نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت: ۹۱/۱/۲۷ «۱۸۶-۱۶۳» تایید: ۹۱/۶/۲۱

گفتگومندی و چندصدایی در نخبه اثر هوستون : از زیر عنوان تا فنون روایی

فرزانه کریمیان[۱]

چکیده

رمان معاصر مجالی است برای شناسندن ناگفته‌ها و ناشنیده‌های متفاوت یا متعارض که از ارزش شناخت شناسی برخوردارست. راویان متعدد در پیشبرد رمان، نه به شکل خطی، که با تناوب، تکثر و تفاوت ایفای نقش می‌کنند و خواننده با تفسیر و بازسازی خود ارکان به ظاهر منفک و عناصر داستانی را در مجموعه‌ی واحدی به هم پیوند می‌دهد. به عبارت دیگر، رمان جمع اضداد و نامتجانس‌ها درون وحدت یک اثر ادبی می‌شود. رمان نخبه از این قضیه مستثنی نیست. نانسی هوستن در این اثر از تکثر صداهای گوناگونی که به تناوب در هم تنیده و از هم جدا می‌شوند، با بهره‌وری از درونمایه‌ی بسیار زیرکانه‌ی موسیقی و بابرقراری هماهنگی میان صدای راویان متفاوت از نقطه های دید مختلف و با ایجاد ضرب آهنگ‌های پرطنین فضایی کم نظیربرای گفتگومندی شخصیت‌ها ایجاد می‌کند. به مثابه‌ی یک همنوازی هنرمندانه، هر یک از آنها رشته‌ی کلام را به دست می‌گیرند و رمان فضای ارتباطی مناسبی برای گفتگومندی‌های عقیدتی و گفتمانی شخصیت‌ها به وجود می‌آورد. مقاله‌ی حاضر با یافتن راهکارها و شگردهای نویسنده، از زیرعنوان تا فنون روایی با توجه به نکات روایت‌شناسانه و زبان‌شناختی در پی‌نمایاندن هر چه بهتر و بیشتر ویژگی چندصدایی و منطق گفتگویی در این رمان است.

کلیدواژه‌ها: ویژگی گزاره‌ای، گفتگومندی، چندصدایی، رمان، نانسی هوستون، نخبه.

۱.عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی.
f_karimian@yahoo.fr

مقدمه

واژه پلیفونی[۲] یا چندصدایی یا چندآوایی از موسیقی به عاریت گرفته‌شده‌است که در موسیقی این واژه که کونترپوآن[۳] هم نامیده می‌شود به ترکیب چندصدای مستقل ولی مرتبط و موزون اطلاق می‌گردد، یعنی بیانگر تلفیق و ترکیب صداهای متعدد آهنگین و بخش‌های متعدد در یک تصنیف یا بخش موسیقایی است که همراه با صورتگرایان روس وارد محدوده‌ی زبان‌شناسی و سپس ادبیات شد و به طور موجز می‌توان آن را به عنوان تکثر صدا[۴] وآگاهی‌های مستقل[۵] در رمان تعریف کرد. اولین کاربرد ادبی این واژه از سوی باختین صورت گرفت که از دیدگاه این منتقد با مفاهیم دیگری چون آمیختگی[۶]، زمان ـ مکان[۷] و گفتگومندی بکار می‌رود.

ژولیا کریستوا گفتگومندی درونی میان شخصیت‌های یک اثر را به خارج از آن و سایر آثار تعمیم داد (کریستوا،۱۹۶۹)و موضوع گفتگومندی بیرونی یا «بینامتنیت» را مطرح ساخت و این نکته تا جایی گسترده شد که سوفی رابو بینامتنیت را به گونه‌ای معادل گفتگومندی قلمداد کرد که چنین برداشت تعمیم یافته‌ای بی‌شک چندان مستند نیست (رابو ۵۴).

واژه‌ی چندصدایی که با نام باختین عجین است به دلیل معنی نمادین و گسترده‌ای که دارد به مراتب بیش از واژه‌ی گفتگومندی کاربرد دارد که اغلب در علم بدیع و بلاغت بکار می‌رود و اغلب متخصصان در پژوهش‌های خود با آن سروکار دارند که در این میان می‌توان از فیلسوفانی چون لویناس[۸] و ریکور[۹] نام برد که بحث «دیگری» و «گفتگومندی» از عمده مباحث مورد توجه آنهاست.

هنینگ نولک[۱۰]و میشل اولسن[۱۱] نیز در ترویج و مطالعه‌ی این موضوع سهم بسزایی داشتند و به طور کلی مکتب اسکاندیناوی در زمینه‌ی نظریه‌ی زبان‌شناسانه‌ی چندصدایی (اسکا ـ پول ـ لین)[۱۲]فعالیت‌های مهمی انجام داد تا به تفاوت صداهای متنوع نه از منظر جهان‌بینی‌های مختلف که با بررسی نقطه‌ی دید بپردازد.

---

2. La polyphonie.
3. Le contrepoint.
4. La pluralité de voix.
5. Les consciences autonomes.
6. L'hybridation.
7. Chronotope.
8. Levinas.
9. Ricoeur.
10. Henning Nolke.
11.Michel Olsen.
12. La théorie **SCA**ndinave de la **PO**lyphonie **LIN**guistique.

به نظر باختین رمان‌های داستایوفسکی ویژگی چندصدایی داشتند، ولی بعدها او این مطلب را به نوع رمان تعمیم داد چون تنها رمان است که به دلیل خصوصیت انعطاف‌پذیر خود از انواع نوشتاری مختلف استفاده و آزادی منحصر به فردی را در بیان به شخصیت‌ها اعطا می‌کند و از این رو می‌تواند چندصدایی باشد. این مهم که بیشتر در رمان قرن بیست به چشم می‌خورد از ترفندهایی است که نویسندگانی چون ژان ژیونو[۱۳]فرانسوی در میانه‌ی قرن بیست، نظریه‌پردازان و نویسندگان جریان رمان نو در نیمه‌ی دوم سده ی پیش، به ویژه ناتالی ساروت[۱۴] و کلود سیمون[۱۵]، و ادیبان معاصرتری مثل نانسی هوستون کانادایی تبار بکاربسته‌اند. در آثاراین رمان‌نویس قرن بیست و یک، دوزبانی ویژگی نه تنها شخصیت‌ها که خود او نیز هست، اما موضوع اصلی این مقاله پرداختن به چگونگی این چندصدایی در رمانی است که خود او زیر عنوانی با همین مضمون بدان اطلاق کرده است: نخبه. چندصدایی.

شایان ذکر است که هنر رمان‌نویس در این کتاب در تلفیق زیرکانه‌ی موسیقی با نوشتاری چندصداست، یعنی وقتی که مضمون، ترفند روایی و سرچشمه‌ی پیدایش آن همگی در هم می‌آمیزد و بار دیگر ادبیات و موسیقی در هم تنیده می‌شود.

تکثر صداها[۱۶] (چندزبانی و چندصوتی بودن) و آمیختگی در رمان[۱۷]

تکثر صدا خاص رمان‌هایی است که شخصیت‌های داستانی در کار روایت مداخله دارند : «چندصدایی که مشخصه‌ی رمان داستایوفسکی در مقابل رمان تک‌گومند[۱۸] سنتی به‌بشمار می‌رفت، به‌زودی یکی از ویژگی‌های رمان به طور عام می‌شود» (باختین ۱۸). یعنی شخصیت‌ها بی‌صدا یا تنها سخنگوی ایدئولوژی و عقاید نویسنده نیستند بلکه افرادی آزاد به نظر می‌رسند که در کنار خالق خود قرار می‌گیرند و قادرند یا با او مخالفت کنند و یا حتی علیه وی به طغیان برخیزند. به عبارتی، صدای شخصیت‌ها در رمان قابل تشخیص و مستقل از نفوذ نویسنده شنیده می‌شود. تودوروف نیز در این باره می‌گوید که شخصیت کتاب «دارای استقلالی بی‌نظیر در

13. Jean Giono. 14. Jean Giono. 15. Claude Simon.
16. Polyphonie, plurilinguisme, plurivocité. 17. Hybridation des genres.
18. Monologique.

ساختار اثر است و[صدای وی در کنار کلام نویسنده طنین می‌اندازد و با صدای نویسنده و سایر صداهای مستقل و معنی‌دار دیگر شخصیت‌ها تلفیق می‌شود» (تودوروف۳۳). آزادی شخصیت‌ها و استقلال آنها منجر به تأثیر متقابل و تنش‌هایی میان ضمیرها و خودآگاهی‌های مستقل و غیروابسته می‌شود و مسایل عقیدتی و باورهای آنها به گونه‌های مختلف انتقال می‌یابد و این موضوع دقیقاً همان «تکثر خودآگاهی‌هایی است که حقوقی برابر دارند که هریک مالک دنیای خود هستند و [همگی] در وحدت یک رویداد [نقل یک رویداد واحد]، بدون اینکه باهم درآمیزند،[با یکدیگر] تلفیق می‌شوند» (همان ۱۶۱).

از همین رو، داستایوفسکی شخصیت‌های نوعی و سنخی[۱۹] خلق نمی‌کند و آنها اغلب منحصر به فرد هستند. اهمیت آنها بیش از هر چیز در گفتمان‌شان درباره‌ی خود و نقطه‌ی دیدشان بردنیاست و نویسنده به هریک از آنها مجال سخن گفتن می‌دهد. بنابراین، به نظر باختین چندصدایی و یا چند زبانی[۲۰]در یک اثر منثور نه تنها موجب تنوع بلکه عمق بخشیدن به اثر یک نویسنده است (ر.ک. باختین، ۱۹۷۵: ۱۱).

مانند سایر رمان‌های معاصر، نخبه خواننده‌ی خاص خود را طلب می‌کند که در پی قرارداد خوانش[۲۱]و تغییر نحوه‌ی درک مطالب آشنایی داشته باشد. بدیهی است که خواننده باید با حوصله و اشتیاق در هزارتوی حافظه‌ی راویانی قدم بردارد که در صدد روایت خاطرات، رخدادهای روزانه و یا پیشگویی هستند.

برای روشن شدن هرچه بیشتر مطالب، قبل از هرچیز به نقل دسیسه‌ها[۲۲] یا به عبارتی خلاصه‌ی داستان می‌پردازیم.

یازده راوی در بخش‌های متفاوت، چه از نظر بسامد، گاه تنها یکبار و گاه به دفعات، و چه از نظر اندازه یعنی بین یک بند چندسطری تا چند (سه)صفحه را اشغال می‌کنند تا از تولد نوزاد نارسی حکایت کنند. البته خلاصه کردن این «داستان» کار آسانی نیست، چراکه مرز میان تخیل و واقعیت، گذشته و حال، خاطره‌ها و پیشگویی‌ها به سادگی از هم قابل تفکیک نیست، اما برای درک بهتر مطالب از انجام آن ناگزیر هستیم.

ماجرا با یک کلاس خصوصی پیانو اغاز می‌شود.لارا[۲۳] ، زنی هنرمند و باردار است و موسیقی درس می‌دهد که ناگهان درد جانفرسایی را احساس می‌کند و با

19. Typique. 20. Plurilinguisme. 21. Pacte de lecture.
22. Intrigue. 23. Lara.

رفتن به بیمارستان او را برای زایمان در بیست و دومین هفته‌ی بارداری آماده می‌کنند.

پس از وضع حمل، لارا در کنار انکوباتور[۲۴]، در دستگاه و از پشت شیشه به نوزاد نورس‌اش می‌نگرد بدون این که بتواند او را لمس کند یا در آغوش بگیرد. بنابراین، کلام تنها راه ارتباطی او با دخترش، مایا[۲۵]، می‌شود؛ برای دخترکی که ۵ ماه و نیمه و با وزن ۷۲۰ گرم متولد شده است امید چندانی برای زنده ماندن وجود ندارد.

مادر با دمیدن روح موسیقی و با کلام جانبخش خود همچون شهرزاد با تعریف قصه‌ی زندگی مایا را در نبرد با مرگ پیروز می‌سازد، یا حداقل اینگونه به نظر می‌آید، چون داستان در مرز میان عشق و درد، هنر و واقعیت و جنون و رؤیا جای دارد. به عبارتی، بند نافی که به هنگام تولد زودرس قطع می‌شود از طریق موسیقی صدای مادر گوش دل و جان نوزاد را تغذیه می‌کند.

اما زیر عنوان یا عنوان ثانوی نخبه، «چند صدایی» است، چراکه نه تنها صدای لارا تنها شکل مادر بودن او محسوب می‌شود، بلکه هر یک از شخصیت‌ها نیز، از پرنقش‌ترین تا کمرنگ‌ترین آنها، در حدود یازده نفر، در جای جای کتاب و در موقعیت‌های گوناگون عنان روایت را در دست می‌گیرند و در قالب فصل‌ها یا بندهای کوتاه و بلند سخن می‌رانند، البته هر یک از نقطه‌ی دید و بینش متفاوتی که از زندگی دارد و با آنچه از دنیا درک یا احساس می کند. به این ترتیب، مضامین، حکایت ها و رخدادها بارها و بارها تکرار و هربار متمایز از دیگری از سرگرفته می‌شود: لارا، روبر[۲۶]، حتی مایا، لوسین[۲۷]مرد همسایه، بنژامن[۲۸] برادر زاده‌ی همسایه و دوست و همبازی مایا، تنی چند از همسایه‌ها، معلم موسیقی اهل آلمان و پزشک مایا را که قبل از پایان کتاب کار روایت را تنها برای چند سطری به عهده می‌گیرد، راویان متعدد این رمان هستند که به این عده باید سوفیا [۲۹]، مادر روسی تبار لارا، را نیز افزود.

سبک نوشتاری هوستون نیز در محاوره‌ای بودن و داشتن ضرب آهنگ موزون و موسیقایی نخبه سهم بسزایی دارد. چند صدایی با ظاهر تکگویی با مثال‌ها و تشبیه‌های فراوان گاه کودکانه و گاه شاعرانه، در قالب جمله‌های اسمیه‌ای که آنها را ثقیل سازد، در جریان سیالی از واژگان گاه منقطع و بریده بریده و گاه پیوسته

24. L’incubateur (la couveuse). 25. Maya. 26.Robert.
27. Lucien. 28. Benjamin. 29. Sofia.

و جاری ادا می‌شود. گاه نیز با سکوت روبرو می‌شویم که اغلب با سه نقطه در متن خودنمایی می‌کند و با تغییر گام موسیقایی، ضرب آهنگ گفتاری شخصیت‌ها را پرمی‌کند و حتی پاره‌ای ناگفته‌ها را گویاتر از هرجمله‌ای بیان می‌دارد.

به هر ترتیب، نویسنده از صداهای مستقل شخصیت‌ها استفاده می‌کند، صداهایی که در مواردی هماهنگی ندارند و حتی گاهی خلاف یکدیگر سخن می‌گویند. به علاوه، او معمولاً هیچ دخالتی جهت تأیید یا تکذیب عقاید و گفته‌های آنها ندارد. این هم‌سرایی، تعدد و تنوعی خاصی به شکل کل رمان می‌بخشد تا نتایج مشخصی را دنبال کند. حضور صداهای روایی گوناگون و حذف راوی مرکزی یا اصلی به علاوه‌ی کاربرد سبک‌ها، لایه‌ها، طبقات و اقشار زبانی، لحن‌ها، سیاق‌های کلامی، شکل‌های مختلف نوشتاری، نسبیت حقیقت، آشفتگی زمان، عدم نظم منطقی در وقوع رخدادها، ازهم گسیختگی روایت، و غیره از جمله ترفندهای روایی است که در این کتاب به چشم می‌خورد که همگی از نخبه رمانی معاصر و چندصدا می‌سازد.

اما برخلاف تمامی از هم‌گسیختگی‌ها، کتاب هوستون در مجموع اثری یکدست و منسجم قلمداد می‌شود. به علاوه، این کتاب از ترکیب و هم نهاد شدن عوامل ناهمگن به وجودآمده، برخلاف رمان‌هایی است که در آنها اغلب یک صدا و یک ایدئولوژی، یعنی صدا و ایدئولوژی نویسنده نمایان است. از این رو، برای خواننده‌ی رمان سنتی ساختار این کتاب نامتعارف و خواندن آن شاید دشوار بنماید.

شایان ذکر است که در این میان، هوستون از زیر عنوان پلی فونی کمک می‌گیرد و به این ترتیب اثر موسیقی را نه تنها بر جلد کتاب می‌گذارد که مضمون اصلی آن می‌سازد. حال اگر بدانیم که سه زن رمان، سوفی، لارا و مایا هر سه موسیقیدان هستند و در رمان بارها به قطعات موسیقی مختلف، به ویژه «فوگ» های باخ و بتهوون اشاره می‌شود، شاید ترفند زیرکانه‌ی رمان‌نویس آشکارتر گردد، چراکه «فوگ»[۳۰] نوعی موسیقی پلی فونیک و برپایه‌ی کنترپوآن است. نامگذاری «فوگ» به معنای «فرار» یا قطعه‌ی موسیقی با صداهایی است که از پی هم می‌آیند. معنای فرار از آنروست که شنونده احساس می‌کند موسیقی از صدایی به صدای دیگر می‌گریزد. هرصدا نغمه‌ای را سر می‌دهد که صدای قبلی نواخته بود، یک مضمون بارها در گام‌ها و دستگاه‌های مختلف تکرار می‌شود تا وحدت قطعه حفظ گردد، هرچند به جهت تکرار مدام گاهی ملال‌آور می‌نماید. «فوگ» بیشتر با آلات موسیقایی دارای

30. Les fugues.

کلاویه یا صفحه کلید نواخته می‌شود. پس تعجبی ندارد که هر راوی رمان هوستون در جایی روایت خود را تمام می‌کند که صدای راوی بعدی همان را در چندجمله از نو ولی با نقطه‌ی دیدی متفاوت ازسر می‌گیرد و سپس تکرار و تقلید می‌کند. تکرار اسامی «فوگ»، باخ، بتهوون، اساتید بی‌نظیر این نوع از موسیقی پلی فونیک، و بالاخره، استعداد موسیقی هر سه شخصیت زن داستان و وجود سه پیانو در منزل آنها و حتی یک پیانو در خانه‌ی لوسین همسایه نیز بی‌دلیل و تصادفی به نظر نمی‌آید (ر.ک.، آلفرد من ۱۹۸۷).

از سوی دیگر، آیا تغییر و تنوع در ادبیت نوشتار رمان که به کمک سبک‌های مختلفی خودنمایی می‌کند، ما را به یاد سخن باختین در بوطیقای داستایوفسکی نمی‌اندازد که اثر وی را با سبک‌های متعدد یا بدون سبک می‌پندارد؟ (باختین ۸۹)

شایان ذکر است که در رمان هوستون آمیختگی به معنای بکارگیری انواع و گونه‌های متفاوت ادبی چندان به چشم نمی‌خورد، هرچند که نحوه‌ی ارائه‌ی ظاهری و شکل چاپی کتاب و توضیحات حاشیه‌ای کتاب در وهله‌ی اول خواننده را چنان به خطا می‌اندازد تا بپندارد که با یک نمایشنامه روبروست. وانگهی این رمان تقسیم‌بندی فصلی یا بخشی ندارد و قسمت‌های مختلف آن با اسامی راویان از هم جدا می‌شود. از سوی دیگر، همان‌گونه که مود پین می‌گوید این رمان در ابتدا با همکاری ایو آنجلو و برای فیلمنامه تهیه شده بود قبل از آنکه موضوع نمایشنامه بودن آن و در نهایت قالب رمان برای آن تثبیت گردد (ر.ک.۲۰۰۷ : ۶۱). بنابراین در نگاه اول شکل ظاهری یک رمان را ندارد. ولی مفهوم آمیختگی آن در جای دیگری خودنمایی می‌کند، یعنی در لایه‌های زبانی، در تقابل فرهنگی و از دیدگاه زمانی، یعنی وقتی که لارا، دختر سوفیا و مادر مایا، نسل میانی، در کلامی هذیان‌گونه برای نوزاد دختر خود از آینده‌ی درخشان هنری‌اش می‌گوید، خواننده به همراه او پا به سرزمین‌های ناشناخته‌ی تخیل می‌گذارد و مرزهای آشفتگی زمانی ـ مکانی را در می‌نوردد. به این همه می‌توان آمیختگی لحن بکارگرفته را نیز اضافه نمود: گاه همراه با هجو و کنایه‌آمیز و گاه از صفحه‌ای به صفحه‌ی دیگر شکلی غم‌انگیز یا مضحک به خود می‌گیرد.

از موارد گفته شده تنها قصد نداریم که بار دیگر از پیچیدگی ساختار رمان یاد کنیم، بلکه هدف بیان این مطلب است که چگونه نویسنده توانسته همه‌ی ترفندهای ادبی و نوشتاری را در کنار شرح خرده واقعه‌ها [۳۱] در کتاب بگنجاند، به هریک استقلال کامل و

31. Les mini-récits.

ویژگی‌های خود را بخشد و هر کدام را با تعادل و تأمل بررسی کند در حالی که میان آنها گفتگومندی نیز برقرار است.

درک آگاهی منطبق با منطق گفتگویی یا دیالوژیسم

به طور اجمالی مفهوم گفتگومندی به طور اعم در هر یک از اعمال و کارهای روزانه، ولی به طور اخص در ارتباط و تعامل با سایر گفتمان‌ها و معانی واژگان قابل تشخیص است. این ارتباط تنگاتنگ به هر نامی که خوانده شود (زیرا بیشتر باختین از آن با عنوان گفتمان‌مندی درونی[۳۲] یاد می کند)، یک تکثر آوایی ـ صدایی به شمار می‌رود.

همان طور که باختین می‌پندارد، در دوران معاصر، رمان تنها گونه‌ی ادبی است که تعدد سبک و صدا و زبان را به نمایش می‌گذارد، یعنی شیوه‌ی شرح روایت ادبی درکنار شکل‌های گفتمانی قرارمی‌گیرد و به این کثرت صدا، طبقات زبانی و صداهای روایی ناهمگن نیز افزوده می‌شود (ر.ک.باختین ۱۹۷۵: ۸۸). از این‌رو، رمان نوع ادبی برتری است که علاوه‌بر نمایش شخصیت‌های متفاوت و مستقل، خود نیز چند سبکی است، به طوری که نه تنها لایه‌های گوناگون زبانی که ژانرهای متنوعی را نیز در بردارد. به همین دلیل، منتقدان و پژوهشگران در زمینه‌ی زبان‌شناسی و ادبی بر آن شدند تا به مطالعه‌ی صداها و سبک‌شناسی بپردازند و همایش‌ها و مباحث بسیاری را امروزه به ویژه در مورد نقل قول‌های گوناگون و ارتباط آنها با چندصدایی و گفتگومندی در سراسر دنیا برگزار کنند.

بنابرآنچه گفته شد تکثر صدا از سویی دلیلی مفهومی دارد به این معنا که هریک از راویان از نقطه‌ی دید محدودی برخوردارست و هیچ‌یک به همه‌ی ماجراها اشراف کامل ندارد. با کثرت بخشیدن به این عدم آگاهی راویان، به نظر می‌رسد که نانسی هوستون قصد داشته‌باشد تا خواننده‌ی خود را به گرد یک ماجرای واحد بچرخاند و از نقطه‌های دید گوناگون مطالب را جمع‌آوری کند. خواننده می‌تواند پس از پشت سرگذاشتن مرحله‌ی سردرگمی در هزارتوی رمان به نوبه‌ی خود وقایع را بازسازی کند. به این ترتیب از وی خواننده‌ای کوشا و دقیق می‌سازد: بیان یک ماجرا یا یک موضوع به وسیله‌ی چند راوی یا کثرت راویان نوعی گفتگومندی و منطق گفت‌وگویی نیز به متن می‌دهد.

32. Une dialogisation interne.

به علاوه، مکالمه و گفتمان به معنای پذیرش «دیگری» است و کوشش برای درک حقیقت با توسل به «دیگری» صورت می‌پذیرد و بر مفاهیمی چون «خود و دیگری» و حتی «پایان‌ناپذیری» یا عدم درک کامل انسانی، هسته‌ی ناتمام و بازآگاهی، «همزیستی» و «تقابل» استوار است (باختین ۶۰). از دیدگاه باختین، برخورد، تعامل و تبادل صداها ضمن امکان بروز کشمکش‌های دیدگاهی متفاوت و گاه متناقض از زوایای گوناگون، غنای رمان را نیز تضمین می کند، چون در این جهان، گفتمان واحد فردی و عادی بر گفتمان‌های دیگر رجحان ندارد و یک هویت خودبسنده نیز یافت نمی‌شود، بلکه اغلب در ارتباط با «دیگری» معنی می‌یابد (همان۵۱). از همین روست که باید خود از ژرفای وجودی و آگاهی‌اش بگوید، به خودداوری بپردازد، نه «دیگری». چندصدایی و منطق گفتگومندی به شکل‌های گوناگون در گفتمان ظهور می‌یابد، در قالب نقل قول مستقیم آزاد یا نقل قول غیرمستقیم آزاد، اما اغلب به بافت تاریخی، طبقه اجتماعی، مکان جغرافیایی، گویش‌های اجتماعی و محلی، سن و نسل و تبار، جنسیت، پیشه، آگاهی و غیره اشاره دارد. گاهی نیز در قالب تک گویه‌های شخصیت‌ها، همانند آنچه در رمان‌های داستایوفسکی یا در نخبه نانسی هوستون می‌بینیم، شخصیتی در ذهن خود با دیگران به گفت‌وگو می‌پردازد، به طوری که در این گفت وگوی درونی صداهای متفاوتی می‌شنویم. به علاوه بیان خاطره‌ها نیز از آن رو اهمیت می‌یابد که به زمان حال می‌پیوندد و بر آن تأثیر می‌گذارد. بنابراین ویژگی زمان و مکان خاصی را ندارد، هم عرض و موازی هم پیش می‌رود و گستره‌ی بسیط و فراگیری می‌یابد. به این ترتیب دنیای درونی و روانی شخصیت را با همه‌ی جنبه‌های حتی متناقضی که دارد بازگو می‌سازد. تمامی این ترفندها به سبب کم رنگ جلوه دادن یک شخصیت به عنوان شخصیت کانونی یا راوی اصلی بکار گرفته می‌شود، که این مورد در نخبه به خوبی هویداست.

هرچند شخصیت‌های مختلف این رمان تعلقات مختلفی دارند و از نظر نژادی، قومی و فرهنگی در مواردی چندان از هم متمایز و گاهی متضاد و در کشاکش قرار می‌گیرند، اما نویسنده با چیره‌دستی امکان ارتباط و گفتگوی میان آنها را فراهم می‌آورد تا فضای مناسب و خلاقانه‌ای بسازد که افراد و فرهنگ‌ها از اختلاف و تضاد ظاهری میان «خود» و «دیگری» صرف نظر کنند.

پس نتیجه می‌گیریم که اگر هر ارتباطی را در حکم تبادل گفته‌ها تلقی کنیم، در

هر ارتباط وجهی گفتگومند قرار دارد، زیرا گفتمان در مسیر خود همیشه با گفتمان دیگری روبروست. گفتگومندی از دیدگاه باختین به نوعی به برداشت و مفهوم انسان می‌انجامد، به این معنا که او نظر خود را بر این پایه استوار می‌سازد که در تکمیل خودآگاهی[۳۳] هر فرد، دیگری[۳۴] نقش بسزایی دارد. تنها دیگری است که می‌تواند شخصیت بیرونی و کامل ما رابسازد (ر.ک.تودوروف،۱۹۸۱: ۱۴۷). بنابراین، هر فرد در تعامل و ارتباط با دیگری است؛ بودن یعنی بودن با/برای دیگری.

از نظر زبان‌شناسی، این مطلب اهمیت دیگری دارد. ما وارث زبان و واژگانی هستیم که از دیگران گرفته‌ایم. بنابراین، سخن گفتن به نوعی قرارگرفتن در زبان مشترک و مرتبط بودن با کلام دیگران است. هیچ واژه‌ای منفک از دیگری نیست. هر کلمه را از دیگری گرفته‌ایم و آن کلمه تا پایان از آن سرشار می‌ماند (همان ۷۷). هر واژه نشانی از مشخصات فردی شخص و حتی زمان ادای خود را دارد و به طور خلاصه در بافت و موقعیتی قرار می‌گیرد که به‌وجود آمده و زندگی کرده است.

حتی به نظر می‌رسد که هرگفتمان باید در تعامل و کنش تقابلی [۳۵] با خودش قرارگیرد، زیرا وجود خود انسان یک ارتباط ژرف است (ر.ک.باختین، ۱۹۷۰: ۱۴۸). پس گفتگومندی یا منطق گفتگویی پدیده و ویژگی خاص هر گفتمان، از جمله گفتمان در رمان است، زیرا هیچ گفته‌ای را نمی‌توان تنها به گوینده‌ی خود نسبت داد؛ هر گفته حاصل تعامل و کنشی تقابلی با شنونده و بافتی است که در آن استفاده می‌شود.

عقاید و باورهای مطرح شده به وسیله‌ی شخصیت‌های مختلف را می‌توان گفتگومند تلقی کرد، چون علاوه بر تعامل و کنش تقابلی، در تضاد با هم هستند و یکدیگر را زیر سؤال می‌برند. پس گفتگومندی به شکلی شالوده یا لایه‌ی زیرین چندصدایی در رمان است و می‌تواند به دو شکل عقیدتی و یا گفتمانی باشد.

گفتگومندی عقیدتی[۳۶]

قبل از پرداختن به رمان نخبه، جالب است نکاتی را راجع به خود رمان‌نویس بدانیم. نانسی هوستون نویسنده کانادایی تباری که در فرانسه زندگی می‌کند همواره زندگی کردن میان دو زبان (انگلیسی و فرانسه) و دو فرهنگ را هیجان‌انگیز می‌داند. «برای هر انسانی یک زبان مادری و یک شیوه‌ی بیان اولیه وجود دارد؛ بعدها

33. Conscience.
34. Autrui.
35. Interaction
36. Dialogisme idéologique.

می‌تواند زبان یا زبان‌های دیگری بیاموزد بی‌آنکه اولین شیوه را از یاد ببرد» (السا تریوله به نقل از کلاین-لاتو،۱۹۹۶: ۲۱۱-۲۱۲). پس می‌توان به طور خیالی و با زبان اصلیت و هویت جدیدی برای خود رقم زد و به این ترتیب با فاصله‌گیری و عدم تطابق با خود امکان خلق اثری را فراهم آورد (همان). به همان شکلی که نانسی هوستون از خود می‌پرسد که آیا بیگانگی بیشتر ناشی از نوشتن با انگیزه‌ی تبدیل آشنا و خودی به غریبی و غربت است یا زندگی کردن در خارج از وطن؟(...) به عبارتی، «نیاز به غریبه‌سازی افکار» به معنای رهایی از فرمول‌ها و دانسته‌های دیکته شده و تحمیلی خودی است و ضروری و آزادی‌بخش به نظر می‌آید چون فاصله‌ای اساسی میان نویسنده، زبان، فرهنگ و گذشته‌اش بوجود می‌آورد؛ نوعی تولد دوباره برای درک و دریافت نوینی از جهان (ر.ک. هوستون و سبار ۱۹۸۶).

او با بکارگیری جملاتی ساده اما فشرده و در عین حال پرطنین و سرشار از ایجاز دنیایی را در آثار خود خلق می‌کند که جولانگاه شخصیت‌هایی با روحیه‌های حساس و در تبعید و دور از وطن هستند. جابحایی‌های آنها به گونه‌ای بر روحیه‌شان اثر گذاشته که مانند موجودات دوزیستی در دنیا، فرهنگ و زبانی بینابینی به سر می‌برند. از این رو آنها اغلب با «بحران شخصیتی» (رین ۱) روبرو می‌شوند، احساسی ناشی از دوگانگی بیمارگونه‌ی دو شخصیتی‌ها (رک. بوند، ۲۰۰۱: ۵۴). منتقد دیگری شخصیت‌های هوستون را موجوداتی «ترکیبی» یا «پیوندی» می‌داند که برآنند تا داستان زندگی خود را از نو بنویسند (رک. بینه، ۲۰۰۵: ۱۱) و همین امر موجب می‌شود تا لایه‌ها واقشار مختلف زبانی، نژادی، اندیشه‌ای و فرهنگی را با تعابیر گوناگون بکار ببندند تا بر تکثر و تعدد وجودی خود تأکید کنند. او این درهم آمیختگی و کثرت زبان، دانسته‌ها و سنت‌ها رابا عنوان «زبان سوم» می‌خواند (رک. همان، ۱۶)، زبانی که فضایی می‌سازد تا نابرابری ارتباط‌ها و تفاوت‌ها در آن شکل گیرد؛ فضای بینازبانی یا همان «زبان سوم» که پس از طی مسیر طولانی و در ارتباط دو فرهنگ و دو زبان پدید می‌آید.

همانطور که گفتیم، در رمان نخبه، حدود یازده راوی هر یک با ویژگی‌های خود سخن می‌گویند، ولی به جز روبر(پدر مایا)، لوسین همسایه‌ی مهربان و برادرزاده‌ی نوجوانش که کمابیش به یک اندازه روایتگر مسایل و اتفاقات خانه‌ی نوازندگان پیانو هستند. اما در کنار آنها، صدای سه راوی هنرمند شنیده می‌شود. آنها با وجود پیوند نزدیک مادر ـ فرزندی از سه نسل و سه افق هستند:

اولی سوفیاست که همه چیز را از «پنجره‌اش» رصد می‌کند و زیر نظر دارد، این نکته از سرآغاز رمان عنوان می‌شود (هوستون ۹). از این رو سوفیا اغلب به شکل دانای کل عمل می‌کند چراکه چیزی از او مخفی نمی‌ماند، همیشه و همه جا به نوعی هست، می‌بیند و می‌شنود و با وجود کهولت سن، از همه چیز باخبر می‌شود. گاهی نیز ادعا می‌کند ذهن و فکر نزدیکانش را می‌خواند. افکار وی هنوز کاملاً روسی است: بارداری زنان ضعیف فرانسوی، کار کردن مردان در خانه و خیلی دیگر از عادت‌های فرانسویان را به سخره می‌گیرد، با خدای خود اغلب سخن می‌گوید و دنیا را گویی با دیدگاه قدیمی و حتی از قلب روسیه می‌نگرد. او که از پایگاه دیدبانی یا شنود خود در جریان نواختن موسیقی دختر و نوه‌ی خود قرار می‌گیرد به نوعی به گفته‌ی لوی ـ استروس به جاودانگی دست می‌یابد (ر.ک.۱۹۶۴ :۳۹).

دومین راوی که صدایش از ابتدا تا انتها شنیده می‌شود، لارا دختر سوفیاست که گفته‌پردازی درباره‌ی واقعیت و تخیل را در هم می‌آمیزد، هم او که گذشته و حال و آینده در گفته‌هایش از هم متمایز نمی‌شود، هم او که ارتباط مادر ـ فرزندی خود را با دختر نارس‌اش از طریق صدا نگه می‌دارد. او نه تنها نقش آینده‌ی دخترک خود را قلم می‌زند، بلکه آینده‌ای را که خود بدان دست نیافته است بر پرده‌ی زندگی دخترک بازمی‌تاباند. نسل میانی که در دنیایی بینابینی زندگی می‌کند: نه روسی و نه فرانسوی است، نه هنرمند نخبه و نه بی‌استعداد. معلم موسیقی هست ولی عشق به موسیقی در رگ‌هایش جاری نیست. نه به زندگی دلبستگی دارد و نه از آن دلزده است. حتی مرز میان هوشیاری و رؤیا نزد او قابل تشخیص نیست.

مایا دخترک ده ساله که استعداد عجیبی در نواختن پیانو و بازی دارد، سومین راوی است. نخبه‌ی موسیقی که دستانش روی پیانو می‌لغزد و روحش با موسیقی عجین می‌شود. به طور کامل فرانسوی است، و با وجود کودکی، شخصیتی مستقل دارد. سرمست از کودکی و سرشار از جست و خیز تا جایی که مادرش نام پروانه و پسرک همسایه که عاشق حشرات است نام سنجاقک را به او داده‌اند. نگاه کودکانه اما عمیقی به مسایل دارد و دغدغه‌های مادرش از نظرش دور نمی‌ماند، حتی در مشکلات قصد حمایت از او را دارد. هنگامی که مادر چند روزی به خانه باز نمی‌گردد اجازه نمی‌دهد کسی از این غیبت مطلع شود.

سه زن از سه نسل که گذشته (سوفی)، حال (لارا) و آینده (مایا)ی داستان و

موسیقی را به هم پیوند می‌دهند و هرکدام عمده‌ی روایت را از دیدگاه خود می‌گوید. ضرب آهنگ هریک از نظر اجتماعی و فرهنگی به طور اساسی از نظر نه تنها سنی، فرهنگی، بلکه نگرشی و زمانی متفاوت است و این گفته‌ی مشونیک[۳۷] را تداعی می‌کند که ضرب آهنگ‌ها، شخصی‌سازی زمان است (ر.ک.۱۹۸۲: ۶۵۵). در همین زمینه مود پپن نیز به درستی درمورد این اثر می‌افزاید که «ضرب آهنگ موسیقایی، داستانی و شخصیت‌پردازی به هم گره می‌خورد و زمانمندی موسیقایی درون صداهای متفاوت روایی وارد می‌شود، تا جایی که شخصیت‌ها به کمک موسیقی و در خلال آن در ارتباطی که با زمان، با خود و با جهان دارند، دگرگون می‌شوند» (۲۰۰۷،۶۷).

به طور کلی، هرگفته، به سوی یک افق اجتماعی میل می‌کند و شمار افق‌های کلامی، بینشی، جهان‌بینی و ایدئولوژیکی بسیار است ولی نه نامحدود. در زبان هیچ‌واژه یا شکلی از زبان بی‌طرفانه یا خنثی نیست و نمی‌توان گفت که نشانی از گفته‌پرداز خود ندارد. این مطلب یادآور نظر باختین در این باره تلقی می‌شود که می‌پندارد هر واژه یا شکل جمله برخاسته از بافت کلامی، اجتماعی، مکانی و زمانی‌ای است که در آن بوجود آمده است و سرشار از مقاصد گفته‌پرداز(ان) آن است (ر.ک. ۱۹۷۵: ۱۱۴). این امری بسیار طبیعی است چراکه ما ازتفاوت‌هایی که در اجتماع وجود دارد آگاهیم.

همانطور که گفتیم، هیچ گفته‌پردازی در رمان نانسی هوستون عنان و اختیار شرح واقعه را به تنهایی در دست ندارد زیرا هیچ یک برحقیقت مطلق واقف نیست. یک موضوع و رویداد واحد به کمک گفته‌پردازهای مختلف از نو بیان می‌شود، گویی در سخن هریک از آنها شک و تردیدی باشد. از سوی دیگر، مسئله‌ی حضور شخصیت‌ها به‌هنگام وقوع یک حادثه، نسبیت حقیقت و نقطه‌ی دید آنها را مطرح می‌کند. آنها هرکدام گوشه‌ای از واقعه را با خود دارند.

به علاوه، شخصیت‌ها افکار، موقعیت‌ها و باورهای عقیدتی بسته‌ای دارند که چون بسیار به آنها معتقدند، دیگر درصدد اندیشیدن درباره‌ی سایر باورها یا قبول آنها نیستند و گاه تا پای مرگ آنها را حفظ می‌کنند، حتی اگر این عقیده و باور ناکامل باشد. به عبارتی، عدم کمال یا ناقص بودن باورها، شرطی لازم برای حفظ تقابل و تبادل عقاید در گفتمان شخصیت‌هاست.

به این ترتیب، روش مناسبی حاصل می‌شود تا شخصیت‌ها را از قید باورهای

37. Meschonnic.

نویسنده رها سازد و به این ترتیب نوعی دیالوژیسم عقیدتی در رمان ایجاد کند؛ به ویژه که نویسنده درپی تأیید، تقبیح یا تفسیر این افکار و عقاید، چه منفی و چه مثبت، نیست و کار نتیجه‌گیری و سنتز آنها را بر عهده‌ی خواننده می‌گذارد. خواننده‌ای که با بهره گیری از آزادی تفسیری قادر است آن را نه به عنوان عاملی موسیقایی که تنها کتاب را تزئین می کند، که به عنوان عامل مؤثری در ساختار شکل، مضمون و سبک نوشتاری کتاب در نظر بگیرد. پس محل این تلاقی و شناخت با بهره جستن از مضامین گوناگون هنری مهیا می‌گردد تا راه ارتباطی میان «من» و «دیگری» از طریق نوشتار، نمایش و به ویژه موسیقی برقرار شود. حضور «دیگری» که به واسطه ی مفهوم موسیقی و فضای کلامی بین صداها و ضرب آهنگ‌ها و آواها و گذر زمان برای «من» و «دیگری»، با حضور هر یک در این جهان هستی و در ارتباط با «من» معنا می‌یابد به ظرافت با ویژگی چندصدایی و گفتگومندی تبیین و هویدا می‌شود. آگاهی هر یک از ما از فرهنگی که از آن سیراب می‌شویم در رابطه با فرهنگ «دیگری» تعبیر می‌شود و به تعالی می‌رسد.

درکتاب نخبه موضوع چند صدایی به شکل‌های چندزبانی و چندصوتی یا چندوجهی[۳۸] به چشم می‌خورد. مقصود از چندزبانی فقط ترکیب سبک‌ها، گونه‌ها یا انواع مختلف ادبی و یا حتی ادبیت یا گفتمانی ـ محاوره ای نوشتن نیست بلکه در این زمینه به تلفیق لایه ها و طبقات زبانی شخصیت‌های گوناگون نیز اشاره می‌شود. زیرا تلفیق یا تفاوت قشرها و لایه‌های زبانی از سویی، و کاربرد نقل قول‌ها و سایر ترفندهای روایی به گفتگومندی گفتمانی نیز می‌انجامد.

گفتگومندی گفتمانی[۳۹]

تکثر و پیوند صدای راویان دیالوژیسم، منطق گفت‌وگویی یا گفتگومندی را پدید می‌آورد. نویسنده از رمان فضای مناسبی می‌سازد تا شکوفایی و بیان باورها و نقطه‌های دید مختلف شخصیت‌ها و راویان را بر موضوعی واحد به نمایش گذارد تا دیدگاه جامعی از مسایل را به خواننده عرضه دارد و در این زمینه هیچ یک از نقطه نظرها یا باورها را بردیگری برتری نمی‌دهد.

اشاره کردیم که هر گفتمان با در نظر گرفتن اهمیت «دیگری» ساخته می‌شود و شکل می‌گیرد. یعنی گزینش واژگان، شکل نحوی جملات و حتی لایه‌ی زبانی با توجه

38. La plurivocité.
39. Le dialogisme discursif.

به موقعیت و شرایط مخاطب خود صورت می‌گیرد. چگونگی استدلال وی نیز به مخاطب بستگی دارد.

اگر به صورت کلی درنظربگیریم، یک نویسنده‌ی جدید که خود را مدیون واژه‌های «دیگری» می‌داند، درحین جست‌وجوی آرمانی از اصل نوآوری، وظیفه‌ی خود می‌داند تا زبان دیگری را از آن خود سازد، در اینجا مسئله‌ی سبک نویسنده مطرح می‌شود مبنی‌بر این که چگونه از زبان مشترک، لحن و آهنگ خود را می‌سازد.

موضوع گفتگومندی گفتمانی و پویا از دیدگاه باختین، امروزه مفهومی گسترده به خود گرفته‌است و اغلب شکل‌های گفتمانی را دربرمی‌گیرد. حضور گفتار[۴۰] دیگری در گفتمان ممکن است شکل‌های گوناگونی به خود بگیرد که پاره‌ای از آنها ارتباط چندانی با گفتگومندی ندارد مانند گفتمان مکالمه‌ای و نقل قول مستقیم. در این شرایط با استفاده از علامت‌هایی مانند دو نقطه، گیومه و فعل‌های آغازین همچون «او گفت:» یا «او پاسخ داد:» یا غیره، از دیگری نقل قول می‌کنیم. پس چون دو مرکز جداگانه یا دو گفته‌پرداز مجزا وجود دارد، در این حالت از گفتمان، آمیختگی صورت نمی‌گیرد و گفتگومندی یا منطق گفت‌وگویی نیز به شکل واقعی نداریم.

ولی در مورد نقل قول مستقیم آزاد در زبان فرانسه، باید گفت که با آوردن کلمات دیگری بدون علائم معمول و متداول، گویی به جای نقل قول با بازگویی سروکار داریم. از آنجا که حافظه به طور طبیعی یارای نقل قول دقیق را ندارد، اغلب در مکالمه‌های رایج و روزمره نقل قول مستقیم آزاد شاخ و برگ می‌یابد. گوینده آشکارا به دنبال روش اجمالی است و مطالب و اطلاعات را دسته‌بندی و انتخاب می‌کند. (رک.اوتیه رووز، ۲۰۰۳: – ۱۶۳– ۱۷۴). به این ترتیب، او وانمود به حقیقت گویی می‌کند، اما برخی منتقدان می‌پرسند که چگونه می‌توان بازسازی حقیقت نمایانه‌ی گفته‌های شخصیت‌های تخیلی یک رمان را در تصور یک راوی با ذهنیتی جانبدارانه باور داشت؟ (ر.ک. ریژل، ۱۹۹۴: ۸۳ و روزیه، ۱۹۹۹: ۲۷۹).

اما در مورد نقل قول مستقیم آزاد باید گفت که در نوشتار فقط شبیه به بازگویی ساده‌ای از رخدادها نیست، اگر هم اینگونه به نظر آید نوعی بیان متفاوت و تقریبی است (موشه ۶۹–۷۰). در زبان فرانسه این نوع از نقل قول در حالت گفتاری یا به عبارتی محاوره‌ای آن به دلیل لحن، تغییر ضرب آهنگ، گویش خاص، سیاق کلام

40. La parole.

و طرز ادای جمله به سادگی قابل تشخیص است و نیاز چندانی به افزودن فعلی قبل و یا بعد از تقلید گفته‌پردازی ندارد. به علاوه، این کاربرد در نمایشنامه‌ها و یا داستانهایی که کودکان برای هم نقل می‌کنند به وفور یافت می‌شود و به طور کلی در محاوره‌های جوانترها بیشتر بکارگرفته می‌شود.

اما در نوشتار و به دلیل علائم نقطه‌گذاری اجباری به دشواری به چشم می‌خورد چراکه به دلیل مسائل تشخیصی، ماهیتی، نقشی و غیره که در جمله ایفا می‌کند مشکلات مضاعفی به وجود می‌آید. از همین رو یا نویسنده تشخیص آن را با ترفندی ساده می‌سازد که از آن میان می‌توان افزودن برخی افعال وجهی[۴۱] یا رفتاری یا شبه جمله‌ها و حالت نماهایی گزاره‌ای[۴۲] یا فعلی همچون «خندیدن»، «عصبانی شدن»، «خشنود یا مأیوس بودن» و از این قبیل را نام برد که حالت گفتمان شفاهی و بدور از راهبردهای روایی به متن می‌دهد. گاه یک نگاه یا حضور شخصیت که در جمله‌ی گوینده فی‌البداهه و بی‌واسطه داخل می‌شود نیز می‌تواند روشی برای در موقعیت قرار دادن مخاطب باشد. در پاره‌ای از موارد دیگر، بعکس، همین ترفند تشخیص را دشوارتر می‌سازد، مثلاً مرزهای نمایانگر میان گفته‌ها و افکار شخصیت‌ها، وجوه و وضعیت‌های[۴۳] گفته‌پردازی و زمان‌های بکار گرفته را بر هم می‌زند تا در عین ابهام جنبه‌ای محاوره‌ای، روزمره و خودمانی به داستان ببخشد. این شگرد به ارتباطی میان نویسنده و خواننده می‌انجامد: خواننده خود را بازیچه‌ای در دستان نویسنده می‌پندارد تا در داستانی با تنوع و تعدد زمان‌ها و آواهای موجود، از رموز گفتگومندی و کثرت صداها پرده بردارد. از سوی دیگر، این نوع نقل قول در داستان‌ها به شکل‌های مختلف بروز می‌کند که مانند نقد یا خلاصه ای از یک کتاب یا فیلم از سوی یکی از شخصیت‌ها ظاهر می‌شود، یا در قالب لطیفه، تعریف داستان و خاطره بروز می‌کند، و یا گاهی با یادآوری یک گفت‌وگوی قدیمی، تخیلی یا حتی شبیه به پیشگویی در ذهن شخصیتی ساخته و پرداخته می‌شود، امااغلب به سادگی قابل تشخیص نیست.

درهمین زمینه لورانس روزیه می‌پندارد که نقل قول مستقیم آزاد در نوشتار، با توجه به نوع ارتباطی که میان نویسنده و خواننده برقرار می‌سازد، آزادی بیشتری در تعبیر نمایان می‌سازد، چون فعلی که در ابتدا یا انتهای جمله، گفته‌پرداز[۴۴] آن را پدیدار سازد به چشم

41. Les verbes modaux. 42. Les interjections 43. Les instances. 44. L'énonciateur.

نمی‌خورد. به علاوه قوانین نقطه‌گذاری هم برای تعیین آن اجباری نیست. در نهایت هم باید افزود که از زمان ظهور رمان نو در فرانسه و از نیمه‌ی دوم قرن بیستم نقش بی‌سابقه و مهمی در روایت و جایگاه آن دارد چراکه از آن به عنوان «عرصه‌ی زبانشناسانه‌ی مدرنیته و نوآوری» در رمان یاد می‌شود (روزیه ۲۷۹).

بنابراین، با بکارگیری نقل قول مستقیم آزاد جوشش کلامی بسیار خودنمایی می کند: بدون قطع کلام شخصیت‌ها، بدون استفاده از علامت‌هایی مانند دو نقطه، گیومه، خط تیره، پرانتزها یا بهره‌گیری از ایرانیک (تغییر چاپی در ظاهر واژه) و بدون کاربرد فاعل و فعل در ابتدا و انتهای جمله. به عنوان مثال دیانسو[45]، نوازنده‌ی چیره دست آلمانی، که لارا قصد دارد دخترش را نزد او بفرستد، روایت را در دست می‌گیرد و هنگامی که مایا با مادرش نزد او می‌روند، هم اوست که روایت را برعهده می‌گیرد و به عنوان راوی نقش آفرینی می‌کند. استاد از بی‌استعدادی شاگردانی که از اقصی نقاط جهان می‌آیند تا افتخار شاگردی‌اش را بیابند، اظهار خستگی می‌کند. هنگام نواختن دخترکی که از آمریکا آمده است، او این مطالب را با بی‌حوصلگی بیان می‌کند، اما گویی که قدرت ذهن خوانی یافته باشد، اینگونه می‌گوید: «دیگر نمی‌توانم امید آنها [هنرآموزان] را تحمل کنم. باید این موضوع در مورد متخصصان سرطان نیز صدق کند. در چشمان هر بیمار امید است ـ با فغان، با نیاز بسیار، وحشتناک. دکتر به من بگویید آره. می‌دانم که صدها بیمار در حال مرگ دارید اما به من یکی بگویید آره، که من، من، متوجه اید، این روح انسانی که با شما سخن می گوید، همان روحی که شما با شدت و درخشش در چشمانم می‌بینید ـ این مورد فرق دارد. به من بگویید آره، به من بگویید که من یکی استثنا هستم. نجات یافته. که یک نابغه هستم» (هوستون۵۷–۵۸). در این جمله‌ها که دو ضمیر اول شخص خودنمایی می‌کند، بدون هیچ‌گونه علامت چاپی و تنها به شکل محاوره‌ای ولی تنها با لحن خسته‌ی یکی، و امیدوار دیگری، حضور گفته‌پردازها، گوینده[46] و عامل گفتار[47] با ظرافت از هم تمییز داده می‌شوند، وگرنه در هم تنیده و آمیخته است.

پس در نقل قول مستقیم آزاد، نه تنها جمله‌ها جنبه ای طبیعی دارد و زبانی روزمره به داستان می‌بخشد، بلکه همگی این موارد زمینه را برای تعبیر هوشیارانه‌ی خواننده و دخالت تفسیری او در رمان چند صدا و گفتگومند فراهم می‌سازد. به این ترتیب رمان معاصر با تزریق بیش از پیش گفتگو در روایت تمامی صداها و دوره ها را در خود به ارتعاش در می‌آورد و به شبه مکالمه‌ها ارزشی همسنگ با روایت می‌دهد.

45. Dianescu. 46. Le locuteur. 47. Le sujet parlant.

چون نقل قول مستقیم آزاد امکان نمایش هرگونه تردید، سیالیت ذهنی، از این سو و آن سو گفتن و تداخل کلامی میان شخصیت‌ها را مهیا می‌سازد، بنابراین، بهتر و بیشتر، سردرگمی‌ها، حیرانی‌ها و تشویش‌های روحی آنها را برملا می‌سازد. این مهم به آشفتگی خوانش، بیداری ذهن، حتی تدبیر و برداشت آزادانه‌ی خواننده از داستان دامن می‌زند، و در همین مقوله لورانس روزیه می‌افزاید که نقل قول مستقیم آزاد، مشارکت فعالانه‌ی خواننده را در امر رمزگشایی سطوح گفته‌پردازی می طلبد چراکه وفور تبادلات فعلی و تقلید ادراکی–برداشتی مکالمه برای راوی همسان [۴۸] درون داستان[۴۹] و به طور کلی حاضر در ماجرا، کاربرد ضمایر و زمان حال، مانند مثال فوق، همه و همه روحی تازه در کالبد رمان می‌دمد (ر.ک.۱۹۹۹: ۲۹۷).

شایان ذکر است که زمان حال هم در کتاب نخبه تعدد می یابد و از زمان‌های مختلفی تشکیل می‌شود: برای نمونه زمانی که لارا در اتاق مراقبت‌های ویژه‌ی نوزادان نارس گفته‌پردازی می‌کند و یا زمانی که مایا، دخترکی حدوداً ده ساله است. بنابراین همان‌گونه که هوستون در مصاحبه‌ای با ژیرار ـ دودن در سال ۲۰۰۳ می‌گوید، این داستان «ساختاری دوسویه» دارد (رک. به نقل از مودپین، ۲۰۰۷؛ ۵۹).

هنر نویسنده در این نوع رمان آنست که یک شخصیت نقش راوی را به عهده می‌گیرد، و گاه از گفتگوی خود با دیگری در خلوت یا در حضور دیگران می‌گوید و در این میان امکان شروع مکالمه‌های دیگر و تداخل و تعامل میان آنها دست می‌دهد و این چنین است که متن در چندصدا و در چندین سطح بروز می‌کند، چرا که در هر بخش شاهد گفتمان یک شخصیت هستیم، و بعد در گفتمان خود همین راوی گفتگوهای سایر شخصیت‌ها را دخیل می‌سازد، همانگونه که هر یک از آنها به نوبه‌ی خود در گفتمانی که دخیل شده، گفتمان‌های شنونده‌ی خود را در آن مقطع بازگو می‌کند. چنین ساختار چند صدایی، با لایه‌های متعدد و تداخلی که در آن صداهای راوی، گوینده (ها)، شنونده (ها) و تمامی افرادی که سخن را در دست می‌گیرند، با تداخل و تنیدن صداها درهم، وحدت سنتی تک‌گویی یک راوی اصلی را درهم می‌شکند و توجه خواننده بیشتر از آن که به دنبال اطلاعات و عناصر داستانی تمایل یابد، به سمت وسوی مرجع صداها، ارتباط میان گویندگان، دریافت هر یک از/در ارتباط با «دیگری»، تصویری که هر یک در ذهن خود از خویش یا «دیگری» می‌سازد، ارتباط

48. Homodiégétique. 49. Intradiégétique.

میان این دریافت‌ها و تصاویر، ساختار رمان و غیره معطوف می‌گردد. از این رو، تکثر صدا و گفتگومندی از طریق کاربرد نقل قول مستقیم آزاد تأثیر متفاوتی از نقل قول مستقیم می‌گذارد، به تعبیر باختینی رنگ دیگری به گفتمان می‌دهد، آن را پویا می سازد و خواننده را برای تفسیر و بازسازی مطالب کوشا می‌کند. به عبارتی، کار انسجام بخشیدن به قسمت‌های کتاب به عهده‌ی وی محول می‌شود تا خود به جمع‌بندی آنچه خوانده است برسد. به این ترتیب، مانند سایر آثار معاصر، این کتاب خواننده‌ی خاص خود را طلب می‌کند که با از سرگیری قرارداد خوانش [۵۰] و تغییر نحوه‌ی درک مطالب آشنایی داشته باشد.

اما درمورد نقل قول غیرمستقیم آزاد نیز باید گفت، اگرچه در این نوع از نقل قول، استقلال نحوی یا شاخص‌های ارجاعی [۵۱] زمانی یا مکانی سخنان «دیگری» رعایت نمی‌شود، ولی چون دو صدا درهم آمیخته می‌شود و تنها یک نفر گوینده است بنابراین می‌توان از گفتگومندی یا منطق گفتگویی سخن به میان آورد. صدای راوی با صدای نقل قول شونده در هم آمیخته می‌شود تا جایی که به راحتی نمی‌توان گفته‌پردازها را تشخیص داد. به عبارتی، اگر راوی ویژگی جمله‌ی گفته‌پرداز یا «دیگری» را به حداقل برساند تا خود فحوای آن را انتقال دهد و یا چنین نقل قولی برگردان یک فکر یا احساس شخصیت باشد، در این صورت راوی انتقال دهنده‌ی ضمیر خودآگاه اوست و گفتگومندی صورت می‌پذیرد.

مبحث چندصدایی از سوی دوکروی [۵۲] زبان‌شناس برمبنای گفته‌پردازی از نو مطرح می‌شود تا وحدت گوینده را به چالش کشد و این نکته، همانطور که گفته شد، از سوی پژوهشگران اسکاندیناو نیز پیگیری می‌شود. دوکرو در کتاب گفتن و گفته [۵۳] در تأیید عقاید باختین، ضمن قرار دادن رمان معاصر در مقابل ادبیات سنتی و رمان تک‌گوی قرن‌های پیشین، تکثر صداهای مستقل را در این رمان‌ها یادآور می‌شود و این ویژگی را در ذات آن می‌انگارد، بدون این که یکی بر دیگری برتری داشته باشد یا درباره‌ی آن قضاوت کند، یعنی تمامی صداها اجازه‌ی ظهور می‌یابند (ر.ک. ۱۹۸۴: ۱۷۱). او در تعبیر گفته‌های چندصدایی اغلب بر صداهای کثیر و متفاوتی از صدای گوینده تأکید دارد. فرضیه‌ی «دیگری» که از سوی او مطرح شد بر این مطلب اصرار می‌ورزید که باور «دیگری» باور مرا شکل می‌دهد و امکان تفکیک آنها از هم نیست (همان۴۵) دریدا نیز به اطراف هر صدایی پلی فونی یا تکثر تنیده شده‌ای را تشخیص می‌دهد که از آن با مفهوم «زایش» [۵۴] یاد می‌کند (رک. دریدا، ۱۹۹۵ : ۱۶۲).

---

50 Le pacte de lecture.
51.Les indicateurs déictiques.
52. Ducrot.
53. *Le dire et le dit.*
54. La dissémination.

از دیدگاه دوکرو، گفته‌پردازی محصول گفته است، یعنی گفته‌پردازی رویدادی است که با حضور گفته آشکار می‌شود و کاری با بعد ذهنی‌اش ندارد. او در زمینه‌ی چندصدایی نظریه‌ای را مطرح می‌سازد که بر نوعی گویندگی دوگانه استوار است، اولی با در نظرگیری گفته‌پردازی خود و دومی به عنوان موجودی که در دنیا حضور دارد و تنها منشأ گفته است، نه ضامن آن. در این زمینه می‌توان برای روشن‌تر شدن مطلب یک مثال زد: وقتی عبارت احساس نما یا شبه‌جمله‌ای چون «افسوس!» را می‌شنویم، این گفته به نظر غم و حسرت گوینده‌ی نوع اول را بیان می‌کند و او را از این احساس تاحدودی خلاص می‌سازد. اما در مقابل جمله‌ی دیگری مثل «غمگینم»، حتی اگر هم متعلق به گوینده‌ی نوع دوم باشد، با اینکه شاید کمابیش همان مطلب را تداعی کند، ولی احساس در آن از گفته‌پردازی جدا می‌شود، در حالی‌که شبه‌جمله‌ها یا اصوات احساس نمایی چون «افسوس!» همان احساس را درون گفته‌پردازی می‌گنجاند و مانند نتیجه‌ی بی‌واسطه و بلافاصله‌ی آن قلمداد می‌گردد (دوکرو ۲۰۰).

پس بیان شبه‌جمله‌ها یا واژه‌های شگفتی‌گزاری[۵۵] مثل "Ah!" یا "Ouf!"(نخبه ۷۰، ۱۰، ۱۱، ۱۵...) که به عنوان مثال به دفعات از سوی فقط سوفی گفته می‌شود، پذیرش جایگاه گفته‌پردازانه‌ی شکوه، غصه، ناراحتی، آرامش یا احساسی دیگر است، یعنی «احساس در مورد گفته‌ها و جمله‌های گزاره‌ای از گفته‌پردازی بیرون است و تنها موضوع آن را داراست، در حالی که در واژه‌ها یا عبارات شگفتی‌گزار و شبه‌جمله، در خود گفته‌پردازی قرار دارد، چراکه نتیجه‌ی بی‌واسطه و بی‌وقفه برای احساسی است که توصیف می‌شود» (دوکرو ۲۰۰). به عبارتی دیگر، هرچه حضور «من» در جمله بیشتر خودنمایی کند، بیشتر از عمل گفته‌پردازی فاصله می‌گیرد (ر.ک. رجمن، ۱۹۸۰؛۱۰۷–۹۰).

البته، امروزه، زبان‌شناسانی چون روله[۵۶] و همین طور خود دوکرو در این مسیر پا را فراتر می‌نهند و تا جایی پیش می‌روند که حتی جمله‌های منفی یک گفته‌پرداز را نیز تاحدی گفتگومندی می‌دانند زیرا بر وجود جمله‌ای قبلی دلالت دارد (به نقل از موشلر و روبول، ۱۹۹۴: ۳۲۸). به عنوان مثال وقتی سوفی می‌گوید:«نه بابا!این طوری نیست! لارا نمی‌تواند آن را بنوازد» (هوستون ۹)، از دیدگاه دوکرو،این طور می‌توان نتیجه گرفت که دخترش قبلاً به موفقیت در نواختن «اوپوس ۱۰۶» بتهوون اصرار می‌ورزیده است. این گفته‌ی دوکرو زمانی به اثبات می‌رسد که درمی‌یابیم، بیش از یکماه است که

55. L'interjection.

56. Roulet.

لارا، معلم موسیقی، برای موفقیت در نواختن این قطعه تمرین می‌کند.

در پایان،شایان ذکر است که در نقل قول غیرمستقیم، چون توصیف از سوی خود راوی می‌باشد و تنها صدا و نظر او به عنوان صدای غالب است، مانند نقل قول مستقیم، پس دیگر آمیختگی یا گفتگومندی به‌وجود نمی‌آید. وانگهی، چون در رمان نخبه راوی اصلی وجود ندارد، فرصت برای نقل قول غیرمستقیم به حداقل کاهش می‌یابد.

نتیجه‌گیری

امروزه دو موضوع گفتگومندی و چندصدایی را اغلب در قالب علوم زبانی در نظر می‌گیرند. منتقدانی چون دوکرو، اوتیه و دیگران در این زمینه با بهره‌گیری از نکات زبان‌شناسی و رویکردهای کاربردی یا گفتمانی تعاریف خود را ارائه داده‌اند. از سویی دیگر، نیمه‌ی دوم قرن بیستم بر این مباحث در سایر رشته‌ها مانند روان‌شناسی، انسان‌شناسی، علوم اجتماعی و سیاسی نیز تأکید ورزیده است. اما بیش از همه، این واژگان یادآور نام باختین هستند، اندیشه‌ای که به ویژه بر ادبیات و نقد ادبی تأثیرگذار بود تا نه فقط تکثر شخصیت‌ها که تفاوت و حتی تضاد میان آنها در یک رمان را به نمایش گذارد و همان‌گونه که لوران ژنی بدان اشاره دارد رمان عرصه‌ی مناسبی است برای به تصویر کشیدن صداهای گونه‌گون و خودآگاهی‌های مستقل (ژنی، ۲۰۰۳، ۲)، یعنی همان نکته‌ای که چندصدایی در ادبیات را از چندصدایی صرفاً زبانی مهم تر می‌سازد چرا که بحث تنها برسر آواها، صداها، سیاق کلام، لایه‌های زبانی و کاربرد نقل قول ها و گفتمان‌های متفاوت نیست، بلکه خودآگاهی ها، دیدگاه‌ها و نقطه‌های دید گوناگون را نیز مطرح می‌سازد. چون ساختار رمان نخبه دوار است و تقریباً در خانه‌ی شروع به انجام می‌رسد، به علاوه‌ی آشفتگی زمانی ـ مکانی رمان که با تکثر راوی مطرح می‌شود حتی می‌تواند این فکر را به ذهن متبادر سازد که تمامی داستان کتاب و جریان موفقیت‌های مایای نخبه تنها تجسم و حتی فرافکنی لارا، مادر باردار، از زندگی آتی دختر خود است. این مطلب زمانی ملموس‌تر می‌گردد که بدانیم رخدادها به ندرت به تفسیر تعریف می‌شود و بیان آنها به صورت خطی نیست، بلکه آشفتگی‌ها و بی‌نظمی‌ها زمانمندی شناوری میان خاطره‌ها و پیش‌بینی‌ها ایجاد می‌کند، مانند موضوع زمان در خواب که نظم و منطق یا حد و مرزی را نمی‌پذیرد. همانطور که گفته شد، از حدود یازده راوی کتاب که با تفاوت‌ها و تضادهای بینشی،

فرهنگی، زبانی و گویشی روایت می کنند، سه تن نقش کلیدی‌تری دارند و با وجود شباهت‌هایشان، کتاب از خلال سه نسل، سه بینش، سه ضرب آهنگ عقیدتی را مطرح می‌سازد. منطق گفتگویی گفتمانی کتاب نیز اغلب با بکارگیری دو نوع نقل قول مستقیم آزاد و غیرمستقیم آزاد و آمیختگی از دیدگاه باختینی و زبان‌شناسی مورد مطالعه قرار گرفت.

برخلاف نگاه مرکزمدار بطلمیوسی و کوپرنیکی که حول محور یک قهرمان، شخصیت کانونی، راوی اصلی یا یک صدای منفرد و غالب بر متن می‌گردد، رمان چندصدا، مرکزگریز و مرکززدا، به جست و جوی حقیقت در خلال صداهای هر یک از شخصیت‌ها می‌پردازد، حتی اگر این صداها به یک اندازه مجال نمود در رمان را نداشته و به قولی همسنگ هم نباشند. به ویژه که نخبه با شکل ابتدایی فیلمنامه و بعد نمایشنامه، در ابتدا برای شنیده شدن بود تا خوانده شدن.

موسیقی در این رمان تنها منشأ پیدایش چندصدایی یا تأکیدی بر آن یا مضمون ساده ای نیست، بلکه عاملی مؤثر در ساختار شکلی و مفهومی کتاب است که امکان ساختار زمانی پیچیده‌ای را نیز ممکن می‌سازد. هرچند مضمون موسیقی، زیر عنوان، نحوه‌ی صفحه‌آرایی و معرفی راویان متعدد با/بعد اسم آنها، فنون روایی تأکید مؤکد و حشو گونه‌ای بر این ویژگی بارز نخبه است. وانگهی اشاره کردیم که این همه از ویژگی‌های نه تنها این رمان که اغلب نوشته‌های نانسی هوستون دوزبانه، دو فرهنگی و در جستجوی «زبان سوم» است. در نهایت، اگر چنین مطالعاتی را بر تمامی رمان‌هایی که درون مایه‌ی موسیقایی دارند یا الهام گرفته از آثار موسیقیدانان هستند گسترش دهیم، و یا بر نوشته‌هایی پیاده کنیم که نویسندگانی چند فرهنگی یا چند زبانی دارند، مانند آثار معاصری که به دنبال هویت خود می‌گردند [۵۷]، شاید بتوانیم به دستاوردهای جدید و تعاریف جامع‌تری دست یابیم.

57. Récit de filiation.

منابع

- Authier Revuz , Jacqueline (dir. 2003). *Parler des mots : le fait autonymique en discours*, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle.
- Bakhtine, Mikhaïl (1970). *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil.
- ---------- (1975). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Seuil.
- Binet, Marie-Jo (2005). *L'Autre émoi*. Paris : L'Harmattan.
- Bond, David (2001). « Nancy Huston à la recherche de l'innocence perdue ». *SCL/ELC*. 26. 2. : 49-65.
- Derrida, Jacques (1995). *Points…*Interviews 1974-1994, Standford : Standford University.
- Ducrot, Oswald (1984). *Le dire et le dit*, Paris : Minuit.
- Huston, Nancy (1999). *Prodige. Polyphonie*. Arles : Actes Sud.
- Klein-Lataud, Christine (1996). « Les voix parallèles de Nancy Huston ». TTR : *Traduction, Terminologie, Rédaction*. Etudes sur le *texte et ses transformations*. Vol.9. n°1 : 211-231.
- Lévi-Strauss, Claude (1964). *Le cru et le cuit*. Paris : Plon.
- Mann, Alfred (1987). *The Study of Fugue*. New York : Norton & Company INC.
- Meschonnic, Henri (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris : Verdier.
- Mochet, M.-A. (1996). « De la non-littéralité à l'exemplification. Discours direct en situation d'entretien ». *Cahier du Français Contemporain 3*, ENS Fontenay-Saint-Cloud : ENS Edition/Orphys : 61-76.
- Moeschler, Jacques. Reboul, Anne (1994). « Polyphonie et énonciation ». *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris : Seuil : 320-354.
- Pépin Maude (2007). « Rythme et résonances dans *Prodige* de Nancy Huston ». *Cahiers franco-canadiens*, vol. 19. n°1 : 55-70.
- Rabau, Sophie (2002). *L'Intertextualité*. Paris : Flammarion.
- Riegel, Martin (1994). *Grammaire méthodique du français*, Paris : Presses universitaires de France.
- Rinne, Noëlle, Lakehead University, « La tierce de Nancy Huston », Ontario : Lakehead University (2009), consulted the 11. 11. 2011 [www.crisolenguas.uprrp.edu]: 1-9 Pdf.
- Rojtman Betty (février 1980). « Désengagement du Je dans le discours indirect », *Poétique* , n° 11 : 90-107.
- Rosier, Laurence (1999). *Le Discours rapporté, Histoire, théories, pratiques* , Bruxelles : Duculot (Champs linguistiques).
- Sebbar, Leïla. Huston, Nancy (1986). *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Paris : B.Barrault.
- Todorov, Tzvetan (1981). *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*. Paris : Seuil.