

یک روایت، چند صدا؛ بررسی شیوه‌های گفت‌وگومندی و چندصدایی در رمان لالایی برای دختر مرده

امین ایزدپناه*
دانشگاه شیراز

چکیده

هدف از این پژوهش بررسی رمان لالایی برای دختر مرده اثر حمیدرضا شاه‌آبادی از نظر گفت‌وگومندی و چندصدایی، با توجه به نظریه‌ی رمان میخائیل باختین است. پژوهشگر کوشیده است با تحلیل محتوا به شیوه‌ی تأملی و درپیش‌گرفتن رویکردی توصیفی تفسیری، شیوه‌ها و عناصری که این اثر را گفت‌وگومند و چندصدا می‌سازد، بیابد. باختین رمان را گونه‌ای ادبی با ویژگی چندصدایی، متوجه دگربودگی و نقطه‌ی مقابل قطعیت‌پذیری می‌داند. او معتقد است صداهای گوناگون موجود در گفتمان رمان که ارزش‌ها و گرایش‌های مختلفی را با خود دارند و از این جهت آشتی‌ناپذیرند، مانع گره‌گشایی نهایی می‌شوند و پایانی باز را در رمان رقم می‌زنند. وجود حلقه‌ی راویان، تغییر زمان‌مکان، پرداختن به دختران از سوی مؤلف مرد، پایان باز، پیش‌کشیدن موضوع‌های اجتماعی که کمتر بدان پرداخته شده و مکان رخ دادن حوادث که درحاشیه‌ی شهر قرار دارد، از جمله مواردی است که لالایی برای دختر مرده را گفت‌وگومند، چندصدا و متوجه دگربودگی ساخته است. از طرفی، شیوه‌ی ناخطی و تمرکززدای روایت و تغییر چندباره‌ی راوی باعث تمرکززدایی و رشد ذهنی مخاطب نوجوان می‌شود. از این جهت لالایی برای دختر مرده را می‌توان نمونه‌ی مناسبی از رمان نوجوان و تجربه‌ای متفاوت دانست که می‌تواند زمینه‌ساز ارتقای حس زیبایی‌شناسی مخاطب شود و آمادگی او را برای متن‌هایی با ساختار پیچیده‌تر فراهم کند.

واژه‌های کلیدی: باختین، چندصدایی، دیگری، گفت‌وگومندی، لالایی برای دختر مرده.

* دانشجوی دکتری فلسفه تعلیم و تربیت amin423@yahoo.com

۱. درآمد

واژه‌ی دیالوجیک^۱ یا گفت‌وگویی که در زمینه‌های مختلف علوم انسانی از فلسفه و ادبیات گرفته تا علوم اجتماعی و تربیتی و حتی روان‌شناسی به کار می‌رود، از میخائیل باختین^۲ فیلسوف و نظریه‌پرداز ادبی روس است. باختین این واژه را در برابر دیالکتیک به کار برد؛ مفهومی که به یونان باستان و آموزه‌های سقراط و افلاطون و حتی پیش از آن‌ها به هراکلیتوس بازمی‌گردد. او در مقاله‌ی «گونه‌های سخن»^۳ (۱۹۸۱)، ضمن نقد دیالکتیک هگلی، بر این عقیده پای فشرد که دیالکتیک بیش از اندازه قالب‌یافته و فرمالیزه شده است؛ از این رو ضروری است به گفت‌وگوهای واقعی بازگردیم. تعریف خود باختین از دیالکتیک چنین است: «گفت‌وگویی را بگیرد و صداها را حذف کنید (جداسازی صداها)، حالت صداها (مشخصه‌های عاطفی و فردی) را نیز بردارید، مفاهیم انتزاعی و داوری‌ها را از کلمه‌های زنده و پاسخ‌ها بزدایید، همه چیز را در یک آگاهی انتزاعی به زور جای دهید و این چنین شما به دیالکتیک می‌رسید» (باختین، ۱۹۸۶: ۱۴۷). از نگاه او دیالکتیک شکلی از منطق است که می‌کوشد همه‌ی تفاوت‌های آشکار را تبدیل به این‌همانی^۴ کند و فرآیندی است در پی حل و فصل جدل و کشمکش برای رسیدن به وضعیتی خالی از تضاد و مغایرت، و به عبارت دقیق‌تر، رسیدن به وضع «مطلق». از نظر او، این وضعیت نهایی و مطلق راه را بر دیالوگ می‌بندد.

در واقع، دیالکتیک به دلیل توجه به یافتن و دستیابی به معنایی غایی و ایدئال، معناهای ضمنی و صداها را ناهمگون را نادیده می‌گیرد و در پی همسان‌سازی این معناها و صداهاست؛ در سوی دیگر، همه‌ی توجه دیالوجیک به خود سخن^۵ و مفاهیم ضمنی متکثر آن است.

برای باختین آگاهی انسان اساساً مفهومی چندوجهی است (نک: باختین، ۱۹۸۴: ۲۸۸) و دست‌کم دو صدا برای زندگی، برای وجود داشتن، ضروری است (همان: ۲۵۲). او معتقد است «آگاهی انسان در احاطه‌ی آگاهی دیگران است که بیدار می‌شود» (باختین؛ به نقل از: تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۸۳) و به همین دلیل است که «بریدن از دیگران، جداکردن خود و حبس کردن خود» را علت اصلی از دست دادن خویش‌ن‌خویش

1. Dialogic

2. Mikhail Bakhtin

3. Speech Genres

4. Identity

5. Utterance - speech

برمی‌شمرد و معتقد است «زندگی در گوهر خود گفت‌وگویی است» (همان: ۱۸۴)؛ از این رو، او بر تفاوتی برطرف‌نشده تأکید می‌کند و جدابودگی^۱ را شرط ضروری وجود می‌داند (نک: هالکوئیست^۲، ۱۹۹۷: ۱۹ و ۲۰).

از سوی دیگر باختین به جای توجه به ساختار، توجه خود را به گفته‌های ملموس افراد در شرایط اجتماعی مشخص معطوف می‌کند^(۱). از این نظر، زبان را باید پدیده‌ای «گفت‌وشنودی» در نظر گرفت که صرفاً بر حسب جهت‌گیری 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 (نک: ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۶۱)؛ به عبارتی، آنچه در گفت‌وگو رخ می‌دهد، در شبکه‌ای پیچیده از مؤلفه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، فردی و ایدئولوژیک قرار دارد که هر دو سوی گفت‌وگو در آن قرار دارند؛ بنابراین دستیابی به آگاهی، ساده نیست و نیازمند فعالیت است؛ فعالیتی که دو سوی این گفت‌وگو در آن، به‌طور برابر، امکان آگاهی‌یافتن داشته باشند. از این منظر، آگاهی‌یافتن بدون دیگری ناممکن می‌شود.

با این وصف، گفت‌وگو، به‌عنوان ویژگی ممتازکننده‌ی انسان از دیگر موجودات، معنابخش هستی و زندگی اوست. گفت‌وگو کمک می‌کند جریان آگاهی همچنان به حرکت خود ادامه دهد و آنچه باعث انجماد آگاهی می‌شود، کناره‌گرفتن از جهان گفت‌وگویی یا مسلط‌ساختن تک‌صدایی است.

۱-۱. مسئله چیست؟

در ایران، توجه به رمان نوجوان در دو دهه‌ی اخیر رو به فزونی نهاده و برخی از آثار منتشرشده در این گونه‌ی ادبی بیش از رمان‌های دیگر مورد توجه مخاطبان و منتقدان بوده‌اند. لالایی برای دختر مرده از جمله نمونه‌های تحسین‌شده در سال‌های گذشته است^(۲) و در جلسه‌های نقد و بررسی، بارها تحلیل و تمجید شده؛ با این حال، واکاوی نظری چندانی بر روی این اثر صورت نپذیرفته است.

با محکم‌شدن جای پای ادبیات کودک و نوجوان به‌عنوان رشته‌ای دانشگاهی، نقد نظری آثار این گونه از ادبیات رفته‌رفته به بخشی مهم و جدی از فعالیت‌های فرآیند دانشگاهی شدن تبدیل شده است. بررسی جنبه‌های گوناگون آثار برجسته‌ی ادبیات

^۱. Separateness

^۲. Holquist

کودک و نوجوان بر بنیان نظریه‌های ادبی شاخص در شناخت بهتر ویژگی‌های این آثار و نیز سیر رشد و تحول ادبیات کودک و نوجوان ایران سودمند است. هدف این مقاله بررسی و تحلیل گفتگومندی و چندصدایی در رمان لالایی برای دختر مرده است. از آنجاکه این دو مفهوم، به‌طور مستقیم، با مفهوم «دگربودگی» در ارتباط است، تحلیل «دیگری» نیز در این مقاله صورت می‌گیرد. بر این اساس، دو پرسش مطرح شده عبارت‌اند از: آیا رمان لالایی برای دختر مرده روایتی گفت‌وگومند و چندصداست؟ اگر چنین است، این گفت‌وگومندی و چندصدایی چگونه در متن پدیدار شده است؟

پشتوانه‌ی پرداختن به رمان نوجوان با استفاده از آن دسته دیدگاه‌های نظری که معمولاً برای رمان بزرگسال به کار می‌رود، رویکرد نیکولایوا (۱۹۹۸) به رمان نوجوان است؛ بنابراین رویکرد، میان رمان‌های نوجوان و حتی کودکان، با رمان بزرگسال، از نظر شیوه‌های داستان‌نویسی پیچیده‌ای که به کار می‌برند، چندان فاصله‌ای وجود ندارد.

۲. پیشینه‌ی نظری: نظریه‌ی رمان باختین

از نگاه باختین ساختار رمان از آغاز بر پایه‌ی تماس با واقعیت روزمره شکل گرفته و هسته‌ی مرکزی آن تجربه‌های شخصی و تخیل آزاد و خلاق است. این ویژگی‌ها به رمان هویتی متفاوت از دیگر گونه‌های ادبی می‌بخشد. از نظر او، رمان گونه‌ای است که همواره در حال آزمون خویش، جست‌وجو، به‌پرسش کشیدن و مرور فرم‌های تثبیت‌یافته‌اش است (نک: باختین، ۱۹۸۱: ۳۸-۴۰)؛ به همین دلیل، او توصیف دیالکتیکی از رمان را صرفاً برای توصیف ساختار رمان‌های مونولوجیک مناسب می‌داند؛ زیرا دیالکتیک روشی است برای یافتن تضاد و تناقض و برطرف‌ساختن آن؛ اما در رمان گفت‌وگویی و چندصدایی^۱ چنین سرانجامی متصور نیست؛ در رمان مونولوجیک یا تک‌صدایی آگاهی غالب راوی یا نویسنده می‌تواند به آگاهی شخصیت‌هایش وارد شود و چنانچه میان آن‌ها تفاوتی وجود داشته باشد، حل و فصلشان کند تا سرانجامی قاطع و قانع‌کننده برای آن‌ها رقم بزند (نک: دنتیس^۲، ۱۹۹۵: ۴۴). به عبارتی، در جهان رمان تک‌صدایی آگاهی‌ای استعلایی و فراتر وجود دارد که از آن راوی (یا نویسنده) است و دیگر شخصیت‌ها در ارتباط با این آگاهی استعلاییافته و به‌صورت شیء (ابژه)، معنا می‌یابند.

^۱. Polyphonic

^۲. Dentith

باختین با تأکید بر چندصدایی در رمان، بر این باور است هر سخن باید انتظار سخنی دیگر را داشته باشد و نیز نباید یک صدا بر صداهای دیگر چیرگی یابد (نک: همان: ۴۶). جان‌مایه‌ی این نگاه نظری به رمان، نقش تعیین‌کننده‌ی گفت‌وگو و وجود صداهای متنوع در کنار یکدیگر است. از نگاه او، گفت‌وگو درگاه و آستانه‌ی عمل نیست، خود عمل است و با پایان‌یافتن آن، همه‌چیز به پایان می‌رسد (نک: همان: ۳۳۸ و ۳۳۹)؛ بنابراین او در ادبیات نیز به دنبال نمونه‌هایی است که اصالت و اهمیت گفت‌وگو را در جهان داستان و روایت به رسمیت بشناسند و نمونه‌های عالی این دیدگاه فلسفی و نظری را در داستایوفسکی می‌یابد. باختین در کتاب *مسائل بوطیقهای داستایوفسکی*^۱ (۱۹۸۴)، رمان‌های این نویسنده را به شکلی چشم‌گیر، چندصدایی می‌داند؛ بدین معنی که شخصیت‌های آن‌ها از اقتداری هم‌پایه‌ی صدای^۲ راوی برخوردارند و این امر زمینه‌ساز ورود ما به گفت‌وگویی فعال با شخصیت‌ها می‌شود. از نگاه او، «ویژگی اساسی رمان‌های داستایوفسکی تکثر صداهای و خودآگاهی‌های درهم‌نیامیخته^۳ و مستقل است؛ یک چندصدایی اصیل [متشکل از] از صداهایی، به‌تمامی، معتبر» (باختین، ۱۹۸۴: ۶).

آنچه به‌طور کلی می‌توان از *مسائل بوطیقهای آثار داستایوفسکی* دریافت، سه مفهوم بنیادین است؛ نخست، مفهوم «خود قطعیت‌ناپذیر»^۴؛ بدین معنی که نمی‌توان کسی را به‌طور قطعی شناخت و درک یا طبقه‌بندی کرد. دوم، رابطه‌ی خود و دیگران است؛ از نگاه باختین، هرکس همواره در حال اثرپذیری از دیگران است و همه‌ی ما به‌شکلی گریزناپذیر با دیگران درهم‌تنیده هستیم تا جایی که حتی توانایی آگاهی‌یافتن بر پایه‌ی دگربودگی استوار است. مفهوم سوم چندصدایی است که با دو مفهوم پیشین در پیوند است؛ باختین معتقد است از میان گونه‌های مختلف ادبی این ویژگی‌ها و به‌ویژه خاصیت چندصدایی، بیش‌ازهمه، در رمان یافت می‌شود؛ رمان امکان چندصدایی و گفت‌وگومندی را فراهم می‌سازد و شخصیت‌های حاضر در آن به‌ناگزیر در ساخت یکدیگر نقش دارند.

چندصدایی مورد نظر باختین، به دلیل تأکیدش بر دیگری و فروکاهش‌ناپذیری هستی دیگری دلالت‌های اخلاقی دارد. از نگاه او وجود انسان را نمی‌توان تعریف کرد

^۱ *Problems of Dostoyevsky's poetics*

^۲ Voice

^۳ Unmerged consciousness

^۴ Unfinalizable self

و «همواره چیزی وجود دارد که به وسیله‌ی خود او می‌تواند ابراز و افشا شود» (همان: ۵۸). او معتقد است بسیاری نویسندگان، برخلاف روش نگارش داستایوفسکی، شخصیت‌های داستان خود را نه تنها دیگری به شمار می‌آورند، بلکه با آن‌ها همچون شیء (ابژه) رفتار می‌کنند و امکان سوژه‌بودن را به آن‌ها نمی‌دهند (نک: هالکوئیست، ۱۹۹۷: ۳۴)؛ پس او رمانی را چندصدایی می‌داند که در آن شخصیت‌ها به شکلی مستقل و بدون دخالت راوی به افشا و بازنمایی خویش و جهان خویش پردازند. در این حالت شخصیت‌ها نیاز به واسطه ندارند.

به‌طور کلی، نویسنده‌ی رمان، از نوع گفت‌وگومند آن، در مقایسه با دیگر گونه‌های ادبی، از راه اجازه‌ی بیان آزاد به شخصیت‌هایش، اطمینان حاصل می‌کند که استفاده‌ی او از آگاهی و دانشش به شخصیت‌هایی که آفریده، باعث محدودشدن 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 (نک: گوئرین^۱ و همکاران، ۲۰۰۵: ۳۶۷).

این شیوه‌ی روایت فراهم‌ساز شرایطی است که جهان‌بینی‌های متفاوت، صداهایی با زمینه‌ها و پیشینه‌های اجتماعی متنوع و تجربه‌های متفاوت، در عرض یکدیگر، امکان بازنمایی و نیز دریافت، به صورت‌های متفاوت، پیدا کنند. دریافت از سوی خواننده از آن رو اهمیت دارد که مخاطب صداهای موجود در متن نیز در جریان گفت‌وگو به‌صورتی فعال قرار دارد؛ در واقع هر گفته‌ای خطاب به کسی صورت می‌گیرد.

۳. پیشینه‌ی پژوهش

جوکاری و حدائق (۱۳۹۵) ضمن رد وجود صداهای مستقل در لالی‌ی برای دختر مرده این اثر را ایدئولوژیک و تک‌صدا دانسته‌اند. آقاپور (۱۳۹۲) در پژوهشی، با استفاده از نظریه‌ی باختین، تک‌آوایی و چندآوایی را در سه رمان نوجوان ایرانی و سه رمان غیرایرانی تحلیل کرده است. بهرامیان (۱۳۹۰) در پی یافتن شگردهای چندآوایی در رمان *سفار کاتبان* از ابوتراب خسروی و نمایشنامه‌ای از محمد چرمشیر برآمده و ضمن چندآوایی و بینامتنی دانستن آن‌ها، پارودی، چندزبانی و چند روایتگری را از جمله‌ی این شگردها می‌داند. دزفولیان راد و طالبی (۱۳۸۹)، با مقایسه‌ی اسطوره‌های ایرانی و یونانی براساس دیدگاه‌های باختین در مورد مفهوم‌های تک‌صدایی، چندصدایی و

^۱. Guerin

کارناوال، با آوردن نمونه‌هایی از اسطوره‌های هر دو سرزمین، چنین نتیجه گرفته‌اند که جهان اسطوره‌های ایرانی، جهانی تک‌صدا، سرد، مطلق و استبدادی است. دزفولیان راد و امن‌خانی (۱۳۸۸)، با بهره‌گیری از نظرهای میخائیل باختین درباره‌ی دیگری و نیز مفهوم گفت‌وگو، به بازخوانی داستان‌هایی از شاهنامه که رستم در آن‌ها حضور دارد، پرداخته و نتیجه گرفته‌اند حماسه گونه‌ای ادبی است که دیگری در آن حضور ندارد و همواره سخن از حذف اوست. غلامحسین‌زاده (۱۳۸۱) نشان می‌دهد چگونه مارک توآین^۱ در رمان *ماجراهای هکلبری فین*^۲ با ایجاد دو دنیای تک‌آوایی (جامعه‌ی آمریکا) و چندآوایی (قایق هکلبری فین)، دنیای کوچک‌تر را مبتنی بر به رسمیت شناختن دیگران و مکالمه و جهان بزرگ‌تر را براساس رد فردیت دیگران، استعمار، برده‌داری و سودجویی بنا کرده است. در میان پژوهش‌های خارجی، جوردانا هال^۳ (۲۰۱۰) با استفاده از اندیشه‌های باختین به تحلیل مجموعه‌ی *هری پاتر*^۴ پرداخته و نشان می‌دهد که خنده‌ی مردمی مورد نظر باختین در این اثر دیده می‌شود. نیکولایوا (۲۰۰۲)، ضمن بررسی چند نمونه از قصه‌های پریان مربوط به شوروی سابق، نشان می‌دهد که اگرچه این داستان‌ها با قراردادن کودک در محیطی ناآشنا، باعث اندکی توانمندی می‌شود، بازگشت به وضعیت آشنای خانه و تسلط قانون بزرگ‌سالان، به فرمان‌پذیری کودک‌کان و هنجارپذیری آنان می‌انجامد. الیک^۵ (۲۰۰۱) روابط قدرت و چندآوایی را در بخش‌هایی از دو رمان از سی. اس. لویس^۶ و پی. ال. تریور^۷، با استفاده از نظریه‌ی باختین، تحلیل کرده و از هم‌کناری بزرگ‌سال و کودک و حضور حیوانات در کنار آدمیان، به‌عنوان جلوه‌هایی از این ویژگی در این آثار نام برده است. از نظر او، حتی در کتاب‌های این دو، گاهی پیام‌های مهم از زبان جانوران منتقل می‌شود.

۴. روش پژوهش

این پژوهش مطالعه‌ای موردی است که در پارادایم^۸ کیفی و با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوای تأملی انجام شده است (نک: گال و همکاران، ۱۳۹۰: ۹۹۱ و ۹۹۲).

^۱ Mark Twain

^۲ The adventures of Huckleberry Finn

^۳ Hall

^۴ Harry Potter

^۵ Elick

^۶ C. S. Lewis's

^۷ P. L. Travers

^۸ Paradigm

پژوهشگر با استفاده از رویکرد توصیفی تفسیری برای تحلیل داده‌ها، کوشیده با بررسی مؤلفه‌های گفت‌وگومندی، چندصدایی و دیگربودگی در متن رمان، در پیوند با یکدیگر، شیوه‌هایی را که زمینه‌ساز گفت‌وگومندشدن رمان شده‌اند، یافته و تحلیل کند. واحد تحلیل در این بررسی کل متن بوده است.

۵. بحث و بررسی

۵-۱. چکیده‌ی رمان

زهره دختری دبیرستانی است که با خانواده‌اش در شهرکی در حاشیه‌ی تهران زندگی می‌کند. او، روزی در اتاقتش، دختری را می‌بیند که موهایش خاکستری‌ست و دست‌هایش از آرنج تا سرانگشتان سوخته است. این دختر حکیمه است؛ دختری اهل قوچان که پدرش او را از سر‌نداری به ترکمن‌ها فروخته بوده و حالا صدسالگی می‌شود که مرده؛ اما هنوز در پی یافتن خانواده‌اش است. از سوی دیگر، استاد دانشگاهی تازه‌کار پیگیر پژوهشی است که موضوع اصلی آن، سرنوشت دختران قوچانی فروخته‌شده به ترکمن‌ها در دوران مشروطیت است. او، در آغاز، پژوهش را با هدف ارتقای علمی و به‌دست‌آوردن وجهه و اعتبار شخصی دنبال می‌کند؛ اما رفته‌رفته این کار برایش جنبه‌ی اخلاقی می‌یابد و می‌کوشد با یافتن دست‌نوشته‌های میرزا جعفرخان که در آن زمان از سوی مجلس شورای ملی، مأمور رسیدگی به وضع و حال مردم قوچان شده، صدای این دختران را، پس از سال‌ها، به گوش مردم برساند. در این میان، زهره که بعد از دیدن حکیمه هرچه بیشتر گوشه‌گیر شده و از نظر خانواده‌اش رفتارهای غیرعادی دارد، حکیمه را با خود به ترمینال می‌برد تا به قوچان بروند؛ اما پلیس او را به خیال اینکه از خانه گریخته به مرکز نگهداری دختران می‌فرستد و خانواده‌اش را خبر می‌کند. زهره را از مرکز نگهداری دختران می‌برند؛ اما حکیمه همان‌جا پیش دخترانی که کسی را ندارند نگرانشان باشد، می‌ماند.

۵-۲. پژوهش کیفی به سبک رمان

پارادایم کیفی یا پدیدارشناختی در مقابل پارادایم کمی یا اثبات‌گرا، شیوه و گونه‌ای از رویکرد به پژوهش است که برخلاف پارادایم کمی مسلط، براساس نزدیک‌شدن به سوژه‌ی پژوهش و سکنی‌گزیدن^۱ در بافت و دنیای مورد پژوهش است. در این پارادایم آنچه اهمیت دارد، رونمایی از حقیقت است؛ به‌نحوی که این رونمایی نه از راه

^۱ Endwlling

فاصله‌گذاری میان محقق و موضوع تحقیق (یا شناسا و موضوع شناسایی) بلکه از راه پیوستگی میان این دو صورت می‌گیرد. در پژوهش کیفی بر مبنای فرض‌های ازپیش‌ساخته، دست به پژوهش نمی‌زنیم؛ بلکه می‌کوشیم حقیقت پدیدار شود؛ از این رو، طرح یک تحقیق کیفی معمولاً پیدایشی^۱ است و پژوهشگر بر رخداد‌های جدید همواره گشودگی دارد؛ همچنین، برخلاف پژوهش‌های کمی که در آن‌ها، به سبب اهمیت عینی بودن و کنترل جریان پژوهش، از ابزارهای اندازه‌گیری دقیق و مکانیکی استفاده می‌شود، در پژوهش کیفی ابزار پژوهش خود انسان، با همه ویژگی‌های انسانی‌اش است. در حالت دوم، پژوهش ماهیتی گفت‌وگویی به خود می‌گیرد و از گذرگاه نزدیک شدن به دیگری و امکان شنیدن صدای او، دستیابی به حقیقت ممکن می‌شود. در پژوهش کیفی، پژوهشگر مشاهده‌کننده‌ای مشتاق است که درهم آمیختن ذهنیت خویش و دیگری را راه رسیدن به حقیقت می‌داند. در این رویکرد حقیقت چهره‌ای میان‌آذهانی به خود می‌گیرد و فرآیند پژوهش بیش از نتیجه‌ی آن اهمیت دارد به همین دلیل از شیوه‌های روایی برای تهیه‌ی گزارش و نوشتن پژوهش کیفی استفاده می‌شود. در این حالت، این روایت دستاورد روبه‌روشدن پژوهشگر با مورد پژوهش‌اش به‌عنوان دیگری است؛ حاصل ورود به دنیای دیگری و چشم‌دوختن در چشم او. اخلاق پژوهش در این حالت بر این اصل اساسی که باختین و لوییناس بر آن پای‌فشرده‌اند، متکی خواهد بود؛ یعنی اولویت دیگری بر خویش. رویکردهای معرفت‌شناسی من‌محور که از زمان دکارت بدین سو مسلط بوده‌اند، شناسنده را اولویت بخشیده‌اند و بدین‌شکل، نوعی خشونت‌ورزی در حق دیگری، به‌عنوان موضوع شناخت، رواداشته شده است. تب شناخت دیگری بر پایه‌ی اولویت «من» از آن جهت خشونت‌ورزانه است که دیگری را نه در قالب واژگان خود او که در قالب و ساختار زبانی «من» معنا می‌بخشد؛ به‌عبارتی، من دیگری را تعریف می‌کند و هرگونه تعریف از این دست، نشناختن حق دیگری در بازنمایی خویش و از گذرگاه و در قالب زبان و واژگان خود اوست. به تعبیر داگلاس ازی^۲، «نوشتن یک پژوهش کیفی شامل مشارکت‌جستن در یک دیالوگ پیوسته است» (ازی، ۲۰۰۲: ۱۵۷). این پیوستگی نشان از آن دارد که روایت ما از دیگران تنها گوشه‌ای از یک دیالوگ خواهد بود که باید ادامه یابد؛ زیرا مبنای نظری پژوهش کیفی، اعتبار و اهمیت تکثر و رد تعمیم‌بخشی است.

^۱. Emergent

^۲. Douglass Ezzy

این مقدمه‌ی طولانی که با هدف نشان‌دادن اهمیت پژوهش‌های کیفی و ماهیت گفت‌وگویی آن آمد، بی‌ارتباط با رمان مورد مطالعه نیست. «من» که نخستین راوی داستان است، پژوهشگری دانشگاهی است و می‌خواهد مقاله‌ای درباره‌ی دختران قوچانی بنویسد تا در آغاز کارش به‌عنوان مدرس دانشگاه، آن را در نشریه‌ی دانشگاه آزاد چاپ کند تا هم «خودی نشان داده باشد» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۰: ۱۸۰) و هم «در آینده، از امتیاز مقاله برای بالابردن رتبه‌ی علمی‌اش استفاده کرده باشد». او به این دلیل سراغ این موضوع می‌رود که پرداختن به موضوعی متفاوت می‌تواند «نشانه‌ی دقت‌نظر» او در کارش باشد و اعتبارش را «پیش دانشجوها و استاد‌های دیگر زیاد کند» (همان).

شروع کار با این انگیزه صورت می‌گیرد و محقق هرچه بیشتر در مسیر پژوهش گام برمی‌دارد، با سختی‌هایی روبه‌رو می‌شود که او را هرچه بیشتر از انگیزه آغازینش دور می‌کند؛ تاجایی که اصلاً این هدف را فراموش می‌کند. طبیعی است که اگر انگیزه‌ی شخصی و مادی همچنان پابرجا می‌ماند او در دسرهای ادامه‌ی پژوهش را به جان نمی‌خرد و سراغ موضوعی دیگر می‌رفت که نیل به مقصود را آسان‌تر سازد؛ برعکس او به هر در بسته‌ای که می‌خورد، راه دیگری می‌جوید تا به حقیقت ماجرای دختران قوچانی دست یابد. در پایان این بخش از روایت، «من» که در حال بازگشت از عشق‌آباد به تهران است، دیگر همان آدم پیشین نیست و در جریان تحقیق تغییر کرده است: «دیگر فقط به نوشتن یک تحقیق دانشگاهی فکر نمی‌کردم. احساس می‌کردم دارم مأموریت میرزاجعفرخان را به پایان می‌رسانم؛ مأموریتی که نیمه‌کاره مانده بود. من داشتم گزارش او از وضع مردم قوچان را با خود به تهران می‌بردم. بالاخره، صدای دختران قوچانی به تهران می‌رسید» (همان: ۹۶).

این تغییر نگرش محقق حاصل زندگی کردن با موضوع پژوهش است. برخلاف پژوهش کمی که محقق از موضوع فاصله می‌گیرد، در پژوهش کیفی اثرگذاری و اثرپذیری شناسا و شناسنده، به سبب سکنی‌گزینی او در بافت پژوهش، موجب تغییر نگاهی عمیق‌تر نسبت به پژوهش کمی می‌شود. یک علت این مسئله شاید زمان‌بر بودن پژوهش کیفی در مقایسه با پژوهش کمی باشد.

گفت‌وگویی و بین‌ذهانی بودن که پیش‌تر بدان اشاره شد نیز، در لالی‌بی برای دختر مرده در پیوند با موضوع پژوهشگری وجود دارد. پژوهش کیفی به معنای «گفت‌وگویی پیوسته» بر این اصل استوار است که هر روایت تنها بخشی از واقعیت را بازتاب می‌دهد و این روایت‌ها همواره نسبت به روایت‌های دیگر، حالتی گشوده خواهند داشت. در

پژوهش کیفی ما با اقوال و افعال (گفته‌ها و کنش‌های) افراد روبه‌روئیم و بنابر آنچه هانا آرنه^۱ «تکثر انسانی»^۲ می‌نامد، ما نیاز داریم یکدیگر را بفهمیم؛ زیرا سخن‌ها و کنش‌هایی متفاوت از یکدیگر داریم. آرنه معتقد است «کیفیت آشکارساز سخن و کردار انسانی زمانی محقق می‌شود که مردم با دیگران باشند و نه له یا علیه هم، یک باهم‌بودگی^۳ محض» (آرنه، ۱۹۵۸: ۱۸۰). در این رمان ما با گزارش/روایتی از میرزاجعفرخان از دختران قوچانی روبه‌رو هستیم که ناتمام مانده و بخش‌هایی از آن از بین رفته است. روایت او حاصل بودن با مردم قوچان و از نزدیک تجربه‌کردن وضع و حال آنان است. روایت ناتمام و مخدوش میرزاجعفرخان را «من» در پژوهشش پی می‌گیرد و روایت خود را این بار، هم، از احوال دختران قوچانی و هم در وصف آنچه بر میرزاجعفرخان رفته به مخاطب می‌رساند. این باهم‌بودگی در مورد راوی در جریان پژوهش‌اش و پی‌جویی نوشته‌های میرزاجعفرخان صورت می‌گیرد. او با نوشته‌های میرزاجعفرخان که فرسوده و مخدوش هستند کلنجار می‌رود تا از سخنان او حقیقت دختران قوچانی را دریابد. از این نظر، می‌توان ادعا کرد تاریخ و مطالعه‌ی آن راهی است برای شناخت دیگرانی که زمان مکانی متفاوت از ما دارند.

مفهوم «افزون‌بینی»^۴ هم که از باختین است، در کار توضیح پژوهش به شیوه‌ی کیفی به کمک ما می‌آید. این مفهوم حکایت از این دارد که هر کدام از ما از زاویه‌ای می‌بینیم و دیگری از زاویه‌ای دیگر و گفت‌وگوی میان من و دیگری، یعنی هم‌نشینی ادراک من و دیگری، ادراکی فراتر از ادراک من و دیگری به دست می‌دهد (نک: باختین، ۱۹۹۰: ۱، بخش اول). از این نظر، کار «من» راوی ادامه‌ی ادراک میرزاجعفرخان است و ترکیبی از این دو ادراک، ادراکی فراتر از ادراک منفرد است.

تا اینجا «من» فقط با دنیای میرزاجعفرخان و دختران قوچانی که زمان مکان متفاوتی دارند زندگی کرده است و وقتی با زهره و دختران مرکز نگهداری روبه‌رو می‌شود، به زمان مکان خود می‌آید و این بار این روبه‌روشدن با دیگری باعث می‌شود زمینه‌ی دیگری برای روایت بیابد. حاصل این مواجهه، روایت او می‌شود از دختران امروزی که هنوز در جامعه، دیگری به حساب می‌آیند و پدر و مادرشان آن‌ها را نادیده می‌گیرند یا ترک می‌کنند.

1. Hannah Arendt (1906-1975)

2. Human Plurality

3. Togetherness

4. Surplus/Excess of seeing

میکوت^۱ و مورهاوس^۲ از هم‌بسته‌بودن شناسا و موضوع شناسایی^۳ و ناممکن‌بودن برون‌بودگی شناسا از موضوع شناسایی به عنوان یکی از اصول موضوعه و تصریح‌شده‌ی پژوهش کیفی یاد می‌کنند (نک: میکوت و مورهاوس، ۱۹۹۴: ۳۷). باختین نیز بر این ارتباط تأکید می‌کند و معتقد است باید این ارتباط پویا و دوسویه باشد و در این فرآیند، محقق و موضوع تحقیق بر یکدیگر اثر می‌گذارند؛ بنابراین نمی‌توان با موضوع تحقیق انسانی همچون یک شیء روبه‌رو شد.

نشانه‌ی این توجه به دوسویگی در رابطه‌ی محقق و موضوع تحقیق در رمان وجود دارد. راوی، میرزاجعفرخان و مینا که دست‌به‌کار غلط‌گیری متن نوشته‌های میرزاجعفرخان می‌شود، هر سه وارد دنیایی دیگر می‌شوند و شناخت دیگری برایشان به دغدغه تبدیل می‌شود. راوی درباره‌ی چگونه خواندن یک متن می‌گوید: «اگر به متنی که می‌خواند دل بدهد، می‌رود به دنیایی که پشت کلمه‌ها است، پشت حرف‌ها. آن وقت هر حرف فقط نشانه‌ای است برای رسیدن به آن چیزی که قرار است یادمان بیفتد» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۰: ۷۲). هرچند روبه‌روشدن هر سه‌ی آن‌ها با موضوع دختران قوچانی (دیگری) از روی اتفاق است، این اتفاق باعث می‌شود همگی به تدریج دل‌مشغول دیگری شوند و دیگری برایشان به یک هدف تبدیل می‌شود.

۵-۳. موضوع مشترک، صداهای متفاوت

یکی از نشانه‌های گفت‌وگویی‌بودن لالایی برای دختر مرده وجود راوی‌های مختلف است که به‌نوعی مرکزیت را در روایت رمان از بین می‌برد. باختین مرکز و مرکزبودن را نه یک مفهوم مطلق که امری نسبی می‌داند (نک: هالکوئیست، ۱۹۹۷: ۱۸)؛ به همین دلیل، دیالوجیسم^۴ باختین برخلاف دیالکتیک، و نیز بر خلاف روایت تک‌صدا که بر پایه‌ی رؤیای وحدت بنا شده است، به هیچ مطلق‌بودن و وحدتی باور ندارد.

شاه‌آبادی با تقطیع متن رمانش و درج نام راویان در ابتدای روایت هرکدام از آن‌ها به خواننده‌اش کمک می‌کند که گذر از یک روایت به روایت دیگر را راحت‌تر انجام دهد. این نشانه‌گذاری همراه است با نثرهای متفاوت. از نظر باختین، ما کلمه‌ها را از فرهنگ واژگان نمی‌گیریم، سخن و کلمه از دهان گویندگان آن‌ها خارج می‌شوند و

1. Maykut

2. Morehouse

3. Knower and known

4. Dialogism

بنابراین صدای آن‌ها را نیز با خود به همراه دارند (نک: باختین، ۱۹۸۱: ۲۹۴). مشخص‌ترین تفاوت سبک از آن روایت میرزاجعفرخان و نثر دوران مشروطه‌ی اوست. تفاوت سبک میرزاجعفرخان همراه است با تفاوت شیوه‌ی روایت او. افزون بر شیوه‌ی گزارشگری، میرزاجعفرخان در جایی روایت خود را به صورت نامه‌ای به رئیس مجلس شورای ملی می‌آورد و در جایی دیگر سیاهه‌ی دختران قوچانی فروخته‌شده را آورده است.

صدای میرزاجعفرخان به دلیل فاصله‌ی تاریخی‌اش و نیز قراردادن در گفتمانی دیگر با صدای راویان امروز تفاوت دارد. جدای از این تفاوت آشکار، سخن هر یک از این شخصیت‌ها، که راوی هم هستند، بازتاب بافت و زمینه‌ی زندگی آنان نیز هست؛ به‌طور مثال، مینا در روایتش بیش از زهره، گفت‌وگوی دیگران را (به‌خصوص پدر و مادرش) می‌آورد. «من» هم چنین است و گفت‌وگوهای او با دیگران، از جمله با مجید و همسرش، در متن بیش از زهره است. از نظر نوع گفت‌وگو نیز، دیالوگ‌های ردوبدل‌شده‌ای که مینا و من بازتاب داده‌اند، در مقایسه با دیالوگ‌های زهره که میان او و مادر یا برادرانش ردوبدل می‌شوند، صمیمانه‌تر است. دیالوگ‌های زهره با مادر و برادرانش بازتاب شرایط مردسالار محیط زندگی اوست که صدای زهره را خاموش می‌کند؛ اما مینا از شرایط بهتری برخوردار است و «من» نیز به دلیل مردبودن و بزرگ‌سال‌بودن آزادی روایت بیشتری دارد و در دیالوگ‌هایی که خودش در آن‌ها حضور دارد، مورد تهدید قرار نمی‌گیرد. نکته‌ی جالب این است که حضور زهره در لایه‌های بیرونی‌تر دیگربودگی، در مقایسه با مینا و من، به او این امکان را داده که بتواند بی‌واسطه با حکیمه در ارتباط باشد. او تنها کسی است که داستان سختی‌های حکیمه را برای ما روایت می‌کند و سرگذشت او را شرح می‌دهد. افزون بر ارتباط او با حکیمه، باز هم زهره تنها کسی است که بخشی از سرگذشت دختران مرکز بازپروری و نگهداری از دختران فراری و بی‌سرپرست را روایت می‌کند.

خواننده در طول روایت، شاهد تکامل شخصیت و هویت‌یابی من، مینا و زهره و میرزاجعفرخان در جریان جست‌وجوی دیگری و رویارویی با اوست. «من» به‌خاطر پژوهش درباره‌ی دختران قوچانی، رفته‌رفته نگاهش به کار پژوهش از یک فعالیت علمی و دانشگاهی به وظیفه‌ای اخلاقی تغییر می‌یابد. میرزاجعفرخان خیلی زودتر دچار این تغییر می‌شود؛ او که تازه داغ فرزند دیده، راهی مأموریت می‌شود تا از سوی مجلس، گزارشی از وضع و حال مردم قوچان تهیه کند. او با ورود به روستاهای این منطقه

خیلی زود با واقعیت تلخ زندگی سخت و پر از رنج مردم آشنا می‌شود و تا جایی پیش می‌رود که جاننش را بر سر انجام مأموریت و رساندن صدای مردم بی‌نوا به تهران (مرکز) می‌گذارد؛ البته او تا آخرین لحظه‌های حیات به نوشتن می‌پردازد؛ شاید به این دلیل که او «نوشتن را تنها کاری می‌دانسته که برای کمک به مردم از دستش برمی‌آمده است» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۰: ۹۵).

زهره هم که در شرایط خاموش‌کننده‌ای در خانواده قرار دارد و به‌عنوان یک دختر در خانواده‌ای مردسالار، ارزش و اعتبار چندانی ندارد، تنها کسی است که با حکیمه حرف می‌زند. وجود حکیمه، چه خیال و وهم باشد و چه او را واقعی بدانیم، باعث می‌شود زهره خطر فرار از خانه را برای رساندن حکیمه به خانواده‌اش به جان بخرد و از خانه بیرون بزند. هویت‌یابی زهره و تکامل شخصیت او زمانی رخ می‌دهد که همراهی او با حکیمه باعث می‌شود زهره پی ببرد، در جامعه‌ی دختران بسیاری همچون حکیمه وجود دارند. هرچند آسیب‌های امروز متفاوت از دیروز هستند، اصل موضوع تغییر نکرده و هنوز در جامعه حکیمه‌های بسیاری وجود دارند. زهره در مرکز نگهداری با دختران آسیب‌دیده‌ی دیگری هم‌صحبت می‌شود و بعد روایتگر احوال آن‌ها برای مینا و به‌واسطه‌ی او برای خواننده می‌شود. زهره با شناخت این دیگران، شناخت عمیق‌تری از خود و دختران در جامعه‌اش به دست می‌آورد.

مینا در این میان به نظر می‌رسد شخصیت ضعیف‌تری دارد. پدر مینا همیشه به او و دیگر اعضای خانواده نگران دیگری بودن را یادآور می‌شده؛ اما این حرف‌ها بر روی مینا تأثیری دلهره‌آور دارد؛ تاجایی که چهره‌درچهره‌شدن با حکیمه تامدتی روانش را دچار اختلال می‌کند. او در تک‌گویی‌ای سه‌و‌نیم‌صفحه‌ای اعتراف می‌کند که فقط می‌خواهد زندگی خودش را داشته باشد، که نمی‌تواند بار غم همه‌ی مردم را به دوش بکشد، همه‌ی کسانی که فقط محدود به زمان و مکان او نیستند، بلکه در هر جای دنیا و در هر برگی از تاریخ و در زمانی دیگر وجود داشته و دارند (نک: همان: ۱۲۱-۱۲۴).

شخصیت‌پردازی مینا به این شکل باعث می‌شود که رمان یک‌دست و یک‌صدا نباشد و می‌توان آن را تمهیدی برای گفت‌وگو‌مندکردن رمان به حساب آورد. زهره و مینا هر کدام به خانواده‌ای تعلق دارند که ساخت فرهنگی خود را دارند و هر کدام از این دو با وجود این بافت فرهنگی و سیاسی شخصیت ویژه‌ی خود را یافته‌اند. وجود تفاوت شخصیت‌ها با وجود آنکه وحدت موضوع وجود دارد، لایسی برای دختر مرده را به اثری دیالوژیک تبدیل می‌کند.

افزون بر چندصدایی و گفت‌وگومندی برآمده از تکثر راوی، تکثر زاویه‌دید راویان از موضوع دختران قوچانی و نیز جاعوض کردن پیاپی و ترتیب‌مند روایت راویان که گویی در یک حلقه‌ی گفت‌وگو نشست‌اند و به نوبت داستان خود را برای خواننده می‌گویند، شکل ناخطی و نامتمرکز بودن روایت نیز به گفت‌وگومندی رمان یاری رسانده است. هرچند راویان به ترتیب و از پی هم می‌آیند، روایت آن‌ها به هم ریخته است و از سیری خطی پیروی نمی‌کند؛ البته این مسئله درباره‌ی روایت میرزاجعفرخان کمتر صدق می‌کند؛ زیرا روایت او را تاریخ به ما رسانده است و آنچه ما می‌خوانیم، یادداشت‌های اوست که سیری منطبق بر منطق گزارش‌نویسی دارد.

تا اینجا، با سه گونه روایت سر و کار داریم: ۱. روایت تاریخی؛ ۲. روایت پژوهش کیفی؛ ۳. روایت کسانی که صاحب داده‌ها یا به‌عبارتی، آدم‌های مطلع هستند. می‌توان به این سه گونه یک روایت دیگر هم افزود که فرعی‌تر است و آن داستان فولکلوریک عدسک است. داستان عدسک که زهره برای حکیمه تعریف می‌کند، فصلی کامل از رمان را در برمی‌گیرد و حالتی کارناوالی دارد. کارناوال نیز از مفهومی‌های باختینی است؛ به معنی تعلیق موقت روابط قدرت در داستان به‌گونه‌ای که قدرت به امری نسبی تبدیل شود. از سوی دیگر، رمان چون در عرصه‌ی عمومی طبقه‌ی متوسط رخ می‌دهد و قدرت را خطاب قرار می‌دهد، می‌تواند کارکردی شبیه کارناوال داشته باشد که در میدان‌گاه‌های شهرها روی می‌دهد (نک: گوئرین، ۲۰۰۵: ۳۶۴).

در قصه‌ی عدسک پیرزن و پیرمردی صاحب پسری به اندازه‌ی عدس می‌شوند. خان به زور عدسک را از پدر و مادرش می‌گیرد. عدسک فرار می‌کند تا برای شکایت پیش حاکم برود و در راه، روباه، گرگ و شیری برای شکایت از دست خان با او همراه می‌شوند. حاکم با دیدن عدسک دستور می‌دهد او را جلوی مرغ‌ها بیندازند تا بخورندش. روباه از دل عدسک بیرون می‌آید و مرغ‌ها را می‌خورد و بعد دوباره سرجایش برمی‌گردد. همین کار دو بار دیگر هم ادامه می‌یابد و عدسک را جلوی گوسفندان و بعد اسب‌ها می‌اندازند؛ ولی گرگ و شیر، گوسفندان و اسب‌ها را می‌خورند و برمی‌گردند توی دل عدسک. حاکم که می‌بیند اگر ادامه دهد دودمانش بر باد می‌رود، به همه‌ی خواسته‌های عدسک تن می‌دهد. عدسک پیش پیرزن و پیرمرد برمی‌گردد و همه‌ی آنچه را در درونش جای گرفته بود، از جمله روباه و گرگ و شیر و همه‌ی آنچه را بلعیده بودند، در مزرعه آزاد می‌کند.

این بخش از رمان ویژگی‌های کارناوالی دارد؛ زیرا ساختار قدرت به‌واسطه‌ی موجودی که قدرت ندارد و از طبقه‌ی فرودست است، دستخوش و وادار به تغییر می‌شود. در جریان داستان‌های این‌چنینی (کارناوالی) که به گفته‌ی نیکولایو «به کودک قدرتی موقتی و آزادی‌ای محدود می‌بخشد» (نیکولایو، ۱۳۸۷: ۵۲۸)، ماجراجویی‌هایی رخ می‌دهد که به‌سبب شجاعت قهرمان و در اختیارداشتن اسباب و ابزار پایان خوشایندی دارند و در فرجام کار، قهرمان به دنیای واقعی بازمی‌گردد.

داستان عدسک را زهره برای حکیمه‌ای تعریف می‌کند که تنها با قصه سرخوش می‌شود یا به عبارتی زنده می‌ماند. از این جهت می‌توان گفت این بخش از رمان نوعی حالت گریز دارد؛ گریز از واقعیت‌های تلخی که کسانی مثل زهره، مینا و حکیمه هر یک به شکلی با آن‌ها آشنا هستند. موقتی‌بودن کارناوال در این رمان نیز وجود دارد. واقعیت که حاصل روابط قدرت است، تغییر نمی‌کند؛ ولی دست‌کم می‌تواند محملی برای فراموشی موقت آن باشد.

۵-۴. کارناوالی / ناکارناوالی

فصل داستان عدسک در رمان خاصیت کارناوالی دارد؛ اما خود رمان در مجموع و به‌صورت یک کل پیوسته، چندصدایی است؛ اما از دیدگاهی دیگر می‌توان گفت خصلت کارناوالی ندارد. به‌عقیده‌ی نیکولایو (پیشین)، یکی از ویژگی‌های روایت کارناوالی حرکت در زمان است؛ البته به‌صورت رفت‌وبرگشت و بدون آنکه قهرمان رمان آسیبی دیده باشد؛ به‌عبارتی برگشت‌پذیری یکی از مؤلفه‌های کارناوالی بودن است. درباره‌ی لالایی برای دختر مرده چنین نیست؛ نخست حکیمه است که امکان یافتن پدر و مادرش را ندارد و بالینکه پس از مرگ همچنان در زمان سفر می‌کند؛ اما این سفری است بی‌بازگشت و بی‌سرانجام. مینا هم که پس از فروپاشی عصبی در بلوک ۱۳ به دنبال زهره و حکیمه است و می‌خواهد با پایین‌پریدن از ارتفاع در زمان سفر کند و به‌عبارتی از سنگینی فشار زندگی خودش و دیگران که بر روی شانه‌هایش حس می‌کند آسوده شود، ناکام می‌ماند. مینا و زهره هر دو دختران دبیرستانی هستند که با ورود به نوجوانی امکان بازگشت به گذشته را ندارند و محیط امن کودکی سپری شده است. برای این دو داستان‌هایی که خوشایند حکیمه است، کارکرد ندارد؛ حکیمه هنوز به داستان‌های کارناوالی نیاز دارد تا به کمک آن‌ها درد و رنجش را فراموش کند و به سفرش در زمان ادامه دهد.

حالت دیگر ناکارناوالی رمان آنجاست که تلاش زهره و حکیمه برای فرار و سفر در همان آغاز ناکام می‌ماند و از ترمینال او را به مرکز نگهداری دختران می‌برند. سفر او آغاز نشده تمام می‌شود؛ سفری که با همراهی موجودی خیالی است. این همراهی بر خلاف داستان‌های کارناوالی که وجود نیروهای ماورائی، اسباب موفقیت است، سودمند نمی‌افتد و زهره را به پدرش تحویل می‌دهند؛ به عبارتی، بازگشت او به خانه، پس از ماجراجویی، موفقیت‌آمیز نیست. شاید اتفاق را بتوان کنایه‌ای دانست از ناکارآمدی چنین داستان‌هایی برای نوجوانانی که با واقعیت‌های نزدیک شدن به دنیای بزرگسالی، آن هم از نوع سهمگین‌اش، روبه‌رو هستند؛ در واقع، ماجراجویی ماورائی جایش را به سفری در دنیای واقعی می‌دهد و زهره با ورود به مرکز نگهداری دختران کم‌کم حکیمه را گم می‌کند. دیدن دختران آسیب‌دیده‌ی مرکز نگهداری، خواننده را با این واقعیت‌ها روبه‌رو می‌کند. به عبارتی، هر چند لالی برای دختر مرده رمانی است با تمهیدهای داستانی مبتنی بر تخیل، در ذات خود، واقع‌گراست و عنصرهای تخیل و سوررئالیزم آن باعث نمی‌شود رمان به سمت فانتزی شدن پیش برود و از واقعیت‌های اجتماعی حاکم بر فضای جامعه و داستان بگریزد. به این موضوع در خود رمان نیز اشاره می‌شود، جایی که از زبان مجید می‌خوانیم «ما داستان‌ها را در ذهن خود خلق می‌کنیم؛ ولی یک پای آن‌ها در دنیای واقعیت است» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۰: ۱۳۶).

جنبه‌ی دیگر ناکارناوالی بودن این رمان، تغییرنیافتن روابط قدرت است. کوشش زهره برای فرار از این روابط ناکام می‌ماند، ضمن اینکه در سرتاسر رمان نیز نمی‌توان تغییری در روابط قدرت حاکم یافت. مینا هم که در خانواده‌ای روشنفکر رشد کرده و شاهد شکست پدر آرمان‌گرایش در تغییر شرایط سلطه‌آمیز اجتماعی بوده، راه فرار را در مردن می‌یابد، ولی موفق نمی‌شود.

۵-۵. صدای مردان / صدای زنان

در روایت پست‌مدرن تلفیق صدای زنانه و مردانه وجود دارد. در رمان شاه‌آبادی نیز چنین است و دو راوی مرد در کنار دو راوی زن داریم. این برابری عددی و فصل‌بندی رمان به گونه‌ای که راویان سهمی برابر در روایت داشته باشند، در ظاهر جنبه‌ی دیالوجیک بودن رمان را بازنمایی می‌کند؛ اما پرسش اینجاست که در لایه‌های پنهان‌تر برتری با صدای مردانه است یا زنانه؟ پاسخ این پرسش دو جنبه می‌یابد؛ اگر مردان را بالغ و زهره و مینای نوجوان را در کنار هم قرار دهیم، آزادی میرزا جعفر خان و راوی

اول‌شخص (من) بیشتر است. مرد و بزرگ‌سال بودن به آن‌ها اجازه می‌دهد سفر کنند، ماجراجو باشند و برای تغییر وضعیت موجود تلاش کنند و در سوی دیگر، زهره و مینا از این ویژگی بی‌بهره‌اند؛ زهره بسیار محدود است و مینا هم با وجود آنکه شرایط خانه برای او مطلوب‌تر است، باز کنشی این‌چنینی ندارد. اقدام زهره برای ماجراجویی نیز به‌سرعت شکست می‌خورد؛ از این‌رو، می‌توان گفت مردان دست بالاتر را دارند. با این همه / این‌رمان را باید مدافع صدای زنان دانست؛ زیرا واقعیت اجتماعی موجود و بهره‌مندی بیشتر مردان در مقایسه با زنان را بازنمایی می‌کند.

لایه‌ی پنهان‌تری از رمان نشان از ناکامی مردان دارد. در روایت پسامدرن و دیالوجیک، نمی‌توان موفقیت را به‌طور مطلق به دست آورد. رسیدن به امر مطلق در رمان گفت‌وگومند در اساس ناممکن است؛ زیرا اگر چنین باشد و قطعی حاصل شود، رمان دیالوجیک نخواهد بود. این قطعیت اگر از سوی یک فرد به دست آید، رمان را تک‌صدا خواهد ساخت و اگر همگان بدان دست پیدا کنند نیز، حالتی دیالکتیک (از نوع هگلی) بدان می‌دهد.

در لایه‌ی برای دختر مرده هم میرزاجعفرخان و هم «من» که استاد دانشگاه است، ناکام می‌مانند. میرزاجعفرخان در راه می‌میرد و گزارشش به تهران نمی‌رسد، محقق نیز به‌صورت تمام و کمال به خواسته‌اش نمی‌رسد و حقیقت سرنوشت و ماجرای دختران قوچانی را به‌طور کامل کشف نمی‌کند؛ ضمن آنکه اگر میرزاجعفرخان در کارش موفق می‌شد، شاید تغییری در حال این دختران ایجاد می‌کرد؛ اما موفقیت محقق یا همان «من» راوی در کشف حقیقت این ماجرا دردی را از این مردم دوا نمی‌کند. شاید اگر من راوی را مساوی نویسنده بگیریم، موفقیت او تنها در رساندن صدای امثال حکیمه، زهره، مینا و دختران دیگری است که هر یک در دوران بحرانی بلوغ یا کودکی با آسیب‌های فراوانی روبه‌رو هستند و ما از گفت‌وگو با آن‌ها که فرزندان، خواهر، دوست و یا هم‌نوع ما هستند، غافل مانده‌ایم.

اگر آن‌گونه که در آغاز آمد، این رمان را همچون پژوهشی کیفی در نظر بگیریم، نتیجه‌ی کار روایت «دیگران» است از بخشی از واقعیتی که ممکن است رخ داده باشد. زهره، مینا و میرزاجعفرخان همگی راویان اصلی هستند و دیگر کسانی که در داستان حضوری کوتاه‌تر دارند نیز، بخشی از این کار پژوهشی‌اند که داده‌های آن‌ها در جریان ساخت این روایت نقش دارد. روایت نهایی کل یکپارچه‌ای را می‌سازد که باز هم تنها بخشی از حقیقت را بازنمایی می‌کند و باب گفت‌وگو همچنان باز است. این‌بار خواننده

است که در گفت‌وگو شریک می‌شود و مخاطب متن قرار می‌گیرد. بدین‌سان متن رمان، متنی گشوده است که مخاطب نیز مشارکت‌جوی دیگری است در گفت‌وگویی که متن آغاز کرده است. روایت ناخطی نامتمرکز متن به مخاطب مجال می‌دهد برای به‌دست‌آوردن آگاهی هر بار سراغ یکی از آدم‌های قصه که راوی آن هستند، برود و به کمک آن‌ها پازل قصه را تکمیل کند. تکرار روایان امکان تکرار موقعیت‌های گفت‌وگو را فراهم می‌سازد و چون هر یک از آن‌ها دانای بخشی از حقیقت داستان‌اند، مخاطب ناچار است با همه‌ی آن‌ها وارد گفت‌وگو شود تا اطلاعات آن‌ها را برای شناخت کنار هم بگذارد. روایت پراکنده‌ی هر یک از روایان گویی نشان از این دارد که همه‌ی آن‌ها بدون مقدمه و بدون سازمان‌دهی قبلی در کار روایت این قصه برای مخاطب، بخشی از آن چه رخ داده را به میل خود روایت می‌کنند.

۶. نتیجه‌گیری

لالایی برای دختر مرده در مقام متنی گفت‌وگومند این امکان را به شخصیت‌هایش می‌دهد که هریک با صدای ویژه‌ی خویش روایتشان را از رخدادها ارائه دهند. تکرار روایان که از آن می‌توان با عبارت «حلقه‌ی روایان» نام برد، تمهیدی است که مؤلف برای چندصدایی ساختن متن به کار برده است و با فصل‌بندی متن و آوردن نام راوی در آغاز هر بخش، تغییر صدا را مشخص می‌سازد. جدای از این تمهید ساختاری، این اثر به دلیل پرداختن به موضوعی اجتماعی که سابقه‌ی تاریخی دارد، یعنی دگربودگی زنان و دختران، و در کنار آن مسئله‌ی محرومیت، حاشیه‌نشینی و آسیب‌دیدگان اجتماعی، چه در گذشته و چه حال، کوششی است برای به‌مرکز آوردن دیگری. تحول شخصیتی روایان که خود در بطن حوادث قرار دارند، حاصل رویارویی آنان با دیگری است و هریک از آنان به شکلی دغدغه‌ی دیگری و شنیدن و رساندن صدای او را در خود بازمی‌یابد. انعطاف زمان‌مکانی متن در روایت رخدادها که خاصیتی ناخطی به روایت می‌دهد نیز، امکان تمرکززدایی از ذهن مخاطب نوجوان را فراهم می‌آورد و با ایجاد تجربه‌ی خواندنی متفاوت باعث رشد توانایی‌های خواندن می‌شود؛ به عبارتی متن رمان امکان گذار از دنیای خطی و تک‌صدا به دنیایی غیرخطی و چندصدا را فراهم می‌سازد. ویژگی ممتاز دیگر این رمان نزدیک کردن دو دنیای پژوهشگری از نوع کیفی و رمان‌نویسی است، به گونه‌ای که می‌توان متن را ترکیبی از این دو دانست. و سرانجام، اینکه لالایی برای دختر مرده بدون آنکه ادعای اخلاقی داشته باشد، رمانی اخلاق‌محور

است؛ زیرا متوجه دگربودگی و یادآور مسئولیت ما در برابر دیگری است. حکیمه دختری است که در زمان خود قربانی بی‌عدالتی و بی‌توجهی شده و کودکی‌اش را باخته است. او در روایت نقشی ندارد و بی‌صدا است؛ زیرا تاریخ صدای او را به ما نرسانده است؛ اما راویان رمان صدای حکیمه را به ما می‌رسانند. او نماینده‌ی همه‌ی دختران و کودکانی است که در جامعه‌ی ما هستند؛ اما نه دیده می‌شوند و نه شنیده. سیلی دختری که همیشه از دست پدرش کتک خورده و اکنون به‌نوعی جنون دچار شده بر گوش «من» راوی نواخته می‌شود تا یادآور مسئولیت همه‌ی ما در برابر فراموش‌شدگان جامعه باشد. لالایی برای دختر مرده می‌کوشد صدایی باشد برای دیگرانی که فرصت شنیده‌شدن صدایشان را نیافته‌اند و از این‌رو، رمانی گفت‌وگومند، چندصدایی و در نتیجه اخلاق‌محور است^(۳).

یادداشت‌ها

(۱). سوسور بر زبان یا لانگ (langue) به‌عنوان متن مورد مطالعه تأکید داشت؛ اما برخلاف این تأکید او بر ساختار زبان، باختین به گفتار یا سخن نظر دارد. این تفاوت از آنجا ناشی می‌شود که به‌نظر باختین، سوسور وجود انواع سخن را نادیده می‌گیرد. هر گفتار از گفتاری دیگر متمایز است، چون هریک به لایه‌های اجتماعی متفاوتی تعلق دارند و عناصر ارزشی آن‌ها یکی نیست. برخلاف زبان، گفتار مؤلف دارد و آنچه در گفت و گو وجود دارد، گفتار است. گفتار بینش مشخصی از جهان را که مخصوص صاحب آن است به نمایش می‌گذارد و این بینش‌های متفاوت زمینه‌ی گفت‌وگو را فراهم می‌سازند. از این دیدگاه معناداری هر گفتار فقط در رویارویی با گفتاری دیگر ممکن می‌شود و هر گفتاری باید انتظار داشته باشد با گفتار دیگری روبه‌رو شود.

(۲). برگزیده‌ی سیزدهمین دوره‌ی جشنواره‌ی دوسالانه‌ی کتاب کودک و نوجوان (۱۳۸۷)، برگزیده‌ی چهارمین دوره‌ی جشنواره‌ی کتاب برتر کودک و نوجوان (۱۳۸۸)، بهترین رمان نوجوان فارسی دهه‌ی هشتاد به انتخاب ۲۶ نویسنده و منتقد ادبیات نوجوان (۱۳۹۰)، قرارگرفتن در فهرست معرفی کتاب‌های برگزیده‌ی کتابخانه‌ی بین‌المللی کودکان مونیخ (۲۰۰۸).

(۳). از استاد ارجمند و فرهیخته‌ام، جناب آقای دکتر مرتضی خسرونژاد که راهنمایی‌ها و مشاوره‌های سودمندشان در فرآیند پژوهش و شکل‌گیری این مقاله، همواره راهگشا بوده است، صمیمانه سپاسگزارم. موضوع این مقاله بی‌ارتباط با شیوه‌ی پژوهشگری آن نیست و گفت‌وگوهای چهره‌به‌چهره و مکتوب من با استاد محترم، پیش‌برنده‌ی جریان نگارش این مقاله

بوده است. پیشنهادهای ایشان در بازنگری‌های چندباره‌ی مقاله‌ی نهایی، نشان از بی‌پایانی جریان گفت‌وگو و پویایی در کار پژوهش دارد.

منابع

- آقاپور، فرزانه. (۱۳۹۲). *بررسی دنیای فانتزی شش رمان برگزیده‌ی نوجوان ایرانی و غربی*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه شیراز.
- ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی به نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز.
- بهرامیان، اکرم و همکاران. (۱۳۹۰). «مقایسه‌ی جلوه‌های چندآوایی باختین در نمایشنامه‌ی داستان دور و دراز و سلطان‌بن‌سلطان و به دیار فرنگ به روایت مرد مشکوک محمد چرمشیر و رمان اسفار کاتبان ابوتراب خسروی». *مجله‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی*، ش ۴۴، صص ۱۳-۲۴.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). *منطق گفت‌وگویی*. ترجمه‌ی داریوش کریمی، تهران: مرکز.
- جوکاری، مهناز و بهی حدائق. (۱۳۹۵). «بررسی میزان نفوذ ایدئولوژی در رمان نوجوان لالایی برای دختر مرده؛ با بهره‌گیری از رویکرد چندصدایی باختین در گفتمان روایی». *مجموعه‌مقالات پنجمین همایش ملی ادبیات کودک و نوجوان*. صص ۳۷۴-۳۹۴.
- دزفولیان‌راد، کاظم و عیسی امن‌خانی. (۱۳۸۸). «دیگری و نقش آن در داستان‌های شاهنامه». *فصلنامه‌ی پژوهش زبان و ادب فارسی*، ش ۱۳، صص ۱-۲۳.
- _____ و معصومه طالبی. (۱۳۸۹). «مقایسه‌ی اساطیر ایران و یونان بر پایه‌ی اندیشه‌های باختین». *نشریه‌ی ادبیات تطبیقی*، ش ۲، صص ۹۷-۱۱۵.
- شاه‌آبادی، حمیدرضا. (۱۳۹۰). *لالایی برای دختر مرده*. تهران: افق.
- غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا. (۱۳۸۱). *دنیای تک‌آوایی و چندآوایی در رمان ماجراهای هاگلبری فین؛ قرائتی براساس آئینه منطق مکالمه میخائیل باختین*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه شیراز.
- گال، مردیت و همکاران. (۱۳۹۰). *روش‌های تحقیق کمی و کیفی در علوم تربیتی*. ترجمه‌ی گروه مترجمان، تهران: سمت.
- نیکولایوا، ماریا. (۱۳۸۷). «بزرگ‌شدن، دوراهی ادبیات کودک»، در: *دیگرخوانی‌های*

ناگزیر؛ رویکردهای نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک. به کوشش مرتضی خسرونژاد،

تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان. صص ۴۹۷-۵۳۹.

Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.

Bakhtin, M. M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: university of Texas.

----- (1981). *The Dialogic Imagination*. Trans by C. Emerson & M. Holquist. Austin: university of Texas.

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

----- (1990). *Art and Answerability*. Trans by K. Brostrom. Austin: University of Texas.

Dentith, S. (1995). *Bakhtinian Thought*. London: Rutledge.

Elick, L. C. (2001). "Animal Carnivals: A Bakhtinian Reading of C. S. Lewis's *The Magician's Nephew* and P. L. Travers's *Mary Poppins*". *Conventions of Children's Literature: Then and Now*. 35 (3), pp. 454-470.

Ezzy, D. (2002). *Qualitative Analysis: Practice and Innovation*. London: Rutledge.

Guerin, W. L. et al. (2005). *A Handbook of Critical Approaches to literature*. Oxford: oxford University Press.

Hall, J. (2010). "Embracing the abject other: the Carnival imagery of *Harry Potter*". *Children's Literature in Education*. 42 (1), pp 70-89.

Holquist, M. (1997). *Dialogism: Bakhtin and his world*. London: Rutledge.

Maykut, P. S. & Morehouse, R. E. (1994). *Beginning Qualitative Research: A Philosophic and Practical Guide*. London, Washington D.C: Falmer Press.

Nikolajeva, M. (1998). "Exit children's literature". *The lion and the unicorn*, 22 (2), pp. 221-236.

----- (2002). "Fairy tales in society's service". *Marvels & Tales*. 6 (2), pp171-187.