فصلنامهٔ پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه رازی
سال هفتم، شمارهٔ ۲۴، پاییز ۱۳۹۷، صص ۱- ۲۵.

بررسی کارکرد عنصر گفتگو در شخصیّت‌پردازی *بعد از ظهر آخر پاییز* بر پایهٔ نظریهٔ منطق مکالمهٔ باختین[۱]

احمد ابو محبوب[۲]
دانشیار دانشگاه آزاد تهران جنوب
عباس سعیدی[۳]
دانشجوی دکترای دانشگاه علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد

چکیده

پس از ارائهٔ نظریه گفتمان باختین و دیدگاه وی در باب رمان «چندآوایی» فرصتی در اختیار منتقدان ادبی قرارگرفت تا با خوانشی جدید و عمیق به بررسی و نقد آثار ادبی بپردازند و لایه‌های زبانی آثار را بکاوند. اهمیّت عنصر گفتگو در داستان از یک سو و برجسته‌سازی جایگاه کارکرد این عنصر از منظر نظریه گفتمان باختین در داستان از سوی دیگر، ضرورت دقّت و تعمق در کاربرد این عنصر را در داستان و رمان دو چندان کرده و به نقش برجسته آن در پرداخت دیگر عناصر داستانی چون شخصیّت، پیرنگ، زمان و مکان هویتی مستقل داده است.

نوشتار حاضر به بررسی نقش و کارکرد عنصر گفتگو در پرداخت و معرفی شخصیّت اصلی *بعدازظهر آخر پاییز* می‌پردازد. عنصر گفتگو در این داستان به صورت تک‌گویی درونی و جریان سیال‌ذهن از سوی شخصیّت اصلی داستان در اثر بیان می‌شود و نویسنده از طریق این تک‌گویی‌ها و به مدد بیان افکار و اندیشه‌های این شخصیّت در داستان به معرفی و پرداخت شخصیّت‌ها در اثر می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: میخاییل باختین، منطق مکالمه، بعدازظهر آخر پاییز، عنصر گفتگو

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۵/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۷/۷
۲. رایانامه: l_frasps188@yahoo.com
۳. رایانامه نویسندهٔ مسئول: as_58_58@yahoo.com

۱. مقدمه

میخائیل باختین را با دو مفهوم «منطق مکالمه» و «کارناوال» می‌شناسند. حاصل پنجاه سال فعالیّت فکری باختین ارائه طرحی عظیم بود که ساحت زبان‌شناسی، نقد ادبی و شناخت‌شناسی را دگرگون‌کرد و نظریه منطق مکالمه را در ساحتی بینامتنی بنیان‌نهاد. سال‌هایی که متأسفانه به واسطه حکومت استبدادی و تک‌صدایی استالینی در شوروی در انزوا گذشت و جز شماری اندک از دستاوردهای اندیشمندانه‌اش منتشرنشد. (نک: احمدی، ۱۳۷۸: ۹۳) موضع باختین در مورد زبان برخلاف موضع فردیناندو سوسور و ساختارگرایان بود. سوسور و ساختارگرایان تنها به زبان از دید شکل و یا ساختار آن می‌نگریستند و بر جنبه لانگ[1] زبان تأکیدمی‌کردند، اما باختین جانب پارول (گفتار) زبان را در نظر گرفته، همواره بر این نکته توجه‌می‌کند که چگونه زبان به مثابه کرداری مادی، همواره به وسیله سوژه‌ها شکل‌می‌گیرد و مردم چگونه زبان را به کار می‌برند. از نظر وی زبان با نیّت‌های بی‌شمار و با کاربردهای اجتماعی– ایدئولوژیکی گوناگون شکل‌گرفته‌است (نک: مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۷۹)؛ از این رو برای زبان ماهیّت اجتماعی– ایدئولوژیک قایل شده و زبان را خنثی نمی‌داند. (نک: همان، ۳۷۹) وی با تأکید بر نقش شرایط اجتماعی، تاریخی در شکل‌گیری معانی ونشانه‌ها معتقد بود که این ساختار در گذر زمان دستخوش تغییر می‌شود و منطقه‌ای مرزی بین عین و ذهن را شکل می‌دهد که در آن دو مجموعه نشانه به شکل نوعی گفت‌وگو درهم‌می‌آمیزد و متن را به شکل نوعی بیان متقابل تولیدمی‌کند. از این منظر معنا چیزی نیست که تنها به صورت کلمه یا جمله در صفحه‌ای از یک اثر وجود داشته باشد، بلکه رویکردی ارتباطی است که به کنش و واکنش میان متن و خواننده وابسته است. (نک: اسمیت، ۱۳۸۳: ۳۰۰).

از نگاه باختین زبان در ذات خود از گونه‌ای چندصدایی بهره‌مند است که این ویژگی در آثار ادبی به‌ویژه رمان نمودی برجسته‌تر دارد. از نظر وی رمان به واسطه برخورداری از ویژگی مکالمه‌گری، مَنِشی چند آوایی دارد که در نتیجه آن با اعمال فشار مرکزگریزانه علیه تسلط نویسنده به بهترین وجه با تک‌گویگی مبارزه‌می‌کند. (نک: مکاریک، ۱۳۸۵: ۹۹). ازاین‌رو؛ در *مسائل بوطیقای داستایوفسکی* و همچنین *رابله و جهان او*، نظریه چندصدایی با نگاه به سویه‌های دمکراتیک و چندصدایی متون ادبی را ارائه‌می‌کند و در ادامه این بررسی با تعریف اثر ادبیِ گفتگویی، آن را در مقابل اثر تک‌گویانه قرار

1. long

می‌دهد. از نظر وی چندصدایی فراهم‌آوردن زمینه‌ای است که تمامی صداها در یک متن به طور مساوی و عادلانه حق حضور داشته‌باشند، بدون تسلط یکی بر دیگری. (نک: نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۳۹۹). امکانی که به‌طور حتم در رمان‌های تک‌صدایی وجود ندارد؛ چرا که در چنین آثاری تنها با یک صدا و یک ایدئولوژی که مشخصاً متعلق به نویسنده است، روبرو هستیم. (نک: مقدادی، ۱۳۷۸: ۵۶). رویکردی که نویسنده برای خلق آن شیوهٔ دیگری جز نزدیک کردن رمان به زندگی عادی و روزمره نخواهد داشت؛ زیرا این زندگی واقعی و اجتماعی است که از ویژگی چندصدایی واقعی و اصیل برخوردار است. (نک: نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۴۰۳). در این نگاه شخصیّت‌ها، معرّف صدای متفاوت و مغایری در طرح یک نکته اجتماعی هستند و در رمان چندصدایی‌آمیزه‌ای از صداهایی برابر می‌شوند و هرکسی بدون موضع‌گیری ایدئولوژیک نویسنده از دید و حق خود سخن می‌گوید.

در میان داستان‌نویسان معاصر ایران شاید بتوان صادق چوبک را در بررسی نظریهٔ منطق مکالمه واجد این ویژگی برشمرد. داستان‌های چوبک به واسطه سبک ناتورآلیستی آن‌ها و برخورداری از آزادی صدای شخصیّت‌های متفاوت داستان در آن از معدود آثاری است که با تلقی باختین از زبان به عنوان یک جهت‌گیری اجتماعی و فرهنگی همخوانی دارد. داستان *بعدازظهر آخر پاییز* به علّت حضور پررنگ شخصیّت اصلی در داستان مقابل راوی و نیز بهره‌گیری نویسنده از عنصر گفتگو به صورت جریان سیال‌ذهن و تک‌گویی درونی برای بیان و تبیین دنیای درونی این شخصیّت، قابلیت آن را دارد که از این منظر بررسی و بازبینی شود.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

پرسش اصلی در این نوشتار آن است که آیا داستان *بعدازظهر آخرپاییز* ظرفیت بررسی برپایه نظریه منطق مکالمه را دارد و از این منظر گفتگوهای داستان به خصوص تک‌گویی‌های درونی شخصیت اصلی داستان چه کارکردی در شخصیت‌پردازی داستان دارند.

در این مقاله نویسندگان با بررسی کارکرد عنصر گفتگو در شخصیّت‌پردازی *بعدازظهر آخر پاییز* درصدد هستند تا میزان توانایی نویسنده را در استفاده از این عنصر در پرداخت شخصیّت‌های داستان مشخص نمایند و از سوی دیگر با توجه خاطر نشان‌دادن به نظریه منطق مکالمه میخاییل باختین تلاش شده‌است تا توانایی نویسنده را در دور نگهداشتن راوی و کاستن سیطرهٔ وی در بازنمایی داستان بررسی نمایند. در این راستا سعی شده است تا به سؤالات زیر پاسخ داده شود:

۱. جایگاه گفتگو در داستان چگونه است؟

۲. مناسبت و سازگاری گفتگو با شخصیّت‌های داستان، محیط اثر و زبان روایی داستان تا چه حد است؟

۳. در این داستان کوتاه نویسنده تا چه حد توانسته است در روایت اثر از سیطره راوی و جزم‌گرایی تک صدایی بکاهد؟

۴. آیا چند صدایی نمودی در داستان داشته است؟ چگونه و با چه مؤلفه‌هایی؟

۵. استفاده از عنصر گفتگو چگونه توانسته است در وجه تفسیری اثر نویسنده را یاری نماید؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در زمینه بررسی داستان‌های چوبک بر پایه منطق مکالمه باختین تاکنون تحقیق مستقلی صورت نگرفته است، اما در مورد کاربرد نظریات باختین در نقد متون می‌توان به این موارد اشاره کرد: عباسی، حبیب الله و فرزاد بالو(۱۳۸۸) «تاملی در مثنوی معنوی با رویکرد منطق مکالمه‌ای باختین». یزدی، نرگس و منصور ابراهیمی(۱۳۹۰) «بررسی انگاره‌های کارنوالی در نمایشنامه رومئو و ژولیت از دیدگاه باختین». بالو، فرزاد و مریم خواجه نوکنده، (۱۳۹۴) «بررسی انگاره‌های کارنوالی در رمان سنگ صبور صادق چوبک». غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا، (۱۳۸۷) «حضور دو دنیای تک صدا و چند صدا در اشعار حافظ: خوانشی در پرتو منطق مکالمه میخاییل باختین». نامورمطلق، بهمن، (۱۳۸۷)، «باختین، گفتگومندی و چندصدایی مطالعه پیشابینامتنیت باختینی». دزفولیان، کاظم و فرزاد بالو(۱۳۸۹)، «رویکردی انتقادی به رای باختین در باب حماسه با محوریت شاهنامه فردوسی». تسلیمی، علی و فاطمه ادراکی، (۱۳۹۴)، «رویکردی باختینی به سنگ صبور صادق چوبک». رضوانیان، قدسیه و مریم فائز مرزبالی، (۱۳۹۱)، «تاریخ بیهقی در گستره منطق مکالمه». در تمامی این پژوهش‌ها نظریهٔ باختین محور بررسی متون بوده‌است.

۱-۳. روش پژوهش

نویسندگان در این تحقیق با رویکرد توصیفی-تحلیل براساس نظریه منطق مکالمه باختین داستان *بعدازظهرآخرپاییز* را بررسی کرده و کارکرد عنصر گفتگو را در شخصیّت‌پردازی اثر بازنمایی و تحلیل کرده‌اند.

۲. میخاییل باختین و منطق مکالمه

میخاییل باختین یکی از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان حوزهٔ نقد ادبی قرن بیستم (نک: احمدی، ۱۳۷۸: ۹۳) و یکی از برجسته‌ترین اندیشمندان حوزهٔ علوم انسانی در دورهٔ معاصر است. (نک: پوینده، ۱۳۷۳: ۸).

اندیشمندی که دامنه تاریخی نوشته‌های او و همچنین اوضاع سیاسی زمان خلق آثار وی به ویژه سرکوب سیاسی استالین از او یک فیلسوف اجتماعی گرانقدر ساخته‌است. (نک: حکیمی، ۱۳۷۴: ۱۶۲). ژولیا کریستوا به عنوان یکی از معرفی‌کنندگان باختین به فرانسویان او را به درستی بنیانگذار پسافرمالیسم می‌داند و ضمن توصیف دیدگاه انتقادی وی از فرمالیسم، جایگاه ممتاز باختین را در سیر تحول نظریه و نقد ادبی مشخص‌می‌سازد و نظرات وی را پیشگام حرکت کنونی نشانه‌شناسی برمی‌شمرد. (نک: پوینده، ۱۳۷۳: ۷).

کتاب *تخیل گفتگویی* باختین از مهم‌ترین کتاب‌های قرن بیستم در خصوص بررسی گونه‌شناختیِ رمان به خصوص رمان‌های داستایوفسکی است. (نک: قاسمی‌پور،۱۳۹۱: ۳۱) از مهم‌ترین نظریه‌های باختین همانا گفتگومندی یا دیالوژیسم و چندصدایی یا پولیفونی است. (نک: نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۳۹۹). این نظریه در بطن تمامی مفاهیم و رهیافت‌های باختین با عنوان پروژهٔ عظیم منطق مکالمه وجود دارد که صورت بنیادین آراء و مفاهیم کلیدی او را تشکیل داده است. (نک: گاردینر، ۱۳۸۱: ۳۶) وی با الهام از رمان‌های داستایوفسکی منطق مکالمه را به عنوان هسته مرکزی سخن معرفی کرده، شکل‌گیری معنا را منحصر در مکالمه و مناسبت میان افراد برمی‌شمارد. (نک: مقدادی، ۱۳۷۸: ۴۹۰) مطابق این نظر، کل زبان گونه‌ای «گفت‌وگو» میان گوینده و شنونده است که میان آن‌ها پیوند برقرارمی‌کند.

از نظر وی چندصدایی به معنای توزیع مساوی صداها در یک متن است؛ چنان‌که تمام صداها حق حضور داشته‌باشند، بدون این‌که یکی بر دیگران مسلّط باشد. میخائیل باختین با تعریف گفتگومندی بی‌وقفه متن را به بافتش، به مؤلفش و به مؤلفانی که پیش از آن بودند، مرتبط می‌کند. (نک: نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۳۹۹) و آن را در مقابل تک‌گویگی قرار می‌دهد. از نظر باختین «تک‌گویگی، فروکاستن صداها و آگاهی‌های موجود در یک متن به روایت واحدی است که نویسنده به متن تحمیل می‌کند که در آن آگاهی‌ها یا ایدئولوژی‌های دیگر هرگز جایگاهی برابر و هم‌ارز آگاهی و ایدئولوژی نویسنده ندارند؛ بلکه یا انکار می‌شوند یا به یک مخرج مشترک تقلیل می‌یابند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۹۸). در مقابل آن رمان چندآوا قراردارد که در آن شخصیّت‌ها آگاهی‌هایی متفاوت با آگاهی مؤلف دارند و در عین حال از ویژگی‌ها و کیفیات فردی خاص خود بهره‌مند هستند. در این نوع از آثار هر شخصیّت به کلام شخصیّت دیگر وابسته است و رابطه مابین آن‌ها مبتنی بر مکالمه است.

میخاییل باختین نظریهٔ دیالوگ را زمانی بیان‌کرد که با دو مکتب فلسفی و ادبی افراطی در اوج روبرو بود. از طرفی ساختارگرایان بودند که به پیروی از زبان‌شناسی سوسور، «لانگ» را در مرکز مطالعات خود قرار داده، سعی داشتند حیطه‌های دیگر زبان را به حاشیه بکشانند و از زبان به معنای عام جز زبان به معنای خاص؛ یعنی صورت دستوری- انتزاعی آن را حفظ نمی‌کردند و از طرف دیگر نقد سبک‌شناسی بود که توجه خود را فقط به بیان فردی معطوف‌کرده‌بود. (نک: پوینده، ۱۳۷۳: ۱۲). اما موضوع برگزیده باختین یعنی گزاره انسانی در میان این دو قرارمی‌گرفت. باختین با نشان‌دادن واکنش شدید علیه زبان‌شناسی عین‌گرایانهٔ سوسور از یک طرف و اتخاذ موضعی انتقادی در مقابل راه‌حل‌های «ذهن‌گرایانه» از سوی دیگر، توجه خود را از نظام مجرد «لانگ» به گفته‌های ملموس افراد در شرایط اجتماعی مشخص معطوف‌کرد. از نظر او گزاره انسانی حاصل کنش و واکنش میان زبان و زمینهٔ گزاره‌پردازی (ارتباط گفتاری و کلامی) است. (نک: پوینده، ۱۳۷۳: ص۱۲).

بوطیقای ساخته و پرداخته باختین با نقد صورت‌گرایی، روان‌کاوی و زبان‌شناسی سوسور به جای آن‌که تأکید خود را بر جنبه نظام‌مند و قایم به ذات پدیده‌های ادبی بگذارد، بر جنبه کلامی و بینامتنی اثر معطوف کرد. (نک: مکاریک، ۱۳۸۵: ۶۷). از نظر وی کلام امری است فرازبانی؛ به جای آن‌که یک نقطه ثابت یا یک معنی واحد باشد، محل تقاطع چند معنی است. (نک: حکیمی، ۱۳۷۴: ۱۶۵). او نظریه خود را بر پایه این پیش‌فرض قرارداد که از زمان حضرت آدم به این سو دیگر نه اشیایی نامیده نشده وجود دارد و نه واژه‌هایی که پیشتر به کار نرفته باشد. (نک: پوینده، ۱۳۷۳: ۱۲).

هر سخن به عمد یا غیر عمد؛ آگاه یا ناآگاه با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی با هم دارند و با سخن‌های آینده که به یک معنا پیشگویی و واکنش به پیدایش آن‌هاست، گفتگو می‌کند و آوای هر متن در این همسرایی معنامی‌یابد. (نک: احمدی، ۱۳۷۸: ۹۳) و بدین ترتیب به طرح اولیه تفسیری جدید از فرهنگ می‌رسد؛ یعنی فرهنگ از سخن‌هایی تشکیل‌شده که خاطرهٔ جمعی؛ افکار رایج و اندیشه‌های قالبی و نیز گفتارهای استثنایی را حفظ‌می‌کنند. سخن‌هایی که هر گوینده مجبور به موضع‌گیری در برابر آن‌هاست. (نک: پوینده، ۱۳۷۳: ۱۲). باور او به چندگونگی آوایی در هنر مانع از آن می‌شد که متن را در جدایی و گسست از تکامل اجتماعی و تاریخی بررسی‌کند. باختین براین اساس که گزاره (سخن) همواره خطاب به کسی ادا می‌شود؛ یعنی حداقل در اجتماع کوچک متشکل از دو نفر– گوینده و دریافت کننده- قرارمی‌گیرد و با توجه به این‌که گوینده خود موجودی اجتماعی است، سرچشمهٔ خصلت اجتماعی گزاره را نشان‌می‌دهد. وی با تأکید بر خصلت اجتماعی گزاره

(سخن) معتقد است که گزاره را نمی‌توان تنها مشغلهٔ گوینده قلمدادکرد؛ بلکه گزاره حاصل ارتباط متقابل و تعامل گوینده با شنونده است و گوینده پیشاپیش واکنش شنونده را در فعالیت کلامی خود دخالت‌می‌دهد. (نک: پژوهنده، ۱۳۸۴: ۱۹). نکته‌ای که وی در تبیین آن از واژهٔ «دیگر بودن» نام می‌برد.

از نظر باختین مفهوم دیگربودن، شامل غیربودن شخصی، مکان و نقطه‌نظر می‌شود و این در صورتی در کار ادبی القا می‌شود که نویسنده از نقطه‌نظر یک بیگانه خود را به منصهٔ ظهور برساند. اگر من بودن یا دیگر بودن بر طرز فکر یا کاری حاکم شود، نتیجه آن تک‌گفتاری نامیده‌می‌شود و از ارزش زیباشناختی کار می‌کاهد. از نظر وی هیچ کلمهٔ پویایی به روشی واحد با موضوع خود ارتباط برقرارنمی کند. بین کلمه و موضوع آن، بین کلمه و سوژه متکلم آن، محیطی انعطاف پذیر از کلمات بیگانه ی دیگر درباره ی همان موضوع و همان مضمون وجود داردکه اغلب اوقات نفوذ به این محیط، کاری دشوار است. دقیقا در خلال فرایند تعامل پویا با این محیط خاص، کلمه می‌تواند فردیت یابد و شکل سبک شناختی پیدا کند» (نک: باختین، ۱۳۸۷: ۳۶۵). در این حالت موضوع برای نویسندهٔ نثر نقطهٔ کانونی صداهای دگرمفهومی است که صدای خود او نیز باید در میان آن‌ها به گوش برسد. صداهای مزبور پس‌زمینهٔ لازم را برای صدای نویسنده ایجادمی‌نمایند که بدون آن پس‌زمینه نمی‌توان به ظرایف نثر هنری نویسنده پی برد و ظرایف مزبور بدون آن شنیده‌نمی‌شوند. (نک: باختین، ۱۳۸۷: ۳۶۸).

در این طرح باختین به دنبال دیگرصدایی است که با چندصدایی[1] مترادف و با تک صدایی[2] در تضاد است. (نک: مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۴۰)؛ به عبارت‌دیگر موضوع تحلیل ادبی به نظر باختین همواره موقعیت سخن در مناسبت است و آن دسته از آثار فرمالیست‌ها را که به نکته تاریخی ادبی پرداخته‌اند بیش از دیگر آثارشان به روح اندیشه‌ها و آثار خویش نزدیک می‌یافت. (نک: احمدی، ۱۳۷۸: ۹۴).

میخاییل باختین اصطلاح دو صدایگی یا مکالمه‌گری را در دو معنا به کار می‌برد؛ در معنای نخست دو صدایگی وجه مشخصه هر کلامی است؛ چراکه هیچ سخنی در انزوا وجود ندارد، بلکه همیشه بخشی از یک کل بزرگ‌تر است. از آنجا که زبان پدیده‌ای اجتماعی است، هرگز نمی‌تواند خنثی یا رها از نیات دیگران باشد. باختین برای توصیف این پیچیدگی ذاتی زبان از یک استعاره معماری بهره

1 . Polyphony
2 .monophoni

می‌گیرد. وی آن بخش از واژه را که نشان می‌دهد آن واژه پیش از آن به کار رفته یا قبلا در مورد آن سخن گفته‌شده‌است «داربست» می‌نامد. معنای دومی که باختین از اصطلاح دوصدایگی در نظر دارد به طور خاص به نثر رمان مربوط می‌شود. در اینجا دوصدایگی عنصری است که هنگامی می‌توان آن را تشخیص‌داد که گوینده از شنونده می‌خواهد تا به کلمات چنان گوش‌کند که گویی با علامت نقل قول گفته‌شده‌اند. (نک: مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۳۰– ۱۲۹) رمان تقریباً تنها از این نوع زبان تشکیل‌شده‌است. زبانی که به صورت درونی مکالمه‌پردازی شده‌است.

باختین براساس چگونگی و میزان برخورداری متن‌ها از گفتگومندی، آن‌ها را به دوگونه کلی تقسیم‌می‌کند؛ نخست آن‌هایی که وجه تک‌گویی‌شان غلبه‌دارد و دوم برعکس، آن‌هایی که وجه چندگویی آن‌ها غالب است. بنابراین، دو فراگونهٔ تک‌گویی و فراگونهٔ چندگویی وجود دارد. فراگونهٔ تک‌گویی،گونه‌هایی همچون شعر دارد و فراگونهٔ چندگویی نیز دارای گونه‌هایی همچون رمان است. به عبارت‌دیگر از نظر باختین شعر بهترین نمونهٔ تک‌گویی و نثر بهترین گونهٔ چندگویی است. (نک: نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۴۰۰ –۴۰۱).

باختین معتقد است «زبان رمان درواقع، نظامی است متشکل از زبان‌هایی که به احیای متقابل ایدئولوژیک یکدیگر می‌پردازند که توصیف و بررسی این زبان به صورت زبان یک‌پارچهٔ واحد ناممکن است» (باختین، ۱۳۸۷: ۹۰). به نظر باختین سخن رمان را باید نه همچون کلام ارتباطی مورد نظر زبان‌شناسان بل چون بافت پویایی نگریست که در آن مبادله مکالمه روی‌می‌دهد. (نک: حکیمی، ۱۳۷۴: ۱۶۵)، چراکه در رمان‌های مکالمه‌ای جهان‌نگری، موضع اجتماعی و ایدئولوژیک هر شخصیّت از راه واژگان و زبان است که به بیان درمی‌آید. (نک: آلن، ۱۳۸۰: ۳۵) در نظر او در رمان مکالمه‌ای هر یک از شخصیّت‌های رمان ایده و جهان‌بینی ویژهٔ خود را دارد و آن را از راه گفتمان خاص بیان‌می‌کند و صدای راوی در چنین رمان‌هایی به موازات صدای‌های دیگران شنیده‌می‌شود. (نک: عباسی و بالو، ۱۳۸۸: ۱۶۷).

از نظر باختین در رمان‌های چند صدایی هیچ تلاشی صورت نمی‌پذیرد تا دیدگاه‌های مختلف شخصیّت‌های مختلف یک‌دست شوند .آگاهی‌های شخصیّت‌ها با آگاهی نویسنده یکی نمی‌شوند و حتی تابع دیدگاه نویسنده نیستند. از سوی دیگر همان‌گونه که بازگوشد باختین به نقش جامعه در شکل‌گیری شخصیّت انسانی تأکید بسیار داشته‌است. از نظر باختین زبان به بهترین صورت می‌تواند

این ویژگی گفتگومندی را ظاهر کند؛ چرا که گفتار همیشه با گفتار یا گفتارهای دیگر در ارتباط است. (نک: نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۴۰۰).

آگاهی و ذهنیت شخصیّت‌ها تحت انقیاد صدا یا آگاهی وحدت بخش راوی یا نویسنده در نمی‌آید، بلکه صدای نویسنده نیز صرفاً صدایی در کنار سایر صداها و آواهای حاضر در اثر می‌شود؛ بدین ترتیب دیدگاه شخصیّت‌ها که ممکن است به ایدئولوژی‌های مخالفی تعلق داشته باشند، با دیدگاه نویسنده در یک سطح قرارمی‌گیرند و همه از اهمیتی یکسان برخوردارمی‌شوند. (نک: مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۶).

باختین در بخشی از کتاب *مسائل بوطیقای داستایوفسکی* به تقسیم‌بندی سخن در رمان پرداخته که دیوید لاج این تقسیم‌بندی را به صورت زیر بیان‌کرده‌است:

۱. گفتارمستقیم نویسنده.
۲. گفتار بازنمایی شده.
۳. گفتار دوسویه.

در این‌جا، مورد اول به صدای راوی در اثر اشاره دارد و مورد دوم به مکالماتی که بین شخصیّت‌ها رد و بدل می‌شوند، اما هیچ یک از این دو مورد، ویژگی رمان چندآوایی نیستند. از نظر باختین، تنها مورد سوم چشمگیر است؛ چرا که از طریق گفتار دو سویه است که چندآوایی و چندواژگانی در اثر ایجاد می‌شود. (نک: مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۶).

نویسندگان نیز از دوگونه گفتگو در داستان‌های خود استفاده‌می‌کنند: گفت‌وگویی که فکر و اندیشه را مستقیماً ارائه‌می‌کند و داستان‌هایی که گفتگوها در آن بیشتر جنبهٔ نمایشی دارد و افکار، اندیشه‌ها و منظور نویسنده را به طور غیرمستقیم بیان‌می‌کند و خواننده باید به حدس و گمان منظور نویسنده را طی گفتگو دریابد. اگر بخواهیم از تعابیر باختین در شیوه رویارویی با این دو گونه گفت‌وگو استفاده کنیم، باید بگوییم در گونهٔ اول صدای راوی بر فراز صداهای دیگر شنیده‌می‌شود و مکالمه تنها در سطح مکالمه لفظی است... در گونهٔ دوم، صدای راوی در کنار صداهای دیگر به گوش می‌رسد. جایی که دیالوگ بر مونولوگ پیشی‌می‌گیرد. بدیهی است که منطق مکالمه‌ای باختین ناظر بر این گونه از گفت‌وگوهاست؛ یعنی جایی که خواننده آشکارا در نمی‌یابدکه راوی داستان چه نظر و عقیده‌ای داشته‌است؛ به تعبیر دیگر، درک و تمییز آن‌چه منظور راوی بوده است با تأمل و درنگ به دست می‌آید. (نک: عباسی، بالو، ۱۳۸۸: ۱۵۴-۱۵۵).

۳. عنصر گفتگو

گفت‌وگو به معنای مکالمه و سخن‌گفتن با هم و ردوبدل کردن عقاید و افکار است که در میان شخصیّت‌ها یا به طور گسترده‌تر، آزادانه در ذهن شخصیّت واحدی در هر اثر ادبی صورت‌می‌گیرد. این عنصر یکی از عناصر مهم داستانی قلمداد می‌شود و اساسی‌ترین تمهید روایی نویسنده است. (نک: صحرایی و دیگران، ۱۳۹۱: ۵۱).

گفتگو معمولاً با ذهنیّت شخصیّت‌های داستانی هماهنگی و همخوانی دارد. (نک: میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۷۱) و خصوصیات جسمانی، روانی و اجتماعی شخصیّت را معلوم‌می‌کند، به مبادله افکار و عقاید اشخاص داستانی کمک‌می‌کند. (نک: نبی‌لو، ۱۳۸۹: ۱۰۲). این عنصر از جمله ابزارهایی است که رمان‌نویس در امر شخصیّت‌پردازی به کار می‌برد و خود از این منظر یکی از دشوارترین فنون داستان به‌شمارمی‌آید. (نک:آلوت، ۱۳۸۰: ۵۰۷).

همچنین گفتگو بهترین وسیله نشان‌دادن روابط بین اشخاص است و این روابط را به گونه‌ای واضح به نمایش‌می‌گذارد و در شکل ایده‌آل باید آنچنان قوی و موثر باشد که دیگر نیازی به تحلیل و تبیین این روابط نباشد. (نک: یونسی، ۱۳۶۹: ۳۶۵). از نظر باختین کلامی وجود ندارد که از گوینده، موقعیت او و رابطه‌اش با شنونده و از موقعیتی که هر سه آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد، جدا باشد. (نک: باختین، ۱۳۸۷: ۱۲۰). باختین اساس شکل‌گیری معنا را تنها و تنها در فرآیندی گفتگویی ممکن می‌داند و می‌گوید: «من چیزی را معنا می‌دانم که پاسخی به یک پرسش باشد. آنچه پاسخ‌گوی هیچ پرسشی نیست، معنایی ندارد» (پوینده، ۱۳۷۳: ۱۲۲).

از آنجا که کار عمدهٔ نویسنده در خلق یک اثر داستانی، ایجاد پندار واقعیت در ذهن خواننده است؛ بخشیدن مایهٔ حیات و زندگی به شخصیّت‌های اثر امری است ضروری؛ بنابراین نویسنده با استفادهٔ درست از عنصر گفتگو به عنوان جزئی مهم در زندگی شخصیّت‌ها در اثر، می‌تواند زمینه و بستر خلق این واقعیت را فراهم نماید و خواننده را تا مرز همذات پنداری با شخصیّت‌های داستان بکشاند. در این رویکرد نویسنده معمولاً از طریق تکنیک‌های خاصی سعی می‌کند، از بین تمام صداهایی که در متن وجود دارد صدای شخصیّت‌های محوری را رساتر به‌گوش خواننده برساند.

این بدین معناست که عنصر گفتگو برخلاف عناصر دیگر داستان، تک بعدی و مستقل نیست و سایر ابزارها و عناصر داستانی را تحت شعاع خود قرار می‌دهد. از این‌رو؛ استفاده درست از این عنصر باعث کاهش حضور نویسنده در متن شده، پیرنگ را گسترش‌می‌دهد و درونمایه را به

نمایش‌می‌گذارد و شخصیّت‌ها را معرفی‌می‌کند و عمل داستانی را به‌پیش‌می‌برد. (نک: داد، ۱۳۹۳: ۲۵۴). گفتگوها با بازنمایی سه خصیصهٔ عمدهٔ شخصیّت‌ها، یعنی خصوصیت جسمانی، روانی و اجتماعی به برجسته سازی شخصیّت وجودی کاراکترهای یک اثر می‌پردازد و به داستان جلوه‌ای از حقیقت می‌بخشد.

در هر نوع زاویهٔ دیدی که برای یک داستان انتخاب‌می‌شود، گفتگو این امکان را برای نویسنده پدیدمی‌آورد تا محدودیت‌های آن زاویه دید را ترمیم‌کند. در واقع از طریق گفتگوهای ما بین شخصیّت‌های داستان است که اطلاعاتی که بر اساس منطق داستان نمی‌تواند درحیطه‌ی آگاهی راوی باشد، بیان‌می‌شود. گفتگوها به مثابه نوعی کنش، باعث بازنمایی و شناخت شخصیّت‌ها شده، وقایعی را که معطوف به نگاه راوی نیست، برای خواننده عینی می‌سازد.

یکی از انواع شیوه‌های گفتگو در داستان تک‌گویی درونی است، چنانچه گفتگو در ذهن شخصیّت واحدی رخ دهد یا به طور یک جانبه ادا شود، به آن «تک‌گویی» می‌گویند.(نک: فلکی، ۱۳۸۲: ۴۲) این شیوه از گفتگو نوعی سخن‌گفتن با خود است که از طریق آن اندیشه‌های شخصیّت در داستان، توصیف و ترسیم‌می‌شود. (نک: انوشه، ۱۳۸۱: ۱۷۸) و نویسنده برای نشان‌دادن کشمکش‌های درونی شخصیّت‌ها از آن استفاده‌می‌کند.

در این شیوه از گفتگو ترتیب و توالی پیوسته زمان، جای خود را به تراکم درهم تنیده خاطراتی می‌دهد که در ذهن شخصیّت‌های داستان نه براساس تقدّم و تاخّر زمانی که براساس میزان عمق تجربه نظام‌یافته‌اند و گذشته، حال و آینده کاملاً درهم‌آمیخته‌اند. (نک: بیات، ۱۳۸۳: ۷). تک‌گویی درونی می‌تواند تمام احساسات، افکار و تدعی‌های ذهن شخصیت را در خود بازتاب دهد و یا فقط افکار منطقی و ساختمند او را شامل شود. (نک: بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۳۰۳). در هر صورت به کمک آن خواننده می‌تواند به طور غیرمستقیم در جریان افکار و احساسات و واکنش‌های شخصیت نسبت به محیط پیرامون خود قرارگیرد و مسیر اندیشه‌های او را دنبال کند. (نک: بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۳۰۳).

۴. خلاصهٔ *بعد از ظهر آخر پاییز*

در یک بعدازظهر پاییزی درکلاس سوم دبستان، معلم کلاس به دانش‌آموزان نحوه خواندن نماز را آموزش می‌دهد. اصغر سپوریان یکی از شاگردان کلاس، پسربچه فقیری است که به تازگی پدرش را از دست داده‌است و با مادرش زندگی‌می‌کند. او دلزده از کلاس و درس بی‌توجه به سخنان معلم از پنجره بیرون از کلاس را نگاه‌می‌کند و به خاطر این بی‌توجهی توسط معلم توبیخ شده، مکلف‌می‌شود

تا فردا جلو بچه‌ها نماز را به طور کامل و صحیح بخواند. اصغر ترس‌آلوده در حالی که از بچه‌های کلاس احساس شرم می‌کند، وانمودمی‌کند که به ادامه سخنان معلم گوش‌می‌دهد، اما در ذهن خود خاطراتی تلخ و شیرین از زندگی خود را مرورمی‌کند. خاطراتی از فصل تابستان و بازی با هم‌سن و سالان خود در پای کوره‌ها، سفر به شاه عبدالعظیم، رابطهٔ مش‌رسول کارگر نانوا با او، کارگری مادرش در خانه دیگران و... با مرور این خاطرات رنج‌ها وحسرت‌های گذشته و حال در ذهن اصغر به صورت نامنظم و سریع تداعی‌می‌شود. این تداعی‌ها با پایان یافتن درس از سوی معلم به اتمام می‌رسد.

۴-۱. شخصیّت اصلی داستان

شخصیّت اصلی داستان *بعد از ظهر آخر پاییز* پسربچه‌ای است فقیر به نام اصغر سپوریان. وی یکی از شاگردان کلاس سوم دبستان است که داستان در آن کلاس روایت می‌شود.

شیوهٔ شخصیّت‌پردازی اصغر در داستان به صورت شخصیّت‌پردازی از طریق جریان سیال‌ذهن است. در این شیوه شخصیّت کنش‌های ذهنی و عواطف درونی خود را با مرور افکار به خواننده ارائه می‌کند و خواننده به طور غیرمستقیم در جریان شعور خودآگاه و ناخودآگاه شخصیّت قرارمی‌گیرد و نویسنده ذهنیات عمیق و ماقبل لایهٔ آگاه شخصیّت را پیش از آن‌که ذهن عواطف و احساسات را سازماندهی‌کند، درک‌می‌کند. (نک: محمودی، ۱۳۸۱: ۳۵). در کنار این شیوه گاه نویسنده به جهت بهره‌گیری از زاویه دید سوم شخص در مقام راوی داستان ظاهرشده و به طور مستقیم به شرح و تفسیر رفتار و شخصیّت او می‌پردازد. اما با این وجود همچنان وجه غالب شخصیّت‌پردازی در داستان از طریق جریان سیال‌ذهن است. اصغر شخصیّتی ایستا دارد و از جهت طبقه‌بندی شخصیّت‌ها جزء شخصیّت‌های نوعی قلمداد می‌شود. اولین جایی که خواننده با این شخصیّت روبرو می‌شود لحظهٔ توبیخ وی توسط معلم کلاس است. گزینش این نقطه آغازین برای معرفی شخصیّت از سوی نویسنده سبب شده تا خواننده علاوه بر آشنایی با اصغر احساسی از حس ترحّم را نیز نسبت به او حس‌کند. احساسی که در سیر تکاملی داستان با شناخت هرچه بیشتر او تقویت‌می‌شود. در آستانه روایت داستان وی توسط معلم اینگونه توبیخ می‌شود:

«اما ناگهان حرفش را برید و همان‌طور که دست‌هایش را برابر صورتش گرفته‌بود مثل مجسمه خشکش زد. لحظه‌ای دریده و پرخشم به جایی که اصغر سپوریان نشسته‌بود، خیره‌شد. اصغر تو کوچه را نگاه‌می‌کرد و متوجه نگاه خشمناک معلم نبود... معلم با صدای خشکش فریادزد: آهای سپوریان گوساله، آهای تخم سگ! حواست کجا بود؟ کجا را سیر می‌کردی؟ من اینارو واسه تو میگم که فردا

که روز امتحانه مثل خر لنگ تو گل نمونی. خاک بر سر،گردن خُرد، خودش می‌بینه که من دارم واسش یاسین می‌خونم، اون داره تو کوچه نیگا می‌کنه...» (چوبک، ۱۳۵۱: ۲۰۵).

استفادهٔ نویسنده از سخنان تند و تحقیرآمیز برای خطاب قراردادن اصغر از سوی معلم پس از توصیف فضای بی‌روح و سرد مکان داستان تأکیدی است بر وجه نامتعارف روابط موجود در کلاس و ترسیم جایگاه اصغر به عنوان شخصیّت اصلی داستان در این محیط. اصغر سپوریان شخصیّتی است که می‌توان مصداق‌های زیادی را برای او در جامعه پیداکرد. وی کودکی است فقیر و بدبخت با خاطره‌ای مشوش و زخم‌خورده که عقده‌های فراوانی را به صورت حسرت در درون خود دارد. او جویای محبت و توجه از سوی دیگران نسبت به خود است اما در تمامی روابط خود با دیگران بهره‌ای جز تحقیر و ناسزا و تجاوز به دست‌نیاورده‌است. او مجموعه‌ای است از حسرت‌ها و آرزوهای کودکانه که نویسنده به زیباترین شکل آن‌ها را در داستان به تصویرکشیده‌است.

اصغر همیشه با خود فکرمی‌کند و جریان سیال آگاهی ذهنش مثل سیلی یادهای مختلف زندگی او را جمع‌می‌کند و در دریای حافظهٔ او فرومی‌ریزد. (نک: براهنی، ۱۳۶۲: ۶۰۸). وی هر لحظه به چیزی می‌اندیشد و افکار مختلفی را در ذهن خود مرورمی‌کند. از تداعی‌های ذهنی اصغر معلوم می‌شود که او به شدت از کلاس درس متنفر است و همواره در فکر فرار از کلاس است. او با هم‌سن و سالان خود در کوچه‌ای بن‌بست قمارمی‌کند و با فردی به نام مش‌رسول که خمیرگیر نانوایی است رابطه دارد. انتخاب نام اصغر برای این شخصیّت نیز تأکیدی است بر جایگاه و موقعیت حقیر و پست او. وی کودکی است هنجارگریز که در رویارویی با ارزش‌های پذیرفته‌شدهٔ جامعه و هنجارهای اجتماعی در نوعی تعارض و چالش به‌سرمی‌برد و نسبت به باورهای تعلیمی جامعه حسی مملو از اکراه و عناد دارد. او راهی جز فرار از مرکز این ارزش‌های تعلیمی ندارد و با واکنشی اکراه‌آمیز در برابر واقعیت‌های تلخ زندگی به خیال‌پردازی پناه‌می‌برد. رویکردی که او را وادارمی‌کند تا به خودفریبی دست بزند و ترس درونی خود را با ساختن دنیایی خیالی محو و پنهان‌کند. بهره‌گیری از این شیوه‌ی شخصیّت‌پردازی در اثر و خلق بستر آشنایی خواننده داستان با دنیای سراسر رنج اصغر از طریق حدیث نفس وی، حس همذات‌پنداری خواننده را نسبت به این شخصیّت تقویت‌می‌کند.

۴-۲. کارکرد عنصر گفتگو در شخصیّت‌پردازی داستان

وجه غالب عنصر گفتگو در این داستان با تک‌گویی درونی است. در این اثر سه مورد تک‌گویی درونی و یک مورد دیالوگ و گفتگوی مستقیم مشاهده می‌شود. تک‌گویی‌ها توسط شخصیّت اصلی داستان و گفتگوی مستقیم بین معلم کلاس و اصغر سپوریان ارائه شده‌است.

۱. گفتگوی بیرونی و مستقیم

۲. مونولوگ تکرارشونده

داستان پس از فضاسازی توسط نویسنده در نقطه آغازین خود این‌گونه شروع می‌شود: «در رکعت دوم پس از خواندن حمد و سوره دو کف دست را برابر صورت نگاه‌می‌داریم و این دعا را می‌خوانیم: «**ربنا آتنا فی الدنیا حسنه و فی الاخرة الحسنه**» این عمل را بهش می‌گویند قنوت. به غیر از این باز هم دعاهای دیگه هس که مردم میخونن. یکیش هم اینه: «**ربنا اغفرلنا ذنوبنا واسرفنا فی امرنا و ثبت اقدامنا و انصرنا علی القوم الکافرین**» شما نمی‌خواد اینو یاد بگیرین. همون‌که تو کتابتون نوشته یادبگیرید کافیه. بعد به قرار رکعت اول رکوع و سجود...» (چوبک، ۱۳۵۱: ۲۰۲).

این صداها تا پایان داستان در اثر حضور دارد و همزمان با شکل‌گیری عمل داستانی و همگام با تداعی‌های ذهنی شخصیّت اصلی داستان ادامه‌می‌یابد و در نهایت هم، داستان با آخرین کلمات معلم که آخرین آیه‌های نماز را می‌خواند، خاتمه پیدامی‌کند. به واقع تکرار این صدا در طول داستان بین تداعی‌های ذهنی شخصیّت گسست ایجادمی‌کند و ریتم روایت را به شکلی منسجم به حالت اولیه خود بازمی‌گرداند.

با وجود آن‌که باختین همه نظام‌های مبتنی بر تقابل دوگانی را نظام‌هایی تک‌گویه می‌داند، (نک: مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۳)، اما حضور این صدا در سراسر داستان نشان از خلق یک داستان چندآوایی است هرچند که مؤلف در مقام راوی داستان در پس‌زمینه روایت اثر ایستاده و حضور دارد اما جریان موازی این صدا همگام با حضور راوی برای انسجام دادن به روایت اساسی وکلی اثر نشان از عدم تسلط و انقیاد صدا و آگاهی راوی و نویسنده بر صداهای داستان و عدم حضور راوی به عنوان آوای مقتدر در داستان است، زیرا این صداهای گوناگون مربوط به صداهای واحد نیستند، بلکه این صداها از یکدیگر متفاوت و مستقل‌اند و صدای راوی به موازات صداهای شخصیت‌های داستان شنیده‌می‌شود نه بر فراز آن. (نک: آلن، ۱۳۸۰: ۴۳).

خواننده به مدد این صدا در آغاز داستان به موضوع درس و کلاس پی‌می‌برد. معلم در حال آموزش دادن نماز به دانش‌آموزان است. پس از شنیدن این صدا در داستان اولین گفتگو به صورت دیالوگ و گفتگوی بیرونی و مستقیم ارائه‌می‌شود.

جدول ۱- الف

گوینده سخن	نوع گفتگو	لحن و زبان	کارکرد در داستان	کارکرد در شخصیّت‌پردازی	مضمون (بار معنایی واژگانی و خاطرات)	ویژگی
معلم	مونولوگ	تعلیمی و رسمی	ایجاد انسجام در پیرنگ و بخشیدن ضرب‌آهنگ به ریتم روایت داستان در مسیر تکامل اثر، ترسیم فضای کلاس، خلق موقعیت یکنواخت در داستان، معرفی جایگاه معلم به عنوان یک موقعیت برتر و متکلم در طول داستان	---	معلم در این گفتگو به آموزش درس تعلیمات دینی می‌پردازد	مرکزگرا

۴-۲-۱. گفتگوی مستقیم معلم

شماتت و توهین به اصغر: اولین و تنها گفتگو به صورت دیالوگ و گفتگوی بیرونی و مستقیم در داستان توسط معلم ارائه می‌شود. معلم کلاس در خلال درس‌دادن متوجّه عدم توجه اصغر سپوریان به درس می‌شود. از این روی با شماتت و عصبانیت خطاب به او فریاد می‌زند: «آهای سپوریان گوساله! آهای تخم سگ! حواست کجا بود؟ کجا رو سیرمی‌کردی؟ من اینارو واسه تو می‌گم که فردا که روز امتحانه مثل خر لنگ تو گل نمونی... خودش می‌بینه که من دارم واسش یاسین می‌خونم اون داره تو کوچه نیگاه می‌کنه. تو کوچه چی بود که از کلام خدا بالاتر بود؟ به نظرم فیل هوا می‌کردن. آره؟ ریختش رو ببین مثل کناسا میمونه. امسال خوب رفتی کلاس چهارم. آره تو بمیری، فردا میای این جلو یه نماز از سر تا ته میخونی... » (چوبک، ۱۳۵۱: ۲۰۵).

این گفتگوی شماتت‌آمیز در کنار ترسیم فضای حاکم بر کلاس، مخاطب را در آغاز داستان با شکل‌گیری و خلق عمل داستانی مواجه‌می‌کند و با تبیین فضای نامتعارف در کلاس بستر رویارویی خواننده با حوادث و کنش‌ها و واکنش‌های بعدی داستان را فراهم‌می‌سازد. معلم کلاس در این گفتگو واژگانی توهین‌آمیز و تحقیرکننده‌ای را به‌کارگرفته‌است که نشان‌دهندهٔ موضع قدرت او نسبت به اصغر

سپوریان است. از نگاه باختین به هنگام بهره‌گیری از زبان در یک متن ادبی دو نیرو در حال تاثیرگذاری هستند. نیروی مرکزگریز و نیروی مرکزگرا. نیروهای مرکزگرا تمایل دارند که همه چیز را به سمت یک نقطه کانونی بکشانند و نیروی مرکزگریز تمایل دارد که همه چیز را از یک نقطه کانونی در جهات مختلف بپراکند. (نک: غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۱۷). طبق این تعریف این گفتگو به عنوان نظامی از یک زبان رسمی که در آن اعمال قدرت و تمرکزگرایی از سوی معلم کلاس به رسمیت شناخته می‌شود، در حیطه زبان تک‌صدا یا گفتمان تک‌آوایی در تقابل گفتمان دگرآوا تعریف می‌شود و گوینده را در حیطه قدرت می‌نشاند.

شخصیّتی که حق توبیخ، عصبانی‌شدن، پرخاشگری و سلطه بر فضا و محیط دارد. نویسنده داستان قبل از ارائه سخنان معلم در چند خط ناراحتی و خشم وی را توصیف نموده با تاکید بر حرکات دست و فرم چهرهٔ معلم و تصویرسازی بازی معلم با خط کش میان انگشتانش، این خشم و ناراحتی را به طور عینی و ملموس برجسته‌ترمی‌سازد. «همان‌طورکه دست‌هایش را برابر صورتش گرفته‌بود مثل مجسمه خشکش‌زد. لحظه‌ای دریده و پرخشم به جایی که اصغر سپوریان نشسته بود خیره شد... به‌آهستگی دست‌هایش را از برابر صورتش پایین انداخت و خط‌کش را بدون کمک دست دیگر از لای انگشتانش بیرون‌آورد و محکم میان کف دستش گرفت» (چوبک، ۱۳۵۱: ۲۰۵).

این گفتگوی تحقیرآمیز مؤلفه‌ای مؤثر در پرداخت اولیه شخصیّت اصغر سپوریان و معرفی او به خواننده است و به شکلی قدرتمند در چند عبارت کوتاه موقعیت اصغر سپوریان را ترسیم‌می‌کند. شاخصه بارز و عمدهٔ این دیالوگ جملات کوتاه و سریع و عباراتی توهین‌آمیز و ناسزاگونه است که به هرچه بهتر ترسیم‌نمودن شخصیّت مظلوم و بیچاره‌ی اصغر سپوریان در داستان کمک‌می‌کند. زبان گفتگو با نثر روایی داستان هیچ تفاوتی ندارد و گفتگو با همان ساختار زبانی بیان شده‌است. تفاوت آن تنها در ریتم ادای عبارات و نوع واژه‌های مورد استفاده‌است. معلم پس از بیان سخنان تند خود به اصغر با دیدن چهرهٔ مظلوم او دلش برای وی می‌سوزد و این بار درحالی که کمی از خشم او فروکش‌کرده است، می‌گوید: «اگه یک بار دیگه ببینم حواست به درس نیس، همچین می‌زنم تو سرت که مخت از دماغت بجّه بیرون. جونورگردن خُردا» (چوبک، ۱۳۵۱: ۲۰۸). با این حرف معلم تنها گفتگوی مستقیم داستان به پایان می‌رسد.

جدول ۱- ب

گوینده سخن	نوع گفتگو	لحن و زبان	کارکرد در داستان	کارکرد در شخصیّت‌پردازی	مضمون(بار معنایی واژگانی و خاطرات)	ویژگی
معلم	گفتگوی مستقیم	شماتت‌بار و توهین‌آمیز	ترسیم موقعیت معلم در کلاس، ایجاد زمینه برای خلق عمل داستانی، ترسیم موقعیت و شرایط اصغر در کلاس، معرفی وی به خواننده، ایجاد زمینه شکل‌گیری کنش‌های شخصیّت اصلی در ادامه داستان، تبیین فضای نامتعارف کلاس	شخصیّت‌پردازی اولیه اصغر در داستان، ترسیم موقعیت متزلزل و آسیب‌پذیر اصغر در کلاس	این گفتگو دربردارنده واژگانی توهین‌آمیز، تحقیرکننده و نیز برخوردار از کلمات رکیک است	مرکزگرا

۴-۲-۲. تک‌گویی درونی و جریان سیال‌ذهن

۴-۲-۲-۱. تک‌گویی درونی اصغر

بخش اول: بعد از اتمام سخن معلم، نویسنده داستان با ورود ذهن اصغر سپوریان احساسات و افکار او را به شیوهٔ تک‌گویی درونی و جریان سیال‌ذهن در داستان بازگومی‌کند و ادامهٔ داستان را بدین شیوه در کنار روایت راوی دانای کل پیش‌می‌گیرد. اصغر سپوریان در حالی که از رفتار و سخنان معلم خجالت‌زده است، شروع به تخیل‌می‌کند و افکاری را در ذهن می‌پروراند. نویسنده با ارائهٔ افکار و اندیشه‌های او اولین تک‌گویی درونی داستان را در اثر بازگومی‌کند. در این تک‌گویی اطلاعاتی اولیه در مورد زندگی اصغر، حس حقارت و تحقیری که در وجودش جای‌گرفته و رنج و ناراحتی او از این برخورد ارائه می‌شود. اطلاعاتی که پیش از این راوی داستان با ورود به ذهن معلم کلاس بعد از توبیخ اصغر به طور مستقیم در داستان نشان‌داده‌است. اطلاعاتی مانند این‌که اصغر از خانواده‌ای فقیر است و پدرش را به تازگی ازدست‌داده و مادرش از طریق رختشوئی برای مردم، خرج و مخارج خودشان را تأمین‌می‌کند. اما این تک‌گویی درونی در ادامه بیان این اطلاعات به تکمیل شخصیّت‌پردازی اصغر سپوریان پرداخته، شخصیّت وی را به طور زنده و ملموس در برابر دیدگان خواننده ترسیم‌می‌نماید و این اطلاعات را کامل‌ترمی‌سازد.

نویسنده داستان ارائهٔ این تک‌گویی درونی را با عبارت «اصغر پیش خودش خیالی می‌کرد» آغاز می‌کند: «اگه راس میگی یه چیزی به این فریدون بگو. اونا! داره به من دهن‌کجی میکنه، همه دیدن

دهن‌کجی کرد مگه من اونو چیکارش کردم. ای خدا کاشکی من به جای این فریدون بودم. اون که آقا معلم می‌ره خونه‌شون بهش درس می‌ده و تو اتول‌شون سوار می‌شه. شیرین پلوای چرب با خرما و مغز بادوم می‌خوره. مثه اونی که اون روز ننه جونم تو دستمالش کرده‌بود و آورد خوردیم که یه گردن مرغم توش بود. از اون خورشت قورمه سبزیای چرب که اون شبی که خونهٔ اون تاجره که زنش مرده بود، خرج می‌داد، خوردیم... و وقتی هم خوردیم، ننه جونم یواشکی پاشد رفت خونه، بادیه شو ورداشت آورد که آجانا باهاش دعواکردن وکتکش‌زدن و دس منم لای در کوچه موند تا آخرش بادیه رو نصفه کردن، بردیم خونه. فرداش جای ناهار خوردیم» (چوبک، ۱۳۵۱: ۲۱۱).

در قسمت اول این تک‌گویی درونی، اصغر سپوریان به معرفی شخصیّت فریدون، دانش‌آموز متمول کلاس و شخصیّت مخالف و ضد ارزشی داستان می‌پردازد و در نگاهی کودکانه خود را با این شخصیّت مقایسه‌می‌کند. فریدون شخصیّت فرعی داستان است که با شخصیّت اصلی کشمکش و معاندتی کودکانه دارد. این معاندت از طریق مرور افکار اصغر سپوریان و بیان احساسات درونی وی در داستان آشکار می‌شود. البته شخصیّت‌پردازی فریدون قبل از ارائهٔ این تک‌گوی درونی توسط نویسنده به صورت مستقیم صورت‌گرفته‌است و سپس به وسیله این تک‌گویی کامل می‌شود. از این تک‌گویی مشخص‌می‌شود که اصغر سپوریان نسبت به او احساس غبن دارد و به زندگی او حسرت می‌خورد. نویسنده با قرار دادن شخصیّت فریدون در مقابل اصغرسپوریان سعی در پررنگ‌تر نمودن فقر اصغر در داستان دارد.

از آن‌جاکه درونمایه داستان *بعد از ظهر آخر پاییز* ترسیم حقارت‌ها و درد و رنج کودکی فقیر است و از طریق آن روابط نامتعارف و تبعیض‌آمیز اجتماعی را به تصویرمی‌کشد. ازاین‌رو نویسنده برای ایجاد ارتباط شفاف میان خواننده داستان با این دنیای رنج‌آلود این فرصت را برای شخصیّت اصلی داستان فراهم‌نموده‌است تا تداعی‌های ذهنی خود را در اثر ارائه‌دهد و از طریق جریان سیال‌ذهن آشفتگی‌ها وحقارت‌های درونی خود را برای خواننده آشکارکند. انتخاب این رویکرد روایتی علاوه بر ایجاد حس همذات‌پنداری خواننده با شخصیّت اصلی داستان و همگام نمودن او با این فضای سراسر رنج‌آلود به نویسنده این امکان را می‌دهد که در موقعیت‌های کلیدی همگام با تغییر روند حرکت روایت اثر و جابجایی موضع ارائه اطلاعات در داستان، تحرک و پویایی را به ریتم روایتی داستان تزریق نماید و با ایجاد زمینهٔ ارتباطی مناسب میان خواننده و داستان، روایت اثر را قدرتمندتر به پیش ببرد.

جدول ۱-ج

گوینده سخن	نوع گفتگو	لحن و زبان	کارکرد در داستان	کارکرد در شخصیّت‌پردازی	مضمون (بار معنایی واژگانی و خاطرات)	ویژگی
اصغر سپوریان	تک‌گویی درونی	مکالمه عامیانه و کودکانه	ارایه اطلاعاتی در مورد زندگی اصغر سپوریان، معرفی شخصیّت اصلی داستان به عنوان فردی ضربه‌پذیر و خیال‌پرداز، معرفی شخصیّت فرعی داستان (فریدون)، برجسته‌سازی درونمایه داستان	ترسیم حس غبن و حقارت شخصیّت اصلی داستان، ترسیم فقر زندگی شخصیّت اصلی	در بخش اول تک‌گویی عبارات دربردارنده حس غبن و حسرت است	تکرار اطلاعات مجدد در داستان، ایجاد حس همذات‌پنداری در مخاطب

۴-۲-۲-۲. مونولوگ تکرارشونده

پس از ارائه این قسمت از تک‌گویی درونی در داستان و بیان احساس اصغر سپوریان نسبت به فریدون بار دیگر صدای معلم کلاس شنیده می‌شود که یک بخش از نماز را آموزش می‌دهد. «و بعد از سجده دوم می‌نشینند و تشهد می‌خوانند. تشهد یعنی آدم ایمان و یگانگی‌شو به خدا و رسولش تجدید می‌کنه. تشهد این است، **اشهد ان لا اله الله وحده لاشریک له**» (همان: ۲۱۱). این صدا در میان تک‌گویی درونی اصغر وقفه ایجاد کرده با شکستن تداعی‌های ذهنی شخصیّت اصلی داستان، خواننده را به جریان داستانی بازگردانده با ایجاد فاصله‌ای کوتاه او را برای روبرو شدن با دومین تک‌گویی درونی اصغر یا بخش دوم تک‌گویی درونی وی آماده‌می‌سازد. به واقع شنیده‌شدن صدای معلم در میان تک‌گویی‌های درونی اصغر سپوریان با آموزش نماز به دانش‌آموزان و ایجاد گسست میان تداعی‌های ذهنی اصغر شگردی است که نویسنده از طریق آن به پراکندگی افکار این شخصیّت در مسیر حرکت داستانی انسجام و نظم می‌بخشد و با ایجاد تداوم و تسلسل در جریان روایت داستان و پیوند میان دنیای ذهنی اصغر و فضای خارج از ذهن او کلیتی نظام‌مند از چارچوب کلی داستان را خلق‌می‌نماید و به حرکت داستان نظم و ترتیبی فارغ از حواشی می‌بخشد. صدای معلم چونان صدای ضربان نبض حیات روایت داستان است که نویسنده هنگام اشاره به آن «از شگردهای مرسوم و علایم نقل قول نظیر معلم گفت و گیومه استفاده‌نکرده‌است. حتی علایم سجاوندی، نقطه‌گذاری و مرجع ضمایر در عبارت‌های تودرتو

به دقت رعایت‌نشده‌است و ما سخنان معلم وجریان ذهن اصغر را در امتداد هم و بلاواسطه می‌خوانیم» (بهارلو، ۱۳۷۵: ۶۷). استفاده از این شیوه باعث شده این سخنان به شکلی طبیعی در بطن روایت داستان گنجانده شود و با ایجاد روایتی هم‌سو با جریان روایتی و نثر داستان، تفکیک آن از کل ساختار نثر اثر توسط مخاطب غیرممکن شود.

۴-۲-۲-۳. تک‌گویی درونی اصغر

بخش دوم: پس از شنیده شدن صدای معلم بار دیگر اصغر سپوریان تداعی‌های ذهنی خود را پیش گرفته با تک‌گویی درونی ادامهٔ افکار خود را در داستان بازگومی‌کند. «بعدم که اومدیم خونه رفتیم قلعه‌بگیری بازی‌کردیم... تابستون چه خوبه! گور پدر مدرسه هم کردن. چقدر پای کوره‌ها لیس پس لیس بازی‌کردیم، قاب بازی‌کردیم «**و اشهد ان محمداً عبده و رسوله**». اون روز چقده علی یه چش سیلک آورد، همش یه خر و دوبوک آورد، همش یه خر و دوجیک آورد، چقدر بز آورد، چقده مش‌رسول سر به سرش گذاشت، کاشکی حالام می‌شد بریم واسه خودمون بازی کنیم. «اللهم صل علی محمد و آل محمد» بریم رو دس علی مظلوم و تقی سگ دس نگاه کنیم. تابسون چه خوبه چقدر با مش‌رسول رفتیم شابدول عظیم. پشت ابن بابوبه. «و پس از تشهد بر می‌خیزند و رکعت سوم را شروع می‌کنید». تو اون برج گندهه، تو باغ سراج الملک نون و کباب با ماس خوردیم با مش‌رسول. چرا مردم می‌گن بده؟ چرا هر وقت تقی منو می‌بینه، سرکوفتم می‌ده؟ مگه مش‌رسول منو چیکارم می‌کنه؟ ماچم می‌کنه، نازم می‌کشه، اون وخت بعدم عصری که تو ماشین دودی سوار می‌شم که بیائیم شهر، پنج زارم بهم می‌ده...» (چوبک، ۱۳۵۱: ۲۱۱- ۲۱۲). این تداعی‌های ذهنی احساسات اصغر نسبت به مدرسه و محیط پیرامون خود آشکار شده، وجه پنهان شخصیّت وی و خواسته و آرزوهای او که پیش از این به شکلی کاملاً موجز توسط راوی در داستان بیان‌شده‌است، بازگومی‌شود. این تک‌گویی عنصر مؤثری در پرداخت شخصیّت اصلی داستان است که خصایص و علایق او را برای مخاطب بازگوکرده، بخشی از گذشتهٔ او را برای خواننده آشکارمی‌کند. مانند سپری‌کردن یک فصل از تابستان و ارتباط او با افراد محله و رابطه‌اش با مش‌رسول.

در این تک‌گویی‌ها خواننده همچنین با شخصیّت‌های فرعی اثر به خصوص مش‌رسول آشنا می‌شود و نویسنده به مدد این تداعی ذهنی رابطهٔ او با اصغر را بازگو می‌کند. آن‌گونه که از این تک‌گویی مشخص‌می‌شود، مش‌رسول شاگرد نانواست و به شغل خمیرگیری اشتغال‌دارد. وی تابستان‌ها اصغر را به شاه عبدالعظم و ابن‌بابویه می‌برد و با وجود آن‌که با اصغر رابطه دارد، از نظر اصغر

فردی مهربان و بامحبت است. دیگران به خاطر این رابطه اصغر را مسخره‌می‌کنند. اصغر از این جهت احساس نارضایتی وحقارت می‌کند. مش‌رسول طبق گفتهٔ شخصیّت اصلی داستان آدمی قلچماق و پر زور است که می‌تواند کسانی را که پشت سر او حرف می‌زنند، تنبیه‌کند. از این جهت او تکیه‌گاه ذهنی محکمی برای اصغر است. این تک‌گویی همچنین اطلاعاتی در مورد زندگی شخصیّت اصلی داستان ارائه‌می‌دهد و در شخصیّت‌پردازی وی در داستان نقش موثری دارد. در این تک‌گویی خواننده به‌طور غیرمستقیم در جریان شعور آگاه و ناآگاه شخصیّت قرارمی‌گیرد و از انزجار اصغر سپوریان از کلاس درس و اندیشهٔ فرار از آن آگاه‌می‌شود. نویسندهٔ داستان هنگام بیان اندیشه و افکار وی ازگویه‌نویسی برای وی خودداری‌می‌کند و سخنان او را تنها با کمک زبانی متفاوت و محاوره‌ای از نثر داستان تفکیک می‌نماید.

جدول ۱-د

گوینده سخن	نوع گفتگو	لحن و زبان	کارکرد در داستان	کارکرد در شخصیّت‌پردازی	مضمون(بار معنایی واژگانی و خاطرات)	ویژگی
اصغر سپوریان	تک‌گویی درونی	مکالمه عامیانه و کودکانه	معرفی شخصیّت فرعی داستان (مش‌رسول)	بیان علایق اصغر، تبیین حس انزجار اصغر از کلاس، بیان رابطهٔ مش رسول و اصغر، معرفی تکیه‌گاه ذهنی اصغر	بخش اول تک‌گویی دربردارنده حس غبن و حسرت اصغر و بخش دوم بازگوکننده شوق اصغر به جهت مرور خاطرات و شرم است.	ادامه تک‌گویی درونی قبل

۴-۲-۲-۴. جریان سیال‌ذهن اصغر

نویسنده پس از ارایهٔ تک‌گویی درونی اصغر و معرفی شخصیّت او در ادامه بیان افکار وی در داستان شیوهٔ جریان سیال‌ذهن را دستمایهٔ کارخود قرارداده، به مدد تداعی‌های ذهنیت شخصیّت اصلی داستان، پردازش شخصیّت وی را کامل می‌کند و از طریق بهره‌گیری از این شیوهٔ شخصیّت‌پردازی، خواننده را به دنیای درونی اصغر می‌کشاند. در این رویکرد نویسنده به شکل غیرمستقیم گذشته او را از طریق تداعی‌های ذهنی او، عینی می‌کند. نویسنده هنگام بهره‌گیری از این شیوه در داستان با استفاده ازعبارت «اصغر پیش خودش خیال کرد...» وارد ذهن او شده، زمینه و بستر بازگویی خیالات و افکار او را در داستان فراهم می‌نماید.

در سه صفحه جریان سیال‌ذهن اصغر بازگو می‌شود و افکار گسسته و پراکندهٔ او از طریق نثری ساده و زبانی تقریباً متفاوت و کودکانه در معرض خوانش خواننده قرارمی‌گیرد. در پایان این سه

صفحه نویسنده از ذهن اصغر خارج شده با توضیحاتی مستقیم، بسط وگسترش درونمایه اثر را پی‌می‌گیرد. اصغر به طور پیوسته و پی‌درپی اما بدون انسجام و تقدم و تأخر منطقی به اتفاقات وحوادث زندگی خود فکرمی‌کند. ذهن او همواره خاطرات گوناگونی را مرورمی‌کند و در اندک زمانی اطلاعات وسیع اما نامنظمی را در اختیار خواننده قرارمی‌دهد. ذهن او هر بار روی یک خاطره متمرکز می‌شود و پیش از به سامان رساندن آن، خاطره‌ای دیگر را دنبال‌می‌کند و آن را جانشین خاطرهٔ قبلی می‌سازد و به همین ترتیب از خاطره‌ای به خاطره‌ای دیگر می‌رود. از این طریق خواننده با موجی از خاطرات وحوادث گذشته زندگی اصغر آشنا می‌شود و هربار نیز این مرورخاطرات با سخنان معلم قطع شده، بار دیگر پس از وقفه‌ای کوتاه ازسرگرفته‌می‌شود. به واقع اصغر سپوریان هنگام رویارویی با رنج و فشارهای خارجی راه نجاتی جز پناه آوردن به خاطرات شیرین برای مقابله با این رنج‌ها نمی‌یابد و با بریدن از زمان جاری حاکم بر فضای کلاس رهایی از اسارت تحمیلی را در مرور خاطرات خود تجربه‌می‌کند و از این طریق با بیان خاطراتی پراکنده و سریع از زندگی خود، خواننده را با حوادث تاثیرگذار بر رفتار و کنش‌های کنونی خود آشنامی‌کند. نویسنده با خلق این تکنیک این اختیار را به شخصیّت اصلی می‌دهد تا روند بخشی از پرداخت شخصیّت خود را به طور مستقیم به‌دست‌گیرد و با کمک عنصر جریان سیال‌ذهن بی‌واسطه اطلاعاتی را در داستان ارائه نماید. استفاده از این شیوه سبب شده است تا حجم داستان فقط به شخصیّت‌پردازی و معرفی اصغر اختصاص نیابد بلکه همگام با معرفی شخصیّت خواننده با علت بروز رفتارهای این شخصیّت، حوادث موجود در داستان، فضای روایت اثر و همچنین تم و درونمایه داستان آشنا شود. به طورکلی این تک‌گویی در پرداخت دو عنصر محوری شخصیّت و درونمایه داستان در کانون تمرکز روایت اثر موثر واقع شده به نویسنده در پرداخت آن‌ها کمک‌می‌کند.

جدول ۱-پ

گوینده سخن	نوع گفتگو	لحن و زبان	کارکرد در داستان	کارکرد در شخصیّت‌پردازی	مضمون (بار معنایی واژگانی و خاطرات)	ویژگی
اصغر سپوریان	جریان سیال‌ذهن	مکالمه عامیانه و کودکانه	بازنمایی درونمایه و تم اثر، بیان حوادث گذشته در داستان	ترسیم واکنش رفتاری وی، آشنای خواننده با وقایع زندگی و گذشته اصغر	مرور خاطرات	آخرین مورد جریان سیال‌ذهن

۵. نتیجه‌گیری

در داستان *بعدازظهر آخر پاییز نویسنده* در کاربرد عنصر گفتگو دو شیوه گفتگوی بیرونی و مستقیم و تک‌گویی درونی و جریان سیال‌ذهن را دستمایه خود قرارداده و از طریق الگوی مونولوگ، گفتگوی مستقیم و تک‌گویی درونی شخصیّت به عنوان عناصر گفتگویی داستان به پرداخت دیگر عناصر داستانی به ویژه شخصیّت اصلی اثر می‌پردازد که در این میان تک‌گویی درونی بیشترین کارکرد را دارد. تنها گفتگوی موجود در داستان به صورت دیالوگ و گفتگوی بیرونی و مستقیم توسط معلم بیان می‌شود.

در داستان مونولوگ به عنوان تنها صدای قالب در داستان از سوی معلم و از ابتدای روایت داستان شنیده می‌شود. این گفتگو مرکزگراست و با ایجاد انسجام در پیرنگ و بخشیدن ضرب آهنگ به ریتم روایت داستان در مسیر تکامل اثر، ترسیم فضای کلاس و ایجاد موقعیتی یک‌نواخت و سرد در اثر، معرفی جایگاه معلم به عنوان یک موقعیّت برتر و متکلم در طول داستان زمینهٔ شکل‌گیری روایت داستانی را فراهم می‌نماید. این عنصر نقشی در شخصیّت‌پردازی قهرمان داستان ندارد.

نویسنده با ارائهٔ گفتگوی مستقیم توسط معلم به ترسیم موقعیت و موضع قدرت معلم درکلاس، فضاسازی عمل داستانی، ترسیم موقعیت و شرایط شخصیّت اصلی داستان در کلاس و معرفی وی به خواننده، ایجاد زمینه برای شکل‌گیری کنش‌های شخصیّت اصلی در ادامه داستان، تبیین فضای نامتعارف موجود در کلاس دست می‌زند. این گفتگو که لحنی شماتت‌بار و توهین‌آمیز دارد با معرفی اولیه اصغر و ترسیم موقعیت متزلزل وآسیب‌پذیر وی برای خواننده کارکرد مهمی در شخصیّت‌پردازی آغازین قهرمان اثر دارد.

تک‌گویی‌های درونی اصغر سپوریان پربسامدترین جلوه گفتگو در داستان است که نقش مهمی در ارایه اطلاعات در مورد وی به عنوان فردی ضربه‌پذیر و خیال‌پرداز دارد و همچنین به معرفی دو شخصیّت فرعی داستان؛ مش‌رسول و فریدون می‌پردازد. از کارکردهای دیگر این تک‌گویی می‌توان به بیان علایق و خصایص اصغر، برجسته‌سازی درونمایه داستان، تبیین حس انزجار اصغر از کلاس و معرفی تکیه‌گاه ذهنی اصغر اشاره‌کرد. لحن این گفتگوها به صورت عامیانه و کودکانه است و با ترسیم حس غبن و حقارت در درون شخصیّت اصلی داستان، کارکرد موثری در شخصیّت‌پردازی داستان ایفا می‌کند و با ایجاد حس همذات‌پنداری در مخاطب بستر آشنایی خواننده با دنیای سراسر رنج اصغر را فراهم می‌سازد. جریان سیال‌ذهن به عنوان آخرین عنصر گفتگوی ارائه‌شده در داستان درونمایه و تم اثر را معرفی‌کرده با بیان حوادث زندگی اصغر به ترسیم علت واکنش‌های رفتاری وی در برابر رنج‌ها و فشارهای وارده بر او می‌پردازد.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۸)، ***ساختار و تأویل متن***، تهران: چاپ۱۴، نشر مرکز.

اسمیت، فیلیپ (۱۳۸۳)، ***درآمدی بر نظریه فرهنگی***، مترجم حسن پویان، تهران، پژوهش‌های فرهنگی.

آلن، گراهام (۱۳۸۰)، ***بینامتنیت***، پیام یزدان‌جو، تهران: نشرمرکز.

آلوت، میریام (۱۳۸۰)، ***رمان به روایت رمان‌نویسان***، ترجمه محمد حق‌شناس، تهران: نشر مرکز.

انوشه، حسن (۱۳۸۱)، ***فرهنگ‌نامه ادبی فارسی***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

باختین، میخاییل (۱۳۸۷)، ***تخیل مکالمه‌ای***، ترجمه رویا پورآذر، تهران: نشر نی.

براهنی، رضا (۱۳۶۲)، ***قصه‌نویسی***، تهران: نشرنو.

بهارلو، محمد (۱۳۷۵)، «ذوق‌ورزی و نوآوری صادق چوبک»، ***دنیای سخن***، سال ۱۱، شمارهٔ ۷۱. صص ۲۶- ۳۲.

بیات، حسین (۱۳۸۳)، «زمان در داستان‌های جریان سیال‌ذهن»، ***فصلنامه پژوهش‌های ادبی***، شمارهٔ ۶، صص ۷- ۳۲.

پژوهنده، لیلا (۱۳۸۴)، «فلسفه و شرایط گفتگو از چشم‌انداز مولوی با نگاهی تطبیقی به باختین و بوبر»، ***مقالات و بررسی‌ها***، دفتر ۷۷، فلسفه، تابستان، صص ۱۱- ۳۴.

پوینده، محمدجعفر (۱۳۷۳)، ***سودای مکالمه، خنده و آزادی***، تهران: شرکت فرهنگی هنری آرست.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷)، ***منطق گفتگویی میخائیل باختین***، ترجمه داریوش کریمی، تهران: مرکز.

چوبک، صادق (۱۳۵۱)، ***خیمه‌شب‌بازی***، تهران، چاپ چهارم، جاویدان.

حکیمی، محسن (۱۳۷۴)، «ساختارگرایی آغازین»، ***کلک***، شمارهٔ ۷۱-۷۱، بهمن و اسفند. صص ۱۶۱- ۱۶۹.

داد، سیما (۱۳۹۳)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، چاپ ششم، تهران، انتشارات مروارید.

دزفولیان، بالو (۱۳۸۹)، «رویکردی انتقادی به رای باختین در باب حماسه با محوریت شاهنامه فردوسی»، ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی***، شمارهٔ ۱۹، زمستان، صص ۱۵۵- ۱۲۵.

صحرایی، قاسم و حیدری، علی، میرزایی مقدم، مریم، (۱۳۹۱)، «عنصر گفتگو در تاریخ بیهقی»، **زبان و ادب فارسی** (دانشگاه تبریز) ، شمارهٔ ۲۲۶. صص ۷۴- ۴۷.

عباسی، حبیب‌الله، فرزاد بالو (۱۳۸۸)، «تأملی در مثنوی معنوی با رویکرد منطق مکالمه‌ای باختین»، ***نقد ادبی***، بهار، شمارهٔ ۵، صص ۱۴۷- ۱۷۳.

غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا (۱۳۸۷)، «حضور دو دنیای تک‌صدا و چندصدا در اشعار حافظ: خوانشی در پرتو منطق مکالمه میخاییل باختین»، ***شناخت***؛ ۱۳۸۷؛ شمارهٔ۵۷، صص ۲۵۶- ۲۳۵.

..... و غلامپور، نگار (۱۳۸۷)، ***میخایل باختین***، تهران: نشر روزگار.

قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۹۱)، «درآمدی بر نظریه گونه‌های ادبی»، ***ادب پژوهی***، شماره نوزدهم، صص ۲۹-۵۶.

محمودی، حسن (۱۳۸۱)، ***نقد وتحلیل وگزیده داستان‌های صادق چوبک***، تهران، چاپ اول، نشر روزگار.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی، از افلاطون تا عصرحاضر***، تهران: فکر روز.

.....و بوبانی، فرزاد (۱۳۸۲)، «جویس و منطق مکالمه، رویکردی باختینی به اولیس جیمزجویس»، ***مجله پژوهش زبان‌های خارجی***، پاییز و زمستان، شمارهٔ ۱۵، صص ۲۹- ۱۹.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵)، ***دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی، نشر آگه.

موسوی، سیدکاظم و مددی، غلامحسین و زارعی، فخری، «بررسی عنصر گفت‌وگو در داستان سیاوش»، ***مطالعات داستانی***، دورهٔ ۱، شمارهٔ۳، بهار ۱۳۹۲، صص ۱۰۸- ۹۲.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، ***عناصر داستانی***، تهران: چاپ سوم با ویرایش جدید، سخن.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۷)، «باختین، گفتگومندی و چندصدایی مطالعه پیشابینامتنیت باختینی»، ***پژوهشنامه علوم انسانی***، شمارهٔ ۵۷، بهار، صص ۴۱۴- ۳۹۷.

نبی‌لو، علیرضا (۱۳۸۹)، «بررسی و تحلیل عناصر داستانی فرائد السلوک»، ***پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی***، دورهٔ جدید شمارهٔ ۷، پاییز، صص ۱۱۶-۹۷.

یونسی، ابراهیم (۱۳۶۹)، ***هنر داستان‌نویسی***، تهران: چاپ پنجم، نگاه.