چندصدایی در متن و ایجاد گفتمان‌های جدید:
بررسی رمان طبل حلبی

مجتبی خراسی[۱]، سید رحیم موسوی نیا[۲]

تاریخ دریافت:۹۷/۲/۸، تاریخ تایید:۹۷/۹/۱۱

چکیده

این پژوهش از مفهوم چندصدایی باختین و ابهام روایی در رمان *طبل‌حلبی* اثر گونترگراس استفاده و امکان ایجاد گفتمان فراداستانی را ارزیابی نموده است. ضمن بررسی رمان *طبل حلبی*، ابتدا ظرفیّت‌های زیباشناختی و خطابی روایت منثور در برابر گفتمان تمامیّت خواه شعری، مطابق با الگوهای باختینی، مطالعه و سپس گفتمان منثور با کمک الگوی پیشنهادی در این مقاله اصلاح و تقویت می‌گردد. اگرچه نمی‌توانیم منکر حضور مؤلّف در اثر خویش باشیم، اما آنچه که در اینجا بیشتر مورد توجه است تعامل میان اظهارات چندصدایی است که در سخنان راوی غیرقابل‌باور داستان نمود یافته و به کمک مفاهیم باختینی کارنواله و چندآوایی قابل شناسایی هستند. در این مطالعه، به چگونگی و میزان جذب/نفوذ گفتمان «غیرخودی» در گفتمان «خودی» پرداخته شده و بدین ترتیب دنیایی را پیشنهاد کرده ایم که در آن اظهارات حاشیه‌ای قادر به تعامل با نیروهای مردسالارانه مرتبط با فرهنگ سلطه باشند. ما در اینجا ضمن بررسی رمان فوق نتیجه گرفتیم که پتانسیل نظم‌گریز و هنجارشکن هر متن روایی نه‌تنها از درهم‌تنیدگی کارنواله‌ی آن با فرهنگ مسلّط بلکه از توانایی آن در عبور از قیود فرهنگ سلطه و بازیابی پیوندهای هم‌زمانی و درزمانی خود با سایر فرهنگ‌ها، خاصّه مبانی فرهنگی‌خویش، حاصل شده است. در این الگوی پساباختینی، هویت‌های غیرخودی با قدرت پدرسالارانه در تعامل متنی هستند و در عین حال، اقلیم مستقلّ خویش را برمبنای الزامات درونی و بیرونی خود خلق و تثبیت می‌نمایند. هر روایت گرچه به نویسنده آن تعلق دارد و حاوی جهان بینی اوست، امّا خواه‌ناخواه نشانه‌ها و تعابیری از گفتمان غیرخودی را نیز در خود دارد که در لایه‌های مختلف داستان قابل بحث و بررسی هستند. این ویژگی‌ها که از متن اقتباس می‌شوند، زمینه‌ساز ایجاد گفتمان‌های فراداستانی (فراتر از ظاهر آن روایت) هستند.

کلیدواژه‌ها: جوابگویی روایی، کارنواله، چندصدایی، ابهام روایی، گفتمان

۱کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، مرتبه علمی مربی در گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز m.kharrasi@yahoo.com

۲دانشیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز
moosavinia@scu.ac.ir

مقدّمه

میخاییل باختین، در اثر برجسته خویش، «گفتمان در رمان»، بیان می‌دارد که طیّ اعصار و قرون گذشته، هنر و زندگی به منزله دو وضعیت وجودی، عمدتاً جدای از هم انگاشته شده‌اند؛ حال آنکه تعاملات فی‌مابین آنها حتّی در مباحث زبانشناسی و فلسفی اجتناب‌ناپذیر است (باختین، ۱۹۸۱: ۲۵۹). نظریه باختین راجع به اینکه زبان، در هنگام کاربرد، ماهیّتی گفتگویی[۱] دارد را می‌توانیم راه‌حلّی ساختارزدایانه برای ایجاد پیوند بین زندگی و هنر، یا به عبارتی بین نیروی مقاومت در هویت‌های سرکوب‌شده و گفتمان بالا به پایین در نظام پدرسالار در نظر بگیریم. باختین ژانرهای ادبی کمدی و نثر (مخصوصا رمان) را که در طول تاریخ، پایین‌دست محسوب شده‌اند، عرصه‌ای برای ابراز عقیده مخالف می‌داند که به نیروهای گریز از مرکز یا همان صداهای سرکوب‌شده اجازه می‌دهد نیروهای مرکز گرا را به چالش بکشانند. به باور باختین، این ویژگی حاصل از ظرفیّت‌های طنزپردازی و نقیضه‌گویی چنین ژانرهای دست‌پایین می‌باشد. همانطور که دیوید لاج (۲۰۰۰: ۱۰۵) گفته: «این سنّت از آن جهت مورد تکریم باختین است که مقاومتی پایدار علیه ظلم ایدئولوژی‌های تک‌گو و تمامیّت‌خواه فراهم می‌کند».

این مقاله کوششی است برای بازخوانی استدلال باختین درباره ظرفیّت نظری و زیباشناختی نثر رمان در برابر گفتمان شاعرانه که باختین آن را تمامیت خواه و تک‌محور می‌داند. به باور نویسندگان این مقاله، برداشت باختین از هنر و زندگی به خوبی امکان ساختارزدایی از زبان تمامیت‌گرای شعر را فراهم نموده است. با این حال، چنانچه ما به مساله تناسب بین چندصدایی در متن و کثرت گفتمان‌های خارجی مستخرج از آن متن بپردازیم، آن گاه به نتایج معنادار و تازه‌تری درباره گفتمان قدرت و اندیشه در هر متن روایی می‌رسیم – و این حقیقتی است که تا حدّی از چشم باختین دور مانده است. در توضیح این موضوع باید بگوییم که چه قدرت و چه اندیشه، هر دو به منزله جلوه‌هایی از تمدّن بشر، در عین حال ایستا (شبه متافیزیک) و رونده (تاریخی) می‌باشند. بنابراین، هر گونه اظهار در متن، گرچه برخوردار از اندیشه و معطوف به قدرتی خاص است، به صورت ضمنی بر واقعیاتی درهم‌تنیده و

---

۱ واژه گفتگویی حاکی از آن است که هر کنش کلامی ریشه در اظهارات قبل از خود دارد و واکنشی آتی را برانگیخته و تمهید می‌کند. در توضیح این امر، باید گفت که هیچ اظهاری در خلاء زاییده نشده است: هر اظهار مجزّا و منفرد در مثلّثی از احتمال (بالقوّه بودن)، فرایند، و نتیجه قرار دارد. نتیجه‌ی یک اظهار معیّن، به عنوان مثال، ممکن است بالقوّه بودن اظهار بعدی را دلالت نماید. همچنین می‌تواند تفصیل یا تشریح یکی از اظهارات قبل و یا اظهارات همزمان باشد.

درهم‌رونده نیز دلالت دارد. این واقعیات که به مانند دالّ شناور عمل می‌کنند، با آنکه از متن برخاسته‌اند به آن محدود نمی‌مانند و از آن و از رابطه کارنواله و دلخوشی موقتی ناشی از آن عبور می‌کنند. این مطلب به صورت موکد در مقاله حاضر مطرح شده است. در واقع ما می‌توانیم مفهوم چندزبانی باختین را به عنوان یک وسیله یا میانه (و نه یک غایت) در نظر بگیریم که به صداهای رانده‌شده و سرکوب‌شده‌ی غیرخودی امکان حضور و حتّی تکمیل چرخه‌ی مرکزگرا-گریز از مرکز را در ظرف نظام سلطه‌گر (همانطور که باختین اذعان دارد) می‌دهد و در عین حال (همانطور که نویسندگان این مقاله در اینجا ابراز داشته‌اند) مجالی برای بروز عوالم و گفتمان‌های مستقل و ماورای سیستم سلطه را بر حسب قابلیت‌های متنی فراهم می‌آورد. مادامی که متن قادر به نفی انقیاد خویش و گریز از سلطه‌پذیری نسبت به زمینه‌ی غالبِ بیرونی باشد، می‌تواند مجالی برای رهاسازی سایر واقعیّات و عوالم بیرونی بدست دهد و لذا به تحقّق فرهنگی هم‌سالارانه (فرهنگی بری از نرینه‌سالاری یا مادینه‌سالاری یا هر گونه قطبیّت نامتوازن) بینجامد[۱].

در مقاله حاضر، رمان *طبل حلبی* اثر گونترگراس (۱۹۵۹) مورد غور و بررسی قرار گرفته تا از این رهیافت، مصداقی برای نظرات مطرح شده در متن فراهم آوریم. در رابطه با انتخاب این رمان باید بگوییم که *طبل حلبی* با طنز شگفت و قدرت زبانشناختی چشمگیر خود، به خوبی ماهیت قدرت و تمدن، کنش و میل تاریخی، و واقعیت و خیال را در شبکه‌ای پویا از ماهیت‌ها و تجارب متعامل در سال‌های مشرف به جنگ جهانی دوم، در خلال جنگ و نیز در سالهای متعاقب آن در بستر اندیشه تمامیت‌خواه نازیسم و کلیسایی و تحمیل انقیاد بر «غیرخودی» به تصویر می‌کشد. باآنکه هر واقعیّت مستقل بیرونی، بخودی خود، شامل پتانسیل‌های زیرلایه‌ای و ناخودآگاه برای تنفّس و حیات چندصدایی (دیگرگویه‌ها به مثابه حضور همزمان دو یا چند صدای ناهمگن در هر سخن رسمی مؤلّف) می‌باشد، تجسّم کامل گفتمان‌های غیرخودی نیازمند پی‌ریزی و غوطه‌ورسازی سایر متون (سایر قرائت‌ها) و سایر زمینه‌های بیرونی (واقعیّات خارجی) در آن متن خواهد بود. این برداشت از متن (به‌صورت برخوردار از زمینه‌های گوناگون بیرونی) را می‌توانیم حرکتی تدریجی و در عین حال تحوّلی ویرانگر تفسیر نماییم که از توجّه صرف به دیگرگویه‌ها (آنچنان که در دوگانه متن-خارجِ‌متن مطرح هستند) به سمت تحقق

---

۱ شاید چنین ترکیبی از فلسفه ما و فلسفه باختین یادآور لایه ای از لایه‌های معنایی عبارت «امّت وسط»، آنچنان که در قرآن کریم ترسیم گردیده، نیز باشد.

واقعیت‌های مختلف بیرونی بر پایه متن حرکت می‌کند. لذا ما در اینجا تلاش کردیم که گستره‌ی ساخت دوگانه باختین را از محدوده‌ی یک زمینه بیرونی معین فراتر ببریم و به جای آن، دلالت‌هایی شناور و ارتباطاتی آشیانه‌ای و درهم‌تنیده را میان آن متن و زمینه‌های بیرونی پرشمار ناشی از آن پیشنهاد دهیم. ساخت دوگانه که ما در اینجا بدان اشاره نمودیم مبین نوعی بازی ظریف با چندصدایی است و باختین (۱۹۸۱) آن را به شکل زیر تعریف کرده:

بیانی که بر اساس نشانگرهای دستوری (نحوی) و انشایی، متعلّق به یک سخنگوی منفرد بوده امّا در واقع در درون خود، دو بیان را درآمیخته: دو شیوه کلام را، دو سبک را، دو زبان را، دو سامانه‌ی معناشناسی و دو فلسفه‌ی ارزش‌شناسی را با هم مخلوط کرده است. (Bakhtin, 304)

در تکمیل این تعریف و در راستای نوآوری ارائه شده در این مطالعه، ما در اینجا به جذب ابعاد عمودی (تداعی‌گری، جانشینی، و همزمانی) و افقی (همنشینی و درزمانی) مربوط به واقعیات بیرونی در درون متن می‌پردازیم. به عبارتی، ظرفیّت‌های موجود در متن برای واژگونی قرائت‌های پدرسالار، نه تنها از ظرافت‌های چندصدایی در چارچوب متن بلکه از تعاملات ظریف با سایر هویّت‌های دست‌پایین یا سرکوب‌شده ریشه می‌گیرند که در خارج از متن – امّا در تأویل آن متن – تعیّن می‌یابند.

برخلاف کلام شاعرانه که در آن روابط میان کلمات و موضوعات انحصاری و فراگیر است، رمان به خاطر ماهیّت چندصدایی آن و برخورداری از گویش‌ها و لهجه‌های مختلف اجتماعی می‌تواند مرزهای موضوعی را درهم‌بشکند و حیاتی مستقل برای خویش خلق کند. به منظور دستیابی به راهکاری موثر برای پوشاندن شکاف میان اظهارات هنری زیباشناسانه (که به صورت سنتی مبین اندیشه‌های تمامیّت‌خواه بوده‌اند) و مسئولیّت‌های خارجی (واقعی)، ما بر مساله روایت، قدرت تخیّل زایا، جوابگویی روایی و عمل داستان پردازی که در قرابتی نزدیک با واقعیّت‌های چندصدایی هستند، تأکید می‌کنیم. شاید به همین علّت است که ریچارد جی لین (۲۰۰۶) می‌گوید:

پاسخ [باختین] شامل مفهوم «جوابگویی» است که وی آن را به صورت «وحدت» بر مبنای گناه مطرح می‌کند: فرد مسئول هر اقلیمی است، به خصوص خطاها و عیوب هر اقلیم، امّا به مجرّد آنکه آنها در این کنش اگزیستانسیالِ مسئولیّت اخلاقی که در اثر گناه حاصل شده است، نفوذ متقابل پیدا نمایند، آن‌گاه هنر و زندگی در موضوع به وحدت می‌رسند. (Richard, 9)

در نتیجه چنین منطق گفتگویی، احترام به «من» دیگری بدست می‌آید. باختین اظهار می‌دارد که گفتگومندی در صدد آن است که «من دیگری را به عنوان فاعل و نه موضوع یا شیء تصدیق نماید...» به هر حال، باید بگوییم که به باور نویسندگان این مقاله، احترام متقابل تنها وقتی به صورت کامل حاصل می‌شود که بتوانیم هویّت اگزیستانسیال دیگری را با دادن حقوق و امتیازات متشابه یا متناسب و اعطای فرصت‌های برابر به منظور حفظ حریم وجودیش به ظهور برسانیم و این مساله باید با استقلال کامل از ویژگی‌های چندصدایی و کارنواله‌ای صورت پذیرد که معمولاً در هر سامانه امپریالیستی حضور دارند. تحت این سناریو که ما در اینجا پیشنهاد داده‌ایم، صداهای سرکوب‌شده تحت سامانه سلطه قادر به رایزنی و چانه زنی با فرهنگ سلطه خواهند بود و افزون بر آن خواهند توانست اقلیم مستقلّ خویش را بازشناسی و بازآفرینی کنند. چنین بازشناسی و بازآفرینی که ما به آن اشاره کردیم بر پایه نیازمندی‌ها و ضروریات داخلی و خارجی «دیگری» انجام می‌گیرد. حاصل این دیدگاه، تشکیل یک دلالت شناور است که بر اساس آن، آزادی دمادم از فرهنگ سلطه، جایگزین آزادی گاه‌به‌گاه و گفتمان پایین‌دست در الگوی کارنواله‌ی باختین می‌گردد.

به منظور توضیح و تبیین بیشتر این موضوع، مثال‌هایی از رمان *طبل حلبی* اثر گونترگراس ارائه می‌شوند.

بررسی روایت دگرزبانه در طبل حلبی

در طول تاریخ، رمان صرفا به منزله تفسیر و تحشیه‌ای ایدئولوژیک و انتزاعی محسوب می‌شده که تحت‌الشعاع و تحت سیطره‌ی زبان و گفتمان واحد شعر بوده است. واضح است که ارائه‌ی رویکردی مدوّن و ملموس راجع به سبک‌شناسی رمان می‌تواند چالشی خطیر را برای تک‌گویی گفتمان شعری فراهم آورد. طی چند دهه‌ی اخیر، به تکنیک‌های هنری و انشایی در نثر توجه کافی شده امّا، همانطور که باختین (۱۹۸۱) نیز گفته است، همچنان «قضاوت بی‌قاعده و نگرش سلیقه‌ای راجع به زبان حکمفرما است و در کلّ، ماهیّت موثّق نثر هنری از نظر دور مانده است» (Bakhtin, 201). تاکنون معلوم گردید که سبک و زبان رمان، سبکی لایه به لایه است و لذا می‌توانیم قائل به سطوح مختلف روایت‌گری در رمان باشیم. این راه را برای ایجاد دیدگاه‌های گوناگون روایی و نیز کانونی سازی‌های مختلف در داستان باز می‌کند. به‌علاوه، در

نتیجه‌ی چندصدایی گفتگومند[1]، مفاهیم و معانی متنی می‌توانند آشکارا از مرزهای مؤلّف و شرح حال و تجارب وی بالاتر روند و داستان در هر بار خوانده شدن و در هر کلام از نو زاییده شود. متن رمان، همانطور که رولان بارت گفته، «فضایی است چندبعدی که در آن نوشته‌های گوناگون که هیچ کدام نیز اصیل و آغازین نیستند، ترکیب می‌شوند و در هم می‌شکنند. متن، بافتی است از نقل‌قول‌های گوناگون برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ» (مرگ نویسنده، بارت، برگردان داریوش کریمی: ۱۳۷۳-۱۴). آنچه ما در اینجا می‌خواهیم بیفزاییم این است که متن نثر روایی و واحدهای گوناگون سبک‌شناسی آن، همچنین می‌توانند به فراتر از مراکز عدیده‌ی فرهنگِ مرکزی بالا روند، سامانه‌ی فرهنگی خویش را خلق کنند، و خود را در الحاق به فرهنگ‌های بی‌نام و غیر دریابند؛ فرهنگ‌هایی که ممکن است با زمینه‌های تاریخی آن متن در تقارن باشند و یا نباشند.

در این مطالعه از تعابیر نشانه‌شناسی دال (صوت-کنش) و مدلول (مفهوم) برای تفکیک سبک‌شناسی شعر (تمامیت‌خواه) و رمان کمک گرفته‌ایم. نگرش کلی این مقاله آن است که معنای روایت، نه در صرف مولف، راوی، خواننده و یا در متن، بلکه در تعاملات و نسبیت‌های درونی و بیرونی آنها شکل می‌گیرد. از دیدگاه نشانه‌شناسی، ظرفیت‌های چندلایه روایتگری و داستان در رمان می‌توانند به مثابه دال آزاد یا شناور عمل کنند و فرصتی بدست دهند تا متن و تأویل متن از سیطره سامانه تمامیت‌خواه به طرف مفاهیم (مدلول‌های) تازه و نو حرکت کنند. با امکان شناورسازی دیگر قرائت‌ها و مصداق‌های بیرونی در متن، گفتمان غیرخودی و هویت فاعلی آن محقق خواهد شد. این فرآیند دال بر حرکتی تدریجی (درزمانی) و نیز تحوّلی ویرانگر (هم‌زمانی) است که برای تحقق واقعیت‌های مختلف بیرونی بر پایه متن تلاش می‌کند.

در رمان *طبل حلبی* گونترگراس، راوی اوّل شخص، اسکار ماتزراس، با اندام رشد نایافته‌ی خود (نشانه‌ای برای عدم تناسب جسمانی وی با مفهوم بدن ایده‌آل در اندیشه‌ی نژادپرست نازیسم) و سکوتی که در دو سوم کلّ داستان بر خود تحمیل کرده، طبیعتاً زمینه‌ساز تبعید احترازناپذیر و حتمی و پس‌زده شدن خود از سوی قرائت‌های پدرسالارانه‌ی متن و خارج‌متن شده است. به عبارت روشن‌تر، تحت سناریوی جذب‌به‌مرکز، آنگونه که در این رمان تحت اسطوره‌ی استیلای ناگزیر نازیسم رخ نموده است، اسکار هم برای هنر و هم برای زندگی نامتناسب می‌باشد. با این حال، اسطوره‌ی پدرسالاری و جرگه‌سالاری نهایتاً با همین نقص ظاهری اسکار، که در تضادّ

1dialogized heteroglossia

فاحش با مفهوم نازیستی از نویسنده و برتری نژادی و جسمانی قرار دارد، درهم شکسته می‌شود. رشک‌ورزی اسکار به نرینگی نازیسم نیز با نوعی طنز بُرنده همراه است. با نگاهی به این رمان درمی‌یابیم که روایت اسکار با گزندگی و خام‌سری طناز خویش، نرینگی و تناسب جسمانی آلفرد، افسر نازیست، را با بی‌اعتبار ساختن مسند پدری و شوهری وی تخطئه می‌کند؛ حتی شرح اسکار از جامه و قواره یونیفرم نازی بر اندام آلفرد موید چنین تلخی و برندگی است – گویا آلفرد این لباس را تکه به تکه و به مرور جمع کرده باشد (گراس، ۱۹۵۱: ۱۱۶):

اگر خوب خاطرم مانده باشد، او (آلفرد) با یک کلاه شروع کرد ... تا مدتی، پیراهنی سفید با کراواتی سیاه، یا شاید هم نیم‌تنه‌ای چرمی با بازوبندی سیاه، همراه با آن کلاه می‌پوشید. سپس اولین پیراهن قهوه‌ای‌اش را خرید و درست یک هفته بعد، آن نیم‌شلوار اسب‌سواری قهوه‌ای عنی و چکمه‌های بلند را داشت.

همچنین درمی‌یابیم که تمایل ذاتی اسکار به تخریب سیستم پدرشاهی[۱] مرسوم، در چارچوب روایت، بر اساس شبهه‌افکنی طنزآلود او بر اعتبار و صحّت رابطه‌ی عشقی آلفرد ماتزرات، پدر اسکار، و ماریا تروچینسکی، دخترجوانی که اسکار پنهانی و در دل به او عشق می‌ورزد، تقویت می‌گردد. از سویی، واقعیّت بیرونی نازیسم، با نابهنجار خواندن جسمی و تحقیر اسکار[۲]، درصدد آن است که نقش جنسیّتی اسکار را از او سلب کند و حقّ وی برای اختیار زن، به طور عام، و اختیار ماریا تروچینسکی، به طور خاص، را تضییع نماید. اسکار که پیش از این پدر بودن آلفرد ماتزرات در تقابل با یان برونسکی، معشوق مادر فقیدش، را بر خویش نفی کرده، اکنون با از دست رفته دیدن امکان وصال ماریا، معشوق خیال خویش، مدعی است که ماریا از وی و نه از آلفرد، پسری را که او کورت می‌نامد، آبستن است. روایت اسکار که از همان آغاز رمان با صبغه‌ای از جنون عجین شده و هماره باورپذیری متن و نیز برداشت خواننده را به چالش می‌کشد، در اینجا نیز قابل توجه است:

این را امروز هم باور دارم، چون داستان ماتزرات خیلی دیرتر واقع شد، دو هفته، نه، ده روز بعد از آنکه من ماریای خواب را در تختخواب برادرش هربرت، برابر کارت پستال‌های جبهه‌ی جنگ برادر کوچکترش سرگروهبان، در اتاق تاریک، بین دیوارها و کاغذ تاریک‌کننده‌ی پنجره

1paterfamilias

۲ بنا به نظر جوزف کارول، میشل فوکو اینگونه «عنوان‌گذاری» را سازوکار نظام سلطه برای استعمار می‌داند و در مباحث معرفت‌شناختی ساختارزدایی به آن می‌پردازد. (Carol 2013)

باردار کردم! او دیگر نه در خواب، بلکه فعال و نفس‌زنان روی راحتی خودمان دیدم؛ ماتزرات دیدم. (*طبل حلبی*، گونترگراس، برگردان دکتر عبدالرحمن صدریه، ۱۳۷۹: ۳۴۵)

از طرفی، صدای سرکوب شده‌ی اسکار در متن روایت، فرصتی بی‌بدیل برای تشکیل وتکوین واقعیّت چندصدایی و کارنواله فراهم آورده است. در توضیح این مطلب باید بگوییم که اسکار، از طریق اظهارات مضحک و در عین حال پریشاننده‌ی خویش، قادر شده است که خود را محقّ مالکیّت ماریا بیابد. وی با رئالیسم جادویی – که آن را طیّ جیغ زدن‌های شیشه‌شکن و طبل‌زدن به جای حرف زدن به ما ارائه می‌کند – فضایی مستقلّ برای هویّت‌بخشی به خود فراهم می‌کند، فضایی که با آنکه با واقعیّات بیرونی نازیسم در تعارض آشکار است امّا در بطن آن به پیش می‌رود. تحت چنین شرایطی، ماریا را نیز می‌توان عشق اول و حقیقی اسکار به حساب آورد و از همین روست که اسکار با گذشته نگری، از کودکی پرماجرای خویش، خاطره «پودر گازدار پر جلزولز» که ماریای کودک از ترشح آب دهان او و در کف دست او خورده بود را دوباره و چندباره به پیش می‌کشد و از آن ابزاری اندیشی برای تبیین مقاومت خویش برای حق مالکیتی که به او داده نشده یا از او سلب شده است، می‌سازد و مکرراً از ماریا می‌پرسد: «آیا یادت نمیاد؟ لطفا، لطفا، حتما یادت میاد. پودر جلزولز. هر بسته اش سه فنیگ قیمت داشت. فقط بهش فکر کن: علف مروارید، تمشک سیاه، چقدر خوشگل کف می‌کرد و جلزولز می‌کرد، و اون حس! ماریا اون حس!» (Grass 161). می‌توان گفت که اسکار با گنجاندن نمودهای مختلف گریز از مرکزِ اظهارات به‌حاشیه‌رانده‌شده در روایت‌پردازی خود، درصدد برآمده است تا تملّک آلفرد بر ماریا در جهان خارجی را لغو و باطل کند. روایت‌گری سربسته و مبهم اسکار، که همچنین مشحون از عناصر رئالیسم جادویی است، را می‌توان همچون ابزاری کارآمد برای واژگون‌سازی زمینه‌ی تک‌گویانه به کمک متن به مثابه دالّ شناور محسوب نمود (لازم به ذکر است که در این مطالعه، هم متن و هم خارج متن (زمینه) دالّ‌هایی شناور هستند که در ظرف التذاذ زیباشناختی بشری قرار دارند و مدلول آن نیز همانا ترکیب فردیّت و جمعیّت می‌باشد). به کرّات ناتوانی جنسی آلفرد مورد تأکید قرار می‌گیرد و رابطه‌ی عشقی و خلوت‌گزینی وی با معشوقش به طرزی تلخ، گزنده و طنزآلود، با ورود بی‌محابای اسکار به محلّ خلوت آن دو، گسلانده و منقطع می‌شود. از سوی دیگر، وجود یک آگاهی زنانه‌ی پایین‌دست، در ورای آگاهی پدرسالارانه، را می‌توان از طریق نهستی‌ها، طفره‌زدن‌ها، و نبودها در کنش پیچیده‌ی داستان‌پردازیِ راوی دریافت. این آگاهی زنانه فرودست که در کنش‌های کلامی و

طنزهای موقعیتی اسکار نمود می‌یابد، سخن از دردها و تألمات زن در زیر چرخ فاشیسم مردسالار دارد. در واقع، متن و راوی در اینجا به صورت ناخودآگاه و/یا غیرارادی، حامل آگاهی پایین‌دست غیرخودی در خود هستند و به فرآیند «دورگه شدن» می‌انجامند. از همین روست که اسکار می‌گوید: «تحمّل شنیدن مداوم برو کنار، برو کنار را نداشتم، چون طبلم از برو کنار برو کنار آنها بلندتر بود، چون من دیگر به او [آلفرد] اجازه نخواهم داد برود کنار همانطور که یان برونسکی همیشه از پیش مادرم می‌رفت کنار.» (گراس، ۱۹۵۱: ۱۶۱). گاه این آگاهی برگردانی از وضعیت رقت‌بار زن در برابر سرنوشت است:

مادرجانم، گرچه زود هیجان و خیالپرداز، ولی هشیارتر از دیگران بود، با بی‌خیالی برای پدیده‌های موهوم تعابیری مثبت می‌یافت. این بود که به دیدن شکستن شیشه‌ی ساعت بشکنی زد و گفت: «شیشه شکسته اسباب خوشبختی است.» و فورا خاک‌انداز و جارو آورد و اسباب خوشبختیش را جمع کرد. من به اعتبار همین باور مادرجانم برای پدر و مادرم و خویشان و آشنایان و حتی ناشناسان محله‌مان اسباب خوشبختی بسیار شده‌ام؛ زیرا همین که کسی می‌خواست طبلم را از دستم بگیرد شیشه‌های پنجره‌اش ... با الماس آوازم خرد می‌کردم. (*طبل حلبی*، گونترگراس، برگردان سروش حبیبی، ۱۳۸۸: ۸۴-۸۵)

چنین اظهاراتی موید دیدگاه باختین درباب درجه حضور سخن غیر است چرا که هر گونه آگاهی فرودست که در روایت واقع می‌گردد، ممکن است حاکی از آواهایی اجتماعی و نه لزوما فردی باشد. همانطور که تزوتان تودورف می‌گوید، باختین قائل به سه درجه مختلف از حضور سخن غیر در هر روایت می‌باشد که اینها عبارتند از حضور آشکار سخن غیرخودی از راه گفتگو، حضور نامتعیّن اما محسوس سخن غیرخودی در خاطره جمعی یک گروه (مثلاً در نقیضه)، و گسترشی از نقل قول آزاد یا «دورگه کردن» که مبیّن حضور توأمان دو گفتار، دو سبک و دو زبان درهم‌تنیده با دو چشم‌انداز معناشناسی و ارزشی مختلف در کنش کلامی یک گوینده منفرد است. (۱۳۷۷: ۱۴۳-۱۴۴) گویا اسکار با ماهیّت کارنواله‌ی اظهارات درون‌متنی اش، با جسم ناقص و ذهن نابهنجار خویش، برای به مخاطره انداختن قدرت‌های نرینه‌سالار آلفرد، پدرش، و یان برونسکی، معشوق مادرش، به پیش می‌رود و گویا مصمّم است علیه بهره‌کشی ددمنشانه‌ی آن دو مرد از مادر فقید خود، اگنس، شورش کند. در اینجا روایت اسکار در ارتباط با صحنه‌ی خلوت‌گزینی پدرش با ماریا، که مربوط به پس از فوت مادر اسکار است، به این گفته‌ها ختم می‌شود:

[ماریا] جیغ می‌کشید: برو کنار، و او [آلفرد] می‌خواست برود کنار اما نمی‌توانست چون اسکار قبل از اینکه آنها بروند کنار، روی آنها نشسته بود، روی آنها سوار بود، چون من طبلم را محکم بر حاشیه‌ی کمر او کوبانده بودم و چوب‌های طبلم نیز می‌نواختند، چون من تحمّل شنیدن مداوم برو کنار، برو کنار را نداشتم، چون طبلم از برو کنار برو کنار آنها بلندتر بود، چون من دیگر به او [آلفرد] اجازه نخواهم داد برود کنار همانطور که یان برونسکی همیشه از پیش مادرم می‌رفت کنار، چون مامان همیشه به یان گفته بود برو کنار و به آلفرد ماتزراس گفته بود برو کنار، برو کنار، برو کنار. و بعد آنها از هم دور افتادند. امّا من تحمّل دیدن آن را نداشتم. هر چه که باشد، من نرفته بودم کنار. برای همین است که من پدر هستم و نه این ماتزراس که تا آخرین لحظه خیال می‌کند پدرم است. امّا پدر من یان برونسکی است. یان برونسکی جلوتر از ماتزراس آنجا رسید و نرفت کنار، او صاف همانجا ایستاد که بود و هر چیزی که داشت را همانجا باقی گذاشت؛ من این ویژگی را که زودتر از ماتزراس سربزنگاه حاضر باشم و تکان نخورم از یان برونسکی به ارث برده‌ام؛ آنچه که بیرون بیاید پسر من است نه پسر او. او هرگز به هیچ وجه پسری نداشته است. او پدری واقعی نیست. (Grass 161-162)

آشکار است که استراتژی اسکار این است که ابعاد همزمانی و درزمانی و بُعد بی‌هنگام[1] (از لحاظ زمان و مکان وقوع) را با تمسّک و تشبّث به نگرش متن-محور، با هم درآمیزد. در مقابل دیدگاه اسکار، نگرش آلفرد به زمان و مکان به صورت کاملاً گسسته و منقطع است. آلفرد که در بطن زندگانی فلاکت‌بارش درمانده است، در آن لحظات که ماریای جوان را به زیر خود کشیده، نگون‌بختانه غرقه در صدای کوبش عقربه‌های ساعت کنار تخت خواب است و لذا می‌گوید: «ساعت یه ربع از، یه ربع از...» بر خلاف او، صدای اسکار همچون گره‌گاهی برای زایش تخیّل ویرانگر و تحوّل گفتگوگرانه‌ی تداعیّات گذشته و اکنون عمل می‌نماید و با شیوه‌ی تزکیه (کاتارسیس)[2] به گپ و گفت با اندیشه‌ی معرفت شناختیِ پدرشاهی می‌نشیند و از این رهیافت، ارتدوکسی فرهنگی غالب جامعه‌ی غرب را به چالش می‌کشد و این عمل را با کمک لحن پایین‌دست خوانده‌شده‌ی خویش (و نه با لحن یا بیانمندی قدرت‌های سلطه‌گر) به انجام می‌رساند. آنچه ما در اینجا می‌توانیم پیشنهاد دهیم این است که گرچه سامانه‌ی سلطه، خاصّه

1anachronic

۲ cathartic method: کارکرد هنر در تخلیه هیجانی و تسکین اضطراب‌های ذهنی از راه اِبراز افکار و آگاه شدن نسبت به احساسات سرکوب‌شده را گویند.

در جهان امروز، خود را صاحب زبان (زبان علم، زبان معرفت شناسی، زبان فلسفه، زبان جامعه شناسی، زبان رسانه، زبان فرهنگ و غیره) می‌داند، امّا شیوه‌ی روان‌پالشی پیشنهادی ما دایر بر این مطلب است که ماتریس‌های پایین دست و به‌حاشیه‌رانده شده، برای پویایی دائم خویش، لازم است حتّی چنانچه ناگزیر باشند آن لفظ و آن زبان را (که بی شکّ تا حد زیادی ابزار بیان آن قدرت‌ها است) به کار گیرند، آن را با لحن خویش و با بیانی به کار برند که برخاسته از نیازها و آرمان‌های اصیل و فرهنگی خودشان باشد. نویسندگان این مقاله امیدوارند این موضوع در پژوهش‌های آتی به تفصیل بررسی گردد.

در رمان *طبل حلبی*، بدین ترتیب خودآگاهی افزایش می‌یابد و «گفته‌های پیشین و پاسخ‌های آتی در هم عجین گشته و در اینجا و در اکنون ساخت می‌یابند» (Daram & Kharrasi 177). افزون بر آن، در رمان مذکور درمی‌یابیم که روایت و روایتگر در صددند سالوسی و فریبندگی ارزش‌های جامعه‌ی غرب و جامعه‌ی کلیسایی را تخطئه نمایند. با استفاده از تکنیک آنالپسی[1] در داستان، اسکار به حضورش در کلیسا در بحبوحه جنگ جهانی دوم گریزی می‌زند و از مواجهه‌اش با تندیس خوش ساخت و ظریف مسیح، که از روح واقعی خویش خالی شده و با ظواهر دروغین فرهنگ غرب انباشته شده سخن می‌گوید:

و اسکار در محراب سمت چپ زانو زده بود و در تلاش بود که به عیسای پسر طبل زدن را بیاموزد، امّا او طبل نزد، او معجزه‌ای پیشکش نکرد. اسکار ناسزا می‌گفت و بار دیگر در بیرون، در پشت درب قفل خورده‌ی کلیسا ناسزا می‌گفت. امّا روزی باز به او طبل زدن را خواهم آموخت. دیر یا زود. (Grass 183)

کنش‌های گفتاری راوی عامدانه ارزش‌های غرب را به چالش می‌کشد و جهانی دگرزبانه را بر اساس کلمات خلق می‌نماید.

گفتمان رمان و شبکه‌های معنایی روایت در *طبل حلبی*

همانطور که پیش از این ذکر شد، برخلاف زبان شعر که به خاطر ویژگی تک‌گویی غالب آن، بر حول نیروهای جذب به مرکز برای یک زمینه‌ی مسلّط شکل گرفته است، زبان رمان از منظر تاریخی بر اساس نیروهای گریز از مرکز بر سطوح پایین‌دست‌تر، «بر سکوهای بازار محلّی و در

---

۱ analepsis (پس‌نمایی): در ادبیات و فیلم، برگرداندن زمان روایت از نقطه‌ای که داستان بدانجا رسیده به شرح وقایع پیشین را گویند. این تکنیک به گفتمان روایت امکان می‌دهد داستان را در اشاره به گذشته بار دیگر تنظیم کند.

نمایش دلقک‌ها» شکل گرفته است (Bakhtin 273). بر این اساس، شمول اظهارات چندسطحی، لایه لایه، هجوآمیز، و مبهم در روایت رمان به طرز معناداری موجب بهبود ظرفیّت‌های رمان برای مقاومت و ایستادگی و اجتناب از زمینه‌ی پدرسالارانه‌ی تک‌گویانه می‌گردد که این نیز به نوبه‌ی خود، راه را برای تعدّد و چندگانگی نهایی در بیانمندی رمان هموار می‌کند. بارها و بارها در سراسر رمان *طبل حلبی*، اسکار خوانندگان را از گورزادی و ریزاندامی نابهنجار خود آگاه می‌کند. آنچنان که اسکار در اولین جمله‌ی داستان بیان می‌دارد، او دیوانه‌ای بستری در دارالمجانین، رانده شده‌ای از روایت بلندمرتبه و شامخ[1] جامعه‌ی ارتدوکس و در عین حال فردی ریزاندام است. از همان آغاز به نظر می‌رسد که او راوی غیرقابل اطمینانی است چرا که او بر خلاف اصول شناخته شده‌ی نویسندگان و تصنیف‌گران والاجاه که از دانایی خود بر ما سخن می‌رانند، از جنون خویش و از جایگاه کوتاه خویش، قلم و نگارش (ابزار قدرت) را در دست گرفته است. کارنواله‌ی سخنان مبهم در روایت او طنین انداز است و این مبهم‌گویی‌های ویرانگر همانطور که ژاک دریدا عنوان می‌دارد «هیچ نمی‌گویند، هیچ وعده‌ای نمی‌دهند، هیچ چیز را نه می‌پذیرند و نه از هیچ چیز سرباز می‌زنند» (Derrida 75). به‌علاوه، دلالت‌های سیاسی و اجتماعی بیشتر را می‌توان در تذبذب و تصمیم ناپذیری روایت اسکار به وضوح دریافت. چنین بی‌قیدی و بی‌مسئولیّتی راوی روایت، به خصوص وقتی که با خود-امحایی عامدانه‌ی نویسنده‌ی رمان از متن اثر تقویّت و تشدید شده باشد، نمودی از «پرخاشگری آرام»[2] است که از طریق آن هنجارها و اقدامات سامانه‌ی سلطه‌گر به چالش کشانده می‌شود. بنابراین، همانطور که پیشتر ذکر گردید، تحت این شرایط، راه برای چندگانگی متن/بیرون‌متن هموار می‌گردد و ماهیّت(های) غیرخودی و به حاشیه‌رانده‌شده از صرف مقاومت یا اعتراض به «فضایی تازه در خارج از موقعیّت هژمونی سلطه» (Žižek 381-4) پای می‌گذارد.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با معرّفی رویکردی پساباختینی به مسأله‌ی گفتگومندی و گفتمان پردازی، در صدد ایجاد فضایی مستقلّ و متّکی به خویش برای غیرخود (دیگری؛ در برابر خود) بر مبنای ضروریات و نیازمندی‌های درونی و بیرونی آن است تا من دیگری به منزله‌ی فاعل و نه به عنوان موضوع عینیت پیدا کند. بر اساس نتایج نظری حاصل از این پژوهش، پتانسیل نظم‌گریز

1 Grand narrative
2 Passive aggressivity

و هنجارشکن هر متن روایی نه تنها از درهم‌تنیدگی کارنیواله‌ی آن با فرهنگ مسلّط بلکه از توانایی آن در پشت سرنهادن قیود فرهنگیِ سامانه‌ی سلطه‌گر و نیز از توانایی آن در بازشناسی و بازآرایی پیوندهای هم‌زمانی و درزمانی آن با سایر فرهنگ‌ها، خاصّه مبانی فرهنگی خویش، نشأت می‌گیرد. به عنوان یک نوآوری، در این پژوهش نشان داده شده است که پتانسیل ویرانگر یک متن روایی ادبی نه فقط از رابطه کارنواله‌ی آن با فرهنگ غالب بلکه از توانایی آن برای عبور از محدودیّت‌های اِعمال شده از طرف فرهنگ سلطه و نیز از قابلیت آن در بازنگری پیوندهای تاریخی و غیرتاریخی خود با سایر فرهنگ‌ها ریشه می‌گیرد. بنابراین، شناسایی و تبیین ظرفیّت‌های نهفته و ناخودآگاه در هر متن می‌تواند به تجسم و تحقق بهتر منطق گفتگویی، از یک سو، و نفی سلطه و سلطه‌گری، از سوی دیگر، کمک نماید.

منابع

- بارت، رولان. *مرگ نویسنده*. مترجم کریمی، داریوش. تهران: هنرتابستان، ۱۳۷۳.
- گراس، گونتر. *طبل حلبی*؛ ترجمه عبدالرحمن صدریه. تهران: نشر نوقلم، ۱۳۷۹.
- گراس، گونتر. *طبل حلبی*؛ ترجمه سروش حبیبی. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۸.
- تودورف، تزوتان. *منطق گفتگویی میخائیل باختین*؛ مترجم کریمی، داریوش. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination, Four Essays*, ed., Michael Holquist, trans., Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- Carroll, Joseph, (2013). "Correcting for *The Corrections*: A Darwinian Critique of a Foucauldian Novel," *Style* 47. 1.
- Daram, Mahmoud and Kharrasi, Mojtaba (2014). "Narrative Vagueness in Gunter Grass's *The Tin Drum*: A Text-Centric Model of Narration to Reveal Dialogized Heteroglossia," *Journal of Research in Applied Linguistics*, 5(2), Fall 2014, 175-184.
- Derrida, Jacques. *The Gift of Death*, 2nd ed., trans. David Willis. Chicago: Chicago UP, 2008.
- Grass, Gunter. *The Tin Drum* (1959), trans. Breon Mitchell. New York: Houghton Mifflin Harcourt Pub., 2009.
- Lodge, David. *Modern Criticism and Theory :A Reader*, 2nd ed., Nigel Wood, rev. New York: Longman Pearson Education, 2000.
- Richard, J. Lane. *Fifty Key Literary Theorists*. New York: Routledge, 2006.
- Žižek, Slavoj. *The Parallax View*. Cambridge (MA) and London: MIT Press, 2006.