Journal of
Kavoshnameh in Persian Language and Literature
Yazd University

A Bakhtinian Polyphonic Reading of the Young Adult Novel "The Seventh West Floor"

Momeneh Rastgoo[1], Dr. Maryam Kohansal[2]✉, Dr. Morteza Jafari[3]

1. Ph.D. student in Persian language and literature, Islamic Azad University, Shiraz Branch, Iran. E-mail: momene.rastgoo.89@gmail.com
2. Corresponding author, Assistant professor, Islamic Azad University, Shiraz Branch, Iran. E-mail: mkohansaal@gmail.com
3. Assistant professor, Islamic Azad University, Shiraz Branch, Iran. E-mail: morteza.jafari@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 20 October 2023
Accepted 6 January 2024

Keywords:
The Seventh West Floor,
Polyphony,
Young adult novel,
Jamshid Khanian,
Bakhtin.

ABSTRACT

Hearing one's own voice and that of the Other as well as providing an opportunity for their expression within the fictional world, as articulated by Bakhtin in his theory of "polyphony", is a feature of particular significance, especially in young adult fiction. This study seeks to analyze the novel "The Seventh West Floor" from this perspective. The central theme of the story is a dialogue between two generations, the young and the elderly, which unfolds within a distinctive temporal structure, thereby making the possibility of polyphony more pronounced in the work. Adopting an inductive and analytical-descriptive approach, this study examines the story with a focus on such elements as characterization, language, point of view, and the use of intertextuality, as well as the ways in which these narrative elements function to create a space grounded in polyphony. The study seeks to answer the questions 'Is The Seventh West Floor' a novel with a polyphonic structure?' and 'If so, how is this dialogism manifested in the text and its narrative elements?' Based on the findings of the study, in this novel in particular, the author employs humor in characterization, moves toward a carnivalesque structure and discursive form, and makes use of an oppositional structure and shifts in point of view to move the novel toward polyphony. In a few instances, rather than being fully polyphonic in itself, the text provides the possibility of a polyphonic reading. In the view of the authors, this nevertheless keeps the novel on the path toward polyphony.

Cite this article: Rastgoo, Momeneh., Kohasal, Maryam., & Jafari, Morteza. (2026). A Bakhtinian Polyphonic Reading of the Young Adult Novel "The Seventh West Floor". *Kavoshnameh*, 27 (69), 116-1. http//doi.org/10.29252/kavosh.2026.23566.3753

© The Author(s).
Publisher: Yazd University
DOI: http//doi.org/10.29252/kavosh.2026.23566.3753

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Language is inherently a social phenomenon and presupposes the existence of an Other, even when that Other constitutes a part of an individual's identity and ultimately gives rise to a monologue and the hearing of one's own voice. When this perspective is connected to Bakhtin's views on the polyphonic nature of fictional works, it leads to a different mode of reading and to deeper expectations of a narrative texture. The present study is itself a dialogue with the text, seeking to trace the voices embedded within it.

Children's and young adult literature is among the few literary categories classified according to their intended types of audience. To encounter such works, the text possesses particular characteristics because of its specific readership. Also, as a novel, it contains all the elements and complexities inherent in a work of fiction.

The Seventh West Floor is one of the selected works of Jamshid Khanian (1961). The plot of the novel under examination, with its two principal characters, namely a teenager and an old man, and its high frequency of dialogues, which are structured in parallel over a two-day temporal framework, creates the possibility of moving toward polyphony. Nevertheless, the role of reading and the reader in discovering the voices within the text through understanding the narrative's underlying layers cannot be overlooked.

Method

This article uses an inductive and analytical-descriptive approach to examine the formation of, or the movement toward, polyphony in the young adult novel "The Seventh West Floor". This is done by analyzing its narrative elements from the perspective of Bakhtin's theory of polyphony.

Results

From a Bakhtinian perspective, an individual cannot be confined within a fixed classification. An individual's identity becomes comprehensible through their dialogues and actions. The author or narrator does not impose a predetermined dominant identity upon a character. Characters become intelligible and acquire identity in relation to the Other, which is an identity likely to change or shift its point of view at any moment within the text. The author/narrator grants each character the possibility of being a subject in its own right. For this reason, humor, intertextuality, relativity, and the disruption of predetermined conventions constitute mechanisms through which polyphonic texts can be achieved. A kind of paradox operates within the deep structure of formalist polyphonic works. Moreover, form determines the structure of the textual components and the characters within the text. the discursive form and the ways in which the textual components act upon and respond to one another are continually open to rupture and to the emergence of voices that cannot be accommodated within any dominant framework.

In a polyphonic novel, the characters reveal their identities independently and without mediation. Also, the overall possibilities provided by the text create an opportunity for the reader to engage in a polyphonic reading.

The events of the story revolve around two principal characters: Amir Ali, a teenage boy, and an old man whom we know only by this designation. It appears that two generations, situated across two days and both moving between the past and the present, have entered into a dialogue. What makes characterization one of the effective components in the formation of

the text's polyphonic structure is the oppositional dynamic and humorous tone of the principal characters of the story. In fact, the introduction and understanding of each character take place within an oppositional system that, while maintaining a certain degree of harmony, simultaneously preserves the distinctive features of each character. As the reader listens to the dialogues and observes the confrontation between the two principal characters, he or she comes to perceive a form of distinction that never reaches complete conformity or harmony.

Through the dialogues between Amirali and the old man, each character acquires a new identity which is more plausible and comprehensible than their initial characterization. This fluidity and collapse of character stereotypes reveal another dimension of the identity of each inhabitant of the textual world. Perhaps this linguistic phenomenon cannot be directly regarded as a subcategory of the carnivalesque structure within the text; nevertheless, its effect closely resembles the carnivalesque structure.

In each dialogue, tone contributes to polyphony through description, the use of punctuation marks, and, most notably, the recurring element of humor. This polyphonic structure is discernible not only in the characters' opposition to one another but also within each individual character. The characters constructed by the text view themselves and the world around them through a tone that seems inseparable from humor, and within a particular discursive form, they reveal different dimensions of their identities. In this story, intertextual elements, although limited, also contribute to the polyphonic nature of the text.

Conclusion

Based on the findings presented in this study, several factors place this novel in the category of polyphonic fiction. These include the manner of narration, shifts in point of view from the narrator to the characters within the text, humor as one of the prominent elements of the dialogues and, at the same time, as a component that enables each character within the textual world to assume, at a given moment, a secondary identity that may even contradict their primary identity, the oppositional structure, the movement from the realistic world of the text into a fantasy world and the subsequent return to reality, class differences, and the profound distinction between the two principal characters.

In this story, form does not move toward a unified structure or a definitive final synthesis. Instead, it serves to preserve distinctions and their coexistence, even as the characters exert an influence upon one another. In this novel, the voices of two different generations, the voices of men and women, and the voices of adolescents from different social classes appear within the textual context. Thus, it can be argued that this novel is more auditory than visually oriented in terms of staging and has reached what might be termed a "polyphonic form".

References

Books

Allen, G. (2006). *Intertextuality*, translated by Payam Yazdanjoo, Tehran, Markaz. [in Persian].

Bakhtin, M. (2016). *Questions of Dostoevsky's Poetics* (S. Solhjo, Trans.). Niloufar. (Original work published 1929). [in Persian].

Bakhtin, M. (2017). *Dialogic Imagination: Essays on the Novel* (R. Pourazar, Trans.). Nashr-e Ney. (Original work published 1981). [in Persian].

Braemer, D (2025), "Bakhtin's Polyphony in Documentary Film", Afterimage, Vol. 50, No. 3, pp. 10–17. ISSN 2578-8531. Published by the Regents of the University of California.

Dentith, S. (1995). Bakhtinian Thought, London. Rutledgse.

Guerin, W.L. et al. (2005). *A Handbook of critical Approachrs to Literature*. Oxford. Oxford University Press.

Guerin, W.L.et al. (2005). A Handbook of critical Approachrs to Literature. Oxford. Oxford University Press .

Eagleton, T. (2001). *A Prelude to Literary Theory*, translated by Abbas Mokhber, Tehran, Markaz. [in Persian].

Makaryk, I. R. (2015). Encyclopedia of Contemporary Literary Theory (M. Mohajer & M. Nabavi, Trans.). Agah. (Original work published 1990). [in Persian].

Khanian, J. (2017). *The Western Seventh Floor*, Ofoq. [in Persian].

Makarik, I. R. (2005). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory* (M. Mohajer & M. Nabavi, Trans.). Agah. (Original work published 1990). [in Persian].

Namvar Motlagh, B. (2016). *Intertextuality: From Structuralism to Postmodernism*, Vol. 2. Sokhan. [in Persian].

Shamisa, S. (2015). *Literary Criticism*, Mitra. [in Persian].

Todorov, T. (2017). *The Dialogic Logic of Mikhail Bakhtin* (D. Karimi, Trans.), Markaz. (Original work published 1984). [in Persian].

Sartre, J-P (1982) *Existentialism and Human Bondage*, translated by Mostafa Rahimi, Tehran, Morvarid. [in Persian].

Ramazonovna, Saparova Mohigul (2025). "A Structural Analysis of Polyphonic Novel in English Literature." Excellencia International Multi-disciplinary Journal of Education, Vol. 3, No. 2, pp. 154–160. ISSN 2994-9521.

Journals

Aghapoor, F., & Hessampoor, S. (2016). An Analysis of Carnivalesque Elements in Iranian Young Adult Novels Based on Mikhail Bakhtin's Theory. *Contemporary Persian Literature*, PP 1-23. [in Persian]

Asadi, S. (2017). Passing of the canned goods from the land of the blind owls: An intertextual investigation of the novel 'Giant Canned Goods with The Blind Owl'. *Childhood Literature Studies, 8*(2), 31-54. [in Persian]

Braemer, Dorothea. (2025). Bakhtin's Polyphony in Documentary Film. *Afterimage*, 50(3), pp. 10-17. ISSN 2578-8531. Published by the Regents of the University of California.

Dastpaak, Z., Tahmasebi, F., & Hamidian, S. (2024). A Comparative Study of the Polyphonic Element in Contemporary Arabic and Persian Novels with an Emphasis on Bakhtin's Theories (Simin Daneshvar's Savushun and Naguib Mahfouz's Miramar). *Comparative Literature Studies*, 18(69), PP. 113-146. [in Persian].

Ghavami, B., & colleges. (2022). An Intertextual Analysis of Gholamhossein Sa'edi'sThe Mourners of Bayal and The Laughing Tatar with an Emphasis on Bakhtin's Concepts of Dialogism and Polyphony. *Persian Literature and Language* (Islamic Azad University of Sanandaj), 53, PP. 205-239. [in Persian].

Gholami, T., & Nowroozi, Z. (2019). Polyphony in the novel The Patient Stone. *Persian Language and Litera*ture (Khwarazmi University), 27(31), PP. 281-259. [in Persian].

Izadpanah, A. (2017). One narrative, multiple voices: A study of dialogism and polyphony in the novel Lullaby for the Dead Girl. *Childhood Literature Studies, 8*(1), 1-22. [in Persian]

Latifpoor, A., Farzi, A., & Dehghan, A. (2017). Dialogic Logic and Polyphony in Ebrahim Younesi's Novel The Cemetery of Strangers. *Persian Literature and Language*, 9(33), PP. 97-123. [in Persian]

Naimi, Z. (2009). The bipolar system in literature and its victims. *Book's World,* 747, 8-9. [in Persian].

Namvar Motlagh, B. (2008). Bakhtin, dialogism, and polyphony: A study of Bakhtinian pre-intertextuality. *Humanities Research Journal, 57*, 397-414. [in Persian]

Nojoumian, A., & Ghaffari, M. (2011). Free indirect discourse in the novel Lip on the Blade by Hossein Sanapour, *Contemporary World Literature Research, 16*(4), 91-106. [in Persian]

Nojoumian, A. (2011). Polyphonic, counterpoint, and interweaving readings. In *Proceedings of the Symposium on Dialogism in Iranian Art* (pp. 27-42). [in Persian]

Ostadmohammadi, N., Hajari, H., & Faghihi, H. (2017). A study of The last play of Banoo based on Bakhtin's Polyphony. *Research on Persian Prose Literature*, 41, PP. 51-70. [in Persian].

Ostadmohammadi, N., Hajari, H., & Faghihi, H. (2017). An Analysis of Instances of Polyphony in the Novel Dr. Noon Loves His Wife More Than Mossadegh. *Persian Literature and Language*, 83, PP. 23-42. [in Persian].

Ramin-Nia, M. (2014). Reflections on narrative criticism with the approach of dialogical logic and polyphony. *Contemporary Persian Literature Journal, 4*(4), 143-167. [in Persian]

Ranjbar, M. (2016). Bakhtin's reading of the novel The Backyard. *Sustainability Literature*, 15, 202-229. [In Persian]

Ramazonovna, Saparova Mohigul (2025). A Structural Analysis of Polyphonic Novel in English Literature. *Excellencia International Multi-Disciplinary Journal of Education*, 3(2), pp. 154-160. ISSN 2994-9521.

Sadrinia, B., & Radinmehr, R. (2022). An Examination of the Relationship Between Character Development and Polyphony, with a Focus on The Year of Death. *Contemporary Persian Literature*, 11(1), PP 87-107. [in Persian].

Sokoot Jahromi, F., & Salimi Koochi, A. (2012). Dialogism and Polyphony in the Novel Wandering Island by Simin Daneshvar. *Research on World Contemporary Literature*, 17(2), PP 77-91. [in Persian].

Wilkie, Ch. (2002). Intertextual Relations in Children's and Young Adult Literature: Textual Interdependence and Interaction, Translator Tahereh Adinepoor, *Journal of Research on Children's and Young Adults' Literature*, 28, pp. 4-14. [in Persian].

کاوش‌نامه
زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه یزد

بررسی رمان نوجوان «طبقهٔ هفتم غربی» با رویکرد چند صدایی باختین

مؤمنه راستگو[۱]، دکتر مریم کهنسال[۲]✉، دکتر مرتضی جعفری[۳]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران. رایانامه: momene.rastgoo.89@gmail.com
۲. نویسنده مسئول، استادیار، گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران. رایانامه: mkohansaal@gmail.com
۳. استادیار، گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران. رایانامه: morteza.jafari@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۱/۳۱

کلیدواژه‌ها:
طبقهٔ هفتم غربی
چند صدایی
رمان نوجوان
جمشید خانیان
باختین

چکیده

شنیدن صدای خود و دیگری و فرصت بروز آن در دنیای داستان، آن‌گونه که باختین (Bakhtin) در نظریهٔ «چندصدایی» خود بیان می‌کند، از ویژگی‌هایی است که به‌ویژه در رمان نوجوان، اهمیت بسیار دارد. این پژوهش در پی تحلیل رمان *طبقهٔ هفتم غربی* از این دیدگاه است. درون‌مایهٔ این داستان گفت‌وگوی دو نسل نوجوان و کهنسال است که در بستر ساختار زمانی خاصی شکل گرفته و امکان چندصدایی بودن را در این اثر پررنگ‌تر می‌کند. در این پژوهش داستان با شیوهٔ استقرایی و تحلیلی-توصیفی، با تکیه بر مؤلفه‌هایی چون: شخصیت‌پردازی، زبان، زاویهٔ دید و کاربرد بینامتنیت و چگونگی کارکرد عناصر داستان برای رسیدن به فضایی مبتنی بر چندصدایی بودن، بررسی می‌شود. این تحقیق در پی پاسخ به این پرسش‌هاست: آیا رمان *طبقهٔ هفتم غربی* یک رمان با ساختار چندصدایی‌ست؟ اگر چنین است این گفت‌وگومندی چگونه در متن و عناصر داستان نمود پیدا کرده‌است؟ بنا بر پژوهش انجام شده، رمان *طبقهٔ هفتم غربی* یکی از آثار چندصدایی در ردهٔ رمان‌های نوجوان است و نویسنده به‌ویژه از عنصر طنز در شخصیت‌پردازی، نزدیک شدن به ساختار کارناوالی و طرح گفتمانی، هم‌چنین از ساختار تقابلی و تغییر زاویهٔ دید، برای حرکت به سمت رمانی چندصدا، بهره برده است. در مواردی معدود، بیش از آن که متن چندصدایی باشد، امکان خوانش پلی‌فونیک (چندصدایی) دارد که به زعم نگارندگان، همچنان رمان را در مسیر چندآوایی بودن نگه می‌دارد.

استناد: راستگو، مؤمنه؛ کهنسال، مریم؛ جعفری، مرتضی (۱۴۰۵). بررسی رمان نوجوان «طبقهٔ هفتم غربی». *کاوش‌نامه*، ۲۷ (۶۹)، ۱۱۶-۱۳۲.
http//doi.org/10.29252/kavosh.2026.23566.3753

ناشر: دانشگاه یزد.
© نویسندگان.

۱- مقدمه

گرایش به گفت‌وگوهایی که امکان چندصدایی بودن را فراهم می‌کنند، از مهم‌ترین فرآیندهایی است که مورد توجه نویسندگان امروز و مخاطبان آن‌هاست. می‌توان گفت نیاز به گفتن و شنیده شدن، از دیرباز و شاید هم‌زمان با حضور اجتماعی انسان وجود داشته است. زبان در ذات خود پدیده‌ای اجتماعی و مستلزم وجود دیگری است؛ حتّی اگر آن دیگری بخشی از هویت یک فرد باشد و به ایجاد مونولوگ و شنیدن صدای خود، منتهی شود. این نگاه هنگامی که با آراء و دیدگاه‌های باختین (Bakhtin) در نظریهٔ پلی‌فونیک (Polyphonic) بودن آثار داستانی گره می‌خورد، به خوانشی دیگر و خواسته‌هایی عمیق‌تر از یک بافت روایتی، می‌انجامد.

این پژوهش، خود، گفت‌وگویی با متن است. گفت‌وگویی که تلاش می‌کند تا صداهای درون متن را ردیابی کند. نویسندگان این مقاله بر آنند که به شیوهٔ استقرایی و تحلیلی-توصیفی با تحلیل عناصر داستانی از دیدگاه باختین، در رمان نوجوان «طبقهٔ هفتم غربی» به چگونگی شکل‌گیری یا حرکت متن به سمت چندصدایی بودن بپردازند.

ادبیات کودک و نوجوان، از معدود شاخه‌های ادبی است که آثار مربوط به آن به واسطهٔ مخاطبانش رده‌بندی می‌شوند. در حقیقت در مواجهه با این دسته آثار، از یک سو متن به دلیل داشتن مخاطب خاص، ویژگی‌هایی را برمی‌تابد و از دیگر سو به عنوان یک رمان، همهٔ عناصر و پیچیدگی‌های هر اثر داستانی را در خود دارد. این مساله، بررسی و نقد این آثار را با چالش‌ها و دریافت‌های ویژه‌ای همراه می‌کند؛ زیرا نویسندهٔ این آثار، بزرگسالان هستند؛ بنابراین خلق اثر چندصدایی یا حتی متمایل به آن، اهمیتی دوچندان دارد.

رمان «طبقهٔ هفتم غربی» از آثار برگزیدهٔ جمشید خانیان (۱۳۴۰) است. این اثر برندهٔ جایزهٔ IBBY ۲۰۱۲ و از جمله آثار پرمخاطب این نویسنده است. خانیان سال‌هاست که به عنوان نویسنده‌ای صاحب سبک در عرصهٔ رمان نوجوان ایران شناخته می‌شود و آثار متعددی در این زمینه از وی منتشر شده است. پیرنگ داستان مورد بررسی، با دو شخصیت اصلی، نوجوان و پیرمرد، و بسامد بالای گفت‌وگوهایی که در ساختار زمانی دو روز، به طور موازی طراحی شده است، امکان حرکت به سوی چندصدایی را فراهم می‌کنند؛ اما نمی‌توان نقش خوانش و خواننده را در کشف صداهای درون متن از طریق درک لایه‌های درونی روایت نادیده گرفت. «به طور کلی نویسندهٔ رمان، از نوع گفت‌وگومند آن، در مقایسه با دیگر گونه‌های ادبی، از راه اجازهٔ بیان آزاد به شخصیت‌هایش، اطمینان حاصل می‌کند که استفادهٔ او از آگاهی و دانشش به شخصیت‌هایی که آفریده، باعث محدود شدن طرح داستان و آزادی شخصیت‌هایش نمی‌شود. برای این کار نویسنده باید «طرح گفتمانی» بنا کند که اجازه می‌دهد خواننده گفته‌ها و کارهای شخصیت‌ها را بدون دخالت او تفسیر کند»(گوئرین و همکاران، ۲۰۰۵: ۳۶۷).

در این پژوهش، این دیدگاه که «پلی‌فونی [چند صدایی] یک ویژگی متنی است؛ اما در نظریه‌های نقادانهٔ معاصر، توان جدیدی یافته است و امروز می‌توانیم به جای متن پلی‌فونیک از خوانش پلی‌فونیک سخن بگوییم»(نجومیان، ۱۳۹۰: ۲۹) مد نظر بوده است. با این نگاه، مخاطب، آن دیگری است که می‌تواند با درست شنیدن و تلاش خودآگاه برای درک صداهای متن، خود، بخشی از فرآیند شکل‌گیری یک روایت پلی‌فونیک باشد. در متن مورد بحث، ساختار

و فرم روایت و به طور کلی عناصر سازندهٔ متن، با رویکرد چگونگی تاثیر در شکل‌گیری رمانی چندصدایی مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

۱- ۱- سابقهٔ تحقیق

دربارهٔ موضوع چندصدایی در داستان‌های نوجوان خانیان تا کنون پژوهش مستقلی صورت نگرفته‌است. شایان ذکر است که بیشترین پژوهش‌ها در زمینهٔ رمان‌های بزرگسال انجام شده است. نامورمطلق در مقالهٔ «باختین، گفت-وگومندی و چندصدایی»(۱۳۸۷) به مطالعهٔ پیشابینامتنیت باختینی پرداخته و دریافته است که باختین، با طرح نظریهٔ متن‌های یک‌صدا و چندصدا و موضوع گفت‌وگومندی، بیش از هر کس دیگری در شکل‌گیری مباحث بینامتنیت نقش داشته است. نعیمی در مقالهٔ «نظام دو قطبی در ادبیات و قربانیان آن» (۱۳۸۸) معماری ساختمان داستان طبقهٔ هفتم غربی را بررسی کرده و معتقد است خواننده به محض ورود به ساختمان، جذب طراحی و زیبایی نما و جزئیات می‌شود و اولین شباهت معماری داستانی خانیان به معماری شرقی مدرن، خروج از نگاه کلی‌نگر و متمرکز شدن روی جزئیات است. سکوت جهرمی و سلیمی کوچی در مقالهٔ «گفت‌وگو مداری و چند صدایی در رمان جزیره‌ی سرگردانی اثر سیمین دانشور»(۱۳۹۱) بر این باورند که با تکیه بر مناسبات بینامتنی و ارجاع‌های چشمگیر رمان جزیرهٔ سرگردانی ازجمله رمان‌های چندصدایی در ادبیات معاصر ایران به شمار می‌آید.

رنجبر در مقالهٔ «خوانش باختینی رمان حیاط خلوت»(۱۳۹۵) به تحلیل حرکت کارناوالی شخصیت‌ها و مولفه‌های چندصدایی در این رمان پرداخته است. آقاپور و حسام‌پور در مقالهٔ «بررسی عناصر کارناوالی رمان‌های نوجوان ایرانی بر اساس نظریه‌ی میخائیل باختین»(۱۳۹۵) به پژوهش دربارهٔ سه رمان نوجوان به دلیل داشتن کنش و فضاهای کارناوالی و تاثیر این رویکرد بر روند روایت پرداخته‌اند. ایزدپناه در مقالهٔ «یک روایت، چند صدا: بررسی شیوه‌های گفت‌وگومندی و چند صدایی در رمان لالایی برای دختر مرده»(۱۳۹٦) به بررسی شیوه‌های گفت‌وگومندی و چندصدایی در رمان لالایی برای دختر مرده پرداخته و بیان کرده است که این رمان به دلیل وجود حلقه‌ی راویان و انعطاف زمانی–مکانی متن در روایت رخدادها، همین‌طور دگربودگی زنان و دختران، دارای ویژگی چندصدایی است.

لطیف پور و همکاران در مقالهٔ «منطق گفت و گویی و چندصدایی در رمان «گورستان غریبان» ابراهیم یونسی»(۱۳۹٦)، این اثر را یک رمان رئالیستی با توجه به الگوی زمان–مکان می دانند و بر این باورند که در این اثر تمهیداتی برای نزدیک شدن به فضایی چندصدایی به کار رفته است. استاد محمدی و همکاران در مقالهٔ «بررسی رمان «بازی آخر بانو» بر اساس نظریه چندصدایی باختین»(۱۳۹٦) بر این باورند که این رمان به دلیل تعدد روایت‌ها، بینامتنیت، چندزبانی بودن و تغییر زاویه دید، می‌تواند در ردهٔ رمان‌های چندصدایی قرار بگیرد. استاد محمدی و همکاران در مقالهٔ «بررسی مصداق‌های چند صدایی در رمان دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد»(۱۳۹٦) به این نکته پرداخته‌اند که این متن به عنوان اثری مدرن به دلیل تغییرناگهانی زاویه دید و ساختار مفاهیم متقابل در متن، دارای ویژگی چندصدایی است. غلامی و نوروزی در مقالهٔ «چندصدایی در رمان سنگ صبور»(۱۳۹۸) به این

مسأله پرداخته‌اند که بهره گرفتن از شیوهٔ جریان سیال ذهن، تک گویی درونی، کثرت استفاده از آواها و استفاده از عناصر بینامتنی، باعث تمایز این اثر چوبک شده‌اند و این متن دارای ویژگی چندصدایی است. صدری نیا و رادین مهر در مقالهٔ «بررسی نسبت تکوین شخصیت و چندصدایی با تکیه بر سال مرگی»(۱٤۰۰) این رمان را به دلیل داشتن شخصیت‌هایی مستقل که نسبت گفت‌وگویی با هم دارند، چندصدایی می‌دانند. قوامی و همکاران در مقالهٔ «تحلیل بینامتنی در داستان‌های عزاداران بیل و تاتار خندان اثر غلامحسین ساعدی با تاکید بر گفت‌وگومندی و چندصدایی با ختینی»(۱٤۰۱)، به نمود ضرب المثل، کنایه، اسطوره و مناجات در این اثر اشاره کرده‌اند و همچنین از تأثیر هدایت و کافکا بر این نویسنده سخن گفته‌اند. دست پاک و همکاران در مقالهٔ «بررسی تطبیقی مؤلفهٔ چندصدایی در رمان‌های معاصر عربی و فارسی با تاکید بر نظریات باختین(سووشون سیمین دانشور و میرامار نجیب محفوظ)»(۱٤۰۳) این دو داستان را به دلیل بیان ساختار اجتماعی و اقتصادی و تقابل و تضاد طبقاتی و شکل‌گیری دو قطب متقابل، چندصدایی می‌دانند.

۲- بحث و بررسی

۲- ۱- خلاصهٔ داستان طبقهٔ هفتم غربی

امیرعلی نوجوانی است که برای پرستاری از پیرمردی بیمار به خانهٔ وی می‌رود. او به پول این کار برای کمک به مادرش نیاز دارد. پیرمرد دو هفته در آسایشگاه بوده؛ ولی طاقت نیاورده و دخترش او را به خانه برگردانده است. دختر به خاطر شرایط شغلی‌اش نمی‌تواند از پدر مراقبت کند. خانهٔ پیرمرد در طبقهٔ هفتم از آپارتمانی متعلق به قشر مرفه قراردارد. امیرعلی از طبقهٔ اجتماعی دیگری است با تجربه‌هایی متفاوت. او در این آپارتمان با مسائلی روبه‌رو می‌شود که همگی برایش تازگی دارند. خیلی زود رابطهٔ عاطفی و صمیمیت خاصی بین پیرمرد و امیرعلی ایجاد می‌شود. پیرمرد که پیش از این حتّی توان خوردن داروهایش را نداشت، حالا با امیرعلی و به کمک او، بازیگوشانه به دوچرخه‌سواری می‌رود.

این داستان روایت‌های دو روز پی در پی را بیان می‌کند. دیروز و امروزی که مدام در داستان روایت می‌شوند. در روز دوم امیرعلی، همهٔ هفت طبقه را از پله بالا می‌رود و از صد و چهل پله می‌گذرد تا به خانهٔ پیرمرد می‌رسد، غافل از این‌که پیرمرد پس از گذراندن روزی عالی با او، از دنیا رفته است.

۲- ۲- مروری بر نظریهٔ چندصدایی باختین

قرن بیستم با طرح نظریهٔ «چندصدایی» باختین (۱۹۷۵- ۱۸۹۵)، با تحول ویژه‌ای در زمینهٔ خوانش انتقادی و نقد آثار داستانی همراه شد. آن‌چه از آن به عنوان «منطق مکالمه‌ای» نیز یاد می‌شود، بر این اصل استوار است که «من» همواره در حضور«دیگری» معنا می‌یابد و داستان می‌تواند بستری باشد برای شنیدن و ابراز صدای خود و دیگران. نگرشی که می‌تواند همه‌ی عناصر داستان، شخصیت‌ها، راوی، زاویهٔ دید و دیالوگ‌ها را تحت تأثیر قرار بدهد. چرخه‌ای که

در آن حتّی نویسنده و راوی در کنار دیگر شخصیت‌ها، هویت می‌یابند و تقابل صداها یا آن‌چه «پلی‌فونی» نامیده می‌شود از هم‌آوایی و در عین حال تمایزهای آوایی شخصیت‌ها، بی آن‌که یکی بر دیگری تسلط یابد، شکل می‌گیرد.

حضور دیگری، از مهم‌ترین ویژگی‌های دیدگاه باختین است. او عقیده دارد: «من تنها آن‌گاه از خودم آگاه می‌شوم و خودم می‌شوم که خودم را برای دیگری، از طریق دیگری و به یاری دیگری آشکار کنم»(باختین، ۱۳۹۵: ۷). با توجه به این موضوع می‌توان گفت: «باختین با تاکید بر چندصدایی در رمان، بر این باور است که هر سخن باید انتظار سخنی دیگر را داشته باشد و نیز نباید یک صدا بر صداهای دیگر چیرگی یابد. این نگاه نظری به رمان، به نقش تعیین‌کنندهٔ گفت‌وگو و وجود صداهای متنوع در کنار یکدیگر متکی است. از نگاه او، گفت‌وگو درگاه و آستانهٔ عمل نیست، خود عمل است و با پایان یافتن آن، همه چیز به پایان می‌رسد»(دنتیس، ۱۹۹۵: ۳۳۸). با این نگاه، گویی همهٔ آن‌چه در داستان و زندگی واقعی رخ می‌دهد، بخشی از یک دیالوگ بزرگ است. گفت‌وگویی که میان نویسنده و متن، راوی و شخصیت‌ها، شخصیت‌ها با یکدیگر، مخاطب و متن و البته متن با متون پیش از خود شکل گرفته‌است.

چندصدایی بودن متن همهٔ ساختار آن و البته زبان متن را تحت تاثیر قرار می‌دهد. «باختین زبان را دارای ماهیتی اجتماعی می‌دانست و معتقد بود که هر عبارت و جمله و متن ادبی یا پاسخی به نوشته‌های پیش از خود است و یا نوشته‌های پس از خود را به جواب می‌کشاند. به بیان دیگر، هر سخن با سخن‌های پیش و پس از خود گفت‌وگو می‌کند»(اسدی، ۱۳۹٦: ۳۵).

مبانی نظری دیدگاه باختین مبتنی بر ضرورت وجود دیگری، ساختار تقابل‌های دوگانه، طنز، وارونه‌سازی و کارناوال و شیوهٔ روایت‌گریِ راوی است. گفت‌وگو فقط مکالمه‌ی ظاهری میان دو فرد نیست؛ بلکه مفهوم گستردهٔ دیالوگ، ارتباط میان تمایزهایی است که هم‌زمان در متن وجود دارند. او در مطالعهٔ متن ادبی، مانند روایت‌شناسان ساخت‌گرا، به تقابل‌های دوگانه اشاره می‌کند؛ اما در تایید نظام مبتنی بر تقابل‌های دوگانه که در دیدگاه ساختارگرایان سرانجام باید به وحدت بخشی یا برتری یکی بر دیگری به نفع حفظ یکپارچگی ساختار متن بینجامد، در جهت مخالف آن گام برمی‌دارد. اساس توجه باختین، دریافت این نکتهٔ حیاتی است که چگونه درون نظام‌ها، عناصر متقابل و متضاد می‌توانند در یک زمان وجود داشته باشند؟ و این نکته‌ای است که هستهٔ اصلی نظریهٔ چندآوایی بر آن استوار است. تقابل‌هایی که هم‌زمان و در یک مکان امکان بروز می‌یابند(رک: رامین‌نیا، ۱۳۹۳، ۱٤۷–۱٤۸).

طنز و توجه به وجه اجتماعی زبان، در جریانی کارناوالی باعث می‌شود که داستان در عین حال که از زبان طبقات گوناگون جامعه سخن می‌گوید، هیچ صدایی بر دیگری مسلط نباشد. «در کارناوال با فرو ریختن جنبهٔ رسمی حاکمیت، جریانی تازه از دوگونگی نسبی‌گرایانه، در هم شکستن نظام جزم‌گرای دو قطبی، وجود صورت‌های پلی‌فونیک، چندصدایی، چندآوایی و خنده پدید می‌آید»(تودوروف، ۱۳۹٦: ۹۹).

در رویکرد باختینی، یک فرد در یک طبقه‌بندی قطعی قرار نمی‌گیرد. درک هویت هر فرد از طریق دیالوگ‌ها و کنش‌های او امکان پذیر می‌شود. نویسنده یا راوی، به شخصیت، هویت غالب از پیش تعیین شده نمی‌دهد.

شخصیت‌ها در کنار دیگری، قابل درک و دارای هویت می‌شوند؛ هویتی که در هر لحظهٔ متن امکان تغییر یا چرخش زاویهٔ دید دارد. نویسنده/ راوی به هر شخصیت امکان سوژه بودن می‌دهد؛ به همین دلیل، طنز، بینامتنیت، نسبیت و فروریختن قواعد از پیش تعیین شده، از ابزار رسیدن به متون چند صدایی هستند. نوعی پارادوکس در ژرف ساخت آثار فرم‌گرای چند صدایی جریان دارد. از یک سو فرم، ساختار اجزای متن و شخصیت‌های درون متن را تعیین می‌کند؛ اما از دیگر سو فرم گفتمانی و چگونگی کنش و برکنش اجزای متن، همواره آمادهٔ شکسته شدن و شنیدن صداهایی هستند که در هیچ قالب غالبی نمی‌گنجند.

ساختار دیالوجیک (مکالمه‌ای) در پی شنیدن و بازنمایی صداهای اقشار مختلف جامعه است. «هتروگلاسیک (hetroglassia) برای باختین امکان بازنمایی صداهای مختلف متن از فرهنگ‌ها، جنسیت‌ها، ملیّت‌ها و ایدئولوژی‌ها و طبقات مختلف اجتماعی است» (نجومیان، ۱۳۹۰: ۳۲). یکی از ویژگی‌های قابل توجه در آثار چندصدایی، آمیختگی ژانر و شیوه‌های بیان در فرم روایت است. «با ترکیب چندین سبک، می‌توان حس پیچیدگی و عدم قطعیت ایجاد کرد، قوانین ژانر مرسوم را به چالش کشید و دامنهٔ فرم روایی را گسترش داد. یک رمان می‌تواند به راحتی رئالیسم، فانتزی یا حتّی فرم‌های تجربی را با هم ترکیب کند و بدین ترتیب تنوع صداها و تجربیات موجود در متن را نشان دهد»(Ramazonovna, 2025: 156).

در رمان چند صدا، شخصیت‌ها به شکلی مستقل و بدون واسطه، هویت خود را افشا می‌کنند؛ افزون بر این، امکانات کلی متن، فرصت خوانش پلی‌فونیک را نیز برای مخاطب فراهم می‌نمایند و این‌چنین است که «در منطق پذیرش دیگری، چند صدا به وضوح شنیده می‌شوند، صداهایی که با هم بر اساس منطق گفت‌وگویی در مکالمه هستند، پاسخ یکدیگر را می‌دهند؛ اما هیچ‌کدام بر دیگری تسلط ندارند»(مکاریک، ۱۳۹٤: ۱٦).

۳- مؤلفه‌های چندصدایی در *طبقهٔ هفتم غربی*

۳- ۱- چگونگی شخصیت‌پردازی

حوادث داستان در ارتباط با دو شخصیت اصلی؛ یعنی امیرعلی که پسرکی نوجوان است و پیرمرد که او را تنها با همین صفت می‌شناسیم، اتفاق می‌افتد. گویا دو نسل در دو روز، در حالی که هر دو در ساختاری بین گذشته و حال در تردّداند، به گفت‌وگو نشسته‌اند. آن‌چه شخصیت‌پردازی را در این داستان، به یکی از مؤلفه‌های مؤثر در شکل‌گیری ساختار چندصدایی در متن تبدیل می‌کند، روند تقابلی و لحن طنزآمیز شخصیت‌های اصلی داستان است. در حقیقت معرفی و شناخت هریک از شخصیت‌ها، در یک نظام تقابلی که همواره در عین هماهنگی، وجوه تمایز هر شخصیت را نیز حفظ می‌کند، رخ داده است.

هرکدام از شخصیت‌های درون متن، یک گروه یا یک تیپ اجتماعی خاص را روایت می‌کنند. «پیرمرد» چه به لحاظ فیزیکی، چه اندیشگانی و عاطفی در تقابل با شخصیت «امیرعلی» به عنوان یک نوجوان از طبقهٔ اجتماعی دیگر، معنا می‌یابد و هویت هریک به واسطهٔ کنش‌ها و دیالوگ‌هایی که با «دیگری» برقرار می‌کند، در ساختار روایت، جان می‌گیرد. در درک مفهوم دیگری و ارتباط آن با طبقات اجتماعی، سارتر(Jean-Paul Satre) بر این باور است

«دیگری وجودی است که چون اختیاری در برابر من قرار دارد و اندیشه و تمایل او جز این نیست که موافق یا مخالف من باشد»(سارتر، ۱۳٦۱: ۵۵)؛ به همین دلیل، این مناسبات در ذات خود تقابل و تعارض ایجاد می‌کنند و این تقابل‌ها، فرصت دیگربودگی را به وجود می‌آورند. در واقع مخاطب حین شنیدن دیالوگ‌ها و مشاهدهٔ رویارویی این دو شخصیت اصلی، به درک نوعی تمایز که هرگز به انطباق یا هماهنگی محض نمی‌رسد، دست می‌یابد. دوستی و صمیمیت امیرعلی و پیرمرد، مثل جریان دو رنگ متضاد در کنار هم، درک ارتباط عمیق میان تمایزهایی است که دیگری را هرچه پررنگ‌تر و معنادارتر پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. این فرم روایت حتی در پردازش شخصیت‌های فرعی داستان نیز دیده می‌شود. فرم برای رسیدن به یک ساختار نهایی به کار گرفته نشده، بلکه به درک تفاوت و تمایز که شاید یکی از درون‌مایه‌های پنهان متن نیز هست، منتهی شده است. شخصیت‌ها در بافت زندگی روزمره معرفی می‌شوند؛ حتی اگر میزان حضور آن‌ها در ساختار متن، در حد چند جمله از روایت و چند دقیقهٔ داستانی باشد. داستان با ساختار گفت‌وگو پیش می‌رود تا جایی که راوی، خود یکی از شخصیت‌های داستان می‌شود و به شخصیت‌های کانونی متن، فرصت می‌دهد، آن‌ها داستان را روایت کنند.

نام‌هایی که در آغاز داستان به آن‌ها برمی‌خوریم با طنزی آشنا برای شخصیت نوجوان درون متن و البته مخاطب نهفته و بیرونی روایت، طراحی و انتخاب شده‌اند؛ از آن جمله: قره‌قیطاس، مرغ ماهی‌خوار و امیرعلی که به طنز، «شازده» خطاب می‌شود. جالب این‌جاست که در ادامهٔ داستان، مخاطب درمی‌یابد که طویله، پارکینگ یک آپارتمان متعلق به قشر نسبتاً مرفه است و مرغ ماهی‌خوار، نگهبان در ورودی ساختمان! این بیان طنزآلود، شخصیت‌ها را در ساختاری کارناوالی قرار می‌دهد. گاه یک شخصیت با داشتن نامی مستعار در داستان، به نوعی هویت دوگانه می‌رسد. هم‌زمان نگهبان ورودی ساختمان، مرغ ماهی‌خوار و دوچرخهٔ امیرعلی، قره‌قیطاس است و این گونه است که به شکلی دائمی حتی در وجود یک شخصیت، می‌توان یک«دیگری» را که در بافتی توأمان با او جان گرفته است، دید. یک هویت واحد در لحظه می‌تواند به وسیلهٔ طنز، به هویتی متضاد نسبت به جایگاه اصلی‌اش تبدیل شود. نوعی عدم قطعیت در شناخت هویت فردی هریک از اشخاص رمان وجود دارد. هر شخصیت این امکان را دارد که از پیش فرض‌های برساختهٔ متن بگریزد و بخش‌های دیگری از هویتش را آشکار کند.

پیرمردی که به ضعف و ناتوانی خود آگاه است، با لجاجت از آسایشگاه به خانه برگشته و هم اوست که بازیگوشانه در کنار امیرعلی، رهایی و لذّت را تجربه می‌کند. این تقابل‌ها و تمایزها، لحظه‌های دراماتیک متن را پررنگ‌تر می‌کنند. گفت‌وگو در متن همواره با طنز، لحنی پرسش‌گر و گاه آمیخته با عبارت‌هایی است که امکان گذار از شرایط واقعی موجود به شرایطی فانتزی را در لحظه، فراهم می‌کند. «پیرمرد گفت: «اومد!» 8 سیاه شد، 7 قرمز. پیرمرد گفت: «اَجی مَجی لاترجی!» در آسانسور باز شد»(خانیان، ۱۳۹٦: ٤۹). ژانر و سبک داستان از یک شرایط رئالیستی، به واسطهٔ فرم گفتمانی، به دنیای فانتزی و خیالی پا می‌گذارد.

شروع داستان، با رویارویی امیرعلی با زندگی ناآشنای شهری، طبقهٔ مرفه جامعه و قوانین ساختمان است؛ اما در نهایت، نوجوان و پیرمرد مسیر روایت را چنان که در آخرین پردهٔ یک درام، اتفاق می‌افتد، می‌چرخانند. امیرعلی و پیرمرد با هر دیالوگ، مثل یک کتاب ناخوانده، روبه روی مخاطب ورق می‌خورند، و در هر کنش، آوایی تازه از

هریک از آن دو به گوش می‌رسد. نکتهٔ قابل تامل این است که با وجود تاثیر بسیار زیاد هر دو شخصیت اصلی بر یکدیگر، هم‌چنان تا پایان داستان، آن دو مثل دو خط موازی‌اند، که گاه بسیار به هم نزدیک می‌شوند؛ و در برخی از لحظات انگار بر هم منطبق شده‌اند؛ اما روایت هرگز به یک برآیند نهایی و پیروزی یکی بر دیگری منتهی نمی‌شود. در پایان داستان، امیرعلی بی آن که پولش را بردارد، به دنیای فقیرانه‌اش برمی‌گردد و پیرمرد با آن‌که با امیرعلی به سرسره بازی رفته و از شادی «هو» کشیده بوده است، در روز دوم داستان می‌میرد! «پنجه‌های دست امیرعلی فرورفت توی جیب شلوارش. دانه‌های بلوط را توی مشت گرفت...گفت: «آوردم برا آقا. بلوط پخته است!» و عقب عقب رفت به طرف در. زن گفت: «پولت رو ورنداشتی!» امیرعلی از در زد بیرون. پشت در کف دستش را بو کرد. بوی درخت بلوطی را می‌داد که با ارّه بریده باشندش»(خانیان، ۱۳۹۶: ۶۱-۶۲). در این رمان، فرم در پی رسیدن به ساختار نیست. فرم، تنها آمده است تا هر شخصیت، مسیری برای بیان خودش پیدا کند.

دیالوگ و تعامل دو شخصیت اصلی داستان، با شکلی از دگرگونی و شدن، در هر لحظهٔ داستان همراه است. «باختین استدلال می‌کند در حالی که داستان‌سرایی شخصیت‌محور بر تکامل و رشد یک یا چند شخصیت و رشد روانی آن‌ها تمرکز دارد، داستان‌سرایی چندصدایی داستایوفسکی بر تصویری از یک لحظه در زمان، تمرکز دارد و چگونگی واکنش شخصیت‌ها به یک موقعیت خاص را بدون تمرکز بر رشد یا بینش روان‌شناختی برجسته می‌کند» (Braemer. 2025: 10).

امیرعلی، شخصیت اصلی نوجوان داستان که پدرش جنگلبان و مادرش خیّاط است و زندگی ساده‌ای دارد حتی بالا رفتن با آسانسور را نمی‌داند، در کنار پیرمردی که گویا روزی نویسنده بوده است، در خانه‌ای بزرگ با پرده‌های سرمه‌ای کشیده و نور کم، لرزان و در انتظار مرگ قرار می‌گیرد؛ حضور امیرعلی، گفت‌وگو با او و هم‌نوایی صداهایی که از هم دورند؛ اما در کنار هم در داستان شنیده می‌شوند، ساختار حادثه‌های داستانی و کشمکش و اوج آن‌ها را تغییر می دهند و به حضور تأثیرگذار «دیگری» در روایت، منتهی می‌شوند. در جایی پیرمرد را این‌گونه می‌شناسیم: «پیرمرد سر برگرداند به طرف دیوار و طوری که انگار با خودش باشد، آهسته و بریده‌بریده گفت: دیگه نمی‌دونم- کی روز می‌شه- کی شب می‌شه. امیرعلی گفت: مال اینه که این‌جا تاریکه آقا، این پرده‌ها چیه! توری می‌ذاشتین بهتر بود که!» (خانیا، ۱۳۹۶: ۳۰). در ادامهٔ داستان و پس از تعاملی دیالوجیک میان او و امیرعلی، راوی، پیرمرد را چنین توصیف می‌کند: حالا او شبیه «تنهٔ درختی بود که شاخه و برگش، بعد از خواب چندین ساله، داشت بیدار می‌شد»(همان: ۳۲).

در ارتباط این دو شخصیت، گفت‌وگو بالاترین بسامد را دارد و توصیف‌های کوتاه یا قیدهایی که آگاهانه نویسنده آن‌ها را در متن قرار داده، درست شبیه صحنه‌آرایی در تئاتر، منجر به شکل‌گیری کنشِ گفتاری شده و چیزی فراتر از گفت‌وگوی سادهٔ دو شخصیت ساخته است. تکرار قید «آهسته و بریده‌بریده» برای چگونگی سخن گفتن پیرمرد هم‌چنان در داستان ادامه دارد؛ اما کم‌کم در کنار امیرعلی، جای خود را به قید«بازیگوشانه» می‌دهد. «امیرعلی گفت: من خم بشم پایین تخت، شما می‌تونین بلند شین بیاین طرف من؟ پیرمرد بازیگوشانه سری تکان داد و گفت: «می‌تونم!» و لبخند زد»(همان: صص۳۲-۳۳). راوی خود نیز به بافت شخصیت‌های درون متن می‌پیوندد و نه به

عنوان راوی دانای کل؛ بلکه درست مثل کسی که کنار شخصیت‌های درون متن، محیط و افراد را شناخته است، داستان را روایت می‌کند. او هم تردید ندارد که آن بنا، قلعه است و پارکینگ، طویله و داستان را چنین حکایت می‌کند: «از طویله که رفتند بیرون، پیرمرد که خم شده بود روی فرمان، داد زد: بپر، بپر، بپر امیرعلی! امیرعلی پرید روی زین و رکاب زد. پیرمرد باز داد زد: تندتر، تندتر، تندتر امیرعلی!» (همان: ۵۲). چنان‌که ملاحظه می‌شود، در متن، حتی اشیائی چون دوچرخه/قره قیطاس و مکان رویداد، آسانسور، پله‌ها، پردهٔ تیره رنگ خانه، از حالت ابژه بودن، به سمت سوژگی حرکت کرده‌اند.

در یکی از دو روایت موازی، امیرعلی مدام پله‌ها را می‌شمارد و در عبور از یک طبقه به طبقهٔ دیگر، افراد و رخدادها روایت می‌شوند: «-نود و هشت، نود و نه- یک مرتبه یک توپ کوچک پوستی، از کدام طرف؟ چپ یا راست؟ قل خورد روی یکصدمین پله... در پلکان بعدی، پسرک چاق را دید که هر دو زانویش را مثل کندهٔ درخت بغل گرفته بود...»(همان: ٤٥). پسرک چاق، شخصیت دیگر نوجوان داستان است که بارزترین ویژگی او رفاه و بی‌خیالی است.

گفتمان در متن، مدام میان عینیت و ذهنیت نوسان دارد. این امر به‌ویژه در شخصیت‌های واقعی که با نام‌گذاری‌هایی غیرواقعی و زاییدهٔ ذهن شخصیت‌های اصلی در متن حضور دارند، نمود پیدا کرده است. «منظور از گفتمان شخصیت‌ها، مجموع گفتار (speech)، اندیشه(thought) و ادراک‌های حسی (Preception) شخصیت است که راوی آن را در روایت خود گزارش می‌کند»(نجومیان و غفاری، ۱۳۹۰: ۹۵). شخصیت‌های دیگر داستان نیز، هر یک نمایندهٔ یک تیپ یا طبقهٔ خاص از جامعه هستند و لحن و واژگان خاص خود را حین دیالوگ‌ها به کار می‌برند. شخصیت‌ها بر یک زنجیرهٔ بزرگ دیالوجیک، در داستان حضور دارند. مجموعه نشانه‌هایی که در متن و کل روایت گسترش یافته‌اند، بیش از آن‌که توصیفی باشند، در ساختار دیالوجیک میان شخصیت‌ها نمود پیدا کرده و به گونه‌ای در پیرنگ داستان تنیده شده‌اند که می‌توان حتّی صدای پدر امیرعلی و حضور او را که سال‌هاست مُرده است، از روایت تنهٔ درختان بلوط شنید: «امیرعلی گفت: «بابام می‌گفت تو جنگل دو جور درخت داریم. اونایی که نورپسندن، یکی هم اونایی که سایه پسندن. بلوط نورپسنده... پیرمرد خندید و گفت: «من بلوطم!»(همان:۳۱).

مرد نگهبان، اولین شخصیتی است که امیرعلی نوجوان از بدو ورود به داستان و ساختمان، با او آشنا می‌شود. صدای گوش‌خراش و تیز او مرتب در گوش امیرعلی طنین‌انداز می‌شود. امیرعلی او را مرغ ماهی‌خوار می‌نامد و این اسم را پیرمرد داستان به دلیل گردن درازش روی او گذاشته است. او تمام کارهای امیرعلی را زیر نظر دارد و او را نصیحت می‌کند و او را شازده خطاب می‌کند! در نیمهٔ دوم داستان، وقتی امیرعلی و پیرمرد کم‌کم رابطه‌ای دوستانه پیداکرده‌اند، از نگهبان ساختمان این‌گونه یاد می‌کنند: «امیرعلی خندید. گفت: اول گذاشتمش، نمی‌دونستم، گذاشتمش روبه‌روی در، بعد یه آقاهه اون‌جا بود، پیرمرد بلافاصله گفت: مرغ ماهی‌خوار! امیرعلی خندید و گفت: شازده! پیرمرد گفت: قلعه بیگی این‌جاست... پیرمرد گفت: دماغش رو دیدی؟ امیرعلی گفت: سوراخ‌هاش عینهو دو تا لوله بخاری کهنه است! پیرمرد گفت: نوکش هم مثل لولهٔ قیفه. قیف پلاستیکی! و هر دو ریسه رفتند از خنده»(همان: ٤٢). هر شخصیت، از طریق دیالوگ میان امیرعلی و پیرمرد، هویتی نو پیدا کرده است؛ هویتی که از

شخصیت نخستینش پذیرفتنی‌تر و قابل درک‌تر است. در این رمان، نگهبان، مرغ ماهی خواری است که سوراخ های بینی‌اش مثل لوله بخاری گشاد و گرد می‌شوند و به جای آن‌که به عنوان نگهبان، جدی و شاید ترسناک باشد، به هویتی فاقد ویژگی‌های مرسوم تبدیل شده است. این لغزندگی و فروریختن کلیشه‌های شخصیتی، بعد دیگری از هویت هریک از اهالی متن را آشکار ساخته است. شاید نتوان به طور مستقیم این رویداد زبانی را، زیرگروه ساختار کارناوالی در متن در نظر گرفت؛ اما تاثیر آن به ساختار کارناوالی بسیار نزدیک است و نکته اینجاست که شخصیت‌های برساختهٔ متن، در ذهن دیگر شخصیت‌ها، با تصویری که قطعیت هویتشان را در روایت می‌شکند، بازساخته شده‌اند.

شخصیت فرعی دیگری نیز در متن حضور دارد که با نام مستعار و طنزآلود «جاصابونی» از او یاد می‌شود(نک؛ خانیان، ۱۳۹۶: ٤٧).شخصیت‌های زن داستان، شامل دختر پیرمرد، مادر امیرعلی، مهین خانم، خدمت‌کار ساختمان (غول بی‌شاخ و دُم) و دخترکی که همواره در این دو روز، سر کلاس موسیقی است و مخاطب و شخصیت‌های اصلی درون متن، او را نمی‌بینند و زنی دیگر که ساکن یکی از واحدهای آپارتمان است؛ نه صدای او را می‌شنویم و نه او را می‌بینیم؛ تنها نشان او، مرد کراواتی است که با شاخه گُلی بر در خانهٔ او دیده می‌شود و باز با همان شاخه گل برمی‌گردد! جالب این‌جاست که مخاطب و امیرعلی و راوی به خوبی حس مرموز و اندوه‌باری را از او که نه صدای او را می‌شنوند و نه او را می‌بینند، دریافت می‌کنند. در سکوت، صدای او قابل شنیدن است.

دختر پیرمرد، از مشغله‌های بسیار، مسئولیت‌های متعدد، نقش داشتن در خانه و اجتماع و حتّی تنهایی‌اش در جریان زندگی، سخن می‌گوید: «این‌جا هیشکی رو نداره، جز من. منم صبح به صبح می‌رم سر کار، بعداز ظهر، هوا تاریک برمی‌گردم می‌رم سر خونه زندگیم... امروزم که دلم خوش بوده یه نفر می‌آد، تو رو فرستاده‌ن. اونم با سه ربع تاخیر»(همان: ۱۷). در همین دیالوگ کوتاه می‌توان، انبوه مسؤولیت‌ها، تنهایی و خستگی او را درک کرد.

مادر امیرعلی، به طور مستقیم در گفت‌وگوها و حوادث داستان حضور ندارد و به واسطهٔ حضور پررنگ امیرعلی و آن‌چه او از مادرش می‌گوید، می‌توان صدای او را در متن شنید. زنی که برای گذراندن امور زندگی در خانه مشغول کار کردن است. او با خیّاطی و گاهی هم با پختن نان از میوهٔ بلوط و آرد کردن آن، امرارمعاش می‌کند. زنی که سکّان زندگی را به تنهایی در دست گرفته‌است و پس از مرگ همسر، به تنهایی به امور فرزندان رسیدگی می‌کند. امیرعلی توسط یکی از مشتری‌های مادر برای کار در خانهٔ پیرمرد معرفی شده است. حین گفت‌وگوی امیرعلی و دختر پیرمرد، تنها نامی از زنی به اسم مهین خانم نیز می‌شنویم. هم اوست که پیشنهاد پرستاری از پیرمرد را به امیرعلی داده است.

زن دیگری که خدمت‌کار ساختمان است و امیرعلی او را در طبقهٔ سوم غربی، می‌بیند. راوی از ذهن امیرعلی، او را چنین روایت می‌کند: «صدایی گفت: وایسا وایسا وایسا ببینم، کجا؟ صدا از ته راهروی سمت راستی بود. سر خم کرد به طرف صدا. شبح چاق‌وچله‌ای مثل یک دیو بی‌شاخ و دُم، راست ایستاده بود مقابل پنجره ... گفت: آقا فُکُلی مگه نمی‌بینی دارم زمین رو می‌شورم! اصلا صدای زنانه‌ای نداشت. مطمئن بود اگر می‌خندید، صدای قاه‌قاه خنده‌اش مثل صدای خندهٔ دیوی بی‌شاخ و دُم، همه‌جا را می‌لرزاند»(همان: ۲۷). او نیز مانند زنان دیگر داستان، مشغول فعالیت

و تلاش است تا بتواند امرار معاش کند. او آن‌قدر درگیر کارش است که انگار حتی خودش هم زن بودنش را از یاد برده است! حتی اگر در متن، این تنها طنزی کودکانه از زبان امیرعلی باشد باز هم، مانع از این نمی‌شود که مخاطب به صدای او و زنانه نبودنش فکر نکند.

زن‌هایی هم هستند که راوی تنها با توصیف تکراری در دو جای داستان از ذهن امیرعلی، آن‌ها را این‌گونه توصیف می‌کند: «دو تا زن با روسری‌های گُل‌دار و مانتوهای سفید و زنبیل‌های حصیری قشنگ پچ‌پچ‌کنان آمدند بیرون»(همان: ۱۲). زن‌هایی که با بی‌خیالی ناشی از رفاهشان، این‌گونه توصیف شده‌اند و هیچ نقش کنشی یا عاطفی در داستان ندارند. دخترکی نیز در ساختمان ساکن است که امیرعلی فقط صدای او را حین یاد گرفتن گیتار می‌شنود و سگ کوچکش، پشمین، را می‌بیند. «صدای زیر دختر بچّه شنیده شد: «این «*i*»، این «*m*». توله سگ پشمالو ایستاد و سر برگرداند به طرف او. لابد نگاهش می‌کرد که او گفت: «چطوری پشمالو؟» (خانیان، ۱۳۹۶: ۱۹) این دخترک هم جزء اهالی مرفه ساختمان است. تنها در یک دیالوگ است که شاید بتوان حضور پنهان نویسنده را نیز در متن دید. آن‌جا که از زبان پیرمرد، به امیرعلی چنین می‌گوید: «نویسنده‌ها تا وقتی می‌نویسند، نویسنده‌ان، بعد دیگه نه»(همان: ۵۷).

چنان‌که از نمونه‌های ذکر شده برمی‌آید، ویژگی‌های شخصیت‌ها، تناسب لحن و کلام آن‌ها با طبقهٔ اجتماعی‌ای که به آن تعلق دارند، شکل دادن به شخصیت‌هایی است که هرکدام به یک تیپ شخصیتی ویژه تعلق دارند. نام‌گذاری‌های طنزآلود، ساختار دیالوجیک عمیقی که در متن وجود دارد، ورود راوی به ذهن شخصیت‌های کانونی‌ساز داستان و همهٔ آن‌چه در این بخش در تحلیل رابطهٔ شخصیت‌پردازی و رسیدن به ساختار چندآوایی، گفته شد، حاکی از آن است که این داستان به سمت چندصدایی شدن حرکت کرده است. شایان ذکر است که در برخی موارد، با آن که شخصیت از دید امیر علی توصیف می‌شود و در ذهن او هویت برساختهٔ جدیدی می‌یابد، اما این امکان برای مخاطب در این دو روز داستانی تا رسیدن به طبقهٔ هفتم غربی وجود دارد، که آواهای درون این شخصیت‌ها را نیز درک کند. در حقیقت به طور هم زمان با مؤلفه‌های متن، نوعی خوانش پلی فونیک در ذهن مخاطب در حال رخ دادن است.

۳- ۱- ۱- شخصیت‌ها و صداها

رابطهٔ عمیقی وجود دارد بین شخصیت‌ها و «صدای» آن‌ها، تا حدّی که می‌توان گفت، روایت طبقهٔ هفتم غربی بیش از آن که دیداری باشد، شنیداری است. برای نمونه در آغاز داستان وقتی امیرعلی وارد ساختمان می‌شود: «انگار صدای جیغ‌جیغوی مرغ ماهی‌خوار را شنیده بود»(خانیان، ۱۳۹۶: ۷). وقتی امیرعلی به خانهٔ پیرمرد می‌رسد: «صدای زنانه‌ای گفت: بیا تو! سر خم کرد تا شاید صاحب صدا را ببیند. ندید. رفت داخل»(همان: ۱۵). وقتی از طبقهٔ دوم غربی عبور می‌کند: «صدای مردانه‌ای گفت: چپ نه. راست. تو گیتار کلاسیک، دست چپ چهار انگشته. ببین...»(همان: ۱۸). وقتی زن خدمت‌کار را می‌بیند: «... اصلا صدای زنانه‌ای نداشت» (همان: ۲۷). وقتی مرد کراواتی را با شاخه گلی در دست می‌بیند: «نگاه کرد به سقف و بعد به مرد کراواتی که همین‌طور خیره مانده بود به شاخه

گل توی دستش و انگار بی‌صدا با گل حرف می‌زد»(همان: ۱۲). «سلام را می‌شد از روی تکان لب‌هایش خواند. بعد شاخه گل را به سمت در نیمه‌باز، به طرف کی؟ دراز کرد. وقتی مرد کراواتی شاخه گل را باز چسباند به سینه‌اش، دختربچّه انگار عقب‌عقب کشیده شد داخل و در نیمه‌باز بسته شد. هنوز مرد کراواتی ایستاده بود پشت در بسته»(همان: ۳۶).

نزدیک به پایان روز اول، وقتی امیرعلی پیرمرد را به حمّام برده است: «صدای پیرمرد از آن طرف بخار، انگار از ته چاه، شنیده شد. گفت: خوب. هیچ‌وقت به این خوبی نبودم. صدای خندهٔ پیرمرد شنیده شد، بخار شکم باز کرد و لایه‌لایه رفت کنار»(همان: ۵۶) و پایان داستان، صبح روز دوم، «صدای زن یک جوری بود. امیرعلی در را به اندازهٔ یک خط باریک باز گذاشت و رفت به طرف سرپایی‌ها»(همان: ۶۱). در آخرین برگ داستان، دیالوگ‌ها بریده می‌شوند، نه امیرعلی جواب زن را می‌دهد، نه زن جواب امیرعلی را. دیگر توصیف آوایی از اشخاص به گوش نمی‌رسد، سکوت و بوی بلوط نشان از مرگ پیرمرد دارند. صداها و سکوت‌ها، راویان آواهای متن‌اند.

۳- ۲- توجه به طبقات اجتماعی

هرچه در ساختار روایت، طبقات مختلف جامعه امکان ظهور و بروز داشته باشند، احتمال چندصدایی بودن اثر بیش‌تر می‌شود؛ زیرا هر طبقهٔ اجتماعی، لحن، زبان و نگاه خود را به دنیای داستان می‌آورد. باختین به جای توجه به ساختار، توجه خود را به فرم گفتمانی متن، به‌ویژه گفت‌وگوهای ملموس و حتی روزمره معطوف می‌کند. شخصیت‌های فرعی که به ویژه از ذهن شخصیت کانونی‌ساز امیرعلی روایت می‌شوند، هرکدام در شرایط متمایزی قرار دارند. تقابل فقر و ثروت، سالمندی و جوانی، به وضوح در داستان دیده می‌شود. امیرعلی که برای پرستاری پیرمردی به این ساختمان وارد می‌شود، غذای اصلی او نان بلوط است و اصلا نمی‌داند آسانسور چیست، در مقابل پسرک چاق و درشت پیکر داستان که مدام سرگرم بازی است و حتی نمی‌داند بلوط ممکن است خوردنی باشد یا دختر بچّه‌ای که پیانو می‌زند، قرار می‌گیرد: «امیرعلی دست کرد توی جیب شلوارش. گفت: بلوط پخته می‌خوری؟ بلوط پخته دیگه چیه؟- بلوط بلوطه دیگه!- نه بابا، بلوط کی می‌خوره!»(همان: ۴۸).

زنانی پرمشغله در کنار زنانی مرفه و بی‌خیال تصویر شده‌اند؛ نویسنده در این داستان، شخصیت‌هایی را که هریک نمایندهٔ قشری از جامعه هستند، پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. تضاد طبقاتی موجود در داستان برای امیرعلی نوجوان تا آخر متن ادامه دارد و هر بار به شیوه‌های گوناگون نشان داده می‌شود؛ گاهی در نوع پوشش زن از دید امیرعلی، در یک مورد در ترس امیرعلی از آسانسور و هفت طبقه و صد و چهل پله را پیمودن و این کار را بر استفاده از آسانسور ترجیح دادن و توجه به روابط پنهانی که بین اهالی داستان جریان داشت و برای امیرعلی تازه می‌نمود: «برگشت و توی آینه نگاه کرد به چهرهٔ ترسیده‌اش. خجالت کشید. از آینه رو برگرداند. با خودش گفت: عجب غلطی کردم سوار آسانسور شدم! تکیه داد به دیوار آسانسور و با خودش گفت: این‌جا دیگه چه‌جور جاییه؟! از راه‌پله رفته بودم بهتر بود (همان: ۱۲) و روز بعد امیرعلی هفت طبقه را از طریق پله‌ها بالا می‌رود.

۳- ۳- بینامتنیت

ژولیا کریستوا (Julia Kristeva) با تکیه بر نظریه‌های باختین، بینامتنیت را این گونه مطرح می‌کند: «متن‌ها در انزوا معنا نمی‌دهند. تعاملی مدام بین آن‌ها جاری است... او هنگامی اصطلاح بینامتنی را وضع کرد که دریافت هر متن به این دلیل معنا دارد که متکی بر متون دیگر- خواه مکتوب خواه شفاهی است- و نیز متکی بر آن چیزی است که وی آن را دانش بیناذهنی طرفین گفت‌وگو می‌نامد»(ویلکی، ۱۳۸۱: ٤). هرچند موضوع اصلی این پژوهش بینامتنیت نیست، اما با توجه به این که یکی از مؤلفه‌های چندصدایی بودن متن، رویکرد بینامتنی است، توجه به دیدگاه ژنت (Gerard Genette) به عنوان کسی که در دید او بینامتنیت با نگرشی ویژه به ساختارگرایی همراه است، ضروری است. او اصطلاح «ساختارگرایی باز» را مطرح می‌کند. «رویکرد او بر خلاف رویکرد ساختارگرا، دغدغهٔ رمزگشایی از ساختارهای درون متنی را به گونه‌ای بسته و بدون توجه به مناسبات آن با دیگر آثار ندارد؛ بلکه به مطالعهٔ متن در پیوند با متن‌های دیگر می‌پردازد... شبکه‌ای که متن، معنای خود را از آن می‌گیرد»(آلن، ۱۳۸۵: ۱٦۰).

«در مورد هر مطلبی قبلا سخن گفته شده است و لذا هر متن با متن دیگر گفت‌وگو دارد. همین‌طور هر متن با متون آینده هم که موضوع آن‌ها مشترک باشد، گفت‌وگو دارد؛ لذا تقریبا هیچ متنی نیست که دربست یک آوایی باشد و همواره در آن صداهای دیگر هم هست»(شمیسا، ۱۳۹٤: ۱۹۷). از دیدگاه این نظریه، وجود عناصر بینامتنی به دلیل ایجاد یک شبکهٔ گفتمانی بین متن و متن‌های دیگر، می‌توانند نشان از چندصدایی بودن داستان باشند.

دیدگاه مبتنی بر بینامتنیت بر اساس نظریهٔ باختین شکل گرفت. «برخی بر این باورند که هر نوع گفتمان‌پژوهی در قلمرو نشانه‌شناسی و بینامتنیت قرار می‌گیرد. آن‌ها بر این عقیده هستند که گفتمان‌پژوهی بخشی نوین از نشانه‌پژوهی قلمداد می‌شود؛ اما از طرف دیگر می‌توان چنین برداشتی را مورد نقد قرار داد و گفت که فقط گفتمان‌هایی که به نوعی موضوع فرآیند معناسازی و دلالت‌پردازی متن را مورد بررسی کانونی خویش قرار داده‌اند در حوزهٔ مطالعات نشانه‌شناسی و آن‌هایی که علاوه بر این برای مطالعهٔ دلالت‌پردازی به روابط میان متون توجه جدی دارند؛ در قلمرو بینامتنی قرار می‌گیرند»(نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۲۱).

در این داستان، وجود عناصر بینامتنی هرچند معدود، به چندصدایی بودن متن، کمک می‌کند. از آن جمله: «پیرمرد گفت: منم تو سن و سال تو که بودم قد و قوارهٔ تو رو داشتم. زورم هم زیاد بود. تو روستا زندگی می‌کردم. یه الاغ داشتم تو روستا، مال خودم بود، بهش می‌گفتم قره‌قیطاس. امیرعلی بلافاصله گفت: این دیگه چه‌جور اسمیه؟ پیرمرد گفت: اسم اسب حسین کرد شبستری بود. قره‌قیطاس تنها اسبی بود که می‌تونست وزن این پهلوون رو تاب بیاره. آخه اون خیلی هیکل‌دار و سنگین بود. قره‌قیطاس هم قوی بود، هم خوشگل، هم تیزرو»(خانیان، ۱۳۹٦: ۳۹). اسم قره قیطاس آن‌قدر برای پیرمرد ماندگار می‌شود که ابتدا نام الاغش، سپس نام دوچرخه‌اش و حالا هم دوچرخهٔ امیرعلی را قره‌قیطاس می‌گذارد. چنان‌که ملاحظه می‌شود، کلمهٔ قره‌قیطاس و دیالوگ پیرمرد به داستان «حسین کرد شبستری» اشاره دارد و این داستان را در ذهن مخاطب و اهالی درون داستان تداعی می‌کند. در جایی دیگر از داستان نیز، پیرمرد وقتی از بچّه‌هایش برای امیرعلی حرف می‌زند، یکی از آن‌ها را این‌گونه معرفی می‌کند: «بزرگه کوچیک

که بود بهش می‌گفتم شنگول، بزرگ که شد صداش می‌زدم نره‌غول!»(همان: ٤۹). افزون بر طنزی که در دیالوگ پیرمرد و امیرعلی همواره موج می‌زند و ارتباط نزدیک آن دو را با وجود همهٔ تضادها و تفاوت‌هایشان می‌سازد، نام‌های «شنگول» و «نره‌غول»، شخصیت‌های داستانی کودکانه و عامیانه را تداعی می‌کنند.

۳- ٤- شیوهٔ روایت و زاویهٔ دید

با آن‌که داستان با زاویهٔ دید دانای کل آغاز می‌شود و ادامه می‌یابد، اما حضور راوی در متن و به‌ویژه نفوذ او در ذهن شخصیت‌های کانونی‌ساز متن و ادامهٔ روایت از نگاه آنان، به‌ویژه از دیدگاه امیرعلی، شخصیت اصلی نوجوان متن، داستان را به فضایی پلی‌فونیک نزدیک کرده است. راوی نه تنها در پی داشتن صدایی غالب نیست، بلکه بارها و بارها به دیگر شخصیت‌ها فرصت روایت‌گری می‌دهد. نویسنده، راوی و شخصیت‌ها، به فراخور زمان و حادثه‌ای که دارد رخ می‌دهد، داستان را حکایت می‌کنند و این‌گونه است که داستان در عین برساختگی، به جریان روزمرهٔ زندگی و دیدن آن از نگاه‌های مختلف و از زبان شخصیت‌های مختلف نزدیک می‌شود و فرصت بیان و شنیدن صداهای گوناگون و نگاه‌های گوناگون را می‌یابد.

۳- ۵- زبان متن

در رمان طبقهٔ هفتم غربی، نویسنده تلاش می‌کند که هر شخصیتی از ابتدا تا انتهای داستان دنیای واژگانی و لحن مخصوص به خودش را داشته باشد و سعی در هم‌صدایی آن‌ها با هم ندارد. تا پایان داستان، زبان هر شخصیت و البته فکر و لحن او، مسیر خود را طی می‌کند و قرار نیست کسی مانند دیگری بیندیشد یا سخن بگوید. در حقیقت در نگاه باختینی، زبان و لحن، ابزار کارآمدی برای رسیدن به چندصدایی هستند. از دید او «زبان را باید پدیده‌ای «گفت و شنودی» در نظر گرفت که صرفاً بر حسب جهت گیری ناگزیر آن گفته‌ها به سوی «دیگری» درک شود. او معتقد بود نمی‌توان زبان را صرفاً بازتاب علاقه‌های اجتماعی به شمار آورد؛ ولی هر زبانی در چارچوب این مناسبات اسیر است»(ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱٦۱).

امکان دیگربودگی و دیگرباوری، با پذیرش لحن‌ها و واژه‌های متعلق به هر تیپ یا طبقهٔ اجتماعی ارتباط مستقیم دارد. در این رمان یکی از مصداق‌های بارز دیگربودگی، فقر و کودک کار بودنِ امیر علی است؛ اما در این بخش، این مساله نیز مورد توجه است که در طبقهٔ هفتم غربی، شخصیت این امکان را پیدا می‌کند که بخش‌هایی متفاوت یا حتی متضاد از وجودش را، بروز دهد و توان و جرأت رویارویی با دیگریِ نهفته در خودش را بیابد. چنان‌که در بخش شخصیت‌پردازی در همین پژوهش شرح شد، از پیرمرد حین عبور از حوادث داستان، دو لحن، دو احساس و دو صدای مختلف می‌شنویم.

لحن پیرمرد در کنار امیرعلی تغییر می‌کند و توجه راوی و مخاطب را به این موضوع جلب می‌کند: «پیرمرد سست و بی‌حال وآهسته گفت: خواب بودم. چه خوابی رفتم! این بار بریده‌بریده نگفته بود»(خانیان، ۱۳۹٦: ۳۷). دگرگونی‌هایی که در لحظه‌های گوناگون متن به ویژه برای پیرمرد رخ می‌دهند، در روند گفتمانی او و امیرعلی نمود

پیدا می‌کنند. شدن و زیستن در لحظه، تغییر و البته شنیدن آوایی دیگر، از شخصیتی که در ابتدای داستان، تنها او را با صفت پیرمرد می شناسیم، خلق چندآوایی فقط، در یک شخصیت متن است. قیدها هم‌چنان از روند سریع این تغییر-ها حکایت می‌کنند. طنز و شیطنت پررنگ و پررنگ‌تر می‌شوند: «پیرمرد کنجکاو پرسید: کجاست حالا؟ امیرعلی گفت: پایین تو پارکینگ! پیرمرد گفت: من بهش می‌گم طویله. به پارکینگ می‌گم طویله. تو هم بگو طویله! امیرعلی خندید.» (همان: ٤٢).

در هر دیالوگ، لحن از طریق توصیف، کاربرد علائم نگارشی و البته عنصر پر بسامد طنز، به چندآوایی منتهی می‌شود. این ساختار چند صدا نه تنها، دربارهٔ شخصیت‌ها در تقابل با یکدیگر که حتی در درون هر شخصیت به طور جداگانه قابل درک است. شخصیت‌های برساختهٔ متن، با لحنی که گویی بدون طنز شکل نمی‌گیرد، به خود و جهان پیرامون نگاه می‌کنند و در یک فرم گفتمانی، بخش‌های گوناگون هویت‌شان را آشکار می‌کنند: «نگاه پیرمرد دو دو زد و ایستاد توی نگاه امیرعلی. پیرمرد گفت: منم می‌بری یه سرسره و برگردیم؟ امیرعلی سر بلند کرد: بله آقا؟! ابروهای مثلثی شکلش پریده بود بالا. پیرمرد گفت: چرا این‌جوری مثل دخترم به من نگاه می‌کنی؟ و ادامه داد: بگو نمی‌برم خب! امیرعلی گفت: سرسره؟ پیرمرد گفت: سرسره! امیرعلی گفت: با دوچرخه؟ پیرمرد گفت: با قره‌قیطاس!» (همان: ٤٣-٤٤). حدود ده صفحه از داستان، به عبور هیجان‌انگیز امیرعلی و پیرمرد از طبقهٔ هفتم غربی تا کنار قره‌قیطاس، حین گفت‌وگوی پی‌درپی آن دو دربارهٔ خودشان و شخصیت‌های دیگری که سر راهشان قرار می‌گیرد، اختصاص دارد و سرانجام: «پیرمرد باز داد زد تندتر تندتر امیرعلی! پیرمرد «هو»ی بلندی کشید و زد زیر خنده. امیرعلی توی گوش پیرمرد داد زد: چطوره؟ پیرمرد شادمانه داد زد: عالیه عالیه! همان اندازه که امیرعلی نگران بود با انجام کاری که مناسب حال پیرمرد نیست، شغلش را از دست بدهد، حالا این پیرمرد است که مشتاق و منتظر حضور دوبارهٔ امیرعلی است. پیرمرد گفت: نکنه یه وخ امیرعلی، امروز بری دیگه نیای!»(همان: ۳۸).

با توجه به نگاه باختین رمان را می‌توان این‌گونه تعریف کرد: «مجموعهٔ متنوعی از انواع گفتارهای اجتماعی و مجموعهٔ متنوعی از صداهای فردی که هنرمندانه سازمان یافته‌اند»(باختین، ١٣٩٦: ۳۵۱). دنیای واژگانی متن با شخصیت‌ها و جایگاه‌های اجتماعی‌شان و البته با صدایی که می‌خواهند به گوش مخاطب برسانند، هم‌سو است. دختر پیرمرد، جزئی‌نگر است و مرتب و تا حدی باوسواس مشغول یادآوری و تذکر نکته‌به‌نکتهٔ مسائل به امیرعلی و پیرمرد است: «زن گفت: این یادت باشه امیرعلی، نباید میکروب با خودت بیاری تو این خونه. خیلی‌خیلی تمیز هم که باشی باید دستات رو بشوری. منم وقتی می‌آم می‌شورم. حرف دکترهاست»(خانیان، ١٣٩٦: ۲۰) و این دل‌مشغولی زنانه تا پایان داستان ادامه دارد و زن در تمام مدتی که سر کار است؛ باز هم مرتب تماس می‌گیرد و نکاتی را با نگرانی دربارهٔ ساعت داروها و کارهای پیرمرد به امیرعلی یادآور می‌شود یا در جایی دیگر: «امیرعلی در یخچال را باز کرد و از توی ظرف چینی یک قاچ هندوانه برداشت گاز زد. با گاز دوم، خوش‌خوشک راه افتاد رفت بالا. بالا، کف دستش را کشید روی دهان و چانه‌اش که خیس و چسبناک بود. بعد دستش را با پشت شلوار خشک کرد و ایستاد توی قاب در. پیرمرد خواب بود. خواب بود؟»(همان: ۲۹). لحن راوی و واژه‌هایی که برای توصیف امیرعلی به کار می‌برد، از جنس خود امیرعلی است.

تناسب میان شخصیت‌ها، لحن و زبان آنان و دیگرزبانی را در دیالوگ‌های تک‌تک شخصیت‌ها، نگهبان/ مرغ ماهی‌خوار، خدمت‌کار/ غول بی‌شاخ و دم، زنان درون متن، سکوت رازآمیز مرد کراواتی و البته امیرعلی و پیرمرد می‌توان دید و شنید.

٤ـ نتیجه‌گیری

بنابر آن‌چه در این پژوهش بیان شد، چگونگی روایت، تغییر زاویهٔ دید از راوی به شخصیت‌های درون متن، طنز به عنوان یکی از عناصر پررنگ دیالوگ‌ها و البته مؤلفه‌ای که باعث می‌شود در دنیای متن، هر شخصیت در لحظه هویت دوم و حتی متضاد با شخصیت اصلی‌اش را نیز داشته باشد، ساختار تقابلی، ورود از دنیای رئالیستی متن به دنیای فانتزی و بازگشت دوباره به آن، اختلاف طبقاتی و تمایز عمیق دو شخصیت اصلی از جمله عواملی هستند که داستان *طبقهٔ هفتم غربی* را در ردهٔ داستان‌های چندآوایی قرار می‌دهند. درک و پذیرش و کشف دیگری در این داستان به گونه‌ای است که در شخصیتی واحد (پیرمرد) می‌توان دو صدای متضاد از لایه‌های مختلف شخصیتی او را شنید. صداهایی که هیچ‌یک بر دیگری غالب نیستند.

تقابل پیری و جوانی، نگاه تلخ و واقع‌گرایانهٔ دختر پیرمرد، در مقابل طنز در کلام و نگاه امیرعلی و پیرمرد، معماری ساختمان با پلکان طولانی در مقابل آسانسور، تقابل زندگی شهری و روستایی... همه و همه به چیزی که شاید بتوان از آن با عنوان «فرم پلی‌فونیک» یاد کرد، رسیده‌اند. در این داستان، خانیان مخاطبان خود و در واقع افراد جامعه را تشویق می‌کند تا نسل پدربزرگ‌ها و افراد مسن را ببینند و صدای آن‌ها را بشنوند و به آن‌ها مهر بورزند و فرصت گفت‌وگو و تعامل با آنان و تجربه‌های منحصر به فردشان را از دست ندهند. ساختمانی که محل رویدادهای داستان است، می‌تواند نماد یک جامعه با انسان‌ها و شخصیت‌های گوناگون باشد. نکته قابل توجه این است که شخصیت‌های درون متن به هر شیوه‌ای که معرفی شوند یا هر میزان از حضور که در روایت داشته باشند، هریک صدای خود و اندیشهٔ خود را دارند. با آن‌که روند داستان بر محور دو شخصیت اصلی پیرمرد و امیرعلی نوجوان می‌گردد؛ اما داستان فرصت شنیدن صدای نوجوانانی با تجربه‌های زیسته‌ی متفاوت و البته زنان و مردانی از اقشار گوناگون جامعه را از دست نداده است.

فرم در این داستان، به سمت یک ساختار و برآیند نهایی حرکت نکرده است. فرم، در خدمت تمایزها و باقی ماندن آن‌ها در عین اثرگذاری شخصیت‌ها بر یکدیگر است. در این رمان، صدای دو نسل متفاوت، صدای مردان و زنان، صدای نوجوانانی که از طبقات مختلف اجتماعی در کنار هم قرار گرفته‌اند، در بافتار متن نمود دارد، تا حدی که می‌توان گفت این رمان بیش‌تر از آن که صحنه‌آرایی‌های دیداری داشته باشد، رمانی شنیداری است.

دیالوگ‌ها هم در پیش‌برد حوادث، هم در شناخت شخصیت‌ها، هم در درک معماری بیرونی داستان نقش دارند. زبان شخصیت‌ها متناسب با هویت آن‌هاست؛ هر یک از شخصیت‌ها با زبان و واژگان و اندیشه‌های خاص خود و با توجه به تجربه‌های زیستهٔ خود صحبت می‌کنند. با توجه به طرح و درونمایهٔ داستان، شاید شخصیت‌ها امکان این را داشتند که سوژگی بیش‌تر و«من» قوی‌تری در متن داشته باشند؛ اما آن چه ذکر شد نشان از تلاش دقیق نویسنده و

راوی برای کم‌رنگ کردن تک‌صدایی و حرکت به سوی رمانی چندصدایی است. البته این پژوهش، افزون بر تمهیدات متن برای چندآوایی بودن، بر خوانش پلی‌فونیک از سوی مخاطب نیز تأکید دارد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آلن، گراهام (۱۳۸۵)، بینامتنیت، ترجمه پیام یزدان‌جو، تهران: نشر مرکز .

۲. ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز .

۳. باختین، میخائیل (۱۳۹۵)، پرسش‌های بوطیقای داستایوفسکی، ترجمهٔ سعید صلح‌جو، تهران: نیلوفر.

٤. ---------- (۱۳۹٦)، تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران: نشر نی.

۵. تودوروف، تزوتان (۱۳۹٦)، منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران: مرکز.

٦. خانیان، جمشید (۱۳۹٦)، طبقهٔ هفتم غربی، تهران: افق.

۷. سارتر، ژان پل (۱۳٦۱)، اگزستانسیالیزم و اسارت بشر، ترجمه مصطفی رحیمی، تهران: نشر مروارید.

۸. شمیسا، سیروس (۱۳۹٤)، نقد ادبی، تهران: میترا.

۹. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹٤)، دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگاه.

۱۰.نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۵)، بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم، تهران: سخن.

ب) مقالات

۱. آقاپور، فرزانه و سعید حسام‌پور (۱۳۹۵)، «بررسی عناصر کارناوالی رمان‌های نوجوان ایرانی بر اساس نظریهٔ میخائیل باختین»، ادبیات پارسی معاصر، سال ششم، شماره ۱، صص ۱-۲۳.

۲. استادمحمدی، نوشین؛ حسین هاجری و حسین فقیهی (۱۳۹٦)، «بررسی رمان بازی آخر بانو بر اساس نظریهٔ چندصدایی باختین»، نثرپژوهی ادب فارسی، شماره ٤۱، صص ۵۱-۷۰.

۳. ---------- (۱۳۹٦)، «بررسی مصداق های چندصدایی در رمان دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد»، زبان و ادبیات فارسی، شماره ۸۳، صص ۲۳-٤۲ .

٤. اسدی، سمانه (۱۳۹٦)، «گذر کنسروها از سرزمین بوف‌های کور؛ واکاوی پیوندهای بینامتنی رمان کنسرو غول با بوف کور»، مطالعات ادبیات کودک، شماره ۱۵، ۳۱-۵٤.

۵. ایزدپناه، امین (۱۳۹٦)، «یک روایت، چندصدا: بررسی شیوه‌های گفت‌وگومندی و چندصدایی در رمان لالایی برای دختر مرده»، مطالعات ادبیات کودک، شماره ۱۵، صص ۱-۲۲ .

٦. دست پاک، زهره؛ فرهاد طهماسبی و سعید حمیدیان (۱٤۰۳)، «بررسی تطبیقی مؤلفه چند صدایی در رمان‌های معاصر عربی و فارسی با تاکید بر نظریات باختین (سووشون سیمین دانشور و میرامار نجیب محفوظ)»، مطالعات ادبیات تطبیقی، دوره ۱۸، شماره ٦۹، صص ۱۱۳-۱٤٦ .

۷. رامین‌نیا، مریم (۱۳۹۳)، «تأملی در نقد روایت با رویکرد منطق مکالمه‌ای و چندآوایی»، مجلهٔ ادبیات پارسی معاصر، سال چهارم، شماره ٤، صص ۱٤۳-۱٦٤.

۸. رنجبر، محمود (۱۳۹۵)، «خوانش باختینی رمان حیاط خلوت»، ادبیات پایداری، شماره ۱۵، صص ۲۰۵-۲۲۹.

۹. سکوت جهرمی، فاطمه و ابراهیم سلیمی کوچی (۱۳۹۱)، «گفت و گو مداری و چندصدایی در رمان جزیره سرگردانی اثر سیمین دانشور»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۱۷، شماره ۲، صص ۷۷-۹۱.

۱۰. صدری‌نیا، باقر و رقیه رادین مهر (۱٤۰۰)، «بررسی نسبت تکوین شخصیت و چندصدایی با تکیه بر سال مرگی»، ادبیات پارسی معاصر، سال یازدهم، شماره ۱، صص۸۷-۱۰۷.

۱۱. غلامی، طاهره و زینب نوروزی (۱۳۹۸)، «چندصدایی در رمان سنگ صبور»، زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه خوارزمی)، سال بیست و هفتم، شماره ۳۱، صص۲۵۹-۲۸۱.

۱۲. قوامی، بدریه و همکاران (۱٤۰۱)، «تحلیل بینامتنی در داستان‌های عزاداران بیل و تاتار خندان اثر غلامحسین ساعدی با تاکید بر گفت‌وگومندی و چندصدایی با ختینی»، زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه آزاد واحد سنندج)، شماره ۵۳، صص ۲۰۵-۲۳۹.

۱۳. لطیف پور، عبدالله؛ حمیدرضا فرضی و علی دهقان (۱۳۹٦)، «منطق گفت‌وگویی و چندصدایی در رمان گورستان غریبان ابراهیم یونسی»، زبان و ادب فارسی، سال نهم، شماره ۳۳، صص ۹۷-۱۲۳.

۱٤. نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۷)، «باختین، گفتوگومندی و چندصدایی: مطالعه پیشابینامتنیت باختینی»، شناخت، شماره ۵۷، صص ۳۹۷-٤۱۳.

۱۵. ویلکی، کریستین (۱۳۸۱)، «روابط بینامتنی در ادبیات کودک و نوجوان؛ وابستگی متون، تعامل متون»، ترجمه طاهره آدینه پور، پژوهشنامه‌ی ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۲۸، صص ٤-۱٤.

۱٦. نجومیان، امیرعلی و محمد غفاری (۱۳۹۰)، «گفتمان غیرمستقیم آزاد در رمان لب بر تیغ نوشته‌ی حسین سناپور»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ٦٤، صص ۹۱-۱۰٦.

۱۵. نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۰)، «خوانش‌های پلی فونیک، کنترپوان و واساز»، مجموعه مقالات هم‌اندیشی گفت‌وگومندی در هنر ایرانی، صص ۲۷-٤۲.

۱٦. نعیمی، زری (۱۳۸۸)، «نظام دو قطبی در ادبیات و قربانیان آن»، جهان کتاب، شماره ۷٤۷، صص ۸-۹.