University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

Potentialities and Limitations of the Bakhtinian Approach in Literary Criticism

Hossein Payandeh[1]

1. Corresponding Author, Department of Communication Sciences, Faculty of Communication Sciences, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran. E-mail: payandeh@atu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

Article History:

Received:
23 June 2023

In Revised Form:
2 July 2023

Accepted:
23 September 2023

Published Online:
20 December 2023

ABSTRACT

Mikhail Bakhtin is one of the most influential theorists of literary criticism in the twentieth century whose ideas, particularly in the field of novel criticism, have been widely embraced by scholars in literary studies worldwide. In Iran, however, the Bakhtinian approach is less known compared with other critical approaches such as mythological-archetypal criticism or psychoanalytical criticism. Bakhtin initially started his literary scholarship in association with the Russian Formalists, but gradually distanced himself from their viewpoints and established his own independent approach in criticism. The Russian Formalists believed the function of language in literary texts to be "defamiliarisation". As such, they argued that figures of speech are tools that poets and writers use in order to make the literary use of language different from its non-literary usage. Bakhtin disagreed with the Formalists and argued that language also has social and discursive aspects that need to be taken into account so that the critic would be in a position to offer insights into the deeper, hidden layers of social behaviour. Therefore, unlike the Formalists who focused their attention on the rhetorical and formal aspects of literary works, Bakhtin tried to analyse literature as discourse. Highlighting the social aspects of the novel, he emphasizes that the critic's central concern should be to investigate how language is used in the novel. In his view, language in the novel, in distinction to poetry, is marked by concreteness. Therefore, novelistic prose is always orientated towards concrete details, as it also is in journalistic as well as legal and political texts. This concrete orientation necessitates that linguistic usage in the novel be consistent with actual language use by social groups. Concentrating on the novel as an essentially polyphonic genre marked by heteroglossia, he put forward a theory about the carnivalesque in the novel.This essay aims to expound the Bakhtinian approach in literary criticism by focusing on the tripartite concepts of "polyphony", "heteroglossia" and "carnival". To do so, we first discuss Bakhtin's ideas on the essential contrast between the language of poetry and the language of the novel and then move on to consider his viewpoints on the multiplicity of voices in the novel, linguistic reflection of social stratification in this genre, and its carnivalesque qualities. In order to clarify the theoretical aspects of the Bakhtinian approach, we complement our exposition of Bakhtin's theory with critical readings of three sample texts of Persian literature, which include selected extracts from Ferowsi's *Shahnameh*, a poem by Mehdi Akhvan Salles entitled "Sonnet No. 3", and the novel *Shazdeh Ehtejab* by Hooshang Golshiri. In the conclusion to this essay, we offer our assessment of the potentialities as well as the limitations of Bakhtin's theory in literary criticism in addition to drawing a perspective of the expansion and updating of this critical approach.

Keywords: Bakhtin, Dialogism, Polyphonic Novel, Heteroglossia, Carnival

Cite This Article: Payandeh, Hossein (2023), "Potentialities and Limitations of the Bakhtinian Approach in Literary Criticism", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 12, Issue: 3, Ser.N: 31 (1-19).
DOI:10.22059/jlcr.2023.361223.1944

CC BY NC Publisher: University of Tehran Press.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

ظرفیت‌ها و محدودیت‌های نظریهٔ باختین در نقد ادبی

حسین پاینده[1]✉

۱. گروه علوم ارتباطات، دانشکده علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. رایانامه: payandeh@atu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت
۱۴۰۲/۴/۲

تاریخ بازنگری
۱۴۰۲/۴/۱۱

تاریخ پذیرش
۱۴۰۲/۷/۱

تاریخ انتشار
۱۴۰۲/۹/۲۹

چکیده

میخائیل باختین در زمرهٔ تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان نقد ادبی در قرن بیستم محسوب می‌شود که آراء و اندیشه‌هایش، به‌ویژه در حوزهٔ نقد رمان، بسیار مورد توجه پژوهشگران مطالعات ادبی جهان قرار گرفته است؛ هرچند که در ایران نقد باختینی در مقایسه با سایر رویکردهای نقد ادبی، مانند نقد اسطوره‌ای ـ‌کهن‌الگویی یا نقد روان‌کاوانه، کمتر شناخته شده است. وی پژوهش‌های ادبی خود را در محافل فرمالیست‌های روس آغاز کرد؛ اما به‌مرور زمان از دیدگاه‌های آنان فاصله گرفت و رویکرد مستقل خود را نظریه‌پردازی کرد. فرمالیست‌های روس کارکرد زبان در متون ادبی را «آشنایی‌زدایی» می‌دانستند و صنایع بدیع و لفظی را ابزارهایی برای دورکردن زبان ادبی از زبان غیرادبی محسوب می‌کردند. ازجمله اختلافات باختین با فرمالیست‌ها این بود که کارکرد زبان را در متون ادبی، منحصر به آشنایی‌زدایی نمی‌دانست و وجهی اجتماعی و گفتمانی برای زبان قائل بود. به همین سبب، برخلاف فرمالیست‌ها که توجه خاصی به تحلیل صناعات بلاغی و جنبه‌های شکلیِ آثار ادبی مبذول می‌کردند، باختین کوشید تا ادبیات را چونان گفتمان بررسی کند. او در بحث دربارهٔ رمان، با اهمیت دادن به جنبه‌های اجتماعیِ زبان، تأکید می‌کند که باید نحوهٔ کاربرد آن را در کانون توجه قرار دهیم. از نظر وی زبان در رمان، برخلاف زبان شعر، همواره متعیّن است. باختین در کتاب *مسائل رویکرد ادبی داستایفسکی* استدلال می‌کند که زبان شعر اصولاً زبانی بسته، خودبسنده و خودارجاع است که مجالی برای شنیده‌شدن صداهای متباین یا متخالف نمی‌دهد. به دلیل ماهیت تک‌صداییِ زبان شعر، شاعر ناچار از اتکا به «تقابل‌های دوجزئی» است. این تقابل‌ها (از قبیل «نیکی/شرّ»، «قهرمان/ضدقهرمان»، «پیروزی/شکست»، و غیره) شالودهٔ اشعار حماسی را تشکیل می‌دهند. زبان اشعار حماسی از زبانی که در امور روزمره و برای مقاصد عملی به کار می‌رود، دور می‌شود. متقابلاً نثر در رمان مانند نثر در مطبوعات یا متون حقوقی و سیاسی همیشه معطوف به امور انضمامی است، نه معطوف به مفاهیم انتزاعی. این خصلت انضمامی ایجاب می‌کند که زبان در رمان همان‌گونه باشد که گروه‌های اجتماعی عملاً آن را به کار می‌برند. وی با تمرکز بر رمان به‌منزلهٔ ژانری ذاتاً چندصدا و مشحون از ناهمگونی زبانی، نظریه‌ای دربارهٔ کارکرد «کارناوالی» این گونهٔ ادبی پیش نهاد. در مقالهٔ حاضر می‌کوشیم تا رویکرد باختین را در نقد رمان، با تمرکز بر رئوس نظریهٔ او تبیین کنیم که عبارت‌اند از سه مفهوم «چندصدایی»، «ناهمگونی زبانی» و «کارناوال». به این منظور، نخست بحثی در خصوص تباین ماهوی شعر و رمان ارائه خواهیم کرد و سپس دیدگاه‌های باختین دربارهٔ تکثر صداها در رمان، انعکاس لایه‌بندی‌های اجتماعی در این ژانر و کیفیت کارناوال‌گونهٔ آن را بررسی می‌کنیم. این بررسی‌ها را با خوانشی باختینی از متون برگزیدهٔ ادب فارسی توأم خواهیم کرد تا جنبه‌های انتزاعی نظریهٔ باختین برای خواننده ملموس‌تر شود؛ این متون منتخب عبارت‌اند از: ابیاتی از *شاهنامه* فردوسی، «غزل ۳» از مهدی اخوان ثالث و رمان *شازده احتجاب* از هوشنگ گلشیری. سپس، ارزیابی خود را از ظرفیت‌ها و محدودیت‌های نظریهٔ باختین در نقد ادبی، همراه با چشم‌اندازی از بسط و روزآمدسازی این نظریه به دست خواهیم داد.

واژه‌های کلیدی: باختین، منطق گفت‌وگویی، رمان چندصدا، ناهمگونی زبانی، کارناوال.

استناد: پاینده، حسین (۱۴۰۲)، «ظرفیت‌ها و محدودیت‌های نظریهٔ باختین در نقد ادبی»، *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۲، ش ۳، پیاپی ۳۱، ۱۹-۱.
DOI:10.22059/jlcr.2023.361223.1944

CC BY NC

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه

ظرفیت‌ها و محدودیت‌های نظریهٔ باختین در نقد ادبی

میخائیل باختین (۱۸۹۵–۱۹۷۵) نظریه‌پرداز برجسته‌ای در حوزهٔ نقد ادبی است که سال‌ها ناشناخته ماند و صرفاً اشخاص معدودی در محافل ادبی کشورش، روسیه، با آراء و اندیشه‌های او آشنایی داشتند. بااین‌حال، تزوتان تودوروف که خود یکی از نامدارترین نظریه‌پردازان ادبی معاصر است، باختین را در زمرهٔ اثرگذارترین اندیشمندان علوم انسانی و بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز ادبیات در قرن بیستم می‌داند (Kreshner, 2001: 19). دیدگاه‌های باختین زمانی توجه دست‌اندرکاران حوزهٔ نقد را به خود جلب کرد که برخی از آثارش در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ به زبان انگلیسی، و از آن راه، به سایر زبان‌ها ترجمه شد. وی ابتدا دیدگاه‌هایی نزدیک به فرمالیسم روسی داشت؛ هرچند جزو پایه‌گذاران این نحلهٔ نقادانه نبود. آنچه او را به فرمالیست‌ها نزدیک می‌کرد، توجه به زبان به‌منزلهٔ ساخت‌مایهٔ بنیادین ادبیات بود. فرمالیست‌های روس کارکرد زبان را در متون ادبی، «آشنایی‌زدایی» می‌دانستند و صنایع بدیع و لفظی را ابزارهایی برای دورکردن زبان ادبی از زبان غیرادبی محسوب می‌کردند؛ ازاین‌رو، به اعتقاد آنها یکی از اصلی‌ترین وظایف منتقد ادبی، عبارت بود از بررسی دقیق فنون و صناعات ادبیِ به‌کاررفته در متن (Malpas & Wake, 2013: 247-248)؛ ولی باختین به فرمالیست‌ها خرده می‌گرفت که به‌رغم تمرکز بر زبان و تمایز قائل‌شدن بین متون ادبی و غیرادبی بر مبنای کارکرد متفاوت زبان در این متون، به وجهِ اجتماعی زبان توجه نداشته‌اند. آنها چنان غرق در جنبه‌های صوریِ متون ادبی می‌شدند که از کارکرد اجتماعی ادبیات غفلت می‌ورزیدند. فرمالیست‌های روس به‌گونه‌ای دربارهٔ اهمیت زبان در محدودهٔ متن (نه بیرون از آن) صحبت می‌کردند که گویی زبان ماهیتی بینافردی و اجتماعی ندارد و منتقد ادبی می‌تواند زبان آثار ادبی را در فضایی تهی (عاری از دلالت‌های اجتماعی) بررسی کند (Morson, 2006: 218). باختین به همین نگرش (انتزاع زبان از زمینهٔ اجتماعی آن) معترض بود و با طرح مفاهیمی مانند «چندصدایی»، «ناهمگونی زبانی» و «کارناوال»، کوشید مافات فرمالیسم را جبران کند. به گفتهٔ تری ایگلتون، باختین با نظریه‌اش توجه دست‌اندرکاران مطالعات زبان‌شناختی و ادبی را از «لانگ» (قواعد انتزاعی زبان) به «پارول» (گفتار گویشوران) معطوف کرد (Eagleton, 2019: 101)؛ به‌همین‌سبب، او را در زمرهٔ فرمالیست‌های روس محسوب نمی‌کنند (Selden, 2005: 15).

در مقالهٔ حاضر، نخست تبیینی از نظریهٔ باختین دربارهٔ تباین شعر و رمان به دست خواهیم داد تا نشان دهیم که تعریف او از رمان چگونه براساس تباین زبان در این دو ژانر بنا شده است. سپس به برخی از بنیانی‌ترین مفاهیم در اندیشهٔ او خواهیم پرداخت تا هم ظرفیت‌ها و محدودیت‌های رویکرد باختینی را در نقد ادبی مشخص کنیم و هم چشم‌اندازی از بسط و روزآمدسازی نظریهٔ او به دست دهیم. این بررسی‌ها را با خوانشی از متون ادب فارسی توأم خواهیم کرد تا جنبه‌های انتزاعی نظریهٔ باختین برای خواننده ملموس‌تر شود. این متون منتخب

عبارت‌اند از: ابیاتی از *شاهنامه* فردوسی، «غزل ۳» از مهدی اخوان ثالث و رمان *شازده احتجاب* از هوشنگ گلشیری.

۲. چیستی رمان بر حسب نظریهٔ باختین

۲-۱. شعر به‌منزلهٔ ژانری تک‌صدا

از نظر باختین، شعر ذاتاً ژانری تک‌صدایی است. بنا به استدلال او، در شعر غنایی و همچنین در شعر حماسی، شاعر باید لحن یکدست و واحدی را اتخاذ کند و لذا نمی‌تواند بیان غیررسمی را با بیان رسمی درهم‌آمیزد؛ زیرا تنافر این دو سطح از زبان، یکپارچگی لحن را در شعر از بین می‌برد؛ مثلاً در اشعار غنایی، انتقال شور و احساس شاعر مهم‌ترین هدف تلقی می‌شود. نمونه‌ای خصیصه‌نما از این ویژگی را در غزل (۳) از مهدی اخوان‌ثالث می‌توان دید:

ای تکیه‌گاه و پناهِ
زیباترین لحظه‌های
پُرعصمت و پُرشُکوهِ
تنهایی و خلوتِ من!
ای شطِ شیرینِ پُرشوکتِ من!
ای با تو من گشته بسیار
در کوچه‌های بزرگِ نجابت
در کوچه‌های فروبستهٔ استجابت
در کوچه‌های سرور و غم راستینی که‌مان بود،
در کوچه‌باغِ گل سرخِ شرمم،
در کوچه‌های نوازش،
در کوچه‌های چه شب‌های بسیار
تا ساحل سیمگونِ سحرگاه رفتن،
در کوچه‌های مه‌آلودِ بس گفت‌وگوها
بی‌هیچ از لذت خواب گفتن
در کوچه‌های نجیبِ غزل‌ها که چشم تو می‌خواند
گهگاه اگر از سخن بازمی‌ماند
افسونِ پاکِ مَنَش پیش می‌راند
ای شطِ پُرشوکتِ هرچه زیباییِ پاک!
ای شطِ زیبای پُرشوکتِ من!
ای رفته تا دوردستان!
آنجا بگو تا کدامین ستاره‌ست
روشن‌ترین همنشینِ قدیم‌ات شبِ غربتِ تو؟
ای همنشینِ قدیمِ شبِ غربتِ من!
ای تکیه‌گاه و پناهِ
غمگین‌ترین لحظه‌های کنون بی‌نگاهت تهی‌مانده از نور،
در کوچه‌باغِ گل تیره و تلخِ اندوه،
در کوچه‌های چه شب‌ها که اکنون همه کور،

آنجا بگو تا کدامین ستاره‌ست
که شب‌فروزِ تو خورشیدپاره‌ست؟ (اخوان‌ثالث ۱۴۰۰: ۷۴-۷۳)

اگر بخواهیم این غزل را با اتخاذ رویکرد باختین (تباین کارکرد زبان در شعر و رمان) بررسی کنیم، می‌توانیم بگوییم که تعابیر به‌کاررفته در این شعر همگی ماهیتی تک‌گویانه دارند. در سراسر شعر فقط صدای سخن‌گو (تسامحاً شاعر) را می‌شنویم که احساس خود را از فراق با شورمندانه‌ترین تعابیر بیان می‌کند. مطابق با اصطلاحات باختین، زبان این شعر را می‌توان «مرکزگرا» نامید؛ به این معنا که کانون یا هستهٔ مرکزی شعر مورد نظر ما، صرفاً احساس شخصیِ سخن‌گوست؛ احساسی که وی آن را با حسرت‌بارترین (نوستالژیک‌ترین) کلمات شرح می‌دهد. مرکزیت این احساس را از آنجا می‌توان فهمید که درست در نخستین سطرِ شعر و همچنین در نخستین سطر از آخرین بند آن، سخن‌گو معشوق را «تکیه‌گاه و پناهِ» عاطفی خود می‌نامد. این تکرارِ واژگانی در ابتدا و انتهای شعر، کیفیتی دایره‌مانند به ساختار آن داده و در مرکز این دایره، حس تنهابودگیِ ناشی از غیاب معشوق برجسته شده است. این برجستگی را در تعابیر متعددی می‌توان دید که سخن‌گو برای توصیف معشوقِ اکنون غایب به کار برده است؛ ازجمله: «شطِ شیرینِ پُرشوکتِ من»، «شطِ پُرشوکتِ هرچه زیباییِ پاک»، «شطِ زیبای پُرشوکتِ من»، «همنشینِ قدیمِ شبِ غربتِ من» و .... مکمل این تعابیر، استعاره‌ها و تشبیه‌های متعددی هستند که کیفیتی پُرسوز و گداز به احساس سخن‌گو می‌بخشند؛ مانند «کوچه‌های بزرگِ نجابت»، «ساحل سیمگونِ سحرگاه»، «غزل‌ها که چشم تو می‌خواند» و .... اما اوج این بیان شورمندانه را باید در تعبیری دید که در آخرین سطر شعر برای معشوقِ غایب به کار رفته است: «خورشیدپاره». توصیف معشوق به‌منزلهٔ «پاره‌ای از خورشید»، با تصویری که سخن‌گو در سرتاسر شعر از معشوق برساخته است، کاملاً همخوانی دارد: معشوق «همنشینِ قدیمِ شبِ غربتِ» سخن‌گو بوده است و فقط حضور دوبارهٔ او می‌تواند این شب (با همهٔ دلالت‌های غمناکش) را به روز (با همهٔ دلالت‌های امیددهنده‌اش) تبدیل کند.

باختین در مقالهٔ مفصل خود با عنوان «گفتمان در رمان» در کتاب *تخیل گفت‌وگویی*[۱] می‌نویسد: زبان شعر راه را بر هر گونه تردید خواننده می‌بندد؛ زیرا هرآنچه شاعر توصیف می‌کند در واقع از منظری واحد است. به قول باختین، زبان شعر لزوماً «بَطْلَمْیوسی» است (باختین، ۱۴۰۰الف: ۳۷۶). مقصود از تردیدناپذیربودن زبان شعر، این است که سخن‌گوی شعر همه‌چیز را چنان بیان می‌کند که گویی یگانه راه نگریستن به امور، همان دیدگاه جامعی است که او در شعر به نمایش می‌گذارد. ازاین‌حیث جای بحث و مجادله دربارهٔ آراءِ او نیست؛ مثلاً سخن‌گوی غزل (۳) معشوق خود را چنان توصیف می‌کند که خواننده نیز مجاب می‌شود این معشوقِ اثیری و آسمانی، مرکز همهٔ کائنات بوده است. او «شطِ شیرینِ پُرشوکتی» است که با چشم‌هایش «غزل‌ها»یی نجیبانه سر می‌دهد؛ مظهر «هرچه زیباییِ پاک» است؛ وجود نورانی و الهام‌بخشِ او همچون پاره‌ای از خورشید است؛ و الی آخر. به‌این‌ترتیب، به دلیل فقدان هر صدای دیگری به

۱ . ترجمهٔ فارسی این کتاب، با عنوان ***تخیل مکالمه‌ای*** منتشر شده است (باختین، ۱۴۰۰ الف).

غیر از صدای سخن‌گوی این شعر، خواننده هم ناچار باید همه‌چیز را از همان یگانه دریچه‌ای ببیند و بفهمد که شاعر برای او می‌گشاید. اشارهٔ باختین به بَطْلَمْیوس مؤید خوانش دایره‌ای ما از شعر غزل (۳) است. همچنان‌که دیدیم، این شعر ساختاری دایره‌وار دارد که مرکز آن، معشوق اثیریِ توصیف‌شده در تک‌گفتارِ سخن‌گوست. مطابق با نظریهٔ کیهان‌شناختیِ بَطْلَمْیوس (ستاره‌شناس یونان باستان)، زمین مرکز کائنات است و همهٔ سیّارات و ستارگان به دورِ آن می‌گردند. به طریق اولی، سخن‌گوی شعر غزل (۳) نیز معشوق را مرکز زندگی خود می‌داند که اکنون در غیابش، «شب‌ها ... همه کور» هستند (هیچ‌چیزی باعث شوق و نشاط سخن‌گو نمی‌شود). از نظر او، معشوق «تکیه‌گاه و پناهی» بود که در غیابش همه‌چیز «تهی‌مانده از نور» به نظر می‌رسد. شاعر ناگزیر است در سرتاسر شعر از شیوهٔ واحد و معیّنی در بیان پیروی کند تا شعرش رنگ‌وبویی کاملاً فردی داشته باشد و بتواند وصفی پُرسوز و گداز را از عواطفی شخصیِ او، به تأثیرگذارترین شکل ممکن به خواننده ارائه دهد؛ به همین سبب، باختین می‌گوید: «جهان شعر ... همواره با گفتمانی یکپارچه و مسلم بازنمایی می‌شود ... در شعر، حتی گفتمانی که دربارهٔ تردیدهاست، باید در قالب گفتمانی ریخته شود که هیچ تردیدی به آن راه ندارد» (همان).

همهٔ این ویژگی‌های تک‌گویانه را علاوه بر شعر غنایی، در شعر حماسی نیز می‌توان یافت. باختین در کتاب *مسائل رویکرد ادبی داستایفسکی*[۱] استدلال می‌کند که زبان شعر اصولاً زبانی بسته، خودبسنده و خودارجاع است که مجالی برای شنیده‌شدن صداهای متباین یا متخالف نمی‌دهد. به دلیل ماهیت تک‌صداییِ زبان شعر، شاعر ناچار از اتکا به «تقابل‌های دوجزئی» است. این تقابل‌ها (از قبیل «نیکی/شرّ»، «قهرمان/ضدقهرمان»، «پیروزی/شکست» و غیره) شالودهٔ اشعار حماسی را تشکیل می‌دهد که ویژگی بارزشان دورشدن از زبان محاوره‌ای است. نمونه‌ای از این فاصله‌گیری را در ابیات زیر از *شاهنامه* می‌توان دید که شرحی است از عازم‌شدن رستم به نبرد با افراسیاب برای گرفتن انتقام خونِ به‌ناحق ریخته‌شدهٔ سیاوش:

ز دل‌ها همه ترس بیرون کنید	زمین را ز خون رودِ جیحون کنید
به یزدان که تا در جِهان زنده‌ام	به کینِ سیاوُش دل آگنده‌ام
بر آن طشتِ زرّین کجا خونِ اوی	فروریخت ناکاردیده گُرُوی،
بمالید خواهم همی روی و چشم	مگر بر دلم کم شود درد و خشم
و گر هم چُنانم بَرَد بسته چنگ	نهاده به گردن یکی پالَهَنگ،
به خاک افگَند خوار چون گوسفند	دو دستم ببندد به خمّ کمند،
و گر نه من و گرز و شمشیرِ تیز	برانگیزم اندر جِهان رَستَخیز
نبیند دو چشمم مگر گَردِ رزم	حرام است بر جانِ من جامِ بزم
به درگاه هر پهلوانی که بود	چو زان‌گونه آوازِ رستم شُنود،
همه برگرفتند یکسر خروش	تو گفتی که میدان برآمد به جوش
از ایران یکی بانگ برشد به ابر	تو گفتی زمین شد کُنامِ هِزَبر
	(جیحونی، ۱۳۸۴: ۲۹۳)

۱. ترجمهٔ فارسی این کتاب، با عنوان ***پرسش‌های بوطیقای داستایفسکی*** منتشر شده است (باختین، ۱۴۰۰ب).

در همهٔ این ابیات، لحنی کاملاً حماسی بر کلام حاکم است. در اینجا دو صدا را می‌شنویم: نخست، صدای رستم را در ابیات اول تا هشتم و سپس صدای سخن‌گوی شعر (مترادف راوی در ادبیات داستانی) در ابیات نهم تا یازدهم؛ اما نکتهٔ ظریفی که از توجه به آن نباید غافل شویم، این است که این دو صدا با هیچ ویژگی منحصربه‌فردی از هم متمایز نشده‌اند. واژگانی که رستم برای بیان خشم خود از کشته‌شدن مظلومانهٔ سیاوش به دستور افراسیاب و آمادگی برای نبرد با او بیان می‌کند، همگی واژگانی فاخرانه‌اند و حس‌وحالی رزمجویانه دارند؛ اما گفتار سخن‌گوی شعر هم به همان میزان فاخرانه است و با اقتضای این ژانر (شعر حماسی) تطابق می‌کند؛ پس این دو صدا در واقع تفکیک‌ناپذیرند. هردو از گفتار و لحن گفت‌وگوهای روزمرهٔ مردم دور می‌شوند تا بتوانند احساسات مشابهی را به خواننده منتقل کنند که در سراسر این حماسه مرکزیت دارد؛ و آن کین‌خواهی قهرمانانه و ملی است. باختین این خصوصیت را به همهٔ انواع شعر تعمیم می‌دهد و نتیجه می‌گیرد که شعر ماهیتاً نمی‌تواند چندصدایی باشد و گفتمان‌های متعارض را بازنمایی کند. اگر هم در شعری ظاهراً صداهای چندگانه‌ای بشنویم، این چندگانگی به معنای متفاوت‌بودن گفتمان آن صداها نیست. صداهای به‌ظاهر متمایز در شعر، در واقع هم‌گرا و معطوف به مرکز معنایی شعرند (Klages, 2018: 107) و ازاین‌رو دیدگاهی واحد را القا می‌کنند.

۲-۲. رمان به‌منزلهٔ ژانری چندصدا

«چندصدایی» اصطلاحی در موسیقی است و به تصنیف‌ها یا آهنگ‌هایی اطلاق می‌شود که به‌جای تک‌نوازیِ یک ساز (مثلاً تک‌نوازی پیانو)، چندین نوع ساز با یکدیگر هم‌نوازی می‌کنند (مثلاً هم‌نوازی سه‌تار و دف همراه با نی و سنتور). این نوع تصنیف‌ها معمولاً از چندین قسمت تشکیل می‌شوند؛ مانند سمفونی که به‌طور معمول چهار بخش مجزا، اما هم‌پیوند (اصطلاحاً چهار «موومان») دارد. موسیقی چندصدایی تأثیر خاصی در شنونده ایجاد می‌کند که نواختن همان نُت‌ها به‌صورت تک‌نوازی قادر به ایجاد آن نیست. هر سازی آوای مخصوص به خود را دارد؛ برای مثال، صدای سازهای بادی از قبیل نی و شیپور، کاملاً متفاوت با صدای سازهای کوبه‌ای (مانند طبل و دهل) است. لذت شنیدن موسیقی چندصدایی ناشی از این است که این سازها در عین تفاوت صداهایشان، وقتی با یکدیگر آمیخته می‌شوند، ترکیب آوایی جدیدی به وجود می‌آورند و برهم‌کنش آواها (رنگ‌آمیزی متنوع صداها) معنا یا دلالت جدیدی به مجموعهٔ آنها می‌دهد.

باختین از این اصطلاح موسیقیایی برای طرح نظریه‌ای ادبی استفاده می‌کند که مطابق با آن، رمان باید آمیزه‌ای از صداهای مختلف باشد (Ryan, 2017: 4)؛ صداهایی که هریک نمایندهٔ گفتمانی خاص است. به‌منظور نوشتن چنین رمانی، نویسنده باید صدای شخصیت‌ها را هم‌مرتبه یا هم‌طراز صدای خود قرار دهد. به اعتقاد باختین، رمانی تأمل‌انگیز و تأثیرگذار است که نویسنده‌اش به صدای شخصیت‌ها فردیت داده باشد و هر صدا را به گفتمانی متمایز تبدیل کند. دراین‌میان، صدای نویسنده هم‌سطح با صدای شخصیت‌ها قرار می‌گیرد و امتیاز یا برتری خاصی ندارد (Lodge & Wood, 2013: 104). به زعم باختین، رمان عرصه‌ای یکتا برای شنیده‌شدن صداها و گفتمان‌های متکثر، متباین و حتی متعارض است. رمان‌نویس همواره باید بکوشد صدای

خود را به مرجع حقیقت تبدیل نکند، بلکه به‌شکلی دموکراتیک به همهمهٔ صداهای متنافر میدان دهد. در رمان‌های چندصدایی، صدای مؤلف هم می‌تواند ملحوظ شود؛ اما این به معنای تبعیت شخصیت‌ها یا خواننده از آن صدا نیست. برخلاف شعر که سیطرهٔ یک صدای واحد را می‌طلبد، رمان ژانری است که بدون صداهای چندگانه نمی‌تواند مخاطب پیدا کند. از نظر باختین، تأمل‌انگیزترین نمونه‌های رمان چندصدایی را در آثار داستایفسکی می‌توان یافت (Bressler, 2012: 46 & Harland, 1999: 160).

یکی از رمان‌های معاصری که می‌تواند مصداقی از مفهوم باختینیِ «چندصدایی» محسوب شود، *شازده احتجاب*، نوشتهٔ هوشنگ گلشیری است. این رمان را باید گالری صداهای متباین نامید؛ صداهایی که هریک معرف و نمایندهٔ گروه اجتماعی مشخصی هستند. «جد کبیر» (پدرِ پدربزرگ شازده احتجاب) در این رمان نمونهٔ اعلای قدرت‌مداران قجری است که فقط به خوش‌گذرانی و زن‌بارگی می‌اندیشد. صدای پُرتکلّفِ او را نه مستقیماً، بلکه از خلال خاطرات ثبت‌شده‌اش می‌شنویم:

> امروز حالمان چندان خوب نبود. جُرگه‌چی‌ها کوه را مالانده بودند. نوکرها عرض کردند سوار شویم. حکیم ابونؤاس را ملتزم رکاب کردیم. عرض شد خرس هم دیده شده است. هوا سرد بود. یادمان رفته بود کُلیچه و سرداریِ خزمان را بپوشیم؛ اما راندیم. علمدارخانِ میرشکار عرض کرد پی‌روها خرس خوابانده‌اند. دیدیم حکیم ابونؤاس می‌ترسد، فرمودیم برگردد به اطراق‌گاه. ما با نوکرها به کوه زدیم ... با همهٔ پیری از همه‌شان بهتر کوه‌روی می‌کنیم. پدرسوخته‌ها نان و نمکمان را حرام کرده‌اند. وقتی رسیدیم، نشستیم پشت سنگ. آقابیک عرض کرد خرس باید در آن سوراخ باشد. ما پشت درخت اَرژن کمین کردیم ... آقابیک ترقهٔ دستی را در سوراخ انداخت ... خرس بیرون آمد. خیلی بزرگ بود. تا حالا چنین خرسی نزده بودیم. با تفنگ نمرهٔ ۱۵ فرانسویمان که خیلی خوب چارپاره می‌زد، توی سرش زدیم که غلتید ... فرمودیم پوست خرس را بکنند و بفرستند برای فخرالسلطنه ... ظهر ناهار را زیر آفتاب‌گردان افتادیم. حرم شلوغ کرده بود. حاجب‌الدوله آمد و عرض کرد خانم‌ها سرِ پوست خرس حرفشان شده است. عصر حال‌مان باز خراب شد. حکیم ابونؤاس جوشانده داد. پدرسوخته ده سال است نان و نمک ما را می‌خورد، هنوز چیزی سرش نمی‌شود. فخرالسلطنه پیغام کرده بود که امشب را هم منتظر قدوم مبارک هستیم (گلشیری، ۱۳۹۴: ۴۷–۴۹).

جد کبیر با زبانی متصنع و حاکی از جلال و جبروتی سخن می‌گوید که خود را از آن برخوردار می‌بیند. وی همه‌جا به خودش با ضمیر «ما» اشاره می‌کند و دیگران را با الفاظی خطاب می‌کند که نشان از جایگاه فروترشان در سلسله‌مراتب اجتماعی دارد. «حرام‌کردن نان و نمک» عبارتی است که او هم در توصیف نوکرها به کار می‌برد و هم در اشاره به دکتر ابونؤاس؛ گویی که از نظر او همهٔ زیردستانش کلاً جایگاهی فرومرتبه دارند و همچون رعایای او هستند. تعابیر زبانی‌ای که جد کبیر به کار می‌برد، از هر حیث بازنمایی‌کنندهٔ گفتمان استبدادیِ قجری‌هاست. متقابلاً گفتمان ضدقجری را در صدای فخرالنساء می‌شنویم که اعتقادات و رفتارهای اجداد همسرش (شازده احتجاب) را مسخره می‌کند؛ برای مثال، حرمسرا داشتن قجری‌ها از دیدگاه او «مسابقهٔ غریبی» است که باید محکوم شود:

بین این جد کبیر و همهٔ آن اجدادِ والاتبار مسابقهٔ غریبی است؛ مسابقهٔ تعدد زوجات و رنگینیِ نَطع (گلشیری، ۱۳۹۴: ۴۷).

جای دیگر، با زبانی عاری از تکلّف‌های رایجِ قاجاری می‌گوید:

این وجود مبارک از صبح تا شب حتی یک دقیقه استراحت نداشته است. چند کُرور آدم را باید راه ببرد و پای آن همه عریضه دست‌خط کند، شلاق بزند، سر ببُرد، میراث نوکرها را مصادره کند، با این‌همه آدم‌های دست‌به‌سینه و بله‌بله‌گو و لِفت‌ولیس‌چی سروکله بزند و سرکیسه‌شان کند (گلشیری، ۱۳۹۴: ۴۶).

تقابل صداهای متنافر را همچنین در گفت‌وگوی طولانی شازده و پدربزرگش می‌توان دید (همان: ۲۰-۲۶): صدای اقتدارطلبِ پدربزرگ حاضر نیست فروپاشی قدرت خود را بپذیرد؛ در تقابل با او، صدای شازده احتجاب به‌خوبی می‌داند اکنون با به قدرت رسیدن خانوادهٔ پهلوی، نمی‌تواند مثل سابق خدمتکارانی متعدد داشته باشد. شازدهٔ بزرگ از ستمی که حتی به نزدیک‌ترین اعضای خانواده‌اش روا می‌کرده است، با لحنی حق‌به‌جانب و عاری از هرگونه نشانه‌های ندامت و اعتذار سخن می‌گوید. جایگاه ممتازی که او در سلسله‌مراتب قدرت اجتماعی داشته، حتی جواز مادرکشی را هم به وی می‌داده است. در تباین با این صدای اقتدارگرا، صدای شازده احتجاب بازنمایی‌کنندهٔ نسل آخر از خانواده‌های صاحب‌منصبی است که در نظام اجتماعیِ فئودالی چنین امتیازاتی داشتند؛ اما با استقرار نظام سرمایه‌داری، اکنون خود واقف‌اند که امتیازات سابقشان را از دست داده‌اند و حتی نمی‌توانند خَدَم‌وحَشَم داشته باشند. ازاین‌حیث، صدای شازده احتجاب صدای وقوف تلخ به ازدست‌رفتگیِ قدرت و لزوم تسلیم به نظم جدید است.

۳. مفهوم «کارناوال» در نظریهٔ باختین

باختین در تبیین «کارناوال» که به مدت بیست سال (۱۹۳۰-۱۹۵۰) محور پژوهش‌های او بود، بیش از هر چیز به مفهوم مرکزی «قهقهه» نظر دارد؛ اما پیش از پرداختن به معنای خاصی که باختین از قهقهه مراد می‌کرد، به‌جاست ابتدا ببینیم کارناوال چیست و باختین چه نسبتی بین آن و ادبیات برقرار می‌کند.

کارناوال نام نوعی نمایش آئینی و مردمی است که سنت برگزاری آن به اروپای قرون وسطا بازمی‌گردد. این نوع نمایش در تئاتر برگزار نمی‌شود و اجراکنندگان آن هم بازیگران حرفه‌ایِ تئاتر نیستند. کارناوال در خیابان برگزار می‌شود و اجراکنندگانش مردم عادی از طبقات میانی و تحتانی‌اند؛ هم کسانی که آن را به نمایش می‌گذارند و هم کسانی که تماشایش می‌کنند. به قول باختین، «کارناوال نمایشی باشکوه بدون چراغ‌های جلوی صحنه است» (Bakhtin, 1999: 122). سنت دیرینهٔ برگزاری کارناوال در اروپای سده‌های میانی، این‌گونه بوده است که به مناسبت‌های خاصی (مثلاً برداشت محصول از زمین، آغاز سال نو، تاج‌گذاری پادشاه جدید و امثال آن)، مردم به خیابان‌ها می‌آمده و با تشکیل دسته‌های شادخواری در انظار شادی و پایکوبی می‌کرده‌اند. کارناوال (متشکل از چندین دسته) از خیابانی به خیابان دیگر روانه می‌شد و در طول مسیر، هریک از این دسته‌ها نمایش خنده‌آوری اجرا می‌کرد یا با برنامه‌های سرگرم‌کننده و شاد موجبات خوش‌گذرانی مردم را

فراهم می‌آورد. در این نمایش‌ها ادب و نزاکت اجتماعی موقتاً تعلیق می‌شد و امور مربوط به بدن (خوردن، ادرار، دفع، جماع، زایمان، استفراغ، بیماری، احتضار، ...) به‌طرز خنده‌آوری برجستگی می‌یافت.

ویژگی مهم این نمایش‌ها، تمسخر قدرت‌مداران و حاکمان بود؛ بدین صورت که مثلاً پادشاهان، تاج‌وتختِ سلطنت را از دست می‌دادند؛ اولیای کلیسا برخلاف موعظه‌های خودشان دربارهٔ تقوا، مرتکب گناه می‌شدند؛ دلقک‌ها جایگاه اشخاص حکیم و خردمند را می‌گرفتند و ... . به‌این‌ترتیب، کارناوال جشنواره‌ای غیررسمی بود که قیدوبندهای رسمی و تخطی‌ناپذیر را موقتاً زیر پا می‌گذاشت. کارناوال فرصتی برای مسخره‌کردن «حقایق ازلی ـ ابدیِ» این گفتمان‌ها فراهم می‌آورد که در آن زندگی واقعی (زندگی مطابق با اقتضای گفتمان‌های رسمی) تعلیق می‌شود تا مردمِ محروم از قدرت بتوانند، ولو برای مدت زمانی محدود و کوتاه، از نظم مقرر فاصله بگیرند؛ به فرومرتبگی خود در برابر عالی‌مرتبگی اصحاب قدرت گردن نگذارند و از ته دل به «حقایق جاودانه» و هنجارهای تحمیلی بخندند.

به اعتقاد باختین، کارناوال به قرون وسطا منحصر نماند و در دورهٔ رنسانس احیا شد. رنسانس یا «نوزایی»، به جنبشی فکری و فرهنگی (حدوداً از قرن پانزدهم تا نیمهٔ قرن هفدهم) اطلاق می‌شود که طی آن، تعاریف جدیدی از هنر، ادبیات، دیانت و سیاست ارائه شد و انسان عصر جدید پا به عرصهٔ وجود گذاشت. در این دوره، روح کارناوال در ادبیات به‌صورت نقیضه‌نویسی و هجو تبلور یافت. هجویه و نقیضه به نویسندگان امکان می‌داد که نمایش‌های سُخره‌آمیز کارناوال را اگرنه در اجرای خیابانی، در قالب کلمات ادامه دهند و باعث همان قهقهه‌ای شوند که کارناوال برمی‌انگیخت؛ قهقهه‌ای که ماهیتی «گفت‌وگویی» داشت و از بازنمایی تمسخرآمیز «صداها»ی ناهمخوان ناشی می‌شد. قهقهه (خواه در کارناوال یا در نقیضه و آثار طنزآمیز) زمانی رخ می‌دهد که گفتمانی چندصدایی در کار باشد و در برابر گفتمانی تک‌صدا و تمامیت‌خواه قد عَلَم کند؛ پس قهقهه را نباید با خندهٔ معمولی (خنده به امر مضحک) اشتباه گرفت. قهقههٔ مورد نظر باختین از صف‌آراییِ گفتمان‌ها در برابر هم ناشی می‌شود. باختین ادبیاتی که در رنسانس موجد چنین قهقهه‌ای می‌شود، «رئالیسم عجیب‌وغریب» می‌نامد و آثار رابله را سرمنشأ آن می‌داند.

رمان، ژانری که در قرن هجدهم ظهور کرد، کارناوال‌گونه هنجارهای پذیرفته‌شده و تردیدناپذیر را به سُخره می‌گیرد. امر کارناوال‌گونه، هم می‌تواند در پی‌رنگ رمان مصداق پیدا کند و هم در زبانی که شخصیت‌ها یا راوی به کار می‌برند. در قرون وسطا که کلیسا بر همهٔ ارکان زندگی مردم سیطره داشت، کارناوال فرصت و مجرایی بود برای افشای دوگانگی در زندگی اجتماعی؛ چون همان کسانی که در سایر اوقات از هنجارهای رسمی پیروی می‌کردند، در زمان برگزاری اعیاد و جشن‌ها، با شرکت در کارناوال، باورها و امیال واقعی خود را نشان می‌دادند و به‌این‌ترتیب، معلوم می‌شد که باطن آنها با ظاهرشان فرق دارد. توجه داشته باشیم که این دوگانگی، ضرورت زندگی در شوروی (میهن باختین) هم بود. مردم شوروی ناچار بودند در زندگی روزمره ظاهراً بر عقاید کمونیستی صحّه بگذارند. اداره‌ها، مدارس، دانشگاه‌ها، تفریحگاه‌ها و خیابان‌ها همه پر از شعارها و نمادهای کمونیستی بود؛ اما اکثر مردم فقط در ظاهر به ایدئولوژی

رسمی که به‌شدت از طریق رسانه‌ها و نظام آموزشی ترویج می‌شد، پایبند بودند؛ درحالی‌که پس از فراغت از کار و بازگشت به خانه یا در محافل خصوصی، آدم‌های دیگری می‌شدند و همان عقاید کمونیستی را مسخره می‌کردند. این دوگانگی بین «زندگی پیدا» و «زندگی پنهان»، به مردم امکان می‌داد در نهان به همان باورهایی قهقهه بزنند که در عیان تأیید می‌کردند. رمان آن ژانری است که در زمانهٔ ما به بهترین شکل ممکن این دوگانگی را بازنمایی می‌کند و نظم رسمی و ساختارهای قدرت را برمی‌اندازد. در میان همهٔ گونه‌های ادبی، رمان برای انعکاس‌دادن صداهای غریب از قابلیت خاصی برخوردار است؛ صداهایی از سطوح مختلف اجتماعی که حاکمیت مرسوم و هنجارهای برآمده از آن را به ریشخند می‌گیرند. به‌این‌ترتیب، اگر کارناوال در قرون وسطا مجرایی برای زندگی پنهان و غیررسمی بود، نقیضه و طنز در رنسانس و سپس رمان چندصدایی در عصر جدید، مجرایی برای ابراز همان زندگی نهان شد.

در صحنه‌ای از رمان، فخرالنساء با لحنی آمیخته به طنزی تلخ، به شازده یادآور می‌شود که اگر قرار است به معنای واقعی کلمه شاهزاده‌ای قجری باشد، باید تمرین کند تا بتواند رعیت‌های بی‌گناه را با شلیک گلوله از پای درآورد (گلشیری، ۱۳۹۴: ۹۹–۱۰۰). بدین‌ترتیب، صدای فخرالنساء در واقع پادگفتمانی است که شالودهٔ رفتارهای قجری‌ها را به پرسش می‌گیرد و محکوم می‌کند. در کارناوال، مفاهیمی مانند «نجیب‌زادگی» به سُخره گرفته می‌شوند. فخرالنساء نیز مطابق با رفتاری که در کارناوال می‌توان انتظار داشت، تا آنجا پیش می‌رود که نه‌فقط نجیب‌زادگیِ شازده احتجاب، بلکه حتی حلال‌زادگی او را مورد تردید قرار می‌دهد؛ به این صورت که با گذاشتن کلاه‌خود جد کبیر بر سر شازده احتجاب، خطاب به او می‌گوید: «اصلاً به تو یکی نمی‌آید، شازده. نکند [مادرت] قمرالدوله با باغبان‌باشی ... هان؟ آخر حتی یک ذره از آن جبروتِ اجدادی در تو نیست» (گلشیری، ۱۳۹۴: ۱۴–۱۳).

خسرو احتجاب شاهزاده‌ای مفلوک و بی‌قدرت است که هیچ رعیتی ندارد و حتی نوکرها و باغبان سابقش را نمی‌تواند حفظ کند (و البته فخری را هم نه برای کُلُفَتی، بلکه برای ارضای امیال جنسی‌اش نگه داشته است). اکنون با انقراض حکومت قاجار، از شاهزادگی صرفاً لقب پوچِ «شازده» برای او باقی مانده است؛ ازاین‌رو، گذاشتن کلاه‌خود گشاد پدربزرگ بر سر شاهزادهٔ بی‌قدرتی همچون خسرو احتجاب، رفتاری مضحک و کارناوال‌گونه است. در کارناوال، بدن و امور جسمانی دست‌مایهٔ هجو و تمسخر می‌شود. پیش‌تر دیدیم که فخرالنساء چطور بیماری‌های پدربزرگ شازده (به‌ویژه ابتلا به بواسیر و یبوست مزمن) را با اشاراتی هجوآمیز به زن‌بارگی‌اش مسخره کرد؛ به طریق اولی، وی در این صحنه حلال‌زادگی شازده احتجاب را محل تردید جلوه می‌دهد و تلویحاً مدعی می‌شود که تولد او حاصل روابط نامشروع مادر شازده (قمرالدوله) با باغبانش بوده است. فخرالنساء صدایی است که با استفاده از هجو و تمسخر و کارناوالی‌کردن آداب و رفتار خانواده‌های به‌اصطلاح اصالت‌دار و صاحب‌منصبِ قجری، قهقههٔ خواننده را برمی‌انگیزد.

یکی دیگر از ویژگی‌های کارناوال این است که ثروتمندان و قدرت‌مداران جایگاه خود را از دست می‌دهند و تهیدستان و زیردستان جای آنان را می‌گیرند. این همان باژگونگی‌ای است که

در رابطهٔ فخرالنساء (دختر خانواده‌ای اسم‌ورسم‌دار و متشخّص) و فخری (دختر باغبانی دون‌مرتبه به نام حیدرعلی) رخ می‌دهد. در این رمان، فخرالنساء نهایتاً بر اثر ابتلا به بیماری سل می‌میرد و فخری (کسی که نامش عنصر مشترکی با نام فخرالنساء دارد) پیراهن‌هایی مانند «پیراهن تور سفیدِ یخه‌دالبُریِ» (همان: ۳۵) او را می‌پوشد (همان: ۶۳-۶۴)؛ خودش را مانند او آرایش می‌کند (همان: ۳۵، ۶۰ و ۷۰)؛ جواهرات او را استفاده می‌کند (همان: ۶۸-۶۹)؛ برای اینکه حداکثر شباهت را با بانوی خود داشته باشد، عینک او را به چشم می‌زند (همان‌جا، ص. ۶۱، ۶۴) و یگانه تفاوت بین خود و فخرالنساء را در چاق‌بودن خودش می‌بیند:

> عکس [فخرالنساء] را روبه‌روی آینه گرفت و خودش را هم نگاه کرد: اگر صورتم یه کم لاغر می‌شد ... به عکس نگاه کرد و به صورت خودش و خال را درست گذاشت گوشهٔ چپِ دهانش ... مثل عکس خندید ... (همان: ۶۱-۶۲).

فخری نهایتاً با همبسترشدن با شازده (آن‌هم به‌طرزی گروتسک، کنار جسد فخرالنساء)، به‌شکلی کارناوال‌گونه به همسر شازده تبدیل می‌شود (همان: ۸۲-۸۵).

۴. «ناهمگونی زبانی» در رمان

از نظر باختین، زبان هر شخصیتی را در رمان، باید بر اساس پایگاه اجتماعی او بررسی کرد. زبان گروه‌های اجتماعی مختلف با هم تفاوت دارد؛ مثلاً تعبیرهای زبانی‌ای که تعمیرکاران یا نظامیان یا پزشکان به کار می‌برند، مبیّن حرفهٔ خاص هریک از این گروه‌های اجتماعی است. به همین ترتیب، می‌توان گفت کاربرد زبان برحسب ژانر تغییر می‌کند و برای مثال، تعابیر رایج در آثار حماسی به‌طور معمول در اشعار غنایی و عاشقانه به کار نمی‌روند. رمان از این ویژگی ممتاز برخوردار است که می‌تواند گفتار فخیمانه یا پُرطمطراق را با بیان عامیانه یا حتی زبان غیرمعیار و لاتی و طرز بیان بزهکاران در هم آمیزد و لایه‌بندی‌های اجتماعی را نشان دهد.

همهٔ ما در زندگی روزمره ناهمگونی زبانی را تجربه می‌کنیم. در فروشگاه شنوندهٔ زبانی هستیم که در همایش علمی نمی‌شنویم؛ در صف نانوایی صحبت‌هایی را می‌شنویم که در بیمارستان نمی‌شنویم؛ و ... . ما هر روز نه‌فقط در جایگاه شنونده در معرض زبان‌های ناهمگون قرار می‌گیریم، بلکه خودمان انواع این زبان‌های ناهمگون را در موقعیت‌های مختلف تولید می‌کنیم؛ برای مثال، با همکار خود به‌گونه‌ای سخن می‌گوییم که با نحوهٔ حرف‌زدنمان با همسر و فرزندانمان تفاوت دارد؛ برای صحبت با آبدارچی محل کارمان از زبانی استفاده می‌کنیم که در گفت‌وگو با رئیس اداره به کار نمی‌بریم و ... . کلماتی که برای بیان برمی‌گزینیم، چیدمان کلمات در جملات (نحو)، لحنی که در کلام خود اختیار می‌کنیم، آهنگ صدا و غیره، همه‌وهمه، باید با نوع رابطهٔ ما با مخاطب تطبیق داشته باشد؛ زیرا گونه‌ای از زبان که می‌تواند در موقعیتی معیّن و برای مخاطبی خاص مناسب باشد (مثلاً ابراز عشق به همسر)، ممکن است در موقعیتی دیگر و برای ارتباطی متفاوت با مخاطبی دیگر کاملاً نامناسب و حتی مسئله‌آفرین شود.

باختین رعایت این تنوع یا «لایه‌بندی درونی» را در رمان، «ناهمگونی زبانی» می‌نامد (Klages, 2017: 136). رمان دربرگیرندهٔ مجموعه‌ای از گونه‌های زبانی است که هم در گفتار راوی و هم در گفتار شخصیت‌ها متبلور می‌شود؛ مثلاً یکی از این گونه‌ها می‌تواند تعابیر زبانی‌ای باشد که در

شغل یا حرفهٔ خاصی کاربرد دارد؛ گونه‌ای دیگر می‌تواند الگوی معمولیِ صحبت‌های دورهمی باشد (احوال‌پرسی، غیبت‌کردن، شایعه‌پراکنی، شِکوه‌های عمومی از گرانی، ...)؛ گونه‌ای دیگر می‌تواند شامل اظهارات مؤلف باشد؛ گونهٔ متفاوت دیگری می‌تواند زبان رایج در مطبوعات و گزارش‌های خبری باشد و ... . ویژگی رمان این است که همهٔ این گونه‌های زبانی، به‌رغم ناهمسازی آنها، دائماً در برهم‌کنش با یکدیگر قرار می‌گیرند. به‌این‌ترتیب است که رمان به مرکزگریزی و تکثر صداها میدان می‌دهد. رمان‌نویسانِ قادر به نگارش رمان‌های چندصدایی، کسانی هستند که می‌توانند گونه‌های مختلف کاربرد زبان را در جامعه، در آثارشان ثبت کنند.

ناهمگونی زبانی در درجهٔ نخست، واقعیتی اجتماعی است که باید در رمان بازآفرینی شود. باختین در کتاب *تخیل گفت‌وگویی*، نقد رمان را مترادف «سبک‌شناسی جامعه‌شناسانه» می‌داند. در این کتاب، باختین چنین استدلال می‌کند:

> گفت‌وگوی اجتماعی در همهٔ جنبه‌های گفتمان پژواک می‌یابد؛ هم در جنبه‌های به‌اصطلاح «محتوایی» و هم در جنبه‌های به‌اصطلاح «صوری» ... . بیانِ رمان‌گونه، کوچک‌ترین تغییر و تحول در اوضاع اجتماعی را با نهایت دقت و ظرافت ثبت می‌کند ... . صداهای اجتماعی و تاریخی‌ای که زبان مشحون از آنهاست ... در رمان به‌صورت یک نظام سبک‌شناختیِ ساختاریافته سامان می‌یابند (Bakhtin, 1981: 300).

هدف منتقدان باختینی از بررسی ناهمگونی زبانی، نهایتاً پاسخ به این پرسش است که آیا نویسنده توانسته است گونه‌های مختلف زبان را در جامعه رصد کند و از آن برای بازنمایی اقشار مختلف اجتماعی در رمان استفاده کند یا خیر؟ ام.کُیت بوکر دربارهٔ مفهوم «ناهمگونی زبانی» چنین می‌نویسد:

> نظریهٔ باختین دربارهٔ رمان بر پایهٔ زبان بنیاد نهاده شده است. مطابق با استدلال او، ویژگی متمایزکنندهٔ رمان را به‌منزلهٔ ژانر، باید در این دید که رمان چگونه «زبان‌های» گوناگون جامعه را با گفتمان خودش در هم می‌آمیزد ... زبان‌ها[ی اقشار اجتماعی مختلف] در رمان، دلالت‌های مشخص اجتماعی ـ سیاسی نیز دارند؛ به این صورت که هریک از آنها جهان‌بینی کاملی را بازنمایی می‌کند. ناهمگونی زبانی، مفهوم مهمی در نظریهٔ باختین است که مقصود از آن نه صرفاً واژه‌های مورد استفادهٔ گروه‌های اجتماعی مختلف، بلکه کل بافتار اجتماعی، فرهنگی و ایدئولوژیک رمان است. در رمان، زبان‌های مختلف به‌شکلی پویا با هم وارد تعامل می‌شوند (Booker, 1996: 110).

به طریق اولی، کاریل امرسون و گَری‌سال مورسون مفهوم «ناهمگونی زبانی» را در نظریهٔ باختین بسیار بااهمیت می‌دانند و دربارهٔ آن چنین می‌نویسند:

> باختین ... در مقاله‌ای با عنوان «گفتمان در رمان»، استدلال می‌کند که ویژگی رمان به‌منزلهٔ ژانر، عبارت است از تشدید «ناهمگونی زبانیِ گفت‌وگویی‌شده». به اعتقاد او، وظیفهٔ اصلی رمان از منظر کارکرد زبان در آن، این است که جهان‌بینی‌ها و تجربیات مختلف را به گفت‌وگو با هم وارد کند، سپس برهم‌کنش‌های حاصل از این گفت‌وگو را به‌نحو مبالغه‌آمیزی نشان دهد و همچنین آن برهم‌کنش‌هایی را که اصلاً رخ نداده‌اند، تخیل کند ... از منظری کاملاً ادبی می‌توانیم بگوییم این نظریه دربارهٔ زبان و رمان، در کنار تکنیک‌های خاصِ آن برای تحلیل متن، شاید ماندگارترین سهم باختین در نقد ادبی باشد (Emerson & Morson, 2012: 37).

گلشیری در *شازده احتجاب* از راه تباین صداها و ایجاد کارناوال، موفق به ایجاد همان کیفیتی در این رمان می‌شود که باختین آن را ناهمگونی زبانی می‌نامد. در بخش‌های پیشین دیدیم که ناهمخوانی آشکاری بین صدای فخرالنساء از یک‌سو و صدای جد کبیر و پدربزرگ از سوی دیگر به چشم می‌خورد؛ اما تنوع و تنافر صداها محدود به این شخصیت‌ها نیست؛ برای مثال، صدای فخری که جایگاه اجتماعی فرومرتبه‌ای دارد، در تباین با صدای رسمی و فخیمانهٔ اشراف‌زادگان، ویژگی‌های سبک گفتار محاوره‌ای و عامیانه را به نمایش می‌گذارد:

> امشب [شازده] چه مرگیش شده؟ دهنش که هیچ بو نمی‌داد. خیلی وقته عرق نمی‌خوره. آدم گرمش می‌شه و می‌تونه بی‌اونکه دسی تو خودش ببره، فخرالنساء بشه ... اقلاً خوبه این چلچراغارو، این قالیو نفروخت (گلشیری، ۱۳۹۴: ۷۴).

از سوی دیگر، صدای خودِ شازده احتجاب، صدایی یأس‌زده و افسرده است؛ صدای آخرین بازماندهٔ خانواده‌ای فئودالی که جایگاه ممتاز خود را از دست داده است و حشمت و قدرت سابق را دیگر ندارد؛ چندان‌که مجبور می‌شود صندلی مُنَبَّت‌کاری‌شده و جواهرنشان پدربزرگش را به سمسار یهودی بفروشد (همان: ۱۸). واژگان و نحوِ جملات او از سویی نشانه‌های اصالت قجری دودمانش را دارد و از سوی دیگر، نشانه‌های میل‌کردن به‌سمت فارسی سره‌ای که با روی کار آمدن حکومت پهلوی جایگزین زبان مطنطن رایج در دورهٔ قاجاریه شد. صدای مراد (و همسرش حُسنی) که هر از گاهی خبر مرگ یکی از اعضای خانوادهٔ احتجاب را می‌آورند، جایگاه اجتماعی فرومرتبهٔ آنان را بازمی‌تاباند:

> شازده‌جون، اموراتم اصلاح نمی‌شه. وقتی دیدم شام شب نداریم، گفتم «حُسنی، صندلی [چرخ‌دار من] را بیار، بلکه کَرَمِ شازده کاری بکنه» ... خدا عمر و عزتت بده، شازده (همان: ۷–۸).

صدای سرهنگ احتجاب که با پشت‌کردن به دودمانش به ارتش نوپای پهلوی ملحق می‌شود،؛ صدای عمه‌بزرگ که با گفتار زنی اشراف‌زاده، شازده احتجاب را در کودکی از بازی با پسر باغبان منع می‌کند؛ صدای منیره‌خاتون (یکی از زن‌های عقدی پدربزرگ) که اخلاقیات صوری قاجاری را زیر پا می‌گذارد؛ و به همین ترتیب، صداهای سایر شخصیت‌های رمان، طیفی از سبک‌های گوناگون زبانی و به طریق اولی طیفی از جهان‌بینی‌های ناهمساز را به نمایش می‌گذارد.

۵. جمع‌بندی

یکی از خدمات نظریهٔ باختین به نقد ادبی، کمک به شکل‌گیری فهم جدیدی از کارکرد زبان در رمان (و کلاً ادبیات) بود. البته نظریه‌پردازان ادبیات و به‌خصوص کسانی که علائق آنها در تحقیقات ادبی بر تصحیح متن متمرکز می‌شود، همیشه به زبان توجه کرده‌اند؛ زیرا زبان تاروپودِ به‌وجودآورندهٔ متون ادبی است. با این حال توجه آنان به زبان، به‌طور سنتی از محدودهٔ بلاغت فراتر نرفته است و بیشتر در پی این بوده‌اند که نشان دهند زبان در متون ادبی (به‌طور خاص شعر) چگونه به زیباشدن بیان کمک می‌کند. متقابلاً باختین در بحث دربارهٔ رمان، با اهمیت‌دادن به جنبه‌های اجتماعی زبان، تأکید می‌کند که باید نحوهٔ به کار رفتن آن را در کانون توجه قرار دهیم. از نظر او زبان در رمان، برخلاف زبان شعر، همواره تعیّن تاریخی دارد؛ به‌همین‌سبب است که نثر

در رمان، مانند نثر در مطبوعات یا متون حقوقی و سیاسی، همیشه معطوف به امور انضمامی است، نه معطوف به مفاهیم انتزاعی. این خصلت انضمامی ایجاب می‌کند که زبان در رمان همان‌گونه باشد که گروه‌های اجتماعی عملاً آن را به کار می‌برند.

جایگاه باختین در نقد ادبی به نظریه‌پردازی‌های او دربارهٔ زبان ادبی محدود نمی‌شود و می‌توان افزود که او با نظریهٔ رمان چندصدایی، معنای جدیدی از «گفت‌وگو» را هم در مطالعات ادبی رواج داد. تمام بحث‌های باختین دربارهٔ رمان، همهٔ اصطلاحات ابداعی او و در واقع کل آنچه ذیل عنوان «مکتب باختین در نقد ادبی» می‌شناسیم، بر پایهٔ این ایدهٔ مرکزی شکل گرفته است که گفت‌وگو راهی برای فهم دیگری (و خودمان) است. از نظر باختین، گفت‌وگو ماهیتی بین‌الاذهانی و لذا اجتماعی دارد. نظریه‌پرداز ادبی فرانسوی، یولیا کریستوا، همین دیدگاه باختین را دربارهٔ بین‌الاذهانیت شالودهٔ نظریهٔ خود دربارهٔ بینامتنیّت قرار داد (Stevens, 2015: 221 & Barsky, 2010: 40) که می‌توان آن را «گفت‌وگوی متن‌ها» نامید. به اعتقاد باختین، هرگاه زبان را به‌منظور گفت‌وگو به کار می‌بریم، از جرگهٔ ذهنیت فردی خود بیرون می‌رویم و وارد فضایی بینافردی می‌شویم؛ فضایی برای وصل شدن «خود» به «دیگری». باختین با اشارهٔ خاص به آثار داستایفسکی، دربارهٔ گفت‌وگو می‌گوید:

> اصلاً نباید تعجب کرد که گفت‌وگو چنین مرکزیتی در جهان هنرمندانهٔ داستایفسکی دارد؛ آن‌هم گفت‌وگو نه به‌منزلهٔ وسیله، بلکه به‌منزلهٔ هدفی فی‌نفسه. در جهان او، گفت‌وگو مقدمهٔ ورود به کنش نیست، بلکه خود کنش است. گفت‌وگو وسیلهٔ آشکارکردن یا نشان‌دادن سرشتِ از پیش ساخته‌وپرداخته‌شدهٔ انسان نیست. خیر، انسان در گفت‌وگو نه‌فقط خویشتن را از بیرون به دیگران می‌نمایاند، بلکه نخستین‌بار خود واقعی‌اش می‌شود. تکرار می‌کنم، گفت‌وگو ما را فقط به دیگران نمی‌شناساند، بلکه به خودمان هم واقف می‌کند. وجود داشتن، یعنی برقرارکردن مراوده‌ای گفت‌وگویی با دیگران. هرگاه گفت‌وگو ناممکن شود، امکان همه‌چیز از بین می‌رود؛ لذا، گفت‌وگو ذاتاً نمی‌تواند و نباید به پایان برسد (Bakhtin, 1999: 252).

در تلقی غیرباختینی، گفت‌وگو معمولاً نقطهٔ مقابل عمل پنداشته می‌شود؛ چنان‌که وقتی کسی می‌گوید: «به جای حرف‌زدن، کاری بکن»، مقصودش این است که گفتار و گفت‌وگو کافی نیست و گوینده باید اقدامی بکند؛ اما همان‌گونه که از این نقل قول پیداست، باختین گفت‌وگو را نوعی «کنش» و برآورده‌کنندهٔ نَفْس محسوب می‌کند. گفت‌وگو تلاشی برای معرفت به نَفْسِ خودمان و شناخت دیگران است. نظریهٔ باختین به روش‌هایی در نقد ادبی به کار می‌رود که مرکزیت گفت‌وگو در برساختن شخصیت‌ها و مضامین آثار ادبی را نشان دهد. همچنان‌که با خوانش باختینی رمان *شازده احتجاب* نشان دادیم، در رمانی که از منطق گفت‌وگویی پیروی شده باشد، شخصیت‌ها نه به‌صورت افرادی قائم‌به‌ذات، بلکه چونان آحادی از جامعه و در تعامل دائمی با یکدیگر بازنمایی می‌شوند. این شخصیت‌ها نمی‌توانند آرزوهایی بی‌ربط به هستی اجتماعی خود داشته باشند و لذا تصمیم‌ها، کنش‌ها و رفتارهای آنها متأثر از رابطه‌ای گفت‌وگویی با دیگران است؛ خواه دیگرانی که ذهنیتی شبیه خود آنها دارند و خواه دیگرانی که از گفتمانی متفاوت پیروی می‌کنند. منتقد باختینی با تحلیل رمان نشان می‌دهد که سوژهٔ گفت‌وگوکننده به‌واسطهٔ زبان (پدیده‌ای بین‌الاذهانی) به مخاطب رمان معرفی می‌شود و هر «منِ» منفرد در واقع «ما» است.

ازجمله نقاط قوّتی که می‌توان برای نظریهٔ باختین برشمرد، این است که این نظریه برای آن دسته از منتقدان و پژوهشگرانی که حوزهٔ کارشان را به رمان یا ادبیات داستانی محدود کرده‌اند، ایده‌آل محسوب می‌شود. با این حال، همین موضوع (تمرکز نقد باختینی بر رمان) را باید یکی از محدودیت‌های این نظریه دانست. اکثر نظریه‌های نقد در بحث دربارهٔ انواع متون ادبی پرورانده شده‌اند و گستردگی دایرهٔ کاربرد آنها به منتقد اجازهٔ طبع‌آزمایی در حوزه‌ها و ژانرهای مختلف را می‌دهد. برخلاف کسانی که مایل‌اند در یک حوزهٔ تخصصی معیّن نقد بنویسند، آن عده از منتقدانی که علائق پژوهشی آنها متنوع است، این را محدودیت و ضعف نظریهٔ باختین می‌دانند که دیدگاه‌های او خارج از حوزهٔ رمان چندان به کار نقد ادبی نمی‌آید. به‌منظور روشن شدن این محدودیت، کافی است نظریهٔ باختین را با مثلاً نقد اسطوره‌ای ـ کهن‌الگویی مقایسه کنیم. همهٔ متون ادبی، اعم از نمایش‌نامه یا شعر یا داستان، می‌توانند جنبه‌ای اسطوره‌ای داشته باشند. به طریق اولی، کهن‌الگوها بخشی از ناخودآگاه جمعی بشرند و لذا در انواع متون ادبی یافت می‌شوند؛ ازاین‌رو، کاربرد این رویکرد با محدودیتی از نظر ژانر یا دورهٔ تاریخی و امثال آن مواجه نیست.

دربارهٔ محدودیت‌های نقد باختینی، این را هم می‌توان افزود که در این رویکرد، از ابعاد روان‌شناختی شخصیت‌های رمان غفلت می‌شود. یکی از دیرینه‌ترین وظایفی که نقد ادبی از زمان ارسطو به این‌سو برای خود قائل بوده، عبارت است از «شناساندن شخصیت‌ها از درون». در زندگی واقعی، انسان‌ها را از بیرون می‌بینیم؛ ولی ادبیات با حساس‌کردن خواننده به جزئیاتِ ظاهراً بی‌اهمیت، اما در واقع دلالت‌مند، مخاطب را به کشف جنبه‌های ناپیدای شخصیت‌های داستان‌ها و رمان‌ها سوق می‌دهد (امیال ناخودآگاهانه، هراس‌های کتمان‌شده، تعارض‌های روانی و انگیزه‌های واقعی آنها). نقد ادبی با مفاهیم و روش‌شناسی‌های خود، ابزارهایی برای نیل به این کشف در اختیار خواننده می‌گذارد. با استفاده از این ابزارها، شخصیت داستانی عمق پیدا می‌کند (از تصویری مسطح به انسانی سه‌بُعدی تبدیل می‌شود) و می‌توانیم به اعماق روان او وارد شویم و شناخت دقیقی از او به دست آوریم. باختین با فروکاستن شخصیت به «صدا» عملاً بر این ژرفای روانی چشم می‌بندد. او در کتاب *مسائل رویکرد ادبی داستایفسکی* صراحتاً می‌نویسد:

> قهرمان رمان داستایفسکی تصویری عینیت‌یافته نیست، بلکه گفتمانی مستقل یا صدای محض است. ما او را نمی‌بینیم، بلکه فقط صدایش را می‌شنویم ... نحوهٔ ساخته‌وپرداخته شدنِ هنرمندانهٔ رمانِ نوشته‌شده به سبک داستایفسکی چنان است که به سوی کشف گفتمان قهرمان و روشنگری دربارهٔ آن میل می‌کند» (Ibid: 53).

رفع این محدودیت‌ها می‌تواند با بسط و روزآمدسازی نظریهٔ باختین صورت گیرد. با توجه به تحول و دگرگونی مستمر ادبیات، نظریه‌های ادبی هم باید متحول و روزآمد شوند. هر نظریه‌پردازی در حوزهٔ ادبیات و نقد ادبی، براساس متون ادبی موجود و ویژگی‌های آنها نظریهٔ خود را می‌پروراند. باختین نیز از این قاعدهٔ عام مستثنا نیست. اکنون که حدود نیم‌قرن از مرگ او می‌گذرد، می‌توانیم باتوجه‌به تحولات ژانرها در دهه‌های اخیر، چشم‌اندازی از روزآمدسازی نظریهٔ باختین ارائه دهیم. خود باختین در نوشتاری دربارهٔ آثار گوته، در این خصوص چنین می‌نویسد:

> هر چیزی، خواه اندیشه‌ای انتزاعی و خواه تکه‌ای از تخته‌سنگِ کرانهٔ یک رود، مُهر و نشان زمان را بر خود دارد و آکنده از آن است. هر چیزی شکل و معنای خود را به‌مرور زمان به دست می‌آورد (Bakhtin, 1986: 42).

همسو با همین دیدگاه، ما نیز می‌توانیم در تلاش برای بسط نظریهٔ باختین، این گزاره را مطرح کنیم که افزون بر رمان، داستان کوتاه پسامدرن هم می‌تواند چندصدایی باشد. باختین در ۱۹۷۵ درگذشت و از آن زمان تا دورهٔ ما، ادبیات به شکل‌های متنوع و جدیدی به حیات خود ادامه داده است. بسیاری از شکل‌های جدید ادبیات، یا برخی از ژانرهای جدیدی که بر اثر تحولات فرهنگی پسامدرن در دورهٔ معاصر پدید آمده‌اند، ویژگی‌هایی دارند که اگر باختین امروز زنده بود، با بررسی آنها به این نتیجه می‌رسید که نظریهٔ او منحصر به رمان نیست و دامنهٔ کاربرد آن می‌تواند گسترده‌تر باشد و سایر شکل‌های ادبیات داستانی (به‌طور خاص داستان کوتاه پسامدرن) و همچنین فیلم‌های سینمایی را هم شامل شود؛ ازاین‌رو، با خلاقیت نظری می‌توان از «داستان کوتاه چندصدایی» یا «فیلم سینماییِ کارناوال‌گون» سخن به میان آورد، بی‌آنکه این سخن با نظریهٔ باختین که اساساً دربارهٔ رمان است، تعارضی داشته باشد. این دیدگاه را برخی از باختین‌شناسان مشهور هم تأیید می‌کنند؛ برای مثال، سو وایس[۱] داستانی به نام «فرزند آشپزخانه»، نوشتهٔ داستان‌نویس صاحب‌نام انگلیسی، آنجِلا کارتر، را با رویکرد باختین نقد کرده است. وایس در این نقد استدلال می‌کند که داستان یادشده کیفیتی کارناوال‌گونه دارد و بسیاری از ویژگی‌هایی که باختین دربارهٔ رمان اصطلاحاً «رئالیسم عجیب‌وغریب» می‌نامد، می‌توان در این داستان یافت (Vice, 1997: 189-191). یکی دیگر از شارحان و منتقدان باختینی به نام اَلستر رِنفرو نیز دیدگاه مشابهی دارد. وی اشاره می‌کند که گرچه باختین در تحقیق دربارهٔ عنصر زمان و مکان، از رمان‌های قرن نوزدهم فراتر نرفت، اما «از نوشته‌های او به‌وضوح چنین برمی‌آید که ویژگی‌ها و مشخصه‌های همهٔ گونه‌های فرعیِ رمان را [نیز] آن الگوهای زمانی‌ـمکانی‌ای تعیین می‌کنند که به روایتِ آن رمان‌ها چهارچوب می‌دهند» (Renfrew, 2015: 121). برخی از این گونه‌های فرعی رمان که باختین اصلاً به آنها نمی‌پردازد، اما نظریهٔ او در موردشان صدق می‌کند، عبارت‌اند از: «رمان کارآگاهی»، «رمان جنگ» و «رمان پردیس دانشگاه»[۲]. رِنفرو می‌افزاید:

> از تحلیل‌های باختین همچنین می‌توان چنین استنتاج کرد که او [اگر امروز زنده بود] بسیاری از نمونه‌های رمان پسامدرن را ... رمان‌هایی محسوب می‌کرد که پیوستار زمانی ـ مکانی ندارند (همان).

با استناد به این دو باختین‌شناس، می‌توان استدلال کرد که نظریهٔ باختین نباید به رمان محدود باشد و می‌تواند در نقد ادبیات داستانی به‌طور اعم (شامل داستان کوتاه)، همچنین نمایش‌نامه‌های مشارکتیِ پسامدرن،[۳] ایضاً فیلم‌های سینمایی و امثال آن به کار برده شود. با این کار، هم میدان

---

۱. استاد ادبیات در دانشگاه شفیلد انگلستان که منتقد ادبی باختینی هم هست.

۲. نوعی از رمان که رویدادهای آن در محیط بستهٔ یک دانشگاه رخ می‌دهد و شخصیت‌هایش نوعاً استاد یا دانشجو هستند.

۳. نمایش‌نامه‌هایی چندصدایی که هنگام اجراشدن بر صحنه، تماشاگران هم می‌توانند در آن شرکت کنند.

فراخ‌تری برای کاربرد نظریهٔ باختین در نقد ادبی باز می‌شود و هم اینکه راه برای همکاری‌های میان‌رشته‌ای بین منتقدان ادبی و منتقدان فیلم و نمایش‌نامه هموار می‌گردد.

منابع

اخوان‌ثالث، مهدی (۱۴۰۰) «غزل ۳»، *از نیما تا بعد: برگزیده‌ای از شعر امروز ایران به انتخاب فروغ فرخزاد*، به اهتمام مجید روشنگر، چ ۹، تهران، مروارید.

باختین، میخائیل (۱۴۰۰ الف)، *تخیل مکالمه‌ای؛ جستارهایی دربارهٔ رمان*، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، چ ۶، تهران، نشر نی.

باختین، میخائیل (۱۴۰۰ ب)، *پرسش‌های بوطیقای داستایفسکی*، ترجمهٔ سعید صلح‌جو، چ ۳، تهران، نیلوفر.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۹۴)، *شازده احتجاب*، تهران، نیلوفر.

Akhwan Thalath, Mahdi (1400) "Ghazal 3", from Nima to later: a selection of modern Iranian poetry selected by Forough Farrokhzad, edited by Majid Roshangar, Ch 9, Tehran, Marwarid. [In Persian].

Bakhtin, Mikhail (1400 A), conversational imagination; Essays about the novel, translated by Roya Pourazer, Ch. 6, Tehran, Nei Publishing House. [In Persian].

Bakhtin, Mikhail (1400 B), Dostoyevsky's Boutique Questions, translated by Saeed Salhjo, Ch. 3, Tehran, Nilofar.[In Persian].

Bakhtin, Mikhail (1981), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans, Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas.

Bakhtin, Mikhail (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. Vern W. McGhee. Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, Mikhail (1999), *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans, Caryl Emerson, Minneapolis, University of Minnesota.

Barsky, Robert F. (2010), "The Undergraduate Theory Course", *Teaching Narrative Theory*, Eds. David Herman, Brian McHale and James Phelan. New York, Modern Language Association of America.

Booker, M. Keith (1996), *A Practical Introduction to Literary Theory and Criticism*, New York, Longman.

Bressler, Charles E. (2012), *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*, 5th ed, New York, Longman.

Eagleton, Terry (2019), *Literary Theory: An Introduction*, 2nd ed, Oxford, Blackwell.

Emerson, Caryl and Gary Saul Morson (2012), "Mikhail Bakhtin", *Contemporary Literary & Cultural Theory: The Johns Hopkins Guide*. Eds. Michael Groden, Martin Kreiswirth and Imre Szeman, Baltimore, The Johns Hopkins University.

Golshiri, Hoshang (2014), Prince of Ehtjab, Tehran, Nilofar. [In Persian].

Harland, Richard (1999), *Literary Theory from Plato to Barthes: An Introductory History*, London, Macmillan.

Klages, Mary (2017), *Literary Theory for Beginners*, New York, For Beginners Publications.

Klages, Mary (2018), *Literary Theory: The Complete Guide*, New York, Bloomsbury Academic.

Kreshner, R. Brandon (2001), "Mikhail Bakhtin and Bakhtinian Criticism", *Introducing Literary Theories: A Guide and Glossary*. Ed. Julian Wolfreys. Edinburgh, Edinburgh University.

Lodge, David, and Wood Nigel (2013), *Modern Criticism and Theory*, 3rd ed. Harlow, Pearson Education.

Malpas, Simon, and Paul Wake (2013), *The Routledge Companion to Critical Theory*, London, Routledge.

Morson, Gary Saul (2006), "The Russian Debate on Narrative", *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*, Ed. Patricia Waugh, Oxford, Oxford University.

Renfrew, Alastair (2015), *Mikhail Bakhtin*, London, Routledge.

Ryan, Michael (2017), *Literary Theory: A Practical Introduction*, Oxford, Blackwell.

Selden, Raman (ed.) (2005), *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 8, From Formalism to Poststructuralism*, Cambridge, Cambridge University.

Stevens, Anne H. (2015), *Literary Theory and Criticism: An Introduction*, Peterborough, Broadway.

Vice, Sue (1997), *Introducing Bakhtin*, Manchester, Manchester University.