

کاوشی بر میزان نفوذ ایدئولوژی در رمان نوجوان، مورد مطالعه: رمان لالایی برای دختر مرده

مهناز جوکاری^{*۱}
دکتر بهی حدائق^۲

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۱۴

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۳/۲۵

چکیده

از دگرگونی‌های بنیادین در جریان تفکر و آموزش انتقادی در بیست سال اخیر، پذیرش این مسأله است که تمام متون به طرز گریزناپذیری با ایدئولوژی درآمیخته‌اند و ایدئولوژی معنایی جداگانه بر دوش متن نیست. این امر، ضرورت بررسی‌های پیچیده‌تر در این زمینه را بیش از پیش آشکار می‌کند؛ به‌ویژه در حوزه ادبیات کودک و نوجوان که همواره رابطه بین بزرگسالی که کتاب را می‌نویسد و کودک و نوجوانی که کتاب را می‌خواند، منجر به نوعی عدم توازن قدرت شده‌است و نویسندگان همواره کوشیده‌اند تا به القای دیدگاه خود به مخاطب کودک و نوجوان بپردازند. در دهه اخیر، نویسندگان کوشیده‌اند که با استفاده از تکنیک‌هایی از فشار هرچه بیشتر ایدئولوژی بر مخاطب خود بکاهند. اما آنچه اهمیت دارد این است که صرف استفاده از این تکنیک‌ها، گاهی حتی به القای هرچه بیشتر ایدئولوژی یک متن منجر شده‌است. یکی از رویکردهایی که از طریق آن می‌توان تکنیک‌های به‌کاررفته توسط نویسندگان را به‌خصوص در حوزه روایت بررسی کرد، گفتمان روایی است که در آن، عامل‌های روایی، مانند نویسنده ضمنی، راوی، شخصیت‌های داستان، روایت‌شنو و خواننده ضمنی بررسی می‌شوند. در این پژوهش، برآنیم که این عامل‌های روایی را باتوجه به رویکرد باختین به چندصدایی، دوصدایی و تک‌صدایی در رمان نوجوان لالایی برای دختر مرده بررسی کنیم و اینکه نشان داده شود این رمان، چه اندازه به سمت القای ایدئولوژی یا شکست آن در متن پیش رفته‌است.

واژگان کلیدی: ایدئولوژی، گفتمان روایی، چندصدایی، لالایی برای دختر مرده

* m.jokari67@gmail.com

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی (ادبیات غنایی) دانشگاه شیراز
۲. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز

۱- مقدمه

حضور ایدئولوژی‌ها در متن، همواره توسط منتقدان مورد بررسی قرار گرفته‌است؛ به‌ویژه در حوزه ادبیات کودک و نوجوان که دو جنبه هنر و آموزشی بودن آن همواره مورد مناقشه بوده‌است. اما آنچه اهمیت دارد این است که ایدئولوژی تنها آنچه در درون‌مایه و محتوای اثر دیده می‌شود نیست و ممکن است ایدئولوژی در زوایای پنهان متن نفوذ پیدا کرده باشد. هر کتاب گونه‌ای ایدئولوژی ضمنی دارد که راهی قدرتمندتر برای ارائه ایدئولوژی است و تأثیری بیشتر بر مخاطب دارد. استیونز در این باره معتقد است که استفاده بزرگسالان از داستان به‌مثابه عاملی برای اجتماعی‌شدن، فرایندی آگاهانه و عمدی است (Stephens, 2003: 9).

اهمیت پی‌گیری این مسأله، به‌ویژه وقتی با مخاطب کودک مواجه هستیم، بیشتر می‌شود؛ زیرا چنان‌که استیونز اشاره می‌کند: «دوران کودکی، شکل‌گیری دوره مهمی در زندگی انسان است، زمانی برای آموزش اولیه درباره ماهیت جهان، چگونگی زندگی کردن در آن، چگونگی ارتباط با دیگر مردم، چه اندازه باورداشتن، چقدر و چگونه فکر کردن. به‌طور کلی مقصود ارائه‌کردن جهانی قابل فهم است» (ibid: 8).

زبان و روایت داستان و به‌طور کلی زوایای زیبایی‌شناسی متن از جنبه‌هایی هستند که ممکن است به پنهان‌کردن ایدئولوژی کمک کنند. استیونز در این باره در مقاله خود می‌گوید که زبان خود ممکن است به طبقه اجتماعی یا جنسیتی ویژه وابسته شود. به همین دلیل باید به چگونگی آشکارشدن ایدئولوژی‌ها در اشکال مختلف داستان توجه کرد و به فرایند روش مطالعه انتقادی پرداخت (استیونز، ۱۳۸۷: ۷۱).

استیونز در کتاب خود به شکل خاص استفاده از زبان معتقد است که به القای ارزش‌ها و نگرش‌ها منجر می‌شود. او در این باره می‌گوید ایدئولوژی در زبان و به وسیله زبان بیان می‌شود، معانی درون زبان را نیز جامعه تعیین می‌کند و روایت را هم همان زبان می‌سازد؛ پس می‌توان ساختارهای روایی و زیبایی‌شناسانه متن را نیز در چارچوب‌های ایدئولوژیک بررسی کرد. به عقیده وی «روایت بدون ایدئولوژی غیر قابل تصور است» (Stephens, 2003: 8).

او همچنین در این باره می‌گوید: «اگر ما خواندن را فرایندی نقادانه بدانیم، حضور ضمنی مفروضات نویسنده در متن قابل بحث است. مسلماً این حضور ضمنی دارای تأثیر قدرتمندتری است؛ تا آنجایی که این فرضیات ممکن است به عنوان ارزش شناخته شوند برای ارائه در جامعه‌ای که در آن کودکان از متن‌ها استفاده می‌کنند» (McCallum & Stephens, 2010: 362).

هالیدی^۱ نیز زبان را عامل اجتماعی کردن بسیار نیرومندی می‌داند؛ «زیرا بچه‌ها به وسیله زبان، از دنیای پیرامون خود درس می‌آموزند» (ناولز و مامجر، ۱۳۸۰: ۵۶). آنچه در این میان اهمیت دارد این است که در فرایند یک متن، علاوه بر نویسنده، همه عامل‌های روایی دخیل هستند و می‌توانند در راستای اهداف و ایدئولوژی نویسنده ضمنی قرار گیرند یا صدای مستقل خود را در رمان بروز دهند. وجود صداهای مختلف در یک متن، می‌تواند به تکثر معنا منجر شود و در نهایت از فشار ایدئولوژی متن بکاهد. این صداهای مختلف، تنها به صدای شخصیت‌های درون متن ختم نمی‌شود، بلکه صدای مستقل عامل‌های روایی و آوایی جدا از آوای نویسنده نیز می‌تواند تأثیری ژرف در چندصدایی متن و شکستن ایدئولوژی مرکزگرای متن داشته باشد.

در این پژوهش نیز برآنیم تا با بررسی رمان *لالایی برای دختر مرده*، با توجه به نقش عامل‌های روایی در شکل‌گیری فرایند متن و نفوذ و سیطره ایدئولوژی و همچنین تأثیر نظریات باختین در کم‌کردن فشارهای ایدئولوژیک متن پردازیم. به همین دلیل، ابتدا به تعریف ایدئولوژی در این پژوهش و همچنین گفتمان روایی و چندصدایی باختین خواهیم پرداخت و سپس رمان را از این منظر بررسی خواهیم کرد.

۲- ایدئولوژی

ایدئولوژی اصطلاحی است که در طول تاریخ دستخوش دگرگونی‌های فراوانی شده‌است. به همین دلیل ارائه تعریفی قطعی از آن تقریباً ناممکن است. اولین بار اصطلاح ایدئولوژی را دستات دوتریسی به کار برد تا به گفته خودش بتواند «تجزیه و تحلیلی ریشه‌ای از ذهن انسان ارائه دهد» (ناولز و مامجر، ۱۳۸۰: ۵۵).

اما ایدئولوژی نه تنها به نظام عقاید، بلکه به مسائل قدرت نیز اشاره دارد. نظرات مختلف درباره ایدئولوژی در طول تاریخ باعث شد که دسته‌بندی‌های مختلفی از این تعریف‌ها ارائه شود؛ چنان‌که می‌توان نظریه‌پردازان این حوزه را در دسته‌های مختلفی جای داد. از جمله این دسته‌بندی‌ها، کاری است که تامپسون^۲ براساس نظرات این نظریه‌پردازان بر مفهوم ایدئولوژی در طول تاریخ انجام داده و این دریافت‌های گوناگون را به دو دسته کلی تقسیم کرده‌است: «یک نوع کلی استنباط یا دریافت، چیزی است که من آن را دریافت‌های خنثای ایدئولوژی

1. Halliday
2. Thompson

خواهم خواند. دریافت‌های خنثی دریافت‌هایی‌اند که کارشان مشخص‌ساختن پدیده‌ها به عنوان ایدئولوژی یا دارای ویژگی ایدئولوژیکی است. بی‌آنکه تلویحاً بگوید که این پدیده‌ها لزوماً همراه‌کننده، خیالی یا در خط منافع گروه خاصی است» (تامپسون، ۱۳۷۹: ۶۷). تامپسون نوع دوم دریافت ایدئولوژی را دریافتی انتقادی می‌داند و می‌گوید: «دریافت‌های انتقادی، دریافت‌هایی هستند که ناقل معنایی منفی، انتقادی یا تحقیرآمیزند» (همان‌جا). «مطالعه ایدئولوژی در واقع، مطالعه روش‌هایی است که طی آنها معنا به خدمت استقرار و حفظ روابط سلطه درآید» (همان: ۷۰).

آنچه در این میان اهمیت دارد، انواع دیگر روابط سلطه در میان روابط اجتماعی است. به‌طور کلی «روابط سلطه را باید روابط نظام‌مند اقوام‌یافته [نامتقارن قدرت به شمار آورد. روابط قوام‌یافته قدرت یا روابط سلطه، همانا هنگامی حکم‌فرما می‌شود که افرادی یا گروه‌هایی از قدرتی برخوردار می‌شوند که به هر دلیل، برای افراد یا گروه‌هایی دیگر، دستیابی به آن میسر نیست» (ناولز و مامجر، ۱۳۸۰: ۵۶).

این قدرت، تنها به مسائل سیاسی اشاره ندارد و به بنیان‌ها و روابط اجتماعی نیز مربوط می‌شود. مورای ناولز و کرستن مامجر در کتاب خود با عنوان *ایدئولوژی و ارشاد در ادبیات کودکان*، این روابط سلطه را به ارتباط‌های سلطه سازمان‌یافته اجتماعی تعمیم داده‌اند و روابطی همچون روابط مردان و زنان، قومی بر قوم دیگر و حتی روابط کودک و بزرگسال را از جمله این روابط سلطه خوانده‌اند. آنها برتری بزرگسالان را به خاطر تجربه بیشتر آنها، قدرت بالاتر و دسترسی به رسانه‌های گروهی می‌دانند و معتقدند که بزرگسالان در همه زمینه‌های اجتماعی و اقتصادی و مادی، قدرتی برتر از کودکان دارند. بزرگسالان که خود نیز زیر سلطه روابط ایدئولوژیک دیگری در جامعه هستند، از ابزارهای مختلفی برای انتقال افکار و سلطه خود بر کودکان استفاده می‌کنند که اصلی‌ترین و مهم‌ترین آن زبان است. (همان‌جا).

ادبیات یکی از ابزارهای زبان برای انتقال ایدئولوژی است. در طول تاریخ، ادبیات همواره به‌مثابه عاملی برای تأثیرگذاری بر توده‌ها استفاده شده‌است و ادبیات کودک نیز از این قاعده مستثنی نیست؛ چنان‌که استیونز می‌گوید: «آفرینش و گفتن داستان، آنچه اینجا گفتمان روایی می‌خوانمش، استفاده ویژه‌ای از زبان است که از آن راه جامعه، ارزش‌ها و نگرش‌های رایج خود را بیان و منتقل می‌کند؛ اما این فرایند بدون توجه به نیت نویسنده روی می‌دهد. زیرا ساختن یک روایت بدون ایدئولوژی امری ناممکن است» (استیونز، ۱۳۸۷: ۷۳).

۳- گفتمان روایی

نظرات مختلفی در زمینه گفتمان وجود دارد که می‌توان برای رسیدن به تعریفی جامع آنها را دسته‌بندی کرد. چنان که مامجر، رویکردهای مختلف به گفتمان را به سه رویکرد اصلی تقسیم می‌کند: «۱- رویکردی که بنیاد زبان‌شناختی دارد و تحت تأثیر آراء مایکل هالییدی است؛ ۲- رویکردی که بیشتر بر بنیاد جامعه‌شناختی استوار است و تحت آراء هارولد گارفینگل قرار دارد؛ ۳- رویکرد سومی نیز وجود دارد که توجه خاصی به رابطه بین زبان و ایدئولوژی دارد که تحت عنوان زبان‌شناسی انتقادی مشهور است» (به نقل از آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۹۲).

بررسی متون براساس گفتمان انتقادی در ادبیات اهمیت ویژه‌تری دارد؛ زیرا مسأله زبان و ایدئولوژی و قدرت که از مفاهیم اصلی در تحلیل گفتمان انتقادی هستند، در تحلیل متون ادبی پررنگ‌تر می‌شوند. چنانکه رونالد کارتر^۱ می‌گوید: «واژه ادبیات را سوای از اصطلاح ایدئولوژی نمی‌توان تعریف کرد. درحقیقت، مطالعه علمی و توصیف زبان متن نمی‌تواند خنثی و بدون سوگیری باشد؛ زیرا موقعیت اجتماعی فرهنگی تحلیل‌گر ایجاب می‌نماید که توصیف و تحلیل متون، همراه با دخالت عوامل سیاسی می‌باشد» (به نقل از آقاگل‌زاده، ۱۳۸۶: ۲۰).

اما آنچه که درارتباط با متون ادبی باید مدنظر قرار گیرد، این است که آیا می‌توان متون ادبی را هم مانند دیگر متون بررسی کرد؟ آیا می‌توان تنها یک دیدگاه را برای بررسی تمام متون در نظر گرفت؟ تحلیل‌گران گفتمان انتقادی بر این باورند که متون ادبی نیز مانند سایر متون در خدمت ارتباط‌اند؛ به‌همین دلیل، می‌توان آنها را هم به روش انتقادی تحلیل نمود. «جهت تحلیل متون ادبی نیز ضرورت دارد که بر ابعاد تعاملی متون ادبی تأکید شود. این‌گونه تلقی از ادبیات، به منزله کلام (گفتمان)، متن ادبی را میانجی روابط بین استفاده‌کنندگان زبان، اعم از روابط گفتاری و روابط مبتنی بر آگاهی‌های ایدئولوژیکی و نقش و وظایف اجتماعی می‌داند و بدین روش، متن ادبی به یک نوع کنش یا فرایند تبدیل می‌شود.» (همان: ۲۴).

اهمیت این نقش ارتباطی از این رو است که در متون ادبی، ویژگی ارتباطی بین نویسنده و خواننده بسیار اهمیت دارد. فاولر در بررسی رمان و با توجه به تقسیم‌بندی‌هایی که از متن به دست می‌دهد، در تعریف گفتمان می‌گوید: «گفتمان به همه بعدهایی از رمان اطلاق می‌شود که به مفهوم‌هایی مانند گفت‌وگو، دیدگاه، نگره، جهان‌بینی و لحن مربوط‌اند. گفتمان، بیان زبانی باورهای نویسنده، سرشت فراگردهای فکری او و داوریهایی است که می‌کند. این تعریف را

1. Ronald Carter

می‌توان به روایت‌گر و شخصیت‌های داستان نیز نسبت داد. گفتمان، همچنین دلالت دارد بر شبکه‌ای سراسری از رابطه‌های موجود میان نویسنده، شخصیت‌ها و خواننده پنهان که از راه زبان بازنمایانده می‌شوند» (فاولر، ۱۳۹۰: ۷۰).

فاولر به بعد ارتباطی گفتمان نظر دارد و باتوجه به دیدگاه و تقسیم‌بندی هالییدی در این زمینه می‌گوید: «هلیدی سه نقش هم‌زمان برای زبان در نظر می‌گیرد: متنی، میان‌کسانی و ایده‌ای. من الگوی ساختار متنی خود را بر مبنای نقش متنی هلیدی سامان داده‌ام؛ با استفاده از نقش میان‌کسانی او می‌توانیم بخش مهمی از مقوله‌ای را بررسی بکنیم که من گفتمان نامیدم» (همان: ۷۱). این بخش میان‌کسانی که بیشتر با عنوان بیناسوژگی یا بینافردی مطرح شده است، همان بعد ارتباطی گفتمان است که به رابطه بین نویسنده و خواننده و فرایندی که معنا برای رسیدن به مخاطب طی می‌کند، می‌پردازد. فاولر در اشاره به این موضوع می‌گوید: «هر متن یک گفتمان است، کنشی زبانی که از نویسنده‌ای پنهان سر می‌زند که طرحی معین از خواننده پنهان در ذهن خود دارد» (همان‌جا).

۴- گفتمان و صدا از دیدگاه باختین و ارتباط آن با ایدئولوژی

باختین به ماهیت گفتمانی رمان اشاره دارد و گفتمان را پدیده‌ای اجتماعی می‌داند که باعث هماهنگی و یکی شدن شکل و محتوا می‌شود. او رمان را نیز مجموعه‌ای از گفتارهای اجتماعی و صداهای فردی می‌داند که هنرمندانه سازمان یافته‌اند. «گفتار نویسنده، گفتارهای راویان، گونه‌هایی که در رمان گنجانده شده‌اند و گفتار شخصیت‌ها صرفاً همان واحدهای بنیادین ترکیب نگارشی هستند که به مدد آنها دگر مفهومی می‌تواند قدم به رمان گذارد. هر یک از این واحدها امکان به وجود آمدن کثرت صداهای اجتماعی و مجموعه متنوعی از ارتباطات و روابط متقابل آنها را (که همواره کم‌وبیش مکالمه‌ای هستند) فراهم می‌آورد» (باختین، ۱۳۹۱: ۳۵۱).

باختین به نقش عامل‌های روایی در ایجاد گفتمان رمان نیز تأکید دارد. نویسنده، راوی، شخصیت‌ها و خواننده که در تعاملی پویا با یکدیگر، گفتمان رمان را شکل می‌دهند و صداهای مستقل خود را در رمان بروز می‌دهند که منجر به چندصدایی در رمان شده و از فشار ایدئولوژیک متن می‌کاهد. باختین لازمه این گفت‌وگوی پویا را در نظر گرفتن مخاطب به عنوان عاملی فعال در فرایند خوانش متن می‌داند و در این باره می‌گوید: «جهت‌گیری به سوی شنونده، عنصر اصلی تشکیل‌دهنده گفتمان بلاغی محسوب می‌شود. برای فن بلاغت بسیار

مهم است که ارتباط با شنونده واقعی و در نظر گرفتن او، ارتباطی باشد که به ساختار درونی گفتمان بلاغی نیز قدم می‌گذارد» (همان: ۳۷۰).

باختین معتقد است که در گفت‌وگوی درون متن، نباید خواننده را به چشم فردی نگریست که منفعلانه مطالب را می‌فهمد، بلکه خواننده کسی است که فعالانه به پاسخ‌گویی می‌پردازد و عکس‌العمل نشان می‌دهد. او این پاسخ را عاملی محرک می‌داند که بستری لازم را برای ادراکی پویا و فعال مهیا می‌کند. به همین دلیل نیز جهت‌گیری نویسنده در برابر خواننده اهمیت فراوانی دارد. «هیچ گفته‌ای را در مجموعه نمی‌توان تنها به گوینده نسبت داد، زیرا گفته حاصل کنش متقابل بین افراد هم‌سخن است. در مفهوم وسیع‌تر، گفته حاصل کل واقعیت اجتماعی پیچیده‌ای است که آن را احاطه کرده‌است» (تودوروف، ۱۳۹۱: ۵۴).

همان‌طور که گفته شد، باختین این گفتمان را تنها به گوینده مربوط نمی‌داند، بلکه آن را حاصل ارتباط متقابل گوینده و شنونده می‌داند و معتقد است که گوینده پیشاپیش، واکنش شنونده را در فعالیت کلامی خود، دخالت می‌دهد. این واکنش چیزی است که مفهوم نویسنده ضمنی و خواننده ضمنی را در متن شکل می‌دهد؛ نویسنده و خواننده‌ای که در متن شکل گرفته‌اند. «ما نویسنده، شخصیت و خواننده را نه خارج از واقعه ادبی، بلکه آنگاه که به دنیای اثر ادبی وارد می‌شوند و اجزای سازنده آن را تشکیل می‌دهند، مدنظر قرار می‌دهیم» (همان: ۸۲).

او همچنین درباره خواننده ضمنی اثر می‌گوید: «ما تنها گیرنده‌ای را که خود نویسنده مدنظر قرار می‌دهد، گیرنده‌ای که اثر ادبی با توجه به وی تکوین پذیرفته‌است و به همین دلیل تعیین‌کننده ساختار اثر است، در نظر داریم. منظور ما از گیرنده اثر، هیچ‌گاه اجتماع عام موجود که اثر این یا آن نویسنده را می‌خواند نیست» (همان‌جا). اما فقط در صورتی این گفت‌وگو برقرار می‌شود که صدای عامل‌های روایی به صورت مستقل در متن وجود داشته باشد؛ آن هم بدون تسلط مستقیم نویسنده ضمنی اثر. «منظور باختین از طبیعت مکالمه‌وار گفتمان یا گفتمان مکالمه‌ای رمان، این است که صدای شخصیت‌ها جدا از صدای راوی یا نویسنده به گوش برسد و جهان بینی‌های گوناگون، امکان مطرح‌شدن بیابند. در چنین عرصه‌ای، صداها باهم در رقابت‌اند، بی آنکه یکی بر دیگری سلطه پیدا کند. صدای نویسنده هم دیدگاه برتر را ارئه نمی‌کند و بر دیدگاه‌های دیگر سلطه نمی‌یابد، بلکه به صورتی برابر با صداها دیگر رمان، شنیده می‌شود. بدین‌سان، صداها متعدد رقیب، موضع‌گیری‌های

ایدئولوژیک متنوعی را به نمایش می‌گذارند و درگیر مکالمه‌ای می‌گردند که هر یک از طرفین، می‌توانند بیانگر بخشی از حقیقت باشند» (میرعابدینی، ۱۳۹۰: ۴۷).

این‌گونه است که رمان چندصدایی می‌شود و سیطره ایدئولوژیک نویسنده ضمنی شکسته می‌شود. در صورتی که در رمان تک‌صدایی، دیدگاه نویسنده بر همه صداها برتری دارد و سخن نهایی از آن اوست و عامل‌های روایی، استقلال خود را از دست می‌دهند و در جهت خواست نویسنده حرکت می‌کنند. «نویسنده رمان تک‌آوا بیش از آنکه به زبان متعهد باشد، برای باوراندن ایده‌ای می‌نویسد و می‌خواهد آموزش دهد یا هدفی ایدئولوژیک را برآورده سازد» (همان: ۴۸).

رمان‌های تک‌صدایی مقتدرانه دیدگاه خود را توجیه می‌کنند و امکان و فرصت عمل ذهنی را از خواننده می‌گیرند. این‌گونه رمان‌ها، به‌شدت مرکزگرا هستند و برخلاف رمان‌های چندصدا، مرکزگریز نبوده و به‌دنبال تکرار معنا نیستند. اما حالت میانه‌ای هم بین چندصدایی و تک‌صدایی وجود دارد که می‌توان آن را مرحله آغازین چندصدایی دانست. چندزبانگی یا چندلحنی که بیانگر تنوع لحن شخصیت‌هاست؛ اما وقتی در داستان همچنان با اقتدار نویسنده روبه‌رو باشیم، داستان در حد همین چندزبانگی باقی می‌ماند و به مرحله چندصدایی نمی‌رسد. یعنی همچنان در داستان، با مرکزگرایی روبه‌رو هستیم و خبری از تکرار معنا نیست. در ادامه، با توجه به مباحث گفته‌شده، به بررسی جداگانه عامل‌های روایی در رمان لالایی برای دختر مرده می‌پردازیم تا میزان نفوذ و سیطره صداها، به‌ویژه صدای نویسنده ضمنی را در متن رمان مشخص کنیم و اینکه آیا تکنیک‌های به‌کاررفته در این رمان، در راستای چندصدایی و تکرار معنا پیش رفته‌اند یا به نفوذ هرچه بیشتر ایدئولوژی متن کمک کرده‌اند.

۵- لالایی برای دختر مرده

۵-۱- خلاصه داستان

لالایی برای دختر مرده، داستان دختری است به نام زهره که با دختری که صد سال پیش مرده در ارتباط است. ارتباط او با این دختر مرده وقایعی را پیش می‌آورد که دیگران را نیز درگیر می‌کند. داستان از زبان چهار راوی مختلف بیان می‌شود که هر یک از زاویه‌دید خود به بیان داستان و ماجرای دختر مرده می‌پردازند. دختر مرده در ماجرای قحطی قوچان در آنجا فروخته شده و در اثر حادثه‌ای مرده‌است و حالا بازگشته تا خانواده‌اش را پیدا کند.

۵-۲- راوی‌ها

در رمان لالایی برای دختر مرده، ما با چهار راوی و چهار روایت مختلف از زوایای مختلف یک ماجرا روبه‌رو هستیم. اولین راوی که داستان نیز با روایت او آغاز می‌شود، با عنوان «من» مشخص شده‌است. «من» در این روایت که در چندین روایت ابتدایی‌اش بین راوی دانای کل و یکی از شخصیت‌های داستان در نوسان است، در روایت‌های انتهایی داستان به نویسنده اصلی آن تبدیل می‌شود.

در اولین روایت از راوی «من»، ما با راوی دانای کل نامحدود و مفسری روبه‌رو هستیم که خود را به عنوان راوی اصلی داستان معرفی کرده‌است. شیوه روایت راوی «من» به سبک توصیفی استدلالی است و کمتر از شیوه روایی صرف تبعیت کرده‌است. شیوه استدلالی که از دیدگاه استیونز، بیشتر از دیدگاه‌های دیگر ایدئولوژیک است، زیرا میزان جهت‌گیری نگاه خواننده را بیشتر مشخص می‌کند. در سبک توصیفی، راوی توضیحاتی موجه و قابل قبول را در خلال داستان می‌گنجاند تا از روایت صرف جلوگیری کند. اما روایت استدلالی «وصف‌ها، قیاس‌ها و تفسیرهایی است» که راوی به واسطه آنها بتواند حکمی ذهنی یا اظهارنظری اخلاقی را در مورد داستان یا کنشگران دخیل در داستان ارائه کند» (لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۶۹).

در داستان، راوی در مقام راوی دانای کل مفسر، به اظهارنظرهای قاطعانه‌ای می‌پردازد که روایت را به سمت روایتی استدلالی می‌کشاند. برای مثال در توصیف زهره می‌گوید: «زهره دروغ‌گو بود. این را همه می‌دانستند» (شاه‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵).^(۱)

راوی برای اثبات حرفش این‌گونه استدلال می‌کند: «از هر ده تا حرفی که می‌زد، هشت تایش دروغ بود. از آنهایی بود که خوب بلدند وقتی که گیر می‌افتادند با یکی دو دروغ شاخ‌دار خود را خلاص می‌کنند» (همان‌جا).

راوی در این استدلال با قطعیت و استفاده از افعال ماضی استمراری، درصدد است دروغ‌گو بودن زهره را ثابت کند و همچنین نشان دهد که این ویژگی همیشگی اوست. راوی همچنین برای توجیه بیشتر حرف خود، از قالب راوی دانای کل بیرون آمده و به عنوان یکی از شخصیت‌های داستان ابراز وجود می‌کند و می‌گوید: «این اخلاقش را اولین بار مینا به من گفت» (همان: ۲۵)؛ و باز دوباره در قالب راوی دانای کل فرو می‌رود و این بار روحیات زهره را روایت می‌کند: «طوری رفتار می‌کرد که انگار تمام چیزهایی که تعریف کرده بود، حقیقت دارد» (همان: ۲۶).

بعد از دو روایت اولی از راوی «من» که بین دانای کل مفسر و راوی-شخصیت در نوسان است، تقریباً تا انتهای داستان خبری از راوی «من» نیست و پس از آن، راوی به عنوان نویسنده ماجرای دختران قوچان، به گونه‌ای خود را معرفی می‌کند. سبک راوی در این روایت نیز توصیفی است؛ زیرا تنها به گزارش مستقیم و روایت عینی ماجرا اکتفا نکرده و به دنبال توجیه و توضیح واقعی بودن ماجراست و همان‌طور که در ادامه خواهیم گفت، راوی برای این واقع‌نمایی از رویدادهای تاریخی بهره گرفته تا ماجرا را هرچه بیشتر باورپذیر کند.

در کل، سبک راوی «من» در این داستان توصیفی استدلالی است و کمتر از سبک روایی محض استفاده کرده‌است؛ آن هم به این دلیل که بیشتر بتواند به جهت‌دهی دیدگاه خواننده بپردازد و خواننده را هرچه بیشتر با باورها و روایت‌های خود همسو کند.

دومین روایت به مینا تعلق دارد. روایت مینا که راوی-کنشگر است، بیشتر توصیفی است؛ زیرا مینا بیشتر به توصیف روحیات و ترس‌های خود پرداخته‌است. اما گاهی گریزی هم به سبک استدلالی می‌زند تا با آوردن قیاس‌ها و وصف‌های مختلف، موقعیت خود را توصیف کند. برای مثال می‌گوید: «گاهی قرار گرفتن اتفاقی بعضی چیزها در کنار هم زندگی ما را تغییر می‌دهد» (همان: ۱۴). او همچنین برای توجیه حضور حکیمه و دیده شدن او از خاطره‌ای که برادرش از انیشتین برایش تعریف کرده استدلال می‌آورد: «اگر روی سیاره‌ای برویم که مثلاً یک میلیون سال نوری با زمین فاصله دارد و از آنجا با تلسکوپ فوق‌العاده قوی به زمین نگاه کنیم، می‌توانیم دایناسورها را ببینیم که با گام‌های سنگین و بلندشان درخت‌ها را زیر پا له می‌کنند» (همان: ۴۳).

سومین روایت، روایت زهره است که به نوعی شخصیت اصلی داستان محسوب می‌شود و داستان حول محور او می‌چرخد. روایت زهره بیشتر از دو روایت دیگر از سبک روایی و توصیفی تبعیت کرده و تنها وقتی که می‌خواهد درباره خانواده‌اش صحبت کند به سبک استدلالی نزدیک می‌شود. او با تفسیری کلیشه‌ای که از خانواده‌اش ارائه می‌دهد، ذهنیت مخاطب را نسبت به خانواده‌اش جهت‌دهی می‌کند: «نمی‌دانم از کی، اما انگار با هم غریبه بودیم. نمی‌دانم وقتی کوچک بودم پدرم بغلم می‌کرده یا نه. سال‌ها بود که جز حرف‌های خیلی معمولی چیزی به هم نگفته بودیم. پدر صبح زود می‌رفت و شب برمی‌گشت؛ شام می‌خورد و می‌خوابید و مادر با هیکل چاقش مدام توی خانه راه می‌رفت و نفس نفس می‌زد. می‌پخت، می‌شست، تمیز می‌کرد و اگر می‌شد شاید من را هم به عنوان یک چیز اضافه که

روی زمین افتاده، دور می‌انداخت» (همان: ۲۲).

تنها می‌توان سبک راوی «میرزاجعفرخان منشی‌باشی» را سبک روایی دانست که کمی هم به سمت سبک توصیفی گرایش دارد؛ اما در روایت این راوی که کمترین حضور را هم دارد، اثری از روایت ارزیابی‌کننده و استدلالی نیست.

در میان این چهار راوی، راوی «من» و «مینا» که راویان بیرونی این داستان هستند، بیشتر از سبک استدلالی و ارزیابی‌کننده استفاده کرده‌اند. گویی راوی «زهره» و «میرزاجعفرخان» به عنوان راویان درونی داستان به کار اصلی روایت داستان مشغول‌اند و راوی «من» و «مینا» مسئولیت جهت‌دهی ذهنی مخاطب را بر عهده دارند. به‌ویژه راوی «من» که در روایت آخر خود به‌گونه‌ای تمام شکاف‌های متن را پر کرده و بیشتر از دیگر راویان به اظهارنظر درباره داستان و کنشگران آن پرداخته‌است.

۵-۳- شخصیت‌ها

شیوه شخصیت‌پردازی هر یک از این راویان نیز شیوه‌ای غیرمستقیم است؛ به‌گونه‌ای که ما کمتر با کنش‌ها و گفت‌وگوها یا فضایی مواجه هستیم که شخصیت‌پردازی را از زیر سیطره راوی رها کند و فضایی آزاد برای حضور شخصیت‌ها فراهم کند. هر یک از شخصیت‌ها در روایت خود، به بیان خصوصیات شخصیت دیگر پرداخته‌اند و این مسأله، فضای متن را برای جولان هر چه بیشتر شخصیت‌ها بسته‌است و به نوعی صدای مستقل هر یک از شخصیت‌ها به‌وضوح شنیده نمی‌شود.

در میان شخصیت‌های این رمان، مینا، زهره، حکیمه و شخصیت راوی یا نویسنده، شخصیت‌های اصلی داستان هستند که داستان حول محور آنها می‌چرخد. شخصیت زهره که شخصیتی محوری است توسط دیگر راویان و به‌صورت غیرمستقیم روایت می‌شود. آن هم با ویژگی‌های رفتاری که به او نسبت داده می‌شود که این ویژگی‌ها کلی و ناموثق هستند؛ برای مثال، مینا درباره او می‌گوید: «زهره خوش‌مشرب بود، شوخ بود، خالی‌بند بود و همه اینها باعث می‌شد که بودن در کنارش کسل‌کننده نباشد» (شاه‌آبادی، ۱۳۸۷: ۴۴). راوی نیز با توجه به تعاریف مینا، زهره را خالی‌بند می‌داند. به‌جز این ویژگی‌های کلی، ویژگی‌های رفتاری او در موقعیت غیرعادی کنونی توصیف می‌شود که در این نمونه‌ها روایت راوی «من» و «مینا» درباره زهره یکسان است. هرچند راوی «من» کمی بیشتر به توصیف حالات زهره می‌پردازد تا او را کمی

مالیخولیایی توصیف کند. حتی دیگر شخصیت‌های داستان نیز همین ویژگی را به گونه‌ای علنی به زهره نسبت می‌دهند: «چند وقت است که این دختر دچار توهم شده و خانواده‌اش برای درمان او خیلی کارها کرده‌اند و نتیجه نگرفته‌اند» (همان: ۱۳۲).

نویسنده نسبت به شخصیت زهره سوگیری خاصی دارد و می‌خواهد این ویژگی‌ها را به او نسبت دهد تا به گونه‌ای روایت زهره را ناموثق جلوه دهد؛ اما به دلیل وجود روایتی منحصر به زهره، ما به صورت مستقیم با کنش‌ها، گفتار و محیطی که زهره در آن زندگی می‌کند روبه‌رو هستیم. اگرچه کنش‌ها و گفتار موجود در روایت زهره، بیشتر برای توصیف دیگران است و کمتر با شخصیت زهره مواجه می‌شویم؛ در قسمت‌هایی از روایت به طور آشکار به بیان دل‌تنگی‌های خود می‌پردازد: «نشستم روی زمین و یک دل سیر گریه کردم برای تنهایی خودم، برای دل‌تنگی خودم، برای تنهایی‌ام که بعد از آمدن به خانه جدید بیشتر شده بود. نه دوستی، نه آشنایی، نه جایی برای گردش، نه خیابانی برای قدم‌زدن» (همان: ۲۱). به همین دلیل می‌توان روایت زهره را هم در نشان‌دادن شخصیتش نسبت به روایت دیگران کمی همدلانه‌تر خواند، اما همچنان بدون کنش یا گفتاری که شخصیتی متفاوت را از او نشان بدهد.

شخصیت مینا تنها از طریق روایت خود او و بیشتر از طریق گفت‌وگوها و تک‌گویی‌هایش شناخته می‌شود. شیوه شخصیت‌پردازی او با وجود درونی‌تر بودن باز هم غیرمستقیم است؛ غیرمستقیم از این نظر که مینا ویژگی‌های خود را در کنش‌ها یا گفتارش نشان نمی‌دهد، بلکه آنها را در قالب یک تک‌گویی بیان می‌کند: «من که سرم به کار خودم گرم بود. درس را می‌خواندم و کاری به کار کسی نداشتم. اگر زهره و میرزا جعفرخان منشی‌باشی نبودند من همان شاگرد درس خوان مدرسه و دختر حرف‌گوش کن پدر و مادرم بودم» (همان: ۱۵). حتی ترس‌های مینا نیز در قالب تک‌گویی بیان می‌شوند.

شخصیت حکیمه نیز کاملاً غیرمستقیم روایت می‌شود؛ آن هم توسط زهره و مینا که روایت هر دو از حکیمه تقریباً یکسان است. حکیمه کنش و دیالوگ مختصر و معمولی دارد که به روند شخصیت‌پردازی او کمک چندانی نمی‌کند، در عوض راویان، ابتدا ظاهر او را توصیف می‌کنند تا به گونه‌ای او را رازآلود جلوه دهند و پس از آن، زهره گذشته او را بیان می‌کند. اما باز هم شخصیت او مبهم باقی می‌ماند تا از حالت رازآلود و معماگونه آن کم نشود.

از دیگر شخصیت‌های داستان که می‌توان آن را شخصیتی فرعی به حساب آورد، پدر میناست که غیرمستقیم و توسط روایت‌های «مینا» و «من» که راوی اصلی است، توصیف

می‌شود: «پدر که همیشه انگار رنج عالم را برای خودش تکرار می‌کرد» (همان: ۱۲۳). راوی «من» نیز درباره او می‌گوید: «کتاب را برداشتم و آرام ورق زدم. مجید در همان سال‌های دانشجویی نوشته بودش و وقتی چاپ شد من گمان کردم مجید عارفی روزی نویسنده بزرگی خواهد شد. اما مجید عارفی زیر بار رنج عالم ماند و نتوانست قدمی رو به جلو بردارد» (همان: ۱۳۵).

شخصیت پدر و برادرهای زهره، به گونه‌ای تیپیکال و توسط روایت غیرمستقیم زهره توصیف می‌شوند؛ اما می‌توان آنها را به گونه‌ای مستقیم و از طریق کنش و گفت‌وگوهای آنها هم شناخت. حتی در روایتی که زهره در آن واکنش‌های خانواده‌اش را هنگامی که متوجه نبودنش می‌شوند تصور می‌کند، با دیالوگ‌هایی مواجه می‌شویم که به‌خوبی ویژگی تیپیکال مردهای سنتی ایرانی را نشان می‌دهد؛ برای مثال برادرش می‌گوید: «چه قدر گفتم نذارین با هرکس و ناکسی بگرده!» (همان: ۱۲۸).

«صبح تا شب معلوم نبود تلفنی با کی حرف می‌زنه» (همان: ۱۲۸).

«خیلی سرش ول شده بود» (همان: ۱۲۸).

«کدوم قبرستونی رفته این دختر؟!» (همان: ۱۲۸).

شخصیت‌های زن این داستان، یعنی مادر مینا و به‌ویژه مادر زهره نیز بسیار تیپیکال و به صورت غیرمستقیم بیان شده‌اند؛ برای مثال مادر زهره همواره در حال پخت‌وپز و شست‌وشو است و مادر مینا نیز که از قشر فرهیخته جامعه محسوب می‌شود، مدام در حال بافتنی کردن است و نسبت به مسائل مهم اجتماعی بی‌اعتناست و علاقه‌ای به درگیر کردن ذهن خود با مسائل مهم روز ندارد.

۵-۴- نویسنده ضمنی

بعضی معتقدند که نویسنده ضمنی و راوی در واقع یکی هستند و این نویسنده است که عمل روایت را انجام می‌دهد. اما در بعضی متون، صدای راوی با صدای نویسنده ضمنی یکی نیست. نویسنده ضمنی با نویسنده واقعی داستان تفاوت دارد و گاهی ممکن است بین ایدئولوژی نویسنده ضمنی و نویسنده واقعی تفاوت وجود داشته باشد. نویسنده واقعی همواره نسخه‌ای ضمنی از خود در داستان به وجود می‌آورد که لزوماً با خود واقعی نویسنده همسان نیست. این اختلاف از تفاوت میان دنیای هنری اثر ادبی و واقعیت‌های فرهنگی و اجتماعی که نویسنده واقعی با آنها سروکار دارد ناشی می‌شود. «مؤلف ضمنی نمی‌تواند چیزی به ما بگوید. آن هیچ

صدا یا ابزار مستقیمی برای ارتباط ندارد. مؤلف ضمنی با سکوت و به وسیله طرح کل داستان، با تمام صداها و تمام ابزاری که برای فهمیدن ما در نظر گرفته است، به ما آگاهی می‌دهد» (چتمن، ۱۳۹۰: ۱۹۰ و ۱۹۱).

در کل، ایدئولوژی اثر ادبی، ایدئولوژی نویسنده ضمنی است. «موضع ایدئولوژیکی نویسنده انتزاعی جز به صورت غیرمستقیم و آن هم از طریق نوع گزینش جهان داستانی ویژه، گزینش درون‌مایه و نیز اتخاذ مواضع ایدئولوژیک منحصر به فرد که به واسطه وجوه خیالی به خواننده منتقل می‌شود (وجوهی همچون راوی، گیرنده انتزاعی و کنشگران که به مثابه سخن‌گویان نویسنده هستند)، قابل کشف نخواهد بود» (لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۶ و ۷).

همان‌طور که گفته شد، حضور نویسنده ضمنی را از طریق واسطه می‌توانیم پی‌گیری کنیم؛ از طریق بررسی درون‌مایه اثر، بررسی مواضع ایدئولوژیک متن که به واسطه راوی، خواننده ضمنی و کنشگران صورت می‌گیرد. با تحلیل ساختار کلی رمان است که می‌توان نشان داد که نویسنده ضمنی مسئول انتقال ایدئولوژی اثر از طریق گفتمان راوی است. هر جا که ما صرفاً با صدای نویسنده ضمنی مواجه باشیم یا راوی و کنشگران با نویسنده ضمنی هم‌راستا باشند، داستان دچار تک‌صدایی است.

این گزاره‌ها معمولاً جملاتی هستند که هیچ پیش‌زمینه‌ای ندارند و می‌توان جای آنها را در روند داستان تغییر داد؛ چون به زمان و مکان خاصی تعلق ندارند. این گزاره‌ها «تنها ذهن نویسنده را بازگو می‌کنند. این واژگان همان صدای نویسنده هستند که با نام صدای برون‌متنی یا صدای شخص نویسنده شناخته شده‌اند» (همان: ۱۰۶)

۵-۴-۱- نویسنده ضمنی در رمان لالایی برای دختر مرده

در کتاب لالایی برای دختر مرده، چهار راوی مختلف داریم که از کنشگران داستان محسوب می‌شوند. اما در کل، در تمام داستان از زبان راویان و کنشگران، با اظهارنظرها یا گزاره‌گویی‌هایی مواجه می‌شویم که همگی برای رساندن درون‌مایه اثر و توجیه ایدئولوژی نویسنده ضمنی بیان شده‌اند. افکار مسلط بر این داستان، در تمام مسیر داستان گسترده شده‌اند و گاه آنها را از زبان تمام راویان و شخصیت‌ها می‌شنویم. از این میان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۵-۴-۱-۱- ویژگی‌ها و اهمیت تاریخ و توجیه واقعی بودن ماجرا

در کل داستان با جملاتی از زبان شخصیت‌ها مواجه می‌شویم که در اهمیت تاریخ و واقعی بودن

ماجرای بیان شده‌اند. راوی استدلال خود را با گفتمانی مستقیم و بی‌پرده از زبان یکی از شخصیت‌ها بیان می‌کند: «گاهی تجربه کردن بعضی چیزها برای بار اول خیلی سخت و حتی خطرناک است. در چنین مواقعی، استفاده از تجربه آدم‌هایی که قبل از ما بوده‌اند، مشکلمان را حل می‌کند. در غیر این صورت، موقعیت کسی را داریم که برای فهمیدن اینکه داربست نصب‌شده روی طبقه پنجم یک ساختمان محکم است یا نه، بخواهد روی آن بپرد. حاصل این تجربه به احتمال پنجاه درصد مرگ است» (شاه‌آبادی، ۱۳۸۷: ۱۳۴).

البته اینها گزاره‌گویی نویسنده ضمنی است که در قالب گفتمان راوی گنجانده شده‌است. او همچنین، در توجیه واقعی بودن قصه‌ها از زبان یکی از شخصیت‌ها می‌گوید: «قصه‌ها همه همین‌طورند. درست است که ما آنها را در ذهن خودمان خلق می‌کنیم، اما یک پای آنها در دنیای واقعیت است. هر تکه‌ای از داستان خیالی ما گوشه‌ای از واقعیت است. این است که نمی‌شود گفت که هیچ داستانی از ریشه و اساس دروغ است. همان‌طور که شوخی‌های ما همیشه به بعضی چیزهای جدی اشاره می‌کنند، خیال‌بافی‌های ما هم حاصل چیزهایی واقعی هستند که دیده‌ایم» (همان: ۱۳۶).

این اشارات در اهمیت تاریخ، به منظور واقع‌نمایی داستان صورت می‌گیرند و تا جایی پیش می‌روند که نویسنده اصلی یا همان راوی «من» در روایت آخر خود، به خودفاش‌سازی دست می‌زند که این خودفاش‌سازی نیز به منظور واقع‌نمایی صورت می‌گیرد، نه نشان دادن جنبه خیالی و موهوم داستان. چنان‌که می‌گوید: «من در سکوتی که پیش آمده بود، دوباره به نوشتن داستان فکر کردم. با خودم گفتم داستان را همین‌طور که شنیده‌ام، از زبان آدم‌های مختلف می‌نویسم. البته بعضی از ماجراها را عوض می‌کنم؛ مثلاً بعضی شخصیت‌ها را تغییر می‌دهم. چیزهایی را به آنها نسبت می‌دهم که در آنها نبوده. در مورد خودم هم می‌نویسم، ولی شخصیت خودم را تغییر می‌دهم. دلم نمی‌خواهد خواننده بفهمد که من فقط نویسنده بوده‌ام یا مثلاً پدر یکی از دخترها» (همان: ۱۵۰).

راوی «من» نیز برای توجیه واقعی بودن ماجرا بعد از اشاره به شعر دهخدا در صوراسرافیل می‌گوید: «قبل از این چند اشاره کوتاه به حکایت دختران قوچان در کتاب‌های تاریخی دیده بودم» (همان: ۸۸).

همین‌طور در قسمت‌های دیگر داستان هم می‌بینیم که حکایت حکیمه از زبان راویان به دختران قوچان ربط داده می‌شود و روایت میرزا جعفر خان منشی‌باشی هم برای تأکید و توجیه

واقعی بودن ماجرا آورده شده است. همچنین در کل داستان با جملاتی از زبان شخصیت‌ها مواجه هستیم که همگی برای توجیه حضور حکیمه از زمانی دیگر و واقعی بودن ماجرا و در اهمیت تاریخ سخن می‌گویند؛ برای مثال، مینا از زبان برادرش مسأله نسبت انیشتین را مطرح می‌کند.

۵-۴-۱-۲- معرفی کتاب

اما گاه با گزاره‌گویی‌هایی در داستان مواجه هستیم که گویی نظر شخصی نویسنده هستند که از زبان شخصیت‌ها بیان می‌شوند؛ برای مثال، در قسمت‌هایی از کتاب درباره چگونگی انتخاب کتاب یا کتاب خوب و بد و همچنین چگونگی صنعت چاپ و بازار نشر اظهار نظر می‌شود. مینا درباره کتاب خواندن زهره می‌گوید: «زهره به فهیمه رحیمی علاقه داشت نه به جان کریستوفر، اریش کستنر یا مرادی کرمانی، برعکس من فهیمه رحیمی را دوست نداشتم» (همان: ۱۵).

شخصیت مینا به واسطه حضور در یک خانواده تحصیل کرده، امروزی و آشنا با کتاب توصیف شده است. به همین دلیل، راوی «مینا» می‌تواند به عنوان معیار خوبی برای سنجش کتاب خوب و بد مورد استفاده قرار گیرد. در جای دیگر نیز کتاب‌های درون خانه را با نام، عنوان می‌کند تا به گونه‌ای به معرفی کتاب هم پرداخته باشد: «سخنه‌های چاپی الیور توئیست، زینک‌های کلاس پرنده و یا تصاویر نقاشی‌شده شیر کوهی در جنگل» (همان: ۴۱).

در جایی دیگر باز هم به اظهار نظر مستقیم درباره داستان‌ها می‌پردازد و می‌گوید: «زیاد پیش می‌آمد که به زهره کتاب بدهم. می‌خواستم کارهای جدی‌تری بخواند یا حداقل کارهایی که ارزش ادبی بیشتری داشته باشند. بچه‌های راه‌آهن را به او دادم. همین‌طور خواهران غریب و قصه‌های مجید را. یادم می‌آمد لک‌لک‌ها بر بام را خواند و خیلی خوشش آمد و آخر از همه دو خرمای نارس را دادم که گفت داستانش غمگین بوده. راست می‌گفت. دل آدم می‌گرفت که آن دو تا بچه را برای فروش به یک گاراژ بزرگ آورده بودند» (شاه‌آبادی، ۱۳۸۷: ۷۱).

تمام کتاب‌های معرفی شده از رمان‌های نوجوان هستند که مینا به عنوان دختری از طبقه روشنفکر جامعه آنها را دارای ارزش ادبی بیشتری می‌داند و زهره به عنوان دختری از طبقه عام جامعه، کتاب‌هایی مانند فهیمه رحیمی می‌خواند که ارزش ادبی پایینی دارد و مینا به صراحت می‌گوید که از آن خوشش نمی‌آید.

۵-۴-۱-۳- مشکلات تاریخی زنان

اما نکته‌ای که از همه مهم‌تر است و اساس درون‌مایه داستان را تشکیل می‌دهد، نگاه و جهت‌گیری خاص داستان نسبت به زنان و مشکلات همیشگی آنها در طول تاریخ است. چیزی که درون‌مایه اصلی داستان را تشکیل می‌دهد، درگیری زنان در طول تاریخ با مقوله قدرت است که برای نشان دادن آن از نمونه‌های زیادی در طول داستان استفاده شده‌است. هرچند عامل حکومت و خانواده، به عنوان دو بستر قدرت‌مدار همواره در طول تاریخ در حال اعمال قدرت بوده‌اند اما در این رمان، عامل قدرت در زمان قدیم حکومت بوده‌است که از طریق داستان حکیمه، میرزاجعفرخان و همین‌طور داستان عدسک بیان شده‌است؛ اما اکنون این عامل قدرت در دوران معاصر به خانواده‌ها منتقل شده‌است که از طریق داستان زهره به عنوان شاخصه اصلی نشان داده شده‌است و در طول داستان نمونه‌های مشابهی برای آن آورده شده‌است؛ برای مثال زهره در بازداشتگاه با دخترهایی روبه‌رو می‌شود که همگی مشکلاتی شبیه به او با خانواده خود دارند: «یکی دیگه بود به اسم سولماز. شونزده سالش بود. توی شهرشون می‌خواستن شوهرش بدن به یه مرد شصت‌ساله. اونم شبونه فرار کرده بود و اومده بود تهرون، همون توی ترمینال گرفته بودنش» (همان: ۱۴۳).

داستان نشان می‌دهد که عامل تمام مشکلات تاریخی زنان، مردها هستند و این مسأله را حتی در روابط مدرن‌تر اجتماعی مانند روابط دختر و پسر نیز نشان می‌دهد: «چند روزی توی تهرون با پسره چرخیده بود و دست‌آخر پسره داده بودش دست یه مشت اوباش و رفته بود. وقتی پسره رفته بود، هاجر فهمیده بود که پسره اونو فروخته» (همان: ۱۴۲). نویسنده برای نشان دادن مظلومیت زنان، از آنها تصویر کلیشه‌ای و گاه حقیرانه‌ای ارائه داده‌است که زهره و مادرش نمونه‌های بارز آن هستند.

از آنجایی که راوی «من» و «مینا» راوی مفسر هستند، بیشتر از دو راوی دیگر با نویسنده ضمنی هم‌راستا هستند؛ اگرچه دو راوی دیگر نیز از نویسنده ضمنی فاصله ندارند و در راستای هدف کلی رمان حرکت می‌کنند؛ چنان‌که زهره نیز در توصیف مادرش به عنوان زنی که زیر سیطره چندین مرد زورگو قرار گرفته این‌طور می‌گوید: «مادر با هیکل چاقش مدام توی خانه راه می‌رفت و نفس نفس می‌زد. می‌پخت، می‌شست، تمیز می‌کرد و اگر می‌شد شاید مرا هم به عنوان یک چیز اضافه که روی زمین افتاده، دور می‌انداخت» (همان: ۲۲).

۵-۴-۱-۴- ظلم به کودکان و مظلومیت آنها

ماجرای ظلم به کودکان و مظلومیت آنها به طرق مختلف در داستان نفوذ پیدا کرده است. علاوه بر ماجرای حکیمه که ماجرای اصلی داستان است، در قسمت‌های دیگری از داستان نیز از زبان راویان مختلف با مثال‌هایی غیرمستقیم در این باره مواجه هستیم؛ برای مثال مینا در تلویزیون کودکان افغانی را می‌بیند.

نویسنده همین‌طور برای رسیدن به این منظور از عناصر بینامتنی نیز استفاده کرده است؛ برای مثال از کتاب *دو خرمای نارس* می‌گوید که «دل آدم می‌گرفت که آها دوتا بچه را برای فروش به یک گاراژ بزرگ آورده بودند» (همان: ۷۱) که در آن به فروش کودکان اشاره کرده است. همین‌طور با آوردن داستان عدسک که حاکم قرار است او را از خانواده‌اش جدا کند، در پایان، عدسک تمام پیام داستان را در مکالمه‌اش با حاکم چنین بیان می‌کند: «هیچ کس تو هیچ دهی بچه مردم ازش نگیره» (همان: ۸۵)؛ «هیچ کس بچه‌ها رو کتک نزنه» (همان‌جا)؛ «هیچ کس خونه مردمو خراب نکنه» (همان‌جا).

۵-۵- روایت‌شنو و خواننده ضمنی

روایت‌شنو، فرد یا گروهی از افراد است که طرف خطاب راوی قرار دارد. همان‌طور که هر روایتی یک راوی دارد، یک روایت‌شنو نیز دارد. هر راوی در روایت خود، کسی را خطاب می‌کند که گاهی این خطاب آشکار و گاهی نامحسوس است. کسی که هنگام روایت داستان توسط راوی خطاب می‌شود، مخاطب روایت یا روایت‌شنو است. اهمیت بررسی روایت‌شنو از این روست که مشخص می‌کند نویسنده می‌خواهد مخاطب روایتش چگونه باشد و چه ذهنیتی از مخاطب خود دارد.

ساده‌ترین نشانه حضور روایت‌شنو، استفاده از ضمیر «تو» است که در بسیاری از روایت‌ها حذف می‌شود؛ اما نشانه‌های دیگری نیز در روایت وجود دارد که می‌توان از طریق آن به درک درستی از روایت‌شنو رسید. به‌طور کلی پرینس، وجود پرسش در متن، برخی از نفی و انکارها، تأکید راوی، عناصر بینامتنی و فراداستان را از نشانه‌هایی می‌داند که از طریق آنها می‌توان به وجود روایت‌شنو پی برد. اما آنچه بیش از همه اهمیت دارد، جهت‌گیری راوی نسبت به روایت‌شنو است. «شاید راوی در ارزیابی دانش و منش یا توانایی روایت‌شنو- شخصیت کاملاً اشتباه کند. شاید راوی، روایت‌شنو- شخصیت را فردی نه چندان باهوش توصیف کند و بپندارد

به آسانی به او دروغ خواهد گفت و فریبش خواهد داد؛ ولی راوی دیگر و موثق تری شاید او را باهوش و آگاه تصویر کند» (پرینس، ۱۳۹۱: ۲۷).

روایت‌شنو همان‌طور که گفته شد، نشانه‌های محدود و ناپیدایی دارد. اما کشف آن می‌تواند در روشن‌تر شدن نحوه چینش روایی نویسنده، راهگشا باشد. «شخصیت مخاطب روایت، تنها یک عقیده است که از طریق آن، مؤلف ضمنی، خواننده واقعی را مطلع می‌کند که چگونه به عنوان خواننده ضمنی عمل کند و کدام دید جهانی را بپذیرد» (چتمن، ۱۳۹۰: ۱۹۳). خوانندگان ضمنی داستان نیز براساس میزان توانایی خود در دریافت معنای متن و تعامل با آن به دو دسته منفعل و فعال تقسیم می‌شوند. خواننده مدنظر نویسنده «فعال است، چون به متن معنا می‌بخشد و غیرفعال است زیرا پیش‌نیازهای تولید معنای متن، در گفتمان و عمل روایت متن ارائه شده‌اند. به گفته آیزر، مؤلف به گونه‌ای خاص خواندن ما را هدایت می‌کند؛ اما این هدایت، غیرمستقیم و براساس قراردادهای مشترک که بر اثر مرور زمان تکامل یافته‌اند، صورت می‌گیرد» (همان: ۳۴۶).

یکی از راه‌های دریافت میزان فعال بودن مخاطب در فرایند خوانش متن که توسط نظریه‌پردازان واکنش خواننده مطرح است، مسأله شکاف‌ها در متن است. «تار و پود متن ادبی آن چیزی است که به طور واضح در کتاب ارائه می‌گردد. در این بین، نویسنده شکاف‌هایی هم می‌گذارد تا خواننده با توجه به تجربیات و تصوراتش آن را پر نماید. در اینجا است که دوباره به خوانندگان نقشی فعال‌تر از آنچه که در دیدگاه‌های سنتی درباره خواندن وجود داشت، نسبت می‌دهند و پیش‌بینی می‌کنند هر خواننده به طور فردی شکاف‌ها را به روشی متفاوت پر می‌کند» (نیکولایوا، متن منتشر نشده).

سه نوع شکاف متفاوت در متن وجود دارد. نخستین نوع آن شکاف‌هایی است که با تجربیات واقعی زندگی پر می‌شوند؛ مثل ظاهر شخصیت‌ها و اینکه پدر و مادر دارند و غیره که معمولاً این شکاف‌ها به فعال کردن خواننده منجر نمی‌شوند. «نوع دیگر شکاف‌ها آنهایی هستند که نویسنده برای ایجاد انگیزه در خواننده می‌گذارد تا او را در رمزگشایی متن دخالت دهد. این شکاف‌ها در ارتباط با تصور ذهنی خواننده مستتر است. نویسنده از خواننده ضمنی انتظار دارد شکاف‌ها را به درستی پر کند» (همان).

این شکاف‌ها معمولاً برای ایجاد تعلیق در داستان است و شکاف‌هایی موقتی هستند که احتمالاً در روند داستان رمزگشایی می‌شوند؛ به همین دلیل ممکن است این نوع شکاف به دلیل

درگیر کردن عاطفه مخاطب، شکافی ایدئولوژیک باشد. اما شکاف‌های خلاق یا استفه‌های شکاف‌هایی هستند که در روند داستان وجود دارند تا ذهن مخاطب را در رمزگشایی از داستان فعال کنند.

۵-۵-۱- روایت‌شنو و خواننده ضمنی در رمان لالایی برای دختر مرده

در رمان لالایی برای دختر مرده، در روند داستان می‌بینیم که توضیحات راوی گاهی بیش از حد می‌شود، گویی روایت‌شنو خود را بیش از اندازه دست‌کم گرفته‌است؛ برای مثال، در اولین روایت داستان ما با توضیحات مفصلی درباره آن شهرک روبه‌رو می‌شویم.

در دیگر قسمت‌های داستان نیز، با تکرار و توضیحات بسیاری روبه‌رو می‌شویم. گاهی جمله اول مقصود راوی را می‌رساند و جمله دوم به نوعی تکرار همان جمله اول، ولی به گونه‌ای دیگر است. گویی نویسنده می‌خواهد صدای راوی بر متن و ذهن مخاطب غلبه داشته باشد. برای مثال در توصیف مرموز بودن مجتمع ارغوان نیز راوی می‌گوید: «طول این جاده را معمولاً با زمان می‌سنجند نه با مسافت آن بر حسب کیلومتر. دلیل آن هم معلوم نیست» (شاه‌آبادی، ۱۳۸۷: ۶).

اما چند سطر بعد، خود راوی ماجرا را لو می‌دهد و می‌گوید: «در چنین وضعیتی بیشتر راننده‌ها ترجیح می‌دهند به جای نگاه کردن به کیلومترشمار اتومبیل به ساعتشان نگاه کنند و ببینند که چقدر در راه بوده‌اند» (همان‌جا). اینها همه به منظور تأکید راوی در متن آورده شده‌اند. همین‌طور تأکید بر اهمیت تاریخ و واقعی بودن داستان‌ها و گزاره‌گویی‌های نویسنده و عناصر بینامتنی که در بخش پیش آنها را بررسی کردیم، همگی به نوعی برای جهت‌دهی ذهنی روایت‌شنو به منظور دریافت پیام کلی متن است.

در کل این روایت‌شنو به گونه‌ای ذهنیت خواننده ضمنی را رقم می‌زند. روایت‌شنو در این رمان، خواننده ضمنی منفعلی را طرح‌ریزی می‌کند؛ زیرا راوی، روایت‌شنوی باهوشی را مدنظر ندارد و صدای راوی، فضای موجود برای حضور خواننده را مسدود کرده‌است. چنانکه در بررسی شکاف‌های درون متن گفتیم، این شکاف‌ها به سه دسته تقسیم می‌شوند که یکی از آنها شکاف‌های ایدئولوژیک است. می‌بینیم که شکاف‌های موجود در متن با فاصله کمی رمزگشایی می‌شوند و بیشتر به منظور تعلیق در متن و درگیر کردن عاطفه مخاطب با متن وجود دارند؛ برای مثال در روند روایت، اشاره‌هایی برای ارتباط دادن ماجراها با هم وجود دارد که در روایت‌های بعدی گره‌گشایی می‌شود. در میان روایت راویان مختلف در رمان، مخاطب متوجه

ارتباط وقایع با هم می‌شود؛ ولی راوی ترجیح می‌دهد شکاف‌های متن را با توضیحات اضافه خود پر کند؛ برای مثال در میان روایت‌ها، روایتی از زهره وجود دارد که به‌طور کامل ربط ماجرای حکیمه به میرزا جعفر خان منشی‌باشی و دختران قوچان را به‌طور علنی فاش می‌کند. همین‌طور افشای نقش راوی به عنوان نویسنده داستان در روایت‌های آخر، تمام شکاف‌های متن را می‌بندد و همان‌طور که گفته شد، به خودفاش‌سازی دست می‌زند و به نوعی پایان داستان را می‌بندد. در کل شکاف‌های درون متن این رمان، شکاف‌های خلاقانه نیستند؛ زیرا در نهایت به طرق مختلف و گاه چندین بار در داستان گره‌گشایی می‌شوند و به منظور ایجاد تعلیق و تأکید بیشتر بر ماجرا، استفاده می‌شوند. همان‌طور که در توضیح این بخش گفته شد، این‌گونه شکاف‌ها به دلیل درگیر کردن بیشتر عاطفه مخاطب با متن، شکاف‌هایی ایدئولوژیک به حساب می‌آیند؛ به همین دلیل، می‌توان گفت که شکاف‌های درون متن این رمان، بیشتر به القای ایدئولوژی اثر کمک می‌کنند و ایدئولوژیک هستند.

۶- نتیجه‌گیری

در گفتمان روایی، راوی به عنوان واسطه انتقال پیام متن از نویسنده به خواننده، در ارتباط با خواننده، نویسنده ضمنی و شخصیت‌های درون داستان مورد بررسی قرار می‌گیرد تا مشخص شود که آیا گفت‌وگویی میان عامل‌های روایی صورت گرفته‌است یا تمام صداها زیر سیطره یک صدای غالب قرار دارد. بر این اساس، می‌توان فضاهای آزاد و زیر سیطره ایدئولوژی را تشخیص داد و به این نتیجه رسید که داستان فضایی برای حضور مخاطب باز گذاشته است یا نه. در رمان لالایی برای دختر مرده، با گفتمان استدلالی راوی‌ها مواجه هستیم که به جهت‌دهی ذهنی مخاطب می‌پردازند و هیچ‌یک از راویان این رمان، صدای مستقل از نویسنده ضمنی ندارند و در راستای گفتمان نویسنده ضمنی به روایت داستان می‌پردازند؛ به همین دلیل هم می‌توان گفت که این رمان، رمانی تک‌صدایی است. همین‌طور نحوه شخصیت‌پردازی غیرمستقیم و زاویه‌دید بیرونی شخصیت‌ها، از فضای همدلانه داستان کاسته‌است؛ گویی نویسنده فقط داستان را برای انتقال پیام خود نوشته‌است. همین‌طور به دلیل گزارش‌های مستقیم راوی و گزاره‌گویی‌های نویسنده ضمنی، متن فضای بسته‌ای پیدا کرده و شکاف‌های درون داستان، به دلیل گره‌گشایی‌های گاه‌به‌گاه، فقط به تعلیق داستان کمک کرده‌اند و به دلیل درگیر کردن هرچه بیشتر عاطفه خواننده با متن، می‌توان آنها را ایدئولوژیک خواند. تکنیک

به کاررفته در این رمان، استفاده از راویان مختلف برای روایت داستان است؛ اما از آنجایی که راویان در راستای اهداف نویسنده ضمنی گام برداشته‌اند و صدای مستقلی ندارند، نمی‌توانیم رمان را رمانی چندصدایی بدانیم. چندزبانگی یا چندلحنی بیانگر تنوع لحن شخصیت‌هاست؛ اما وقتی در داستان همچنان با اقتدار نویسنده روبه‌رو باشیم، داستان در حد همین چندزبانگی باقی می‌ماند و به مرحله چندصدایی نمی‌رسد؛ یعنی همچنان در رمان، با مرکزگرایی روبه‌رو هستیم و خبری از تکثر معنا نیست. می‌توان گفت رمان‌هایی از این دست برای گروه سنی نوجوانان در واقع در آغاز راه برای فراتر رفتن از ایدئولوژی‌گرایی صرف و مستقیم هستند؛ اما همچنان ردپای اقتدار نویسنده در میان این گونه از رمان‌ها دیده می‌شود. هرچند استفاده از تکنیک‌های نوین زیبایی‌شناسی در این عرصه، گامی مهم و ارزشمند تلقی می‌شود. اما باید در نظر داشت که استفاده از این تکنیک‌ها باید در راستای هدف خاصی صورت گیرد که همانا گذشتن از مرکزگرایی و شکستن ایدئولوژی درون متن است.

پی‌نوشت:

۱- خط کشیده شده زیر کلمات در نقل قول‌های مستقیم، برای روشن کردن مباحث آورده شده‌است و مربوط به متن اصلی نیست.

منابع

- استیونز، ج. ۱۳۸۰. «ایدئولوژی و گفتمان روایی». ترجمه ا. حسینی. دیگرخوانی‌های ناگزیر، به کوشش مرتضی خسرونژاد. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان. ۷۱-۸۷.
- آفاگل‌زاده، ف. ۱۳۸۵. تحلیل گفتمان انتقادی: تکوین تحلیل گفتمان در زبان‌شناسی، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ . ۱۳۸۶. «تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات». /دب پژوهی، ۱: ۱۷-۲۸.
- باختین، م. ۱۳۹۱. تخیل مکالمه‌ای؛ جستارهایی درباره رمان، ترجمه ر. پورآذر. تهران: نی.
- پرینس، ج. ۱۳۹۱. روایت‌شناسی (شکل و کارکرد روایت). ترجمه م. شهبان. تهران: مینوی خرد.
- تامپسون، ج. ب. ۱۳۷۹. ایدئولوژی و فرهنگ مدرن (نظریه اجتماعی انتقادی در عصر ارتباطات توده‌گیر)، ترجمه م. اوحدی. تهران: مؤسسه فرهنگی آینده پویان تهران.
- تودوروف، ت. ۱۳۹۱. منطق گفتگویی میخائیل باختین، ترجمه د. کریمی. تهران: مرکز.
- چتمن، س. ۱۳۹۰. داستان و گفتمان (ساختار روایی در داستان و فیلم)، ترجمه ر. میرخندان. قم:

مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما.
 شاه‌آبادی، ح.ر. ۱۳۸۷. *لالایی برای دختر مرده*. تهران: افق.
 فاولر، ر. ۱۳۹۰. *زبان‌شناسی و رمان*، ترجمه م. غفاری. تهران: نی.
 لینت‌ولت، ژ. ۱۳۹۰. *رساله‌ای درباره گونه‌شناسی روایت (نقطه‌دید)*، ترجمه ع. عباسی و ن. حجازی.
 تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
 میرعابدینی، ح. ۱۳۹۰. «منطق مکالمه و داستان ایرانی». *گفتگومندی در ادبیات و هنر*، به کوشش
 ب. نامور مطلق و م. کنگرانی. تهران: سخن. ۴۵-۵۷.
 ناولز، م. و مامجر، ک. ۱۳۸۰. «کارکرد زبان در ادبیات کودک (۱)». *کتاب ماه ادبیات کودک و*
نوجوان. ترجمه شهرام اقبال‌زاده. اردیبهشت (۴۳): ۵۳-۵۸.
 نیکولایووا، م. (متن منتشر نشده). *درآمدی بر رویکردهای زیبایی‌شناختی در ادبیات کودک*، ترجمه م.
 حجویانی و ف. زمانی.

Stephens, J. 2003. *Language and Ideology in Children's Fiction*. Printed and bound by Antony Rowe Ltd. Eastbourne.

McCallum, R. & Stephens, J. 2010. "Ideology and Children's Books". in *Handbook of research on children's and young adult literature*, Edited by S. Wof; K. Coats; P. Enciso and C. Jenkins. New York: Routledge; Taylor and Francis Group.