مطالعات ادبیات‌تطبیقی، سال هفتم، شماره ۲۸، زمستان ۱۳۹۲، صص ۱۵۹- ۱۹۲

تحلیل دگرمفهومی در داستان «کبابِ غاز» براساس دیدگاه «باختین»

تاریخ دریافت: ۹۲/۶ /۱۱
تاریخ پذیرش: ۹۲/۱۰ /۳

لیلا هاشمیان*
ابراهیم واشقانی فراهانی**
فردین شریف‌نیا***

چکیده

این نوشتار کوشیده است ویژگی‌های «دگرمفهومی» از دیدگاه «باختین» را در داستان کوتاهِ «کبابِ غاز» سیدمحمدعلی 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 نگریسته‌شده برای او آشکار شود. همچنین بتواند زبان و گفتار نویسنده و شخصیت‌های داستانی را بشناسد؛ حتی با مکالمه‌گرایی و نسبی‌گراییِ باورها در داستان آشنایی پیدا کند. از آنجاکه جمال‌زاده را آغازگرِ واقع‌گرایی در داستان‌نویسی می‌دانند، این مقاله به بررسی دگرمفهومی در یکی از داستان‌های او می‌پردازد. داستانی که طنزگونه است؛ و خنده- که در دگرمفهومی اهمیت فراوانی دارد- در آن جریان دارد.

کلیدواژه‌ها: باختین، کبابِ غاز، دگرمفهومی، 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، پرده‌برداشتن از زیبایی‌ها و عیوبِ آن است. بیشتر نگاه‌های منتقدانه و پژوهشی به ویژگی‌هایی چون طرح، شخصیت، درون‌مایه و زبان داستان‌هاست؛ و درنتیجهٔ 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 میدانِ 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 گفتمانِ گونهٔ ادبی می‌داند. «ازدیدگاه باختین، آغازگاه نظریهٔ رمان، گسست میان آگاهی و دنیا، میان ذهن و عین نیست؛ بلکه کارنوال[1] است و کارنوال به‌صورت رویدادِ مردمیِ انتقادی در تقابل با جدّیتِ فرهنگی رسمی تعریف می‌شود» (پوینده، ۱۳۷۷: ۱۸۵). «دگرمفهومی»، فرصتی است برای حضور دیگر زبان‌هایِ درحاشیه‌رفته و دیگر عقایدی که در سطوح پایینِ انسانی مانده‌اند. همچنین، ظهور نسبی‌گراییِ چندصدایی در برابر مطلق‌گراییِ تک‌صدایی و باور به زمان (توجه بیشتر به زمانِ حال) و حضور گفتمانِ گونهٔ ادبی است که در خیال و آرمانِ تک‌صدایی‌هایِ نقدناپذیر و بالانشینِ مقدس و قالبی و عقیدهٔ 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 دگرمفهومی همیشه در زمان خود ناقص است و نسبی. این، رمزِ نامیرایی آن است که در هر زمان جریان دارد ولی اسلوب قطعی ندارد تا حکم قطعی صادر کند. خنده، از ویژگی‌های جداناپذیر دگرمفهومی است. خنده‌ای که در سطح پستِ (پایین) مردمی پدیدار می‌شود. خنده‌ای که خود را در زبان و ادبیات مطلق و برترِ 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 دگرمفهومی، راوی نیز بازسازی می‌شود و در برابر دیگر گفتارها و زبان‌ها قرار می‌گیرد و از مقصد اصلی خود منحرف می‌شود. باختین[۲]، متفکر برجستهٔ قرن بیستم کوشیده است در رمان به سطوحی بپردازد 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 برآن است تا داستان «کباب غازِ» جمال‌زاده[۳] را براساس دگرمفهومیِ 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 دگرمفهومی 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 دومِ مهمانی ندارند. در این موقع «**مصطفایِ چلمن آسمان‌جل بدریخت و...**» وارد داستان می‌شود که گرچه برای راوی ناخوشایند‌است؛ همو می‌تواند کاری کند تا مهمانان دست به غاز نزنند. راوی، نقشه‌اش را با مصطفی در میان می‌گذارد که موقع آوردن کباب غاز باید کاری کند تا همگی از خوردن آن منصرف بشوند. مهمانان که رسیدند مصطفی با کت‌وشلوار و کفش براقِ از آنِ 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

به‌گونه‌ای آشنای وزرا و رفیق ادیب پیشاوری می‌خواند که حتی راوی هم تعجب می‌کند. غذا که به‌طورکامل 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 کرهٔ فرنگی سرخ‌شده 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 ناراحتیِ زیاد و خنده‌ای ظاهری به مصطفی اشاره می‌کند که وزیرِ داخله، تو را می‌خواهد و بیرون اتاق، به او سیلی می‌زند و بیرونش می‌کند. وقتی مهمانان خبر مصطفی را می‌گیرند به آنان می‌گوید: وزیر داخله، کار مهمی با او داشت و او نیز از شما معذرت خواست و بی‌خداحافظی رفت. وقتی مهمانان، شماره و نشانیِ 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.

دگرمفهومی

دگرمفهومی[1]، به گفتهٔ رؤیا پورآذر، مترجم کتاب «تخیّل مکالمه‌ای» اثر باختین؛ «شاه‌واژهٔ» 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، دگرمفهومی می‌تواند قدم به رمان گذارد» (باختین، ۱۳۸۷: ۳۵۱). دگرمفهومی در همهٔ بیان‌های رمان که نقش ارتباطی دارند، دارای دو اصل ویژه است: نیروهای مرکزگریز و نیروهای مرکزگرا. آنچه باعث پیدایش

1. Heteroglossia

دگرمفهومی در رمان می‌شود، در ادامه بررسی می‌شود:

۱. سبک خنده‌دار[1]

خندهٔ عامیانه که در سطح پایین و متوسط جامعه رخ می‌دهد؛ خنده‌ای است که در نمایش‌ها، گفت‌وگوها، رده‌های زبان و آنچه از زمان حال دور است، دیده می‌شود؛ اما این خنده، بی‌فاصله در زمان حال و در نزدیکی ما، فراخوانده می‌شود؛ چراکه «اگر موضوع بازنمایی، انگاره‌ای در دوردست باشد، نمی‌تواند خنده‌دار باشد. باید این انگاره را به خود نزدیک کنیم تا خنده‌دار شود. هر آنچه ما را به خنده وامی‌دارد در نزدیکی ما قرار دارد» (باختین، ۱۳۸۷: ۵۷). در این سطح است که لایه‌های پنهانی و درونی، که دیده نشده یا مورد توجه قرار نگرفته‌اند، اهمیت پیدا می‌کنند: «در این سطح (سطح خنده)، می‌توان گستاخانه گرداگرد یک شیء قدم زد؛ درنتیجه قسمت‌های عقبی و پشتیِ شیء (همچنین بخش‌های درونی آن، که معمولاً در معرض دید نیستند)، اهمیت ویژه‌ای می‌یابند» (همان: ۵۸). خنده، جرئت می‌دهد؛ تا آنچه تابو[٤] است تقدّس خود را از دست دهد؛ ترس و بیم را دور کرده؛ آن را خودمانی جلوه دهد: «خنده نیروی خارق‌العاده‌ای دارد که می‌تواند موضوع را به ما نزدیک کند و امکان کشیدن موضوع به قلمرو ارتباط بی‌پرده را برای ما فراهم آورد» (همان: ۵۷). نگاهی باریک‌بین به ما ارزانی می‌دارد که بدون آن نمی‌توان واقع‌بینانه به جهان نگاه کرد. دگرمفهومی در این قسمت (سبک خنده‌دار)، شکل می‌گیرد و با رده‌های زبان و نیز در لابه‌لای گفتمان مستقیم نویسنده قرار می‌گیرد و سبب انکسار مقاصد نویسنده می‌شود (همان: ٤٠٦).

داستانِ «کباب غاز»، دارای توصیفی خنده‌دار است که با کمک زبانِ عامه به‌تصویر کشیده شده است؛ به‌ویژه در تغییر «مصطفی» از فردی ساده به فردی متشخص؛ که تنها از طریق سبک خنده‌دار می‌توانست صورت بگیرد.

1. Comic Style

«خیلی تعجب کردم که با آن قدِ دراز چه حقه‌ای به‌کار 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[1]، از اصطلاحات کلیدی باختین است و در سبک خنده‌دار از ویژگی‌های اساسی محسوب می‌شود. منشأ آن «زبان عامهٔ مردم» است و ورودش به متن رمان، نویسنده را از زبان ادبیِ برتر و فاصله‌دار با دیگر زبان‌ها دور می‌کند: «تقلید تمسخرآمیز به هرچه دورتر شدن نویسنده از زبان و پیچیده‌تر شدن رابطهٔ او با زبان ادبیِ زمانه‌اش خصوصاً در قلمرو رمان دامن می‌زند» (باختین، ۱۳۸۷: ٤٠٢). تقلید تمسخرآمیز در سبک خنده‌دار، گفتمان‌های مختلف (فلسفی، اخلاقی، شاعرانه و ترحم‌انگیز) را مورد تمسخر قرار می‌گیرد؛ آنها را تنزل می‌دهد؛ قراردادی‌بودنِ 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

نویسندهٔ تقلید تمسخرآمیز آن را «بی‌عیب» می‌داند)» (همان:۱۲۰). در اینجاست که می‌توان مطلق‌هایی را که زبان یک‌پارچه (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، «گذشتهٔ مطلقِ» خدایان، نیمه‌خدایان، قهرمانان، «امروزی می‌شوند»: به مرتبهٔ سفلی نزول می‌یابند، در محیط معمولی هم‌سطح حیات معاصر و به زبان ارزش روز، بازنمایی می‌شوند» (همان: ۵۵).

تغییرِ مصطفی به شخصی شخیص، تصویری مضحک و تقلیدی تمسخرآمیز است که در گفتارِ مستقیم نویسنده جای می‌گیرد،؛ یعنی بدلِ یک واقعیت که همیشه دارای بدل تمسخرآمیز و خنده‌داری است. شفیعی کدکنی با توجه به نظریات «هگل» و «مارکس» پیرامون این بدل واقعیت گذشته، این‌گونه می‌گوید: «این شاعران (دورهٔ قبل از مشروطیت) درحقیقت کاریکاتور شعرای قرون پنجم و ششم هجری‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۰). نمونهٔ بارز این تغییر در داستان‌نویسی فارسی، عوض شدن طنزگونهٔ 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، کاهگل‌مالی کرده؛ زلف‌ها را جلا داده، پشم‌های زیادی گوش و دماغ و گردن را چیده، هر هفت کرده و معطر و منوّر و معنعن، گویی یکی از عشاقِ نامیِ سینماست که از پرده بدَر آمده و مجلس ما را به طلعت خود مشرف و مزین نموده باشد**» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۷۱).

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

کش رفته و در آن جا مخفی کرده است» (همان: ١٦٧). در جای دیگر داستان، توصیف طنزگونهٔ 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 بِدَرَم» (همان: ۱۷۵).

ب) ساختار پیوندی

ساختار پیوندی[1]، 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 دوبرابر می‌خواهد. این ساختار، «بازی متنوع با مرزهای انواع، زبان‌ها و نظام‌های اعتقادی، یکی از اصلی‌ترین جنبه‌های سبک خنده‌دار است» (باختین، ۱۳۸۷: ٤٠١). این پیوند در گفتمانِ شخصیت‌ها شکل می‌گیرد و مرز بین گفتار نویسنده و گفتار دیگری کنار گذاشته می‌شود و زبان‌های موجود در متنِ داستان با هم ارتباط برقرار می‌کنند: «همین پیوندزدن و مخلوط‌کردن لحن‌ها و برداشتن مرزهای بین گفتار دیگران، در سایر شکل‌های نقل قولِ شخصیت‌ها هم وجود دارد» (همان: ٤١٥).

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

1. Hybridization

«آن‌وقت 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).

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

۲. زبان

«زبان»[1]، هویت هر شخصیت در داستان است با تفاوت‌ها و طبقه‌های مختلف. «زبان، ترجمهٔ فکر است» (یونسی، ۱۳۸۲: ۳۴۹). زبان «نشان‌دهندهٔ ذهنیات و خصوصیات شخص است» (همان: ۳۴۹). وقتی فردی با مخاطب درونی خود به گفت‌وگو بپردازد، «گونه»[2]های(۶) زبان خود را آشکار می‌کنند. باختین در این‌باره به «زبانِ 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 ازاین‌رو 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 درواقع 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 زبانِ خود مختارند و این از شرایط دگرمفهومی 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: ٤۰۹). برای نمونه، در داستان «کبابِ غاز» می‌توان به این قسمت اشاره کرد:

> «**فردای آن روز به خاطرم آمد که دیروز یک دست از بهترین لباس‌های نودوز خود را با کلیهٔ متفرعات به انضمام مایحتوی یعنی آقای استادی مصطفی‌خان به‌دست چُلاق‌شدهٔ خود من از خانه بیرون انداختم، ولی چون تیری ازشست‌رفته بازنمی‌گردد**» (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: ١٦٦).

الف) زبان یک‌پارچه

در داستان مورد پسند باختین، زبان یک‌پارچه[1] حاکمیت ندارد؛ چراکه با دگرمفهومی، مخالفت دارد. زبان یک‌پارچه، زبانِ گونه‌های برتر ادبی و هنری؛ و زبانی پیروز بر

1. Unitary

زبان‌های دیگر است که مجال مکالمه به دیگر زبان‌هایِ شخصیت و عقیده آنها را نمی‌دهد. بنابر گفتهٔ باختین: «زبانِ یک‌پارچه، مقوله‌ای معین و مشخص نیست؛ بلکه ماهیت آن مقوله‌ای مفروض است. زبان یک‌پارچه، همواره با واقعیت‌های دیگرمفهومی، مخالفت می‌ورزد» (باختین، ۱۳۸۷: ۱۵). در داستانِ «کباب غاز» زبان یک‌پارچه حکم‌فرما نیست؛ چراکه زبان یک‌پارچه در زمان خود با چارچوبی مشخص باقی می‌ماند و نسبی‌گرایی در آن راه ندارد؛ درحالی‌که داستان مورد تحلیل این جستار؛ مکالمه، گفتار، زبان و صداهایی دارد که در زبان یک‌پارچه نیست.

ب) زبانِ واحد کل‌گرا

در برابر زبان یک‌پارچه، «زبان واحد کل‌گرا»[1] قرار می‌گیرد، زبانی که تنها در داستان رخ می‌دهد؛ دارای درهم‌ریختگی و تنوع زبان است؛ قلمرو و مرز خاصِ خود را دارد و در دگرمفهومی و نسبی‌گرایی بدون برتری و مطلق‌گرایی، سازماندهی می‌شود. «زبان واحد کل‌گرا، کمال مطلوبی است که وجودش عاملی مقاوم در برابر وضعیت دگرمفهومی مطلق، تلقی می‌شود» (باختین، ۱۳۸۷: ۱۵).

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

> زن «**گفت تو شیرینی عروسی هم به دوستانت 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 عدهٔ 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)

1. Holistic

«**همهٔ حضار یک‌صدا 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. خاطرجمع باشید که از عهده برخواهم آمد**» (همان: ۱۷۱).

همهٔ زبان‌ها در مثال‌های یادشده با یک زبان واحد کل‌گرا به نام زبان معیار (ملی) در داستان فرصت بروز پیدا می‌کنند.

ج) گرایشِ تمرکزگرایی و تمرکزگریزی

یکی از گرایش‌های زبان در داستان، گرایش به تمرکزگرایی[1] (تمایل به هماهنگی) است. نیروی مرکزگرا به هماهنگی و تسلط یک زبان قوی متمایل است. گرایش دیگر زبان، تمرکزگریزی[2] 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؛ هرچندکه نیروهای مرکزگریز، دگرمفهومی را به‌وجود می‌آورند؛ چون «نیروهای مرکزگریز قوی‌ترند، در همه‌جا حضور دارند و با عمل واقعی اداکردن مرتبط‌اند. آنها همواره موجودند و چگونگی تجربهٔ واقعی ما را از زبان، رقم می‌زنند؛ تجربه‌ای که هنگام به‌کارگیری زبان و ـ به‌کار گرفته‌شدن به وسیلهٔ آن ـ 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 دگرمفهومی است. به خاطر وجود زبان‌های گوناگون و رده‌بندی و تنوع گفتار در داستان، نیروهای مرکزگرا توان کمتری دارند و از قدرت و سیطرهٔ آنها خبری نیست. «همچنان‌که باختین در جای دیگر بحث می‌کند، میان نیروهای مرکزگرا و مرکزگریزِ زبان، نبرد بی‌امانی در جریان است که صورت نمادین آن را می‌توان در تقابل میان گفتهٔ تک‌گویانه و گفتهٔ

1. Centrifugal
2. Centripetal

مکالمه‌ای ملاحظه کرد» (آلن، ۱۳۸۰: ۳٤).

انگاره‌های نیروی مرکزگریز، زبان و گفتارِ غیررسمی را در جامعه ارتقا می‌دهد و به‌صورت «کارنوال»[1] درمی‌آید. این نیرو در مقابل ادبیات برتر و زبان یک‌پارچه‌ـکه نیروی مرکزگرا دارد ـ می‌ایستد و رسمیت می‌یابد: «زیرا هیچ‌یک از سخن‌هایِ موجود در آن ممکن نیست به «انحصارِ زبان» دست یابد. حتی سخن نویسنده نیز در درونِ ساختارِ مکالمه‌ای باز جریان می‌یابد و از انتقاد و نقیضه در امان نیست» (پوینده، ۱۳۷۷: ۱۹۳). در داستانِ «کباب غاز» به دو نمونه برای نیروی مرکزگریز اشاره می‌شود:

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

«مصطفی پسرعموی دخترداییِ خالهٔ مادرم می‌شد. جوانی به سن بیست‌وپنج یا بیست‌وشش. لات‌ولوت و آسمانْجُل و بی‌دست‌وپا و پَخمه و گاگول و تا بخواهی بَدْریخت و بَدقواره. هروقت 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: ١٦٦-١٦٧).

ب) شخصیتِ تغییریافتهٔ «مصطفی»، هنگام آمدن مهمانان

«دو ساعت بعد مهمان‌ها بدون تخلف، تمام و کمال دور میز حلقه زده در صرف‌کردن صیغهٔ «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، کاهگل‌مالی 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 عشاقِ نامیِ

1. Carnival

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

د) زبان عامیانه

نویسنده در مواقعی، از زبان عامیانه[1]ـ به‌عنوان زبان رایج در داستان که زبان طبقات مختلف اجتماع است‌ـ 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 خنده‌دارِ داستان، نقشی اصلی دارد: «منشأ اصلی استفادهٔ زبان در رمان خنده‌دار، پردازش بسیار ویژهٔ «زبان عمیانه» است» (باختین، ۱۳۸۷: ۳۹۳). برای نمونه در داستان مورد نظر، می‌توان به این عبارت اشاره کرد:

«**گفت به من دخلی ندارد! مال بد بیخِ ریشِ 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: ۱٦۷).

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

1. Slang

می‌کند. نمونهٔ دیگر چنین موضوعی را می‌توان در داستان مشاهده کرد:

«گفتم ای بابا! خدا را خوش نمی‌آید. این بدبخت‌ها سال آزگار یک‌بار برایشان چنین پایی 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: ١٦٦).

۳. واقعیت معاصر[1]

زمانِ داستان، زمان حال است و از گفتار، زبان و نظام‌های عقیدتی استفاده می‌شود که در زمان خودِ نویسنده هستند و اگر هم به مطالبی از گذشتهٔ دور اشاره شود، با تقلیدی تمسخرآمیز، طنز و خنده همرا است که با زمان معاصر هم‌سطح می‌شود تا گفتمان در بین شخصیت‌ها صورت گیرد: «زمان معاصری که به حفظ چهرهٔ معاصر و پویای خود بپردازد، موضوع شایسته و مناسب ارائهٔ هنری در قالب گونه‌های برتر محسوب نمی‌شود. به زبان معاصر به چشم واقعیتی نگریسته می‌شد که در مقایسه با گذشتهٔ حماسی در مرتبهٔ سفلی قرار دارد، به‌ویژه زمان معاصر را می‌توانستند نقطهٔ شروع برای ایده‌پردازی هنری یا ارزیابی هنری قرار دهند. کانون چنین اندیشه‌های ارزش‌یابانه‌ای فقط در گذشتهٔ مطلق یافت می‌شد» (باختین، ۱۳۸۷: ٥٤). 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: ٦٠).

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

1. Contemporary reality

ماست که بر ماست» در جملهٔ: «یک‌بار دیگر به کلام بلندپایهٔ «از ماست که بر ماست» ایمان آوردم» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۷۹)؛ که در زبان و ادبیات برتر (به‌ویژه شاعرانه)، نماد و قالبی خاص یافته است؛ توسط گفتار نویسنده به زمان معاصر وارد شده و صدایی دیگر برای مخاطبِ هم‌ْعصر پیدا کرده است. ازاین‌رو، مکالمه‌گرایی، فاصلهٔ زمانی آن را برطرف کرده است. در قسمت دیگر داستان، می‌توان همین ویژگی را دید؛ یعنی عبارتِ «صندوقچهٔ سر خود قرار دادن» در عبارت زیر:

«**گفتم: خانه‌خراب تا حلقوم بلعیده بودی؛ باز تا چشمت به غاز افتاد دین و ایمان را باختی و به منی که چون تو ازبکی را صندوقچهٔ سر خود قرار داده بودم، خیانت ورزیدی و نارو زدی؟**» (همان: ۱۷۷)

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

٤. قلمرو شخصیت

باختین معتقد است هر شخصیت با زبان، گفتار، و ویژگی‌های (خاص) خود در محیط دگرمفهومیِ داستان، قلمرو شخصی[1] با مرزهای مشخصی دارد؛ و اگر ارتباطی با دیگر شخصیت‌ها داشته باشد، از طریق مکالمه صورت می‌گیرد که پایان‌ناپذیر است. هر شخصیت، مقاصدی دارد که می‌تواند حاکمیتِ مقاصد نویسنده را منحرف کند و خود را در گفتمان نویسنده با زبان خودش جای دهد: «در رمان، هر شخصیت دارای قلمروی از آنِ خود است؛ محدودهٔ رسوخ او در بافت نویسنده که او را احاطه کرده است، محدوده‌ای که ورای مرزهای گفتمان مستقیمی وسعت می‌یابد که به او اختصاص یافته و اغلب از مرزهای مزبور فاصلهٔ فراوانی می‌گیرد» (باختین، ۱۳۸۷: ٤١٦). مکالمه‌ای که در این قلمروها صورت می‌پذیرد، مکالمه‌ای رمان‌گراست.

در داستانِ «کباب غاز» شخصیتِ «راوی»، «زنِ راوی»، «میهمانان» و «مصطفی»، هر کدام دارای مرزِ گفتاری و زبانی هستند و با ساختار پیوندی و مکالمه‌ای با هم تبادل

1. Character zone

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: ٥٤٨). نمونهٔ روشن این مقوله دست‌درازی مصطفی به طرف غاز و انحراف مقاصد راوی است:

> «**[مصطفی] گفت حالا که می‌فرمایید با آلوی برغان پرشده و با کرهٔ فرنگی سرخش کرده‌اند، روا نیست بیش‌ازاین روی میزبان محترم را زمین انداخت و محض خاطر ایشان هم شده یک لقمهٔ مختصر می‌چشیم**» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۷٦).

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

> «**ازسرگذشت‌های 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[1]، مقوله‌ای بسیار مهم در داستان است که درمقابل گفتمانِ تحکم‌آمیز[2] (دارای زبان یک‌پارچه) قرار دارد. این گفتمان، با زبان و گفتمان تحکم‌آمیز که خارج از ما و دور از ماست و نمی‌تواند دارای ویژگی‌های دگرمفهومی باشد، در پیکار است. باختین این پیکار را «دست‌یابی به بصیرت» می‌داند (باختین، ۱۳۸۷: ۵۳۵). گفتمانِ آزاد، می‌کوشد تا دیگر زبان‌ها و گفتارها را در نظامِ خود جذب و هضم کند؛ و بتواند

1. Discourse
2. Authoritative discourse

گفتمانِ حاکم را رها کرده؛ با گفتارهای دیگر با تنوع زبان، همراه با نظام عقیدتی به زندگیِ بی‌پایان ادامه دهد. «گفتمان شخصیت‌ها در یک رمان چندآوایه تجسم سرشت بینامتنی[۷] یا مکالمه‌ای زبان است؛ چراکه همواره در خدمت دو سخنگو، دو نیّت و دو موضع ایدئولوژیک اما همواره در چارچوب گفتهٔ واحد است» (آلن، ۱۳۸۰: ٤٥).

نمونهٔ 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: ۱٦۹).

و گفتمان میزبان است:

«**می‌گویند انسان حیوانی است گوشت‌خوار ولی این مخلوقات عجب گویا استخوان‌خوار خلق شده بودند**» (همان: ۱۷٦).

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

الف) مکالمه

مکالمه[1]، با رده‌بندی زبان (تنوع زبان) شکل می‌گیرد که خارج از رمان، معنای باختینی خود را از دست می‌دهد و رنگِ سیاسی ـ اجتماعی پیدا می‌کند؛ که ذات و طبیعت گفتمان است. باختین معتقد است: «مکالمه‌گراییِ ذاتیِ گفتمانِ نثرِ اصیل، درواقع زاییدهٔ زبانی رده‌بندی‌شده و دگرمفهومی است» (باختین، ۱۳۸۷: ٤۲۲). 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،

1. Dialogue

نویسنده از زبان عامهٔ مردم در قالب داستان، استفاده و فاصلهٔ خود را با تفکرات و نظرات مردم نزدیک می‌کند. به قول باختین: «زبان نویسنده «تصویرگر» و زبان قهرمان به‌تصویر کشیده‌شده 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: ٦٢).

مکالمهٔ داستانی، مکالمه‌ای عادی در حد گفت‌وگوی ساده نیست؛ بلکه نگریستن به قلمروها و قالب‌هایی دیگر است؛ همچنین گفتار دیگر را در گفتار نویسنده آوردن، توقف مقصدِ راوی، سنجیدن گفتار ایدئوئوژیک 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 برتریِ 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 همهٔ دوستانت هم وعدهٔ 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 دست‌نخورده 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: ١٦٧-١٦٩).

در جای دیگر داستان، نویسنده از مصطفی می‌خواهد تا غاز دیگری دست و پا کند، اما مصطفی برخلاف خواستهٔ 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 مَرده 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 بریده‌بریده مثل صدای قلیانی که آبش را کم‌وزیاد کنند از نی پیچ حلقوم بیرون آمد و معلوم شد می‌فرمایند در این روز عید، قید غاز را باید به‌کلی زد و از این خیال باید منصرف شد، چون‌که در تمام شهر یک دکان باز نیست» (همان: ١٦٨).

ب) گفتار نویسنده[1]

چنان‌که اشاره شد؛ گفتمان، جولانِ 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 شیوهٔ داستان‌گویی اشاره کرد: «شیوهٔ سوم شخص و شیوهٔ اول شخص مفرد» (ر.ک: یونسی، ۱۳۸۲: ٦٩). در شیوهٔ 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: ٦٩). داستان در شیوهٔ 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 درنتیجه با نقل قول مستقیم روایت می‌شود» (فلکی، ۱۳۸۲: ٤٤). سه گفتار نویسنده به شرح زیر است:

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

1. Speech

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

«کم‌کم وقتی درست آن را در زوایا و خفایای خاطر و مخیله نشخوار کردم، معلوم شد آن‌قدرها هم نامعقول نیست و نباید زیاد سرسری گرفت. هرچه بیشتر در این باب دقیق شدم یک نوع امیدواری در خود حس نمودم و ستارهٔ ضعیفی در شبستان تیره و تار درونم درخشیدن گرفت» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱٦۹).

«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 ان‌شاءالله این سال نو به شما مبارک باشد و هزارسال به این سال‌ها برسید» (همان: ۱٦۹).

ب) گفتار غیرمستقیم؛ گفتمان شخص دیگر است که نویسنده آن را بازنمایی می‌کند. «این گفتمان در گونه‌های گفتارِ خودمانی موجود در زبانِ محاوره‌ایِ عامیانه و نیز بعضی از گونه‌های فرهنگ عامیانهٔ خاص و پستِ ادبی به‌وجود آمد و شکوفا شد» (باختین، ۱۳۸۷: ۹٤). 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 احساسِ 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، کاتبِ ذهن شخصیت داستان است» (فلکی، ۱۳۸۲: ٤۳). نمونهٔ بارز این گفتار در «کبابِ غاز»، عبارت‌های زیر است:

«این آدم بی‌چشم‌ورو که از امامزاده داوود و حضرت عبدالعظیم قدم آن‌طرف‌تر 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 به‌عنوان مقایسه باشد، لقمه‌ای از آن چشیده، طعم و مزهٔ غاز 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 توطئهٔ ما دارد می‌ماسد» (همان: ۱۷۵).

ج) گفتار شبه‌مستقیم؛ که توسط باختین مطرح شده است، گفتاری است که «ساختار عاطفی آن به یکی از شخصیت‌هایِ بازنمایی شده مربوط است» (باختین، ۱۳۸۷: ٥٤٦). 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 عاطفیِ «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 صلهٔ ارحام نکنی کی خواهی کرد؟» (همان: ١٦٧).

ج) انگیزهٔ شبه‌بی‌طرف

وقتی نویسنده، صفتی یا حالتی را از گفتارهای دیگری، بی‌طرفانه بیان می‌کند، دراصل، مخفی‌کردن گفتار دیگری است. این انگیزهٔ نویسنده در مخفی‌کردن گفتار دیگری با شبه‌بی‌طرفی، در ساختارهای پیوندی صورت می‌گیرد: «انگیزهٔ شبه‌بی‌طرف[1]، یکی از شکل‌های مخفی‌کردن گفتار دیگری محسوب می‌شود» (باختین،۱۳۸۷: ۳۹۷)؛ مانند:

> «**آقای مصطفی‌خان با کمال متانت و دل‌ربایی، تعارفات معمولی را برگزار کرده و با وقار و خونسردیِ هرچه تمام‌تر، به‌جای خود، زیردست خودم به سر میز قرار گرفت. او را به‌عنوان یکی از جوان‌های فاضل و لایق پایتخت به رفقا معرفی کردم**» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۷۲).

نویسندهٔ «کبابِ غاز» به ظاهر با «متانت، وقار و جوانِ فاضل و لایق پایتخت» موافق است. دراصل، این واژه‌ها، گفتارِ شخصیت‌های داستان است و نویسنده را از مسیر اصلی خود منحرف کرده است. این انگیزهٔ شبه‌بی‌طرفانه 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 کِیفشان گل کرده بود، درحالی‌که 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 گفتِ جملهٔ «معذرت خواستند»ـ که گفتار خود او نیستـ انگیزهٔ شبه‌بی‌طرفانهٔ خود را نمایان می‌سازد:

1. Semi-impartial motivation

«**گفتم آقای مصطفی‌خان خیلی معذرت خواستند که مجبور شدند بدون خداحافظی با آقایان بروند**» (همان: ۱۷۸).

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

«**آقای استاد رو به نوکر نموده فرمودند: هم‌قطار، احتمال می‌دهم وزیر داخله باشد و مرا بخواهد**» (همان: ۱۷۳-۱۷٤).

د) گفتار دیگر

همراه گفتمان نویسنده ـکه با زبان مخصوص خود ادامه می‌دهدـ گفتار شخص دیگر[1] به زبان دیگر غیر از زبان نویسنده به‌صورت غیرمستقیم قرار دارد و پیرامون آن گفتارهای مخفیِ 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 پراکندهٔ دیگری (به همان زبان رسمی) فراگرفته است که راه را برای معرفی شکل فهمیدنی‌ترِ گفتارِ دیگری باز می‌نماید و می‌تواند بدین شکل بازتاب کامل‌تر داشته باشد» (باختین، ۱۳۸۷: ۳۹٦).

اگر بازنمایی[2] (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: ۹٤). نمونهٔ بارزِ گفتار دیگر که به صورت تقلیدی و با گفتار مستقیم بیان می‌شود، در داستان «کبابِ غاز»، تغییر شخصیت «مصطفی» است. تبدیل‌شدنِ مضحک به شاعری قصیده‌سرا و انیس و مونس‌شدنِ شخص نامداری به نامِ «ادیبِ پیشاوری»:

«**یکی از حضار... از تخلص او پرسید. مصطفی به رسم تحقیر، چین به صورت انداخته، گفت من تخلص را از زوائد و از جملهٔ 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 بـا بنـده مـألوف بودند و کاسه و کوزه یکی شده بودیم، کلمهٔ «استاد» را برحسب پیشـنهاد ایشان اختیار کردم. اما خوش ندارم زیاد استعمال کنم» (دهباشـی، ۱۳۸۲: ۱۷۳).

گفتار دیگر در ابتدای داستان نیز نمایان است. «**شب عیدنوروز بود و موقـع ترفیـع رتبه**» (همان: ١٦٥). عبارتِ «ترفیع رتبه»، گفتار دیگر کارکنان است که نویسـنده آن را غیرمستقیم بیان می‌کند. این عبارت که یـک گفتـار مخفـی اسـت، از گفتـار نویسـنده نمایان می‌شود. گفتار دیگر در «دو صدایی، انگیزهٔ شبه‌بـی‌طـرف، گفتـار غیرمسـتقیم، گفتار شبه‌مستقیم، تقلید تمسخرآمیز و دیگر ویژگی‌های دگرمفهومی» وجـود دارد. در «کباب غاز»؛ گفتارِ «مصطفی، زن و مهمانان» به‌صورت گفتار دیگر در گفتار نویسـنده وجود دارد:

«**گفتم خودت بهتر می‌دانی که در این شب عیدی مالیـه از چـه قـرار است و بودجه ابداً اجازهٔ خریدن خِرت‌وپِرت تازه نمی‌دهد و دوستان هم از بیست‌وسه چهارنفر کم‌تر نمی‌شوند**» (همان: ١٦٣).

حضور دو عبارت «خِرْت‌وپِرت» و «بیست‌وسه چهارنفر» نمونهٔ واضح گفتار دیگـر است که در گفتار نویسنده قرار گرفته است.

هـ) دوصدایی

دوصدایی[1]، باعث نسبی‌گرایی زبان‌ها، رهایی از مطلق‌گرایی، در اختیارگرفتن مقاصـد و انکسار مقاصد نویسنده است. از طریق این گفتار است که نمادهای گذشته با زبـان معاصر در زمان معاصر، در اختیار نویسنده قرار می‌گیرد؛ و او آنهـا را بـه نثـر تبـدیل می‌کند. پس، نمادها از حالت تک‌صدایی و تک‌زبانی گذشتهٔ خود خارج و دوصـدایی می‌شوند و ساختار پیوندی پیدا می‌کننـد. بـه قـول بـاختین: «انگـاره‌هـای موجـود در

1. Double voice

[شعر]، نمادهای شاعرانهٔ مبهمی هستند (استعاری) که بـه مقاصـد [نویسـنده] و نظـام عقیدتی او خدمت می‌کنند و در نظام گفتـار [نویسـنده] بـه نمادهـای دوصـدایی نثـر تبدیل می‌شوند» (باختین، ۱۳٦۷: ٤۲٦).

این شکلِ دوصدایی به‌صورت مکالمه‌ای جریان می‌یابد که از ویژگی‌های گفتمـان رمان‌گراست: «گفتار شخص دیگر، به زبـان دیگـری و بـه شـکلی تحریـف شـده در خدمت بیان مقاصد نویسنده قرار می‌گیـرد، چنـین گفتـاری نـوع خاصـی از گفتمـان دوصدایی را ایجاد می‌کند» (همان: ٤۲۱). در این نوع گفتار؛ بیان، از دو صدا تشـکیل و از دو گوینده فهمیده می‌شود که دارای دو مقصود است؛ یکی مسـتقیم کـه صـدای شخصیتی درحال سخن‌گفتن است و دیگری مقصودی که در صدای نویسنده است و آن را تحریف می‌کند. به‌عبارت‌دیگر در این شـاخه از گفتمـان، بـا دو صـدا روبـه‌رو هستیم. به رسمیت شناختن این دو صدا (صدای گفتار دیگری و صدای استفاده‌کننـده (نویسنده) به قصدِ دیگر)، اشاره به نسبی‌گرایی است نه مطلق‌گرایی. در ایـن داسـتان، عبـارت «**بگـذار بـرود لای دسـت بابـای علیـه‌الرحمـه‌اش**» (دهباشـی، ۱۳۸۲: ۱٦۷). «علیه‌الرحمه» دارای ویژگی دوصدایی است؛ یک صدا که از آنِ گفتار دیگـر اسـت و صدایی که از آنِ نویسنده است که آن را طنزگونه به‌کار می‌برد و از آن بـرای مقاصـد خود استفاده می‌کند؛ یعنی علاوه بر معنای اولیـه در گفتـار دیگـر، معنـای دیگـری از طرف نویسنده پیدا کرده است. جمال‌زاده در جای دیگر داستان آورده است:

«**حضار هم تمام را مانند وحی مُنزَل تصدیق کردند و مدام بَه‌بَه تحویل می‌دادند**» (همان: ۱۷۷).

«وحی مُنزل» در این عبارت، دوصدایی است. یک صدا که در زبان رسمی و گفتار دیگر وجود دارد و صدای دوم از آنِ نویسنده است که آن را به‌وجود آورده است.

«کأن لم یکن شیئا مذکورا» در نوشـتهٔ زیـر دارای دوصـدایِ گفتـار دیگـر و گفتـار نویسنده است:

«**به چشم خود دیدم که غاز گلگونم، لخت‌لخت و قطعه‌قطعـه، طعمـهٔ**

این جماعت کرکس صفت شده و «کان لم یکن شیئا مـذکورا» در گورستان شکم آقایان ناپدید گردید» (همان: ۱۷٦).

٦. انکسار و انحراف در مقاصد نویسنده

در این نوع، نویسنده از کلماتی استفاده می‌کند که در زبان، گفتار و مقاصـد اجتمـاعی دیگران در جریان است و به محض ورود آن کلمـات در گفتـار نویسـنده، مقاصـد و ویژگی‌های آنها نیز با آن وارد می‌شود تا در خدمت نویسـنده قـرار بگیـرد؛ از سـلطهٔ صاحبان خود بیرون آمده؛ تحت اختیار صاحب (نویسنده) جدید قرار مـی‌گیـرد. ایـن کار، باعث انکسار و انحراف[1] مقاصد نویسنده می‌شود؛ چراکه گفتارهـا و زبـان‌هـا بـا خود، ایدئولوژی و عقایدی نیز همراه دارند و اندازهٔ انکسـار آنهـا بـه میـزان فعالیـت عقاید بیگانه، بستگی دارد. «نویسندهٔ نثر از کلماتی استفاده می‌کند که آکنده از مقاصـد اجتماعی دیگران هستند و آنها را وادار می‌کنـد بـه خـدمتِ مقاصـدِ جدیـدِ خـودش درآیند و به ارباب جدیـدی خـدمت کننـد. بنـابراین مقاصـد نویسـندهٔ نثـر منحـرف می‌شوند و اندازهٔ زاویهٔ انکسار این مقاصد، بستگی به این دارد که زبان‌های دگرمفهومِ 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 دگرمفهومی 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 به‌کار گرفته مـی‌شـوند (بنـابراین، متعاقباً و نظایرآن) از دست می‌رود و رنگ‌وبوی زبان دیگری را به خود مـی‌گیـرد، از مسیر اصلی خود منحرف می‌شود و حتی گاهی تجسم مادی می‌یابـد» (همـان: ۳۹۸). حروف ربط در جمله، مقاصد نویسنده را منکسر می‌کند و گفتار دیگری نیـز در ایـن موقع خود را نمایان می‌کند؛ به نوعی، مخفی‌شدن گفتار دیگری است (همان: ۳۹۸).

1. Refraction

در نمونهٔ زیر از داستان، گفتارِ 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 بمکند**» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱٦٥– ۱٦٦).

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: ۱٦۸).

۷. نقاب‌های مردمی و ماندگار

شکل گرفتن شخصیت‌ها در داستان، به نوع دیدِ نویسنده بستگی دارد. هر شخصیت انگاره‌هایی دارد که در طول داستان در گفتمان او نمایان می‌شود و مثل نقاب‌هایی است که بر چهرهٔ او قرار گرفته و با منظوری که دارد برای ادامهٔ داستان، ماندگار است. نقاب‌های مردمی و ماندگار[1]، نمایندهٔ 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 چهرهٔ 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 آنِ گذشته و در گذشته نیز مرده باشند. اینان همیشه برای زمان

1. Humanity mask

حال احیا می‌شوند و نمی‌میرند. نقاب‌ها با خود مطابقت ندارند؛ یعنی با موقعیت اصلی خودشان ناسازگارند. نقاب‌ها درحالی‌که در حد و اندازهٔ سرنوشت و موقعیت خود نیستند، به شخصیت‌های معین تبدیل نمی‌شوند؛ بلکه پایان ناپذیرند و هیچ قابلیتی 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 اندازهٔ 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، مَلاّک، کاسب، نامزد، عاشقِ 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، همهٔ 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: ۷۳-۷٤).

در داستانِ «کباب غاز»، نویسنده، شخصیتی برای «مصطفی» در نظر گرفته که در حد و اندازهٔ او نیست و او درحقیقت، ناتوان‌تر وحقیرتر 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).

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

«**در همان بحبوحهٔ بخوربخور که منظرهٔ فنا و زوال غاز خدابیامرز مرا به یاد بی‌ثباتی فلک بوقلمون و شقاوت مردم دون و مکر و فریب جهانِ**

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

۸. نویسندهٔ فرضی و واقعی

کسی که داستان را خلق می‌کند، نویسندهٔ واقعی[1] است. در داستانِ او، روایت‌کننده‌ای خلق می‌شود که نویسندهٔ فرضی[2] (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 راویِ فرضی و دیدگاه نویسندهٔ واقعی آشکار می‌شود و نویسندهٔ واقعی برای مخاطب از راوی و چگونگی روایت داستان می‌گوید: «درواقع، خواننده در هرلحظه از داستان، دو بُعد را درک می‌کند: یکی بُعد راوی، یعنی نظام عقیدتی او که حاوی موضوعات، مفاهیم و ترجمان‌های عاطفی راویت است و دیگری بُعد نویسنده که با داستان و به‌وسیلهٔ داستان (البته به روش انکساریافته) سخن می‌گوید» (باختین، ۱۳۸۷: ٤٠٨).

نویسندهٔ فرضی، در پس‌زمینهٔ زبانِ رایج داستان (نظام اعتقادی نویسنده) قرار می‌گیرد و یک تقابلِ مکالمه‌ای بین دو زبان و دو دیدگاه، ایجاد می‌شود؛ اما نویسندهٔ واقعی، تسلیم هیچ‌کدام نمی‌شود؛ بلکه این مکالمهٔ بین زبان‌ها، نشان‌دهندهٔ رهایی نویسنده از زبان یک‌پارچه و حفظ نسبی‌گرایی در زبان و گفتار است. چنین شکلی در داستان، این امکان را به شخصیتِ 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: ٤٠٩). دراین‌حالت، نویسندهٔ واقعی، مقاصد خود را در گفتار دیگر و تعریف

1. Real
2. Imaginary

خود را در زبان دیگر صورت می‌بندد. راوی فرضی در داستانِ «کباب غاز»، راویِ میزبان است که توسط نویسندهٔ واقعی در همه جای داستان گنجانده شده و برای همیشه به‌صورت مکتوب با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند. نویسندهٔ 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[1])

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

برای نمونه می‌توان به تغییر اندیشهٔ میزبان نسبت به مصطفی دربارهٔ 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 عزیزخودم باشی. یک سال تمام است این طرف‌ها نیامده بودی. ما را**

1. Beliefsystem

یک‌سره فراموش کرده‌ای و انگار نه‌انگار در ایـن شـهر پسـرعمویی هـم داری. معلوم می‌شود از مرگ ما بیزاری. الاّ و لله که امروز باید ناهار را با ما صرف کنی» (دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۷۰).

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

«**گفت به من دخلی ندارد! مال بد بیخِ ریشِ صاحبش. ماشاءالله هفـت قرآن به میان پسرعموی دسته‌دیزی خودت است. هر گلی هست بـه سـر خودت بزن**» (همان: ١٦٧).

نتیجه بحث

داستان «کبابِ غاز» با داشتن ویژگی‌های دگرمفهومی، فضایی می‌سازد تا عقیـده‌هـایِ درون گفتار و زبان‌های موجود را در مقابل دیدگان مخاطب آشکار کند؛ همچنـین بـه او تواناییِ شنیدن صداهای درون داستان را می‌دهد؛ صداهایی که با مکالمـه‌گرایـی بـا هم و با خود همیشه حضور دارند. در این رویارویی است که مقاصد آنهـا انکسـار و انحراف می‌یابد و باعث نسبی‌گرایی قلمروی شخصیت‌ها می‌گردد. در داستان، گفتمان به‌صورت‌های مستقیم، غیرمستقیم و شبه‌مستقیم بیان مـی‌شـود و توسـط زبـان واحـد کل‌گرا، سازماندهی می‌گردد. زبان‌های برتر، یک‌پارچه و نمادهـای قـالبی بـا گفتمـان تحکم‌آمیز جایی در این دگرمفهومی ندارند؛ بلکه نیروی مرکزگریز بـا تنـوع زبـانی 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. به‌عبارت‌دیگر، در هیچ زمان؛ زبان داستان، بالانشـین و برتر نمی‌شود؛ بلکه ناتمام و نامیرا (که راز جاودانگیِ زبان‌هـای داسـتان اسـت) بـه زندگی ادامه می‌دهد. در همین دگرمفهومی است کـه عقایـد ذهنـی شخصـیت‌هـا در مکالمه، بازنمایی می‌شود و در رویارویی این عقاید است که عقیده‌ها همدیگر را بهتر

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

پی‌نوشت

۱) «کارنوال (Carnival) نوعی خرده‌فرهنگِ انتقادی است که آیین‌ها و آداب آن، اخلاقِ حاکم و هنجارهای رایج را به پرسش می‌گیرند... . اشراف و روحانیان، کارنوال را به‌عنوان جشنی مردمی تحمل می‌کردند» (پوینده، ۱۳۷۷: ۱۸٦).

۲) «میخاییل میخاییلوویچ 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 ۱۲۷٤ در اصفهان به‌دنیا آمد و در سال ۱۳۷۵ در سوئیس درگذشت. از او مجموعه داستان‌های کوتاه و چند رمان‌گونه و مقاله‌های بسیار و ترجمه‌هایی از متن‌های فرنگی به‌جامانده 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).

٤) «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).

٦) «به‌طورکلی، «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: ٥٤٠).

۷) «واژه با به خود تخصیص‌دادن، از آنِ ما می‌شود و این یعنی که واژه هرگز به تمامی از آنِ ما نیست و همواره پیشاپیش ردپاهای دیگر واژه‌ها و دیگر کاربردها بر آن نقش بسته است، این

نگرش به زبان همان نگرشی است که کریستوا با اصطلاح تازهٔ خود، بینامتنیت، آن را برجسته ساخته» است (آلن، ۱۳۸۰: ٤٤). «اصطلاح بینامتنیت، نخست‌بار در زبان فرانسوی و در آثار اولیهٔ ژولیا کریستوا (Julia Kristeva) در اواسط تا اواخر دههٔ شصت مطرح شد» (همان: ٢٤).

کتابنامه

آلن، گراهام. (۱۳۸۰). ***بینامتنیت***. ترجمهٔ پیام یزدان‌جو. تهران: نشر مرکز. چاپ اول.

باختین، میخاییل. (۱۳۸۷). ***تخیل مکالمه‌ای (جستارهایی دربارهٔ رمان)***. ترجمهٔ رؤیا پورآذر. تهران: نشر نی. چاپ اول.

پوینده، محمدجعفر. (۱۳۷۷). ***درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات***. **تهران**: انتشارات نقش جهان. چاپ اول.

دهباشی، علی. (۱۳۸۲). ***برگزیدهٔ 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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی