

ساختار «صدا» در داستان‌های مندنی‌پور: نقش «زاویه دید» در «صدا»ی داستان

فرشته رستمی*

مربی پاره‌وقت دانشگاه جامع علمی - کاربردی اراک

چکیده

امروزه، داستان‌پژوهان نوین درباره‌ی کارکرد «صدا» در روایت، دیدگاه‌های گوناگونی دارند. بیش‌تر این دیدگاه‌ها بر پایه‌ی نظریات باختین شکل گرفته است. به باور باختین، ساختار زبان «گفت‌وگویی» است که در آن، گوینده و شنونده دارای رابطه‌ای هستند که این رابطه، در متن شکل می‌گیرد.

فرایند زبان که در کم‌ترین شکل آن، دو نفر وجود دارند، هویت فردی ما را شکل می‌دهد. گفت‌وگوهایی که هویت و هستی ما را شکل می‌بخشند، به دنبال گوناگونی صدا به وجود می‌آیند. صداها می‌توانند پاسخ‌گوی نیاز ما بر شناخت خویش باشند و گاه حتی می‌توانند شخصیت ما را دگرگون کنند.

در این نوشتار، با استفاده از فن تحلیل اطلاعات، بر اساس تئوری باختین درباره‌ی صدا، در داستان‌های شهریار مندنی‌پور، از داستان‌نویسان به‌نام معاصر، شکل گرفته است. این گزارش به بررسی داستان‌هایی می‌پردازد که از سال ۱۳۷۱ تا سال ۱۳۸۲ نوشته شده و دربرگیرنده‌ی ۳۱ داستان است.

پیش‌پندار و فرض نخستین، آن است که شهریار مندنی‌پور در ایجاد صدا در داستان، موفق عمل نکرده است. این جستار برای کشف علل آن شکل گرفته است و در کندوکاو آن‌ها دریافته است که گزینش زاویه‌ی دید نقشی بنیادی در این زمینه داشته است.

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی rostami910@yahoo.com

بر این پایه، این جستار زاویه دیدهای به کار رفته در داستان‌های شهریار مندنی‌پور را بررسی کرده و در پی آن می‌کوشد نشان دهد که چگونه گزینش زاویه دید، متن را به «تک‌گویی» یا «چند صدایی» سوق می‌دهد. در پیوند با این امر، بخشی را به تفاوت میان گفت‌وگو (Dialogue) و گزاره (Proposition) اختصاص داده؛ سپس با تکیه بر داستان‌های مندنی‌پور، ویژگی‌ها و نمایه‌هایی از چند صدایی و تک‌گویی (Monologue) نمایانده می‌گردد.

واژه‌های کلیدی: ۱. میخاییل بختین، ۲. شهریار مندنی‌پور، ۳. صدا، ۴. زاویه‌ی دید، ۵. گفت‌وگو.

۱. مقدمه

(Slove) در زبان روسی و (Logos) در زبان یونانی، هر دو به معنای «واژه» هستند. به باور میخاییل باختین،^۱ واژه، اصطلاحی است که بن‌مایه‌ی اجتماعی یافته و گرایش آن بیش‌تر به سوی گفته (Utterance) یا سخن (Discourse) است. در واژگان توصیفی ادبیات، به نقل از میریام آلوت چنین آمده است: «از رهگذر گفت‌وگو، شخصیت‌ها نمود پیدا می‌کنند و تکامل می‌یابند، رویدادهای بیرون از صحنه‌ی نمایش به تماشاگران القا می‌شوند؛ حادثه‌ها سرعت می‌گیرند، پیرنگ داستان گسترش می‌یابد، احساسات و اندیشه‌های شخصیت‌ها تصویر می‌شوند.» (رضایی، ۱۳۸۲: ۷۹) و گفتمان نیز «نوعی زبان یا نظام بازنمایی است که از زمینه‌ای اجتماعی برآمده تا مجموعه‌ی منسجمی از معانی را درباره‌ی حوزه‌ی موضوعی معینی به وجود آورد و اشاعه دهد.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۱۷۱) یعنی زمانی که ما واژه‌ی «گفتار» را به کار می‌بریم، هم‌زمان، بار فرهنگی/ اجتماعی و کلامی و ارتباطی نیز در آن گنجانده می‌گردد.^۲

واژگان، شکل‌های دستوری، آواها، آهنگ سخن، کار و سازهای زبانی، همگی یاری‌گر «فهم» گفتارند. به باور باختین، فهم، یعنی درک زمان‌ها. با چنین نگرشی، فهم در هرگونه‌ی آن، ساختی گفت‌وگویی دارد. خود باختین نیز در جست‌وجوی فهم پیوسته‌ی آثار بود. کندوکاو او در «چندآوایی» نیز در همین «فهم پیوسته» ریشه داشته است. او می‌پرسد: «چگونه در اثری استوار بر آفرینش کلامی، چیزهای جهان خارجی، در مناسباتی که با قهرمان دارند، بیان می‌شوند؟ و پاسخ می‌دهد: یا از درون قهرمان

یعنی از افق دید او یا از بیرون، یعنی از محیط.» (احمدی، ۱۳۸۲: ۹۶) امروزه، یکی از راه‌های دریافت و نقد متن‌های داستانی، جست‌وجو در صدا و چگونگی بیان آن در داستان است. گفت‌وگوها و گفتمان داستان، جایگاهی برای نمایش صدا در داستان هستند. در آبرامز تعریف صدا این گونه بیان شده است:

واژه‌ی صدا یا (Voice) به این واقعیت می‌پردازد که ما به وجود صدایی باور داریم که در پشت صداهای داستان قرار گرفته است. یعنی ما می‌دانیم که در ورای صدای شخصیت‌های داستان در یک اثر ادبی، صدای دیگری نهفته است، در پس خود شخصیت‌های داستان شخصیتی دیگر قرار دارد و حتی در پشت راوی اول شخص یک داستان، روایت‌گری دیگر نهفته است. (آبرامز، ۱۹۹۹: ۲۱۸)

تا اندکی پیش، گفت‌وگو (Dialogue) در یونان، به ویژه در آموزش‌های ارسطو، افلاطون و نمایش‌نامه‌های آن دوران، کاربرد داشت؛ اما امروزه به آن، چونان بن‌مایه‌ای برای رمان و داستان کوتاه، نگریسته می‌شود.

این پژوهش، بر اساس دیدگاه باختین به بررسی صدا در آثار شهریار مندنی‌پور^۳ می‌پردازد. دایره‌ی این پژوهش ۳۱ داستان را در برمی‌گیرد که در میانه‌ی سال‌های ۱۳۷۱ تا ۱۳۸۲ نگاشته شده است. پس از مطالعه‌ی داستان‌های مندنی‌پور، صدا در داستان‌های او بسیار کم‌رنگ یافته شد و به ناچار، پرسش آغازین این‌گونه شکل گرفت که «چه چیز در داستان‌های شهریار مندنی‌پور، بازدارنده‌ی تولید صدا گردیده است؟» به باور این پژوهش، مندنی‌پور زاویه‌دیدهایی را برگزیده است که در آن‌ها، گفت‌وگو بسیار کم صورت می‌گیرد. از این روی، خواست این جستار آن است که بیان شود انتخاب زاویه دید چه نقشی در ایجاد گفت‌وگو دارد و ساخت گفت‌وگو چه تاثیری در برپایی صدا می‌گذارد؟

بر این پایه، نوشتار به سه بخش بنیادی تقسیم می‌شود. در بخش نخست، گوینده در گفت‌وگو، واکاوی می‌شود. این بخش به گونه‌های «راوی»، کارکرد و آسیب‌شناسی آن‌ها می‌پردازد؛ بخش دوم، «شخصیت و گفت‌وگو» را مورد تحلیل قرار می‌دهد و بخش سوم، «چندصدایی»، گونه‌ها و مرزهای آن در نوشته‌های مندنی‌پور در آن جاهایی که موفق عمل کرده است - بررسی می‌گردد. پشتیبان تئوری این گزارش، آرا و باورهای میخائیل باختین است. در آخر، دستاورد این گزارش پیش رو خواهد آمد.

۲. گوینده در گفت‌وگو

به گفته ژرار ژنت: «عملکرد اساسی نقد، برقرار کردن گفت‌وگو میان متن و نفس آگاه و یا ناخودآگاه فردی / جمعی آفریننده و یا گیرنده است.» (تادیه، ۱۳۷۸: ۲۸۲) از این روی، بن‌پایه‌ی هر گفت‌وگو بر سه چیز استوار است: گوینده، گیرنده و گفته. حتی اگر در کم‌ترین گونه‌ی گفتار، یعنی، خب... هوم... بله... آها... باشد، باز این سه لایه وجود دارد. هر گفتاری گواه آفریننده‌ای است و نویسنده‌ای که ما می‌توانیم صدایش را در خود گفتار بشنویم.

می‌دانیم که تمام بخش‌های داستان کوتاه، در پی ایجاد تأثیری واحد (Single Effect) در خواننده است و انتخاب درست راوی، از یک سو می‌تواند نویسنده را بر مبنای آنچه خواهان آن است - چیزی که نویسنده بر پایه‌ی آن، بخش‌های داستان را می‌چیند و ساختمان داستان را طرح می‌ریزد- یاری کند. نویسنده با انتخاب درست راوی، می‌تواند آفرینش، بهتری داشته باشد و خلاقیت خود را در این آفرینش بهتر نشان دهد. از سوی دیگر، گزینش شایسته‌ی راوی می‌تواند نگاه خواننده‌ی متن را تحت تأثیر قرار دهد. این‌که خواننده، پذیرای حقیقت متن شود، آن را قابل قبول بداند یا نه، بسته به هنر نویسنده در انتخاب راوی است.

نویسنده، خواننده و شخصیت‌ها در خلق حقیقت یک داستان شرکت می‌کنند. زیرا حقیقت، نیازمند جمع شدن آگاهی‌های این سه با یک دیگر است. بر این پایه، یک حقیقت بی‌چندوچون و مطلق، وجود ندارد؛ بل که هر شخصیت داستانی، حقیقت مورد نظر خود را بازگو می‌کند. (برسler، ۲۰۰۷: ۴۶)

شهریار مندنی‌پور در کتاب *ارواح شهرزاد*، سه شیوه‌ی پایه‌ای برای زاویه دید در داستان بر می‌شمارد: روایت دانای کل؛ زاویه دید سوم شخص محدود و شیوه‌ی روایت اول شخص. خود او نیز در داستان‌هایش، از همین سه شیوه، به ویژه روایت سوم‌شخص بهره می‌گیرد. گزارش پیش‌رو، در پاسخ به این پیش‌فرض آغازین نگاشته شده است که «آیا گزینش زاویه‌ی دید، تأثیری بر روند صدای داستان دارد؟ و پرسش دیگر آن‌که، آیا خود مندنی‌پور توانسته است با همین سه نوع زاویه دید، به صدا در داستان دست یابد؟» از این روی هر سه زاویه دید در تمام آثار مندنی‌پور واکاوی گردیده است.

۲. ۱. راوی سوم شخص / دانای کل: کارکرد و آسیب‌شناسی

نخستین زاویه دید، که به آن پرداخته می‌شود، راوی دانای کل است. او می‌تواند بیرون از داستان باشد و رخ‌دادها را شرح دهد یا درون داستان باشد و همانند یکی از شخصیت‌ها سخن بگوید و هرچه را می‌بیند، بیان کند. راوی دانای کل در بیان رخ‌دادها، می‌تواند راوی گزارش‌گر/بی‌طرف (Unintrusive narrator) یا راوی مفسر (Intrusive narrator) باشد. راوی گزارش‌گر تنها به نمایش آن‌چه می‌بیند، بسنده می‌کند. در آن دسته از نوشته‌هایی که از راوی گزارش‌گر استفاده شده، خواننده مورد توجه ویژه نویسنده است. نویسنده نمی‌خواهد خواننده را وادار به پذیرش سخن خود کند. «نویسنده‌ای که این شیوه‌ی روایت را بر می‌گزیند، در بازگویی داستان‌ش به میزان زیادی، متکی به گفت‌وگوی میان شخصیت‌هاست و خواننده نیز با توجه به این‌که هر شخصیتی چه می‌گوید، چه می‌کند و دیگر شخصیت‌ها درباره‌ی او چه نظری دارند، اشخاص داستان را ارزیابی می‌کند.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۵۵)

اما راوی مفسر، دیدگاه‌های شخصی خود را نیز وارد داستان می‌کند. در این دسته از داستان‌ها، گفت‌وگو میان دو شخصیت انجام می‌گیرد و راوی سوم شخص، بیننده، تصویرگر و گسترش‌دهنده‌ی حالت‌های شخصیت‌ها و فضای داستان است. داستان‌های «چکاوک آسمان‌خراش»، «آوای نیم‌شب چکه‌ها» از نمونه‌های نوشته شده به این شیوه هستند.

این زاویه‌دید راوی مفسر، خواننده را زیر فرمان نویسنده قرار می‌دهد و خوانندگان کم‌تری با داستان وارد خوانش می‌شوند، گفت‌وگوهای چنین داستان‌هایی نیز بسیار کم‌رنگ است. در این داستان‌ها تا حدود بسیاری، صدای خود نویسنده در داستان شنیده می‌شود. به نقل قول مستقیم همراه با راوی سوم شخص بنگرید: «روز سوم، در راه‌رو، دنبال قدم‌های تند پزشکی بخش، گفته بود: «اصلن نمی‌خواهم با آن جواب‌های دوپهلوی حرفه‌ای، نقش یک احمق امیدوار را بهم بدهی. من شجاعتش را دارم. بالاخره رک بگو جان در می‌برد؟» و تا این را گفته بود، همی شجاعتش ته کشیده بود.» (آبی ماورای بحار، ۱۳۸۲: ۸۶) «تا این را گفته بود، همی شجاعتش ته کشیده بود» در حقیقت توضیح راوی دانای کل مفسر است.

از نظر آسیب‌شناسی صدا در داستان، زمانی که راوی مفسر‌گزینش می‌شود، راوی سوم شخص به یاری شخصیت‌ها می‌آید و تمام ریزه‌کاری‌های صحنه را نمایان می‌سازد. سخن، سخن اوست و او تمام پنجره‌ی رو به داستان را پوشانده است. تنها و تنها اگر او (راوی مفسر) بخواهد، خواننده می‌تواند روزنه‌ای به فضای داستان بیابد. خواننده ناچار است پذیرای داوری‌های او باشد.

۲.۲. راوی سوم شخص محدود: کارکرد و آسیب‌شناسی

گروه دیگر، داستان‌هایی هستند که در آن‌ها گفت‌وگوی بیرونی میان دو شخصیت، و روایت ذهنی یکی از آن‌ها، با مداخله‌ی دانای کل / سوم شخص، بیان می‌گردد. گویی داستان دو راوی دارد. بایسته است بر این نکته پافشاری گردد که راوی سوم شخص، روایت‌گر اصلی داستان است و آن دیگری، یاری‌گر و کمک‌کار او که مندنی‌پور آن را «دانای کل محدود» نام نهاده است. «هرجا مدیوم (Medium) حضور دارد، نویسنده هم حضور دارد و دانش راوی از وقایع، در حدود دانایی اوست. در این شیوه، نویسنده مجاز نیست که به ذهن اشخاص دیگر برش بزند، مگر به حدس و گمان از طریق ذهن فردی که راوی خود را به وی محدود کرده است.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۹۹) این شیوه برای خود مندنی‌پور نیز ارجمند است. داستان‌های «صنوبر و زن خفته»، «آیلار»، «باز رو به رود»، از جمله‌ی این داستان‌ها هستند.

در بررسی‌های انجام شده، دریافته شد، نمونه‌هایی که به شیوه‌ی راوی سوم شخص محدود نگاشته شده‌اند، آشوب ذهنی آهنگین است، همچنین ویژگی‌های زبانی و موسیقی نهفته در متن، بیان گفت‌وگوها را به بافت شعری نزدیک کرده است:

«(دانای کل / راوی اول): در چشم‌انداز پنجره‌ی خانه، ساکت و سرد، چمنزار گسترده بود، تا علف‌های بلند تپه که زرد شده بودند. و تپه مانند شکم زن حامله بود، که پاهای کشیده‌اش را بر هم تابانده و ساق‌های نیم تمامش می‌رسیدند به برکه. (روایت از ذهن شخصیت / راوی دوم) این‌جا چه بادها مرهمی دارد را، این‌جا زیر یخ آب‌هایش چه امنی دارد را... نگاه کن سایه‌ی ابرها، آمدنا، می‌گذرد از پنجره و خانه... اما هیچ نمی‌دانی یعنی چه این‌ها، همه در بادهای این پاییز که حتی صدایی نمی‌آورند

از همین پارسال بود بی‌عاشقی‌های دختر، این‌ها‌های همه در آب برکه که تصویر ندارند.» (آبی ماورای بحار، ۱۳۸۲: ۲۶-۲۷)

جستار پیش‌رو، در بررسی این دسته از داستان‌ها دریافته که روایت ذهن شخصیت با ساختار ذهنی نویسنده نزدیک‌تر است تا راوی داستان. صدا، صدای فرد دیگری است که زبان‌پیشانه سخن می‌گوید. او دستور زبان خود را دارد. خود نویسنده است که از ذهن شخصیت حرف می‌زند. نکته‌ی دیگر آن‌که گفته‌های ذهنی شخصیت، طولانی‌تر از آن‌هایی است که به زبان فیزیکی / بیرونی، گفته می‌شود. شاید از آن روی که نویسنده شیفته‌ی سخنش شده است. گرچه این گفته‌های بیرونی، به گونه‌ای مستقیم و نمایان، در نوشتار نهاده شده‌اند، اما هدف همان هزاهز درون ذهن نویسنده است. به ناچار، فضای داستان ساخته می‌شود تا نویسنده سخن‌هایی را که دارد، بگوید:

«دانای کل / راوی اول: خیره و با تحسین به صورت «طالباً» نگاه می‌کرد. (شخصیت: تو صورتت مردونگی و اراده‌س. خیلی فرق داری با این مردای الکی. دانای کل / راوی اول: و دست به سوی او دراز کرد... پاهایش، روان مردگان عاشق در رگانشان، آرام آرام، گام به گام ضرب گرفتند. (روایت از ذهن شخصیت / راوی دوم) یک، دو... سه... چه رویاها که نمی‌بینیم، می‌میریم، چه شادی‌ها که نمی‌چشم، می‌میریم، یک، دو... چه خلوت‌ها یک، دو... چه بازی‌ها، یک، دو... سه، سورها...» (شرق بنفشه، ۱۳۸۴: ۹۴) [نقطه‌چین‌ها از خود داستان است]

نخست، گمان می‌شود شخصیت سخن می‌گوید؛ حال آن‌که گفتار او در کالبد گفتار راوی، درونی شده است. می‌توان جمله‌های خط کشیده شده را برداشت و بدون پیش‌زمینه، در جایی دیگر، در سخن‌رانی دیگری و در میان گروه دیگری، به شکل یک «گزاره» (Proposition) بر زبان راند. از نگاه آسیب‌شناسی صدا، درست به دلیل گزینش «راوی مفسر» است که نویسنده به «گزاره‌گویی» دچار می‌شود. بدین شیوه، نویسنده به سوی «گزاره‌گویی» با سبک شعارگونگی می‌خزد. اندک اندک، خواننده را به شعرهای از پیش‌داشته می‌راند و خواننده پس از مدتی، خود را در میان انبوهی از «سخن‌های استاندارد جامعه‌ی روشن‌فکر» می‌بیند. در داستان‌هایی که زاویه دید راوی مفسر است، بیش‌تر، «تک‌صدایی» وجود دارد و داستان بر پایه‌ی مونولوگ‌های خود نویسنده پیش می‌رود. این گزاره‌گویی‌های شعارگونه در دیدگاه باختین، به «شعر»

تعبیر می‌شود. «گزاره‌ها نشانه‌های نقل قول ندارند. روی سخن آن‌ها با فردی ویژه نیست. گذشته و آینده‌ای ندارند و زمانمند نیستند؛ هم‌چنین بیشتر آن‌ها بینامتنی (Intertextual) هستند.» گزیده شده از (آلن، ۲۰۰۰: ۱۴-۲۱)

نمونه‌ای دیگر از ذهن شخصیت که خود را با گزاره‌ها و اظهارات راوی، هم‌ساز کرده است: «حسن نویسندگان این است که برخلاف مردم عامی، طنز را بلاواسطه‌ی داستان در می‌یابند. من همه‌ی گفته‌هایم را برای او گفتم. مقداریش را شنیده بود. با هم، مدت‌ها به ساده‌دلان خندیدیم و خندیدم. زیاد آن قلم را لمس نکنید، هیچ نیروی ماورا الطبیعه‌ای در آن نیست و آخرین شی جهان است که به آن دل‌بسته‌ام ... آقای فروردین پس از این هبه‌ی تمثیلی، می‌خواست برخیزد.» (شرق بنفشه، ۱۳۸۴: ۲۴۴) بخش‌های خط کشیده شده، از نمونه‌های گزاره‌گون هستند که اگر موی شکافانه بنگریم، نمونه‌های بیش‌تری نیز می‌یابیم. این گزاره‌ها هیچ نقشی در پیش‌برد داستان ندارند و تنها ذهن نویسنده را بازگو می‌کنند. این واژگان همان صدای نویسنده هستند که با نام «صدای برون‌متنی» یا صدای شخص نویسنده شناخته شده‌اند. آن‌ها در گروه سخن غیرمستقیم آزاد (Free Indirect speech) جای می‌گیرند. (نقل از تولان، ۱۳۸۳: ۱۰۶) در مثال‌های بالا با سخن غیرمستقیم، آزاد روبه‌رویم.

۲.۳. راوی، اول شخص: کارکرد و آسیب‌شناسی

ماجرای گزینش راوی اول شخص، خود داستانی دیگر است. دانای کل به یاری اول شخص می‌آید تا در این دسته از نوشته‌ها خالی‌های روایت را پر کند یا وصف‌ها را تمام گرداند و یا خیال پردازی‌های «من» را بیاراید. داستان‌های «ارباب کلمات»، «رنگ آتش نیم‌روزی»، «شرح افقی جدول»، «نار بانو»، «تعلیق ناباوری»، «هزار و یک سال»، «شرق بنفشه»، «مه جنگل‌های بلوط»، «دریای آرامش»، «انعقاد ترسناک زمان» از داستان‌هایی هستند که به این شیوه نوشته شده‌اند. «راوی من»: من برایت از بی‌پناهی و تنهایی تن‌هایمان، همه‌ی راه‌ها که به رویمان بسته‌اند، گفته‌ام، نگفته‌ام؟ از پهنای باز افق که دام تاریکی و بندگی هستند نگفته‌ام؟ از پنجره‌ی جاودانگی نگفته‌ام؟ گفته‌ام برای پروانه‌های مجاب نشده‌ای مثل ما، فقط پرواز، همه جا تا ابد پرواز ... نگفته‌ام؟ (دانای-کل، توصیف‌گر صحنه: چرخشی ناگهانی و قاطع ... با همین تخصص مهربان و

بدون درد که خرخر ترحم برانگیز یا ضجه‌ای حیوانی بر نمی‌انگیخت، گردن مهماندار را پیچانده بود.» (آبی ماورای بحار، ۱۳۸۲: ۱۱۹)

از کارکردهای راوی اول شخص در داستان‌های شهریار مندنی‌پور، می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

الف) زمانی که راوی بخواهد دنیا را اندک اندک کشف کند، از اول شخص یاری می‌جوید. در این هنگام، او داستان را می‌اندیشد.^۴ راوی اول شخص، برای خود سخن می‌گوید. کاوش‌گر است. او در کندوکاو ذهن خویش، برای کشف خود است. چنین «راوی‌ای خودش را خطاب قرار می‌دهد.» (حری، ۱۳۸۴: ۶۸-۶۹) برای ورود به این دنیای ناشناخته‌ی توبه‌تو «نویسنده می‌بایست من راوی را از کلیشه‌ها و شگردهای داستانی و حتی گاه، نحو زبان برهاند. ذهن راوی اول شخص را در روند خلاقیت و بداهه‌پردازی آزاد بگذارد تا از طریق تک‌گویی درونی یا سیلان ذهن، به درک و کشف و حس بپردازد... من راوی نو، اجازه‌ی هم‌ذات‌پنداری به خواننده نمی‌دهد و از حقارت‌ها و ترس‌های خود می‌گوید.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۰۵)

مثال: «من از چاره‌های میانه‌حال متنفرم... به این آتشی که عمدا گفته‌ام برایتان روشن کنند، نگاه کنید! رنگ خون است. چون در این هم وسوسه‌ی جدال هست.» (ماه نیم‌روز، ۱۳۷۶: ۹) «می‌خواهم بگویم من هم وقتی اگر شناختیم، می‌بینی من هم ریخته شده پایینم، مثل نقش‌های ته فنجان قهوه، من کلمه‌ها را توی سایه‌ها خوانده‌ام؛ ولی به هرکس گفته‌ام از من بیش‌تر ترسیده است.» (آبی ماوای بحار، ۱۳۸۲: ۴۷)

در این دسته از روایت‌ها، مندنی‌پور به شیوه‌ی جریان‌سیال‌ذهن نزدیک می‌شود. راوی «من» خود، درون روی‌داد قرار دارد و گاه می‌تواند دیدگاه‌هایی را بیان کند که با خود نویسنده هماهنگ نباشد. راوی «من» می‌تواند صدای خود را داشته باشد؛ اما مرز برایی وجود ندارد که قاطعانه بگوییم این صدای شخصیت داستان است یا نویسنده‌ی داستان. این زاویه‌ی دید، محدودیت‌های بسیاری دارد که یک نویسنده‌ی پرکار و پرحوصله از پس آن برمی‌آید. «به طور کلی، احتیاط حکم می‌کند برای اجتناب از نتیجه‌گیری‌های سست بنیاد در مورد شخص نویسنده بر مبنای آنچه راوی اول شخص در داستان او می‌گوید، فرض را بر این بگذاریم که نویسنده در روایت داستان، از هویتی مفروض استفاده کرده است.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۵۶)

ب) گفت‌وگوی راوی اول شخص، تردیدآمیز است. هرچه یاری دانای کل سوم شخص کم‌تر شود، سخن راوی اول شخص شکاکانه‌تر می‌گردد. واژگانی چون انگار، گویی، مثل این که، شاید و ... بدرقه‌ی نوشتار راوی (اول شخص) می‌شود. به گفته‌ی مندنی‌پور- آن راوی- عدم اعتماد پسامدرنیستی دارد. در تمام نمونه‌های آمده، راوی اول شخص سخن می‌گوید: «شاید بگویند من هم با تو می‌آیم... می‌گویم نه بانو!» (شرق بنفشه، ۱۳۸۴: ۱۴۳)؛ «طوری می‌رفتند، انگار فقط چون بقیه به آن سمت می‌روند، باید بروند.» (آبی ماورای بحار، ۱۳۸۲: ۱۶۸)؛^۵ «این روزها از یاسی که انگار داری، یک نهی عصبانی را می‌شود توی صورتت خواند.» (آبی ماورای بحار، ۱۳۸۲)؛ «شب‌ها هرکسی اگر اسیر بود، اگر شکست خورده بود یا اگر تنها بود»؛ «همین‌طور بود که همان قدیم‌ها، گویا زمستان‌ها»؛ «انگار پرنده‌ای بود که در کهکشان‌ها کوچ می‌کرد.»؛ «گرچه به نظرم می‌آمد که آن‌ها جواب سوال‌هایشان را می‌دانند»؛ «انگار این‌طوری دارند با هم مشورت می‌کنند، انگار آن‌جایی که بود، تنها بود و ترسیده بود»

به طور میانگین، در تمام ورق‌های داستان ۱۴۲ صفحه‌ای هزار و یک سال، یک تا دو «تردید» به چشم می‌خورد که شماره‌ی درخور توجهی است؛ و این، غیر از دیگر داستان‌های مندنی‌پور است، که به تعدادی از آن‌ها در بالا اشاره شد.

تردید وجود دارد، زیرا راوی «من» است و نمی‌تواند همه جا باشد، از فکر همه خبر دهد و یا مانند راوی دانای کل سوم شخص، بر قاف داستان بنشیند و شرح دهد. از تمامی این‌ها گذشته، راوی، انسانی امروزی، است با تردیدها و ترددهایش بر حقیقت، با شک و نمی‌دانم‌هایش از راستی. چنین راوی‌ای غیرقابل اعتماد (Unreliable) است. هرچند خواننده‌ی امروزی نیز راوی دستوردهنده، بی‌چند و چون را نمی‌پذیرد.

ج) فعل‌ها در این دسته از روایت‌ها، زمان حال هستند. «بله تظاهر می‌کنم که به کلمه‌ها هنوز اعتقاد دارم، چون تو خواستی،...» (آبی ماورای بحار، ۱۳۸۲: ۷۰) «حالا که این نقطه‌ها را می‌گذارم، دعا می‌کنم از حافظه هم مدد می‌خواهم» (شرق بنفشه، ۱۳۸۴: ۱۰) «من مردی مفرغی رنگم که چهار سال دیگر به چهل سالگی می‌رسم. حافظه سمج و فکرهای مدامم را با سکوت در برابر آدم‌های پر صدا جبران می‌کنم» (ماه نیم‌روز، ۱۳۷۶: ۴۹)

د) چون راوی اول شخص است، کاربرد جمله‌هایی که شگفتی را می‌رسانند یا احساسات شدید را بروز می‌دهند، در شوق‌ها یا ناامیدی‌ها، بسیار دریافتنی است. برای خواننده نیز مقبول‌تر است؛ زیرا دور از ذهن نمی‌نماید. اگرچه بهتر است احساسات بیش‌تر نمایش داده شوند تا این که گزارش شوند.

ه) بهره‌گیری از ویژگی‌های گویشی و لهجه‌ای، باورپذیری بیش‌تری به گفت‌وگوهای روایت می‌بخشد؛ زیرا صداها بیش‌تری در داستان می‌پیچد: «می‌گم هرکی نیرو دریاییه، استخوانش مال کف دریاست، پهلو اسخون ماهیا... حالا همه رفتن ما بد آوردیم.» (دل دلدادگی، ۱۳۷۹)؛ «بگم مریم خانم، هنوز تا دو تا خشاب هم خالی نکردم، کارت عقد واسه‌ی پونزده دی چاپ کرده‌ان. ات یه تیر لامصب... بعدش تا مهمونا نقل بخورن، می‌ریم سرخاک.» (ماه نیم‌روز، ۱۳۷۶: ۱۲۵)

و) آفرینش‌گری، تخیلی بودن، به بیان خیال و گرفتار در سحر شعر آمدن نیز از بایسته‌های چنین راوی‌ای است. در کندوکاو زاویه‌ی دید و گزینش راوی‌ها در داستان‌های مندنی‌پور، بیش‌تر راویان از نوع دانای کل مفسر هستند یا از گروه راوی کل اول شخص. در این دو حالت، نویسنده گرفتار تک‌صدایی می‌شود.

به هر روی، در داستان‌های مندنی‌پور، گاه صدای نویسنده به گوش می‌رسد که با خود حرف می‌زند، نه با هیچ کس دیگر و گاه برای رهایی وجدان یا به حس درآوردن تصویرها، زبان اعتراف را بر می‌گزیند: «من داستان می‌نویسم. داستان می‌نویسم که بنویسم تصویرها و حرف‌هایی هست که با کلمه‌های گفتن، نمی‌شود گفتشان و با رویا و کابوس‌های کلمه‌های داستان - که آزادند رویا و کابوس ببینند- شاید بشود به حسشان نزدیک شد.» (آبی ماورای بحار، ۱۳۸۲: ۲۰۵) گاه نیز شخصیتی می‌آفریند تا چیزی را بیان کند و آن چیز، سخنی است که تنها یک شخصیت آفریده شده باید بگوید و گرنه جاذبه‌ی گفتار از بین می‌رود. اگر ساخت داستان به گونه‌ای تک‌صدایی که همان صدای نویسنده باشد، پیش برود، پس خواننده تنها توانسته یک متن ادبی بخواند که در آن، شخصیت‌ها بازیچه‌ی نویسنده‌اند و خواننده به تماشای این بازی نشسته و هیچ نقشی در انجام آن ندارد.

۳. شخصیت در گفت و گو

باختین باور دارد اگر درون نفس را بکاویم، به «دیگری» می‌رسیم. او به شخصیت‌های داستانی، چونان «دیگری» برای نویسنده می‌نگریست. در پندار او، نویسنده، شخصیت را ابزار می‌سازد تا آگاهی و وجدان خویش را بیازماید. «من با آگاه شدن از خویش، سعی می‌کنم خودم را از چشم شخصی دیگر، فرد دیگری که نماینده‌ی گروه یا طبقه‌ی اجتماعی من است، بنگرم.» (کریمی حکاک، ۱۳۸۴: ۱۴۵)

باختین باور دارد که انسان در رویارویی با آن «دیگری» - حتی اگر رویارویی دو شخصیت داستانی باشد- با دیدگاه‌های نو، به گرایش‌های جدید و باروری می‌رسد. اگر نویسنده‌ای شخصیت‌های اندکی در داستان داشته باشد، مانند یک یا دو شخصیت، موقعیت پرکش‌وقوس برون موضعی، از کم‌ترین درجه برخوردار می‌شود. آفرینندگی یک اثر چندصدایی، با تعداد شخصیت‌ها و کارآمدگی‌شان بیشتر می‌شود.

گروهی از داستان‌های مندنی‌پور با روایت یک یا دو شخصیت، به انجام می‌رسد. گاه شخصیت‌ها بسیار کوتاه و اندک، سخن می‌گویند، به گونه‌ای که گفته‌های راوی بیشتر و بارزتر خود را نشان می‌دهد. راوی اول شخص، در داستان «شرح افقی جدول»، تمامی بار روایتی داستان را بر دوش دارد. راوی سخن می‌گوید؛ پاسخی وجود ندارد؛ اما راوی باز هم سخن می‌گوید. باختین می‌گوید: «گفتار خارج از گفت‌وگو یا مکالمه، مفهومی ندارد. این گفت‌وگو است که به گفتار حیات می‌بخشد؛ چراکه در تک‌گفتار، گفتار مسکوت می‌ماند و از بین می‌رود.» (باختین، ۱۳۸۴: ۲۸)

در بررسی داستان‌های مندنی‌پور، این پرسش مطرح می‌شود که چرا چنین راوی‌ای همواره به دنبال پاسخ است؟ و گفته‌ها پاسخ ندارند؟ «کاش به جای این کنجکاوی، چندتا کلمه به من بخشیده بودی!... آیا بخشیدن کلمه‌ها، بر خلاف چیزهای دیگر ما را فقیرتر می‌کنند؟» (آبی ماورای بحار، ۱۳۸۲: ۵۳) چرا این نویسنده، خواهشی همواره و همیشه برای پاسخ دارد؟ آیا پاسخی ندارد؟ آیا پاسخ‌ها را در نمی‌یابد؟ آیا پاسخی را که می‌خواهد، نمی‌گیرد؟ و یا تنها و تنها، خواهان آن است که خود، سخن بگوید. باختین باور داشت که برای سخن و ناچار برای انسان، چیزی هراس‌آورتر از نبود پاسخ نیست؛ او می‌افزاید، من معنا را چیزی می‌دانم که به پرسشی، پاسخ می‌دهد. مندنی‌پور چه زیبا سخن باختین را هنرمندانه واگویه می‌کند و می‌نویسد: «همه‌ی امیدم این است که

بخوانی این‌هایی را که از دیشب تا حالا نخوابیده‌ام و مدام نوشته‌ام، مدام عوض کرده‌ام تا کلمه‌ی رفیق‌تری که موذی نباشد، پیدا بکنم.» (همان/۴۷) در داستان‌هایی از این دست که بیانی تک‌گویانه دارند، گفت با راوی داستان است و پاسخ با خواننده؛ حتی اگر خواننده‌ای آرمانی (Ideal reader) وجود نداشته باشد.

در تک‌گویی، نویسنده می‌کوشد آنچه را می‌خواهد بگوید، تنها و تنها، از زبان یک راوی یا یک شخصیت بگوید. مندنی‌پور، سر و سودای کلنچار رفتن با شخصیت‌های زیادی را ندارد. در داستان «ناربانو» روایت، با فعل‌های برجسته‌ی «بگویم که...»، «می‌گویم...»، «وقتی آمد می‌گویم...»، «بگویم هم...» و «یادم باشد بگویم که...» تا آخر ادامه می‌یابد. مندنی‌پور تک‌گویی را بر پایه‌ی فعل «گفتن»، پیش می‌برد که سخن با نهایت درازیش، ابتر می‌ماند. گزینش درون‌مایه‌های تغزلی که بیش‌تر به وضعیت موجود می‌پردازد نه به کنش، تک‌گویی‌ها را بیش‌تر نیز کرده است. مندنی‌پور می‌نویسد:

«شاید این راوی حتی برای کسی هم داستان نگوید و برای خود بگوید. بگوید برای نجات حافظه‌ی شخصی و نفر کردن خاطرات بی‌بدیل خود در جهانی که سیلاسیل، همراه ضرورت‌ها و جبرهای اجتماعی، کلمه و خبر و پیام به ذهن فرد می‌راند و او را از درون تهی می‌کند. او برای نجات من یا «اول شخص» خود از تارهای ظریف و چسبناک جامعه سخن می‌گوید.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۰۷) داستان‌های «اگر فاخته را نکشته باشی»، «انعقاد ترسناک زمان» و «آبی ماورای بحار»، از این گونه‌اند. مندنی‌پور می‌نویسد: «اما ناباورانه، به آن سقوط مکرر نگاه می‌کردم و مدام می‌پرسیدم: «چی دارد می‌شود؟» و حس می‌کردم که خیلی گفت‌ها و جدل‌ها و گمان‌ها خواهد بود تا به این دانایی برسیم... سهم من، از آن روز به بعد، کابوس مثالی هبوط آن مرد شد و این که «چرا و به چه فکری هست وقتی که فرود می‌آید؟...» می‌نویسم تا بدانم...» (آبی ماورای بحار، ۱۳۸۲: ۱۹۵)

باختین می‌پرسد: آیا سخنی که در آن، آوای غیر شنیده نمی‌شود و فردی به جز نویسنده، حضور ندارد و هرچه هست از نویسنده است، می‌تواند ماده‌ی خام اثر ادبی قرار گیرد؟ در داستانی با نام «سالومه»، بازی رفت و بازگشت میان شخصیت «من» و راوی سوم شخص، به تک‌گویی انجامیده است: «می‌بینم تو را، هر وقت، هر جا باشی و تو همیشه خواب این جا را می‌بینی،... و می‌دید او را آفتاب صبح تابستانی تهران، با

گرمای ظهري بهاري، بر گورستان پهن شده، چمن گسترده تا سپیدارها، زلال و بدون موج است.» (شرق بنفشه، ۱۳۸۴: ۱۰۹) در داستان «صنوبر و زن خفته» نیز راوی و شخصیت زن داستان - که حتی کلمه‌ای حرف نمی‌زند- با هم دل یک‌دله دارند. راوی اسرار ذهن زن را، تک‌گویی‌های درونی زن را می‌گوید. شخصیت دوم داستان، مردی است که با چند جمله‌ی کوتاه، تمامی نقش گفتاری خود را تمام می‌کند. این نوشتار در جست‌وجوی گام به‌گام، دریافته است که به دلیل انتخاب زاویه دید دانای کل مفسر، سوم شخص محدود و اول شخص است که شخصیت‌های اندکی در داستان جمع شده‌اند.

هم‌چنین این گزارش می‌پندارد، در سامانه‌ی خوانش یک اثر ادبی، باید برخورد چند صدا خوانده شود تا شاهد به دنیا آمدن یک صدای نو باشیم که صدای خود خواننده است. این فرایند، در تک‌گویی انجام نمی‌شود؛ نویسنده در یک بن‌بست خوانشی قرار می‌گیرد. می‌دانیم که نویسنده خواسته یا ناخواسته، دوست دارد اثرش خوانندگان بیش‌تری بیابد. در صورت غلتیدن به حصار تک‌گویی، تعداد خوانندگانی که با سپهر راوی، افق مشترکی دارند، بسیار کم می‌شود. سپس نه تنها این خواست پنهان نویسنده، بی‌پاسخ می‌ماند که خود اثر نیز پویایی و باروری کم‌تری را برمی‌انگیزاند. به باور باختین:

تمامی زبان، یک گفت‌وگوست که در آن، گوینده و شنونده رابطه‌ای را به وجود می‌آورند. به بیان دیگر، زبان فرایندی است که حداقل دو نفر در آن شرکت دارند و هویت فردی ما را شکل می‌دهد. آگاهی فردی ما مرکب است از گفت‌وگوهایی که در ذهن ما انجام می‌گیرد. گفت‌وگوهایی که تنوع صدا در آنها برای ما درخور توجه است. هر یک از این صداها می‌توانند به روشی جدید، پاسخ‌گوی این باشند که ما که هستیم و به ما کمک می‌کند که چه کسی بشویم. بنابراین، شخصیت ما همواره در حال تغییر است. (برسلر، ۲۰۰۷: ۴۵)

۴. چند صدایی در گفتار

باختین سخن (Discourse) را در ساختارهای اجتماعی بررسی کرده است. او گفت‌وگو (Conversation) را از آن روی که پدیده‌ای سازمان یافته و جامعه‌نگر

است، واریسی نموده است. داستان نیز یکی از اجتماعی‌ترین مدل‌ها و ریخت‌های زبان مردم است که گفتار در آن، با تک‌گویی و تک‌آوایی (Monophoni)، دوصدایی (Double-Voiced) و چندصدایی (Polyphony) پژوهیده می‌گردد. به باور باختین، «زبان، این توان را دارد که نیروهای نهفته و صداها پنهان در متن را آشکار سازد.» (سلدن، ۱۳۷۷: ۵۹)

هدف آن است که نشان داده شود با توجه به محدودیت‌هایی که سه زاویه دید به کار رفته در داستان‌های مندنی‌پور- زاویه دانای کل، زاویه دید سوم شخص محدود و راوی اول شخص- در داستان ایجاد کرده‌اند، آیا باز می‌توان رد چندصدایی را در آثار مندنی‌پور، پی‌گیری کرد؟ در جست‌وجوهای انجام شده، این گزارش به این دست‌آورد رسیده است که می‌توان در بخش‌های بسیار محدود، گونه‌هایی از صدا را در داستان دید. برای پرهیز از استبداد گزارش، به صدا و گونه‌های آن در داستان‌های مندنی‌پور اشاره می‌گردد. در تمامی مثال‌هایی که پس از این خواهد آمد، ساخت گفت‌وگو است که توانسته چندصدایی ایجاد کند و از محدودیت‌های سه زاویه دید یاد شده رها شود. این نمونه آسیب‌شناسی صدا در داستان‌های مندنی‌پور نیز انجام می‌گیرد. جاهایی که مندنی‌پور «قوی» عمل کرده یا ناتوان از ایجاد «صدا» بوده است، با توجه به گفته‌های باختین، مستند بیان می‌گردد:

گونه‌های موفق چندآوایی در نوشته‌های مندنی‌پور که بیش‌تر بر پایه‌ی گفت‌وگو شکل گرفته‌اند:

الف) گونه‌های بارز چندآوایی در نقل قول مستقیم، هم راه با زبان شفاهی یا نوشتاری:

گاه، پیوندهای میان سخن نویسنده و آوای دیگران در نوشتار، به گونه‌ای بارز وجود دارد؛ همانند جداسازی سخن دیگران با نشانه‌های سجاوندی. در تکه‌ای که خواهد آمد، سخن از دید زبان شفاهی برگزیده شده است. استفاده از زبان گفتاری و نشانه‌های سجاوندی، بیان‌گر نقل قول مستقیم و ساخت گفت‌وگو در داستان است:

«من می‌دونم که دخترم می‌دونه صلاحش چیه. می‌دونم که کی گولش می‌زنه، گولش می‌زنه که حرف گوش نده.» و درنا پرسیده بود: «اگه راس می‌گی اون کیه؟» و پدر گفته بود: «سارا همین سارای بدجنس شیطون که می‌شینه بغل دستت، تو گوشت

پچ‌پچ می‌کنه...» (ماه نیم‌روز، ۱۳۷۶: ۷۲) در این نقل قول، صدای فولکلور جامعه، صدای کودکانه و در آخر، صدای تربیتی خانواده شنیده می‌شود.

گه گاه، واژگانی که در یک زمان به چند معنی اشاره دارند، در گیومه و کمانک جای می‌گیرند. قراردادن واژه در کمانک، بیان‌گر خواست نویسنده بر برجسته‌سازی آن است: «[زاویه دید راوی مفسر]: حوصله تک‌وتوک قوم و خویش تهران مانده‌اش را نداشت. رفت سراغ یکی از هم‌کلاسی‌هایش «فرهاد» هنوز طفیلی پدر بود و هنوز دل‌مشغولی روزگار رفته. به اتاق او رفتند. به دیوارهای اتاق عکس‌هایی از «باب ویلان»، «چه گوارا» و «ال پاچینو» در نقش «سر پیکو» بود. و روی تاقچه، مجسمه‌های «بودا» و «ونوس»... فرهاد همان‌طور که از «ماری جوانا» قلاج می‌گرفت، پی‌درپی اخبار سایر دوستان را به داوود داد. (دل دلدادگی، ۱۳۷۹: ۳۱۷)

در نقل قول آمده، صدای روشن‌فکر نشئه‌ی جامعه، هم‌چنین صدای یک دوره‌ی تاریخی ایران را می‌شنویم؛ اما در نقل قولی که در پی می‌آید، نشانه‌های سجاوندی ناپدید می‌شود؛ زیرا از صداهایی که برای گروه روشن‌فکران آشنا بود و زبان ایشان، عزم صداهایی می‌شود که برای تمام جامعه‌ی ایران، هم‌زمان، معنایی دارد؛ پس نیازی به نشانه‌های برجسته‌ساز نیست. این صداها که به سال‌های (۱۳۵۹) تا (۱۳۶۸) وابسته است، صداهای جریان‌های فکری ایران را در میانه‌ی آن سال‌ها بیان می‌کند و با صدای «می‌کشی»، پوچی تمام آن‌ها هشدار داده می‌شود. این یک الگوی بسیار خوشایند از چندصدایی در نوشته‌های مندنی‌پور است که به گفتمان می‌رسد:

عمودی رفت جبهه افقی برگشت... خارجه... زندانه اگر اعدام نشده باشد تا حالا... شهید... پناهنده... اعدامی... معلول... زندانی... مخفی... آها چندتایی هم مثل تو هستند، زن و بچه و فاتحه، عاقبت بخیرتر از همه‌تان خودمم... می‌کشی؟ زمانی که او تهران را ترک کرده بود، هدف مرگ بر... ها شاه سرگردان در دنیا بود و آمریکا، ولی حالا مرگ به اسم‌های دیگری هم حواله داده شده بود: شوروی، اسرائیل، فرانسه، انگلیس، منافق، لیبرال، خان، فدایی، کمونیست، فالانژ، پیکاری،... و حتی چندتایی هم «ترکیه» که دست نوشته‌ی ارمنی‌های «داشناک» بود. دیواری را خالی از شعار ندید.» (همان، ۳۱۸)

نویسنده به گونه‌ای ناخودآگاه، می‌داند که گروه «ترکیه» و «داشناک»، برای همه آشنا نیست؛ آن‌ها را در کمانک می‌نهد. باقی واژگان هرکدام به تنهایی، بازخوردهایی سیاسی

دارند و شماری بازخورد اجتماعی که به افرادی ویژه بازمی‌گردند؛ با بارهای معنایی و رفتاری آن گروه‌ها. در نمونه‌هایی که آمد، با این که راوی دانای کل مفسر است، اما ساخت گفت‌وگو به برپایی صدا در داستان یاری رسانده است.

ب) گونه‌های پنهان از چندآوایی در نقل قول آزاد، بدون نشانه‌های سجاوندی، شفاهی و نوشتاری:

از دیگر نمونه‌های موفق چندآوایی در داستان‌های مندنی‌پور، استفاده از سخن شفاهی، در بیانی غیرمستقیم و آزاد است. چه بسا نوای موسیقی روستایی و فولکلور، چاشنی آن می‌شود. در مثالی که خواهد آمد، آمیزه‌ی سخن شفاهی و نوشتار را که دو واگویه است، از صدای خود «مندآ» می‌بینیم. بنگریم به آوای مرد روستایی که به اعتراف از خود، نزد خود آمده است و زبان بومی خویش را برگزیده و نجوای او با خود و صداهای دیگر روستاییان، در این فولکلور:

«مندآ: امو اره کشانیم... امو کوه گالشانیم... اسم آن مرداک را که آوردی چه هارای کشید که حالا چی داری بدهی به من توی این ده خراب شده... مثل یک دانه زیتون چیده شد رفت از کف، جان و پرم توی این راستا راه ... دوغ، دوغ، دوشان دوغ، امواره کشانیم... امو ماسه خریم .. دانه فشانیم، امو کوه گالشانیم.» (دل دلدادگی، ۱۳۷۹: ۲۵۳)

یادآوری شود که در فولکلورهایی از این دست، بیش‌تر دوآوایی وجود دارد تا چند آوایی.

مثالی دیگر از چندصدایی در گونه‌ی نقل قول مستقیم آزاد بدون لهجه و فولکلور: «(داوود): خیلی خوب، تو حرف نزن، من و راجی می‌کنم، آن قدر حرف می‌زنم که خجالتانم بریزد، اگر بگویم خیلی دوستت دارم که عیبی ندارد؟ از خودم هم خیلی خوشم آمده مثل شیر آمدم تو را از چنگ بابای دیکتاتور درآوردم. (همان، ۲۵۶)

واژه‌ی دیکتاتور، به یک معنا در داستان، نشان‌گر سرسختی رخنه‌ناپذیر، خودرایی و خودکامگی شخص نسبت پذیرفته است؛ در سوی دیگر این واژه، رمز فرهنگی (Cultural Code) نهفته است که اکنون را دیروز ساخته است. این واژه نامی بود ساخته‌ی مردم ستم‌رفته که بر ستمکار دوران خویش نهادند. استعاره‌ی کنایی در واژه‌ی چنگ نیز در کنار دیکتاتور، بر بار دژخیمی و حیوانی ستمکاران می‌افزاید. این واژه در اندک زمانی چنان کاربرد گسترده‌ای یافت که هر فرزندی به پدر یا مادر سخت‌گیر خود

نیز می‌گفت. در کنار این صداها، می‌توانیم صدای ملایمی از اندیشه‌ی مردسالار ایرانی را نیز بشنویم. در کاربرد «من مانند شیر آمدم» نیز تشبیه رنگ و رو رفته‌ای به کار رفته که در متن گفت‌وگوی «داوود» با «روجا»، خوب نشسته است. پس صداهای این متن عبارتند از: صدای اجتماع، صدای رمز فرهنگی، صدای جامعه‌ی مردسالار و صدای ادبی.

ج- گاه در چندصدایی، آوای دوم، آوای گروه اجتماعی است که فرد به آن دل‌بسته نشده است. در این زمان، چندصدایی از دو ساز بودن آوای اول با آوای دوم و ناسازی بین فرد و هنجاری که برای خود برگزیده، سرچشمه می‌گیرد. در این هنگام نقل قول، مستقیم و گزاره‌ای است. برای مثال، داوود، پسر دانشجوی تهرانی، میان راز و نیاز عاشقانه با روجا، دختر دهاتی اطراف رودبار، چنین می‌گوید: «هر مکانی روح خودش را به آدم تلقین می‌کند. اگر گوش آدم شنوا باشد، روح آن‌جا را می‌شنود و خودش را با آن هماهنگ می‌کند. این‌جا درخت‌ها ایستاده‌اند.» (همان، ۳۱۲) با آن‌که نقل قول مستقیم‌گزینش شده است، اما زبان، سنگینی نوشتار را بر دوش خود حس می‌کند. برگزیدن زبان نوشتار برای گفت‌وگوی شفاهی، بیان‌گر نفس کشیدن صدایی دیگر- صدایی که چیرگی خویش را به گونه‌ای بارز به رخ می‌کشد- در متن داستان است. از دیدی دیگر، ناسازی داوود با زندگی خانوادگی از یک سو، جامعه از سویی و حتی کش مکش با خودش، او را به تک‌گویی‌های پی‌درپی کشانده است و هر از گاهی، یکی از صداها بلندتر شنیده می‌شود.

د) در پاره‌ای از زمان‌ها، صداهای داستان، پنهانی است. آن‌ها ریختی درهم دارند و به سختی می‌توان مرز برایی برای آن‌ها ساخت. در چنین گفت‌وگوهایی، «گاه صدای نویسنده و گاه صدای شخصیت، زمانی صداهای پس‌زمینه‌ی راوی و هنگامی نیز صدای فرهنگ، اجتماع، سیاست، ایدئولوژی و نگرش‌های هم‌زمان با نوشتار یا آن‌ها که در گذشته کاربرد داشتند، به گوش می‌رسد» (ولوشینف، ۱۹۲۹: ۱۷-۲۱) از دیگر نمونه‌های خوب چندآوایی، بخشی کوتاه در داستان «آیلار» است. نویسنده با این‌که از راوی سوم شخص محدود استفاده کرده است، اما در اندکی از «گفت‌وگوهایی» که آورده، توانسته چندصدایی ایجاد کند:

(هدایت): عجیب بود اون پریچهر بهت راه داد، یکی از سرگرمیای من تو کافه، تماشای کف کردناشه: بچه پولدارای تخمه قزاق، بچه خوشگلای تخمه بازاری، «دونژوان»‌های آس‌وپاس دو تا شاعرک نوچه‌ی «نیما» رو هم بهشان اضافه کن، حرف‌های اوساشون یادشون رفت واسه‌ی بانو غزل صادر فرمودن.» (شرق بنفشه، ۱۳۸۴: ۶۵) [از درون‌مایه‌ی سخن و با برجسته‌سازی‌های گاه به گاه نویسنده دریافت می‌گردد، چشم‌داشت او، صادق هدایت است]

وقتی رفت طالبا مبهوت ماند. از یک ساعتی که روبه‌روی زن نشسته بود، چیز زیادی به یاد نمی‌آورد. از تناسخ و از احساس صمیمیت بدون دیدار قبلی حرف زده بودند، از شایعه‌ی اردوگاه‌های آدم‌سوزی در «آلمان» حرف زده بودند و بجگی‌ها، مطرب‌های کلیمی که به خانه‌ها می‌آمدند و با آمدن «گرامافون»، دیگر ورافتاده بود. (همان، ۶۵)

راوی سه زمان اکنون، گذشته‌ی نزدیک و گذشته‌ی دور - کودکی - را با صدایی پنهان در گفت‌وگو، با شخصیت داستان از یک سو و خواننده از سوی دیگر، نمایانده است. پیوندی بینامتنی میان مطرب‌های کلیمی و اردوگاه‌های آدم‌سوزی آلمان، صداهای دیگری است که در متن شنیده می‌شود.

در داستان آیلا، پس از گفتار صادق هدایت - که در بالا آمد - نویسنده با انتخاب لحن و شیوه‌ی سخن گفتن مخصوص برای کتاب فروش، می‌کوشد خود را کم‌رنگ‌تر نشان دهد؛ اما در گزینش زمان آن، به اشتباه افتاده است: «کتاب فروش به هدایت پاسخ می‌دهد: «آقا، امتیاز نومچه‌ی همه‌شون رو اگه امضا بفرمایید، سرجمع... خودتون ملتفتید که قلمی‌های جنابعالی رو به لحاظاتی خیلی نیسن بلکم یه مشتریای به خصوصی سراغ بیگیرن... سرجمع هشت هزار تومن، البته به شرط این که امتیاز همه رو واگذار بفرمایین. البته مادام‌العمر صد و بیست سال...» (همان، ۶۸) [نقطه چین از داستان است] با اندکی درنگ، دریافت می‌گردد که گویش کتاب‌فروش به درستی گزینش نشده است. زمان «کتاب فروش»، «هدایت» و «طالبا» یکی است؛ اما این یک، به زبان اوباشان آن دوران سخن می‌راند. اگر حتی نویسنده خود خواسته باشد، افتادگی و ناچارگی اندیشمندان آن روزگار را که کالای اندیشه‌شان به دست چنین کسانی است بنمایاند، باز هم کوششی ضعیف بوده است. به این می‌ماند که نویسنده از هماهنگی صداهای دیگر در داستان،

ناتوان گشته است. سخن و صدایی دیگر بازآفرینی شده و بیرون از سخن نویسنده، باقی مانده است. باختین در *واژگان رمان* می‌گوید: «برای نویسنده‌ی نثر، موضوع برابر است با تراکم آواهای چندگانه که آوای خود وی نیز در آن طنین می‌افکند. این آواها زمینه و بافت ضروری برای خود او فراهم می‌آورند. زمینه‌ای که بدون آن، ظرافت‌های ادبی درک نخواهد شد و طنین نخواهد یافت.» (باختین، ۱۹۷۳: مقدمه)

یکی از گونه‌های بیان آوای دیگر در داستان، کارورزی پیشه‌ها است. خواه ناخواه، پیشه‌ای چون «کتاب فروش»ی، خود آورنده‌ی آواهایی از گونه‌ی دیگر است. چنین صدایی که نه بسته به نویسنده است و نه به شخصیت، در فضای داستان، آویزان و رها مانده است. مندنی‌پور می‌نویسد:

«دنیا پر از دروغ شده روجا ... دروغ و ریا. آدم خودش را فراموش کرده. من فکر می‌کنم بلای قرن ما، یعنی به جای همان طاعونی که تا سه چهار قرن پیش، دم به دم به جان آدم‌ها می‌افتاد، حالا بی‌هویتی است. هرکس برای خودش مرامی گرفته که بی‌شخصیتی خودش را جبران کند. همین است، شخصیت یعنی یک چیز مخصوص خود آدم. حالا هیچ‌کس برای خودش کسی نیست. خیلی‌ها رفته‌اند دنبال ایدئولوژی. می‌زنند توی سر هم داریم. جنگ، خون‌ریزی، زندان، دنیا پر شده از این‌ها... آدم‌ها می‌ترسند، دنبال پناه می‌گردند، سر هیچ و پوچ من فکر می‌کنم، چه‌طور بگویم... همیشه بهم الهام شده که باید یک فکر نابی باشد که به همه‌ی این فاجعه‌ها خاتمه بدهد.» (دل‌دارگی، خنپای آب، بخش ۱۸)

نوشتاری که دیده می‌شود، بیش‌تر نقش و نگاشتی از سخنرانی دارد. می‌توان «روجا» را برداشت و مخاطب را با گروه آموزگاران، دانشگاهیان، روشن‌فکران و... جای‌گزین کرد. می‌توان هر دانش‌اندوخته‌ی دیگری را پیش‌رو داشت به جز روجا، دختر کم‌سواد داستان. این جمله‌ها هرکدام بیان‌گر دغدغه‌ها و دل‌مشغولی‌های روشن‌فکر بی‌هویتی یا در جست‌وجوی هویت است. و نگرش عمومی جامعه را نشان می‌دهد؛ اما به گفته‌ی اهالی موسیقی، «خارج» می‌زند؛ زیرا در داستان جانیافته است. به دلیل انتخاب راوی دانای کل مفسر، متنی که می‌توانسته از نمونه‌های بسیار خوب در چندآوایی شود، بیش‌تر به تک‌گویی، فروافتاده است و باز هم این صدای نویسنده است که بارزتر از صدای شخصیت‌ها قرار می‌گیرد. پیشنهاد باختین برای نویسندگانی که بیش‌تر تمایل

دارند سخن‌رانی کنند تا داستان‌نویسی، این است: «نویسنده، می‌تواند سخن شخصیت‌ها و آوای راوی را به آن سویی سوق دهد که سخن خودش هم باشد.» (باختین، ۱۹۷۳: ۱۰۹-۱۱۱)

ه- گاه دو راوی، داستان را روایت می‌کنند؛ یک راوی بنیادی و راوی دوم، به گفته‌ی وین بوث، راوی غیرموثق (Unreliable narrator) است.^۶ راوی غیرموثق را در گونه‌های طعنه/طنز (satire/Irony) می‌توان دید.

یکی دیگر از نمونه‌های پسندیده در داستان مندنی پور که به زحمت به دست آمد، این است:

«ستوان چهار دست و پا توی سنگرش رفت. سرگروه‌بان به کاکایی چشمکی زد و آهسته گفت: - ستوان سوتی حسابی روت کار می‌کند. داوطلب گشتی شده‌ای؟! بارک‌الله! بدبخت! نکند به حرف این درس خوانده‌ها گوش بدهی‌ها! همه‌شان از دم کمون‌بستند.» (دل دلدادگی، ۱۳۷۹: ۲۹۸) یا در این طنز تصویری و موقعیتی:

«راوی مفسر: روزی که نصف باقیمانده‌ی پس اندازش صرف خرید تشکی ابری شد، ترکید. تشک، اول سبک و رام بود. رویه‌اش گل‌هایی درشت و بد رنگ داشت به هن‌هن افتاد. دست نمی‌داد نرمای تشک. از وسط تاخورده بود. ولی حالتی فیزی داشت. خیابان دوم عرق داوود را درآورد. انگشت‌هایش بی‌جان شده بودند. کولش کشید. چند قدم رفت. ایستاد. خودش را از چشم رهگذران دید. خنده‌دار بود. زنی نیم روستایی، نیم شهری، جلوش، خودش خمیده زیر بار تشک، عرق‌ریزان، «چه عشقی.» (همان، ۲۷۵) گفتار راوی غیر موثق، همراه با شخصیت داستان، داوود، در دید نخست تنها بیان‌گر یک طنز دیداری است؛ اما در درون آن، لهجه‌ای وجود دارد که نه به راوی وابسته است نه به داوود دل‌بسته و نه به نویسنده. این صدای چهارم، صدای مردم رودبار است. کسانی که در رودبار- به پندار نویسنده- این صحنه را می‌بینند. از چشم بیننده‌ی «داوود در خیابان رودبار» گفته می‌شود. روشن داشت سخن آن که، جمله‌ی «ایستاد، خودش را از چشم رهگذران دید» باید در آغاز این گفتار می‌آمد و عبارت «چه عشقی»، زهرخند خواننده‌ی کنونی است که روایت را می‌خواند. نوسان پاندول‌وار میان صدای نویسنده و راویان دیگر، زبان را از یک‌نواختی بیرون آورده است.

مندنی‌پور در رمان «دل دلدادگی» از راوی دانای کل مفسر استفاده کرده است که در این داستان، اگرچه در پاره‌ای جای‌ها چند صدایی شنیده می‌شود- که بسیار دل‌پذیر هم هست- اما به دلیل انتخاب دانای کل مفسر «آن لحن اجتماعی که انتظار داریم یک اثر ادبی به ما بدهد.» (تودوروف، ۱۹۸۴: ۸۰) نمی‌دهد.

به صداهای این تکه از داستان گوش فرا دهیم: «عامو این جناب سروان مینا اصلا بهش نمی‌آید زبل باشد. حتم یک رگ خوزستانی دارد. مال خودمانه، کا، تا دور شدیم از این جا گفت: حسن دلت را هم آورده‌ای؟ (دل دلدادگی، ۱۳۷۹: ۲۶۷)

صدای فرهنگ ۱. مردم جنوب ایران آوازهای در جگرآوری دارند؛

صدای فرهنگ ۲. مردم جنوب ایران آوازهای در اغراق‌گویی دارند؛

صدای ادبی ۳. ایهام در واژه‌ی «رگ» در دو کاربرد:

الف) تبار، نسب مردم خوزستان

ب) غیرت و جوانمردی این مردم.

صدای ۴. همانندی میان سروان مینا و شخصیت «من»؛

صدای ادبی ۵. دل آوردن استعاره از دلیری و چیرگی بر خصم.

صدای پیشه‌نگر ۶. کاربرد «سروان» و آواهای این شغل؛

صدای عامه ۷. واژه‌ی زبل که در فرهنگ شفاهی، کاربرد بیش‌تری دارد؛

صدای عامه ۸. واژه‌ی «کا» لهجه مردم خوزستان؛

صدای شخصیت شماره یک و دو؛

واژگانی چون: سروان، زبل، حتم، رگ خوزستانی، کا، دل آوردن، در نگاه نخست،

شاید واژگانی پیش‌پا افتاده بنمایند؛ اما در چندصدایی، هماهنگی استوار ایشان است که

گفت‌وگو را رونق می‌بخشد و صدایی پنهان که «جنگ» است، را آشکار می‌سازد.

۵. نتیجه‌گیری

باختین که یکی از گسترش‌دهندگان کارکردهای «گفت‌وگو» است، داستان را گستره‌ای انسان‌شناسانه می‌داند. از آن‌جا که خود انسان از لایه‌های بی‌شمار اجتماعی سرشته شده است، «گفت‌وشنود»، پهنه‌ای برای نمایان ساختن این لایه‌هاست.

دستاورد این گزارش، آن‌که: با بهره‌گیری از تئوری‌های باختین درباره‌ی «صدا»، با

بررسی‌های انجام شده و نمودار آماری که یاری رسان این پژوهش است، دریافت

می‌گردد که بخش عمده‌ی این آثار، از «تک‌گویی» نویسنده تشکیل شده‌اند؛ اما در پاره‌ای جای‌ها - که بسیار اندکند- با استفاده از «گفت و گو»، چندصدایی ایجاد شده است. روشن داشت سخن آن‌که مندنی پور بیش‌تر شیفته‌ی «تک‌گویی» است و این سبک نگارش اوست.

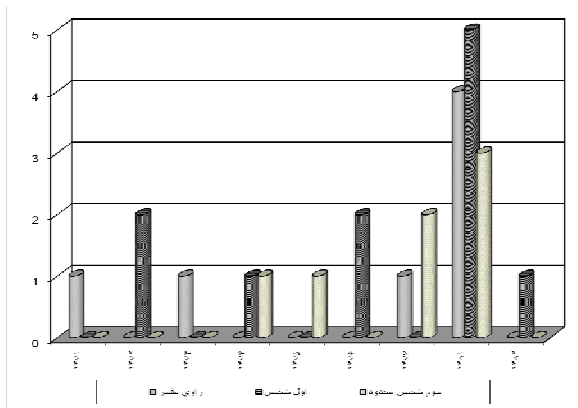
- مندنی پور به دلیل استفاده از «راوی اول شخص» و «دانای کل مفسر»، به «تک‌گویی» دچار آمده است. در این جستار، به سود و زیان‌های گزینش این راوی در داستان‌های مندنی پور و تأثیر آن با توجه به مستندات داستانی اشاره شد.

- مندنی پور در آن دسته از گفت‌وگوهایش که گزاره‌گون هستند و یا تک‌گویی دارند، از جامعه‌ای نابسامان سخن می‌راند که فرد نویسنده را به انزوا رانده است. داستان‌های مندنی پور، کنشی هستند میان فرد با خودش و گروه اجتماعیش. آن‌ها از کوشش نویسنده برای دیدن خود از چشم «دیگری» که همان شخصیت‌ها و راویان داستان‌هایش هستند، پرده برمی‌دارند.

- شخصیت‌های خلق شده، به استعمار نویسنده درآمده‌اند؛ زیرا مندنی پور در بیش‌تر آثارش، نویسنده‌ای است که حرف‌های خود را از زبان شخصیت‌ها بیان می‌کند. به عنوان نمونه، رمان «دل‌دادگی» از این دست آثار است.

- در این جستار، به نمونه‌هایی از چندصدایی که در داستان‌های مورد بررسی مندنی پور یافت شده است، انواع آن و آسیب‌شناسی «صدا» در آن داستان‌ها اشاره شد. حاصل آن که شهریار مندنی پور در ایجاد صدا در داستان، چندان موفق عمل نکرده است.

نمودار آماری زیر نشان‌دهنده‌ی پراکندگی زاویه دید مندنی پور در سال‌های ۱۳۷۱ تا ۱۳۸۲ است. فرجام سخن آن که جست‌وجوی سال به سال کتاب‌های چاپ شده از مندنی پور گواه این است که مندنی پور، هرچه پیش‌تر رفته، به خودگویی بیش‌تری دچار آمده است. او داستان را رها کرد تا از خود بگوید و این روال، داستان‌نویسی او را سمت‌وسویی پست مدرنیستی داده است.



با کاوش در این داستان‌ها به این نتیجه می‌رسیم که پیروان این شیوه‌ی داستان‌نویسی، خواه ناخواه طی یک فرایند دوره‌ای، «چندصدایی» را به «تک‌گویی» و انهاده‌اند و در نتیجه، داستان‌نویسی‌ای در ایران شایع شده که گفتمان اجتماعی در آن به ندرت به چشم می‌خورد؛ این روش، داستان امروز را در خطر «تک‌صدایی» می‌اندازد و باروری آن را به گونه‌ای چشم‌گیر، کاهش می‌دهد. از سوی دیگر، خوانندگان کم‌تری را نیز جلب می‌کند؛ زیرا تعداد خوانندگانی که افق دید هم‌سویی با راوی داستان دارند، محدودتر است.

عنوان داستان	سال انتشار	زاویه دید نوع راوی	عنوان داستان	سال انتشار	زاویه دید نوع راوی
جایی دره‌ای	۱۳۷۱	راوی مفسر	آیلار	۱۳۷۷	سوم شخص محدود
رنگ آتش نیم‌روزی	۱۳۷۲	اول شخص	دل دلدادگی	۱۳۷۷	راوی مفسر
آهوی کور	۱۳۷۲	اول شخص	چکاوک آسمان خراش	۱۳۸۱	راوی مفسر
ماه نیم روز	۱۳۷۳	راوی مفسر	آوای نیم‌شب چکه‌ها	۱۳۸۱	راوی مفسر
مهمان	۱۳۷۴	سوم شخص محدود	چوپان برج‌ها	۱۳۸۱	راوی مفسر
شرق بنفشه	۱۳۷۴	اول شخص	سنگ‌غلطان خیابان غربی	۱۳۸۱	راوی مفسر
سالومه	۱۳۷۵	سوم شخص محدود	صنوبر و زن خفته	۱۳۸۱	سوم شخص محدود
نار بانو	۱۳۷۶	اول شخص	پوست متروک مار	۱۳۸۱	سوم شخص محدود

ساختار «صدا» در داستان‌های مندنی پور _____ ۱۲۳

شام سرو و آتش	۱۳۷۶	اول شخص	آبچلیک‌ها	۱۳۸۱	سوم شخص محدود
اگر تابوت نداشته باشد	۱۳۷۶	سوم شخص محدود	ارباب کلمات	۱۳۸۱	اول شخص
مه جنگل‌های بلوط	۱۳۷۶	اول شخص	شرح افقی جدول	۱۳۸۱	اول شخص
دریای آرامش	۱۳۷۶	اول شخص	تعلیق ناباوری	۱۳۸۱	اول شخص
آتش و رس	۱۳۷۶	راوی مفسر	انعقاد ترسناک زمان	۱۳۸۱	اول شخص
هزار و یک شب	۱۳۷۷	اول شخص	میعادگاه مرغ قصاب	۱۳۸۱	اول شخص
باز رو به رود	۱۳۷۷	سوم شخص محدود	هزار و یک سال	۱۳۸۲	اول شخص
کهن دژ	۱۳۷۷	سوم شخص محدود			

یادداشت‌ها

- میخاییل میخاییوویچ باختین، در سال ۱۸۹۵م. در یک خانواده‌ی اشرافی فقیر شده، در «اورل» به دنیا آمد. در دانشگاه ادسا و بعدها در پتروگراد، واژه‌شناسی تاریخی خواند و در سال ۱۹۱۸م. در این رشته فارغ التحصیل شد.
- اگر زمان، تا سکنج تاریخ گفتمان، به واپس رود، سופیست‌ها پدیدار می‌گردند که چونان «استادی دانا» با ابزاری به نام «گفت‌وگو» توانستند سرفراز هر بحث و جدلی گردند.
- شهریار مندنی‌پور از نویسندگان نسل سوم، از داستان‌نویسان مدرن است. او در ۲۶ بهمن ۱۳۳۵ در شیراز به دنیا آمده است. او سال‌ها سردبیر هفته‌نامه‌ی «عصر پنج‌شنبه» بود؛ اکنون با استفاده از بورس تحصیلی در آمریکا به سر می‌برد.
- میلان کوندرا سه امکان بنیادی رمان‌نویس را چنین برشمرد: داستان را نقل می‌کند، داستان را شرح می‌دهد، داستانی را می‌اندیشد. داستان نو از زاویه‌ی دید اول شخص، معمولاً با امکان سوم عمل می‌کند. در این نحله‌ی روایت، ماجرا، کش‌مکش یا به عبارت دیگر، داستان داستان، کاتالیزوری است تا «من» شخصیت داستان (راوی)، طی حوادث مختلف تجلی یابد و بالعکس، حوادث از تجلی منش‌های او پدید آیند. (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۰۶)

۵. (Suspension Of Disbelief) تعلیق ناباوری که نام داستان است، واژه‌ای است که «کالریج» شاعر و نظریه‌پرداز انگلیسی در کندوکاوهای خویش از ادبیات و چگونگی کارکرد آن در ذهن انسان استفاده می‌کند.

۶. در «خشم و هیاهو» اثر فاکنر، پسری کم‌عقل وجود دارد. او داستانی را واگویی می‌کند. گیرنده یا مخاطب نباید به گفته‌های او باور بیاورد زیرا آن پسر کم‌عقل است. به این راوی می‌گویند راوی غیرموثق. در طنز هم آن‌جا که گفته‌ها روی دیگری نیز دارند، سروکار گیرنده با راوی غیرموثق می‌افتد.

فهرست منابع

الف) منابع فارسی

- احمدی، بابک. (۱۳۸۲). *ساختار و تاویل متن*. تهران: مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۳). *کتاب‌ترید*. تهران: مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۴). *حقیقت و زیبایی*. تهران: مرکز.
- باختین، میخائیل. (۱۳۸۴). *زیبایی‌شناسی و نظریه‌ی رمان*. ترجمه‌ی آذر حسین‌زاده، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۵). *نقد ادبی و دموکراسی*. تهران: نیلوفر.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۲). *گفتمان نقد*. تهران: نشر روزگار.
- تادیه، ژان ایو. (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*. ترجمه‌ی مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین*. ترجمه‌ی داریوش کریمی، تهران: مرکز.
- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت*. ابوالفضل حری، تهران: بنیاد فارابی.
- حری، ابوالفضل. (۱۳۸۴). «داستان و متن: ساختار روایی در ادبیات داستانی و فیلم». *کتاب ماه، ادبیات و فلسفه*، سال ۹، شماره‌ی ۶، آبان.
- رضایی، عربعلی. (۱۳۸۲). *واژگان توصیفی ادبیات*. تهران: فرهنگ معاصر.
- سلدن، رامان/ ویدوسون، پیتر. (۱۳۷۷). *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: طرح نو.

کریمی حکاک، احمد. (۱۳۸۴). *طلیعه‌ی تجدد در شعر فارسی*. ترجمه‌ی مسعود جعفری جزی، تهران: مروارید.

مندنی پور، شهریار. (۱۳۷۶). *ماه نیمروز*. تهران: نشر مرکز.

مندنی پور، شهریار. (۱۳۷۹). *دل دلدادگی دو جلد*. تهران: زریاب.

مندنی پور، شهریار. (۱۳۸۲). *آبی ماورای بحار*. تهران: مرکز.

مندنی پور، شهریار. (۱۳۸۲). *هزار و یک سال*. تهران: آفرینگان.

مندنی پور، شهریار. (۱۳۸۳). *کتاب ارواح شهرزاد*. تهران: ققنوس.

مندنی پور، شهریار. (۱۳۸۴). *شرق بنفشه*. تهران: مرکز.

مندنی پور، شهریار. (۱۳۶۹). «گفت‌وگو با مندنی پور». گردون، شماره ۲، آذر.

ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۸۳). *درآمدی به نمایشنامه‌شناسی*. تهران: سمت.

ولک، رنه و وارن، اوستن. (۱۳۸۲). *نظریه‌ی ادبیات*. ترجمه‌ی ضیا موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.

ویتگنشتاین، لودویک. (۱۳۸۵). *کتاب آبی*. ترجمه‌ی مالک حسینی، تهران: هرمس.

هاوثرن، جری. (۱۳۸۰). *پست مدرنیته و پست مدرنیسم*. ترجمه‌ی حسین علی نوذری، تهران: نقش جهان.

هایدگر، مارتین. (۱۳۸۳). *متافیزیک چیست؟*. ترجمه‌ی سیاوش جمادی، تهران: ققنوس.

ب) منابع انگلیسی

Abrams, M. H. (1999). *A Glossary Of Literary Terms*. 7th ed. U.S.A. Heinle & Heinle.

Bakhtin, M. (1973). *Problems of Dostoevski's Poetics*. W.W. Rotsel. Ann, Arbor: Adris.

Bressler, Charles E. (2007). *Literary Criticism: An Introduction To Theory And Practice*. 4th ed. New Jersey: Pearson Prentice Hall.

Graham, Allen. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge .

Todorove, Tzvetan. (1984). *Mikhail Bakhtin, The Dialogical Principle*. Wlad Godzich, Minneapolis: University of Minnesota Press.