

تحلیل دگر مفهومی در داستان «کبابِ غاز» بر اساس دیدگاه «باختین»

لیلا هاشمیان*

تاریخ دریافت: ۹۲/۶/۱۱

ابراهیم واشقانی فراهانی**

تاریخ پذیرش: ۹۲/۱۰/۳

فریدین شریف‌نیا***

چکیده

این نوشتار کوشیده است ویژگی‌های «دگر مفهومی» از دیدگاه «باختین» را در داستان کوتاه «کبابِ غاز» سید محمدعلی جمال‌زاده بررسی کند. بررسی ویژگی‌هایی همچون سبک‌خنده‌دار، زبان، واقعیت معاصر، قلمرو شخصیت، گفتمان، انکسار و انحراف نویسنده در داستان، دیدگاه تازه‌ای به مخاطب می‌دهد تا لایه‌های دیده نشده یا سطحی نگریسته شده برای او آشکار شود. همچنین بتواند زبان و گفتار نویسنده و شخصیت‌های داستانی را بشناسد؛ حتی با مکالمه‌گرایی و نسبی‌گرایی باورها در داستان آشنایی پیدا کند. از آنجاکه جمال‌زاده را آغازگر واقع‌گرایی در داستان‌نویسی می‌دانند، این مقاله به بررسی دگر مفهومی در یکی از داستان‌های او می‌پردازد. داستانی که طنزگونه است؛ و خنده- که در دگر مفهومی اهمیت فراوانی دارد- در آن جریان دارد.

کلیدواژه‌ها: باختین، کبابِ غاز، دگر مفهومی، سبک خنده‌دار، گفتمان.

* عضو هیئت علمی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان (استادیار).
d_Hashemian@basu.ac.ir

** عضو هیئت علمی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور تهران (استادیار مسئول).

Vasheghani1353@gmail.com

*** کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا.

مقدمه

یکی از اهداف بررسی داستان، پرده برداشتن از زیبایی‌ها و عیوب آن است. بیشتر نگاه‌های منتقدانه و پژوهشی به ویژگی‌هایی چون طرح، شخصیت، درون‌مایه و زبان داستان‌هاست؛ و در نتیجه این بررسی‌هاست که اثری را شاهکار و اثر دیگری را ضعیف می‌دانند. امروزه این بحث بسیار گسترده شده و اشخاص معروف و صاحب‌نظر، پا به این میدان پژوهشی-تحقیقی نهاده‌اند و هر کدام در زمینه‌ای کار کرده‌اند. «باختین» از جمله صاحب‌نظرانی است که با مطالعه و بررسی عمیق، داستان را بهترین عرصه برای مکالمه و گفت‌وگو گونه ادبی می‌داند. «از دیدگاه باختین، آغازگاه نظریهٔ رمان، گسست میان آگاهی و دنیا، میان ذهن و عین نیست؛ بلکه کارنوال^(۱) است و کارنوال به صورت رویداد مردمی انتقادی در تقابل با جدیت فرهنگی رسمی تعریف می‌شود» (پوینده، ۱۳۷۷: ۱۸۵). «دگر مفهومی»، فرصتی است برای حضور دیگر زبان‌های درحاشیه‌رفته و دیگر عقایدی که در سطوح پایین انسانی مانده‌اند. همچنین، ظهور نسبی‌گرایی چندصدایی در برابر مطلق‌گرایی تک‌صدایی و باور به زمان (توجه بیشتر به زمان حال) و حضور گفت‌وگو گونه ادبی است که در خیال و آرمان تک‌صدایی‌های نقدناپذیر و بالانشین مقدس و قالبی و عقیده برتر نمی‌ماند. این ویژگی در داستان، پایان‌ناپذیر است و نمی‌میرد و در یک قالب برای همیشه، قرار نمی‌گیرد تا با گذشت زمان آن نیز در گذشته بماند؛ بلکه دگر مفهومی همیشه در زمان خود ناقص است و نسبی. این، رمز نامیرایی آن است که در هر زمان جریان دارد ولی اسلوب قطعی ندارد تا حکم قطعی صادر کند. خنده، از ویژگی‌های جداناپذیر دگر مفهومی است. خنده‌ای که در سطح پست (پایین) مردمی پدیدار می‌شود. خنده‌ای که خود را در زبان و ادبیات مطلق و برتر گذشته، در فضایی بسته با چشم‌پوشی بر دیگر زبان‌ها و گفتارهای عقیدتی، جدی فرض کرده است. این همان خنده‌ای است که در نمایش‌های مردمی و طنزها دیده می‌شود.

در دگر مفهومی، راوی نیز بازسازی می‌شود و در برابر دیگر گفتارها و زبان‌ها قرار می‌گیرد و از مقصد اصلی خود منحرف می‌شود. باختین^(۲)، متفکر برجسته قرن بیستم کوشیده است در رمان به سطوحی پردازد که وجود دارند؛ اما مورد توجه قرار نگرفته‌اند. به مکالمه‌ای اشاره می‌کند که تنها در داستان نمایان می‌شود و نه در جای دیگر؛ به صداهایی می‌پردازد که در همهٔ زمان‌ها وجود دارند و در هیچ زمانی خاموش نمی‌شوند؛ یعنی کامل نمی‌شوند تا به پایان برسند؛ همیشه جاویدان‌اند و در گذشته نمی‌مانند.

این پژوهش بر آن است تا داستان «کبابِ غاز» جمال‌زاده^(۳) را بر اساس دگر مفهومی باختین تحلیل کند. چراکه داستانی طنزگونه است و خنده در آن جریان دارد؛ و اینکه نویسنده، گفتمان و مکالمه‌ای خلق کرده است که همیشه معاصر است و در گذشته نمی‌ماند. گفتنی است که خنده، در این گونهٔ ادبی اهمیت فراوانی دارد. پژوهش حاضر بر این فرضیه استوار است که جمال‌زاده به شیوهٔ دگر مفهومی به خلق داستان پرداخته است.

داستان کبابِ غاز

این داستان، شرح حال راوی است که به دلیل ترفیع رتبه، متعهد می‌شود در دو نوبت به همکارانش ولیمه‌ای به همراه «غاز صحیحی»، بدهد. اما به قول عیالش، دچار این مشکل می‌شوند که غاز سالم برای نوبت دوم مهمانی ندارند. در این موقع «مصطفای چلمن آسمان جل بدریخت و...» وارد داستان می‌شود که گرچه برای راوی ناخوشایند است؛ همو می‌تواند کاری کند تا مهمانان دست به غاز نزنند. راوی، نقشه‌اش را با مصطفی در میان می‌گذارد که موقع آوردن کبابِ غاز باید کاری کند تا همگی از خوردن آن منصرف بشوند. مهمانان که رسیدند مصطفی با کت و شلوار و کفش براق از آن راوی به شخصیتی دیگر تبدیل می‌شود: شیک و نونوار و مرتب، و طوری خود را معرفی می‌کند که همهٔ حضار از او تعریف می‌کنند و او خود را

به گونه‌ای آشنای وزرا و رفیق ادیب پیشاوری می‌خواند که حتی راوی هم تعجب می‌کند. غذا که به‌طور کامل صرف می‌شود غاز را می‌آورند. حالا نوبت مصطفی است؛ که باید از خوردن آن جلوگیری کند و موفق هم می‌شود. همگی راضی به بازگرداندن غاز می‌شوند ولی راوی به تعارف می‌پردازد و می‌گوید: حیف نیست غازی که با کره فرنگی سرخ شده و در شکمش آلوی برغان است، خورده نشود؟ ناگهان مصطفی برای امتحان، مقداری از آن را به نیش می‌کشد، دیگران که منتظر این فرصت بودند کلک غاز را می‌کنند. صدای تلفن در اتاق می‌پیچد، راوی با ناراحتی زیاد و خنده‌ای ظاهری به مصطفی اشاره می‌کند که وزیر داخله، تو را می‌خواهد و بیرون اتاق، به او سیلی می‌زند و بیرونش می‌کند. وقتی مهمانان خبر مصطفی را می‌گیرند به آنان می‌گویند: وزیر داخله، کار مهمی با او داشت و او نیز از شما معذرت خواست و بی‌خداحافظی رفت. وقتی مهمانان، شماره و نشانی او را می‌خواهند؛ او شماره و آدرس نادرستی به آنها می‌دهد. در پایان داستان، راوی به ضرب‌المثل ارزشمند «از ماست که بر ماست» ایمان می‌آورد و پشت دست خود را داغ می‌کند تا دیگر دنبال ترفیع رتبه نرود.

دگر مفهومی

دگر مفهومی^۱، به گفته رؤیا پورآذر، مترجم کتاب «تخیل مکالمه‌ای» اثر باختین؛ «شاه‌واژه» مقوله‌های باختین است. ویژگی‌هایی در رمان وجود دارد که از چشم تیزبین باختین پنهان نمانده است: «گفتار نویسنده، گفتار راویان، گونه‌هایی که در رمان گنجانده شده‌اند و گفتار شخصیت‌ها، صرفاً همان واحدهای بنیادین ترکیب نگارش هستند که به مدد آنها، دگر مفهومی می‌تواند قدم به رمان گذارد» (باختین، ۱۳۸۷: ۳۵۱). دگر مفهومی در همه بیان‌های رمان که نقش ارتباطی دارند، دارای دو اصل ویژه است: نیروهای مرکزگریز و نیروهای مرکزگرا. آنچه باعث پیدایش

دگر مفهومی در رمان می شود، در ادامه بررسی می شود:

۱. سبک خنده دار^۱

خنده عامیانه که در سطح پایین و متوسط جامعه رخ می دهد؛ خنده ای است که در نمایش ها، گفت و گوها، رده های زبان و آنچه از زمان حال دور است، دیده می شود؛ اما این خنده، بی فاصله در زمان حال و در نزدیکی ما، فراخوانده می شود؛ چراکه «اگر موضوع بازنمایی، انگاره ای در دوردست باشد، نمی تواند خنده دار باشد. باید این انگاره را به خود نزدیک کنیم تا خنده دار شود. هر آنچه ما را به خنده وامی دارد در نزدیکی ما قرار دارد» (باختین، ۱۳۸۷: ۵۷). در این سطح است که لایه های پنهانی و درونی، که دیده نشده یا مورد توجه قرار نگرفته اند، اهمیت پیدا می کنند: «در این سطح (سطح خنده)، می توان گستاخانه گرداگرد یک شیء قدم زد؛ در نتیجه قسمت های عقبی و پشتی شیء (همچنین بخش های درونی آن، که معمولاً در معرض دید نیستند)، اهمیت ویژه ای می یابند» (همان: ۵۸). خنده، جرئت می دهد؛ تا آنچه تابو^(۴) است تقدس خود را از دست دهد؛ ترس و بیم را دور کرده؛ آن را خودمانی جلوه دهد: «خنده نیروی خارق العاده ای دارد که می تواند موضوع را به ما نزدیک کند و امکان کشیدن موضوع به قلمرو ارتباط بی پرده را برای ما فراهم آورد» (همان: ۵۷). نگاهی باریک بین به ما ارزانی می دارد که بدون آن نمی توان واقع بینانه به جهان نگاه کرد. دگر مفهومی در این قسمت (سبک خنده دار)، شکل می گیرد و با رده های زبان و نیز در لابه لای گفتمان مستقیم نویسنده قرار می گیرد و سبب انکسار مقاصد نویسنده می شود (همان: ۴۰۶).

داستان «کباب غاز»، دارای توصیفی خنده دار است که با کمک زبان عامه به تصویر کشیده شده است؛ به ویژه در تغییر «مصطفی» از فردی ساده به فردی متشخص؛ که تنها از طریق سبک خنده دار می توانست صورت بگیرد.

«خیلی تعجب کردم که با آن قدِ دراز چه حقه‌ای به کار برده که لباس من این‌طور قالب بدنش درآمده است. گویی جامه‌ای بود که درزی ازل به قامت زیبای جناب ایشان دوخته است» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۷۱-۱۷۲).

در جای دیگر این‌گونه آمده است:

«ضمناً یک دوجین اصرار بود که به شکم آقای استاد می‌بستم که محض خاطر من هم شده فقط یک لقمه میل بفرمایید که لااقل زحمت آشپز از میان نرود و دماغش نسوزد» (همان: ۱۷۵).

الف) تقلید تمسخرآمیز

تقلید تمسخرآمیز^۱، از اصطلاحات کلیدی باختین است و در سبک خنده‌دار از ویژگی‌های اساسی محسوب می‌شود. منشأ آن «زبان عامه مردم» است و ورودش به متن رمان، نویسنده را از زبان ادبی برتر و فاصله‌دار با دیگر زبان‌ها دور می‌کند: «تقلید تمسخرآمیز به هرچه دورتر شدن نویسنده از زبان و پیچیده‌تر شدن رابطه او با زبان ادبی زمانه‌اش خصوصاً در قلمرو رمان دامن می‌زند» (باختین، ۱۳۸۷: ۴۰۲). تقلید تمسخرآمیز در سبک خنده‌دار، گفتمان‌های مختلف (فلسفی، اخلاقی، شاعرانه و ترحم‌انگیز) را مورد تمسخر قرار می‌گیرد؛ آنها را تنزل می‌دهد؛ قراردادی بودن کاذب را تخریب می‌کند و از بالانشینی‌های خودساخته، پایین می‌کشد. در چنین سبکی، نقاب حضور گفتمان‌ها از طریق تقلید تمسخرآمیز، برانداخته می‌شود و ریا و کذب در آنها نمایان می‌گردد: «درواقع، در گفتمان تقلیدی تمسخرآمیز، دو سبک و دو «زبان» (هر دو درون‌زبانی) در کنار هم قرار گرفته‌اند و تا حدودی با یکدیگر تلاقی پیدا می‌کنند: یکی زبانی است که تقلید تمسخرآمیز شده است (مثل زبان اشعار حماسی) و دیگری زبانی که به تقلید تمسخرآمیز می‌پردازد (مثل زبان نثر پست^۵)، زبان محاوره‌ای خودمانی، زبان گونه‌های واقع‌گرا، زبان «عادی» و زبان ادبی که

1. parody

نویسنده تقلید تمسخرآمیز آن را «بی عیب» می داند» (همان: ۱۲۰). در اینجا است که می توان مطلق‌هایی را که زبان یک پارچه (برتر) و حاکم دارند، «امروزی» کرد؛ در سطح زندگانی امروزی قرار داد و به زبان روز بازنمایی کرد: «در قالب تقلیدهای تمسخرآمیز وقتی بیش از آن، در بدل‌سازی‌های طنزآلود، «گذشته مطلق» خدایان، نیمه‌خدایان، قهرمانان، «امروزی می شوند»: به مرتبه سفلی نزول می‌یابند، در محیط معمولی هم سطح حیات معاصر و به زبان ارزش روز، بازنمایی می‌شوند» (همان: ۵۵). تغییر مصطفی به شخصی شخیص، تصویری مضحک و تقلیدی تمسخرآمیز است که در گفتار مستقیم نویسنده جای می‌گیرد؛ یعنی بدل یک واقعیت که همیشه دارای بدل تمسخرآمیز و خنده‌داری است. شفیع کدکنی با توجه به نظریات «هگل» و «مارکس» پیرامون این بدل واقعیت گذشته، این گونه می‌گوید: «این شاعران (دوره قبل از مشروطیت) در حقیقت کاریکاتور شعرای قرون پنجم و ششم هجری‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۰). نمونه بارز این تغییر در داستان‌نویسی فارسی، عوض شدن طنزگونه مصطفی است:

«ناگهان مصطفی با لباس تازه و جوراب و کراوات ابریشمی ممتاز و پوتین جیر براق و زراق و فتان و خرامان چون طاووس مست وارد شد؛ صورت را تراشیده، سوراخ و سمبه و چاله و دست‌اندازهای آن را با گرد و کرم، کاهگل مالی کرده؛ زلف‌ها را جلا داده، پشم‌های زیادی گوش و دماغ و گردن را چیده، هر هفت کرده و معطر و منور و معنعن، گویی یکی از عشاق نامی سینماست که از پرده بدر آمده و مجلس ما را به طلعت خود مشرف و مزین نموده باشد» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۷۱).

نمونه دیگر تقلید تمسخرآمیز در این داستان، توصیف کنایی گروهی از جوانان بی‌کار و یک‌لقب‌است: «از توصیف لباسش بهتر است بگذرم، ولی همین قدر می‌دانم که سر زانوهای شلوارش - که از بس شسته شده بودند به قدر یک وجب و خرده رفته بود - چنان باد کرده بود که راستی‌راستی تصور کردم دو رأس هندوانه از جایی

کش رفته و در آن جا مخفی کرده است» (همان: ۱۶۷). در جای دیگر داستان، توصیف طنزگونه تعارفات راوی (میزبان) است: «ولی محض حفظ ظاهر و خالی نبودن عریضه، کاردِ پهن و درازی شبیه به ساطور قصابی به دست گرفته بودم، مدام به غاز حمله آورده و چنان وانمود می‌کردم که می‌خواهم این حیوان بی‌یار و یاور را از هم بدَرَم» (همان: ۱۷۵).

ب) ساختار پیوندی

ساختار پیوندی^۱، مقوله‌ای است ظریف که ذهن باختین به آن پرداخته است. ساختار پیوندی، رخدادی رمان‌گراست که در آن، بین «گفتار نویسنده» و «گفتار دیگر»، کلمه یا گروهی از کلمات وجود دارد که هم گفتار نویسنده محسوب می‌شود، هم گفتار شخصی دیگر؛ که شناختن این پیوند دقتی دو برابر می‌خواهد. این ساختار، «بازی متنوع با مرزهای انواع، زبان‌ها و نظام‌های اعتقادی، یکی از اصلی‌ترین جنبه‌های سبک خنده‌دار است» (باختین، ۱۳۸۷: ۴۰۱). این پیوند در گفتمان شخصیت‌ها شکل می‌گیرد و مرز بین گفتار نویسنده و گفتار دیگری کنار گذاشته می‌شود و زبان‌های موجود در متن داستان با هم ارتباط برقرار می‌کنند: «همین پیوندزدن و مخلوط‌کردن لحن‌ها و برداشتن مرزهای بین گفتار دیگران، در سایر شکل‌های نقل قول شخصیت‌ها هم وجود دارد» (همان: ۴۱۵).

در داستان «کباب‌غاز»، نمونه‌های واضحی از ساختار پیوندی وجود دارد که به سه نمونه از آن اشاره می‌شود: «خواست، جویده‌جویده از این بروز محبت و دل‌بستگی غیرمترقبه هرگز ندیده و نشنیده سپاس‌گزاری کند» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۷۰). در این عبارت، کلمه «محبت» هم از آن گفتار دیگری (مصطفی) است، هم از آن نویسنده است و باعث پیوند دو قلمرو (گفتار دیگر و گفتار نویسنده) شده است. در جای دیگر داستان آمده است:

«آن وقت من هرچه اصرار و تعارف می‌کنم تو بیشتر امتناع می‌ورزی و به هر شیوه‌ای هست مهمانان دیگر را هم با خودت همراه می‌کنی» (همان: ۱۷۱).

کلمه پیوندی در این عبارت، «امتناع» است که در گفتار نویسنده و مصطفی پیوند ایجاد کرده است. شاهد نمونه سوم در داستان، این است که؛ «همه اهل مجلس تأسف خوردند و از خوش‌مشرابی و خوش‌محضری و فضل و کمال او چیزها گفتند» (همان: ۱۷۸). «تأسف خوردند» کلمه پیوندی گفتار نویسنده و شخصیت‌های مهمان است.

۲. زبان

«زبان»^۱، هویت هر شخصیت در داستان است با تفاوت‌ها و طبقه‌های مختلف. «زبان، ترجمه فکر است» (یونسی، ۱۳۸۲: ۳۴۹). زبان «نشان‌دهنده ذهنیات و خصوصیات شخص است» (همان: ۳۴۹). وقتی فردی با مخاطب درونی خود به گفت‌وگو پردازد، «گونه»^۲های^(۶) زبان خود را آشکار می‌کنند. باختین در این‌باره به «زبان دیگر» و «گفتار دیگری» اشاره می‌کند و زبان نویسنده را با آن دو یکسان نمی‌داند. «گفتار دیگری به شکلی مخفی به گفتمان نویسنده (داستان) افزوده می‌شود... اما این گفتار، فقط گفتار دیگری به همان «زبان» نیست؛ بلکه بیان دیگری، به زبانی است که برای شخص نویسنده نیز زبان دیگر محسوب می‌شود» (باختین، ۱۳۸۷: ۳۹۵). ساده‌تر اینکه زبان گفتار با زبان نویسنده یکی نیست. «زبان در موقعیت‌های اجتماعی خاصی موجودیت داشته و از این‌رو در بند ارزیابی‌های اجتماعی خاص است» (آلن، ۱۳۸۰: ۴۵). نویسنده در داستان «کباب غاز» گاهی زبانی مستقیم دارد و گاهی زبان دیگری (شخصیت‌ها) را در گفتار خود می‌آورد. «نویسنده در رمان خود شرکت می‌کند، اما زبان مستقیم شخصی ندارد. زبان رمان در واقع نظامی است متشکل از زبان‌هایی که

1. Language

2. Genre

به احیای متقابل ایدئولوژیک یک‌دیگر می‌پردازند» (همان: ۹۰). این جابه‌جایی زبان، ناگهانی صورت می‌گیرد و در سبک خنده‌دار روی می‌دهد. در داستان، زبان مطلق و اسطوره‌ای از بین می‌رود و تنوعِ گفتار و زبان، اهمیت پیدا می‌کند: «دو اسطوره به‌طور هم‌زمان از بین می‌رود: اسطورهٔ زبانی که خود را تنها زبان موجود می‌انگارد و اسطورهٔ زبانی که خود را کاملاً یک‌پارچه می‌پندارد» (همان: ۱۱۲). شخصیت‌های داستان در انتخاب زبان خود مختارند و این از شرایط دگر مفهومی است. نویسنده، زبان خود؛ و شخصیت نیز زبان خود را دارد و عقیدهٔ او را معرفی می‌کند: «در رمان، زبانی که شخصیت‌ها به آن سخن می‌گویند و نحوهٔ گفتن آنها به لحاظ کلامی و معناشناختی، مقوله‌ای خودمختار است. گفتار هر شخصیت، نظام عقیدتی خود را دارد چون هریک از آنها، گفتار شخصی دیگر به زبان شخصی دیگر هستند» (همان: ۴۰۹). برای نمونه، در داستان «کبابِ غاز» می‌توان به این قسمت اشاره کرد:

«فردای آن روز به خاطر آمد که دیروز یک دست از بهترین لباس‌های نودوز خود را با کلیهٔ متفرعات به انضمام مایحتوی یعنی آقای استاد مصطفی خان به دست چُلاق شدهٔ خود من از خانه بیرون انداختم، ولی چون تیری از شست‌رفته باز نمی‌گردد» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۷۸-۱۷۹).

در قسمت پایانی این عبارت، زبان به‌صورت تمسخرآمیز تقلید شده است. نمونهٔ دیگر تقلید تمسخرآمیز این‌که؛ «با اوقاتِ تلخ گفت این خیال را از سرت بیرون کن که محال است در میهمانی اول بعد از عروسی بگذارم از کسی چیز عاریه وارد این خانه بشود؛ مگر نمی‌دانی که شگون ندارد و بچهٔ اول می‌میرد» (همان: ۱۶۶).

الف) زبان یک‌پارچه

در داستان مورد پسند باختین، زبان یک‌پارچه^۱ حاکمیت ندارد؛ چراکه با دگر مفهومی، مخالفت دارد. زبان یک‌پارچه، زبان گونه‌های برتر ادبی و هنری؛ و زبانی پیروز بر

زبان‌های دیگر است که مجال مکالمه به دیگر زبان‌های شخصیت و عقیده آنها را نمی‌دهد. بنابر گفته باختین: «زبان یک پارچه، مقوله‌ای معین و مشخص نیست؛ بلکه ماهیت آن مقوله‌ای مفروض است. زبان یک پارچه، همواره با واقعیت‌های دیگر مفهومی، مخالفت می‌ورزد» (باختین، ۱۳۸۷: ۱۵). در داستان «کباب غاز» زبان یک پارچه حکم فرما نیست؛ چراکه زبان یک پارچه در زمان خود با چارچوبی مشخص باقی می‌ماند و نسبی‌گرایی در آن راه ندارد؛ در حالی که داستان مورد تحلیل این جستار؛ مکالمه، گفتار، زبان و صداهایی دارد که در زبان یک پارچه نیست.

ب) زبان واحد کل‌گرا

در برابر زبان یک پارچه، «زبان واحد کل‌گرا»^۱ قرار می‌گیرد، زبانی که تنها در داستان رخ می‌دهد؛ دارای درهم‌ریختگی و تنوع زبان است؛ قلمرو و مرز خاص خود را دارد و در دگر مفهومی و نسبی‌گرایی بدون برتری و مطلق‌گرایی، سازماندهی می‌شود. «زبان واحد کل‌گرا، کمال مطلوبی است که وجودش عاملی مقاوم در برابر وضعیت دگر مفهومی مطلق، تلقی می‌شود» (باختین، ۱۳۸۷: ۱۵).

در داستان «کباب غاز» نیز، زبان و گفتارهای موجود هر کدام قلمرو خاص خود را دارند که بدون ادعای برتری داشتن و تحکم، بازنمایی می‌شوند؛ مثل زبان زن میزبان (راوی) در داستان.

زن «گفت تو شیرینی عروسی هم به دوستان نداده‌ای و باید در این موقع درست جلوشان درآیی، ولی چیزی که هست چون ظرف و کارد و چنگال برای دوازده نفر نداریم یا باید باز یک دست دیگر خرید یا باید عده مهمان بیشتر از یازده نفر نباشد که با خودت بشود دوازده نفر» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۶۵). یکی از میهمانان «گفت ای‌والله، حقیقتاً استادی و از تخلص او پرسید» (همان: ۱۷۳)

«همه حضار یک صدا تصدیق کردند که تخلصی بس بجاست و واقعاً

سزاوار حضرت ایشان است» (همان: ۱۷۳).

همچنین در زبان مصطفی آمده است که:

«گفت خوب دستگیرم شد. خاطر جمع باشید که از عهده برخوردارم

آمد» (همان: ۱۷۱).

همه زبان‌ها در مثال‌های یادشده با یک زبان واحد کل‌گرا به نام زبان معیار (ملی)

در داستان فرصت بروز پیدا می‌کنند.

ج) گرایش تمرکزگرایی و تمرکزگریزی

یکی از گرایش‌های زبان در داستان، گرایش به تمرکزگرایی^۱ (تمایل به هماهنگی) است. نیروی مرکزگرا به هماهنگی و تسلط یک زبان قوی متمایل است. گرایش دیگر زبان، تمرکزگریزی^۲ است. نیرویی که به رده‌های زبان و تنوع گفتار تمایل دارد. این دو گرایش در داستان، قدرت‌نمایی می‌کنند. هر دو نیرو به فعالیت خود ادامه می‌دهند؛ هرچند که نیروهای مرکزگریز، دگر مفهومی را به وجود می‌آورند؛ چون «نیروهای مرکزگریز قوی‌ترند، در همه جا حضور دارند و با عمل واقعی اداکردن مرتبط‌اند. آنها همواره موجودند و چگونگی تجربه واقعی ما را از زبان، رقم می‌زنند؛ تجربه‌ای که هنگام به کارگیری زبان و- به کار گرفته شدن به وسیله آن- در زندگی روزمره برای ما حاصل می‌شود» (باختین، ۱۳۸۷: ۱۵). ناگفته نماند که نیروهای مرکزگریز در زمان حال و واقعیت معاصر داستان ایجاد می‌شود که از ویژگی‌های دگر مفهومی است. به خاطر وجود زبان‌های گوناگون و رده‌بندی و تنوع گفتار در داستان، نیروهای مرکزگرا توان کمتری دارند و از قدرت و سیطره آنها خبری نیست. «همچنان‌که باختین در جای دیگر بحث می‌کند، میان نیروهای مرکزگرا و مرکزگریز زبان، نبرد بی‌امانی در جریان است که صورت نمادین آن را می‌توان در تقابل میان گفته تک‌گویانه و گفته

1. Centrifugal
2. Centripetal

مکالمه‌ای ملاحظه کرد» (آلن، ۱۳۸۰: ۳۴).

انگاره‌های نیروی مرکزگریز، زبان و گفتار غیررسمی را در جامعه ارتقا می‌دهد و به صورت «کارنوال»^۱ درمی‌آید. این نیرو در مقابل ادبیات برتر و زبان یک‌پارچه‌که نیروی مرکزگرا دارد، می‌ایستد و رسمیت می‌یابد: «زیرا هیچ‌یک از سخن‌های موجود در آن ممکن نیست به «انحصار زبان» دست یابد. حتی سخن نویسنده نیز در درون ساختار مکالمه‌ای باز جریان می‌یابد و از انتقاد و نقیضه در امان نیست» (پوینده، ۱۳۷۷: ۱۹۳). در داستان «کباب غاز» به دو نمونه برای نیروی مرکزگریز اشاره می‌شود:

الف) حالت‌های شخصیت ساده و روستایی «مصطفی»، هنگام ورود به داستان

«مصطفی پسرعموی دختردایی خاله مادرم می‌شد. جوانی به سن بیست و پنج یا بیست و شش. لات ولوت و آسمان جُل و بی دست و پا و پخمه و گاگول و تا بخواهی بدریخت و بدقواره. هر وقت می‌خواست حرفی بزند، رنگ می‌گذاشت و رنگ برمی‌داشت و مثل اینکه دسته هاون برنجی در گلویش گیر کرده باشد، دهنش باز می‌ماند و به خرخر می‌افتاد» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۶۶-۱۶۷).

ب) شخصیت تغییر یافته «مصطفی»، هنگام آمدن مهمانان

«دو ساعت بعد مهمان‌ها بدون تخلف، تمام و کمال دور میز حلقه زده در صرف کردن صیغه «بلعت» اهتمام تامی داشتند که ناگهان مصطفی با لباس تازه و جوراب و کراوات ابریشمی ممتاز و پوتین جیر براق و زراق و فتان و خرامان چون طاووس مست وارد شد؛ صورت را تراشیده سوراخ و سمبه و چاله و دست‌اندازهای آن را با گرد و کرم، کاهگل مالی کرده، زلف‌ها را جلا داده، پشم‌های زیادی گوش و دماغ و گردن را چیده، هر هفت کرده و معطر و منور و معنعن، گویی یکی از عشاق نامی

سینماست که از پرده بدر آمده و مجلس ما را به طلعت خود مشرف و مزین نموده باشد. خیلی تعجب کردم که با آن قد دراز چه حقه‌ای به کار برده که لباس من این طور قالب بدنش درآمده است. گویی جامه‌ای بود که درزی ازل به قامت زیبای جناب ایشان دوخته است» (همان: ۱۷۱-۱۷۲).

د) زبان عامیانه

نویسنده در مواقعی، از زبان عامیانه^۱ - به عنوان زبان رایج در داستان که زبان طبقات مختلف اجتماع است - در حرکت دادن داستان بهره می‌برد و این باعث انکسار و انحراف مقاصد نویسنده می‌شود. این زبان از طریق داستان همراه شخصیت‌ها، خود را معرفی می‌کند و با انگاره‌هایش در مقابل دیگر زبان‌ها (گفتار دیگر) بازنمایی می‌شود. و در سبک خنده‌دار داستان، نقشی اصلی دارد: «منشأ اصلی استفاده زبان در رمان خنده‌دار، پردازش بسیار ویژه «زبان عامیانه» است» (باختین، ۱۳۸۷: ۳۹۳). برای نمونه در داستان مورد نظر، می‌توان به این عبارت اشاره کرد:

«گفت به من دخلی ندارد! مال بد بیخ ریش صاحبش. ماشاءالله هفت قرآن به میان پسرعموی دسته‌دیزی خودت است. هر گلی هست به سر خودت بزن. من اساساً شرط کرده‌ام با قوم و خویش‌های ددری تو هیچ سروکاری نداشته باشم؛ آن‌هم با چنین لندهورِ الدنگی» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۶۷).

نویسنده با استفاده از زبان عامیانه، داستان را طنزگونه کرده است. اصطلاحاتی چون «به من دخلی ندارد» و «مال بد بیخ ریش صاحبش»، در همه جای داستان آمده و رایج شده است و می‌تواند در مقابل مقصد نویسنده بایستد و آن را منحرف کند. این نوعی بازنمایی خود (زبان عامیانه) است که مطلق‌گرایی را در دیگر زبان‌ها نفی

می‌کند. نمونه دیگر چنین موضوعی را می‌توان در داستان مشاهده کرد:
«گفتم ای بابا! خدا را خوش نمی‌آید. این بدبخت‌ها سال آزرگار یک‌بار
برایشان چنین پای می‌افتد و شکم‌ها را مدتی است صابون زده‌اند که
کباب غاز بخورند و ساعت‌شماری می‌کنند. اگر از زیرش در بروم چشمم
را درخواهند آورد و حالا که خودمانیم، حق هم دارند» (همان: ۱۶۶).

۳. واقعیت معاصر^۱

زمان داستان، زمان حال است و از گفتار، زبان و نظام‌های عقیدتی استفاده می‌شود که در زمان خود نویسنده هستند و اگر هم به مطالبی از گذشته دور اشاره شود، با تقلیدی تمسخرآمیز، طنز و خنده همراه است که با زمان معاصر هم‌سطح می‌شود تا گفتمان در بین شخصیت‌ها صورت گیرد: «زمان معاصر که به حفظ چهره معاصر و پویای خود پردازد، موضوع شایسته و مناسب ارائه هنری در قالب گونه‌های برتر محسوب نمی‌شود. به زبان معاصر به چشم واقعیتی نگریسته می‌شد که در مقایسه با گذشته حماسی در مرتبه سفلی قرار دارد، به‌ویژه زمان معاصر را می‌توانستند نقطه شروع برای ایده‌پردازی هنری یا ارزیابی هنری قرار دهند. کانون چنین اندیشه‌های ارزش‌یابانه‌ای فقط در گذشته مطلق یافت می‌شد» (باختین، ۱۳۸۷: ۵۴). شخصیت‌هایی که در رمان وجود دارند، مشابه تفکرات و نظراتی است که انسان‌های خارج از رمان (زمان معاصر خویش) دارند: «واقعیت معاصر، به همراه انسان‌هایی است که به نظرات و تفکرات خود در این واقعیت بسر می‌برند» (همان: ۶۰).

داستان «کباب غاز» دارای واقعیت معاصر است؛ یعنی آنچه در داستان روایت می‌شود با خواننده، بدون فاصله ارتباط ایجاد می‌کند. زبان، شخصیت و گفت‌وگوی آن براننده ادبیات برتر نیست و ویژگی‌هایی دارد که در زمان حال واقعیت دارند. داستان دور و دست‌نیافتنی نیست؛ بلکه در زندگی روزمره جریان دارد. عبارت «از

ماست که بر ماست» در جمله: «یک بار دیگر به کلام بلندپایه «از ماست که بر ماست» ایمان آوردم» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۷۹)؛ که در زبان و ادبیات برتر (به ویژه شاعرانه)، نماد و قالبی خاص یافته است؛ توسط گفتار نویسنده به زمان معاصر وارد شده و صدایی دیگر برای مخاطب هم عصر پیدا کرده است. از این رو، مکالمه گرایی، فاصله زمانی آن را برطرف کرده است. در قسمت دیگر داستان، می توان همین ویژگی را دید؛ یعنی عبارت «صندوقچه سر خود قرار دادن» در عبارت زیر:

«گفتم: خانه خراب تا حلقوم بلعیده بودی؛ باز تا چشمت به غاز افتاد

دین و ایمان را باختی و به منی که چون تو از یکی را صندوقچه سر خود

قرار داده بودم، خیانت ورزیدی و نارو زدی؟» (همان: ۱۷۷)

علاوه بر صدای گذشته خود، صدایی معاصر پیدا کرده است.

۴. قلمرو شخصیت

باختین معتقد است هر شخصیت با زبان، گفتار، و ویژگی های (خاص) خود در محیط دگر مفهومی داستان، قلمرو شخصی^۱ با مرزهای مشخصی دارد؛ و اگر ارتباطی با دیگر شخصیت ها داشته باشد، از طریق مکالمه صورت می گیرد که پایان ناپذیر است. هر شخصیت، مقاصدی دارد که می تواند حاکمیت مقاصد نویسنده را منحرف کند و خود را در گفتمان نویسنده با زبان خودش جای دهد: «در رمان، هر شخصیت دارای قلمروی از آن خود است؛ محدوده رسوخ او در بافت نویسنده که او را احاطه کرده است، محدوده ای که ورای مرزهای گفتمان مستقیمی وسعت می یابد که به او اختصاص یافته و اغلب از مرزهای مزبور فاصله فراوانی می گیرد» (باختین، ۱۳۸۷: ۴۱۶). مکالمه ای که در این قلمروها صورت می پذیرد، مکالمه ای رمان گراست.

در داستان «کباب غاز» شخصیت «راوی»، «زنِ راوی»، «میهمانان» و «مصطفی»، هر کدام دارای مرز گفتاری و زبانی هستند و با ساختار پیوندی و مکالمه ای با هم تبادل

نظر می‌کنند. گاهی گفتار یکی در گفتار دیگری رسوخ می‌یابد؛ اما مرز آنها همچنان پابرجاست و صدای آنها گم نمی‌شود؛ گاهی قلمرو شخصیتی یا نویسنده، توسط گفتار دیگری تصرف می‌شود و آن گفتار مستقیم از زبان دیگری بیان می‌گردد؛ یعنی نویسنده‌ای بی‌طرف آن را می‌گوید «و این شگرد سبک خنده‌دار داستان است» (باختین، ۱۳۸۷: ۵۴۸). نمونه روشن این مقوله دست‌درازی مصطفی به طرف غاز و انحراف مقاصد راوی است:

«[مصطفی] گفت حالا که می‌فرماید با آلوی برغان پرشده و با کره فرنگی سرخش کرده‌اند، روا نیست بیش‌ازاین روی میزبان محترم را زمین انداخت و محض خاطر ایشان هم شده یک لقمه مختصر می‌چشیم» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۷۶).

در جای دیگر قلمرو شخصیت مصطفی در گفتار راوی مطرح می‌شود و غیرمستقیم محدوده او بیان می‌گردد و باعث انحراف مقاصد راوی می‌شود:

«از سرگذشت‌های خود در شیکاگو و منچستر و پاریس و شهرهای دیگر از اروپا و آمریکا چیزها حکایت می‌کرد که چیزی نمانده بود خود من هم بر منکرش لعنت بفرستم» (همان: ۱۷۳).

۵. گفتمان

گفتمان^۱، مقوله‌ای بسیار مهم در داستان است که در مقابل گفتمان تحکم‌آمیز^۲ (دارای زبان یک‌پارچه) قرار دارد. این گفتمان، با زبان و گفتمان تحکم‌آمیز که خارج از ما و دور از ماست و نمی‌تواند دارای ویژگی‌های دگر مفهومی باشد، در پیکار است. باختین این پیکار را «دست‌یابی به بصیرت» می‌داند (باختین، ۱۳۸۷: ۵۳۵). گفتمان آزاد، می‌کوشد تا دیگر زبان‌ها و گفتارها را در نظام خود جذب و هضم کند؛ و بتواند

1. Discourse
2. Authoritative discourse

گفتمان حاکم را رها کرده؛ با گفتارهای دیگر با تنوع زبان، همراه با نظام عقیدتی به زندگی بی پایان ادامه دهد. «گفتمان شخصیت‌ها در یک رمان چندآوایه تجسم سرشت بینامتنی^(۷) یا مکالمه‌ای زبان است؛ چراکه همواره در خدمت دو سخنگو، دو نیت و دو موضع ایدئولوژیک اما همواره در چارچوب گفته واحد است» (آلن، ۱۳۸۰: ۴۵). نمونه گفتمان (تفاوت‌های اجتماعی و ایدئولوژی موجود در یک زبان واحد) در داستان کباب غاز، گفتمان مصطفی است.

«اگر ممکن باشد شیوه‌ای سوار کرد که امروز مهمان‌ها دست به غاز نزنند، می‌شود همین غاز را فردا از نو گرم کرده دوباره سر سفره آورد» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۶۹).

و گفتمان میزبان است:

«می‌گویند انسان حیوانی است گوشت‌خوار ولی این مخلوقات عجب گویا استخوان‌خوار خلق شده بودند» (همان: ۱۷۶).

در گفتمان، مقوله‌های دیگری وجود دارد که بر دگر مفهومی تأکید می‌کند. برای آشنایی بیشتر به آنها اشاره می‌شود:

الف) مکالمه

مکالمه^۱، با رده‌بندی زبان (تنوع زبان) شکل می‌گیرد که خارج از رمان، معنای باختینی خود را از دست می‌دهد و رنگ سیاسی-اجتماعی پیدا می‌کند؛ که ذات و طبیعت گفتمان است. باختین معتقد است: «مکالمه‌گرایی ذاتی گفتمان نثر اصیل، در واقع زاییده زبانی رده‌بندی شده و دگر مفهومی است» (باختین، ۱۳۸۷: ۴۲۲). ساختار پیوندی رمان نیز که توضیح آن پیش‌تر آمد، کم‌وبیش مکالمه‌ای است: «تمامی انواع پیوندهای سبک‌شناختی هدفمند، کم‌وبیش مکالمه‌ای هستند؛ یعنی زبان‌های موجود در این پیوندها با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کند» (همان: ۱۲۱). در مکالمه،

نویسنده از زبان عامه مردم در قالب داستان، استفاده و فاصله خود را با تفکرات و نظرات مردم نزدیک می‌کند. به قول باختین: «زبان نویسنده «تصویرگر» و زبان قهرمان به تصویر کشیده شده در یک سطح قرار می‌گیرند و حتی ممکن است زبان نویسنده، ارتباطات مکالمه‌ای با زبان قهرمان برقرار کند و ترکیب‌های پیوندی با آن به وجود آورد» (همان: ۶۲).

مکالمه داستانی، مکالمه‌ای عادی در حد گفت‌وگوی ساده نیست؛ بلکه نگرستن به قلمروها و قالب‌هایی دیگر است؛ همچنین گفتار دیگر را در گفتار نویسنده آوردن، توقف مقصدِ راوی، سنجیدن گفتار ایدئولوژیک او با گفتار دیگری و بازسازی راوی و شخصیت‌های داستان است. «کباب غاز» نیز از چنین مکالمه‌ای برخوردار است. در جایی از داستان، گفتار راوی (نویسنده) نسبت به حل مشکل غاز با دو شخصیت داستان (زن و مصطفی) مکالمه‌ای می‌شود و گفتار راوی از زبان مصطفی و زبان زن بیان می‌شود؛ و آنچه خود در نظر می‌گیرد، از آن منحرف می‌شود. گفتار مصطفی در گفتارش رسوخ می‌کند و برتری تک‌صدایی و مطلق‌گرایی در داستان پیدا نیست:

«عیالم هراسان وارد شد و گفت خاک به سرم مرد حسابی، اگر ما امروز این غاز را برای مهمان‌های امروز بیاوریم، برای مهمان‌های فردا از کجا غاز خواهی آورد؟ تو که یک غاز بیش‌تر نیاورده‌ای و به همه دوستان هم وعده کباب غاز داده‌ای! دیدم حرف حسابی است و بدغفلتی شده. گفتم آیا نمی‌شود نصف غاز را امروز و نصف دیگرش را فردا سر میز آورد؟ گفت مگر می‌خواهی آبروی خودت را بریزی؟ هرگز دیده نشده که نصف غاز سر سفره بیاورند. تمام حُسن کباب غاز به این است که دست نخورده و سر به مُهر روی میز بیاید... [مصطفی] گفت اگر ممکن باشد شیوه‌ای سوار کرد که امروز مهمان‌ها دست به غاز نزنند، می‌شود همین غاز را فردا از نو گرم کرده، دوباره سر سفره آورد» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۶۷-۱۶۹).

در جای دیگر داستان، نویسنده از مصطفی می‌خواهد تا غاز دیگری دست و پا کند، اما مصطفی برخلاف خواسته او این‌گونه جواب می‌دهد:

«به او خطاب کرده گفتم: مصطفی جان لابد ملتفت شده‌ای مطلب از چه قرار است. سر نازنینت را بنازم. می‌خواهم نشان بدهی که چند مرده حلاجی و از زیر سنگ هم شده امروز یک عدد غاز خوب و تازه به هر قیمتی شده برای ما پیدا کنی. مصطفی به عادت معهود، ابتدا مبلغی سرخ و سیاه شد و بالاخره صدایش بریده بریده مثل صدای قلیانی که آتش را کم‌وزیاد کنند از نی پیچ حلقوم بیرون آمد و معلوم شد می‌فرمایند در این روز عید، قید غاز را باید به کلی زد و از این خیال باید منصرف شد، چون‌که در تمام شهر یک دکان باز نیست» (همان: ۱۶۸).

ب) گفتار نویسنده^۱

چنان‌که اشاره شد؛ گفتمان، جولان زبان‌ها و گفتارهاست. به اعتقاد باختین، نویسنده در داستان، سه گفتار را به‌کار می‌گیرد: مستقیم، غیرمستقیم و شبه‌مستقیم. لازم است پیش از توضیح این سه گفتار به دو شیوه داستان‌گویی اشاره کرد: «شیوه سوم شخص و شیوه اول شخص مفرد» (ر.ک: یونسی، ۱۳۸۲: ۶۹). در شیوه سوم شخص که به آن «دانای کل» هم می‌گویند، همه‌چیز برای راوی داستان آشکار است: «نویسنده‌ای که در سوم شخص می‌نویسد، در معنا، معرفتش کامل است؛ همه‌چیز را می‌داند و می‌بیند؛ چیزی بر او پوشیده نیست» (همان: ۶۹). داستان در شیوه اول شخص، مستقیم گفته می‌شود و ذهنیت اشخاص داستان، توسط منِ راوی بازگویی می‌شود: «در این شیوه، ذهن شخصیت داستان در موقعیت اول شخص (من / راوی) و در نتیجه با نقل قول مستقیم روایت می‌شود» (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۴). سه گفتار نویسنده به شرح زیر است:

الف) گفتار مستقیم؛ گفتار ترحم‌انگیز و احساساتی نویسنده برای بیان مقاصد

خویش است. نویسنده درباره عواطف و تجربه‌های خود فکر می‌کند و «خود او در محور رابطه‌ها قرار می‌گیرد و در نتیجه به شکل «من»، حضور و وجودش را اعلام می‌کند» (همان). برای نمونه این گفتار در «کباب غاز»، به این عبارت‌ها اشاره می‌شود:

«کم وقتی درست آن را در زوایا و خفایای خاطر و مخیله نشخوار کردم، معلوم شد آن قدرها هم نامعقول نیست و نباید زیاد سرسری گرفت. هرچه بیشتر در این باب دقیق شدم یک نوع امیدواری در خود حس نمودم و ستاره ضعیفی در شبستان تیره و تار درونم درخشیدن گرفت» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۶۹).

«گفتم مصطفی می‌دانی چیست؟ عیدی تو را حاضر کرده‌ام. این اسکناس را می‌گیری و زود می‌روی که می‌خواهم هرچه زودتر از قول من و خانم به زنعمو جانم سلام برسانی و بگویی ان شاءالله این سال نو به شما مبارک باشد و هزارسال به این سال‌ها برسید» (همان: ۱۶۹).

ب) گفتار غیرمستقیم؛ گفتمان شخص دیگر است که نویسنده آن را بازنمایی می‌کند. «این گفتمان در گونه‌های گفتار خودمانی موجود در زبان محاوره‌ای عامیانه و نیز بعضی از گونه‌های فرهنگ عامیانه خاص و پست ادبی به وجود آمد و شکوفا شد» (باختین، ۱۳۸۷: ۹۴). راوی از طریق سوم شخص، داستان را روایت می‌کند و انگار قدرت فکرخوانی دارد و ذهن شخصیت‌ها را پس از خواندن، انتقال می‌دهد: «اندیشه و احساس شخصیت داستان «بازگو» می‌شود؛ یعنی آنچه در ذهن شخصیت می‌گذرد، بی‌آنکه به زبان آورده شود، توسط راوی (نویسنده) گویا می‌شود... نویسنده یا بهتر است بگوییم راوی در این حالت، کاتب ذهن شخصیت داستان است» (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۳). نمونه بارز این گفتار در «کباب غاز»، عبارت‌های زیر است:

«این آدم بی‌چشم‌ورو که از امام‌زاده داوود و حضرت عبدالعظیم قدم آن طرف‌تر نگذاشته بود، از سرگذشت‌های خود در شیکاگو و منچستر و پاریس و شهرهای دیگر از اروپا و آمریکا چیزها حکایت می‌کرد که

چیزی نمانده بود خود من هم بر منکرش لعنت بفرستم... به مناسبت صحبت از سیزده عید، بنا کرد به خواندن قصیده‌ای که می‌گفت همین دیروز ساخته است...» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۷۳).

«مهمان‌ها سخت در محظور گیر کرده و تکلیف خود را نمی‌دانند. از یک طرف بوی کباب تازه به دماغشان رسیده است و ابداً بی‌میل نیستند ولو به عنوان مقایسه باشد، لقمه‌ای از آن چشیده، طعم و مزه‌غاز را با بره بسنجند، ولی در مقابل تظاهرات شخص شخیصی چون آقای استاد، دودل مانده بودند و گرچه چشم‌هایشان به غاز دوخته شده بود، خواهی‌نخواهی جز تصدیق حرف‌های مصطفی و بله و البته گفتن چاره‌ای نداشتند. دیدم توطئه ما دارد می‌ماسد» (همان: ۱۷۵).

ج) گفتار شبه‌مستقیم؛ که توسط باختین مطرح شده است، گفتاری است که «ساختار عاطفی آن به یکی از شخصیت‌های بازنمایی شده مربوط است» (باختین، ۱۳۸۷: ۵۴۶). در این گفتار، هم مقاصد نویسنده، هم مقاصد شخصیت - که عاطفی است - با هم پیوند می‌خورد و مقصود واحدی می‌سازد. عبارت زیر شاهد مثال این گفتار است:

«خلاصه آنکه از من همه اصرار بود و از مصطفی انکار و عاقبت کار به آن‌جایی کشید که مهمان‌ها هم با او هم‌صدا شدند و دسته جمعی خواستار بردن غاز و هوادار تمامیت و عدم تجاوز به آن گردیدند» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۷۵).

همچنین بازنمایی ساختار عاطفی «مصطفی» در گفتار شبه‌مستقیم چنین است: «دیدم چاره‌ای نیست و خدا را هم خوش نمی‌آید این بیچاره که لابد از راه دور و دراز با شکم گرسنه و پای برهنه به امید چند ریال عیدی آمده ناامید کنم. پیش خودم گفتم چنین روز مبارکی صله ارحام نکنی کی خواهی کرد؟» (همان: ۱۶۷).

ج) انگیزه شبه‌بی طرف

وقتی نویسنده، صفتی یا حالتی را از گفتارهای دیگری، بی‌طرفانه بیان می‌کند، دراصل، مخفی کردن گفتار دیگری است. این انگیزه نویسنده در مخفی کردن گفتار دیگری با شبه‌بی طرفی، در ساختارهای پیوندی صورت می‌گیرد: «انگیزه شبه‌بی طرف^۱، یکی از شکل‌های مخفی کردن گفتار دیگری محسوب می‌شود» (باختین، ۱۳۸۷: ۳۹۷)؛ مانند:

«آقای مصطفی خان با کمال متانت و دل‌ربایی، تعارفات معمولی را برگزار کرده و با وقار و خونسردی هرچه تمام‌تر، به جای خود، زبردست خودم به سر میز قرار گرفت. او را به‌عنوان یکی از جوان‌های فاضل و لایق پایتخت به رفقا معرفی کردم» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۷۲).

نویسنده «کباب غاز» به ظاهر با «متانت، وقار و جوان فاضل و لایق پایتخت» موافق است. دراصل، این واژه‌ها، گفتار شخصیت‌های داستان است و نویسنده را از مسیر اصلی خود منحرف کرده است. این انگیزه شبه‌بی طرفانه از طرف نویسنده در نظام عقیدتی شخصیت‌های داستان وجود دارد و به صورت مخفی در گفتار نویسنده رسوخ یافته است. همین انگیزه در جای دیگر از داستان دیده می‌شود:

«اما دو کلمه از آقای استاد بشنوید که تازه کیششان گل کرده بود، درحالی که دستمال ابریشمی مرا از جیب شلواری که تعلق به دعاگو داشت درآورده؛ به ناز و کرشمه، لب و دهان نازنین خود را پاک می‌کردند، باز فیلشان به یاد هندوستان افتاده از نو بنای سخنوری را گذاشته...» (همان: ۱۷۷).

در جای دیگری از داستان، نویسنده با گفت جمله «معذرت خواستند»- که گفتار خود او نیست- انگیزه شبه‌بی طرفانه خود را نمایان می‌سازد:

«گفتم آقای مصطفی خان خیلی معذرت خواستند که مجبور شدند

بدون خداحافظی با آقایان بروند» (همان: ۱۷۸).

همچنین در جای دیگر، با کلمه «استاد» این انگیزه را نشان می‌دهد:

«آقای استاد رو به نوکر نموده فرمودند: هم‌قطار، احتمال می‌دهم وزیر

داخله باشد و مرا بخواند» (همان: ۱۷۳-۱۷۴).

د) گفتار دیگر

همراه گفتمان نویسنده - که با زبان مخصوص خود ادامه می‌دهد گفتار شخص دیگر^۱ به زبان دیگر غیر از زبان نویسنده به صورت غیرمستقیم قرار دارد و پیرامون آن گفتارهای مخفی دیگری (به همان زبان دیگر غیر از نویسنده) وجود دارد: «گفتار شخص دیگر به زبان دیگر در شکل گفتار غیرمستقیم ارائه گردیده است. اما پیرامون آن را گفتار مخفی پراکنده دیگری (به همان زبان رسمی) فراگرفته است که راه را برای معرفی شکل فهمیدنی‌تر گفتار دیگری باز می‌نماید و می‌تواند بدین شکل بازتاب کامل‌تر داشته باشد» (باختین، ۱۳۸۷: ۳۹۶).

اگر بازنمایی^۲ (نشان‌دادن) در داستان به شکل تقلید تمسخرآمیز باشد، گفتمان صورت گرفته، گفتمان مستقیم شخص دیگر است: «تقلید تمسخرآمیز از قدیمی‌ترین و گسترده‌ترین انواع بازنمایی گفتمان مستقیم شخص دیگر است» (همان: ۹۴). نمونه بارز گفتار دیگر که به صورت تقلیدی و با گفتار مستقیم بیان می‌شود، در داستان «کباب‌غاز»، تغییر شخصیت «مصطفی» است. تبدیل شدن مضحک به شاعری قصیده‌سرا و انیس و مونس شدن شخص نامداری به نام «ادیب پیشاوری»:

«یکی از حضار... از تخلص او پرسید. مصطفی به رسم تحقیر، چنین

به صورت انداخته، گفت من تخلص را از زوائد و از جمله رسوم و

عاداتی می‌دانم که باید متروک گردد، ولی به اصرار مرحوم ادیب

1. Other's speech
2. Representation

پیشاوری که خیلی به من لطف داشتند و در اواخر عمر با بنده مألوف بودند و کاسه و کوزه یکی شده بودیم، کلمه «استاد» را برحسب پیشنهاد ایشان اختیار کردم. اما خوش ندارم زیاد استعمال کنم» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۷۳).

گفتار دیگر در ابتدای داستان نیز نمایان است. «شب عید نوروز بود و موقع ترفیع رتبه» (همان: ۱۶۵). عبارت «ترفیع رتبه»، گفتار دیگر کارکنان است که نویسنده آن را غیرمستقیم بیان می‌کند. این عبارت که یک گفتار مخفی است، از گفتار نویسنده نمایان می‌شود. گفتار دیگر در «دو صدایی، انگیزه شبه‌بی‌طرف، گفتار غیرمستقیم، گفتار شبه‌مستقیم، تقلید تمسخرآمیز و دیگر ویژگی‌های دگر مفهومی» وجود دارد. در «کباب غاز»؛ گفتار «مصطفی، زن و مهمانان» به صورت گفتار دیگر در گفتار نویسنده وجود دارد:

«گفتم خودت بهتر می‌دانی که در این شب عیدی مالیه از چه قرار است و بودجه ابداً اجازه خریدن خرت و پرت تازه نمی‌دهد و دوستان هم از بیست و سه چهار نفر کم‌تر نمی‌شوند» (همان: ۱۶۳).

حضور دو عبارت «خرت و پرت» و «بیست و سه چهار نفر» نمونه واضح گفتار دیگر است که در گفتار نویسنده قرار گرفته است.

ه) دو صدایی

دو صدایی^۱، باعث نسبی‌گرایی زبان‌ها، رهایی از مطلق‌گرایی، در اختیار گرفتن مقاصد و انکسار مقاصد نویسنده است. از طریق این گفتار است که نمادهای گذشته با زبان معاصر در زمان معاصر، در اختیار نویسنده قرار می‌گیرد؛ و او آنها را به نثر تبدیل می‌کند. پس، نمادها از حالت تک‌صدایی و تک‌زبانی گذشته خود خارج و دو صدایی می‌شوند و ساختار پیوندی پیدا می‌کنند. به قول باختین: «انگاره‌های موجود در

1. Double voice

[شعر]، نمادهای شاعرانه مبهمی هستند (استعاری) که به مقاصد [نویسنده] و نظام عقیدتی او خدمت می‌کنند و در نظام گفتار [نویسنده] به نمادهای دوصدایی نثر تبدیل می‌شوند» (باختین، ۱۳۶۷: ۴۲۶).

این شکل دوصدایی به صورت مکالمه‌ای جریان می‌یابد که از ویژگی‌های گفتمان رمان‌گراست: «گفتار شخص دیگر، به زبان دیگری و به شکلی تحریف شده در خدمت بیان مقاصد نویسنده قرار می‌گیرد، چنین گفتاری نوع خاصی از گفتمان دوصدایی را ایجاد می‌کند» (همان: ۴۲۱). در این نوع گفتار؛ بیان، از دو صدا تشکیل و از دو گوینده فهمیده می‌شود که دارای دو مقصود است؛ یکی مستقیم که صدای شخصیتی در حال سخن گفتن است و دیگری مقصودی که در صدای نویسنده است و آن را تحریف می‌کند. به عبارت دیگر در این شاخه از گفتمان، با دو صدا روبه‌رو هستیم. به رسمیت شناختن این دو صدا (صدای گفتار دیگری و صدای استفاده‌کننده (نویسنده) به قصد دیگر)، اشاره به نسبی‌گرایی است نه مطلق‌گرایی. در این داستان، عبارت «بگذار برود لای دست بابای علیه‌الرحمه‌اش» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۶۷). «علیه‌الرحمه» دارای ویژگی دوصدایی است؛ یک صدا که از آن گفتار دیگر است و صدایی که از آن نویسنده است که آن را طنزگونه به کار می‌برد و از آن برای مقاصد خود استفاده می‌کند؛ یعنی علاوه بر معنای اولیه در گفتار دیگر، معنای دیگری از طرف نویسنده پیدا کرده است. جمال‌زاده در جای دیگر داستان آورده است:

«حضار هم تمام را مانند وحی مُنزَل تصدیق کردند و مدام به‌به تحویل

می‌دادند» (همان: ۱۷۷).

«وحی مُنزَل» در این عبارت، دوصدایی است. یک صدا که در زبان رسمی و گفتار دیگر وجود دارد و صدای دوم از آن نویسنده است که آن را به وجود آورده است. «کأن لم یکن شیئا مذکوراً» در نوشته زیر دارای دوصدای گفتار دیگر و گفتار نویسنده است:

«به چشم خود دیدم که غاز گلگونم، لخت لخت و قطعه‌قطعه، طعمه

این جماعت کرکس صفت شده و «کان لم یکن شیئا مذکوراً» در گورستان شکم آقایان ناپدید گردید» (همان: ۱۷۶).

۶. انکسار و انحراف در مقاصد نویسنده

در این نوع، نویسنده از کلماتی استفاده می‌کند که در زبان، گفتار و مقاصد اجتماعی دیگران در جریان است و به محض ورود آن کلمات در گفتار نویسنده، مقاصد و ویژگی‌های آنها نیز با آن وارد می‌شود تا در خدمت نویسنده قرار بگیرد؛ از سلطه صاحبان خود بیرون آمده؛ تحت اختیار صاحب (نویسنده) جدید قرار می‌گیرد. این کار، باعث انکسار و انحراف^۱ مقاصد نویسنده می‌شود؛ چراکه گفتارها و زبان‌ها با خود، ایدئولوژی و عقایدی نیز همراه دارند و اندازه انکسار آنها به میزان فعالیت عقاید بیگانه، بستگی دارد. «نویسنده نثر از کلماتی استفاده می‌کند که آکنده از مقاصد اجتماعی دیگران هستند و آنها را وادار می‌کند به خدمت مقاصد جدید خودش درآیند و به ارباب جدیدی خدمت کنند. بنابراین مقاصد نویسنده نثر منحرف می‌شوند و اندازه زاویه انکسار این مقاصد، بستگی به این دارد که زبان‌های دگر مفهومی منکسری که با آنها سروکار دارد، تا چه اندازه از لحاظ اجتماعی - ایدئولوژیک بیگانه، تجسم یافته و تحقق یافته باشند» (باختین، ۱۳۸۷: ۳۹۱).

باختین در تعیین این شاخه از ویژگی‌های دگر مفهومی می‌نویسد: «مقصود نویسنده در حروف ربط وابسته‌ساز و کلمات ربط (بدین ترتیب، زیرا، به دلیل، برخلاف و جز آن) و همچنین کلماتی که برای حفظ توالی منطقی به کار گرفته می‌شوند (بنابراین، متعاقباً و نظیر آن) از دست می‌رود و رنگ و بوی زبان دیگری را به خود می‌گیرد، از مسیر اصلی خود منحرف می‌شود و حتی گاهی تجسم مادی می‌یابد» (همان: ۳۹۸). حروف ربط در جمله، مقاصد نویسنده را منکسر می‌کند و گفتار دیگری نیز در این موقع خود را نمایان می‌کند؛ به نوعی، مخفی شدن گفتار دیگری است (همان: ۳۹۸).

در نمونه زیر از داستان، گفتار نویسنده با گفتار شخصیت «زن»، منحرف و منکسر می‌شود و نمی‌تواند در یک گفتار برتر و مطلق باقی بماند:

«گفت... تنها همان رتبه‌های بالا را وعده بگیر و مابقی را نقداً خط

بکش و بگذار سماق بکند» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۶۵-۱۶۶).

در این نوشته، گفتار و زبان نویسنده با گفتار دیگر (زن) منحرف و منکسر شده است. مصداق همین موضوع در جای دیگر داستان رخ داده است:

«دیدم حرف حسابی است و بدغفلتی شده. گفتم آیا نمی‌شود نصف

غاز را امروز و...» (همان: ۱۶۸).

۷. نقاب‌های مردمی و ماندگار

شکل گرفتن شخصیت‌ها در داستان، به نوع دید نویسنده بستگی دارد. هر شخصیت انگاره‌هایی دارد که در طول داستان در گفتمان او نمایان می‌شود و مثل نقاب‌هایی است که بر چهره او قرار گرفته و با منظوری که دارد برای ادامه داستان، ماندگار است. نقاب‌های مردمی و ماندگار، نماینده گروهی است با داشتن نظام عقیدتی که در رمان بازنمایی می‌شود. شخصیت‌های داستانی، هریک سرنوشتی خاص دارند. نویسنده برای انتخاب هر شخصیت، سرنوشت او را تغییر و تحول می‌دهد یا ثابت نگه می‌دارد؛ درحقیقت، نقابی بر چهره او می‌زند. درواقع، انتخاب ویژگی مشخص در موقعیت خاص است که می‌تواند در موقعیت‌های دیگر نیز قرار بگیرد و استعدادهای خود را در هر زمینه‌ای بنمایاند. نقاب‌های مردمی، برجسته‌کردن انگاره‌های انسان در داستان است که هرگز از بین نمی‌رود و در قالب یا چارچوب نامتغیر قرار نمی‌گیرد؛ پس، می‌تواند در هر زمینه‌ای وارد شود و توانایی خود را نشان دهد. این نقاب‌های مردمی ماندگار، همیشه معاصر هستند و نمی‌میرند مثل قهرمانان حماسه نیستند که از آن گذشته و در گذشته نیز مرده باشند. اینان همیشه برای زمان

حال احیا می‌شوند و نمی‌میرند. نقاب‌ها با خود مطابقت ندارند؛ یعنی با موقعیت اصلی خودشان ناسازگارند. نقاب‌ها درحالی‌که در حد و اندازه سرنوشت و موقعیت خود نیستند، به شخصیت‌های معین تبدیل نمی‌شوند؛ بلکه پایان ناپذیرند و هیچ قابلیت در آنها به کمال نمی‌رسد؛ چراکه او استعدادهای کشف نشده‌ای دارد که او را همیشه نامیرا نگه می‌دارد. به قول باختین: «یکی از مضامین اصلی رمان، دقیقاً همین مسئله است که سرنوشت و موقعیت قهرمان در حد و اندازه او نیست. فرد یا شخصیتی بزرگ‌تر از آنچه سرنوشتی تعیین کرده دارد یا حقیرتر از جایگاهی است که به او عطا شده است. او نمی‌تواند بی‌دلیل و بدون چون‌وچرا به کارمند، ملاک، کاسب، نامزد، عاشق حسود، پدر و مانند اینها مبدل شود. اگر قهرمان اصلی رمان واقعاً به شخصیت معینی تبدیل شود- یعنی اگر با جایگاه و سرنوشتی که برایش معین شده انطباق کامل یابد، همه استعدادهای انسانی او در قالب شخصیت اصلی تحقق می‌یابد. چگونگی استفاده از این استعدادهای انسانی بستگی به موضع نویسنده نسبت به شکل و محتوای اثر دارد، یعنی به نوع نگرش او به افراد و روشی که برای بازنمایی آنها برگزیده است» (باختین، ۱۷۸۷: ۷۳-۷۴).

در داستان «کباب غاز»، نویسنده، شخصیتی برای «مصطفی» در نظر گرفته که در حد و اندازه او نیست و او در حقیقت، ناتوان‌تر و حقیرتر از جایگاهی است که به او داده شده است. این نقابی مردمی و ماندگار است که در شخصیت «مصطفی» شکل گرفته و قهرمانی پایان‌ناپذیر شده است، یعنی ناتمام و ناسازگار که در هر زمان کامل‌تر می‌شود:

«ناگهان مصطفی با لباس تازه و جوراب و کراوات ابریشمی ممتاز و

پوتین جیر براق و...» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۷۱).

نمونه دیگری از نقاب مردمی و ماندگار، که نویسنده برای «مصطفی» بیان می‌کند:

«در همان ببحوحه بخوربخور که منظره فنا و زوال غاز خدایامرز مرا

به یاد بی‌ثباتی فلک بوقلمون و شقاوت مردم دون و مکر و فریب جهان

پتیاره و وقاحت این مصطفای بدقواره انداخته بود، باز صدای تلفن بلند شد. بیرون جستم و فوراً برگشته رو به آقای شکارچی معشوقه کش نموده گفتم: آقای مصطفی خان، وزیر داخله شخصاً پای تلفن است و اصرار دارد با خود شما صحبت بدارد» (همان: ۱۷۷).

۸. نویسنده فرضی و واقعی

کسی که داستان را خلق می‌کند، نویسنده واقعی^۱ است. در داستان او، روایت‌کننده‌ای خلق می‌شود که نویسنده فرضی^۲ (راوی فرضی) نام دارد. در اینجا؛ راوی، غیرمستقیم سخن می‌گوید و گفتار نویسنده، گفتار دیگر و زبان دیگر می‌شود. نویسنده بر راوی فرضی و گفتار و زبانش تأثیر می‌گذارد؛ هرچند دیدگاهش با دیدگاه راوی تفاوت پیدا می‌کند. در این مرحله از مکالمه است که دیدگاه راوی فرضی و دیدگاه نویسنده واقعی آشکار می‌شود و نویسنده واقعی برای مخاطب از راوی و چگونگی روایت داستان می‌گوید: «در واقع، خواننده در هر لحظه از داستان، دو بُعد را درک می‌کند: یکی بُعد راوی، یعنی نظام عقیدتی او که حاوی موضوعات، مفاهیم و ترجمان‌های عاطفی روایت است و دیگری بُعد نویسنده که با داستان و به‌وسیله داستان (البته به روش انکساریافته) سخن می‌گوید» (باختین، ۱۳۸۷: ۴۰۸).

نویسنده فرضی، در پس‌زمینه زبان رایج داستان (نظام اعتقادی نویسنده) قرار می‌گیرد و یک تقابل مکالمه‌ای بین دو زبان و دو دیدگاه، ایجاد می‌شود؛ اما نویسنده واقعی، تسلیم هیچ‌کدام نمی‌شود؛ بلکه این مکالمه بین زبان‌ها، نشان‌دهنده رهایی نویسنده از زبان یک‌پارچه و حفظ نسبی‌گرایی در زبان و گفتار است. چنین شکلی در داستان، این امکان را به شخصیت داستان می‌دهد که مقاصد خود را در نظام زبان دیگر بیان کند؛ و در چنین شکلی است که انحراف و انکسار نویسنده رخ می‌دهد (همان: ۴۰۹). در این حالت، نویسنده واقعی، مقاصد خود را در گفتار دیگر و تعریف

1. Real
2. Imaginary

خود را در زبان دیگر صورت می‌بندد. راوی فرضی در داستان «کبابِ غاز»، راوی میزبان است که توسط نویسنده واقعی در همه جای داستان گنجانده شده و برای همیشه به صورت مکتوب با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند. نویسنده واقعی نیز با گفتار مستقیم خود و استفاده از گفتارهای دیگر، بیرون از داستان حضور دارد و مدیریت خلق صداها و گفتارها را در اختیار دارد.

۹. بازنمایی هنری ذهنیت فرد (نظام اعتقادی)^۱

آنچه در داستان، بازنمایی و ارزیابی می‌شود، انگاره ایدئولوژیک شخصیت است. البته هر شخص نمی‌تواند مثل دیگران درباره خودش بیندیشد؛ یعنی آنچه درباره خویش می‌اندیشد همان چیزی نیست که دیگران می‌پندارد. مکالمه در رمان می‌تواند ذهنیت فرد را بازنمایی کند و شخص نیز فرصتی برای تغییر انگاره خود پیدا می‌کند. به قول باختین: «فرد در رمان، مقدمات ایدئولوژیک و زبان‌شناختی لازم برای تغییر ماهیت انگاره خود را کسب می‌کند» (همان: ۷۵). در داستان «کبابِ غاز»، انگاره راوی همان انگاره‌ای نیست که «مصطفی» دارد؛ یعنی همان‌گونه که نویسنده می‌اندیشد، «فردِ دیگر» نمی‌اندیشد. در داستان، انگاره‌ها که در ذهن فردی قرار دارد، به صورت مکالمه، بازنمایی (نشان داده) می‌شود. راوی داستان، آن‌گونه که می‌خواست مهمانی برپا شود، نشد. زیرا انگاره (عقیده) او با «زن» و بعد در مسیر داستان، با «مصطفی» تفاوت داشت و در این تلاقی اندیشه‌ها به تغییر ماهیت اندیشه خود پی برد. برای نمونه می‌توان به تغییر اندیشه میزبان نسبت به مصطفی درباره پیاده‌کردن نقشه‌اش به کمک او اشاره کرد:

«ولی مهلتش نداده گفتم استغفرالله این حرف‌ها چیست؟ تو برادر کوچک من هستی. اصلاً امروز هم نمی‌گذارم از این جا بروی. باید مهمان عزیز خودم باشی. یک سال تمام است این طرف‌ها نیامده بودی. ما را

یک سره فراموش کرده‌ای و انگار نه انگار در این شهر پسرعمویی هم داری. معلوم می‌شود از مرگ ما بیزاری. الا و الله که امروز باید نهار را با ما صرف کنی» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۷۰).

یا مقاومت زنِ راوی در نحوه از سر واکردن مصطفی که بی‌موقع به منزل آنها آمده بود:

«گفت به من دخلی ندارد! مال بد بیخ ریش صاحبش. ماشاءالله هفت قرآن به میان پسرعموی دسته‌دیزی خودت است. هر گلی هست به سر خودت بزن» (همان: ۱۶۷).

نتیجه بحث

داستان «کبابِ غاز» با داشتن ویژگی‌های دگرمفهومی، فضایی می‌سازد تا عقیده‌های درون گفتار و زبان‌های موجود را در مقابل دیدگان مخاطب آشکار کند؛ همچنین به او توانایی شنیدن صداهای درون داستان را می‌دهد؛ صداهایی که با مکالمه‌گرایی با هم و با خود همیشه حضور دارند. در این رویارویی است که مقاصد آنها انکسار و انحراف می‌یابد و باعث نسبی‌گرایی قلمروی شخصیت‌ها می‌گردد. در داستان، گفتمان به صورت‌های مستقیم، غیرمستقیم و شبه‌مستقیم بیان می‌شود و توسط زبان واحد کل‌گرا، سازماندهی می‌گردد. زبان‌های برتر، یک‌پارچه و نمادهای قالبی با گفتمان تحکم‌آمیز جایی در این دگرمفهومی ندارند؛ بلکه نیروی مرکزگرای با تنوع زبانی و گفتاری، مجال بازنمایی و نمایان‌گشتن به رده‌های زبانی می‌دهد. هر زبانی که خود را زبان برتر می‌داند با سبک خنده‌دار و تقلید تمسخرآمیز وارد واقعیت معاصر می‌شود و حالت برتری آنها زدوده می‌شود. به عبارت دیگر، در هیچ زمان؛ زبان داستان، بالانشین و برتر نمی‌شود؛ بلکه ناتمام و نامیرا (که راز جاودانگی زبان‌های داستان است) به زندگی ادامه می‌دهد. در همین دگرمفهومی است که عقاید ذهنی شخصیت‌ها در مکالمه، بازنمایی می‌شود و در رویارویی این عقاید است که عقیده‌ها همدیگر را بهتر

درمی یابند و بستری برای ادامهٔ دیگر ایدئولوژی‌ها مهیا می‌سازند تا استعداد زبان‌های دیگر شکوفا شوند.

پی‌نوشت

- (۱) «کارنوال (Carnival) نوعی خرده‌فرهنگ انتقادی است که آیین‌ها و آداب آن، اخلاق حاکم و هنجارهای رایج را به پرسش می‌گیرند... اشراف و روحانیان، کارنوال را به‌عنوان جشنی مردمی تحمل می‌کردند» (پوینده، ۱۳۷۷: ۱۸۶).
- (۲) «میخائیل میخائیلوویچ باختین (Mikhail Mikhailovich Bakhtin) در شانزدهم نوامبر سال ۱۸۹۵ در شهر اورل (Orel) و در خانواده‌ای اصلی و اشرافی که نسبت آنان حداقل به قرن چهاردهم میلادی می‌رسید و البته هنگام تولد او دیگر هیچ ملک و املاکی نداشتند، دیده به جهان گشود... توانست در سال ۱۹۱۳ به دانشکدهٔ تاریخ و زبان‌شناسی دانشگاه محلی راه یابد. پس از گذشت اندک زمانی، خود را به دانشگاه پترزبورگ منتقل کرد» (باختین، ۱۳۸۷: ۱۸). او در سال ۱۹۷۱م. از دنیا رفت.
- (۳) «محمدعلی جمال‌زاده در سال ۱۲۷۴ در اصفهان به دنیا آمد و در سال ۱۳۷۵ در سوئیس درگذشت. از او مجموعه داستان‌های کوتاه و چند رمان‌گونه و مقاله‌های بسیار و ترجمه‌هایی از متن‌های فرنگی به جامانده است. جمال‌زاده در بیروت و فرانسه تحصیلات خود را گذراند و بعد از خواندن حقوق در فرانسه، به سوئیس و بعد به برلین رفت و همکاری خود را با مجلهٔ «کاوه» شروع کرد. اولین داستان خود را در این مجله با نام «فارسی شکر است» انتشار داد. سپس در سال ۱۳۰۰، مجموعه داستان‌های کوتاه خود را با نام «یکی بود یکی نبود» در برلین منتشر کرد» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۲۹).
- (۴) «تابو (Taboo) کلمه‌ای با منشأ پولینزیایی (از زبان‌های جنوب شرقی آسیا) است؛ در اصل به معنی هر چیزی است که یا به دلیل قدسیت یا به دلیل ممنوعیت و حرام بودن یا به دلیل پلیدی و نجاست نباید بدان نزدیک شد و دربارهٔ آن سخن گفت.
- (۵) زبان پست: «زبان غیرادبی، زبانی که به تقلید تمسخرآمیز می‌پردازد» (باختین، ۱۳۸۷: ۱۲۰).
- (۶) «به‌طور کلی، «گونه» به افقی از فرضیه‌ها گفته می‌شود که مجموعهٔ خاصی از متون مختلف را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. بنابراین مفهوم مزبور از گونه‌های ادبی فراتر می‌رود. گونه هم زبان را یک‌پارچه می‌نماید و هم آن را رده بندی می‌کند» (باختین، ۱۳۸۷: ۵۴۰).
- (۷) «واژه با به خود تخصیص دادن، از آن ما می‌شود و این یعنی که واژه هرگز به تمامی از آن ما نیست و همواره پیشاپیش رده‌های دیگر واژه‌ها و دیگر کاربردها بر آن نقش بسته است، این

نگرش به زبان همان نگرشی است که کریستوا با اصطلاح تازه خود، بینامتنیت، آن را برجسته ساخته است (آلن، ۱۳۸۰: ۴۴). «اصطلاح بینامتنیت، نخست بار در زبان فرانسوی و در آثار اولیه ژولیا کریستوا (Julia Kristeva) در اواسط تا اواخر دهه شصت مطرح شد» (همان: ۲۴).

کتابنامه

- آلن، گراهام. (۱۳۸۰). *بینامتنیت*. ترجمه پیام یزدان جو. تهران: نشر مرکز. چاپ اول.
- باختین، میخائیل. (۱۳۸۷). *تخیل مکالمه‌ای (جستارهایی دربارهٔ رمان)*. ترجمه رؤیا پورآذر. تهران: نشر نی. چاپ اول.
- پوینده، محمدجعفر. (۱۳۷۷). *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*. تهران: انتشارات نقش جهان. چاپ اول.
- دهباشی، علی. (۱۳۸۲). *برگزیده آثار سیدعلی جمال‌زاده*. تهران: انتشارات سخن و شهاب ثاقب. چاپ دوم.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۷). *ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)*. تهران: انتشارات سخن. چاپ پنجم.
- فلکی، محمود. (۱۳۸۲). *روایت داستان (تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی)*. تهران: نشر بازتاب نگار. چاپ اول.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲). *داستان‌نویس‌های نام‌آور معاصر ایران*. تهران: نشر اشاره. چاپ اول.
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۲). *هنر داستان‌نویسی*. تهران: انتشارات نگاه. چاپ هفتم.