

رهیافت‌های روایی مولانا در دفتر دوم براساس نظریهٔ منطق گفت‌وگویی باختین  
زهرا قلیپور بلسی، کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، گرایش نظریه و نقد ادبی، دانشگاه گیلان،  
ایران

سعیده خادمی، کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، ایران  
محمود رنجبر، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، ایران

### چکیده

نظام فکری بشر همواره در تقابل بین دو رهیافت در حوزه‌های مختلف است. گفت‌وگو (مکالمه)‌گرایی در برابر جزم‌گرایی، دگرمفهومی در برابر اقتدارطلبی و.. فرایند پدیدار شدن این نظام در بستری به نام کارناوال و با رهیافت در هم شکستن نظام جزم‌گرای دو قطبی امکان‌پذیر است. مولوی در مثنوی با ایجاد نموده‌های ارتباطی در بیان خود مانند گفتار، چندصدایی و گفت‌وگومحوری به فروپاشی اقتدار و نظم حاکم در ساختار اجتماع حکایت‌ها می‌پردازد. او همچون باختین با طرح ایده‌های یادشده به ستیز با مطلق‌اندیشی در روابط اجتماعی زمانه خویش رفت. وی برای برجیده شدن نظام طبقاتی و در خدمت گرفتن زمان و مکان در تعاملات اجتماعی، جهان تودرتوی قصه را با مکالمه‌گرایی، چند صدایی و دگر مفهومی می‌آمیزد. در این پژوهش به روشی توصیفی- تحلیلی ضمن توصیف نظر باختین در منطق مکالمه‌گرایی، مؤلفه‌های روایی در مثنوی را نشان داده‌ایم. نتایج نشان می‌دهد مولوی با شبکه‌سازی خلاقانه عناصری چون مرگ، زندگی و قدرت و بی‌قدرتی با بهره‌گیری از قصه‌های مبتنی بر چندصدایی، گروتسک، کارناوال و دگرآوایی طرحی تازه از یگانگی و بیگانگی را برجسته می‌سازد.

کلیدواژه: باختین، مولانا، مثنوی معنوی، منطق گفت‌وگویی، کارناوال.

## مقدمه

میخائیل میخائیلویچ باختین را یکی از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان قرن بیستم در روسیه می‌دانند. همان فضای خفقان‌آوری که به سرکوب مردم می‌پرداخت و حاضر نبود خارج از اصول پذیرفته‌شده خود، پذیرای گفتمان دیگری باشد. در چنین جامعه‌ای، تک‌محوری و تک‌گویی حرف اول را می‌زند و باختین با طرح نظریه گفت‌وگومندی در برابر فقدان این اصل از جامعه‌اش، واکنش نشان می‌دهد (ر.ک: باختین، 1380:49). این نظریه‌پرداز روسی بیشتر درباره مفاهیم گفت‌وگوشنودی بحث می‌کند. «زبان یعنی هر نوع گفتار یا نوشتار همیشه گفت‌وگوشنودی یا دیالوگیسم است. گفت‌وگو دارای سه رکن است: گوینده، شنونده و پاسخ‌دهنده و رابطه آن دو. زبان و آنچه فرد در زبان بیان می‌کند همیشه محصول تعامل دست‌کم دو نفر است. مفهوم گفت‌وگو را در مقابل تک‌گویی قرار می‌دهد که عبارت است از گفته‌های یک فرد یا موجود واحد» (کلیگر، 1388:186). به همین دلیل دیالوگ، گفت‌وگو و چندصدایی هسته مرکزی اندیشه وی را تشکیل می‌دهد که به مثابه راه اصلی ارتباط با دیگری زمینه‌ساز آگاهی خواهد بود. «تفکر هستی‌شناسانه او به این سمت می‌رود که زندگی در گوهر خود گفت‌وگویی است. زیستن یعنی شرکت کردن در گفت‌وگو یعنی پرسیدن گوش دادن، موافقت کردن و خودبودگی ما که از طریق عملکرد شبکه فشرده گفتارها و نقش‌های با معنا ساخته می‌شود؛ گفتارها و اعمالی که خود مبتنی بر پدیدارشناسی ظریف رابطه خود\_ دیگری درون زیست جهان روزمره است» (انصاری 1384:178). بوطیقای باختینی که در ادبیات و اکثر حوزه‌های علوم انسانی کاربرد دارد، به عناصر تشکیل‌دهنده‌ای بازمی‌گردد که جزو کلیدواژگان مهم و اساسی اندیشه اوست که به صورت زنجیروار به یکدیگر متصل هستند از جمله چندصدایی، گفت‌وگو، دیگری و کارناوال.

این پژوهش به تبیین گفت‌وگومندی و الگوهای معنایی نظریه باختین در دفتر دوم مثنوی اشاره دارد و هدف آن بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی مثنوی در اشاره‌های نمونه‌وار از بیان مولاناست که در دل زبان به اصطلاح تک‌گویی عارفانه وجود دارد. در این میان از شیوه روایی مولانا و همچنین نشانه‌های متنی او در نمونه‌هایی که نمود بیشتری از منطق گفت‌وگومند را منعکس می‌کند، بهره‌جسته‌ایم و در پی پاسخ به این سؤال بوده‌ایم که آیا گفت‌وگومندی در زبان مولانا به صورت واضح و صریح نمود می‌یابد و یا در لایه‌های زیرین معنایی این مفهوم درک می‌شود و نحوه انعکاس این مفاهیم در مثنوی چگونه است؟

### پیشینه پژوهش

در باب باختین و نظریه‌های او در پهنه ادبیات فارسی و دنیای نقد، آثار زیادی کار شده و در قسمت‌های از مثنوی نیز بازتاب داشته اما دفتر دوم به طور کامل کار نشده است. این مقاله در این زمینه به بیان شواهد مثال از این قسمت مثنوی پرداخته است.

دانشگر (1395)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مؤلفه‌های کارناوال باختین در شعر حافظ»، با تکیه بر مواردی چون گروتسک، امر غیرمذهبی، آرمان‌شهر، شخصیت بهلول‌وار، به تأثیر عرفان و شکل گرفتن مفاهیم کارناوالی در غزلیات حافظ اشاره دارد. نامور مطلق (1387)، در مقاله‌ای با عنوان «باختین، گفتگومندی و چندصدایی مطالعه پیشابینامتنیت باختینی»، گفتگو را مهم‌ترین اصل نظریه باختین معرفی می‌کند که از رهگذر توجه به امور بینامتنی نمود می‌یابد. لامعی گیو و همکاران (1395)، در مقاله‌ای با عنوان تحلیل کارکرد خنده در شاهنامه براساس نظریه باختین، به یکی از نمودهای کارناوال یعنی خنده در اثر گرانقدر فردوسی پرداخته است و نمود این مؤلفه از نظریه باختین را در ساختار حماسی اثر نشان می‌دهد.

### بحث

فلسفه زبان مسئله‌ای است که روش معرفت‌شناختی باختین را هویت می‌بخشد. از نظر او زبان همواره مادی است. موضع او برخلاف تصور و دیدگاه‌های ساختارگراست. «باختین با نشان دادن واکنش شدید علیه زبان‌شناسی عین‌گرایانه سوسور از یک‌طرف و اتخاذ موضع انتقادی در مقابل راه‌حل‌های ذهن‌گرایانه از سوی دیگر توجه خود را از نظام مجرد لانگ بر گفته‌های ملموس افراد در شرایط اجتماعی مشخص معطوف کرد. زبان باید ذاتاً امری گفت‌وشنودی در نظر گرفته شود و صرفاً بر جهت‌گیری ناگزیر آن به سوی دیگری درک شود» (ایگلتون، 1386: 160-161). بنابراین یک اندیشه مرکزی در فضای فکری باختین نقش می‌بندد که معنا را در مناسبات میان افراد جستجو کند. چنین تفکری بر نشانه‌شناسی رمزهای اجتماعی تأکید دارد. «باختین در پی آمیختن بر نهاد ایدئولوژی‌گرا و برابر نهاد صورت‌گراست و باید پذیرفت که او به این واقعیت دست‌یافته است. به این معنا می‌توان وی را پس‌اصورت‌گرا نامید اما این امر تنها پس از جذب آموزش‌های صورت‌گرایی انجام پذیرفت» (تودورف، 1377: 84). روی هم‌رفته بستر زبان به‌عنوان ابزاری که در آن ایدئولوژی‌ها مطرح می‌شود، هم در محتوا و هم به لحاظ ساختاری مورد توجه باختین است. از اینجاست که او



گفتار را حاصل رویارویی لانگ و زمینه می‌داند و معتقد است که گفتار در نتیجه برخورد با یک موقعیت تاریخی آفریده می‌شود؛ موقعیتی که زندگی زبان را در ارتباط تعریف می‌کند و رسوب تاریخ و جامعه را بر جهان بینی هر زبانی مسلم می‌داند. «زبان با توجه به بعد اجتماعی‌اش پیوسته در کار بازتاب دادن و دگرگون ساختن علایق طبقاتی، نهادی، ملی، گروهی است. از این منظر هیچ کلام و گفته‌ای هرگز خنثی نیست» (آلن، 1385: 34-35). وی برای زبان نقش بنیادگرایانه و ذات محور قائل است. از نظر وی هویت معنایی زبان در سخن گفتن با کسی یا سخن گفتن با خود امکان‌پذیر است. گویی باختین جامعه را به مثابه زبان می‌داند. به همین منظور جامعه با درآمیختن و تعامل مفاهیم بنیانی به بازنمایی انعکاس جامع و کامل از دوره خود می‌پردازد. این مفاهیم عبارتند از:

### دیگری

نقل قول و ارزیابی گفتار دیگران و گفتمان دیگری یکی از رایج‌ترین و بنیادی‌ترین مباحث گفتار بشری است. گفتار ما در تمامی محدوده‌های زندگی و فعالیت‌های ایدئولوژیک لبریز از کلمات انسان‌های دیگر است و میزان دقیق بی‌طرفانه بودن نقل قول بسیار متفاوت است. هرچه حیات اجتماعی یک جمع متکلم فشرده‌تر، متمایزتر و تکامل یافته‌تر باشد، اهمیت کلمه و بیان دیگری در میان سایر موضوعات مربوط بیشتر خواهد بود، چون «کلمه دیگری موضوع ارتباطی پرشور، موضوعی برای تفسیر، بحث، ارزیابی، پاسخگویی، حمایت، بسط بیشتر و نظایر این هاست» (باختین، 1394: 435). این چنین است که تفکری با عنوان دیگربودگی یا غیریت در اندیشه باختین به منزله نگرشی به خویشتن از منظر دیگران مطرح می‌شود تا آگاهی پیامد چنین دیدگاهی باشد. در نتیجه بخشی مهم از فعالیت باختین بررسی این موضوع بود که گفتار صرفاً در ارتباط با گفتارهای دیگر موجودیت و هویت می‌یابد که باختین آن را «منطق مکالمه» نامید. باختین منطق مکالمه یا گفت وگویی را در ارتباط با انسان‌شناسی مطرح کرد و اعتقاد داشت که انسان فقط از طریق ارتباط با دیگری و دیگران می‌تواند از خویشتن خویش آگاه شود و راه اساسی این ارتباط گفت وگو است (ر.ک: قبادی، 1389: 72). دیگری در بستر اجتماع وجهی معرفت شناختی نیز دارد. به عبارتی «تعامل گفتگویی سوژه با دیگری ضرورت اصلی برای اجرای پروژه خودسازی دانسته شده است. من برای دیگری محدودیت‌ها و تنگناهایی را برای من برای خودم ایجاد می‌کند که لازمه خودسازی خلاقانه و بیکرانگی سوژه است بیکرانی سوژه آزاد و نامحدود جمعی

به صورت هم‌زمان مقرهایی را برای من برای خودم پدید می‌آورد» (پورآذر و سخنور، 1390: 12).

### گفت و گو

رویکرد باختین به مسئله گفت و گو نفس مکالمه را هدف قرار می‌دهد و از مرز گفت و گوی ذهنی و نیز ظاهری فراتر می‌رود تا در قالب جدل و گفت و گوی دو گفتمان، دو فرهنگ، دو دانش متفاوت و... مورد ارزیابی قرار بگیرد. باختین را اغلب با کلیدواژه‌هایی از قبیل: چندصدایی، گفت و گوگرایی، نظریهٔ رمان، کارناوال و... می‌شناسند. این مفاهیم در زنجیرهٔ فکری او به شکل‌گیری یک کلیت منسجم می‌انجامد که البته با حضور دیگری قابل‌تعریف می‌گردد. به همین دلیل در تفکر او، جهان محصور فردی، جای خود را به جهان وسیع به علاوه دیگران داده است. «عطف توجه به این‌که انسان موجودی است اجتماعی و انسان‌ها همه‌جا به صورت گروه دیده می‌شوند و امورات زندگی را به صورت جمعی به انجام می‌رسانند، خود بر سازندهٔ این اندیشه است که رابطهٔ شایسته‌ای میان طبیعت انسانی به منزله موجودی اجتماعی و بحث و گفت و گو به منزله امری فی‌نفسه ضروری وجود دارد، زیرا شرط لازم برای تداوم و پیشبرد زندگی و مناسک مرتبط با آن استمرار در گفت و گو و باور به تکرر صداهای متباین و حتی متخالف می‌باشد» (غلامحسین زاده و غلامپور، ۱۳۸۷: ۱۲).

### چندصدایی

آنچه بستر لازم برای نمایش آشکار فرایند تعامل و گسترش صداهای نامتجانس در متن فراهم می‌آورد، در وهلهٔ اول باور به تفاوت و تکرر رده‌های زبانی است که تعامل مکالمه‌ای آن‌ها شمول متقابل و همزیستی را تجسم می‌بخشد، زیرا با عدم رجحان یک‌صدا بر صدای دیگر مفهوم روشن‌بینانه‌ای منعکس می‌شود که در گرو پذیرش آوای غیر به فروریختن سلطه هژمونیک صداها می‌انجامد. از این رو دنیای دستخوش تغییر را پیش رو قرار می‌دهد که با ماهیت چندصدایی جهان انسانی قرابت دارد. باختین مفهوم چندصدایی را از موسیقی وام گرفت تا در نشانه‌گذاری دیدگاه خود نیز نشان دهد، دیالوگ اساس زبان است « که همواره امکان تبدیل شدن آن به مونولوگ وجود دارد. باختین دیالوگ را به‌عنوان راهی شایسته در برابر کج‌راه تک‌گویی و خشونت قرار می‌دهد» (پدرام، 1388: 17). وی چند صدایی را در تعاملات با منظومه فکری جوامع بشری می‌داند. بنابراین «گفت‌وگو، پرسش و پاسخ‌ها و جدل‌های دو شخص با بینش و گفتمان‌های جداگانه‌است که می‌تواند به هم

نزدیک شود نتیجه و سنتزی تازه را ارائه‌کند در فرایند این گفت‌وگو و بینامتنیت است که شخص و متون از موضوع تک‌گویی و تک‌صدایی و فردیت دلخواه قدرت حاکم بیرون می‌آید خصلتی اجتماعی و چندصدایی پیدا می‌کند. گفت‌وگو باید بینش‌های مخالف و گوناگون را پیشنهاد کند و گرنه چه‌بسا گفت‌وگوهایی که هر دو دارای یک‌صدا هستند در برابر آن تک‌گویی‌هایی که دارای دو صدا اند» (تسلیمی، 1388: 71). از نظر باختین بهترین بستر تجلی گفت‌وگو متن‌هایی است که در آن فرصت پردازش شخصیت‌های گفت‌وگو مدار فراهم آید. بنابراین وی رمان را بهترین بستر این تعاملات می‌داند. از نظر باختین شعر و حماسه که برمبنای رخدادی مبتنی بر تجربه شخصی و اندیشه فردی است، بنابراین «بارها رمان را در برابر شعر می‌گذارد گرایش باختین آن است که شعر را به دلیل اینکه تک‌گویانه است کنار بگذارد» (سید، 1382: 60).

### کارناوال

کارناوال سنتی فرهنگی است که هم‌آوایی و همصدایی افراد مشارکت‌کننده را در رژه باشکوه و همتراز به نمایش می‌گذارد. باختین با تأکید بر کارناوال و فرهنگ برآمده از آن به‌خصوص کارناوال‌های قرون میانه که در کتاب رابله و جهانش به تشریح آن پرداخته‌است، چگونگی برهم زدن اقتدار حاکم و به گوش رسیدن صدای اقلیت‌ها در جریان جشنواره‌ها و فضای کارناوالی را به دست می‌دهد. «در واقع مراسمی که نه شادی و طنز آن بلکه در وهله نخست برابر شدن افراد در ضمن آن و فروپاشی مراسم سلسله‌مراتبی آن روزگار» (سلدن، 1384: 60) مورد توجه باختین است.

از نگاه تاریخی «ایده کارناوالی باختین در شرایطی شکل می‌گیرد که فرهنگ و سیاست اصلی در اتحاد جماهیر شوروی خصلت سرکوب‌کننده دارد و شرایط کارناوالی هنگامی مطرح می‌شود که حکومت‌های سرکوب‌کننده‌ای همچون استالینسم وجود دارند که هرگونه مجاری ارتباطی معقول خود را مسدود کرده‌اند و عملاً مردم راهی جز خندیدن و جشن‌های شادمان و مضحکه برای بیان احساسات عمومی خود ندارند» (انصاری، 1384: 203).

بنابراین کنار گذاشتن مناسبات سلسله‌مراتبی میان افراد که در مکان‌های عمومی انجام می‌شد نوعی خاص از ارتباط را می‌آفرید که در زمان‌های دیگر تصور ناپذیر بوده‌است البته این خصلت از دریچه‌هایی امکان‌پذیر بود که چنین تعبیری یعنی نفی سلسله‌مراتب از سوی



باختین را بیش از پیش رسمیت ببخشد. دریچه‌هایی چون طنز شوخی بازی با قوانین و نادیده گرفتن قدرت که در سطح متن با نقیضه پردازی همراه می‌شده است.

از نظر وی روایت؛ محمل اندیشه‌ها و مسائلی است که دغدغه بشر محسوب می‌شود این‌چنین محملی در دل آفرینش‌های هنری چشم‌اندازهایی می‌آفریند که برخاسته از زندگی است، به همین دلیل می‌توان روایت را ابزار اصلی برای درک امور زندگی محسوب کرد؛ زیرا انسان‌ها به واسطه آن زندگی خود را معنادار کرده و با لشکر انبوهی از بن‌مایه‌ها و تم‌های عناصر عینی زندگی روایت‌پردازی می‌کنند. «روایت را هم مثل زبان ویژگی مختص به انسان می‌دانند؛ مثلاً فردریک جیمسون از «فرآیند فراگیر روایت» سخن می‌گوید و آن را «کارکرد اصلی یا نمونه بارز جوهر ذهن انسان» توصیف می‌کند» (جیمسون، 13:1981 به نقل از ابوت، 25:1397). با این تفاسیر، نیروی روایی که جزء لاینفک زندگی روزمره محسوب می‌شود با تأکید بر همگرایی داستان و اندیشه در زیبایی‌شناسی ادبی به نظامی استعاره‌ای اشاره دارد که بر اساس آن داستان، ابزاری برای خردورزی انسان معرفی می‌شود تا بابتی از ابواب شناخت جهان هستی را به نمایش بگذارد؛ بنابراین تمامیت روایی زندگی اتفاقی است که اگر بدون انسان در نظر گرفته شود مسئله‌معنای زندگی او دچار خطر خواهد شد. به بیانی بهتر اگر روایت از زندگی انسان زدوده شود، درواقع پایان زندگی را برای او رقم زده‌ایم، زیرا انسان با جهان‌بینی‌هایی که پشت سر دارد و عینکی که در مقابل چشم خود می‌گذارد، روایت‌های مختلفی از هستی ارائه دهد و هستی را برای خود تعریف می‌کند؛ در یک کلام هستی را می‌فهمد و آن چیزی را که از زندگی روزمره به روایت‌ها صادر می‌کند در قالب تجربه هستی و زیستی روایت‌پردازی می‌کند به همین دلیل می‌توان گفت: جمله‌های کوچکی که بر اساس طرحواره‌های اولیه ناشی از تجربه رویارویی انسان با محیط در ذهن ساخته می‌شود در قالب بازنمایی‌هایی از جنس داستان به دریافت‌های دیگری منجر می‌شوند تا درک هستی را برای انسان قابل هضم گردانند. در این میان منشأ عطش روایت در انسان به درک وی از زبان نیز بازمی‌گردد. «قصه برای ما راهی برای نظم‌بخشی به زبان بر حسب چیزهایی است که برای ما بااهمیتند. در نتیجه اگر زندگی و بازی‌های نقش‌آفرینی را از جنس قصه ندانیم می‌توانیم آن‌ها را خاستگاه قصه‌ها بنامیم خاستگاه قصه‌هایی که می‌توانیم آن‌ها را با کمک روایت بیان کنیم» (ابوت، 1397: 79).

منطق گفت‌وگویی مولانا



مولانا از دو ساحت متفاوت در تحول فکری برخوردار است. نخست در قامت واعظ و خطیب بر منبر اجداد خود و دیگری انسانی شیدا که در سیورورت حضور خویش گذشته را در عمق شناخت و معرفت آموزی امروز جای می‌دهد. در واقع مولوی به داشته‌های خود پشت پا نزد، بلکه آنها را دگرگونه‌خوانی کرد تا هژمونی و تصلب آن را وادار به گفت و گو کند. با این عمل او توانست در ادامه حیات عارفانه خود ارتباط میان مفاهیم قرآنی و آسمانی را با زمین و زمینیان برقرار سازد. با نگاه باختینی باید گفت که مولانا ضمن اطلاع از قدرت فهم مخاطبانش - با توجه به عکس‌العملی که نسبت به اشعارش در مجلس دارند، به زبان قرآن نیز آشناست و مخاطب و جامعه خویش را نیز می‌شناسد، از تلفیق آنها بیان و گفتار منحصر به فرد خود را در قالب آهنگین شعر عرضه می‌دارد تا به شدت تاثیرپذیری آن بیفزاید. زیرا به زبان مردم نزدیک است. چنین عملکردی در نگاه باختین از بیان و گفتار منحصر به فردی پرده برمی‌دارد که در مرز میان زبان و اجتماع در حال زندگی است. همان که باختین با عنوان سیاق اجتماعی گفته یاد می‌کند. «برای ذهنیت فردی، زبان به منزله یک مقوله عینی اجتماعی \_ ایدئولوژیک زنده و باور دگر مفهوم، در مرز بین خود و دیگری قرار می‌گیرد. نیمی از کلمه در زبان متعلق به دیگری است و فقط وقتی گوینده، مقاصد و تکیه خود را در زبان جاری دهد، به تناسب‌سازی زبان پردازد و آن را با مقاصد معناشناختی و بیانی خود وفق دهد، زبان مزبور «مال او» می‌شود» ( باختین، 1394: 384). مولوی ساحت دو سوپیه گفت و گو مندی در روش سنتی خطابه را با شور و حال تأویلی در داستان موسی و شبان پیوند می‌زند. او در این قصه از دفتر دوم مثنوی با بهره‌گیری از احادیث قدسی به طرح داستانی می‌پردازد که از ارتباط میان خالق و مخلوق پرده برمی‌دارد.

بنده ما را زما کردی جدا

وحی آمد سوی موسی از خدا

یا برای فصل کردن آمدی

تو برای وصل کردن آمدی

ابغض الاشیا عندی الطلاق

تا توانی پا مننه‌اندر فراق

(مولوی، 1390: 227)

همچنین در نگاه کلی از بیان و گفتار مولانا باید گفت که او با استفاده از آیات و همچنین احادیث و قصه‌های مطرح شده در آنها به شیوه‌ای روی آورده است که می‌تواند یادآور پژواک ضعیفی از تقلید تمسخرآفرین باختینی از روایت‌های اول باشد. به بیانی بهتر او خالق داستان‌ها نیست، اما با تکه تکه کردن آیات و عبارات قرآنی آنها را برای تسریع انتقال مفهوم



و همچنین مقاصد معنایی خود به کار می‌گیرد که برگرفته از شکل اول اما با آن متفاوت است. روش گفت و گویی بین حدیث و تأویل در سراسر مثنوی به عنوان راهبرد وجود دارد. او شیخ را به عنوان نماد سنت در جنب هدایتگری با نور و از نور می‌داند.  
شیخ کو ناظر به نورالله شد      وز نهایت و ز نخست آگاه شد  
(مولوی، 1390:220)

### شگرد قصه در قصه

کاربرد داستان در داستان از دیرباز در ادبیات رایج بوده است. این روش برای اولین بار در قصه‌های شرقی به کار رفته است، نوعی شیوه بیانی است که به نظر می‌رسد مقاصد خاص را دنبال می‌کند در این روش که در روایات و احادیث دینی و مذهبی هم وجود دارد. «آوردن تمثیل و داستان برای ملموس کردن و عینیت بخشیدن به موضوع انتزاعی و به تصویر کشیدن آن می‌باشد» (معتمدی آذری، 1385: 2).

به کارگیری این شیوه در مثنوی معنوی مشهود است و به نظر می‌رسد شرایط برای گشودگی معنا را فراهم می‌آورد؛ حال اگر بخواهیم با نگاه باختینی به این مسئله نگاه کنیم، باید بگوییم از آنجایی که روایت به منزله ابزاری است که گفتن و دانستن را امکان‌پذیر می‌کند، به فرایندی اطلاق می‌شود که از نقطه‌ای آغاز و به نقطه‌ای دیگر پایان می‌یابد. در این میان وقتی نحوه عرضه فرایند روایتی با مسئله هنر در می‌آمیزد چالش‌ها و کشمکش‌های درونی خود را به گونه‌ای خاص عرضه می‌کند تا ضمن حل و فصل آن چالش‌ها و کشمکش‌ها بیانی متداول را در ساختمانی جدید عرضه کند. بنابراین هنر روایت در این است که مقاومت ناشی از وجود مانع در فرایند روایی خود را خنثی کند یا آن را در راستای دیدگاه خودش به حرکت در بیاورد یا علیه آن موضع بگیرد. روایت داستان در داستان که به صورت بافت‌های در هم تنیده نمایان می‌شود، می‌تواند مصداق چنین امری باشد به عبارتی بهتر کسی که داستان می‌گوید سعی در مطالبه اقتدار و مرجعیتی دارد که در دسترس مخاطبش است و اگر مخاطب در جریان این مطالبه‌گری نباشد، در این صورت است که هنر روایت به عنوان شیوه خاصی از بیان و برای عبور از مقاومت پیش رو از شگردهای روایی بهره‌می‌جوید، شگردی که در گفتار مولانا مشهود است و با بازی زبانی به عنوان یک از مؤلفه‌هایی که شرایط گفت و گومندی را در گرو درک مفاهیم نهفته به مخاطب القا می‌کند و غیرمستقیم او را به سمت بازی ذهنی می‌کشاند، روش مناسبی در جهت



شکل دادن یک گفت وگویی غیر مستقیم با ذهن است. این روند شاید تک‌گویانه به نظر برسد اما از جهتی که مخاطب را وارد جریان گفت وگویی با درون می‌کند به‌منزله عبور از خود و پرداختن به درون است و به بیانی مواجهه با دیگری درون که این نمونه (رجوع به خود) در عرفان و به خصوص در زبان مولانا مشهود است.

در اینجا موارد زیادی وجود دارد، اما ما تنها به این امر بسنده می‌کنیم. پادشاهی غلام خود را مقرب خود قرار می‌دهد. اما در مقابل حسودان درصدد آزار او برمی‌آیند که در بین این داستان به حکایت‌هایی چون: «کلوخ انداختن تشنه‌از سر دیوار»، «فرمودن والی آن مرد را که خاربن را که نشانده‌یی بر سر راه برکن»، «آمدن دوستان به بیمارستان جهت ذالنون و امتحان کردن خواجه، زیرکی لقمان را بیان داشته و بعد به‌ادامه داستان غلام و حاسدان پرداخته‌است و با این دوبیت به‌ادامه پرداخته‌است:

قصه شاه و امیران و حسد بر غلام خاص و سلطان خرد

دور ماند از جر جرار کلام باز باید گشت و کرد آن را تمام.

(مولوی، 1390:397)

### گونه‌های کارناوالی شخصیت

در کارناوال ظاهر شرکت‌کنندگان به طرزی مضحک نشان داده می‌شود. در میان این چهره‌ها قیافهٔ برساختهٔ دلک‌ها برای افشاسازی و سخرهٔ روابط برساخته و مکانیکی جامعه است. در فرهنگ ایرانی اسلامی یکی از مهمترین شخصیت‌ها با چنین رفتاری بهلول است؛ عاقلی که خود را به دیوانگی زده‌است. در مواردی می‌توان دلک‌ها همانند بهلول دانست. چون «در سایه‌ای از نقاب به‌منظور پنهان کردن حقیقتی و اشاره به رازی، خود را به دیوانگی می‌زنند و در پرتو جنون و دیوانگی با تقلید تمسخرآمیز از قوانین رسمی و موجود جامعه به ضدیت با هنجارهای متعارف اجتماعی، سیاسی، مذهبی و فرهنگی می‌پردازد» (نولز، 1391:31).

مولوی در قصه ذالنون به عارفی که خود را به دیوانگی زده‌است، اشاره می‌کند. در واقع عارف برای در امان ماندن از عاقلان، خود را به دیوانگی زده‌است. این شگرد همانند زمینه‌های پدید آمدن دلک در کارناوال است، کسانی که در کارناوال خود را به کسوت دلک در



می‌آورند، برای در امان ماندن و تمسخر جامعه برساخته دست به چنین اقدامی می‌زنند. مولوی در باره بهلول می‌گوید:

او ز شر عامه‌اندر خانه شد      او ز ننگ عاقلان دیوانه شد

(مولوی، 1390:215).

آن یکی می‌گفت خواهم عاقلی      مشورت آرم بدو در مشکلی

آن یکی گفتش که‌اندر شهر ما      نیست عاقل جز که آن مجنون‌نما

(مولوی، 1390:248).

در قسمتی دیگر از دفتر دوم شخصیتی با عنوان لقمان، نمونه تمام عیار فاضلی نادان‌نماست که قادر است زیر نقاب خود نماد شاه و پادشاه یعنی قدرت و بخشش را به بازی بگیرد. جنس به بازی گرفتن هر نوع قدرتی نقطه عطفی برای از بین بردن فواصل و فراهم کردن زمینه مستعد گفت و گو است. از این منظر در روایت‌های مولانا زمانی که لقمان از پادشاهی که در نهایت مکنّت و دارایی است می‌خواهد که «چیزی از بخشش ز من در خواست کن» (مولوی، 1390:216). برای لحظه‌ای در جایگاه پادشاه می‌نشیند و به جای اینکه از پادشاه درخواست کند، پادشاه را به درخواست وامی دارد. این شکل از جابه جا شدن قدرت فرایندی را می‌سازد که تک‌گویی قدرت را متلاشی می‌کند و در واقع قدرت ظاهری پادشاه در برابر قدرت درونی و زبانی لقمان رنگ می‌بازد. زمانی که هر قدرتی زیر سؤال برود، یعنی پایدار بودن یک مقوله منتفی می‌شود و این در داستان لقمان نیز وجود دارد و الهام‌بخش نمودی از کارناوال است که در آن سلسله مراتب نادیده گرفته می‌شود. «درحقیقت هر آنچه در نقش جایگاه خود نباشد و نقش مقابل خود اساساً قدرت را به طنز بگیرد کارناوال نام دارد» (تسلیمی، 1388:57-58). در ادامه به دلکی اشاره می‌کند که در عین عاقل بودن خود را به جنون می‌زند. داستان این‌گونه است که دلکی، زنی روسپی را به عقد خود درمی‌آورد. سیدی به‌او می‌گوید: برای چه زنی بدکاره را اختیار کرده‌ای؟ دلک می‌گوید: پیش از این، نه زن باحجاب گرفته بودم که همگی فاحشه‌از آب درآمدند. حال خواستم ببینم سرانجام ازدواج با یک فاحشه چگونه است و با این بیت داستان به‌تمام می‌رسد.

عقل را من آزمودم هم بسی      زین سپس جویم جنون را مغرسی

(مولوی، 1390:247).



در داستان راز و نیاز شبان با خداوند که حضرت موسی در آن امر دخالت می‌دارد و خداوند این امر را باز می‌دارد. شبان این‌گونه به راز و نیاز می‌پردازد. راز نیاز او به معنای بی‌دینی نیست، اما مولانا این امر را پایین می‌آورد تا قابل فهم گردد.

کو همی گفت: ای گزیننده‌اله

دید موسی یک شبانی را به راه

چارقت دوزم کنم شانه سرت

تو کجایی تا شوم من چاکرت

شیر، پیشت آورم ای محتشم.

جامه‌ات شویم، شپشه‌ایت کشم

(مولوی، 1390: 225).

### نقیضه‌پردازی از مرگ

نقیضه «در معنای خاص و دقیق آن عبارت است از به‌کار گرفتن آگاهانه ایرونیکی و کنایه‌آمیزی یک الگوی هنری دیگر» است (مکاریک، 1390: 437). باختین نقیضه را به عنوان یکی از ابزارهای کارآمد در تقابل با مقدسات بیان داشته‌است. در باور باختین، مرگ پایان زندگی نیست. این مفهوم، بسیار به عرفان نزدیک است. عرفان دنیایی را باور دارد که جسم تنها وسیله‌ای برای تعالی روح است. شاید در این بخش میان دیدگاه باختین که تمایل به توجهات جسم‌مند دارد، با نگاه عرفا و به‌طور مشخص در تفکر مولانا وجود داشته باشد؛ زیرا آن‌چنان که اشاره شد، جسم تنها وسیله‌ای برای تعالی روح است؛ اما مرگ شادمانه‌ای که باختین از آن حرف می‌زند نوعی طعنه به باوری است که مرگ جسم را پایان زندگی قلمداد می‌کند، در حالی که او مرگ را اتفاقی تراژیک و پایان‌بخش زندگی نمی‌داند. این مقوله را می‌توان به دیدگاه عرفا که مشتاقانه به سمت مرگ می‌روند، نسبت داد. این ادعا به‌منظور این نیست که تمام و کمال دیدگاه مزبور بر نگاه عرفا مطابقت داشته باشد، اما سطحی از پارودی‌سازی و نقیضه‌پردازی از تفکری را به همراه دارد که تمامیت خواه است و ترس از مرگ در عموم نشانه این تمامیت‌خواهی است. در حالی که به باور عرفا زندگی همچنان ادامه دارد؛ حال با شکل و شمایلی دیگر. «هر قدر جریان زندگی فردی بسته‌تر باشد، بن‌مایه مرگ از حیات کلیت اجتماعی فاصله بیشتری می‌گیرد و مفهوم آن شامخ‌تر و غایی‌تر می‌شود» (باختین، 1394: 292).

در داستان حلوا خریدن شیخ خسرویه، شیخ خوشحال است با وجود ناراحتی مریدان. او مرگ را تنها در از بین رفتن جسم نمی‌داند، بلکه گذر از این دنیا و رسیدن به آخرت را بیان می‌دارد.



در وجـــــود خود نشان مرگ دید

چونکه عمر شیخ در آخر رسید O

شیخ بر خود خوش، گدازان همچو شمع

وام داران گرد او بنشسته جمع

(مولوی، 1390:179).

در داستان قسم غلام در صدق و وفای یار در دفتر دوم مثنوی به مرگ اشاره می‌شود. مرگی که تنها به نابودی جسم می‌انجامد و روح به عالم بالا عروج می‌کند.

نور جان داری که یار دل شود.

روز مرگ این حس تو باطل شود

(مولوی، 1390:198)

تا شود این دوزخ نفس تو سرد

چون کند چک چک تو گویش مرگ و درد

تا نسوزد عدل و احسان ترا

تا نسوزد او گلستان ترا

لاله و نسیرین و سیسنبه دهد

بعد از آن چیـــــزی که کاری بردهد

(مولوی، 1390:209).

یکی از تناقض‌های که در عرفان همواره مطرح است. ابلیس است شخصی که نمودی منفی دارد اما در عرفان او زاهدی هزارساله است که دیگران را هدایت می‌کند. در دفتر دوم به داستان بیدار کردن معاویه به دست ابلیس اشاره می‌شود. ابلیس معاویه را از خواب بیدار می‌کند و این‌گونه می‌گوید: «وقت نماز است. تورا بیدار کردم تا فوراً به مسجد بروی» (زمانی، 1393:645). در انتها معاویه به او می‌گوید: هدف تو از این فریب چیست؟ و ابلیس این‌گونه جواب می‌دهد که اگر تو به نماز جماعت نروی سرخورده و نادم می‌شوی این اشک از صد عبادت بیشتر به درگاه خداوند مورد قبول واقع می‌گردد. در این بیت نیز ابلیس خود را فرشته‌می‌داند که اکنون سرانجامی بد یافته‌است.

راه طاعت را به جان پیموده‌ایم.

گفت: ما اول فرشته بوده‌ایم

(مولوی، 1390:258)

### ابژه وحدت‌بخش (برابری)

ابژه وحدت‌بخش (برابری) به عنوان یکی از مقوله‌های مسئله‌کارناوال از رهگذر خنده و جشن مردمی به صحنه بازی آورده می‌شود و تمایزات و تفاوت‌های زندگی حقیقی را هر چند برای زمانی کوتاه از بین می‌برد و افراد بر اساس فضای ایجاد شده می‌توانند به گفت‌وگو بپردازند. این وحدت و یگانگی دیگری با تو و تو با دیگری برآمده ابژه با همدیگر خندیدن است مه بر هم خندیدن. به باور باختین، قدرت به معنای مقابله اقتدار یکی بر



دیگری و کاستن قدرت است که می‌توان این امر را در باوری مردسالارانه در مثنوی یافت. زنان به واقع کمرنگ‌تر از مردان هستند. مولانا در تلاش بوده‌است تا نگاه‌مردانه را کنار بگذارد، اما این اتفاق نیفتاده‌است و در لایه‌های پنهان مثنوی متأثر از جامعه و عامه مردم بوده‌است.

گرچه یک جنس اند مرد و زن همه

گر تو مردی را بخوانی فاطمه

گرچه خوش خو و حلیم و ساکنست.

قصد خون تو کند تا ممکنست

(مولوی، 1378:226).

### همنشینی صداها

باختین ضمن توجه براینکه اصل چندصدایی و تک‌صدایی جای دیگری است، معتقد است: هرگاه در یک گفت‌وگو افراد دارای رأی‌های مختلف و به‌ویژه مستقل باشند، چندصدایی صورت گرفته‌است. نسبت صداها به کیفیتشان مربوط است نه کمیتشان. در حقیقت این تعداد انسان‌ها نیست که صدا را زیاد می‌کند، بلکه تعداد افکار آن‌هاست که چند صدا را به وجود می‌آورد و به شکل‌گیری این گفتمان‌ها می‌انجامد؛ یعنی آدم‌هایی که می‌توانند عقاید خود را بیان کنند. این‌ها صاحبان صدا و در حقیقت صاحبان اندیشه و نظرند، این صداها می‌توانند به هم نزدیک یا از هم دور شود استقلال و آزاد بودن صداست که باعث تبیین عقیده می‌شود و هرچقدر شرایط برای استقلال دوسویه برقرار باشد. این چندصدایی به شنیده شدن دیدگاه‌ها می‌انجامد (ر.ک: قبادی و دیگران، 1394:89). این امر در روایت مولانا بیشتر به شکل ورود صدای مسلط به فضای عمومی و همنشینی آن با صدای سرکوب شده نشان داده شده‌است در داستان موسی و شبان خداوند منبع قدرتی است که به جای اینکه به طرفداری از موسی که جز خواص است بریباید به طرفداری از شبان که نمود یک فرد عادی به دور از سلسله‌مراتب قدرت است و در واقع بنده معمولی است درآمده است.

پرداختن به دیگری

دیگر بودگی (غیریت otherness) در اندیشه باختین به‌منزله نگرش به خویشتن از منظر دیگران است. به گونه‌ای که ما باید از چشم دیگران در ارتباط با دیگران به شمار آورده شویم و هرگز نمی‌توانیم بیرون از خود قرار بگیریم و خود را به طور کامل مشاهده کنیم (ر.ک: باختین، 1373:183). از آنجایی که باختین رفتار انسان را در پرتو شیوه استفاده از زبان بررسی می‌کند و ویژگی مکالمه‌ای و رابطه بنیاد بودن آن را سنگ بنای این شیوه

در نظرمی‌گیرد چنین نگاهی به برقراری نسبتی می‌انجامد که به‌الگوهای معنایی و ارزشگذاری‌های از پیش موجود تجهیز می‌شود تا بتواند تعارض‌های موجود در طبقات و عقاید را با نقش مهم وجود غیر یا به بیان باختین دیگری به نمایش بگذارد.

میزان دغدغه‌مندی مسئله خود و دیگری در نگاه باختین این است که دیگری بخشی از ساختار خیال من محسوب می‌شود به‌این جهت که کلمات من عملاً متعلق به خود من نیستند و این کلمات به واسطه حضور و درک دیگری به ارتباط کلامی که ذاتاً گفت‌وگویی است می‌انجامد. وی در بیان ضرورت وجود خود و دیگری/غیر بحث خود را بر طرح این پرسش پی می‌افکند که نقش غیر در دستیابی به آگاهی فردی چیست او خود به روشنی پاسخ می‌دهد که ما هرگز نمی‌توانیم خود را به صورت کل بینیم وجود غیر برای اینکه ما حتی به طور موقت به مفهومی‌آز خویشتن دست‌یابیم ضروری است مفهومی که تنها تا حدی در رابطه صرف ما با خود قابل دستیابی است (تودوروف، 1377: 179).

در مثنوی این مفهوم به شکل رجوع بر خود و برقراری ارتباط با درون نمود یافته‌است و با نهیب زدن به درون تجلی می‌یابد.

عقل من گنج است و من ویرانه‌ام	گنج اگر پیدا کنم دیوانه‌ام
اوست دیوانه که دیوانه نشد	این عسس را دید و در خانه نشد O
دانش من جوهر آمد نه عرض	این بهایی نیست بهر هر غرض O
گل مخور گل را مخر گل را مجوی	زانکه گل خارست و دایم زرد رو

( مولوی، 1390: 251 )

در جایی دیگر این تقابل به سطح تقابل بین عقل برتر یعنی خداوند و بشر اشاره دارد. این برتری خداوند متأثر از عرفان است.

هین منه تو شور خود ای شوره‌خاک	پهلوی شور خداوندان پاک
خلق را تاب جنسـون او نبود	آتش او ریش‌هاشان می‌ربود

(مولوی، 1390: 213)

### طنز و استهزا با یکدیگر

مرزشکنی قدرتمندی که با دستگاه خنده برای رسوخ در عرصه‌های زندگی عقیدتی صورت می‌گیرد به ابعاد گسترده‌ای از اتفاقاتی می‌رسد که به سبب منافات آن با هنجارهای متعارف اجتماعی، سیاسی، مذهبی و فرهنگی به ایجاد فضای کارناوالی یاری می‌رساند.



در تمامی صفحات مثنوی، مولانا نگاه طنزآزانه به هستی دارد؛ علتش هم این است که از جایی که مولانا به انسان نگاه می‌کرده از آنجا هم نظر مولانا مضحک و یک جور شوخی می‌آمده است. ظرافت‌های داستانی مولانا در این زمینه نیز قابل تأمل است برای نمونه در داستان «تشنیع صوفیان بر آن صوفی پیش شیخ که بسیار می‌گوید» مکالمه‌ای بین شیخ و صوفی شکل می‌گیرد. از قضا صوفی آدمی پرگو، پر خواب و در واقع به ظاهر نماد آدم شکم باره‌است. شیخ با توجه به آنچه از دیگران شنیده این امور را بر سبیل راست قبول می‌کند و این امر باعث می‌شود که زبان به نصیحت‌گویی بگشاید. شیخ در توصیه‌های خود صوفی را به اعتدال و میانه‌روی دعوت می‌کند و در این زمان صوفی با آوردن دلایل به تفاوت‌های میان شیخ و خود روی می‌آورد و در یک جابه‌جایی هوشمندانه به طور غیرمستقیم تمام نمادهای بدی که او را به شخصی شکم باره تبدیل کرده بود، به شیخ نسبت می‌دهد و زیرکانه او را به سخره می‌گیرد. زیرا شیخ نماد یک قدرت دینی در انظار شناخته می‌شود. این شکسته شدن قدرت از طریق به بازی گرفتن نگاهی که صرفاً صورت‌نگار است مجالی برای کم شدن فاصله و زمینه مساعد گفت و گو است که بار آگاهی بر آن حمل می‌شود.

چشم تو بیدار و دل خفته به خواب	چشم من خفته، دلم در فتح باب
مر دلم را پنج حس دیگر است	حس دل را هر دو عالم منظر است
تو ز ضعف خود مکن بر من نگاه	بر تو شب، بر من همان شب چاشتگاه.

( مولوی، 1390: 292 )

مولانا در قسمتی از دفتر دوم به برداشت و انکار یک فلسفی که به دینی اعتقاد ندارد به آیه‌ای از قرآن می‌پردازد. «یک قاری قرآن، این آیه را تلاوت می‌کرد: بگو اگر گردد آبتان در زمین نهان که رساندتان به آب روان؟ فیلسوف‌نمایی از آنجا می‌گذشت. همین که آیه بالا را شنید. گفت: اینکه کاری ندارد. می‌روم بیل و کلنگ و تبری تیز می‌آورم و آب بسته شده را دوباره به جریان درمی‌آورم. شب به خواب فرو رفت و در خواب دید که مردی زورمند، سیلی آبداری به صورت او نواخت که از شدت آن، هر دو چشمش نابینا شد. سپس به فیلسوف‌نما گفت: اگر راست می‌گویی با ابزار و سایی که داری. بینایی چشمانت را بازگردان. وقتی که از خواب بیدار شد. دید دیگر چشمانش بینایی ندارد» (زمانی، 1393: 416).

آرمان شهر کارناوالی





یکی از مؤلفه‌های کارناوالی باختین قلمرو آرمان شهر است، به این معنا که مردم در این جشن‌ها در واقع به آرمان شهری می‌رسند که در دنیای واقع وجود ندارد. دنیای که مردم در آن آزادی را لمس می‌کنند. در کارناوال «مردم به قلمرو آرمان شهری آزادی، برابری و وفور نعمت قدم می‌گذارند» (نولز، 10:1391). در این معنا، مردم در این جشن‌ها، همگی یکی می‌شوند و پادشاه و گدا تمایزی ندارند. در اینجا جهان آخرت به عنوان مدینه فاضله‌ای مطرح می‌شود که متأثر از اسلام و عرفان مشهود شده است.

آن جهان شهریست پربازار و تانپنداری که کسب‌اینجاست حسب.

کسب

(مولوی، 257:1390)

### نتیجه‌گیری

باختین از بزرگترین نظریه‌پردازان قرن بیستم است، کسی که منطق گفت و گو را مطرح کرد. باختین بر این باور بود که وجه غالب انعکاس گفت‌وگو در رمان محقق می‌شود. در این پژوهش وجوه گفت‌وگومندی در نگاه مولانا نشان داده شد. این وجه بیشتر بر مدار تقابل‌گرایی و ویران‌سازی ساختار طبقاتی پدیدار شد. کنشگران قصه‌های مثنوی به عنوان فاعل این تصاویر هم سوژه، فاعل و هم ابژه موضوع هستند لذا از رهگذر این تقابل صدایی به گوش می‌رسد که در واقع بیان‌کننده گفت‌وگوی میان دو گفتمان است و پرداختن به دیگری بسامد بالایی در اندیشه مولوی دارد. به بیانی دقیق‌تر آنچه نگاه مولانا را به مسئله گفت‌وگو نزدیک‌تر می‌کند، مقابله با اقتدار مذهبی و سیاسی جامعه و زمانه است. اقتدارهایی که طیفی از مردم را فرودست و گروهی دیگر را بالادست خود نشانده است. مولوی با روحیه‌ای تقابلی این سطح از درک تک رویه‌ای مربوط به ساحت بشری را زیر سؤال می‌برد. با این نگاه، عرفان نموده‌های جدیدی از خود را عیان می‌دارد. مولوی با ایجاد نقیضه‌ها و لطیفه‌هایی جالب ضمن قصه‌ها اموری را پدید می‌آورد که آن‌ها را از کیفیات رسمی و گم شده در آن رها می‌سازد و به کیفیات خاکی و محسوس می‌رساند.

### منابع

- آلن، گراهام، (1385)، بینامتنیت، ترجمه: پیام یزدانجو، چاپ سوم، تهران: مرکز.
- ابوت، اچ پورتر، (1397)، سواد روایت، ترجمه رویا پورآذر و نیما اشرفی، تهران، اطراف.



- احمدی، آریان و دیگران، (۱۳۹۵)، کتابت روایت، درس گفتارهای داستان، گردآوری و تدوین کیهان خانجانی، تهران: آگه.
- انصاری، منصور، (۱۳۸۴)، دموکراسی گفت و گویی، امکانات دموکراتیک اندیشه‌های میخاییل باختین و یورگن، تهران: مرکز.
- ایگلتون، تری، (1386)، پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- باختین، میخاییل، (1394)، تخیل مکالمه‌ای، جستاری درباره رمان، ترجمه رویاپوراذر، تهران: نی.
- ، (۱۳۹۵)، مسائل بوطیقای داستایوسکی، ترجمه نصرا... مرادیانی، تهران: حکمت کلمه.
- ، (1380)، منطق گفت و گویی، ترجمه: داریوش کریمی، تهران: مرکز.
- ، (1373)، سودای مکالمه. خنده و آزادی. ترجمه. مقدمه و گردآوری محمد پوینده. تهران: شرکت فرهنگی هنری آراست.
- باطنی، محمدرضا، (1384)، فرهنگ معاصر انگلیسی-فارسی، چاپ سیزدهم، تهران: فرهنگ معاصر.
- بی‌نیاز، فتح الله، (1387)، درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، تهران: افراز.
- پدرام، مسعود، (1381)، سپهر عمومی، روایتی از سیاست، نظریات آرت و هابرماس، تهران، یاد آوران
- پوراذر و سخنور، ( 1394)، سوژه گفت و گویی باختین (گذشته و حال)، مجله نقد ادبی صص 32-7.
- تسلیمی، علی، (۱۳۸۸)، نقد ادبی، تهران: آمه.
- تودورف، تزوتان، (۱۳۷۷)، منطق گفت و گویی میخاییل باختین، ترجمه داریوش کریمی، تهران: مرکز.
- زمانی، کریم، (1393)، شرح جامع مثنوی معنوی، تهران: اطلاعات، چاپ سی و سوم.
- سبحانی، توفیق، (1378)، مثنوی معنوی، تهران: روزنه.
- سلدن، رامن، (۱۳۸۴)، راهنمای نظریه ادبی معاصر ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- سید، دیوید، (۱۳۸۲)، قرائتی نقادانه از چهره مرد هنرمند در جوانی اثر جیمز جویس، ترجمه منوچهر بدیعی، تهران: روزنگار.



- غلامحسین زاده، غریب‌رضا و نگار غلام‌پور، (۱۳۸۷)، «میخاییل باختین اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین»، تهران: روزگار.
- قبادی، حسینعلی، (1389)، چندآوایی و منطق گفت و گویی در نگاه مولوی به مسئله جهاد و توکل با تکیه به داستان شیر و نخچیران، جستارهای ادبی، دانشگاه فردوسی، سال چهارم و سوم، شماره 71: 170-94.
- کریستوا، ژولیا، (1381)، کلام، مکالمه و رمان در به سوی پسامدرن، پسا ساختارگرایی در مطالعات ادبی، ترجمه: پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- کلیگز، مری، (1388)، درسنامه نظریه ادبی، ترجمه جلال سخنور و همکاران، تهران: اختران.
- کهنمویی، ژاله و خسرو خاوری، (۱۳۸۸)، میخاییل باختین و نظام گفتمان ادبی، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ش 45- صص 5-16.
- معتمدی آذری، پرویز، (1385)، شیوه‌های کاربرد داستان در داستان و ریشه‌های شرقی آن در ادبیات، پژوهش‌های زبان خارجه، صص 109-126.
- مکاریک، ایرنا فرانسوا، (1381)، وضعیت پست مدرن، ترجمه: حسنعلی نوذری، چاپ دوم، تهران: گام نو.
- نامور مطلق، بهمن، (1387)، باختین، گفت و گومندی و چندصدایی مطالعه پیشابینامتنیت باختینی پژوهشنامه علوم انسانی 57.
- نولز، رونلد، (1391)، شکسپیر و کارناوال پس از باختین، ترجمه: زویا پورا آذر، تهران: هرمس.