ گفتم: خوب نکش؛ می‌زند توی گوشم. یکی این طرف، یکی آن طرف. نرّه‌غول چه کار دارم؟ دست‌هام که باز شد یک روزنامه‌ای، نامه‌ای می‌خوانم. از همین نرده‌ها می‌رفتم بالا. من نه، "یوسف". می‌رفت بالا. شیرجه می‌زد توی حوض. پدر گفت: پدرسگ، خجالت بکش؛ اقلاً برو با ذرّه‌بین کتاب‌های بچه‌ها را آتش بزن. جنگ را کی خاموش کرد؟ خریدار محبّت» *(معروفی، ۱۳۸۰: ۲۷۰)*.

از زبان "اورهان":

«خوب، حالا یک واکس حسابی به تن پدر می‌زنم، امّا رفت بالا. رفت بالا. مثل بادبادک رفت بالا. شلوار مرا برای چی می‌کشی، لعنتی؟ پس آدم‌ها این جوری می‌میرند؟ اگر کسی کمک کند، نمی‌میرند. زمین کوچک می‌شود و می‌رود بالا. آن وقت آدم باد می‌کند و به اندازهٔ دنیا می‌شود؛ بعد می‌ترکد. نه، خدا! این انصاف نیست» *(همان: ۳۴۷)*.

در فصل سوم نیز "سورمه" با شیوهٔ تک‌گویی و مکالمات درونی به دور از دخالت نویسنده و آزادانه، ذهنیّت خود را برای خواننده روایت می‌کند. او با شیوهٔ سیّال ذهن و تک‌گویی درونی، در پیِ نوعی "بی‌واسطگی روایی" است. حُسن برجستهٔ این گزینش، در آن است که خواننده از رهگذر داوری مستقلّ شخصیّت‌ها در قبال دیگران، به سویه‌های گوناگون گفتار، پندار و کردار کسان داستان پی می‌برد. به‌علاوه، توانسته‌است گفتگویی میان گذشته و حال به وجود آورد، ابعاد گوناگون و غالباً متناقض ذهنیّت

شخصیّت‌ها را برای خواننده آشکار کند و سبکِ نگارشی متفاوتی در مقایسه با ساختار نحوی و صرفی اصل متن اختیار کند.

ت – ۶) تلفیق ژانرها و گونه‌های ادبی

در داستان‌های نو و مدرن، نویسندگان با ادغام گونه‌هایی چون: علمی – تخیّلی، اسطوره‌ای، سیاسی، اجتماعی، عاشقانه و ...، در متنی واحد، تنوّع خارق‌العاده‌ای در بافت کلام و حدّ شگرفی از آزادی تفسیر، برای خوانندگان خلق می‌کنند که سبب می‌شود نوشته مفهومی چندصدایی به خود بگیرد. "معروفی" در "سمفونی مردگان" با ظرافت و هنرمندی توانسته‌است با کاربرد چند ژانر، رمان را از قالب تک‌خطّی‌بودن خارج سازد و در عین حال آن را به‌صورت مجموعه‌ای واحد و تفکیک‌ناپذیر پیوند دهد. "میلان کوندرا" معتقد است که «یک رمان در عین چندگونگی و برخورداری از خطوط چندگانه و استقلال نسبی، می‌بایست با مضمونی مشترک به یک وحدت مرکزی برسد» *(کوندرا، ۱۳۸۰: ۱۴۸-۱۴۹)*. گونه‌های تلفیقی یکی از اساسی‌ترین اشکال سازمان‌دهی دگرمفهومی و چندصدایی در رمان است. این گونه‌های تلفیقی، معمولاً در رمان، علاوه بر تمامیت و استقلال ساختاری، خصوصیات زبان‌شناختی و سبک‌شناختی خود را نیز حفظ می‌کنند*(رک. باختین، ۱۳۸۷: ۴۱۶)*.

نمونه‌هایی از آمیختگی گونه‌ها را می‌توان به این شکل دید: گونهٔ عاشقانه در عشق "آیدین" و "سورملینا"، گونهٔ اجتماعی در فروپاشی بنیان خانوادهٔ "اورخانی"، گونهٔ اسطوره‌ای در مقولهٔ برادرکشی با بازسازی روایت "هابیل" و "قابیل"، گونهٔ روان‌شناختی در روایت سیّال ذهن و روان زنانه – آنیما – و روان مردانه – آنیموس – در وجود "آیدا" و "آیدین" و گونهٔ سیاسی در اتّهام استاد "دلخون" و "آیدین" در گرایش به نیروهای چپ.

تمامی این گونه‌ها با حضور در بافت "سمفونی مردگان"، خصوصیات زبان‌شناختی

و سبک‌شناختی ویژهٔ خود را به آن وارة، در عین حال، وحدت زبان‌شناختی آن را حفظ کرده، بر تنوّع گفتاری آن افزوده‌اند.

ت – ۷) وجود عناصر و شاخصه‌هایی از مکاتب ادبی مختلف

حضور عناصری از مکتب‌های مختلف در متنی واحد در کنار یک‌دیگر، می‌تواند یکی دیگر از مصداق‌های چندصدایی باشد. تلفیق این مکاتب در متن، گونه‌ای جامعیت به اثر می‌بخشد و با این شیوه، رمان به ساختی سمفونی‌وار نزدیک می‌شود. پرداختن به مناسبات و پیوندهای داستان‌ها و رمان‌های معاصر فارسی با مکاتب ادبی غرب، دقّتی فراوان و نگاهی جامع می‌خواهد که در این جُستار، مجالی برای صحّت و سقم این انطباق‌ها وجود ندارد. "معروفی"، "سمفونی مردگان" را با تلفیقی از واقعیت و خیال نوشته و در این شیوه توانسته‌است، عناصر چند مکتب ادبی را خلّاقانه به کارگیرد و در عین حال، داستان از نظر درون‌مایه و عملِ داستانی، آسیبی نبیند. شالودهٔ آمیزه‌ای داستان از مکاتب متنوّع، خواننده را برای رسیدن به لایه‌های نهانی و شخصیّت‌های داستان به چالش بیش‌تری وامی‌دارد و این سهیم‌شدن خواننده در تفسیر وقایع، به چندصدایی‌شدن داستان معروفی، کمک می‌کند. مکاتب موجود در این داستان عبارتند از:

ت – ۷ – ۱) عناصر مکتب رئالیسم:

– نشان دادن یک دورهٔ مشخّص از تاریخ ایران (سال‌های ۱۳۱۲–۱۳۵۵هـ‌ش)؛

– مستند بودن بسیاری از وقایع داستان با تاریخ آن دوره مانند اشغال ایران از سوی نیروهای خارجی، فعالیّت حزب توده و ...؛

– واقعی بودن بسیاری از مکان‌های جغرافیایی نظیر "اردبیل"، "شورآبی" و....

ت – ۷ – ۲) عناصر مکتب رمانتیک:

– عشق "آیدین" و "سورمه"؛

– تنهایی و سرگشتگی شخصیّت‌های داستان؛

– عشق نهانی "آیدین" به طبیعت با رویکردی فلسفی؛

– دگراندیشی و مقابلهٔ "آیدین" با سنّت‌های خانواده و جامعه.

ت – ۷ – ۳) عناصر مکتب اگزیستانسیالیسم:

– مسئول بودن "آیدین" و "اورهان" در تعیین سرنوشت زندگی (اوّلی پاک و بی آلایش و دومی قابیل‌گونه)؛

– محتوای داستان براساس مرگ‌اندیشی؛

– پذیرش پوچی و مرگ از جانب "اورهان"، "آیدین" و "آیدا".

ت – ۷ – ۴) عناصر مکتب سورئالیسم:

– ترسیمی فراواقعی از زندگی و مرگ "یوسف"؛

– دیوانگی و جنون "آیدین".

ت – ۸) گفتمان دوسویه

گاهی نویسنده در ساختار رمان از عوامل صوری و شکلی استفاده می‌کند که یگانگی گفتمان را از بین می‌برد و حالت چندآوایی و چندواژگانی در آن ایجاد می‌شود. این شیوه به چهار بخش تقسیم می‌شود: "سبک‌پردازی" (Stylization)، "تقلید نقیضه‌ای (Parody) "، "طنین" (Skaz) و "جدل نهانی" (Hidden Polemik).

در سبک‌پردازی و نقیضه، نویسنده به تقلید از سبکی خاص می‌پردازد؛ با این توضیح که در اوّلی، این سبک ارزش‌ها و مفاهیمی را نشان می‌دهد که با جهان‌بینی شخصیّت هم‌خوانی دارد و درنتیجه، مقصود اوّلیه و اصلی سبک و استفاده‌ای که نویسنده از آن می‌بَرد، در یک سو قرار می‌گیرد، امّا در دومی، سبکی را به وام می‌گیرد و اهدافی را بر آن اعمال می‌کند که در سوی مخالف هدف اصلی سبک یا ناهم‌خوان با آن است. اسکاز (طنین) واژه‌ای روسی و بیانگر حالت و تکنیک روایی است که روایت

شفاهی را بازمی‌نمایاند. جدل نهانی آن نوع از گفتار است که در آن می‌توان حضور دیگری را احساس کرد و درواقع گفتاری است که در پاسخ به سخنان دیگری شکل می‌گیرد *(رک. مقدادی، ۱۳۸۲: ۲۶)*.

نمونه‌های گفتمان دوسویه را می‌توان در "سمفونی مردگان" پیدا کرد. در فصل چهارم که داستان از زبان "آیدین" روایت می‌شود، گونه‌ای سبک‌پردازی‌است. در این فصل افکار و اعمال "آیدین" پس از خوردن مغز چلچله از دست "اورهان"، با سبک و زبان بیماران اسکیزوفرنی – روان‌پریش – به خواننده منتقل می‌شود، زیرا اصل رسایی ارتباط، کیفیت و شفافیت در کلام او، دچار نقص و ابهام شده‌است. هم‌چنین در صفحات ۱۱۹، ۱۲۵، ۱۹۲ و ۲۰۶، "معروفی" در مکالمات "آیدین" با پدر، مادر و "سورمه"، از مفاهیمی چون: فراق، درد، تنهایی و عشق به کرّات استفاده می‌کند کلماتی که هم زبان احساسی و رمانتیک را به خواننده منتقل می‌کند و هم این سبک، با دنیای ذهنی "آیدین" قبل از این‌که کارش به جنون بینجامد، هم‌خوانی دارد.

از نمونه‌های نقیضه در رمان، در صفحهٔ ۳۱ است که "آیدین" با تقلیدی سخره‌آمیز از سبک و زبان گونه‌های رمانس مطالبی را برای باربران بازار می‌خواند. در صفحهٔ ۲۸۸، نویسنده با تقلیدی تمسخرآمیز از زبان رسمی و تشریفاتی با استفاده از اصطلاحاتی چون "مختصر عرض داشتم" و "خدمت برسم"، شخصیّت "اورهان" را به سُخره می‌گیرد. در صفحهٔ ۱۰، دربارهٔ "ایاز" از زبان نویسنده، می‌خوانیم: «پدر خیلی دوستش داشت، هم به خاطر این که پاسبان قدیمی شهر بود و هم برای چیزهای زیادی که می‌دانست؛ شرق و غرب عالم توی مشتش بود. از هرچیزی سررشته داشت». "معروفی" با استفاده از ساختار پیوندی در نحو جملات، سبکی دوگانه را ایجاد کرده که علی‌رغم داشتن نقیضهٔ پنهان، گفتار مخفی دیگران را نیز، دربارهٔ "ایاز" بیان می‌کند، درواقع جملاتِ "چیزهای زیادی که می‌دانست؛ شرق و غرب عالم توی مشتش بود و از هرچیزی سررشته داشت"، آرای مردم عامّه دربارهٔ او است.

از نمونه‌های طنین، می‌توان در فصل سوم به مواردی بازخودد؛ آن‌جا که "سورمه" در بازگویی خاطرات خود، پس از آشنایی با "آیدین"، فراوان با فعل‌های "گفت، گفتم، گفته‌بودند و..." با زبانی نزدیک به محاوره، جریان برخورد "آیدین" و "اورهان"، پدرش، "مسیو سورن" و "آیدین" را روایت می‌کند و یا در صفحات ۳۸ و ۳۹، "اورهان" در بازگویی خاطراتش، مشاجره و گفتگوهای پدر و "آیدین" را روایت می‌کند.

نمونه‌های جدل نهانی نیز، در فصل اوّل نمودی ویژه دارد. آن‌جا که از زبان "اورهان" نقل می‌شود: «سر قبر پدر نشستم و گریه کردم. گفتم: پدر مرا از چه ساختی، او را از چی؟ چرا قشنگ‌ترین دختر دنیا شیدای برادرم شده؟ خمیره‌مان که یکی است. نیست؟» *(معروفی، ۱۳۸۰: ۲۸)* هم‌چنین در صفحات ۲۲، ۲۵، ۲۶ و ۳۴۶ نیز "اورهان" با پدر و مادر، مکالمه‌ای فرضی در تخیّلش ایجاد کرده‌است. بدین‌ترتیب در هر چهار شیوهٔ گفتار، "دیگری" به‌شکلی مخفی و پنهان به گفتمان نویسنده و شخصیّت‌های داستان افزوده‌شده‌است.

نتیجه

همان‌طور که ملاحظه شد، "باختین" با نگاه ویژه به هستی و انسان، با طرح مفاهیمی چون "دگرآوایی"، "چندصدایی" و "مکالمه‌گری"، راه را به سوی کثرت بشری باز می‌کند و رمان را به سبب توانایی و قابلیت فراوان، سرشار از آواها، تفسیرها، جهان‌نگری‌ها و پاسخ‌های گوناگون می‌داند.

با تغییر در ساختار کلّی جامعه، شیوه‌ها و ساخت‌مایه‌های هنری نیز دچار تغییر و تحوّل می‌شوند. رمان‌های رئالیستی در روایت‌گری، حالتی یکنواخت دارند و داستان با تکنیک‌های آشنا، شخصیّت‌های مألوف و "پیرنگ"های دارای فرجام قطعی نوشته‌می‌شوند و نوعی رکود و ایستایی را به ادبیات تحمیل می‌کنند؛ علاوه بر آن، در این شیوهٔ داستان‌گویی، روی آوردن به مطلق‌گرایی و عدم تنوّع در نظام صوری و

محتوایی، رمان را از چندصدایی دور می‌کند. چندصدایی را در وجه غالب، می‌بایست از شگردهای رمان‌های مدرنیستی و پست‌مدرنیستی دانست، زیرا با تغییراتی که در فرم و محتوا پیش می‌آید، شخصیّت‌ها به آواهایی مستقل و جهان‌بینی‌هایی خاص دست می‌یابند.

در ادبیات داستانی معاصر ایران، جریان‌های شکل‌گیری خلّاقیّت بیانی، از تک‌صدایی به چندصدایی و از استبداد به سوی دموکراسی را حس می‌کنیم، امّا یکسان نبودن ویژگی‌های چندصدایی، از جنبه‌های محتوایی و شیوهٔ اجرا، کم‌تر اثری را در زمرهٔ آثار شاخص چندصدایی قرار داده‌است. "معروفی" در "سمفونی مردگان"، در ساختار روایی و تکنیکی اثرش، از روش‌های مدرن سود می‌جوید و از بُعد محتوا با توسّل به شگردهایی چون "تنوّع فرهنگ‌ها"، "روابط بینامتنی"، "تلفیق گونه‌های ادبی" و "شاخصه‌های مکاتب ادبی غرب"، تنوّع و نسبیّتی در اثرش به وجود آورده که نهایتاً آن را می‌توان رمانی چندصدایی به‌حساب آورد.

پی‌نوشت

۱. "میخائیل باختین" در ۱۶ نوامبر (۱۸۹۵م.) در شهر "اورل"، به دنیا آمد. پدرش کارمند بانک بود و به اقتضای کارش در چند شهر روسیه خدمت کرده بود. بنابراین، سال‌های اوّل دوران کودکی "باختین" نخست در شهر "اورل"، سپس در "ویل‌نیئوس" و سرانجام در "اودیسا"، شهری که دورهٔ دبیرستان را در آن‌جا به پایان برد، سپری گردید. "باختین" در سال (۱۹۱۳م.) در دانشگاه همان شهر، در دانشکدهٔ تاریخ و فلسفه ثبت نام نمود. اندکی بعد به دانشگاه "پترزبورگ" منتقل شد. در این زمان، شهر "پترزبورگ" شاهد شور و هیجان فراوان بود. در همین ایّام بود که "باختین" شالودهٔ فلسفی خود را بنا نهاد. در سال (۱۹۱۸م.) تحصیل دانشگاهی را به اتمام رساند و به شهر "نول" (NeveL) عزیمت کرد و به مدّت دو سال در آن‌جا به تدریس پرداخت. در آن‌جا بود که اعضای محفل "باختین" با حضور شخصیّت‌های علمی معروفی در زمینه‌های فلسفه، زبان‌شناسی و موسیقی تشکیل شد. "باختین" در سال (۱۹۲۰م.) به شهر "ویتبسک (Vitebsk)" نقل مکان کرد؛ جایی که مأوای هنرمندان بزرگ و نیز محلّ برگزاری کنفرانس‌های علمی- ادبی بود. زمانی که او در شهر "ویتبسک" به سر می‌برد، دو رویداد مهم در زندگی وی رخ داد؛ در سال (۱۹۲۱م.)، با "النا الکساندرونا اکلوویچ" ازدواج کرد. او تا سال (۱۹۷۵م.) که باختین چشم از جهان فروبست، برای وی همسری مهربان بود و دیگر این که در سال (۱۹۲۳م.) به بیماری استخوان پا مبتلا شد که به قطع پای وی در سال (۱۹۳۸م.) منجر گردید. "باختین" در سال (۱۹۲۴م.) به "لنینگراد" برگشت و در "موسسهٔ تاریخ" به کار مشغول شد. در این زمان بود که به چاپ برخی از آثار خود همّت گمارد. نخستین اثر بزرگ او "مسائل هنر داستایوسکی" در سال (۱۹۲۹م.) چاپ و منتشر شد. در این کتاب بود که مفهوم تحوّل‌آفرین "چند آوایی" به جهانیان عرضه گردید. این کتاب که روایتی نو از موضوعی کهن بود، با اقبال همگان مواجه شد، امّا دیری نپایید که پژواک آن، در چنبر سانسور خاموش شد و "باختین" به منطقه‌ای دورافتاده در "قزّاقستان" تبعید گردید و مدّت شش سال به عنوان دفتردار در شهر گمنامی به نام "کوستاناج (KustanaJ)" به سر برد. او در این شهر توانست به‌نحوی فعالیّت علمی خود را ادامه دهد و چندین مقالهٔ با ارزش، چون "گفتمان در رمان" را در همین سال‌های تبعید نوشت. در سال (۱۹۴۰م.)، رسالهٔ مفصّل خود را دربارهٔ "رابله"، طنزنویس قرن شانزده فرانسه به عنوان پایان‌نامهٔ دکترای خود ارائه کرد، امّا تا پایان جنگ دوم، جلسهٔ دفاعیهٔ پایان‌نامهٔ او برگزار نگردید. از سال (۱۹۴۶م.) تا (۱۹۴۹م.) مسألهٔ پذیرش یا ردّ پایان‌نامه، گروه دانشوران "مسکو" را در دو جناح قرار داد؛ گروهی دست‌نوشتهٔ اصلی را برای طرح در جلسه دفاعیه پذیرفتند و گروه دیگر، با پذیرش آن مخالفت کردند. در این‌باره، چند جلسهٔ جنجالی برگزار و سرانجام دولت وارد صحنهٔ عمل شد و حکم بر ردّ آن داد. به این شکل، پایان‌نامهٔ دکترای "باختین" تحت عنوان "رابله و فرهنگ عامّه در قرون وسطی و رنسانس" تا نوزده سال دیگر در بوتهٔ فراموشی ماند تا آن که در سال (۱۹۶۵م.) به زیر چاپ رفت و تاکنون به چندین زبان نیز ترجمه شده‌است. "باختین" در سال‌های پایان حیاتش از شهرت و اعتباری که سال‌ها از وی دریغ شده‌بود، برخوردار گردید. کتاب "رابله" پس از آن که به‌صورت رشته‌مقاله‌هایی در مجلّه‌های معتبر انتشار یافت، در سال (۱۹۶۵م.) چاپ گردید. مجموعه مقاله‌های "باختین" تحت عنوان "پرسش‌هایی دربارهٔ ادبیات و زیباشناسی"، اندکی پس از درگذشت او در سال (۱۹۷۵م.) منتشر شد. از میان کتاب‌هایی که به او نسبت داده‌شده، دربارهٔ سه کتاب، مناقشهٔ فراوانی وجود دارد؛ کتاب "فرویدگرایی" (۱۹۲۷م.) و "مارکسیسم و فلسفهٔ زبان" (۱۹۲۹م.) که هر دو با نام مستعار "ولوشینوف" به چاپ رسیده‌اند و کتاب "روش صوری در دانش‌پژوهشی ادبی" (۱۹۲۸م.) که با نام مستعار "مدودف" منتشر شده‌است (رک. باختین، ۱۳۸۷: ۱۸-۲۵).

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. آلن، گراهام. (۱۳۸۰). **بینامتنیت**. ترجمهٔ پیام یزدان‌جو. تهران: مرکز.
۲. احمدی، بابک. (۱۳۸۸). **ساختار و تأویل متن**. چ ۱۱. تهران: مرکز.
۳. اسحاقیان، جواد. (۱۳۸۷). **پژوهشی از خشم و هیاهو تا سمفونی مردگان**. تهران: ققنوس.
۴. انصاری، منصور. (۱۳۸۴). **دموکراسی گفتگویی**. تهران: مرکز.
۵. باختین، میخائیل. (۱۳۸۷). **تخیّل مکالمه‌ای**. ترجمهٔ رؤیا پورآذر. تهران: نی.
۶. تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). **منطق گفتگویی میخائیل باختین**. ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: مرکز.
۷. داستایوفسکی، فئودور. (۱۳۳۳). **نازنین و بوبوک**. ترجمهٔ رحمت الهی. تهران: کتاب‌فروشی زوّار.
۸. سعدی، شیخ مصلح‌الدّین. (۱۳۷۹). **بوستان**. تصحیح و توضیح غلام‌حسین یوسفی. چ ۶. تهران: خوارزمی.
۹. عسگری حسنکلو، عسگر. (۱۳۸۷). **نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی**. تهران: فرزان‌روز.
۱۰. غلام‌حسین‌زاده، غریب‌رضا و غلام‌پور، نگـار. (۱۳۸۷). **میخاییل باختین (زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین)**. تهران: روزگار.
۱۱. فاکنر، ویلیام. (۱۳۶۹). **خشم و هیاهو**. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.
۱۲. فلکی، محمود. (۱۳۸۲). **روایت داستان (تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی)**. تهران: بازتاب نگار.
۱۳. قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن. (۱۳۸۳). **رسالهٔ قشیریه**. ترجمهٔ ابوعلی حسن بن احمد عثمانی. تصحیح بدیع‌الزّمان فروزان‌فر. چ ۸. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۴. کوندرا، میلان. (۱۳۸۰). **هنر رمان**. ترجمهٔ پرویز همایون‌پور. چ ۵. تهران: گفتار.
۱۵. معروفی، عبّاس. (۱۳۸۶). **سمفونی مردگان**. چ ۱۱. تهران: ققنوس.
۱۶. مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸). **دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی. چ۳. تهران: آگه.
۱۷. میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۰). **صد سال داستان‌نویسی ایران**. ۳ جلد در ۲ مجلد. چ ۲. تهران: چشمه.
۱۸. مارکز، گابریل گارسیا. (۱۳۸۷). **صد سال تنهایی**. ترجمهٔ بیتا حکمی. چ ۲. تهران: کتاب پارسه.
۱۹. یزدان‌جو، پیام. (۱۳۸۱). **ادبیات پسامدرن**. چ ۲. تهران: مرکز.
۲۰. یکتا، الهام. (۱۳۸۴). **ازل تا ابد (درون‌کاوی رمان سمفونی مردگان)**. تهران: ققنوس.

ب) مقالات:

۲۱. بهبهانی، سیمین. (۱۳۷۰). "**نقد کتاب سمفونی مردگان**". در مجلّهٔ کلک. شمارهٔ ۰۱۷
۲۲. غلام‌حسین‌زاده، غریب‌رضا. (۱۳۸۷). "**حضور دو دنیای تک‌صدا و چندصدا در اشعار حافظ (خوانشی در پرتو منطق مکالمهٔ میخائیل باختین)**". در پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی. شمارهٔ ۵۷.
۲۳. کهنمویی‌پور، ژاله. (۱۳۸۳). "**چندآوایی در متون داستانی**". در پژوهش زبان‌های خارجی. شمارهٔ ۱۶.
۲۴. گاردینر، مایکل. (۱۳۸۱). "**تخیّل معمولی باختین**". ترجمهٔ یوسف اباذری. در فصل‌نامهٔ ارغنون. شمارهٔ ۲۰.
۲۵. گرجی، مصطفی. (۱۳۸۹). "**بررسی تطبیقی داستان‌های بن‌بست و سمفونی مردگان با تأکید بر مسألهٔ اضطراب مرگ (برادرکشی)**". در فصل‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی. شمارهٔ ۲۱.
۲۶. محمودی، محمّدعلی و پورخالقی چترودی، مهدخت. (۱۳۸۲). "**روایت جریان سیّال ذهن در سمفونی مردگان**". در مجلهٔ زبان و ادبیات دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد. شمارهٔ ۱۴۳.
۲۷. مقدادی، بهرام. (۱۳۸۲). "**جویس و منطق مکالمه (رویکردی باختینی به اولیس جیمز جویس)**". در پژوهش‌های

زبان‌های خارجی. شمارهٔ ۱۵.
۲۸. میروژک، اسلاومیر. (۱۳۸۶). "**ادبیات چندصدایی و نمایش‌نامه**". ترجمهٔ احسان مقدّسی. در ماه‌نامهٔ تخصصی تئاتر صحنه. شمارهٔ ۵۸ و ۵۹.
۲۹. نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۷). "**باختین (گفتگومندی و چندصدایی مطالعهٔ پیشا-بینامتنیت باختینی)**". در پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی. شمارهٔ ۵۷.
۳۰. یاوری، حورا. (۱۳۸۶). "**روان‌کاوی و ادبیات (بررسی کتاب سمفونی مردگان)**". ترجمهٔ پروین مقدّم. در پژوهش‌نامهٔ فرهنگستان هنر. شمارهٔ ۴.

پ) مجموعه مقالات:
۳۱. نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). "**گفتگومندی در ادبیات و هنر**". تهران: سخن.