Journal of Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Reflecting Polyphonic Effects in Najib Mahfouz's Works Based on Bakhtin's Theory (A Case Study of Afrah Al-Quba's Novel)

Ruqayyeh Rastegar [1] | Abbas Ganjali [2*] | Hossein Shamsabadi [3] | Sayyed Mahdi Nouri Keyzoghani [4]

1. PhD. student of Arabic language and literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: addehpanah25@gmail.com
2. Corresponding Author, Associate Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: a.ganjali@hsu.ac.ir
3. Associate Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: h.shamsabadi@hsu.ac.ir
4. Associate Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: sm.nori@hsu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 27/10/2022
Received in revised form: 24/01/2023
Accepted: 01/02/2023

Keywords:
Bakhtin,
polyphonic effects,
polyphonic,
Afrah al-Quba's novel,
Naguib Mahfouz.

ABSTRACT

Polyphony is a term coined by Bakhtin, inspired by music, and stands in contrast to monophony in the context of the novel. In pre-modern novels, the narrator served as the dominant voice throughout the text, often suppressing the characters' ability to express their own opinions. In the modern era, the complete dominance of the narrator diminishes, revealing a balance of power between the characters and the narrator in expressing their viewpoints. In the postmodern period, this balance evolves into the total independence of the characters within the text, allowing them to even defy the narrator or writer of the novel. In this manner, the text reflects the presence of diverse voices and illustrates the pluralistic nature of the postmodern space through these varied perspectives. The hypothesis of this article is to demonstrate the polyphony present in the work under discussion. In this context, elements such as intertextuality, narrative multiplicity, multilingualism, abrupt shifts in perspective, and underlying controversies support this assertion. The authors have endeavored to thoroughly analyze the polyphonic components as defined by Bakhtin, elucidating the term along with its examples and applications. They employ a reflective method, adopting a descriptive and interpretive approach to examine the content, as well as the methods and elements that convey the work's themes and nuances. The article suggests that elements such as the structure of mutual concepts, polyphony among the social strata of the novel, the presence of diverse and contrasting personalities within a single character, and multilingualism serve as evidence of the polyphony in the novel "Afrah al-Quba. the narrator's role as a hidden third-person voice, the continuous dialogue and conflict between internal and external voices, and the narrator's refusal to declare the superiority of any single voice contribute to the novel's multi-voiced nature, making it evident to the reader.

Cite this article: Rastegar, R., Ganjali, A., & Shamsabadi, H., & Norikeyzoghani, S. (2025). Reflecting Polyphonic Effects in Najib Mahfouz's Works Based on Bakhtin's Theory (A Case Study of Afrah Al-Quba's Novel). *Research in Narrative Literature*, 13 (4), 129-158.

© The Author(s).
Publisher: Razi University
DOI: 10.22126/rp.2023.8396.1685

Journal of Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Extended Abstract

Introduction:

The term "polyphony" was initially introduced in music and later extended to fields such as criticism, as well as literary and artistic studies, by Bakhtin.

From Bakhtin's perspective, the concept of the novel exemplifies the genre's maturity. Beyond its straightforward and commonly understood definition, "polyphony" refers to the plurality of voices that reflect muffled or marginalized perspectives. More precisely, the interplay of diverse structures within a landscape of various discourses.

Naguib Mahfouz is regarded as one of the greatest contemporary novelists. In addition to employing traditional techniques in novel writing, he also explored innovative approaches. One of his novels that exemplifies the "polyphonic" method is which features characteristics such as fragmented dialogue and linguistic diversity.

This research aims to address the following questions: 1. How and with what components does "polyphony" manifest in the text? 2. In what ways does "polyphony" enhance the interpretive dimensions of the text?

About "Polyphony" in the novel, numerous studies have been conducted in contemporary Arabic and Persian literature. *Afrah al-Quba's* novel is unique, and this distinctiveness may explain why it has not been extensively researched or discussed in either Persian or Arabic.

Methodology:

In this research, which employs a descriptive and analytical method, the term "polyphony" is first explained from Bakhtin's perspective, and its contrast with "monophony" is described. Following this, after a brief introduction of the author and the novel, the analysis of the characteristics and examples of "polyphony" within the novel is presented. In the analysis of the components, in addition to Bakhtin's views, the insights of post-Bakhtin researchers who have sought to clarify his ideas are also included. The evidence cited in this article relies on the translation of the novel *Afrah al-Quba*, The Joys of the Dome, by Mohammad Saeed Dahimi Nejad in 1400 and published by Setak Publishing House.

Results and Discussion:

The existence of a circle of narrators, the shifts in time and place, the open ending, the exploration of social issues, and the setting of events in the outskirts of the city contribute to the conversational and polyphonic nature of *Afrah Al-Quba's* novel. Examples that illustrate the of the novel include the following:

Sudden Change in Perspective

One of the heresies embraced by modern and postmodern novelists to enhance the subjective aspect of their works is the alteration of narrative perspective within a single novel. This shift in viewpoint was not present in realist novels; however, it is employed in modern literature to suggest that there is no ultimate truth. The various perspectives offered by different narrators within a single novel enable readers to comprehend events and understand characters, allowing them to perceive the fictional world from multiple angles.

Afrah al-Quba's novel is narrated from various perspectives, including an omniscient narrator, the hero's viewpoint, inner monologues, and self-narratives. These perspectives blend seamlessly without clear boundaries. This shift in narrative angles is executed subtly and artistically, allowing the reader to overlook the changes in pronouns and identifiers at first.

The presence of diverse and contrasting personalities within a single individual (multiple personality disorder).

In polyphonic novels, we often encounter neurotic and paranoid characters who exhibit multiple faces or masks.

The main character of this novel, Tariq Ramadan, possesses a multidimensional personality. At times, he finds himself in a constant struggle with his mental demons, and he exhibits a troubled disposition that seeks to project his inner turmoil onto those around him.

The dialogue between the characters in the story and the narrator generates a range of opinions, often conflicting. By allowing for diverse perspectives to be expressed, it dismantles monophonic dominance and fosters a polyphonic space within the text.

Polyphony and the Structure of Reciprocal Concepts

One of the essential conditions for creating polyphony is the presence and interplay of contrasting concepts within the work.

In Afrah al-Quba's novel, we encounter contrasting themes such as loyalty and betrayal, love and hatred, and popularity and unpopularity. These dualities persist throughout the narrative, remaining prominent in every part of the story. As a result, we are presented with a variety of distinct and conflicting perspectives.

Polyphony Among Social Strata

Elsewhere in this novel, the intellectual disparities among various segments of society are conveyed in a distinct manner. In one scene, without any dialogue between the two groups, the intellectual conflict between them is unveiled through a series of encounters and positions.

Multilingual

In the novel at least three types of language can be observed: the author's language, the narrator's language, and the language of various characters. Afrah al-Quba's novel employs the technique of narration is presented in four chapters, each revolving around a single story told from different perspectives. At times, this narration is detailed, while at other times, it is partial and brief.

Hidden Controversy

Hidden controversy is a form of discourse characterized by the implicit presence of another individual; it refers to speech that is shaped in response to another person's words. In the novel hidden controversy manifests in various ways. Its most apparent expression can be observed in the conversations Tariq Ramadan engages in during the first chapter. Through whispers and internal monologues, Tariq not only reveals his own hidden conflicts but also brings forth the voices of others.

Conclusion:

In this article, we examine the concept of "polyphony" in *Afrah Al-Quba's* novel and present significant findings. The novel, characterized as a space for contemplation. Neither the author's

voice nor the characters' voices dominate the narrative. In the first chapter, the narrator is a specific individual, namely "Tariq Ramadan"; however, by the end of the chapter, we encounter a multitude of narrators. This novel showcases both contradictions and variations in voices. Elements such as the structure of interrelated concepts, the polyphony among social classes, the presence of diverse and contradictory traits within a single character, and the use of multiple languages all serve as evidence of the text's polyphonic nature. Furthermore, the narrator assumes the role of a hidden figure (third person), and the continuous internal and external dialogues, along with the conflict of opposing voices, contribute to the novel's polyphonic quality for the reader. The interpretability of the text, the absence of ideological dominance, and the lack of a singular perspective, along with the author's refusal to impose a uniform narrative image, are some of the notable features of this work.

By focusing on the lower classes of society as the main characters in the novel, the author effectively creates a contrast between the upper and lower social classes, thereby emphasizing the experiences of the lower classes. Additionally, he enhances the reader's understanding of the fictional characters through the narratives each character shares about one another, increasing awareness of the author's critical perspective on the society of that era.

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپـای چـاپـی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴x-۲۶۷۶

بازتاب جلوه‌های پولیفونیک در رمان *أفراح القبة* نجیب محفوظ بر اساس نظریه باختین

رقیه رستگار[۱] | عباس گنجعلی[۲*] | حسین شمس آبادی[۳] | سید مهدی نوری کیذقانی[۴]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه: addehpanah25@gmail.com
۲. نویسندهٔ مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه: a.ganjali@hsu.ac.ir
۳. دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه: h.shamsabadi@hsu.ac.ir
۴. دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه: sm.nori@hsu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۰۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۱/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۲

واژه‌های کلیدی:
باختین،
جلوه‌های پولیفونیک،
چندصدایی،
رمان *أفراح القبة*،
نجیب محفوظ.

چکیده

اصطلاح «چند صدایی» ابتدا در موسیقی مطرح شد و پس از آن توسط باختین در نیمهٔ نخست قرن بیستم به عرصه‌هایی چون نقد و مطالعات ادبی و هنری راه یافت. عنصر اصلی فضای چندصدایی، منطق گفتگویی و فلسفه رمان‌های چندصدایی، احترام گذاشتن به دیگری و رفتارها و نگرش‌های اوست. هم‌چنین به چالش کشیدن گفتمان‌های غالب، تقویت تفکر انتقادی و پرورش برخورداری از نگاه‌های متفاوت از زاویه‌ها و با شکل‌های مختلف به جهان و مسائل آن و مشارکت دادن خواننده در فرآیند تفسیر متن و کشف معنا نیز از دیگر اهداف چندصدایی است. نجیب محفوظ یکی از بزرگ‌ترین رمان-نویسان معاصر است که علاوه بر به‌کارگیری شیوه‌های سنتی در عرصهٔ رمان‌نویسی به روش‌های جدید رمان‌نویسی نیز نظر داشته است. «چندآوایی» یکی از تکنیک‌هایی است که نجیب محفوظ از آن بهره برده و ازجمله رمان‌های وی که با بهره‌گیری از این روش به قلم درآمده، رمان *أفراح القبة* است. نگارندگان کوشیده‌اند با دقت در مؤلفه‌های «چندآوایی» باختین، رمان مذکور را مورد بررسی و تحلیل قرار داده و شیوه‌ها و عناصری که این اثر را گفتگومند و چندصدا می‌سازند، بیابند. برآیند مقاله حاکی از آن است که وجود مؤلفه‌هایی هم‌چون تعدّد روایت‌ها، تغییر ناگهانی زاویه دید، ساختار مفاهیم متقابل، چندآوایی در میان اقشار اجتماعی رمان، حضور شخصیت‌های متفاوت و متضاد در یک شخص و چند زبانی، دلیلی بر چندصدا بودن رمان *أفراح القبة* است. نویسنده از طریق پرداختن به دیگری و روایت‌هایی که هر شخصیت از شخصیت دیگر ارائه می‌دهد شناخت خواننده از شخصیت‌های داستانی رمان را افزون ساخته و او را از رویکرد انتقادی نویسنده نسبت به اوضاع جامعه آن روزگار آگاه‌تر می‌سازد. این اثر به دلیل پرداختن به موضوعی اجتماعی که در بردارندهٔ مسائلی چون محرومیت، حاشیه‌نشینی و آسیب‌دیدگان اجتماعی است کوششی برای به مرکز درآوردن دیگری است. تحول شخصیتی راویان نیز که خود در بطن حوادث قرار دارند، حاصل رویارویی آنان با دیگری است.

استناد: رستگار، رقیه؛ گنجعلی، عباس؛ شمس آبادی، حسین؛ نوری کیذقانی، سید مهدی (۱۴۰۳). بازتاب جلوه‌های پولیفونیک در رمان *أفراح القبة* نجیب محفوظ بر اساس نظریه باختین. *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۳ (۴)، ۱۲۹-۱۵۸.
ناشر: دانشگاه رازی
حق‌مؤلف © نویسندگان.
DOI: 10.22126/rp.2023.8396.1685

۱. پیشگفتار

اصطلاح «چندآوایی» ابتدا در موسیقی مطرح شد و پس از آن به عرصه‌هایی چون نقد و مطالعات ادبی و هنری توسط باختین و در نیمه نخست قرن بیستم راه یافت. وی با معرفی این مسأله در حقیقت به معرفی طرحی نو پرداخت که توانست سنّت رمان‌نویسی را از تک‌صدایی به چندصدایی تغییر داده و پیشرفتی را در این زمینه رقم بزند. در رمان‌های پیشامدرن، راوی، گویندهٔ مسلط در کل متن بود که اجازهٔ هیچ‌گونه ابراز عقیده‌ای را به شخصیت‌ها نمی‌داد. در دورهٔ مدرن، این تسلط کامل راوی از بین رفته و برابری قدرت شخصیت‌ها و راوی در بیان عقایدشان رخ می‌نماید. در دورهٔ پسامدرن، این برابری به استقلال کامل شخصیت‌ها در متن مبدل می‌شود و شخصیت‌ها حتی گاه از راوی/ نویسندهٔ رمان نافرمانی می‌کنند؛ بدین ترتیب، متن شاهد حضورآواهای متعدد می‌شود و از طریق «چندآوایی»، سرشت متکثر گونهٔ فضای پسامدرنیستی را می‌نمایاند» (نوبخت، ۱۳۹۱: ۸۷).

«از منظر باختین، رمان *چندآوایی*، نمونه بلوغ‌یافتگی رمان است؛ زیرا در این‌گونه، نه از جزم‌گرایی و مطلق‌اندیشی رمان‌های تک‌صدا خبری است و نه از انفعال و جهت‌گیری محض خوانندهٔ تحت تسلط و سیطره راوی. در رمان *چندآوایی*، داستان هیچ حقی برای یک‌صدا قائل نیست که بخواهد آن را به این صدا بسپارد. «چندآوایی» در غیر از معنای ساده و عامیانه به معنی تعدّد صداهاست که بازتاب صداهای خفه‌شده یا به حاشیه رانده شده است» (بی‌نیاز، ۱۳۹۳: ۲۱۸). در رمان‌های *چندآوایی* شخصیت‌های متعدّد و صداهای متفاوت وجود دارند. در این سبک از رمان‌نویسی، محور داستان را یک یا دو شخصیت تشکیل نمی‌دهند، بلکه دیدگاه تمامی شخصیت‌ها در رمان موجود است مانند جامعه که همه افراد در آن سهیم هستند» (اشبهون، ۲۰۱۰: ۱۵۸). وجود جهان‌های متنوع، به‌خودی‌خود، کاربرد انواع زبان‌ها، گویش‌ها، حاشیه‌نویسی‌ها و شکل‌های ادبی را مطرح می‌کند؛ به عبارت دقیق‌تر، «چندآوایی، ترکیب ساختارهای گوناگون با یکدیگر در جهانی از انواع گفتمان‌ها است؛ برای مثال: زبان فرهیخته، زبان کوچه و بازار، زبان ژورنالیستی، زبان مستهجن و زبان مردم متوسط» (بی‌نیاز، ۱۳۹۳: ۲۱۸).

«البته در کنار آراء موافق، دیدگاه‌های مخالفی نیز درباره به‌کارگیری این شیوه از رمان‌نویسی وجود دارد. به‌عنوان نمونه هنری جیمز معتقد است که روند داستان نباید در اختیار شخصیت‌ها باشد» (سمعان، ۱۹۸۲: ۱۰۴) به عبارتی اگر شخصیت‌ها داستان را پیش ببرند، نقش مؤلّف کمرنگ می‌شود و داستان

خودش حکایت می‌شود» (علیان، ۲۰۰۸: ۱۷۱).

نجیب محفوظ یکی از بزرگ‌ترین رمان نویسان معاصر است که علاوه بر به‌کارگیری شیوه‌های سنتی در عرصهٔ رمان‌نویسی به روش‌های جدید رمان‌نویسی نیز نظر داشته است. «چندآوایی» یکی از تکنیک‌هایی است که نجیب محفوظ از آن بهره برده است. از جمله رمان‌های وی که با بهره‌گیری از روش «چندآوایی» به قلم درآمده، رمان *أفراح القبة* است. این رمان از چهار فصل تشکیل شده است که همگی یک داستان را از دید اشخاص متفاوت روایت می‌کنند. هر یک از فصل‌ها به نام یکی از قهرمانان (به ترتیب طارق رمضان، کرم یونس، حلیمه کبش و عباس کرم یونس) اختصاص دارد که نظر خود را دربارهٔ یک موضوع بیان می‌دارند. در داخل این رمان، شخصیت‌ها در حال اجرای تئاتری هستند که در حقیقت بیان وقایع زندگی چهار شخصیت اصلی است و شاید نجیب محفوظ برآن است که بگوید زندگی هم در واقع یک صحنه نمایش است. این رمان به خوبی وضعیت اجتماعی، سیاسی و اقتصادی مصر را در آن روزگار (۱۹۸۱؛ سال نگارش رمان) به تصویر کشیده است. تناقضات و پارادکس‌های موجود در جامعه-که در عنوان هم تجلی پیدا کرده است-، نفاق و دورویی، فساد اخلاقی در میان اعضای تئاتر، معضل اعتیاد و اهمیت خانواده در تربیت فرزند از جمله موضوعاتی است که در این رمان به تصویر کشیده شده است و البته فقر که سرمنشأ بیشتر مشکلات است.

از جمله عوامل و انگیزه‌های انجام این مقاله یعنی بررسی «چندآوایی» از دیدگاه باختین و مؤلفه‌های آن در رمان *أفراح القبة* وجود ویژگی‌های «چندآوایی» در آثار نجیب محفوظ به‌ویژه در رمان یاد شده است که دارای ویژگی‌هایی از قبیل عدم انسجام، گفتگو و تکثّر زبانی هستند. این‌که به‌کارگیری چندصدایی در این رمان چه مزیّتی داشته و نویسنده از ورای آن چه هدفی را دنبال کرده است؟ چیزی است که باعث جذابیّت رمان مذکور شده و به عنوان ظرفیت بالقوهٔ متن، این امکان را در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا رمان را از چنین منظری واکاوی کند. لذا پرداختن به چنین موضوعاتی به لحاظ اهمیت و جذابیّتی که دارند یکی از ضرورت‌های این پژوهش است.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

- «چندآوایی» چگونه و با چه مؤلفه‌هایی در متن نمود می‌یابد؟
- «چندآوایی» چگونه وجوه تفسیری متن را گسترش می‌دهد ؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

درباره «چندآوایی» در رمان پژوهش‌هایی چند به رشته تحریر درآمده، که در ذیل به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود:

مقالهٔ «رمان چندآوایی در ادبیات معاصر عرب»، نوشته دکتر جواد اصغری در مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، ۱۳۸۷ ش، شماره ۳. مهم‌ترین یافته‌های این پژوهش که به بررسی سه مورد از مهم‌ترین رمان‌های معاصر عرب یعنی *میرامار* اثر نجیب محفوظ، *شرق المتوسط* اثر عبدالرحمن منیف و *لیلة المللیار* اثر **غادةالسمان** پرداخته، این است که ترسیم موضوعات سیاسی در این رمان‌ها بیانگر پیچیدگی درونی این موضوع و نیز پیچیدگی‌های خاص آن در پیوند با جامعه و عامه مردم است.

مقالهٔ «**تعدد الأصوات فی روایة الزینی برکات لجمال الغیطانی**»، نوشته علیرضا کاهه در مجله *اللغة العربیة* **وآداب‌ها**، تربیت مدرس، ۱۳۹۳ ش، شماره ۴. از مهم‌ترین یافته‌های پژوهش مذکور این است که جمال‌الغیطانی، تعدّد آوا در رمان *زینی برکات* را با به‌کارگیری متناوب دو ضمیر غائب و متکلم آفریده است تا حوادث رمان از طریق چشم‌های متعدّدی به‌صورت دایره‌های متداخل برای مخاطب روایت شود.

مقالهٔ «بررسی تکنیک «چندآوایی» در رمان‌های ***مواجع الشتات و وجهان لعنقاء واحدة*** اثر عبدالکریم ناصیف»، نوشته سیمین غلامی و جواد اصغری در دو فصلنامه علمی –پژوهشی نقد ادب معاصر عربی، ۱۳۹۶ ش، سال هفتم، شماره ۱۴، ۱۲ علمی پژوهشی. از مهم‌ترین دستاوردهای پژوهش مذکور این است که نویسنده رمان با به‌کارگیری این تکنیک روایی، حوادث کنونی خاورمیانه (جنگ و اشغال) را از دیدگاه افراد مختلف به تصویر کشیده است.

مقالهٔ «چندآوایی (پولیفونی) در رمان زنانه؛ بررسی تطبیقی رمان ***ذاکرة الجسد و چراغ ها را من خاموش می‌کنم***، نوشتهٔ فاطمه اکبری‌زاده، مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، فصلنامهٔ علمی پژوهشی، ۱۳۹۷ ش، شماره ۴۷. مهم‌ترین یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که حکم مطلقی را برای مونولوگ‌های رمان‌های زنانه نمی‌توان صادر کرد. پیرزاد با برافراشتن صدا و زبان شخصیت زن به خلق رمان‌های مونولوگ اهتمام ورزیده است، اما مستغانمی استراتژی‌های روایی مختلفی را در مسائل مربوط به زنان به‌کار برده و آفریننده رمان‌های *چندآوایی* شده است.

رمان *أفراح القبة* رمانی خاص است و شاید همین خاص بودن باعث شده که در زبان فارسی و حتی عربی مورد پژوهش و مداقّه واقع نشود. این در حالی است که در مورد برخی آثار نجیب محفوظ به عنوان مثال: *اللص و الکلاب* بیش از صد مقاله علمی به فارسی و عربی در میان عرب‌زبانان و غیر

عرب‌زبانان به رشته تحریر درآمده است. از این‌رو پرداختن به چنین اثر ادبی باارزشی که مورد بی‌مهری پژوهشگران واقع شده، لازم و ضروری می‌نماید.

۱-۳. روش پژوهش و چارچوب نظری

پژوهش در این مقاله بر شیوه توصیفی و تحلیلی استوار است. در این مقاله پس از معرفی چندآوایی از دیدگاه باختین، به‌مرور اجمالی زندگی‌نامه نجیب محفوظ و رمان *أفراح القبة* پرداخته شده و پس از آن مؤلفه‌های چندآوایی در رمان یاد شده مورد واکاوی قرار گرفته است. در ترجمه شواهد موجود در مقاله بر ترجمه رمان *أفراح القبة* با عنوان *شادی‌های گنبد* که توسط محمد سعید دهیمی نژاد در سال ۱۴۰۰ در انتشارات ستاک به چاپ رسیده، تکیه شده است.

۱-۳-۱. چندصدایی در دیدگاه باختین

«چندصدایی»[1] بر نوعی موسیقی اطلاق می‌شود که در آن چندین صدا هم‌زمان در اجرای موسیقی حضور دارند. به عبارت بهتر، «به موسیقی‌ای اطلاق می‌شود که درآن چندین صدا در عین وحدت به شکل مستقل عمل کرده و براساس قانون هماهنگی به یکدیگر مرتبط می‌شوند و یا تشکیل‌دهنده یک واحد موسیقایی می‌گردند» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۶-۸).

«از نظر باختین[2] صدا اصطلاحی برای اشاره به شبکه‌ای از باورهای ایدئولوژیک و روابط قدرت در جامعه است که به‌صورت تلویحی با خطاب قرار دادن خواننده، تعیین‌کنندهٔ جایگاه ایدئولوژیک خاص اوست. به عبارتی، «صدا» زبانی است که مقاصد خاصی را دنبال می‌کند» (استاد محمدی و دیگران، ۱۳۹۶: ۲۴). باختین معتقد است: «زبان از نیات دیگران بسیار مشحون است. تهی ساختن زبان از نیات اغیار، یا به عبارت دیگر، تحمیل کردن نیت‌ها و تأکیدهای شخصی خود به آن، فرایندی دشوار و مشکل است» (پاینده، ۱۳۸۹: ۱). کلام، طبق نظر باختین در سه مقوله قابل‌تعریف است: کلام «آشکار و مستقیم» که همان گفتار راوی خطاب به خواننده یا قهرمان داستان است،کلام «نقل‌شده» که همان نقل‌قول مستقیم شخصیت داستانی است. کلام «دوصدایی» که در آن مؤلّف از جانب خود سخن می‌گوید، ولی به احتمال زیاد نگرش دیگری را نیز در جمله‌اش به کار می‌گیرد. باختین می‌گوید: «کلام هرگز تداعی‌کننده یک‌صدا نیست. زندگی یک کلام، گذر از زبانی به زبان دیگر، از مفهومی به مفهوم دیگر و از نسلی به نسل دیگر است» (باختین، ۱۹۷۰: ۵۲، به نقل از: استاد محمدی و دیگران،

1. polyphony
2. Bakhtin

۱۳۹۶: ۲۴). وی هم‌چنین می‌گوید: «سخن، ماده خام هر متنی است و موضوع سخن با هر نوع محتوایی همواره به‌گونه‌ای بر زبان آمده و غیرممکن است بتوانیم از سخن‌های از پیش‌گفته شده درباره موضوع حذر کنیم. وجه گفتگویی سخن است که شالوده بینامتنیت را در متن‌ها پر می‌سازد. زمانی می‌توان به «چندآوایی» رسید که گفتگوی آواهای برآمده از سخن و متن‌ها با حفظ تنوّع و تکثّر آن‌ها در تلاقی یکدیگر قرار گیرند. در واقع، «چندآوایی» پس از فراهم شدن رابطهٔ مبتنی بر منطق گفتگویی محقّق می‌شود و برآیند آن است» (رامین‌نیا، ۱۳۹۰: ۹۰).

به طور کلی، ایدئولوژی بر سویهٔ ناآگاه ذهن و اندیشهٔ آدمی تأثیر می‌گذارد و برای چنین تأثیری خود را از سویه‌های اختیار، فردیّت و تفکر انتقادی آدمی پنهان می‌کند وآنچه را که می‌بیند ایدئولوژی و امور ذهنی است، نه واقعیت (دهقانی یزدلی و اراکی، ۱۴۰۳: ۱۶۲)؛ به همین سبب است که در «چندآوایی»، صداهای درون اثر به یک ایدئولوژی خاص منحصر نمی‌شوند. «یک‌صدا ممکن است متعلق به یک فلسفه، یک گروه و خط فکری بحث‌برانگیز باشد، اما نیازی نمی‌بیند که خود را با آن‌ها یکپارچه سازد؛ بنابراین، چندگانگی صداها در روایت چندآوا در کنار هم هم‌زمان حفظ می‌شود» (بلوا، ۲۰۱۰: ۷۱). «چندزبانی»، عدم تجانس زبان‌ها را بازنمایی می‌کند و زمینه‌ساز ایجاد «چندآوایی» یعنی تزاحم ایدئولوژی‌ها و تساوی آرای مستقل در گفتمان رمان می‌شود (تلاوی، ۲۰۰۰: ۴۶) و با عمق بخشیدن به بُعد دلالتی، آگاهی‌های متنوع و مختلف را نشان می‌دهد» (کردی، ۲۰۰۶: ۲۲۷). باختین «برای توصیف لایه‌های کلامی بی‌شماری که در همه زبان‌ها وجود دارد و برای توصیف شیوه‌های تسلّط این لایه‌ها بر عملکرد معنا در گفته»، اصطلاح «چندزبانی» را ابداع کرد» (مکاریک[1]، ۱۳۸۸: ۱۰۳). وی «چندآوایی» را به معنای به رسمیت شناختن زبان‌های متفاوتی در نظر گرفت که در گروه‌های اجتماعی، صنفی و جنبش‌های طبقاتی و ادبی مختلف و غیره وجود دارد» (تودوروف، ۱۹۹۶: ۱۵). وی زبان را شبکه‌ای می‌دانست که دو دسته نیروی مرکزگرا و مرکزگریز، همواره در آن فعالیت دارند. «چندزبانی حاصل تقویت نیروهای مرکزگریز درکلام و درنتیجه، مکالمهٔ میان انواع گفتارها و دیدگاه‌های اجتماعی و ایدئولوژیک در زبان است» (سلدون، ۱۳۸۴: ۳۵). «چندزبانی به معنای تفکیک زبان‌ها، لهجه‌ها، گویش‌ها یا واژگان منحصر به‌فردی هم‌چون تکیه‌کلام شخصیت‌هاست که به رمان –در جایگاه ژانر بازتاب‌دهندهٔ جامعه– اصالت و رسمیّت می‌بخشد؛ بنابراین، شناخت آن نه تنها به درک تفاوت‌های اجتماعی و فرهنگی منجر می‌شود، بلکه نشان‌دهنده سبک و اسلوب رمان نیز

1. MAKARYK

خواهد بود» (باختین، ۱۳۸۳: ۱۲۶). باختین در ادبیات به دنبال نمونه‌هایی است که اصالت و اهمیت گفتگو را در جهان داستان و روایت به رسمیت بشناسند و نمونه‌های عالی این دیدگاه فلسفی و نظری را در داستایوفسکی می‌یابد. وی در کتاب *مسائل بوطیقای داستایوفسکی* (۱۹۸۴ م)، رمان‌های این نویسنده را به شکلی چشم‌گیر، چندصدایی می‌داند؛ بدین معنی که شخصیت‌های آن‌ها، از اقتداری هم‌پایهٔ صدای راوی برخوردارند و این امر زمینه‌ساز ورود ما به گفتگوی فعّال با شخصیت‌ها می‌شود. از نگاه او، «ویژگی اساسی رمان‌های داستایوفسکی تکثّر صداها و خودآگاهی‌های درهم نیامیخته و مستقل است؛ یک چندصدایی اصیل (متشکل از) از صداهایی، به‌تمامی، معتبر (باختین، ۱۹۸۴: ۶، به نقل از: ایزدپناه، ۱۳۹۶: ۵).

آنچه به‌طورکلی می‌توان از *مسائل بوطیقای* آثار داستایوفسکی دریافت، سه مفهوم بنیادین است: نخست، مفهوم «خود قطعیت‌ناپذیر»[1]؛ بدین معنی که نمی‌توان کسی را به‌طور قطعی شناخت و درک یا طبقه‌بندی کرد. دوم، «رابطهٔ خود و دیگران» است؛ از نگاه باختین، هر کس همواره در حال اثرپذیری از دیگران است و همهٔ ما به شکلی گریزناپذیر با دیگران درهم‌تنیده هستیم تا جایی که حتی توانایی آگاهی یافتن بر پایهٔ دگر بودگی استوار است. مفهوم سوم «چندصدایی» است که با دو مفهوم پیشین در پیوند است؛ باختین معتقد است از میان گونه‌های مختلف ادبی این ویژگی‌ها به‌ویژه خاصیت «چندصدایی»، بیش از همه، در رمان یافت می‌شود؛ رمان امکان چندصدایی و گفتگومندی را فراهم می‌سازد و شخصیت‌های حاضر در آن به ناگزیر در ساخت یکدیگر نقش دارند» (ایزدپناه، ۱۳۹۶: ۵).

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. مؤلفه‌های چندصدایی در رمان

وجود حلقهٔ راویان، تغییر زمان و مکان، پایان باز، پیش کشیدن موضوعات اجتماعی و مکان رخ دادن حوادث، از جمله مواردی است که رمان *أفراح القبة* را گفتگومند و «چندآوا» ساخته است. در ذیل برای «چندآوایی» بودن رمان، نمونه‌هایی ذکر و به واکاوی آن‌ها اهتمام خواهد شد.

۲-۱-۱. تغییر ناگهانی زاویه دید

«یکی از بدعت‌های رمان‌نویسان مدرن و پست‌مدرن که به‌منظور تقویت جنبهٔ ذهنی‌گرایانه رمان‌های‌شان به آن روی آوردند، بهره‌گیری از چندین زاویه دید متفاوت برای روایت یک رمان واحد بود.

1. Unfinalizable self

تغییر زاویهٔ دید (مثلاً از سوم شخص معینی به اول شخص شرکت‌کننده، یا از اول شخص ناظر به سوم شخص محدود) در رمان‌های رئالیستی رخ نمی‌داد، اما این تمهید در رمان مدرن برای القای این موضوع به کار می‌رود که حقیقت غایی وجود ندارد؛ منظرهای متفاوتی که راویان مختلف در یک رمان واحد برای فهم رویدادها و شناخت شخصیت‌ها باز می‌کنند، به خواننده امکان می‌دهد تا دنیای تخیلی آن رمان را در پرتوهایی متفاوت ببیند» (ن.ک: پاینده، ۱۳۸۹: ۱۰). ابتدای فصل اول رمان *أفراح القبة* یعنی «طارق رمضان» از زبان سوم شخص روایت شده است آن‌جا که می‌گوید:

«سبتمبر، **مطلعُ الخريفِ، شَهرُ التَأَهُّبِ والتَّدريبِ. صَوتُ سالِمِ العجرودي المُخرج يَتَدَفَّقُ. يَتَدَفَّقُ في حُجرَةِ المديرِ المغلقةِ النَّوافِذِ المسدلةِ الستائرِ. لا صوتَ يتطفَّلُ عليه إلّا أزيزٌ خفيف يَنِدُّ عن جِهازِ التكييفِ**» (محفوظ، ۲۰۰۶: ۷).

(ترجمه: ماه سپتامبر، آغازگر پاییز، ماه آمادگی و تمرین. صدای سالم العجرودی، کارگردان گروه، در اتاق پنجره بسته و پرده کشیدهٔ مدیر می‌پیچید؛ و چیزی از آن جز زوزه ملایم تهویه به گوش نمی‌رسید.)

اما پس از گذشت چند سطر، رمان از زبان یکی از شخصیت‌های رمان یعنی سرحان الهلالی، که نقش مدیر سالن تئاتر را به عهده دارد، روایت می‌شود:

«**ألم يُدركُ الرَّجُلُ معنى ما يُلقي علينا؟/ الصور تَتَماوج أمامَ مُخَيِّلَتي مُخَضَّبَة بالدماءِ والوحشيَّة أريدُ أن أَتَنَفَّس بِكَلَمَةٍ أَتَبادَلَها معَ أحدٍ**» (همان: ۷)

(ترجمه: آیا واقعاً این مرد وخامت امر و عجیب بودنش را درک نکرده بود؟/ تصاویری خون‌گرفته و مملو از توحش در ذهنم موج می‌زد. دلم می‌خواست چیزی بگویم و نفسی تازه کنم؟)

در متن یاد شده با دو صدای مجزا ولی درهم‌تنیده روبه‌رو هستیم به‌گونه‌ای که مخاطب به سختی قادر به تشخیص این تغییر در زاویه دید می‌شود. در جای دیگری از رمان، راوی در حالی‌که از زبان سوم شخص مشغول توصیف شخصیت سرحان الهلالی است به زبان اول‌شخص منتقل می‌شود و پس از آن بلافاصله به زبان سوم شخص برمی‌گردد:

«**الهلالي مجنونُ نساءٍ ولكنَّه لا يَعرِفُ الحُبَّ. عاشرَ تحيةَ مرَّةً أو مَرَّتَين. لا يَعتَرِفُ بما يُسمَعُ عنِ الحُبِّ وآلامِهِ... وهو يَأمُرُ ويَنهَى في الحُبِّ كأنُّه أحدُ الشئونِ الإداريَّةِ ويطالِبُ بالتَّنفيذِ في الحالِ. لا أَشُكُّ في**

نواياه الطيّبَةِ نَحوِي، وكم هيَّأَ لي من فُرَصٍ فوقَ خَشَبَةِ المَسرَحِ ضاعَت كلُّها بِسَبَبِ قصورٍ موهبتي، ولكنَّه يُؤمِنُ بِنَجاحِي في مسرحيَّةِ عباسٍ» (همان: ۲۲).

(ترجمه: الهلالی دیوانه زنان است، اما چیزی از عشق نمی‌داند. دو یا سه بار با تحیه معاشرت داشته. به چیزهایی که در مورد عشق و سوز و دردش گفته می‌شود، اعتقادی ندارد و در عشق طوری امر و نهی می‌کند که انگار یک امر اداری است و باید فوراً انجام شود. در مورد نیّت خوبش نسبت به من شکی ندارم؛ چه فرصت‌هایی که روی صحنه تئاتر برایم فراهم کرد و همگی به خاطر کمبود استعدادم به باد رفتند؛ امّا به موفقیتم در نمایش عباس یونس ایمان داشت.)

«این انتقال از سوم شخص به اول شخص ابزار مناسبی برای روایت کردن رویدادها از طریق چند دیدگاه و به شکل دایره‌های متداخل است و بر مخفی شدن راوی برای بهتر بازگو شدن افکار و اندیشه‌ها دلالت دارد» (مرتاض، ۱۹۹۸: ۱۵۳).

رمان *أفراح القبة* با زاویه‌های دید گوناگون (دانای کل-راوی-قهرمان-تک گویی درونی[1] و حدیث نفس) به گونه‌ای هنرمندانه و نامحسوس انجام می‌شود، به‌طوری‌که خواننده در نگاه نخست به این تغییر زاویه دید و ضمایر پی نمی‌برد. رفت‌وآمد میان این دو نظرگاه، چنان به‌سرعت و تنگاتنگ صورت می‌گیرد که گاه در یک جمله شاهد دو نظرگاه هستیم.

«لم يَستَدعيني سرحانُ الهلالِيُ ونحنُ مُنهَمِكونَ في التَّدريبِ؟ يَقِفُ مُستَنِداً إلى مائِدَةِ الاجتماعات في تيَّارِ الشَّمسِ الدافِيءِ يبتدرُني: «اعتَذَرتَ مرَّتينِ عندَ التَّدريبِ يا طارقُ؟» لم أَجِد ما أَقُولُهُ فواصل بِضيقٍ: «لا تَخلِط بينَ الصَّدَاقَةِ والعَمَلِ... أ لم يَكفِكَ أَنَّكَ حَمَلتَ عباسَ على الاختفاءِ» (محفوظ، ۲۰۰۶: ۱۷).

ترجمه: سرحان الهلالی برای چه مرا احضار کرده، آن هم موقعی که به شدت مشغول تمرین بودیم؟ رو به گرمای آفتاب بر میز گردهمایی تکیه داده بود. از من پرسید: «شنیده‌ام دو بار سر تمرین‌ها حاضر نشده‌ای طارق؟!» چیزی به ذهنم نرسید که بگویم. کلافه ادامه داد: «دوستی و کار را با هم قاطی نکن! کافی نبود که باعث گم وگور شدن عباس شدی؟».

متن فوق گویای این نکته است که شخصیت‌های این رمان به‌طور عام و الهلالی به‌طور خاص نه‌تنها از مقامی برابر با راوی برخوردار هستند، بلکه در برخی موارد به استقلال کامل در متن می‌رسند و حتی گاه از راوی رمان نافرمانی می‌کنند.

1. Monologue

۲-۱-۲. حضور شخصیت‌های متفاوت و متضاد در یک فرد (چند شخصیتی)

یکی از ویژگی‌های رمان‌های چندصدا، حضور شخصیت‌هایی با حالت‌هایی متضاد در داستان است که با توجه به تغییر موقعیت‌ها و تحت‌تأثیر محیط بیرونی و کشمکش‌های درونی، تغییر موضع می‌دهند؛ شخصیت‌هایی که تحت فشارهای وارده، نامتعادل و روان‌رنجور به نظر می‌رسند. در واقع، شخصیت در حالتی ذهنی و تکه‌تکه شده قرار گرفته یا برای خودش خودی عینی و خودی ذهنی قائل می‌شود؛ بدین‌سان گاهی خود عینی او، خود ذهنی‌اش را مورد خطاب قرار می‌دهد که در واقع، جدایی این دو، انفکاک خود شخصیت را می‌رساند، یا این‌که دیگران را در ذهنیت خود جای می‌دهد و از دید آن‌ها و از زبان خود به ارزیابی و قضاوت خود و دیگران می‌پردازد. از جلوه‌های زبانی و زبان‌شناختی این شیوه می‌تواند کاربرد ضمیرهای متفاوت اول شخص و دوم شخص برای بیان خودهای متضاد (عینی و ذهنی) در متن باشد» (نوبخت، ۱۳۹۱: ۹۷).

«باختین هنگام بحث درباره آثار داستایوفسکی بر مورد اول که جدل پنهان یا حضور صداهای چندگانه در یک شخصیت است تمرکز می‌کند» (همان:۱۱۵). وی در بسط این مفهوم می‌گوید: «از جمله موارد دیگر می‌توان از حالتی نام بردکه دو آوا با موقعیت یکسان با هم مواجه می‌شوند. مفهوم ضمنی چنین حالتی این است که فرد حس می‌کند درآنِ واحد به دو گروه اجتماعی تعلّق دارد و نیز این‌که فرجام بین این دو گروه اجتماعی هنوز توسط تاریخ رقم نخورده است و سرانجام در سومین حالت، آوای دوم جایگاه تثبیت‌شده‌ای اشغال نمی‌کند و فقط رشتهٔ غیرمنسجمی از واکنش‌های منحصراً تعیین‌شده توسط شرایط لحظه‌ای را در بر می‌گیرد. در این شرایط شخص چارچوب مرجع را گم می‌کند؛ به گروه اجتماعی مشخصی تعلّق خاطر ندارد و در خطر از دست دادن تعادل روانی قرار می‌گیرد» (تودوروف، ۱۱۴: ۱۳۹۱؛ به نقل از: استاد محمدی و دیگران، ۱۳۹۶: ۳۳).

در فصل اول رمان *أفراح القبة* که به *طارق رمضان* موسوم است، طارق در جلسه‌ای که با حضور کارگردان و اعضای گروه تئاتر تشکیل شده بود به شدت از اجرای نمایش عصبانی بود؛ زیرا اعتقاد داشت به جای اجرای تئاتر، نویسنده را به عنوان مجرم باید به دستگاه‌های قضایی معرفی کرد. وی طی مکالمه‌ای که با سرحان الهلالی مدیر سالن در پایان جلسه مذکور داشت، مخالفت خود را از ایفای نقش در این متن اعلام نمود.

«الجلسةُ تنفضُ. ألبثُ أنا وحدي مع المديرِ. لي دلالةٌ عليه بحكمِ الزَّمالةِ والصَّداقةِ والجيرةِ القديمةِ. قلتُ له وأنا في غايةِ الانفعالِ: «علينا أن نعرضَ الموضوعَ على النيابةِ». قالَ متجاهِلاً انفعالي: «ها هي فرصةٌ

لتُمَثِّلَ في المسرحيَّةِ ما سبقَ أن عشتَهُ في الحياةِ». إنَّه مجرمٌ لا مؤلِّف. وهي فرصةٌ ستخلقُ منك ممثِّلاً مهمَّاً بعد عمرٍ طويلٍ مَضَى وأنت ممثِّلٌ ثانويٌ» (محفوظ، ۲۰۰۶: ۱۰).

(ترجمه: پس از تمام شدن جلسه با الهلالی در اتاق ماندم. به رسم همکاری و دوستی و آشنایی قدیمی، می‌دانستم سخنانم را خریدار است. در حالی که به شدت هیجان‌زده و عصبانی و از خود بی‌خود بودم به او گفتم: «باید این موضوع را به پلیس اطلاع دهیم»/ در حالی‌که عصبانیتم را نادیده گرفته بود، پاسخ داد: «این از خوش‌شانسی تو است که نقشی را بازی کنی که تجربه زندگی کردنش را داشته‌ای»/ او مجرم است نه نویسنده/ و این بهترین فرصتی خواهد بود که از تو، بعد از یک عمر نقش مکمّل بازی کردن، هنرپیشه‌ای مطرح می‌سازد.)

شخصیت محوری این رمان یعنی *طارق رمضان* از شخصیتی چندبعدی برخوردار است. او گاه در جنگ و جدال دائم با مصادیق ذهنی خودش است و یا شخصیت بحران‌زده‌ای دارد که می‌خواهد انتقام تنش‌های درونی‌اش را از اطرافیانش بگیرد.

در ادامه همان مکالمه‌ای که طارق با الهلالی دارد، کاملاً تسلیم صحبت‌های وی می‌شود و انسانی مطیع و فرمان‌بردار از خود ارائه می‌دهد که اوامر مافوق خویش را بی‌چون و چرا و بله‌قربان‌گویان انجام می‌دهد:

ويتساءلُ سرحانُ الهلاليُ: «ماذا أنتَ فاعلٌ؟»/ يَهُمُّني في الإعتبارِ الأوّلِ أن ينالَ المُجرِمُ جزاءَهُ./ فقالَ بِضِيقٍ: «اجعَل الاعتبارَ الاولَ لإتقانِ الدورِ»/ فقلتُ بتسليمٍ: «لن يَفُوتَني ذلك» (همان: ۱۱).

(ترجمه: سرحان الهلالی می‌پرسد: «چه‌کار می‌کنی؟»/ اولویت من این است که آن مجرم به سزای اعمالش برسد/ سرحان با ناراحتی گفت: «اولویتت را این قرار بده که نقشت را خوب ایفا کنی!»/ تسلیم شده، پاسخ دادم: «یادم می‌ماند»).

طبیعی است که در گفتگوی شخصیت‌های داستان با راوی یا با یکدیگر، باورهای گوناگون و گاه حتّی متضاد مجال بروز می‌یابند. این منطق گفتگویی فضا را برای شنیده شدن صداهای دیگر در متن فراهم ساخته و مانع تسلط تک‌آوایی بر متن می‌گردد.

نمونه دیگری از آوای مختلف و متعارض طارق را در صحنه‌ای مشاهده می‌کنیم که طارق با حلیمه و کرم یونس مواجه می‌شود؛ او پس‌از انتقاد از متن تئاتر که نویسنده آن عباس یونس، پسر کرم یونس

است به افشای برخی از اسرار دخیل در مرگ تحیه اشاره کرده و به شدت از وی دفاع می‌کند و خود را عاشق تحیه معرفی می‌کند.

«و قالت حليمةٌ: «عندَهُ تفسيرٌ ولا شَكَّ...»/إسألاه... شاهدا المسرحيَّةَ عندَ عرضِها.../ مجنونٌ... لقد أعماك الحِقدُ.../ بَل الجريمةُ.../ ما أنتَ إلّا مُجرِمٌ، وما هي إلّا مسرحيَّةٌ.../ إنّها الحقيقةُ.../ حاقِدٌ مجنونٌ...إبني عبيطٌ ولكنَّه ليس خائناً ولا قاتلاً.../ هو خائنٌ وقاتلٌ وليس عبيطاً...هذا ما تَتَمنّاه/ يجبُ تسليمُ قاتلِ تحية إلى العدالة، إنه الحقدُ القديمُ. هل أكرمت تحية حينما كانت بيدِك؟/ كنتُ أُحبُّها وكَفَى» (همان: ۱۴-۱۵).

(ترجمه: حلیمه گفت: «حتماً توضیحی برای این کار دارد»/ از او بپرسید! نمایش را هنگام اجرا ببینید./ دیوانه! کینه چشم‌هایت را کور کرده است./ جنایت چشمانم را کور کرده/ جنایتکار تو هستی! و آن هم فقط یک نمایش است./ واقعیت است/ کینه‌توز دیوانه! پسر من احمق هست، اما خائن و قاتل نیست./ او قاتل و خائن است، اما احمق نه!/ این چیزی است که تو آرزویش را داری./ قاتل تحیهٔ باید تحویل قانون داده شود./ این همان کینهٔ قدیمی است! مگر آن زمان که تحیه را داشتی، برایش چه کردی؟/ من عاشقش بودم و این کافی است.)

متن نمونه نشان می‌دهد که صداهای مختلف موجود در متن، از گرایش‌های مختلفی برخوردارند و در نتیجه قابل جمع نیستند، از این رو گره‌گشایی نهایی -که خود از ارکان پیرنگ در داستان‌های کلاسیک است- در رمان محقق نشده و پایانی باز در رمان رقم می‌خورد.

در بخش دیگری از فصل اول رمان، طارق رمضان به شیوه مونولوگ و گفتگوی درونی تحیه را سزاوار چنین مرگی می‌داند.

«عندَ ناصيةِ شارعِ الجيشِ التَفَتُّ صَوبَ العِمارَةِ ثمّ مِلتُ نَحوَ العَتَبَةِ. بِمُرورِ الأعوَامِ الشَّارعُ يَضيقُ ويُجَنّ ويصاب بالجُدَرِيّ. «نِلتِ جزاءَكِ يا تحيةُ... من الإنصافِ أن يقتُلَكَ مَن هجرتني من أجلِهِ» (همان: ۱۶).

(ترجمه: در کنار خیابان الجیش به سوی ساختمان برگشتم و به در ورودی نزدیک شدم. گذر سال‌ها خیابان را تنگ‌تر و دیوانه و بیمار کرده بود. «به سزای کارت رسیدی تحیه! منصفانه است به دست کسی کشته شوی که به خاطرش مرا ترک کردی»).

متن فوق حاکی از بروز بُعد دوم شخصیتی طارق رمضان است که همواره با مصداق ذهنی خود درگیر است تا آن‌جایی که گاه تحیه را سزاوار چنین قتلی می‌داند و گاه به شدت برای او دلسوزی کرده و حسرت از دست دادنش را می‌کشد و سخت در پی انتقام گرفتن از قاتلان اوست.

دوبعدی بودن شخصیت طارق رمضان منحصر در نمونه‌های یاد شده نیست. در متن زیر وی بار دیگر ترسیم‌کنندهٔ چهره‌ای نقاب زده و مبتلا به خود عینی و خود ذهنی است.

«**أي كآبة تتغشاني وأنا أخترقُ بابَ الشعريةِ، منذُ سنواتٍ لم تقترب منه قدماي. حيُّ التقوى والخلاعة. أغوصُ في زحامٍ وضوضاء وغبارِ النساءِ والرجالِ والصبيةِ تحتَ سقفِ الخريفِ الأبيضِ. كل شيء يلوح لعيني في ثوبِ الازدراءِ والكآبةِ. حتى الذكريات منفرةٌ جارحةٌ بما فيها مجيئي بتحية لأولِ مرَّةٍ وهي تتأبط ذراعي في مرحٍ. مثل الهوانِ في الظلِّ ومعاشرةِ الصعاليكِ والقبوعِ الحقيرِ تحتَ جناحِ أم هاني. اللعنةُ على الماضي والحاضرِ. اللعنةُ على المسرحِ والأدوارِ الثانويَّةِ. اللعنةُ على أوَّلِ نَجاحٍ تَأمُلُهُ من لَعِبٍ في مسرحيَّةِ عَدُوٍّ مجرمٍ وأنتَ تعلو الخمسينَ من العمرِ**» (همان:۱۱-۱۲).

(وارد منطقهٔ **الشعرية** که شدم، افسردگی شدیدی پیدا کردم. سال‌ها بود پا به این منطقه نگذاشته بودم. در میان شلوغی، سر و صدا، سیل زنان و مردان و کودکان، شناور شدم. زیر آسمان سفید پاییزی. همه چیز در نظرم جامهٔ تحقیر و افسردگی به تن داشت. خاطراتم در این مکان، نفرت‌انگیز و دردآور بودند، مانند اولین آمدنم به این‌جا همراه با تحیه در حالی‌که دستانش را با شادی دور بازویم حلقه کرده بود. یا مثل خزیدن در سایه، رفت‌وآمد با اراذل و اوباش و اقامت محقرانه زیر پر و بال أم هانی. لعنت بر گذشته و حال. لعنت بر تئاتر و نقش‌های مکمل. لعنت بر اولین موفقیتی که در آستانه پنجاه سالگی، از بازی در تئاتر دشمن جنایتکار امید داری).

متن فوق حاکی از کشمکش‌های درونی طارق رمضان است که بازتاب صداهای محیط پیرامون بر شخصیت وی هستند که در نتیجه تحمیل این صداها بر وی، شاهد بروز شخصیتی بی‌تاب و ناآرام از او هستیم که مدام گذشته تلخ و بی‌سرانجام خود را نفرین می‌کند و امیدی به بهبود اوضاع در زمان حال و آینده ندارد.

شخصیتی که درآن واحد دارای دو حالت متضاد و متفاوت است؛ بیشتر به کسی شباهت دارد که نقاب به چهره زده و برای خودش خود عینی و خود ذهنی قائل است به این صورت که گاهی خود عینی او خود ذهنی او را مورد خطاب قرار می‌دهد یا این‌که با جای دادن دیگران در ذهنیت خود و از دریچه نگاه آن‌ها به قضاوت می‌پردازد. در فصل سوم از رمان *أفراح القبة*، حلیمة الکبش نمایندهٔ چنین

شخصیتی است که با قرار دادن دیگران در ذهنیت خود، از دید آن‌ها به قضاوت دربارهٔ خویشتن می‌پردازد.

«**سكتُّ مُناديةَ الصَّبرَ المرَّ. الشَكُّ يَقتُلُني مِن جُذُوري. ماذا يُقالُ عَن أشرفِ النَّاسِ؟...الوردةُ النابتةُ في خَرابةٍ. في بَلَدِ اللُصُوصِ والضَحَايا. ابتاعَ لي قماشاً لثوبٍ يَصلُحُ للخروجِ ولكنّي تقاعدت عن تفصيلِهِ. سأشرعُ من فوري في تفصيلِهِ وحياكَتِهِ. يُعيّرُني بأَصلي ابنُ العاهرة؛ أمّا عباس فلا يُمكِنُ أن يَخُونَ أمه. احتَقَرَ كلَّ شَيءٍ إلّا حُبِّي. الحُبُّ أَقوَى مِن الشَرِّ نفسه**» (همان: ۷۷).

(ترجمه: ساکت شدم و دست به دامان تلخی صبر شدم. شک از ریشه مرا می‌خشکاند. این حرف‌ها چیست که در مورد شریف‌ترین انسان زده می‌شوند؟ گلی روئیده در زباله‌دان. در کشور دزدان و قربانیان. تکه پارچه‌ای مناسبِ لباسِ خارج از خانه (لباس بیرونی) برایم خریده بود؛ اما من تنبلی کرده بودم. در اولین فرصت آن را خواهم دوخت. مادر به خطا، با پیش کشیدن اصل و نسبم، مرا تحقیر می‌کند؛ ولی عباس امکان ندارد به مادرش خیانت کند. هیچ چیز برایش به اندازهٔ عشق من ارزش نداشت. عشق از خود شیطان نیز قوی‌تر است).

متن فوق حاکی از کشمکش‌های درونی **حلیمة الکبش** است که بازتاب صداهای محیط پیرامون بر شخصیت وی هستند که در نتیجه تحمیل این صداها بر وی، شاهد بروز شخصیتی بی‌تاب و ناآرام از او هستیم؛ زیرا احساس می‌کند دیگران نه تنها به او بی‌توجه هستند، بلکه القاب زشت و ناپسندی را به اعضای خانواده او به‌ویژه مادرش که عزیزترین کس اوست، نسبت می‌دهند. از این رو حلیمه در چنین جامعه‌ای به شدت احساس پوچی و تباهی می‌کند و امیدی به بهبود اوضاع در زمان حال و آینده ندارد.

۲-۱-۳. چندآوایی و ساختار مفاهیم متقابل

«یکی از شروط لازم در ایجاد چندصدایی، حضور و تنازع مفاهیم متقابل در اثر است؛ این شرط گرچه لازمه چندصدایی است، اما کافی نیست؛ زیرا روشن است که اگر اثری آواهای گوناگون را به نمایش نگذارد، چگونه می‌توان رابطه میان آن‌ها را بررسی کرد. آنچه ضروری است این است که این آواهای گوناگون حضور یکدیگر را بپذیرند، نه این‌که یکدیگر را برانند یا با یکدیگر یکی شوند» (رامین‌نیا، ۱۳۹۰: ۱۱۱). باختین بر این باور است که: «در متن ادبی مؤلّف یا راوی آوای خود را دارد و می‌تواند عقیده خود را ابراز کند، لیکن حق ندارد آوا و عقیده خود را بر دیگر آواها و عقاید شخصیت‌ها تحمیل نماید. باختین، جایگاه مؤلّف را از مقام خداوندگاری و فرمانروایی بی‌چون و چرای متن به زیر می‌کشد و جایگاهی مساوی با دیگر شخصیت‌ها به او می‌بخشد. بدین‌سان، آوای راوی دیگر نمی‌تواند

برآیند آواهای شخصیت‌ها و ایده‌های متن باشد، بلکه فقط آوایی است در کنار آواهای دیگران» (قبادی و همکاران،۱۳۸۹: ۷۷).

در رمان *أفراح القبة* با مفاهیم متقابلی چون وفاداری و خیانت، عشق و تنفر، محبوبیت و عدم محبوبیّت و... مواجه هستیم؛ مفاهیم متقابلی که در هیچ بخشی از رمان حذف یا کمرنگ نمی‌شوند. بر این اساس با چند آوای مختلف و متعارض مواجه‌ایم. طارق رمضان تلاش می‌کند قاتل تحیه را به دستگاه‌های قضایی معرفی کند و الهلالی سعی در توجیه یکسان بودن محتوای این نمایشنامه با سایر نمایشنامه‌ها دارد و مهم‌تر از آن اجرای نمایشنامه را باعث پیشرفت گروه و مشهور شدن اعضای آن می‌داند. کارگردان و فؤاد شلبی که به شرط حذف صحنه قتل کودک موافق اجرای نمایشنامه هستند و اسماعیل که معتقد است نقش او بد است. در رمان *أفراح القبة* گفتگو برای بیان نگرش‌ها و دیدگاه‌های مختلف است. در واقع بیشتر حوادث این داستان با گفتگو پیش می‌رود. از این رو شروع این رمان با گفتگو همراه می‌باشد.

«وعندما نَطَقَ سالمُ العجرودي بجملةٍ «يُسدل الستار» اتَّجَهَت الرؤوسُ نَحوَ سرحانَ الهلالي مُترعَةً بالذُّهولِ/ يقول المديرُ/«–يَسُرُّني أن أستمعَ إلى الآراءِ»/ وتقولُ دريةٌ نجمةُ المسرحِ باسمةً:/ «–فهمتُ الآنَ لمَ لم يحضر المؤلِّفُ جلسةَ القراءةِ.»/ وأقولُ أنا، وأنا أحلُمُ بتدميرِ العالمِ:/ «المؤلِّفُ؟!... ما هو إلّا مجرمٌ علينا تسليمُهُ إلى النيابةِ.»/ يردُّ عليَّ الهلاليُ بِنبرَةٍ آمِرَةٍ:/ «–الزَم حدَّكَ يا طارقُ، إنسَ كلَّ شيءٍ إلّا أنَّك مُمَثِّلٌ.»/ – ولكن... يقاطِعُني بغضبِهِ الجاهزِ دائماً:/ «– ولا كلمة!»/ ووجَّهَ عينيه نحوَ المخرجِ فقالَ المُخرجُ:/ «– المسرحيَّةُ مُرعِبَة–»/–ماذا تعني؟/–ترى كيفَ يكونُ وقعُها في الجمهورِ؟/–لقد وافقت عليها وأنا مطمئنٌ./ –لكن جرعةَ الرُّعبِ جاوزت الحدَّ./ وقالَ اسماعيلُ نجمُ الفرقةِ:/ «–دَورِي بَشِعٌ!» (محفوظ، ۲۰۰۶: ۸).

(ترجمه: هنگامی‌که سالم العجرودی جملهٔ «پرده پایین می‌آید» را گفت، سرها با شگفتی به سمت سرحان الهلالی بازگشت. مدیر گفت: «خوشحال می‌شوم نظرتان را بشنوم» دریه، ستارهٔ زن تئاتر، با لبخند گفت: «حالا فهمیدم چرا نویسنده برای نمایشنامه‌خوانی حاضر نشد»/ و من در حالی که در ذهنم دنیایم را از هم پاشیده و نابود شده می‌دیدم، با خشم گفتم: «نویسنده؟!... او مجرمی بیش نیست که باید تحویل پلیس داده شود./ الهلالی با لحنی آمرانه گفت:/ «پایت را از گلیمت درازتر نکن طارق! به عنوان یک بازیگر به متن نگاه کن و تمام حواشی را فراموش کن...»/ اما... با عصبانیّت همیشگی‌اش حرفم را قطع کرد:/ «ساکت!»/ چشمانش را به سوی کارگردان برگرداند. کارگردان رو به الهلالی گفت:/ «نمایشنامه ترسناک است–»/ –منظورت

چیست؟/ - به نظرت چه تأثیری روی تماشاگران می‌گذارد؟/- من با اطمینان و ایمان به موفقیت، این نمایشنامه را انتخاب کردم./ - اما حجم ترس و دلهره در نمایش، فراتر از حدّ معمول است./ اسماعیل ستاره مرد گروه، گفت:/ «- نقش من بد است»).

در متن یاد شده، گفتگو ابزاری برای به نمایش کشیدن حوادث و پنهان کردن راوی یا نویسنده نیست، بلکه هدفی است که می‌توان با آن حجم تضاد و عدم انسجام میان آواها و صداهای داستان را دریافت و دلیل آن برخوردار بودن گفتگو از سطوح مختلف اندیشه است. گذشته از این، گفتگو باعث حذف دیدگاه‌های یک‌جانبه و ایدئولوژیک در رمان شده است. عبارت «**يَسُرُّنِي أن أستمعَ إلى الآراء**» خود گواه وجود سطوح مختلف اندیشه است.

در متن دیگری از این رمان شاهد رویارویی مفاهیم متقابل دیگری هستیم که در مکالمه میان طارق با کرم یونس و همسرش حلیمه نمود می‌یابد.

«قالَ كرمُ يونس:/ جئتَ من الماضي كذكرى من أسوأ ذكرياتهِ ...؟/ لست أسوا من غيري.../ لم يدعني أحدٌ للجلوسِ في المقلى فلبثتُ واقفاً في موقفِ الزبائنِ، وشجَّعَني ذلك على التَّمادي فيما جئتُ من أجلِهِ. وتَسَاءَلَ كرمٌ في جَفاءٍ:/ هه؟/ فَقُلتُ بَتَحَدٍّ:/ معي أخبارٌ سيئةٌ/ فقالت حليمةٌ:/ لم نعد نحزنُ للأخبارِ السيئةِ.../حتى لو تكن عن الاستاذِ عباس يونس؟/ فقلقلت نَظرتَها في حدَّةٍ وَهَتَفَت: لَن تَزال عَدُوّه حتّى الموتِ!/ وقالَ كرم: إنَّه ابن بار، هو الذي أنشأ لنا هذه المقلى بعدَ أن رفضتُ العودةَ إلى عَمَلِي القديمِ بالمسرحِ.../ وقالت حليمةٌ بفخارٍ: وقد قبلت مسرحيَّتُه!/قرأت علينا أمسِ.../رائعة ولاشكَّ!/ مرعبة... ماذا تعرفان عنها؟/لا شيءَ/ ما كان بِوِسعِهِ أن يخبرُكما/ لماذا؟/ إنّها باختصارٍ تدورُ في بيتِكُم هذا، مكررة ما وقع فيه بالحرفِ الواحدِ، كاشفة في الوقتِ نفسه عن جرائم خفيَّة تفسّرُ الوقائعَ تفسيراً جديداً» (همان: ۱۲-۱۳).

(ترجمه: کرم یونس گفت: «هم‌چون خاطره‌ای از گذشته آمده‌ای، یکی از بدترین‌شان»/ بدتر از دیگران نیستم./ کسی مرا دعوت به نشستن نکرد. در قسمت مشتریان ایستادم. می‌خواستم چیزی که برای گفتنش آمده بودم را بگویم. کرم با خشکی پرسید: «ها؟!»./ با جرئت پاسخ دادم: «خبرهای بدی دارم!»/ حلیمه گفت: «خبرهای بد، دیگر تکان‌مان نمی‌دهد»./ حتی اگر در مورد جناب عباس یونس باشد؟!/ نگاهی نگران بر چهره‌اش نمایان شد و با صدای بلند گفت: «نمی‌خواهی دست از دشمنی با او برداری؟!»/ کرم یونس گفت: «او پسر خوب و خلفی است، این کار وکاسبی را هم بعد از این‌که فهمید نمی‌خواهم به کار سابقم در تئاتر باز گردم، برای- مان دست و پا کرد»/ و حلیمه با افتخار افزود: «و نمایشنامه‌اش را هم قبول کردند»/ دیروز برای-

مان خواندند/ بدون شک عالی است/ و البته کمی ترسناک هم است! در موردش چه می‌دانید؟/ هیچ نمی‌دانیم/ جرأت نکرده است چیزی به شما بگوید./ چرا؟/ خلاصه بگویم که حوادث‌اش در منزل شما می‌گذرد، تمام اتفاقاتی را که افتاده، بازگو کرده و درعین حال جنایت‌های پنهانی که تفسیر جدیدی از وقایع را نشان می‌دهند، به نمایش گذاشته است.)

در مکالمهٔ فوق، طارق رمضان سعی می‌کند جنایتکار بودن عباس یونس فرزند کرم یونس و حلیمه را به آن‌ها ثابت کند و به افشای برخی از اسرار و حقایق بپردازد؛ اما این زوج نه تنها جنایتکار بودن فرزندشان را انکار می‌کنند، بلکه او را فرزندی خلف می‌دانند که تاکنون مرتکب گناهی نشده است و تمام اتهامات مطرح شده را به خود افشاء کننده یعنی طارق نسبت می‌دهند.

در فصل چهارم رمان *أفراح القبة* یعنی «عباس کرم یونس» شاهد رویارویی مفاهیم متقابل دیگری هستیم که عباس کرم یونس با یادآوری خاطرات گذشته آن‌ها را پدید می‌آورد.

«**واستَمتعُ فيما بينَ هذا وذاكَ إلى المُمَثّلين وهم يَحفُظونَ أدوارَهُم فَتَمتَلِيء أُذناي بأناشيدِ الخَيرِ والمَواعِظِ ونذرِ الشَّرِ والجَحيمِ فأتلقّى تربيةً لم تُتح لي على يَدَي والدَيَ الغائبينَ عنّي دوماً بالنومِ والعملِ**» (همان: ۱۰۶).

(ترجمه: و از دیدن بازیگرانی که مشغول حفظ کردن نقش‌های‌شان بودند، لذت می‌بردم. گوش‌هایم پر می‌شد از آوازهایی که خیر و خوبی را ستایش می‌کردند و شر و بدی را مذمت. علاقه‌مند به خوبی شدم و گریزان از بدی. بدین ترتیب، تربیتی را که والدین همیشه غایب و مشغول کار یا خواب من، از آن غافل شده بودند، از این طریق آموختم و به آن خو گرفتم.)

در متن فوق، نویسنده رمان با یادآوری خاطرات دیرین رفتن به تئاتر و کسب مهارت‌های اخلاقی و رفتاری مفاهیم متقابلی هم‌چون خیر و شر و نیکی و بدی را مطرح ساخته است. این متن بیانگر آن است که عباس کرم یونس ذاتاً آدم خوبی بود، امّا به‌واسطه برخی از عوامل و اسباب اجتماعی مرتکب گناهانی شده بود که او را در دیده برخی از مردم جامعه منفور ساخته بودند. نویسنده با بهره‌گیری از تکنیک «چندآوایی» به شخصیت‌های رمان این اجازه را می‌دهد که در مقام دفاع از خویش برآیند و همواره محکوم و متهم نباشند.

۲-۱-۴. چندصدایی در میان اقشار اجتماعی

گفتگوی اعضای تئاتر -در جلسه‌ای که با حضور الهلالی مدیر سالن والعجرودی کارگردان تئاتر صورت می‌گیرد- مشخص می‌سازد که هر یک از اعضاء، گویی نمایندگان طبقات و گروه‌های مختلف اجتماعی و فکری هستندکه علاوه بر تبیین فردیت شخصیت‌ها، ایدئولوژی و جهت‌گیری‌های مختلف آنان نیز آشکار می‌شود و گاه رویارویی این باورها و فرهنگ‌ها وجه چندصدایی اثر را برجسته می‌کند. از دیگر سو این نزاع و اختلاف نظر بین شخصیت‌ها نشان‌دهندهٔ رویکرد نقادانهٔ نویسنده در قبال قدرت حاکم و تدابیر نیروهای غالب است. رمان *أفراح القبة* با اشاره‌های صریح به وقایع سیاسی و اجتماعی مصر، اقشار مختلف جامعه و دیدگاه‌ها و واکنش‌های آن‌ها را نسبت به آن وقایع ترسیم می‌نماید.

«وقالَ اسماعيلُ نجمُ الفرقةِ: «دَورِي بشعٌ!»/فقالَ الهلالُي: «لا يُوجَد من هو أَقسَى مِن المثاليينَ، هم المسئولونَ عن المذابحِ العالميَّةِ... دورُكَ تراجيديٌ من الطبقةِ الأُولى»/ فقالَ سالمُ العجرودي: «قتلُ الطفلِ سيفقدُهُ أيّ عَطفٍ...»/ دَعنَا الآنَ مِن التفاصيلِ، ممكن حذفُ دورِ الطفلِ، لقد نجحَ عباس يونس في إقناعي أخيراً بقبولِ مسرحيةٍ له، وشُعوري يُلهمني بأنَّها ستكون مِن أقوى المسرحيّات التي قدَّمناها في عُمرِ مسرحِنا الطويل.../ فقالَ فؤادُ شلبي الناقدُ: «إنّي أشارِكُكَ شعورَكَ ولكن يَجِب حذفُ دورِ الطِّفلِ.»/فقالَ الهلالِيُ: «يَسُرُّني أن أسمعَ منك ذلك يا فؤادُ، إنّها مسرحيَّةٌ مُتقَنَةٌ وصادقةٌ ومُثيرةٌ»/ فقلتُ بِحِدَّةٍ: «ما هي بمسرحيَّةٍ، إنّها اعتراف، هي الحقيقة، نحنُ أشخاصُها الحقيقيونَ...» (همان: ۸-۹).

(ترجمه: اسماعیل ستارهٔ مرد گروه گفت: «نقش من بد است»./ الهلالی گفت: «هیچ‌کس بی‌رحم‌تر از کمال‌گراها نیست، آن‌ها مسئول تمام قتل‌عام‌های جهان هستند... نقش تو یک نقش تراژدی تراز اول است»./ سالم العجرودی گفت: «قتل کودک باعث می‌شود کسی با او همدردی نکند»./ در حال حاضر به جزئیات توجه نکنید. نقش کودک را می‌توان حذف کرد. عباس یونس بالاخره توانست با یکی از کارهایش نظر مثبتم را جلب کند. احساسم می‌گوید: «این کار به یکی از قوی‌ترین و بهترین نمایش‌هایی که در طول تاریخ حرفه‌ای تئاترمان انجام داده‌ایم، تبدیل خواهد شد.»/ فؤاد شلبی ناقد گفت: «موافقم، اما نقش کودک باید حذف شود!»/ الهلالی گفت: «خوشحالم که این را از تو می‌شنوم فؤاد، این نمایشنامه بسیار خوش‌ساخت، باورپذیر و هیجان‌انگیز است.»/ با عصبانیت جواب دادم: «این نمایشنامه نیست. یک اعتراف است. شرح واقعیتی است که ما مهره‌های اصلی و حقیقی آن هستیم»).

صحنهٔ یاد شده–که تصویری از جلسه اعضای تئاتر با کارگردان و مدیر سالن است– بیانگر عقاید و باورهای هر یک از اعضای گروه است که هر شخصیت نمایندهٔ قشری خاص از مردم است. در این صحنه الهلالی با بی‌توجهی به محتوای متن نمایش و اندیشیدن به بعد مالی و سوددهی آن، نمایندهٔ انسان‌های سودجو و منفعت‌طلب است و با متهم ساختن کمال‌گرایان در ارتکاب جنایت‌های جهان خود را تبرئه می‌کند. در جای دیگری از این رمان اختلاف فکری اقشار مختلف جامعه به طرز دیگری نمود می‌یابد.

در جای دیگری از این رمان اختلاف فکری اقشار مختلف جامعه به طرز دیگری نمود می‌یابد؛ زیرا در یکی از صحنه‌ها بدون این‌که مکالمه‌ای میان دو قشر صورت بگیرد تضاد فکری میان آن‌ها از خلال برخی برخوردها و موضع‌گیری‌ها نمایان می‌شود.

«يقتحمني انفعال قهّار عند رؤية النَّعشِ فأجهشُ في البكاءِ مغلوباً على أمري...كأنَّه أولُ نعشٍ أراهُ... الدموعُ في عيني مِثلي مثيرةٌ للدهشةِ. ألمحُ السخريات مِن خلالِ الدَّمعِ مثل ثعابينَ الماءِ. ليس هو الحزنُ أو العظةُ ولكنَّه جُنونٌ عابرٌ. أتجنبُ النظرَ إلى المشيعينَ خشيةَ أن ينقلبَ البكاءَ إلى هستيريا من الضحكِ» (همان: ۱۱).

(ترجمه: مراسم تشییع جنازه، مرا به شدت منقلب کرد و از خود بی‌خود، شروع به گریه کردم. گویی اولین تشییع جنازه‌ای بود که می‌دیدم. اشک‌هایم به مانند خود من شبهه‌برانگیز بودند. در میان اشک ریختن‌های بی‌وقفه‌ام تمسخر مردم را احساس می‌کردم. احساس ناراحتی یا موعظه نبود، بلکه جنونی آنی بود. از نگاه کردن به تشییع‌کنندگان اجتناب می‌کردم، از ترس این‌که گریه‌ام تبدیل به خنده‌ای عصبی شود.)

در متن یاد شده شاهد تصویر غم‌زده طارق رمضان هنگام حضور در تشییع‌جنازه هستیم. طارق در همان حال که گریه و زاری می‌کرد، مردمانی را می‌دید که نه‌تنها نسبت به قتل تحیهٔ کوچک‌ترین حزن و اندوهی در چهره‌های‌شان پدیدار نیست، بلکه او را به خاطر گریه‌هایش به تمسخر گرفته‌اند.

در فصل دوم رمان *أفراح القبة* یعنی «کرم یونس» شاهد رویارویی چندصدایی در میان اقشار مختلف اجتماعی هستیم که در مکالمهٔ میان کرم یونس و حلیمه و پس از رفتن طارق رمضان از کنار آن‌ها نمایان می‌شود.

«لقد صدّقتَ ما قالَ الوغدُ/ وأنتِ أيضاً تصدقينَهُ/ يجبُ أن نسمعَهُ/ الحقُّ أنَّني لا أصدُقُ/ إنَّك تَهذي/ اللعنةُ.../ اللعنةُ حَلَّت يَومَ ارتبَطتُ بك.../ ويومَ ارتبطت بك... كنتُ جميلةً.../ هل رغبَ فيك أحدٌ

غيري؟/ كنتُ دائماً مرغوبةً... إنَّه سوءُ الحظِّ./ كان أبوك ساعي بريدٍ أمّا أبي فكان موظَّفاً في دائرةِ الشمشرجي.../ذلك يعني أنه كان خادماً/ أنا من أُسرَةٍ... وأمُّك؟/مثلُك تماماً... مخرفٌ... ولكنَّك لا تريدُ أن تذهبَ... سأذهبُ عندما يروقُ لي...» (همان: ۴۰)

(ترجمه: صحبت‌های آن رذل را باور کرده‌ای؟/ تو هم باور کرده‌ای/ باید توضیحاتش را بشنویم/ راستش را بخواهی نمی‌توانم باور کنم/ به هذیان گفتن افتاده‌ای/ لعنت!/ لعنت، روزی بر من نازل شد که با تو وصلت کردم/ و برای من نیز روزی که با تو وصلت کردم/ زیبا بودم/ کسی جز من راغب به ازدواج با تو بود؟/ همیشه همه به دنبال ازدواج با من بودند. اقبالم بد بود/ پدر تو پستچی بود اما پدر من در اداره شمشیرچی کار می‌کرد/ البته که مستخدم آن‌جا بود/ من از خانواده‌ای هستم که.../ و مادرت؟؟ دقیقاً مثل تو بود/ خرفت! نمی‌خواهی بروی؟/ هر وقت دوست داشته باشم، می‌روم.)

در مکالمهٔ فوق، کرم یونس و حلیمه سعی می‌کنند خود را از خانواده اصیل و نمایندهٔ طبقه اجتماعی مرفهی معرفی نمایند و از این رهگذر به تحقیر طرف مقابل می‌پردازند. این زوج نه تنها بر ازدواج‌شان با یکدیگر افسوس می‌خورند بلکه خود را صاحب شانس‌های خوبی در زندگی برای ازدواج با هم طبقه خویش می‌دانند که از آن‌ها استفاده کافی و وافی نبرده‌اند.

۲-۱-۵. چندزبانی

زبان رمان «چندآوایی»، پیرامون حوادث رمان می‌گردد و با برخورداری از تنوّعات بسیار بیانگر سطوح زبانی همه گروه‌ها و شخصیت‌هاست؛ بنابراین قوّت زبان روایی در رمان «چندآوایی»، وابسته به گذر از قید و بند زبان رسمی و ارتباط آن با واقعیت‌های تاریخی و ایدئولوژیک است (بالو و خواجه نوکنده، ۱۳۹۶: ۳۴ – ۳۵). پس تکثّر زبانی کمک می‌کند تا بتوانیم حوادث رمان «چندآوایی» را که مبتنی بر عدم انسجام است بهتر باور کنیم. در رمان «چندآوایی»، حداقل سه گونه زبان، قابل مشاهده است: زبان نویسنده، زبان راوی و زبان شخصیت‌های مختلف (**بوعزة، ۱۹۹۶: ۹۰**)؛ اما این امکان هم وجود دارد که با تقویت آواهای مختلف در رمان و پررنگ‌تر شدن زبان آن‌ها، زبان نویسنده، تضعیف یا محو شود؛ بنابراین با توجه به آزادی عملی که در رمان‌های «چندآوایی» وجود دارد تکثّر زبانی به‌ناچار، مجال خود را می‌یابد و به هر نسبت که تعداد آواها و زبان‌های وابسته به آن‌ها افزایش یابد، حضور نویسنده و راوی، کمرنگ‌تر می‌شود» (تلاوی، ۲۰۰۰: ۶۴). نجیب محفوظ در رمان ***أفراح القبة*** از شگرد «چند زبانی» بهره گرفته است. به‌طوری‌که روایت این رمان در چهار فصل ارائه شده که پیرامون یک حکایت

واحد است که از دیدگاه‌های مختلف روایت می‌شود که گاهی این روایت مفصل است و گاهی جزئی و مختصر. نمونه‌ای از چند زبانی در جلسهٔ اعضای گروه درباره اجرای نمایش نمود می‌یابد.

«علینا أن نعرضَ الموضوعَ علی النیابةِ.»/ فقالَ متجاهلاً انفعالي: «ها هي فُرصةٌ لتُمَثِّلَ في المسرحيَّةِ ما سبق أن عشتَهُ في الحياةِ»/ إنَّه مجرمٌ لا مؤلّف/وهي فرصةٌ سَتَخلُقُ مِنكَ مُثّلاً مهمَّاً بعدَ عُمرٍ طويلٍ مَضَى وانت مُمَثِّلٌ ثانويٌ،/ إنّها إعترافاتٌ، كيفَ نتركُ المجرمَ يَفلُتَ من يدِ العَدالةِ؟ / إنّها مسرحيَّةٌ مُثيرةٌ واعدةٌ بالنَّجاحِ وذلك أقصى ما يَهُمُّني يا طارقُ/ فاضَ قلبي بالغضبِ والمرارةِ، انتشرت أحزانُ الماضي كالدُّخانِ بكافَّةِ هزائمِهِ وآلامِهِ... إنّها فُرصتي للتنكيلِ بعدوّي القديمِ./ من أدراك بهذه الأسرار؟/ عفواً...سنتزوجُ!/ ويتساءلُ سرحانُ الهلالي: «ماذا أنت فاعلٌ؟»/ يَهمُّني في الاعتبارِ الأول أن ينالَ المجرمُ جزاءَهُ/ فقال بِضيقٍ: «اجعل الاعتبارَ الأولَ لإتقانِ الدورِ»/ فقلتُ بتسليمٍ: «لَن يَفُوتُني ذلكَ» (محفوظ، ۲۰۰۶: ۱۰-۱۱).

(به او گفتم: «باید این موضوع را به پلیس اطلاع دهیم!»/ درحالی‌که عصبانیتم را نادیده گرفته بود، پاسخ داد: «این از خوش‌شانسی توست که نقشی را بازی کنی که تجربهٔ زندگی کردنش را داشته‌ای»/ او مجرم است نه نویسنده./ و این بهترین فرصتی خواهد بود که از تو، بعد از یک‌عمر نقش مکمل بازی کردن، هنرپیشه‌ای مطرح می‌سازد./ این‌ها اعترافات او هستند. چطور اجازه دهیم که یک جنایتکار از دست قانون فرار کند؟/ این یک نمایشنامه زیبا و هیجان‌انگیز است و از موفقیتش اطمینان دارم و این تنها موضوع مهم است، طارق!/ وجودم مملو از خشم و تلخی گشت. اندوه گذشته با تمام شکست‌ها و دردهایش در وجودم جاری شد. فرصتی برای انتقام از دشمن دیرینه‌ام یافته بودم./ تو این‌ها را از کجا می‌دانی؟/ ببخشید ...ناسلامتی قرار است با هم ازدواج کنیم!/ سرحان الهلالی می‌پرسد: «چه‌کار می‌کنی؟»/ اولویت من این است که آن مجرم به سزای اعمالش برسد/ سرحان با ناراحتی گفت: «اولویتت را این قرار بده که نقشت را خوب ایفا کنی!»/ تسلیم‌شده، پاسخ دادم: «یادم می‌ماند»).

در متن یاد شده، تسلط کامل راوی از بین رفته و برابری قدرت شخصیت‌ها و راوی را در بیان عقایدشان شاهد هستیم، به‌طوری‌که صداهای نویسنده و شخصیت‌ها در رقابت با یکدیگر قرار می‌گیرند.

در جای دیگری از رمان *أفراح القبة* شاهد گفتگوی طولانی میان شخصیت‌ها هستیم به‌طوری‌که صدای راوی در عرض و همسو با دیگر صداها شنیده می‌شود.

«غادرتُ المسرحَ حَوالَي الثالثة صباحاً. أم هاني تتأبطُ ذراعي وأنا أتابطُ ذراعَ فؤاد شبلي. قالَ:/–هلم نتمشّ في القاهرة في الوقتِ الوحيدِ الذي يُتاح لها فيه الوقارُ./ قالت أمّ هاني/–بيتُنا بعيدٌ./ –معي سيارتي...تلزمني بعض المعلومات/ سألته:/ستكتبُ عنّي؟ –طبعاً./ ضحكت عالياً. رحت استجابةً له أتحدَّثُ عن الماضي./ ولدت بمنشية الكبرى...رمضان أبي كان لواء بالسواري من باشوات الجيشِ القديمِ... الهلالي من ملاكِ الأرضِ... لي أخٌ قنصلٌ وأخٌ مستشارٌ وأخٌ مهندسٌ.../ ندَّت عن أم هاني آهة. تساءل فؤاد/ طبعاً كان لك نشاط سياسي...؟/ ضحكت مرة أخرى./ لا أنتمي إلّا للحياةِ...أنا وكرم يونس تؤامان روحيان...يقال إنه مدين في نشأتِهِ إلى أمٍّ عاهرةٍ.../ تساءلت أم هاني/ هل ستكتبُ هذا الهذيان؟/ فقلتُ متحدِّياً:/ –فؤاد نفسه من حزبِنا/ فتمتم في مرحٍ–يا لك من وغدٍ» (همان: ۲۹–۳۱).

(ترجمه: حدود ساعت سه بامداد، سالن را ترک کردم. أم هانی دست در دست من داشت و من دست در دست فؤاد شبلی. فؤاد گفت: در قاهره پیاده‌روی می‌کنیم در تنها ساعتی که می‌توان در آن ذره‌ای ابهت یافت. أم هانی گفت: خانه ما دور است. ماشینم همراهم است، فقط مسیر را به من نشان دهید! از او پرسیدم: در مورد من می‌نویسی؟ –حتماً. با صدای بلند خندیدم در پاسخ به درخواستش شروع به صحبت در مورد گذشته کردم. در محله البکری به دنیا آمدم... پدرم رمضان، تیمسار و یکی از بزرگان ارتش بود. الهلالی از زمین‌داران بزرگ بود... یکی از برادرانم به عنوان مشاور کنسولگری کار می‌کرد و یکی مستشار و دیگری مهندس بود. أم هانی آهی کشید. فؤاد پرسید: فعالیت‌های سیاسی هم داشته‌ای؟ بار دیگر خندیدم. من فقط به زندگی تعلّق دارم. من و کرم یونس ازلحاظ روحیه و عقاید هم‌چون برادرانی دوقلو هستیم... می‌گویند: او شخصیتش را مدیون مادری خطاکار است...؟ أم هانی پرسید/ قصد داری این خزعبلات را چاپ کنی؟/ با حالتی تدافعی گفتم: فؤاد با ما در یک جبهه است./ به شوخی زیر لب گفت: عجب انسان مزخرفی هستی!)

در فصل سوم رمان *أفراح القبة* یعنی *«حلیمه الکبش»* شاهد گفتگوی طولانی میان شخصیت‌ها هستیم به‌طوری‌که صدای شخصیت‌ها در عرض و همسو با یکدیگر شنیده می‌شوند.

«سأحوّلُ المنظرةَ إلى دكانٍ، ممكن أن نبيعَ بعضَ الأثاثِ، ونجعلُ من المنظرةِ مقلىً، تجارةٌ يسيرةٌ ومربحةٌ... ما رأيكما؟/ فقلتُ بامتنانٍ: «الرأيُ ما ترى يا بُنَيَّ... أسألُ اللهَ أن أسمعَ عنكَ خبراً قريباً...» / بإذنِ اللهِ...أشعرُ بأنَّني قريبٌ من النَّجاحِ.../فدعوتُ اللهَ كثيراً حتَّى قال وهو ينقلُ عينيه بيننا:/ «المهم أن يحلَّ بينكما التعاون وألّا أسمعُ ما يُسيئُني...» / فقلتُ بلهفةٍ: «طالما حلمتُ بأن أعيشَ معكَ...» / إذا أراد اللهُ لي النجاحَ فسوفَ يتغيَّرُ كلُّ شيءٍ.../ وتساءل كرمٌ بجفاءٍ: «ألا تتفضَّل بأخذِها معكَ؟»/ فقالُ عباسُ

بحرارةٍ: «أطالبُكُما بالتعاونِ... سأَبذُلُ ما أستطيعُ لأوفِّرَ لكما حياةً كريمةً ولكنّي أطالبكُما بالتعاونِ...» (همان: ۷۲).

(ترجمه: فضای جلوی خانه را تبدیل به مغازه می‌کنم، می‌توانیم بعضی از وسایل را بفروشیم و خوار و بار فروشی راه بیندازیم. کاسبی راحت و پرسودی است، نظرتان چیست؟/ با قدردانی گفتم: «هر چه صلاح می‌بینی پسرم! از خدا می‌خواهم که به زودی خبرهای خوبی در موردت بشنوم!» / توکل بر خدا! احساس می کنم به موفقیت نزدیک شده‌ام. برایش دعای خیر کردم تا این‌که بلند شد و در حالی‌که به هر دوی ما نگاه می‌کرد، گفت: «مهم این است که به هم کمک کنید، دلم نمی‌خواهد خبرهای دلسردکننده در موردتان بشنوم»/ با اشتیاق گفتم: «همیشه آرزو داشتم با تو زندگی کنم!»/ اگر خدا خواست و موفق شدم همه چیز تغییر خواهد کرد/ کرم با سردی پرسید: «نمی‌خواهی در حقم لطف کنی و همراه خود ببری‌اش؟»/ عباس با شور و حرارت گفت: «از شما خواهش می‌کنم با هم کنار بیایید و همکاری کنید... تمام تلاشم را می‌کنم که زندگی‌تان را بهبود ببخشم؛ اما از شما هم توقع همکاری دارم!»).

در گفتگوهای یاد شده می‌بینیم راوی با ایجاد بستری باز، شخصیت‌ها و به عبارت بهتر صداها را طوری ترسیم می‌کند که هیچ صدایی صدای دیگر را سرکوب نکرده، بلکه به صداها اجازه داده شده است تا با یکدیگر گفتگو و درباره یکدیگر اظهار نظر کنند؛ از این رو صداها در گفتگو و ابراز نظر و باور برابرند و هیچ صدایی نمی‌تواند بر صدای دیگر چیرگی داشته باشد.

۲-۱-۶. جدل پنهان

«جدل پنهان نوعی گفتار است که می‌توان در آن حضور دیگری را احساس کرد؛ یعنی گفتاری که در پاسخ به سخنان دیگری شکل می‌گیرد» (باختین، ۱۳۸۴: ۱۲۳). بارزترین شکل جدل پنهان در رمان – *أفراح القبة*، گفتگوهایی است که «طارق رمضان»، در فصل اول رمان به صورت نجوای درون و مونولوگ با خود دارد که ضمن نشان دادن جدل‌های پنهان و درونی وی، صداهای دیگری را آشکار می‌سازد.

«رجعتُ أخوضُ في أمواجِ الأطفالِ والنِّساءِ. تأكَّد لديَّ أنَّ عباس لم يُشِر إلى موضوعِ مسرحيَّتِهِ لوالديهِ ممّا يشهدُ على تجريمِهِ. لكن لم يُفشِ سرَّاً خطيراً لم يَشُكَّ فيه أحدٌ؟ أهي اللهفةُ على النجاحِ بأيِّ ثمنٍ؟ أيلقى جزاءَه شهرةً بدلاً من المنشقةِ؟ طارق...ماذا أقولُ؟...القسمةُ والنصيبُ!» (محفوظ، ۲۰۰۶: ۱۵).

(ترجمه: دوباره به میان امواج کودکان و زنان بازگشتم. برایم روشن شد که عباس در مورد نمایشنامه‌اش چیزی به والدینش نگفته و این خود نشانه‌ای است دال بر مجرم بودنش، اما چرا باید راز به این خطرناکی را، آن هم هنگامی‌که کسی به او شکی ندارد این چنین فاش کند؟ آیا او تشنهٔ موفقیت به هر قیمتی است؟ آیا جزای او به‌جای طناب دار، شهرت است؟/ طارق... چه بگویم؟...تقدیر چنین است...)

متن یاد شده نشان‌دهندهٔ ناآرامی درونی طارق رمضان است. کشمکش‌ها و پرسش و پاسخ‌های درونی وی هستند که افزون بر بازتاب صداهای تحمیل‌شده محیط پیرامون بر وی، نشان از روح بی‌آرام وی دارد. در برخی از جدل‌های پنهان رمان که در شخصیت طارق قابل مشاهده است در ابتدا به نظر می‌رسد طارق در حال پاسخ دادن به سؤالات مخاطب مشخصی است؛ اما در پایان مشخص می‌شود که وی در حال سرکوب کردن وجدان و جدل‌های پنهانی درون خویش است.

«كنتُ أتوهَّمُ أنَّ تحيةَ مُلكي مثلَ الحذاءِ المطيعِ كنتُ أنهُرُها وأهينُها وأضربُها، كنتُ أتصوَّرُ ألا حياة لها بدوني وأنّها تفرطُ في حياتِها قبل أن تفرطَ فيّ، فلمّا تلاشت بحركةٍ مباغتةٍ ماكرةٍ قاسيةٍ تلاشى معها الأمنُ والثقةُ والسيادةُ وحلَّ الجنونُ» (همان: ۲۰).

(ترجمه: این توهم را داشتم که تحیه هم‌چون بقیه مایملکم تا هر وقت که اراده کنم متعلّق به من خواهد بود؛ او را توبیخ می‌کردم، کتکش می‌زدم و به او توهین می‌کردم. خیال می‌کردم بدون من قادر به زندگی نیست و حاضر است جانش را فدایم کند و به همین دلیل وقتی با تصمیمی ناگهانی، با زیرکی و بی‌رحمی همه چیز را به هم ریخت، همراه با آن، امنیت، اعتماد به نفس و شخصیتم از بین رفت و جنون جای‌شان را گرفت.)

جدل پنهان، جدال درونی یک شخصیت با صداهای شکل‌گرفته در ذهن است که از طریق جامعه یا افراد پیرامون بر وی تحمیل شده است. جدل در فصل چهارم رمان نمونه‌های فراوان دارد که مورد زیر نیز یکی از این نمونه‌هاست.

«ثمّة تغيرٍ مبهمٍ يزحفُ بهدوءٍ وحذرٍ كالليل. ليس الصمتُ هو الصمتُ ولا الكلامُ هو الكلامُ، ولا أبي هو أبي ولا أمّي هي أمّي. أجل لم تكن الحياةُ تخلو من اختلافٍ أو نقارٍ ولكنّها كانت تمضي في إطارِ معاشرةٍ طيّبةٍ. ما هذا الغامضُ الخفيُّ الذي يتسلَّلُ بينهما؟ كانت لها إشراقةٌ دائمةٌ فتلاشت. وكان يعيشُ خارجَ ذاتهِ في قهقهاتٍ وسخرياتٍ وملاحظاتٍ فانطوى على ذاتهِ. علاقة أمّي بي–إلى الحنان القديم– اتّسَمت بأسى لم تُفلح في مداراتهِ أمّا أبي فأهملني تماماً» (همان: ۱۱۱).

(ترجمه: تغییراتی مبهم و نامفهوم هم‌چون تاریکی شب، آرام و بی‌صدا در حال خزیدن به درون خانه ما بود. دیگر نه سکوت‌مان آن سکوت سابق بود و نه صحبت‌های‌مان آن صحبت‌های سابق و نه پدر هم‌چون سابق بود و نه مادر. اگر چه زندگی هیچ‌گاه خالی از اختلاف و جر و بحث نبود؛ اما اغلب بر مدار برخوردهای دوستانه و درک و مهربانی می‌گذشت. این ناپیدای مجهول چیست که به درون رابطه‌شان رخنه کرده است؟ سرزندگی و نشاط همیشگی مادر، متلاشی شد و برون‌گرایی و خوش‌مشربی پدر که همیشه با قهقهه‌های بلند و شوخی و مسخره‌بازی‌هایش همراه بود به یک‌باره با در خود فرو رفتنش، از بین رفت. رابطه پر از مهر و علاقه مادر به من، آغشته به نامهربانی و تندی غیرقابل‌کنترلی شده بود. پدر اما به‌طور کامل مرا رها کرده بود.)

متن یاد شده بیانگر جدل پنهانی حاکم بر عباس کرم یونس است که با مقایسهٔ گذشته نه چندان دور و حال، به تغییراتی که در زندگی خانوادگی آن‌ها پدید آمده و صمیمیت و صفای قدیم را به سردی و خشکی مبدل ساخته بود، اشاره دارد.

متن زیر نمونهٔ دیگری از جدل پنهان است که دستاورد جدال درونی طارق رمضان با صداهای شکل‌گرفته در ذهنش هستند صداهایی که از اجتماع و افراد پیرامون بر وی تحمیل شده‌اند.

«**شهدتُ موتَ تحيةٍ دونَ أن تدري إنّها قتلت. سَأُمثِّلُ كلَّ ليلةٍ دورَ العاشقِ المهجورِ... سأبكي مراراً وتكراراً أمامَ النَّعشِ... ماتت دونَ أن تندم. لم تتذكرني...لم تعرف إنّها قتلت... قَتَلَها المثالي... إنّه يَنتَحِرُ في المسرحيَّةِ ولكن يجبُ أن يشنق في الحياةِ...ها هي جريمةٌ تَخلُقُ مؤلِّفاً ومُمَثِّلاً في آنٍ...**» (همان: ۱۸).

(ترجمه: شاهد مرگ تحیه بودم بی‌آن‌که او از قتلش باخبر شود. هر شب نقش عاشق رنجیده از فراق را بازی خواهم کرد. بارها و بارها در مقابل جنازه‌اش گریه خواهم کرد. بدون پشیمانی مُرد! مرا یاد نکرد. از مرگ خود بی‌خبر بود. «جناب فوق‌العاده» او را کشت. او در نمایش خودکشی می‌کند؛ اما در واقعیت باید به دار آویخته شود! این جنایتی است که هم‌زمان یک نویسنده و یک بازیگر می‌سازد.)

در متن یاد شده، جدل طارق رمضان به شکل صداهایی در عرض یکدیگر و درآن واحد ظهور می‌یابد. وی بُعد رنجور و گریان حاصل از فراق تحیه را آشکار می‌سازد و در همان حال از بی‌وفایی‌ها و سنگدلی‌های او سخن به میان می‌آورد؛ اما دیری نمی‌پاید که از قاتل او نیز با زبان گله و شکایت یاد

می‌کند و سرنوشت او پس از این قتل را در ذهن خویش مرور می‌کند تا به نحو شایسته‌ای ترسیم‌کنندهٔ جدل پنهان این رمان باشد.

۳. نتیجه‌گیری

رمان *أفراح القبة* در مقام متنی گفتگومند این امکان را به شخصیت‌هایش می‌دهد که هر یک با صدای ویژهٔ خویش روایت‌شان را از رخدادها ارائه دهند. تکثر راویان در *أفراح القبة* که از آن می‌توان با عبارت (حلقهٔ راویان) نام برد، تمهیدی است که محفوظ برای چندصدایی ساختن متن به کار برده است و با فصل‌بندی متن و آوردن نام راوی در آغاز هر بخش، تغییر صدا را مشخص می‌سازد. رمان *افراح القبة* که به عنوان یک رمان «چندآوایی» مجالی برای فکر کردن به ما می‌دهد، نه صدای نویسنده در آن بلند است و نه صدای شخصیت‌ها. در فصل نخست، راوی یک فرد به‌خصوص یعنی «طارق رمضان» است؛ امّا در پایان فصل با تعدّد راوی‌ها روبه‌رو هستیم، گاه ناگهان روایت از طرف راوی محدود به سمت راوی دانای کل یا سایر شخصیت‌ها سوق داده می‌شود. در این رمان هم تضاد و هم تباین صداها وجود دارد. در این رمان، تضادها و تباین‌های گفتمانی حول یک اتفاق که همان قتل تحیه است، به وقوع می‌پیوندد و در واقع، دسته‌بندی‌ها و رویکردهای گفتمانی متفاوتی در رمان قابل‌درک است. نویسنده با پرداختن به قشرهای فرودست جامعه، به عنوان شخصیت‌های اصلی رمان در حقیقت میان طبقات اجتماعی بالادست و پایین‌دست جابه‌جایی صورت داده است و از این رهگذر باعث برجسته شدن طبقات فرودست جامعه در رمان شده است. وی هم‌چنین از طریق پرداختن به دیگری و روایت‌هایی که هر شخصیت از شخصیت دیگر ارائه می‌دهد شناخت خواننده از شخصیت‌های داستانی رمان را افزون ساخته و او را از رویکرد انتقادی نویسنده نسبت به اوضاع جامعه آن روزگار آگاه‌تر می‌سازد. محفوظ در این رمان از گفتگوهایش که گزاره‌گون هستند و یا تک‌گویی دارند، از جامعه‌ای نابسامان سخن می‌راند. این رمان کنشی است میان فرد با خودش و گروه اجتماعی‌اش. این رمان از کوشش نویسنده برای دیدن خود از چشم «دیگری» که همان شخصیت‌ها و راویان داستانش هستند، پرده بر می‌دارد. این اثر به دلیل پرداختن به موضوعی اجتماعی که در بردارندهٔ مسائلی چون محرومیت، حاشیه‌نشینی و آسیب‌دیدگان اجتماعی است کوششی برای به مرکز درآوردن دیگری است. تحول شخصیتی راویان که خود در بطن حوادث قرار دارند، حاصل رویارویی آنان با دیگری است. رمان *أفراح القبة* بدون آن‌که

ادعای اخلاقی داشته باشد، رمانی اخلاق‌محور است؛ زیرا متوجه دگربودگی و یادآور مسئولیت ما در برابر دیگری است.

کتابنامه

استاد محمدی، نوشین، حسین فقیهی و حسین هاجری. (۱۳۹۶) «بررسی مصداق‌های چندصدایی در رمان *دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد*». *دو فصلنامه زبان و ادبیات فارسی*، سال ۲۵، (شماره ۸۳)، ۲۳-۴۲.

أشبهون، عبدالمالك. (۲۰۱۰) *الحساسية الجديدة في الرواية العربية*، بيروت: دار العربية للعلوم ناشرون.

ایزدپناه، امین. (۱۳۹۶) یک روایت، چندصدا؛ بررسی شیوه‌های گفتگومندی و چندصدایی در رمان *لالایی برای دختر مرده*، *مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*، سال هشتم، (شماره اول)، پیاپی ۱۵.

باختین، میخائیل. (۱۳۸۳) *زیباشناسی و نظریه رمان*. ترجمه: آذین حسین زاده، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.

باختین، میخائیل. (۱۳۸۴) *تخیل مکالمه‌ای. جستارهایی دربارهٔ رمان*، ترجمه: آذین حسین‌زاده، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد.

باختين، ميخائيل. (۱۹۷۰) *الكلمة في الرواية*. ترجمه: يوسف حلّاق، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

بالو، فرزاد؛ خواجه نو کنده، مریم. (۱۳۹۶) «چندآوایی و چند زبانی باختینی و جلوه‌های آن در رمان *سنگ صبور*». *متن پژوهی ادبی*، سال ۲۱، (شماره ۷۴)، ۳۱-۵۲.

بوعزة، محمد. (۱۹۹٦) «البوليفينية الروائية»، *مجلة الفكر العربي*. العدد الثالث والثلاثون.

بی نیاز، فتح الله. (۱۳۹۳) *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت شناسی*، چاپ پنجم، تهران: افراز.

پاینده، حسین. (۱۳۸۹) «شخصیت‌پردازی کوبیستی در یک رمان مدرن ایرانی»، *اطلاعات حکمت و معرفت*، (شماره ۴۹)، ۹-۱۷.

تلاوي، محمد نجيب. (۲۰۰۰) *وجهة النظر في روايات الأصوات العربية*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

تودوروف، تزوتان. (۱۹۹٦) *ميخائيل باختين المبدأ الحواري*. ترجمه: فخري صالح، چاپ سوم، بيروت: المؤسسه العربية للدراسات والنشر.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۹۱) *منطق گفتگویی میخائیل باختین*. ترجمه: داریوش کریمی، چاپ دوم، تهران: مرکز.

دهقانی یزدلی، هادی و فاطمه ادراکی. (۱۴۰۳) «سودای شنیده شدن در ملّت عشق؛ گذر شخصیت‌ها از افق تک‌صدایی به جهان چندصدایی»، *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، دوره ۱۳، (شماره ۲)، ۱۵۱-۱۸۲. 10.22126/rp.2022.6907.1419

رامین نیا، مریم. (۱۳۹۰) *بررسی و تحلیل چندآوایی در مثنوی مولوی*. رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، تهران: دانشگاه تربیت مدرّس.

سلدون، رامان و پیتر ویدوسون. (۱۳۸۴) *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمه: عباس مخبر، چاپ دوم، تهران: طرح نو.

سمعان، انجيل بطرس. (١٩٨٢) «وجهة النظر في الرواية المصرية». *الفصول*، چاپ دوم، (شماره دوم)، فوريه، ژانويه –مارس.

عليان، حسن. (٢٠٠٨ م) «تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية»، جامعة دمشق، المجلد ٢٤، العددان الأول و الثاني.

قبادی، حسینعلی و همکاران. (۱۳۸۹) «چندصدایی و منطق گفتگویی در نگاه مولوی به مسئله جهد و توکل با تکیه بر داستان شیر و نخجیران». *جستارهای ادبی*، (شماره ۱۷۰)، ۷۱-۹۴.

كردي، عبدالرحيم. (٢٠٠٦) السرد في الرواية المعاصرة. قاهرة: مكتبة الآداب.

محفوظ، نجيب. (٢٠٠٦) أفراح القبة، الطبعة الأولى. القاهرة: دار الشروق.

مرتاض، عبدالملك. (١٩٩٨) «في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)». عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، ديسمبر.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸) *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰) «چندصدایی باختینی و پساباختینی (تکوین و گسترش چندصدایی با تأکید بر هنر و ادبیات)»، به کوشش بهمن نامور مطلق و منیژه کنگرانی، *مجموعه مقالات گفتگومندی در هنر و ادبیات*، تهران: سخن، ۱۱-۳۲.

نوبخت، محسن. (۱۳۹۱) «چندصدایی و چند شخصیتی در رمان پسامدرن ایران، با نگاهی به رمان *أسفار کاتبان* از ابوتراب خسروی». پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، *زبان شناخت*، سال سوم، (شماره ۲)، ۸۵-۱۲۰.

References

Alian, H. (2008) "Polyphony and Masks in the Arabic Novel," *Damascus University Journal*, 24(1-2). (In Arabic).

Ashbahoun, A. (2010) *The New Sensitivity in the Arabic Novel*, Beirut: Dar Al-Arabiya for Science Publishers. (In Arabic).

Bakhtin, M. (1989) *The Word in the Novel*, Translated by; Youssef Hallaq, Damascus: Publications of the Ministry of Culture. (In Persian).

Bakhtin, M. (2004) *Aesthetics and Theory of the Novel*, translated by; Azin Hosseinzadeh, Tehran: Center for Art Studies and Research. (In Persian).

Bakhtin, M. (2005) *Conversational imagination*, essays about the novel, Translated by; Azin Hosseinzadeh, Tehran: Study Center and artistic research of the Ministry of Culture and Guidance. (In Persian).

Bakhtin, M. (1984) *Problems of Dostoyevsky's Poetics*. Edited and Trans by C. Emerson.Manchester: Manchester University Press.

Balo. F. & Khajehnokandeh. M. (2016). "Bakhtinian Polyphony and Multilingualism and Its Manifestations in the Seng Sabbour Novel", *Journal of Literary Text Research*, 21(74), 31-52. (In Persian).

Belova, O. (2010) *Polyphony and sense of self in flexible organizations Scandinavian jou*.

Biniaz, F. (2013) *An introduction to story writing and narrative studies*, 5th Edition, Tehran: Afraz Publications. (In Persian).

Bouazza, M. (1996). "The Bolivian Novelist, *the Journal of Arab Thought*," Issue: 33. (In Persian).

Dehghani yazdli, H and Edraki, F. (2024) "The desire to be heard in the "Nation of Love"; The passage of characters from the monophonic horizon to the polyphonic world", *Journal of Fiction Literature*, 13(2), 151-182. (In Persian).

Izadpanah, A. (2016) "A narrative, polyphony; investigation of dialogue and polyphony in the novel Lullaby for a Dead Girl", *Journal of Children's Literature Studies*, Shiraz University, 8(1). (In Persian).

Kurdi, A. (2006) *Narration in the Contemporary Novel*, Cairo: Library of Arts. (In Arabic).

Mahfouz, N. (2006) *Afrah Al-Qobba*, 1st Edition, Cairo: Dar Al-Shorouk. (In Arabic).

Makarik, I. (2008) *Encyclopaedia of Contemporary Literary Theories*, translated by: Mehran Mohajer and Mohammad Nabovi, Tehran. (In Persian).

Murteza, A. (1998) *In the Theory of the Novel (Research in Narrative Techniques)*, the Knowledge World Magazine, Issue 240. (In Persian).

Nobakht, M. (2013) "Multiple Voices and Multiple Characters in Iran's Postmodern Novel, with a Look at the Novel Asfar Kataban by Abu Torab Khosravi", Research Institute of Humanities and Cultural Studies, Language of Knowledge, 3(2), 120-85. (In Persian).

Ostad Mohammadi, N., Hossein, F., and Hossein H. (2016) "Review of polyphonic examples in the novel Dr. Nun loves his wife more than Mossadegh", *Persian language and literature quarterly*, 25(83), 23-42. (In Persian).

Payandeh, H. (2010) *Cubist characterization in a modern Iranian novel*, Hekmat and Marafet Information Magazine, No. 49, 17-9. (In Persian).

Qobadi, H and colleagues. (2010) "Polyvoicity and the logic of dialogue in Maulavi's view on the problem of effort and trust based on the story of Shir and Nakhjiran", *Literary Researches*, No. 170, 71-94. (In Persian).

Raminnia, M. (2017) "Study and analysis of polyphony in Mawlawi's Masnavi", doctoral thesis on Persian language and literature, Tehran: Tarbiat Madras University. (In Persian).

Seldon, R., Peter W. (2005) *Guide to Contemporary Literary Theory*, translated by Abbas Mokhbar, second edition, Tehran. (In Persian).

Semaan, A. (1982) *The Point of View in the Egyptian Novel*, Al-Fusul Magazine, Jab Doom, Shamara Dom, Faureh, January-March. (In Arabic).

Tallawy, M. (2000) *Point of View in the Narratives of Arab Voices*, Damascus: Arab Writers Union. (In Arabic).

Todorov, T. (2018) *Mikhail Bakhtin's Dialogue Logic*, Translated by; Dariush Karimi, second edition, Tehran: Markaz Publications. (In Persian).