New LITERARY STUDIES
Ferdowsi University of Mashhad

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2025.90611.1646

Online ISSN: 2783-252X | Print ISSN: 3060-8171

From Passivity to Agentic Awareness: The Transformation of the Protagonist in *I Will Turn Off the Lights* in Light of a Systematic Ideological Analysis of Dialogue

Bibi Maryam Nezampour[1], Maryam Salehi Nia[2]
Mahmoud Ghorban Sabbagh[3]

Received: ۰۶ ∴ November 2024 Revised: 02 September 2025
Accepted: 02 December 2025 ∴ Published Online: 26 January

New Literary Studies, *Vol 58, No. 3, Fall 2025*

Abstract

This study investigates the semantic layers of dialogue in the novel *I Will Turn Off the Lights* and examines their role in representing the transformation of the protagonist. Based on theoretical definitions, dialogue can be articulated across three semantic levels. At the first or external level, dialogue functions as a tool for characterization and plot development. At the second or intermediate level, it becomes part of the narrative voice, emerging from the communicative pattern between the implied author and the implied reader. Finally, at the third or underlying level—and drawing on Bakhtinian polyphony—dialogue serves as a medium for the formation of consciousness and thought. This semantic layer emphasizes the significance of mixed voices (voices that show deference or take a stance) and composite voices (voices that enter the core of identity). By analyzing the protagonist's dialogues across these three semantic levels, the study explores the character's evolution and reveals how these layers contribute to a more precise and dynamic depiction of the protagonist's transformation. The findings indicate that dialogue, at all three semantic levels, plays a crucial role in portraying the protagonist's development throughout the narrative.

Keywords: *I Will Turn Off the Lights*; dialogue; protagonist; implied author; implied reader; polyphony

1. Ph.D. Candidate in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.
E-mail: nezampoor.maryam0@gmail.com
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. (Corresponding Author)
E-mail: m.salehinia@um.ac.ir https://orcid.org/0000000259234149
3. Associate Professor, Department of English, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.
E-mail: mrg.sabbagh@um.ac.ir

How to cite this article:
Nezampour , B. M., Salehi Nia, M., & Ghorban Sabbagh, M. (2025). From passivity to agentic awareness: The transformation of the protagonist in i will turn off the lights in light of a systematic ideological analysis of dialogue. *New Literary Studies*, *58*(3), 69-96.
https://doi.org/10.22067/jls.2025.90611.1646

Extended Abstract

The novel I Will Turn Off the Lights by Zoya Pirzad is regarded as one of the landmark works of contemporary Iranian literature. Through the everyday life of Clarisse, an Armenian woman in Abadan during the 1960s, the novel portrays female experience within a specific socio-cultural context. At first glance, the narrative appears simple, employing plain language and routine events. However, this study demonstrates that such simplicity functions as a narrative veil, concealing deeper ideological and identity-related layers. In contrast to common readings that depict Clarisse as a passive figure resigned to patriarchal norms, the research argues that she undergoes a gradual and fundamental transformation from silence and passivity to self-awareness and agency.

The central problem addressed is the tendency of earlier criticism to equate stylistic simplicity with lack of depth. This paper rejects such interpretations, showing that simplicity of language and narration is not a weakness but a deliberate strategy that enables the representation of social, cultural, and personal struggles. In this way, Pirzad's novel becomes a multi-layered feminist text with significant potential for literary and cultural analysis. The theoretical framework combines Mikhail Bakhtin's concept of polyphony with Robert McKee's narrative theory. Dialogue is treated not merely as a device for advancing plot but as a discursive arena saturated with ideology and worldview. The novelty of the study lies in introducing two analytical concepts: separative voices, discourses that conflict with personal identity and provoke resistance; and integrative voices, discourses that merge into the protagonist's identity and enable the emergence of a new, active self.

Dialogue is defined here as everything a character expresses to herself, to others, or to the reader—whether explicitly, implicitly, or even without verbalization, through meaningful presence in the narrative space. Evidence of the clash of ideas and beliefs does not merely serve as a tool for advancing the plot but fundamentally shapes the identity structure of the characters. Explicit dialogues directly engage with the protagonist's inner conflicts and guide her toward new choices, while polyphonic dialogues—especially separative and integrative voices—play a crucial role in reconstructing identity and leading the character toward deeper self-understanding and awareness of her environment.

The methodology is qualitative content analysis with purposive sampling of key dialogues. Selected passages were chosen for their strong alignment with the

research objectives and for representing three stages of Clarisse's transformation: the initial portrayal of passivity, the depiction of inner and outer conflicts, and the final manifestation of agency and integrated identity. The process involved repeated readings of the text, identification of dialogues with high interpretive value, coding of thematic elements, and categorization into explicit and polyphonic layers. Explicit dialogues were analyzed for their direct reflection of personal dissatisfaction and social tension, while polyphonic dialogues were examined for their ideological multiplicity and their role in shaping identity.

This methodological approach allows for a systematic exploration of how dialogue functions both at the explicit level—through direct exchanges, monologues, and revelations—and at the polyphonic level, where multiple voices interact, clash, and coalesce. Emphasis on qualitative analysis demonstrates that even the simplest exchanges can carry ideological and identity-laden significance, illuminating the trajectory of character development.

Findings indicate that Clarisse begins as a symbol of female passivity constrained by traditional norms, but through interaction with multiple voices she gradually evolves into a self-aware and active subject. This transformation occurs not at the surface level but within the deeper, layered structure of the narrative. Explicit dialogues reveal her initial state and social relations, while polyphonic dialogues expose the confrontation of conflicting discourses and the redefinition of identity.

Separative voices, such as patriarchal discourse and cultural prejudice, challenge her conformity and provoke resistance. Integrative voices, including discourses of independence, spirituality, and solidarity, merge into her identity and enable empowerment. Through this dynamic interplay, Clarisse evolves from a woman defined by silence and duty into a subject capable of articulating her own perspective and asserting her agency.

The results also show that dialogue functions as the central mechanism of character construction, critique, and transformation. It is not merely a narrative device but a structural and ideological force that redefines identity. The study demonstrates that Pirzad's novel systematically represents the process of women's identity transformation, thereby revealing its feminist depth and multicultural significance.

The discussion highlights the importance of rejecting superficial interpretations and recognizing the novel's apparent simplicity as a deliberate strategy. By offering a new framework for analyzing dialogue, the study provides fresh insight into the

representation of women in contemporary Iranian literature and proposes a novel model for character analysis. The feminist depth of the novel is evident on two levels: first, in its critique of gender roles and emphasis on women's economic and emotional independence, linking it to cultural feminism of the second wave; and second, in its focus on the lived experience of Armenian minority women in Iran, connecting it to postcolonial feminism of the third wave.

In conclusion, I Will Turn Off the Lights emerges as a rich and multi-layered narrative that, despite its apparent simplicity, reveals profound processes of identity transformation. Through explicit and polyphonic dialogues, it depicts the protagonist's fundamental shift from silence and passivity to awareness and agency—a process that redefines not only individual identity but also the social and cultural position of women. The study affirms the novel's significance for contemporary literary studies and underscores its relevance for feminist and multicultural analysis.

فصلنامه جستارهای نوین ادبی
دانشگاه فردوسی مشهد

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2025.90611.1646

شاپای چاپی: ۸۱۷۱-۳۰۶۰ | شاپای الکترونیکی: ۲۵۲x-۲۷۸۳

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۳۰، پاییز ۱۴۰۴، صص ۶۹-۹۶
مقالهٔ پژوهشی

ارسال: ۱۴۰۳/۰۸/۱۶ :: بازنگری: ۱۴۰۴/۰۶/۱۱ :: پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۱۱ :: انتشار برخط: ۱۴۰۴/۱۱/۰۶

از انفعال تا آگاهی کنشگرانه: تحول شخصیت اصلی رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* در پرتو تحلیل نظام‌مند ایدئولوژیک دیالوگ

بی‌بی مریم نظام‌پور[۱]، مریم صالحی‌نیا[۲]،
محمودرضا قربان صباغ[۳]

چکیده

برخلاف خوانش‌های رایج، این پژوهش نشان می‌دهد که شخصیت کلاریس در رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، فرایند تحولی عمیق از انفعال به کنشگری را طی می‌کند که از طریق تحلیل نظام‌مند دیالوگ در دو سطح پیشنهادی در این جستار قابل‌اثبات است. سطح اول، دیالوگ‌های صریح را در بر می‌گیرد که شامل گفت‌وگوهای مستقیم، مونولوگ‌های درونی، و مکاشفه‌های شخصیتی است؛ این سطح، ویژگی‌های اولیه شخصیت، روابط بین‌فردی و فضای اجتماعی-فرهنگی حاکم بر داستان را برای خواننده آشکار می‌سازد. سطح دوم و عمیق‌تر، دیالوگ‌های چندصدایی را تحلیل می‌کند که محصول تعامل پویا و پیچیدهٔ کلاریس با آواهای بیرونی (اجتماعی) و درونی (فردی) و حتی اشیاء و جانوران است. در کانون این تحلیل چندصدایی، دو مفهوم جدید قرار دارد: «آواهای انفکاکی» که با صداهای دیگر در تعارض قرار می‌گیرند و با واکنش مقاومت از سوی شخصیت مواجه‌اند و «آواهای انضمامی» که در هستهٔ هویت شخصیت اصلی ادغام شده و تمهیدات شکل‌گیری یک هویت نوین و پویا را فراهم می‌آورند. یافته‌ها نشان می‌دهد که این چارچوب تحلیلی، علی‌رغم سادگی ظاهری رمان، روشی کارآمد برای کاوش عمیق‌تر هویت است و با ارائهٔ تعریفی نسبتاً جامع و چندسطحی از دیالوگ، الگویی بدیع را برای مطالعات شخصیت‌پردازی در ادبیات داستانی پیشنهاد می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: فمینیسم، دیالوگ، آواهای انفکاکی، آواهای انضمامی.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران
E-mail: nezampoor.maryam0@gmail.com
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران. (نویسنده مسئول)
https://orcid.org/0000000259234149
E-mail: m.salehinia@um.ac.ir
۳. دانشیار گروه زبان انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.
E-mail: mrg.sabbagh@um.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
نظام‌پور، ب. م.، صالحی‌نیا، م.، و قربان صباغ، م. (۱۴۰۴). از انفعال تا آگاهی کنشگرانه: تحول شخصیت اصلی رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم در پرتو تحلیل نظام‌مند ایدئولوژیک دیالوگ. جستارهای نوین ادبی، ۵۸(۲)، ۶۹-۹۶.
https://doi.org/10.22067/jls.2025.90611.1646

۱. مقدمه

رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم نوشتهٔ زویا پیرزاد (۱۳۸۰)، روایت زندگی روزمره کلاریس، زنی ارمنی در آبادان دهه ۱۳۴۰ و یکی از آثار برجسته ادبیات معاصر ایران است. چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم به‌صورت تاریخی در بافت پیشا انقلاب ایران شکل می‌گیرد و از نظر مضمون به لحاظ نقد نقش جنسیتی و استقلال اقتصادی به فمینیسم فرهنگی در موج دوم و به جهت تمرکز بر تجربه زیسته، روابط خانوادگی و فضای فرهنگی خاص (زن ارمنی در آبادان) به فمینیسم پسااستعماری در موج سوم مرتبط است. گفتمان فمینیستی طرح شده در این اثر به سمت چندصدایی و بومی‌سازی تأمل‌برانگیزی پیش می‌رود. با وجود سادگی ظاهری در زبان، ساختار، و روایت، پژواک صداهای مختلف، تحول‌های هویتی، و کشمکش‌های اجتماعی–فرهنگی را در خود جای داده که آن را به متنی غنی برای تحلیل‌های ادبی تبدیل می‌کند. بااین‌حال، برخی نقدها، این سادگی را نشانه‌ای از سطحی بودن رمان تلقی کرده و آن را فاقد عمق لازم برای استخراج معانی پیچیده دانسته‌اند. برادران در پایان‌نامه «الگوهای پایان‌بندی در داستان‌های زویا پیرزاد با نگاهی به نظریه پایان فرانک کرمود» (۱۳۹۶) با تمرکز بر پایان‌بندی دایره‌ای رمان و روزمرگی شخصیت‌ها، آن را متنی ساده می‌داند که تحول شخصیت را به‌صورت محدود نشان می‌دهد و بیشتر به زندگی تکراری و کسالت‌بار زنان می‌پردازد. صادقی نیز در پایان‌نامه «نقش استعاره در بازنمایی ایدئولوژی در متون ادبی از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی» (۱۳۹۳) با تأکید بر واژگان روزمره و زنانه (مثل «تلویزیون، گلدوزی، غذا») و جملات ساده، کلاریس را زنی منفعل و تسلیم هنجارهای مردسالار معرفی می‌کند، که تنها تحولش پیوستن به جریان فمینیست خانم نورالهی است. این تحلیل‌ها می‌تواند به برداشتی سطحی از رمان منجر شود؛ در مقابل، این پژوهش، استدلال می‌کند که سادگی ظاهری رمان، پوسته‌ای است که تحول هویت کلاریس را در پس خود پنهان نگاه داشته است.

این مطالعه می‌کوشد با تکیه بر دیدگاه رابرت مک‌کی و رویکرد چندصدایی میخائیل باختین (۱۹۸۱)، دیالوگ‌های ناظر بر تحول شخصیت اصلی داستان را در دو سطح بررسی کند: دیالوگ‌های صریح، شامل گفت‌وگوهای مستقیم، درونی، و مکاشفه‌ای، که ویژگی‌های شخصیتی، روابط، و فضای اجتماعی–فرهنگی ایران چندفرهنگی دهه ۱۳۴۰ را معرفی می‌کنند؛ و دیالوگ‌های چندصدایی، که از طریق تعامل کلاریس با صداهای اجتماعی، جانوران و گیاهان (به‌مثابه صدایی نمادین که بدیل صداهای حاضر در متن هستند)، و آواهای انفکاکی و انضمامی، تحول هویتی او را از انفعال به خودآگاهی و کنشگری بازتاب می‌دهند. دیالوگ از منظر پژوهش حاضر نه صرفاً نظامی از مقولات دستور زبانی، بلکه زبانی است که به لحاظ ایدئولوژیک اشباع شده، زبانی به‌منزلهٔ یک

جهان‌بینی، حتی گاه به‌منزلهٔ نمودی عینی که ضامن بیشترین میزان فهم متقابل در تمامی حوزه‌های ایدئولوژیک است؛ بنابراین با تعمیق مفهوم دیالوگ تمامی عناصری که در جهت انسجام و تمرکز بخشی کلامی و ایدئولوژیک فعال است(باختین، ۱۳۹۰، ص. ۳۵۹)، و دخالتی معنادار در شکل‌گیری مکالمه دارد، در بررسی ایدئولوژیک نظام‌مند دیالوگ مطمح نظر است.

بنابراین پرسش اصلی پژوهش این است که چگونه دیالوگ‌های صریح و چندصدایی تحول هویتی کلاریس را در رمان چراغ‌ها را من خاموش می کنم آشکار می‌کنند؟

هدف ما در پژوهش حاضر مطالعه و تحلیل دیالوگ‌های صریح و چندصدایی است که تحول کلاریس را از انفعال به خودآگاهی نشان می‌دهد و می‌کوشیم با بازتعریف دیالوگ و تأکید بر آواهای انفکاکی و انضمامی، چارچوبی جدید برای کشف مفاهیم عمیق هویتی در ادبیات معاصر پیشنهاد کنیم.

ضرورت این پژوهش را تفسیرهایی تضمین می‌کنند که سادگی رمان را معادل سطحی بودن آن می‌پندارند، این پژوهش، با استناد به تحلیل‌های پیشین و ارائه رویکردی بدیع، نه‌تنها تعبیر «سادگی» را رد می‌کند، بلکه با کاوش دیالوگ‌های صریح و چندصدایی، تحول هویت شخصیت اصلی رمان را آشکار می‌سازد و درک بهتری از هویت زنان در ادبیات معاصر ایران ارائه می‌دهد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

رمان چراغ‌ها را من خاموش می کنم اثر زویا پیرزاد موضوع مطالعات متعددی بوده، و آثار ارزشمندی نیز به تحلیل و کاوش دراین‌باره از منظری نزدیک به جستار حاضر پرداخته‌اند. جهانی (۱۳۹۷) در «تحلیل گفتگوی شخصیت‌های زن در رمان‌های منتخب فارسی بر مبنای جامعه‌شناسی زبان» واژگان خطاب را در رمان بررسی کرده، اما تحول هویتی مسأله او نبوده و به تحلیل زبانی پرداخته است. اکبری‌زاده و همکاران (۱۳۹۴) در «جلوه‌های چندزبانی در رمان چراغ‌ها را من خاموش می کنم» با رویکردی توصیفی-زبان‌شناختی تلاش می‌کنند بر اساس رویکرد باختینی با تأکید بر ویژگی‌های زبان زنانه چند صدایی را در این رمان تبیین کنند و نتیجه گرفته‌اند گفتار زنانه به شکل مستقیم از زبان خود زنان و با جهان‌بینی سازه‌ها و کلیشه‌های جنسیتی ایشان روایت می‌شود. پیرزاد گفتارهای برآمده از طبقات پایین اجتماعی و کودکان را به شکلی طبیعی وارد رمان کرده تا به ایجاد زبان‌های متنوع و متفاوت در رمان کمک کند. در پایان هم یادآوری کرده‌اند که به‌کارگیری اندکی شعر و متون تاریخی و دینی هم بیشتر در راستای بازنمایی زبان زنانه در داستان صورت گرفته است.

رساله «تحلیل آثار داستانی زویا پیرزاد بر اساس نظریه واکنش خواننده» (۱۳۹۷): این رساله به بررسی فرایند ارتباط بین نویسنده و خواننده می‌پردازد و نگاه روایت‌شناسانه‌ای به دیالوگ دارد، هرچند به‌طور مستقیم آن را تعریف نمی‌کند. نویسنده ابزارهای ارتباطی متن برای ایجاد افق انتظارات را در خواننده بررسی می‌کند، اما چگونگی دیالوگ‌ها و انواع و سطوح مختلفی که دیالوگ می‌تواند داشته باشد، موردبررسی قرار نمی‌دهد.

پژوهش‌های پیشین ازجمله تحقیقاتی که در مقدمه ذکر شده است، اگرچه ارزشمندند، و هر یک از منظری خاص به رمان نگریسته‌اند؛ اما مطالعات زبان‌شناختی به عمق روان‌شناختی و هویتی شخصیت نپرداخته‌اند و تحلیل‌های مضمونی نیز اغلب فاقد یک چارچوب نظری منسجم برای تحلیل فرایند «چگونگی» این تحول بوده‌اند. این پژوهش با تلفیق نظریات باختین و مک‌کی و با معرفی مفاهیم «آواهای انفکاکی و انضمامی»، تلاش می‌کند این شکاف را پر کرده و نشان دهد که چگونه دیالوگ، در سطوح مختلف خود، عامل اصلی در بازنمایی دگرگونی بنیادین شخصیت کلاریس است.

۳. مبانی نظری پژوهش

دیالوگ در روایت ادبی، مفهومی چندلایه و گسترده است: صحبت کردن و مبادلهٔ افکار (رضایی، ۱۳۸۲، ص. ۷۹) و در کل هر آنچه را شخصیت به خود، به دیگری یا به خواننده / تماشاگر بگوید باید «دیالوگ» نامید (مک‌کی، ۱۳۹۷، ص. ۲۲) که هم در سطح صریح و هم در سطح عمیق‌تر، معناآفرینی می‌کند. در سطح نخست، دیالوگ ابزاری است برای پیشبرد پیرنگ، شکل‌گیری کشمکش و شخصیت‌پردازی. در این سطح، دیالوگ به‌عنوان گفت‌وگویی میان شخصیت‌ها تعریف می‌شود که در بافت داستانی رخ می‌دهد (میرصادقی، ۱۳۸۵، ص. ۴۶۶؛ داد، ۱۳۸۵، ص. ۲۵۴). دیالوگ‌هایی از این نوع، در ساختار سطحی روایت جریان دارند و کنش‌های آشکار را سامان می‌دهند؛ همان چیزی که رابرت مک‌کی از آن به‌عنوان دیالوگ‌های روایی و دراماتیک یاد می‌کند؛ دیالوگ‌هایی که باید شخصیت‌ها را در موقعیت بحرانی قرار دهند، تعارض خلق کنند و حقیقتی را آشکار سازند (مک‌کی، ۱۳۹۷، ص. ۷۴).

اما در لایه‌ای ژرف‌تر، دیالوگ در مفهوم فلسفی و نظری خود، به‌عنوان ساختاری انسانی، تعاملی و تحول‌زا ظاهر می‌شود. باختین هرگونه ارتباط را نوعی گفتگو و مکالمه در معنای وسیع خود می‌شمارد. نزد باختین در نثر هنری خصوصاً در رمان، مکالمه‌گرایی فقط در قله‌های معناشناسی گفتمان به گوش نمی‌رسند بلکه پژواک‌ها به لایه‌های عمقی گفتمان رسوخ می‌کنند و جهان‌بینی زبانی خاص را مکالمه‌ای می‌نمایند(باختین، ۱۳۹۰، ص. ۳۷۴). دیوید بوهم، فیلسوف و فیزیک‌دان، نیز دیالوگ را نه تبادل ساده اطلاعات، بلکه گفت‌وگویی زنده میان آگاهی‌ها می‌داند؛

فرایندی برای شنیدنِ «دیگری» در خود، و مواجهه با امکان دگرگون شدن(بوهم، ۱۳۸۱) .

باختین بر این وجه از دیالوگ تأکید می‌کند که محل تلاقی آگاهی‌هاست؛ نه درون یک ذهن، بلکه در فضای میان‌ذهنی، جایی که صداها در برخورد با یکدیگر زاده می‌شوند و معنا شکل می‌گیرد (Bakhtin, 1984, p. 88)؛ بنابراین ما با دامنهٔ گسترده‌ای از دگرمفهومی مواجهیم. در چنین بافتی دگرمفهومی مقوله‌ای عینی است، درواقع به‌منزلهٔ یک شئ پدیدار می‌شود و با زبان واقعی اثر در یک سطح قرار نمی‌گیرد. زبان دیگری است حاصل دیدگاه‌های خاص. می‌توان دربارهٔ آن چیزهایی گفت که به زبان خود شخص نمی‌توان آن‌ها را ارائه داد. فقط در ظرفیت چیزی که به تصویر کشیده می‌شود، می‌توانند ارائه شوند (باختین، ۱۳۹۰، ص. ۳۷۷).

بر اساس نظریهٔ چندآوایی باختین، رمان عرصه‌ای برای برخورد و تعامل صداهای مختلف است، صداهایی که هر یک بازتاب آگاهی، ایدئولوژی و جهان‌بینی خاصی هستند (Bakhtin, 1984, p. 252). هیچ صدایی در روایت، مطلق و یگانه نیست. هر صدا در پاسخ به صدای دیگر شکل می‌گیرد و در پیوندی گفتگومحور با آن معنا می‌یابد. باختین از مفاهیمی مانند «گفتمان مستقیم»، «گفتار بازنمایی‌شده»، و «دوصدایی پنهان» یا «صداهای دوسویه» یاد می‌کند که به‌صورت صریح یا ضمنی، چندآوایی را در سطح زبانی و معنایی متن جاری می‌کنند (به نقل از غلام‌پور و غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷؛ مکاریک، ۱۳۸۵؛ لاج، ۱۳۹۰).

در این میان، واژهٔ «صدا» در نظریهٔ باختین معنایی چندبعدی دارد؛ به این معنا که هر شخصیت، حامل صدایی متمایز است که نه‌تنها بازتاب موقعیت اجتماعی و تاریخی اوست، بلکه در گفت‌وگو با صداهای دیگر روایت، در حال شدن و دگرگونی است (Abrams, 1999, p. 218). از نظر باختین کلمه‌ای که موضوع موردنظر خود را هدف قرار داده، قدم به محیط کلمات و ارزش‌گذاری‌هایی می‌گذارد که به لحاظ مکالمه‌ای آشفته و پر تنش است. کلمهٔ مزبور گاه به درون روابط متقابل پیچیده‌ای جذب می‌شود. گاه از این روابط رانده می‌شود با برخی می‌آمیزد و از پاره‌ای دیگر می‌گریزد و از میان گروه دیگری نیز می‌گذرد(باختین، ۱۳۹۰، ص. ۳۶۵)؛ بنابراین این صداها گاه ماهیتی «انفکاکی» دارند، یعنی به‌وضوح با صداهای دیگر (اعم از صدای راوی، جامعه، یا شخصیت مقابل) در تعارض قرار می‌گیرند و گاه ماهیتی «انضمامی» پیدا می‌کنند، به این مفهوم که پذیرفته شده و به هویت فرد می‌پیوندند. این دو رویکرد به‌ویژه در شخصیت کلاریس در رمان چراغ‌ها را من خاموش می کنم مشهود است؛ جایی که شخصیت در تعامل دائم با صداهای درونی و بیرونی خود، دگرگون می‌شود.

در نظریهٔ باختین، دیالوگ واقعی نه در توافق، بلکه در تضاد، تنش و پویایی معنا شکل می‌گیرد. تضاد بین صداها،

از مهم‌ترین مؤلفه‌های دیالوگ چندصدایی است (Bakhtin, 1984, p. 252). این رویکرد، دیالوگ را از سطح زبانی، به سطح وجودی و معرفتی ارتقاء می‌دهد. با ترکیب این الگو با نظریه‌های مدرن روایت، دیالوگ به عرصه‌ای برای تحول شخصیت بدل می‌شود. حتی دیالوگ‌های ساده و روزمرهٔ کلاریس، سرشار از زیرمتن‌هایی است که به‌تدریج نظام ارزشی پیرامون او را به چالش می‌کشد؛ بنابراین، دیالوگ در این مقاله، نه‌فقط ارتباط زبانی میان شخصیت‌ها، بلکه بستری برای شکل‌گیری تضاد، کشف و دگرگونی است؛ جایی که تعامل آوای صریح و چندصدایی، نمایانگر سیر تدریجی تحول کلاریس از انفعال به آگاهی است. همان‌طور که پیش‌تر به آن اشاره شد، تحلیل دیالوگ در این مقاله بر دو محور استوار است: الف. دیالوگ‌های صریح و روایی که به‌طور مستقیم در پیشبرد داستان، بازنمایی کشمکش، و رشد ظاهری شخصیت نقش دارند. ب. دیالوگ‌های چندآوایی باختینی که در آن‌ها شخصیت‌ها در تعامل یا تضاد با صداهای دیگر، خود را بازتعریف می‌کنند. این صداها گاه با واکنش مقاومت از سوی شخصیت مواجه‌اند (آوای انفکاکی)، و گاه به درون شخصیت رسوخ کرده و بخشی از هویت او را شکل می‌دهند (آوای انضمامی).

بازبینی شخصیت کلاریس بر مبنای این تعریف از دیالوگ نشان خواهد داد چگونه از خلال دیالوگ‌هایی که گاه ساده و روزمره‌اند و گاه در سطحی عمیق‌تر ایدئولوژیک و فلسفی، یک زن از موقعیتی منفعل و سنتی، به موقعیتی خودآگاه، و در حال تغییر سوق می‌یابد.

در این پژوهش، برای بررسی دیالوگ از روش تحلیل محتوای کیفی و نمونه‌گیری هدفمند استفاده شده است. میرینگ، تحلیل محتوای کیفی را «مجموعه‌ای از تکنیک‌ها برای تحلیل نظام‌مند متن می‌داند» (Mayrring. 2000)؛ و در حوزه کاربرد عملی شرایر چارچوبی دقیق برای اجرای این روش ارائه می‌دهد(Schrier. 2012). این روش بر کشف لایه‌های معنایی تأکید می‌کند و به‌ویژه برای پژوهش‌های ادبی ازجمله مطالعه نظام‌مند دیالوگ مناسب است. در این روش باید شواهدی را انتخاب کرد که زنده، نماینده و افزاینده درک خواننده از مقوله باشد و دلیل هر یک را به‌طور شفاف بیان کرد (Nowell, Norris. White. & Moules, 2017, p 9) بنابراین پس از خوانش‌های مکرر، دیالوگ‌هایی انتخاب شدند که بر اساس سه معیار اصلی ضرورت، قدرت متقاعدکنندگی و شفافیت، بیشترین انطباق را با این اهداف داشتند: ۱) بازنمایی ویژگی‌های اولیه و منفعل شخصیت؛ ۲) نمایش نقاط عطف و کشمکش‌های درونی/ بیرونی کلاریس؛ و ۳) آشکار ساختن کنشگری نهایی و هویت یکپارچه او.

۴. تحلیل داده‌ها

۴-۱. دیالوگ‌های صریح

۴-۱-۱. دیالوگ‌های توصیفی و زمینه‌ساز: آستانهٔ بحران خاموش

در رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، دیالوگ‌های توصیفی و زمینه‌ساز نه‌تنها ابزار انتقال اطلاعات، بلکه ابزاری مؤثر در آشکار ساختن لایه‌های نخستین نارضایتی، شکاف‌های عاطفی، و آگاهی تدریجی شخصیت اصلی‌اند. پیرزاد این دیالوگ‌ها را با بیانی ساده، روان و طبیعی در متن می‌گنجاند، اما همین سادگی ظاهری، پوششی است برای کشمکش‌های در حال شکل‌گیری.

بعضی از دیالوگ‌ها گرچه به‌ظاهر بی‌اهمیت‌اند، اما نقش پیش‌برنده‌ای در زنجیرهٔ تحول شخصیت دارند. دیالوگ‌های کلاریس به‌ویژه در اوایل رمان نشان می‌دهند که او در روزمرگی‌هایش غرق شده و خودش را به جریان زندگی سپرده است. بدون نگاه کردن به ساعت از صدای بچه‌ها می‌فهمد ساعت چند است و با دیدن پارگی جیب یکی از دوقلوها می‌داند که جیب دیگری هم پاره است. از انجام کارهای خانه و مرتب کردن اتاق راضی است و می‌گوید: «توی اتاق‌خواب دو قلوها بوی همیشگی می‌آمد. بویی شیرین. بویی که آدم را خواب‌آلود می‌کرد» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۱۷). وقتی داستان پیش می‌رود، نارضایتی در متن با صراحت تبیین می‌گردد، مثلاً وقتی کلاریس پس از آن‌که آرتوش بی‌آنکه هیچ پاسخی به گلایه‌های او بدهد شکرها را در همه آشپزخانه پراکنده و رفته است به گارنیک می‌گوید: «از دست سیاست‌بازی‌های آرتوش کلافه‌ام...ما زن‌ها از صبح تا شب باید جان بکنیم که همه‌چیز برای شما مردها آماده باشد» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۶۲). شاهد گزارشی مستقیم و صریح از وضعیت روانی او هستیم که به شکلی موجز، هم نارضایتی از فضای زناشویی را بازمی‌نماید و هم جایگاه خود را در خانواده روشن می‌سازد. این‌گونه دیالوگ‌ها معمولاً در موقعیت‌هایی طرح می‌شوند که یکی از شخصیت‌ها از رویدادی بی‌خبر است و شخصیت دیگر، به‌گونه‌ای طبیعی و بدون تصنع، اطلاعات لازم را در قالب تجربهٔ زیستهٔ خود بیان می‌کند.

در مواردی، دیالوگ‌ها جنبهٔ اجتماعی و فرهنگی نیز می‌یابند. کلاریس وقتی خاطره ازدواجش با آرتوش را که ارمنی و تبریزی است بیان می‌کند، مادر او، با گفتن جملهٔ کنایه‌آمیز: «تبریزی از دماغ فیل افتاده؟» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۷)، علاوه بر انتقال پیش‌داوری قومی، تنش‌های طبقاتی و ارزش‌های سنتی را نیز به تصویر می‌کشد. به‌این‌ترتیب، لحن صریح اما سادهٔ دیالوگ، زمینه‌ساز تنش‌های زیرپوستی و فضای گفتمانی داستان می‌شود؛ بنابراین، دیالوگ‌های توصیفی، در عین صراحت، تمهیدی روانی و روایی برای تحول شخصیت هستند. این دیالوگ‌ها از

توصیف بیرونی آغاز می‌شوند، اما با ترکیب با کنش‌های درونی و بیرونی، به محرک‌هایی برای بیان تردید، علاقه و نهایتاً انتخاب تبدیل می‌شوند.

۴-۱-۲. گفت‌وگوهای ذهنی و درونی: تقابل درون و بیرون

در نقطه‌ای عمیق‌تر از دیالوگ‌های صریح، ذهن کلاریس به صحنهٔ درگیری بدل می‌شود؛ میدان تردیدها، خودسرزنشی‌ها و پرسش‌های پیاپی. این دیالوگ‌ها که با عباراتی چون «از ذهنم گذشت»، «با خودم گفتم» یا «توی دلم گفتم» آغاز می‌شوند، به‌صراحت در متن بیان می‌شوند.

به‌عنوان نمونه، زمانی که کلاریس از رفتار خانم سیمونیان ناراحت می‌شود اما از بیان صریح خودداری می‌کند، در ذهن خود با لحن اعتراضی می‌گوید: «به تو چه؟ مسئول کارهای زشت بقیه تو نیستی...» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۸۵) این دیالوگ درونی، نه‌تنها نارضایتی فروخورده، بلکه شکاف میان خواست درونی و رفتار بیرونی کلاریس را به‌خوبی نمایان می‌سازد.

در مواردی دیگر، این صداها حالت استعاری و تفسیرپذیر دارند. جملهٔ «از ذهنم گذشت: آلیس شدم در سرزمین عجایب» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۹۹)، در لحظه‌ای گفته می‌شود که کلاریس، ناآگاهانه، درگیر احساسات تازه و جهان ناآشنای عاطفه شده است: امیل سیمونیان خم شده دست او را بوسیده، به پرده‌های کتان گلدوزی شده توجه نشان داده و هم‌زمان آلیس، خواهر کلاریس، می‌خواهد این مرد را ببیند. صدای درونی کلاریس، که در قالب طنز و استعاره ظاهر شده، نشانه‌ای از گسست از نظم معمول و ورود به قلمرو جدیدی از تجربه است.

افکار کلاریس، در پیوند با اشیاء، مکان‌ها و عادات روزمره، گسستی تأمل‌برانگیز پیدا می‌کند. زنی که بر مبنای زندگی منظمش زمان را بدون نگاه کردن به ساعت می‌دانست، پس از دیدار با خانم سمیونیان که قرار بود دیداری بسیار کوتاه برای دعوت به یک مهمانی باشد اما بسیار طولانی می‌شود؛ آن هم زمانی که همسرس آرتوش و فرزندانش و مهمان‌های بسیار در خانه‌اش هستند و باید شام را آماده کند. در این دیدار خانم سیمونیان از خصوصی‌ترین رازهای نهانی‌اش در برابر او پرده برمی‌دارد، و کلاریس به‌نوعی فردای خودش را در سیمای امروز او مشاهده می‌کند. پس از بازگشت، ظروف نیم‌خوردهٔ املت، او را به زنجیره‌ای از پرسش‌های اضطرابی می‌کشاند: «امیل کی آمد دنبال امیلی؟... بچه‌ها شام چی خوردند؟... چه مدت خانه نبودم؟» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۱۸۵) این پرسش‌ها، بدون پاسخ، تنها با کنشی بیرونی (شستن ظرف‌ها) مهار می‌شوند. گفت‌وگوی ذهنی، در اینجا بازتابی از آشفتگی، سردرگمی، و میل به فرار از مواجهه با حقیقت است.

در ترکیب با جهان بیرونی، کلاریس گاه نگاهش را به اشیاء می‌دوزد و آن‌ها را حامل معنا می‌بیند. در همین صحنه بازگشت به خانه وقتی کلاریس برای شستن ظرف‌ها پیش‌بند می‌بندد توجهش به عکس خندان نورمن ویزدم روی ظرف استوانه‌ای پودر ظرفشویی جلب می‌شود. آرتوش می‌گوید: «آرمن غذا نخورد، ایشی پیدا نشد و آرسینه گریه کرد». کلاریس پیش‌بند را باز می‌کند؛ و چون خلاف انتظار کلاریس که آماده است تا آرتوش بپرسد «فردا چه می‌پزی؟»، آرتوش می‌پرسد: «خانم سیمونیان حالش خوب بود؟»، کلاریس که گویا این رفتار را نوعی دلجویی متظاهرانه می‌انگارد، می‌زند زیر خنده و برمی‌گردد و چشم در چشم آرتوش، انگار که بخواهد به او بفهماند با آنکه غیبت داشته است از آرتوش خیلی بیشتر می‌داند که در خانه چه می‌گذرد و نیازی به گزارش او ندارد، شمرده شمرده می‌گوید: «ایشی تقریباً هر شب گم می‌شود. آرمن چند روز است غذا نمی‌خورد چون عاشق شده. من حالم خوب نیست ولی ربطی به تو ندارد. خانم سیمونیان حالش خوب بود که حتماً برایت جالب نیست». در پایان این گفت‌وگو، آرتوش در سکوت از آشپزخانه بیرون می‌رود و جا شکری دمر شده روی میز که به‌منزلهٔ پاسخ آرتوش است، سبب بغض کلاریس می‌شود اما وقتی برمی‌گردد طرف ظرفشویی دوباره تصویر نورمن ویزدم که هنوز می‌خندد، او را به خود می‌خواند (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۱۸۷). این ترکیب تصویر و ذهن، دیالوگ را به پلی میان جهان ملموس و وضعیت روانی تبدیل می‌کند.

۴-۱-۳. دیالوگ‌های مکاشفه‌ای

دیالوگ‌های مکاشفه‌ای در رمان، بسترهایی برای مواجههٔ شخصیت با حقیقت‌هایی شخصی یا اجتماعی‌اند؛ حقیقت‌هایی که گاه از زبان دیگران آشکار می‌شوند و گاه در جریان گفت‌وگو با خویش. در این دیالوگ‌ها، شخصیت به‌نوعی از آگاهی، افشا یا فهم نو از موقعیت دست می‌یابد که مسیر روایت یا وضعیت روانی او را دگرگون می‌سازد. مواجههٔ کلاریس با سخنان نینا دربارهٔ ویولت، نمونه‌ای بارز از مکاشفهٔ بیرونی است. ویولت دخترخالهٔ گارنیک است نینا پیش‌تر در معرفی ویولت به کلاریس گفته است او خیلی شبیه توست. ویولت در اوج درخشندگی و زیبایی ظاهر شده و خیلی زود نظر همه، حتی بچه‌ها را جلب می‌کند و امیل تصمیم دارد با او ازدواج کند اما وقتی به تدبیر المیرا خانواده سیمونیان بی‌خبر می‌روند و رابطه ویولت و امیل قطع می‌شود. با جملهٔ نینا که می‌گوید: «[ویولت] اشک ریخت، چینی‌های مادرش را شکست تا برادر همسایه طبقهٔ بالا را دید، سر و کلهٔ پسره که پیدا شد آرام گرفت.» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۸۹)، تصویر مهربان و معصومی که از ویولت در ذهن کلاریس شکل گرفته، در هم می‌شکند.

مکاشفهٔ کلیدی دیگر زمانی است که کلاریس متوجه می‌شود از نظر پسرش مادری است که «فقت بلد است

ایراد بگیرد و غذا بپزد و گل بکارد و غور بزند» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ۱۹۰). ناگهان با خودی متوجه می‌شود که هیچ شباهتی به خودی که فکر می‌کند ندارد. این مکاشفه‌ها نگرش او را به دیگران و به خود تغییر می‌دهد و زمینهٔ گسست عاطفی و عقلانی از خود سنتی‌اش را فراهم می‌سازد.

۴-۱-۴. دیالوگ‌های تعارضی

۴-۱-۴-۱. تعارض‌های متقارن و نامتقارن

کشمکش در دیالوگ، مطابق با دیدگاه رابرت مک‌کی، عنصر حیاتی رشد شخصیت و پیشبرد روایت است. در چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، تضاد میان شخصیت‌ها، از طریق گفت‌وگوهایی ظاهراً آرام اما پرکشش، یا کنش‌هایی بدون کلام، بیان می‌شود. در تعارض‌های متقارن هر دو سوی معارضه کلامی است اما در نامتقارن یکسو کلامی است و سوی دیگر کنشی؛ برای نمونه معارضه‌ای بین کلاریس و آرتوش در می‌گیرد که ابتدا متقارن است اما سرانجامی نامتقارن دارد. موضوع تعارض یکی از مهمانان سیاسی آرتوش است که کلاریس خیلی تصادفی متوجه می‌شود زمانی که خودش در خانه آن‌ها میهمان است و کلاریس از او پذیرایی کرده، جوانی مخفیانه از صدوق عقب کادیلاکش که در گاراژ خانه آن‌ها پارک شده، اعلامیه برمی‌دارد. کلاریس که چندین بار گفته از سیاسی بازی‌های آرتوش خسته است و می‌ترسد، بعد از رفتن مهمان به‌شدت به آرتوش اعتراض می‌کند. آرتوش ابتدا می‌گوید آن مهمان دوستش نبوده و خبر نداشته که او چه می‌کند؛ اما کلاریس ادامه می‌دهد. «گفتم و گفتم و گفتم. آرتوش شنید و شنید و شنید. بعد جا شکری را از روی میز برداشت. هنوز داشتم فریاد می‌زدم...اولین بار بود وسط حرف‌هایم نگذاشته بود برود بیرون و من هر چه توی دلم داشتم می‌ریختم بیرون. "اگر تو این قدر احمقی که نمی‌دانی توی خانه‌ات چه خبر است پس..." جمله‌ام را تمام نکردم و با دهان باز خیره شدم به آرتوش که در جا شکری را باز کرد و بی‌حرف، انگار باغچه را آب بدهد، شکرها را پاشید روی میز و صندلی‌ها و کف آشپزخانه. بعد در جا شکری را بست، گذاشت روی میز و از آشپزخانه رفت بیرون» (پیرزاد، ۱۳۸۰، صص. ۲۵۸-۲۵۹). پس از گلایهٔ صریح کلامی کلاریس، آرتوش، با حرکتی غیرکلامی پاشیدن شکر، همچون باغبانی که بخواهد باغچه را آبیاری کند، پاسخی غیرمنتظره می‌دهد. این کنش، حامل پیامی عمیق دربارهٔ سکوت، تلخی و کنایهٔ زندگی مشترک است.

۴-۱-۴-۲. تعارض‌های کمیک

کشمکش‌های کمیک در رمان، اغلب در تعامل با آلیس رخ می‌دهند. تصمیم ناگهانی او برای ازدواج با امیل، درحالی‌که هیچ آمادگی روانی یا خانوادگی ندارد، تضادی را شکل می‌دهد که کلاریس با طنز آن را توصیف می‌کند؛

با یاد از حکایت کسی که می‌خواست با دختر پادشاه ازدواج کند و می‌پنداشت همین‌که خودش تصمیم گرفته: «پنجاه درصد قضیه حل شده...» و در مقایسه‌ای ظریف می‌گوید: «خواهرم فکر می‌کرد صد درصدش هم حل شده» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۹۵)، در اینجا، کشمکش در تضاد میان منطق و احساس، و میان ظاهر و باطن شخصیت‌ها جریان می‌یابد.

۴-۱-۴-۳. تعارض‌های بازتابی

کشمکش‌های بازتابی، کشمکش درونی است که در قهرمان به پا می‌شود، خویشتن در برابر خویشتن قرار می‌گیرد (مک‌کی، ۱۳۹۷، ص. ۲۱۲) نمونه‌ای برجسته از تعارض‌های بازتابی که در ذهن کلاریس رخ می‌دهد زمانی است که کلاریس ناگزیر است برای مهمانی ناخواسته‌ای که نینا برای آشنایی ویولت و امیل در خانه او ترتیب داده غذا درست کند و در حال تدارک دلمه است غذای موردعلاقه امیل. دو صدای درونی او به معارضه برمی‌خیزد: یکی سخت‌گیر، اخلاق‌گرا و دیگری توجیه‌گر و عاطفی. این تعارض بازتابی نمونه‌ای از تعارضات بنیادین میان خود اخلاقی و خود خواهان رهایی است. تا اولین دلمه را می‌پیچد و می‌گذارد توی دیگ، دو ور ذهنش کشمکش را شروع می‌کنند:

- «خیلی احمقی»
- «چرا؟ کجای این که دو نفر علاقه‌های مشترک داشته باشند اشکال دارد؟»
- «هیچ اشکالی ندارد، ولی...»
- «حالا چون یکی زن‌ست و یکی مرد نباید با هم حرف بزنند؟...تنها کسی‌ست که حرفم را می‌فهمد...بس که تنهایی با خودم حرف زدم دیوانه شدم... بس که هر کاری را به خاطر دیگران کردم خسته شدم... مثل همین الان که باید برای آدم‌هایی که هیچ حوصله‌شان را ندارم غذا درست کنم.»
- «حوصله هیچ‌کدام را نداری؟... چرا داری دلمه درست می‌کنی؟ برای کی داری درست می‌کنی؟ ... خیلی احمقی». (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۰۱).

در میهمانی کلاریس توجه می‌کند که امیل که تمام مدت مشغول گفتگو با ویولت است اصلاً دلمه نمی‌خورد و پرسش ویولت را که می‌پرسد: «تو دلمه دوست داری؟» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۱۱) بی‌پاسخ می‌گذارد. هرچند وقتی کلاریس میز شام را جمع می‌کند و فکر می‌کند کسی متوجه غذا نخوردن خودش نشده امیل می‌گوید: «دلمه فوق‌العاده بود هرچند خودت لب به غذا نزدی»(پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۱۶)؛ اما گارنیک می‌گوید: «بَه‌بَه از این دلمه»(پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۱۴) و آرتوش هم دلمه می‌خورد و حتی روز بعد که کلاریس غذاها را دوباره گرم می‌کند برای اولین بار دلمه را با چلو سفید می‌خورد درحالی‌که بارها به مادر کلاریس که می‌گفته ارمنی‌های جلفا دلمه را با

چلو سفید می‌خورند خندیده است، و از سر میز که بلند می‌شود، می‌گوید: «غذاهای دیشبت محشر بود. به‌خصوص دلمه حرف نداشت» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۲۳).

این سطوح گوناگون از دیالوگ - از توصیفی‌ترین تا مکاشفه‌ای‌ترین، از سطح بیانی تا درونی و ذهنی - مسیر آگاهی، تردید، تصمیم و تحول کلاریس را ترسیم می‌کنند. به‌این‌ترتیب، در رمان پیرزاد، دیالوگ تنها ابزار انتقال اطلاعات یا پیشبرد پیرنگ نیست، بلکه مهم‌ترین میدان برای ساخت، نقد و دگرگون‌سازی شخصیت است.

۴-۲. دیالوگ‌های چندصدا: فرایند انفکاک و انضمام صداها در مسیر تحول شخصیت

باختین، در نظریهٔ چندآوایی، بر آن است که هویت فرد نه در سکوت و وحدت، بلکه در گفت‌وگوی دائمی میان صداهای دیگران شکل می‌گیرد. شخصیت، به تعبیر او، عرصهٔ برخورد و هم‌زیستی صداهای متضادی است که از لایه‌های روانی، اجتماعی، فرهنگی و زبانی نشأت می‌گیرند و پیوسته یکدیگر را فرامی‌خوانند، نفی یا بازتعریف می‌کنند. در چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، این چندآوایی درونی و بیرونی جلوه‌های گوناگونی دارد. در کانون تحلیل چندصدایی، دو مفهوم جدید قرار دارد: «آواهای انفکاکی» که با صداهای دیگر در تعارض قرار می‌گیرند و با واکنش مقاومت از سوی شخصیت مواجه‌اند و «آواهای انضمامی» که در هستهٔ هویت شخصیت اصلی ادغام شده و تمهیدات شکل‌گیری یک هویت نوین و پویا را فراهم می‌آورند.

۴-۲-۱. آواهای انفکاکی

آوای انفکاکی به آواهایی اطلاق می‌شود که از بافت فرهنگی-اجتماعی یا پیرامونی وارد ذهن شخصیت می‌شوند اما به دلیل ناسازگاری بنیادین با هویت فردی، موردپذیرش کامل قرار نمی‌گیرند. این آواها در هستهٔ هویت شخصیت نفوذ نمی‌کنند، بلکه در مواجهه با آواهای درونی، تنش، مقاومت و فاصله ایجاد می‌کنند.

۴-۲-۱-۱. گفتمان سنتی مردسالار

کلاریس به‌عنوان شخصیتی پیچیده، حامل صداهای متعددی است که با یکدیگر در جدال هستند. یکی از این صداها، صدای سکوت و پذیرش است که از تجربیات کودکی و به‌خصوص از جانب پدرش نشأت می‌گیرد. این صدا به او آموخته است تا در اعتراضاتش سکوت کند و تنها به دنبال تأیید دیگران باشد. کلاریس به‌طور مداوم در ذهنش این صدا را می‌شنود: «بحث نکن» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۷۰).

آواهای اجتماعی–فرهنگی مردسالار، به‌صورت منفرد عمل نمی‌کنند بلکه در تعامل پیچیده با هم قرار دارند. آرتوش، همسر کلاریس، نمایندهٔ صدای سیاسی مردانه‌ای است که مسائل خانه را نادیده می‌گیرد و از کلاریس انتظار

سکوت و همراهی دارد. او کلاریس را به ترجمهٔ کتاب تشویق می‌کند، درحالی‌که خودش به مسائل خانه بی‌توجه است و بی‌توجهی‌های او کلاریس را مجبور می‌کند که بار تمام مسائل روزمره را به دوش بگیرد. این تعامل‌ها، دیالوگ‌های چندلایه و پویا را شکل می‌دهند که نشان‌دهندهٔ پیچیدگی‌های روابط انسانی و تأثیر متقابل آواها بر یکدیگر است. کلاریس نیز در تقابل با این صدا، گرچه در آغاز مخالفت نمی‌کند، اما در گفت‌وگویی صریح (رجوع کنید به نقل‌قول مستقیم، ذیل تعارض‌های متقارن و نامتقارن)، صدای خود را برجسته می‌سازد. چند صدایی باختین اینجا بیشتر مشخص می‌شود؛ صدایی که درون فرد، اما به نمایندگی از گفتمان جمعی جاری است. کلاریس با گفتن «ما زن‌ها، شما مردها» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۱۹۲) یادآور این نکته است که زن‌ها باید با کارهای روزمره درگیر باشند تا مردها فراغت صحبت از سیاست پیدا کنند و درواقع تضاد میان دو گفتمان تاریخی-جنسیتی را نشان می‌دهد: یکی صدای تاریخی مسلط نظام مردسالار، که سیاست را عرصه‌ای مردانه می‌داند، و دیگری صدای اعتراضی و زنانه، که در تلاش است این گفتمان را به چالش بکشد. درمجموع، آواهای اجتماعی-فرهنگی مردسالار در این رمان، ساختاری سیال و متقاطع دارند که در ذهن کلاریس، به دیالوگی پیچیده و گاه متضاد بدل می‌شوند. او داستان عاشقانه پاروانا را به‌گونه‌ای برای دختربچه‌ها (سوفی، آرمینه و آرسینه) تعریف می‌کند که آن‌ها به هر دو سوی ماجرا حق می‌دهند؛ آرمینه می‌گوید: «طفلک درخت بید (=شاهزاده خانم)»، آرسینه می‌گوید: طفلک شب‌پره‌ها (=خواستگاران)» و سوفی با دهان باز مبهوت نگاه می‌کند(پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۰۵). وقتی در کلیسا لوحی می‌بینند که کسی برای سلامتی فرزندش هدیه داده و روی آن نوشته شده: مریم عذرا، مادر داغدار/ به زخم‌های فرزندت سوگندت دادم و/ فرزندم را برگرداندی» فکر می‌کند: «طفلک زن!» و به در کلیسا که می‌رسد از خودش می‌پرسد: «از کجا معلوم که مادر بچه مریض لوح را هدیه کرده و نه پدر؟» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۲۱)

تضاد میان این آواها، همان چیزی‌ست که فرآیند تحول درونی کلاریس را ممکن می‌سازد. این دیالوگ میان صداهای اجتماعی در ذهن او، نه به سلطهٔ یکی، بلکه به هم‌زیستی، تنش و نهایتاً رشد شخصیتش منجر می‌شود. کلاریس، در میانهٔ گفت‌وگوی ارزش‌های سنتی و صدای فردیِ معترض، مسیری تدریجی را برای بازشناسی خویشتن طی می‌کند.

۴-۲-۱-۲. گفتمان تمایزطلبی اجتماعی (اسنوبیسم)

وبر در اقتصاد و جامعه (Economy and society. 1978) در بحث قشربندی اجتماعی و بوردیو در کتاب تمایز (Distinction, 1984) با تأکید بر تمایزطلبی اجتماعی، نشان می‌دهند، تکیه بر نشانه‌های منزلتی و سرمایه فرهنگی

به بازتولید تمایز اجتماعی منتهی می‌شود. اسنوبیسم در این چارچوب نوعی برتری‌جویی منزلتی است که از طریق سبک زندگی و سلیقه خاص به طرد یا تحقیر فرودستان فرهنگی یا اجتماعی می‌انجامد. گفتمان تمایزطلبی اجتماعی یکی از صداهای رسایی است که در سراسر رمان به گوش می‌رسد و کلاریس ناگزیر است در این ماجرا جانبی داشته باشد.

کلاریس، در دوران کودکی، وقتی با پدر و مادرش به نَماگَرد در دو کیلومتری اصفهان می‌رود تا روغن حیوانی بخرند در مواجهه با بچه‌های لاغر و کثیفی که چسبیده به دیوارهای کاهگلی یا پشت پنجره‌های کج و کوله زُل زده‌اند به مسافرهای شهری، فقر را می‌بیند و فقرستیزی در او نهادینه می‌شود. وقتی المیرا سیمونیان با نخوت به آشخِن خدمتکار کلاریس، می‌گوید: «زنکه»، کلاریس با صدایی بلندتر می‌گوید: «آشخن، "زنکه" نیست، زن محترمی است که برای گذران زندگی کار می‌کند» کلاریس خود را به آشخن نزدیک‌تر می‌بیند و در این فکر است که باید از اول به آشخن بگوید که خانم سیمونیان چه اعجوبه‌ای است (پیرزاد، ۱۳۸۰، صص. ۸۴-۸۳).

این صدا را در کابوس برانگیزاننده کلاریس نیز به وضوح می‌شنویم، حیاط، حوض گِرد و زن دیوانه‌ای که او در کابوس می‌بیند همان‌هایی است که در کودکی در نماگرد دیده بود. مادر گفته بود در نماگرد خانواده‌های هستند که ماهانه پولی می‌گیرند و از دیوانه‌ها نگهداری می‌کنند(پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۱۸).

بعد از طوفان ملخ، به‌وضوح شکاف‌های طبقاتی نمایان می‌شود. زن و مرد و بچه، عرق‌ریزان و باعجله درخت‌ها و شمشادها را می‌تکانند تا ملخ‌های بیشتری را از آن خود کنند و بعد ملخ‌ها را مثل تخمه بو دهند و بخورند. یوما زنی بومی است که به همراه چهار پسرش با گونی، کیسه، کارتن مقوایی به خانه کلاریس آمده‌اند تا ملخ‌هایی را که طوفان آورده جمع کنند. کلاریس خلاف نظر مادرش، آن‌ها را به خانه راه می‌دهد و دستشان را برای جمع‌آوری ملخ‌ها باز می‌گذارد. آرمن که دانش‌آموز مدرسه خصوصی است با موهای خوش‌حالت در کنار پسرهای یوما که به مدرسه می‌روند و مجبورند موهایشان را از ته بزنند می‌ایستد، اما یوما با تشکر و دعا برای کلاریس که از بدبخت بیچاره‌ها پول نمی‌گیرد و ملخ‌ها را رایگان به آنان می‌دهد، شکاف طبقاتی را ملموس‌تر می‌کند. هنگام خداحافظی کلاریس در را به روی یوما که هنوز حرف می‌زند، با دست‌های پر از النگو و دندان‌های طلا از فلاکتش می‌گوید و اینکه: «خدا از خانومی کمت نکنه» می‌بندد (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۴۲)؛ و نشان می‌دهد که در نظر او مسئله فقر و ثروت انسان‌ها نیست که آن‌ها را لایق احترام یا سزاوار بی‌احترامی می‌کند، مسئله انسانیت و عزت‌نفس است. بدین ترتیب، یکی دیگر از صداهای متن که دیالوگ بین عزت و ذلت در شخصیت انسان‌هاست دوباره به گوش می‌رسد.

۴-۲-۱-۳. گفتمان هیروفانی

هیروفانی اصطلاحی است برخاسته از دیدگاه میرچا الیاده؛ از ریشه یونانی (hieros) به معنای مقدس و (phainein) به معنای پدیدار شدن. الیاده با تأکید بر اصطلاح هیروفانی به ردپای بازمانده از آیین‌ها، نمادها و اسطوره‌ها به‌عنوان بخشی از ساختار معنادار زندگی انسان می‌نگرد، هرچند از منظر انسان مدرن صرفاً پاره‌ای باورهای غلط و خرافی باشد. او باورها و آیین‌های مردم سنتی را به‌سادگی «خرافات» نمی‌نامد بلکه آن‌ها را به‌عنوان تجربه‌ای از «امر قدسی» تلقی می‌کند(Eliade.1987).

مذهب در ذهن کلاریس آمیخته با احترام است، اما خرافه‌پرستی مادرش را برنمی‌تابد. به نظر می‌رسد پیرزاد با الیاده در تأیید گفتمان هیروفانی هم‌داستان است. وقتی در آغاز داستان مادر کلاریس، در فنجان قهوه‌ای که کلاریس نوشیده، «سرو» می‌بیند و با صدایی هیروفانیک به او می‌گوید: «توی فنجانت سرو افتاده، سرو یعنی تغییر و تحول» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۸)؛ اما کلاریس که به این گفتمان اعتقادی ندارد در فنجان خودش هیچ شکلی که کوچک‌ترین شباهتی به سرو داشته باشد، نمی‌بیند(پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۳۶)؛ و از همین روی وقتی با المیرا سیمونیان مواجه می‌شود و با هم قهوه می‌نوشند، چون او را زنی سنتی مثل مادرش می‌بیند، برای این که حرفی زده باشد به فنجان اشاره می‌کند و می‌گوید: «برایتان فال بگیرم؟» اما با خود می‌گوید: «داشتم مزخرف می‌گفتم نه به فال قهوه معتقد بودم نه اصلاً بلد بودم فال بگیرم.» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۳۱).

۴-۲-۲. آواهای انضمامی

برخی از آواهای فرهنگی-اجتماعی به‌تدریج با آواهای درونی کلاریس در هم می‌آمیزند و بخشی از نظام معنایی و هویتی او را شکل می‌دهند. این نوع صداها، که در پژوهش حاضر «آواهای انضمامی» نام‌گذاری شده‌اند، نه به شکل تحمیلی، بلکه به‌صورت فرآیندی و تدریجی از مرحله آشنایی و تردید به مرحله پذیرش فعال می‌رسند.

۴-۲-۲-۱. گفتمان دینی

این صدا را در دو فصل ۳۴ و ۳۵ رمان به وضوح می‌شنویم. فصل ۳۴ به کابوس کلاریس اختصاص دارد. پس از برگزاری مهمانی آشنایی ویولت و امیل، کلاریس آشفته است. دخترهایش قصه می‌خواهند اما او می‌گوید: «حوصله قصه گفتن ندارم»(پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۱۵). شب در کابوس می‌بیند در خانه بزرگی گرفتار است با آدم‌های زیادی که می‌آیند و می‌روند و او هیچ‌کدام را نمی‌شناسد. دست دخترهای دوقلویش را می‌گیرد و می‌خواهد خارج شود اما راه خروج را پیدا نمی‌کند. کشیش قد بلندی جلو می‌آید و می‌گوید تا جواب معما را پیدا نکند اجازه خروج ندارد و

دست دوقلوها را از دست او بیرون می‌کشد و آن‌ها با خود می‌برد. کلاریس در پی‌شان می‌دود. این کابوس نشانه‌هایی را از گذشته‌های دور زندگی کلاریس و خاطرهٔ دیدار زنی دیوانه در نمادگرد با خود دارد (پیرزاد، ۱۳۸۰، صص. ۲۱۵-۲۱۹). کلاریس بیدار می‌شود؛ درحالی‌که همه خوابند یادداشتی می‌گذارد و از خانه بیرون می‌زند. در فصل ۳۵ تجربه دینی کلاریس آمده است. او را در کلیسا می‌بینیم. به شمعدان‌های محراب نگاه می‌کند و گلدان‌ها و جام شراب و حمایل زردوزی کشیش، با آنکه آن‌ها را بارها دیده، فکر می‌کند اولین بار است که می‌بیند. دعا می‌خواند: «ما را در آزمایش میاور و از شریر ما را رهایی ده»؛ و فکر می‌کند انگار بار اول است که می‌خواند. هنگام خروج الواحی را که به کلیسا هدیه داده‌اند، می‌بیند الواحی که در طی این سال‌ها هرگز با دقت نخوانده است. بیشترشان به ارمنی است و چند تایی به انگلیسی اما او لوحی را می‌خواند که به فارسی نوشته شده؛ کسی از مریم عذرا که فرزندش را به او بازگردانده سپاسگزاری کرده است. از کلیسا بیرون می‌آید. در نظرش خانه‌های یک شکل و شمشادهای یکدست شبیه بچه‌هایی هستند که تازه از سلمانی برگشته‌اند و سر صف منتظر ناظم ایستاده‌اند که بیاید و بگوید: «به‌به چه بچه‌های مرتب و تمیزی». صدای گاه‌به‌گاه جیرجیرک‌ها و قورباغه‌ها را می‌شنود و فکر می‌کند: «این شهر گرم و ساکت و سبز را دوست دارد» (پیرزاد، ۱۳۸۰، صص. ۲۱۵-۲۲۳).

۴-۲-۲-۲. گفتمان منزلت اجتماعی و استقلال زنان

نمود بارز این صدا را می‌توان در مواجههٔ کلاریس با خانم نوراللهی دید. ابتدا، حضور این زن برای کلاریس عجیب است، با «قلمبه سلمبه حرف زدن»، لباس‌های متفاوت و «شنیون مخصوص»؛ اما در ادامه، ایده‌های او دربارهٔ حقوق زنان و روایت‌هایش از استقلال زنانه، در ذهن کلاریس نفوذ می‌کند. این نفوذ نه آنی، بلکه تدریجی و چندلایه است، داستان شاهزاده خانم شعر پاروانای هُوانِس تومانیان (۱۸۶۹-۱۹۲۳) را برای بچه‌ها می‌گوید و با خود فکر می‌کند: «چه بامزه که دختر، شوهر انتخاب می‌کند، نه برعکس.» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۰۴) یا وقتی متوجه می‌شود نام محله‌ای که خانه‌اش در آن است یعنی «بوارده»، در اصل «أبو وَرده»، بوده و «وَرده» به معنای گل نام دختر زیبایی است که پدرش مالک آن زمین‌ها بوده، فکر می‌کند: «پدر ورده جزو معدود مردهای عرب است که به اسم دخترش معروف شده.» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۱۴) این دیالوگ‌های درونی، بازتابی از درهم‌تنیدگی آواهای جدید با باورهای سنتی کلاریس‌اند؛ صدایی که ابتدا بیگانه به نظر می‌رسید، اکنون در قالبی بومی‌شده، بخشی از آگاهی او را می‌سازد.

برای زنانی مانند خانم نوراللهی و المیرا سیمونیان، زبان نه‌فقط ابزار بیان، بلکه وسیلهٔ تثبیت جایگاه اجتماعی است. کلاریس، گرچه زبانی ساده دارد، در گفت‌وگو با این زنان متوجه می‌شود که لحن ادبی و اصطلاحات پیچیده،

نوعی سپر برای حفظ منزلت است. خانم نوراللهی می‌گوید: «اگر ادبی حرف نزنم، فکر می‌کنند بلد نیستم یا حرف مهمی ندارم» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۱۹۴). از این منظر، زبان به‌عنوان آوای اجتماعی، نه‌فقط حامل معنا بلکه تقویت‌کنندهٔ ساختار قدرت است.

تأثیر المیرا و امیل سیمونیان، نیز از همین نوع است. المیرا کلاریس را از معدود زنان با فرهنگ ارمنی می‌داند که طی سال‌های متمادی زندگی در اقصا نقاط عالم، افتخار آشنایی‌اش را داشته است (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۴۸)، و تحسین امیل از پرده‌های گلدوزی‌شده، باغبانی، تعاملات اجتماعی و توجهش به گفت‌وگو دربارهٔ کتاب با کلاریس، باعث می‌شود که کلاریس برای نخستین‌بار احساس ارزشمندی و حضور فعال در زندگی داشته باشد: «هیچ‌کس، هیچ‌وقت از پرده‌ها تعریف نکرده بود» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۸۹). این احساس تأیید و تمجید، به خودباوری و احیای فردیت در کلاریس منجر می‌شود. آگاهی او از دیدگاه انتقادی پسرش و کابوس هشداردهنده، هارمونی تحول را تکمیل می‌کند. کلاریس که در آغاز خودش را نمی‌دید. وقت میز چیدن برای مهمان‌ها همیشه یادش می‌رفت خودش را بشمرد (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۰۹). در چنبر ملال‌زدگی زندگی اسیر بود، لباسی را می‌پوشد که دوست دارد، غذای موردعلاقه‌اش را می‌پزد، و به خواسته‌های خودش توجه می‌کند. فاتحانه در خانه راه می‌رود و با صدای بلند سطری از نمایش سیندرلا را تکرار می‌کند: «این زیبای نازنین کیست که می‌آید؟ آه، دختر رؤیاهای من» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۹۸).

تغییر رفتارهای کلاریس، مانند همراهی داوطلبانه با فرزندان در تفریح یا تشویق آرمن به رانندگی به جای «غور زدن»، نشانه‌هایی از همان ترکیب تازه‌ای است که در ساختار روانی‌اش شکل گرفته. آوای انضمامی نه‌فقط به تغییر نگرش، بلکه به تغییر رفتار و تعامل نیز می‌انجامد. این تحول، تنها به کلاریس محدود نمی‌ماند. اطرافیان او نیز، در معرض این تعاملات، متحول می‌شوند. آرتوش، که در آغاز نسبت به احساسات کلاریس بی‌اعتنا بود، در پایان داستان برای او گل می‌خرد، صبحانه آماده می‌کند و سازگارتر می‌شود. حتی آرمن، که تا پیش از این، طعنه‌زن و نافرمان بود، به نوجوانی مسئول‌پذیر و دلسوز بدل می‌شود. این تغییرات، حاصل نفوذ تدریجی این آوای انضمامی‌اند که از کلاریس آغاز شده و به شبکه‌ای از صداهای پیرامون او سرایت کرده‌اند. در این رویکرد، این انتقال دیالوگ‌محور صداها، از فرد به جمع، و بالعکس، الگوی بنیادین پویایی در رمان است.

۴-۲-۲-۳. گفتمان هویت ملی

حضور کلاریس در سخنرانی‌های خانم نوراللهی که دربارهٔ حق رأی زنان سخن می‌گوید، بازتاب‌دهندهٔ بخشی از

هویتی است که به دنبال گسترش افق‌های فکری‌اش است. کلاریس، گرچه در ظاهر دغدغهٔ هویت ملی ندارد، اما ناگهان با تناقضی درونی مواجه می‌شود: «چرا همهٔ شهرهای ارمنستان را روی نقشه می‌شناسم، اما اسم دریاچه‌های ایران را بلد نیستم؟» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۱۴۳). این پرسش، آغاز چرخش از هویت قومی به پرسش از هویت ایرانی است؛ صدایی که کلاریس نمی‌تواند نادیده بگیرد، چراکه بخشی از خودِ جمعی‌اش را تشکیل می‌دهد. توجه به کشتار ۲۴ آوریل ۱۹۱۵ که سرآغاز کمپینی سازمان یافته برای تبعید و قتل عام ارمنیان بوده است(Britanica: Armenian Genocide)، و پیرزاد گزارشی دقیق از برگزاری مراسم ۲۴ آوریل از سوی ارمنیان مقیم آبادان به دست می‌دهد. مراسمی که آرتوش از حضور در آن تن می‌زند اما گارنیک اصرار دارد حتی دختر کوچکش سوفی در آن مراسم باشد تا بداند چه بر سر قومش آمده است. (پیرزاد، ۱۳۸۰، صص. ۱۲۷-۱۳۷). صدای هویت قومی در اندیشه کلاریس را آرتوش، به چالش می‌کشد. اولین بار که آرتوش و گارنیک دوساعتی بحث سیاسی می‌کنند، بعد از رفتن گارنیک آرتوش می‌گوید: «حزب داشناکسیون یک وقتی پیشرو بود حالا زمانه برگشته چرا گارنیک هنوز سنگ داشناک‌ها را به سینه می‌زند نمی‌فهمم.» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۱). این تنش، تقابل میان حافظهٔ قومی و ناسیونالیسم مدنی را به تصویر می‌کشد. در گفتگوی ذهنی کلاریس متوجه می‌شویم که آرتوش بارها گفته «داشناک‌ها جلوتر از نُک دماغشان را نمی‌بینند.» و گارنیک هربار پاسخ داده «نُک دماغ خودمان واجب‌تر از دورترها نیست؟» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۶۲). در نظر آرتوش دغدغه‌های قومیِ «داشناک‌ها» به دلیل روش‌های رادیکال، و تعارض با هویت ملی موجه نیست. کسروی در تاریخ مشروطه ایران آنجا که جدال و خونریزی سختی را که در قفقاز به سبب کینه‌توزی برخی از ارمنیان رخ داده، روایت می‌کند درباره ارمنیان تبریز می‌نویسد: «بیم این می‌رفت که در اینجا نیز خونریزی روی دهد ولی نگهبانی دولت و جلوگیری برخی از علما و رفتار دوراندیشانهٔ سران ارمنی جلو را گرفت. ارمنیان خود را ایرانی می‌خواندند و از رفتار همجنسان خود در شهرهای قفقاز بیزاری می‌نمودند» (کسروی، ۱۴۰۰، ص. ۱۵۹).

آرتوش در پاسخ کلاریس که اعتراض می‌کند چرا در یادبود ۲۴ آوریل شرکت نکرده، از منطقه‌ای به نام «شطیط» در چهار کیلومتری آبادان، صحبت می‌کند که در آن مرد و بچه و گاومیش و بز و گوسفند همه با هم توی کپَر زندگی می‌کنند. برق ندارند. آب‌لوله‌کشی ندارند. بچه‌هایش به عمرشان شکلات ندیده‌اند و در گِل وپِهن می‌لولند؛ و تأکید می‌کند: «فاجعه هرروز اتفاق می‌افتد. نه‌فقط پنجاه سال پیش که همین حالا... در همین آبادان سبز و امن و شیک و مدرن». کلاریس هیچ پاسخی ندارد جز بهت و زل زدن به تصویری از کلیسای اجمی آذین. (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۱۳۷)؛ اما این بهت در فرایند تکامل به دیالوگی کنشی در حذف سیاه‌قلم سایات نُوا نغمه‌سرای مشهور

ارمنی(هوانسیان، ۱۳۵۰) از روی دیوار خانه می‌انجامد. کلاریس می‌گوید: فکر می‌کردم قشنگ است؟ شاید چون دخترخاله آرتوش از ارمنستان فرستاده بود. مهم نبود از کجا آمده. زشت بود و من احمق تا حالا فکر می‌کردم قشنگ است» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۵۱)

۴-۲-۳. صداهایی نمادین: اشیاء، جانوران و گیاهان

اینجا با سطحی از دیالوگ مواجهیم که تبادل ساده اطلاعات نیست، بلکه گفت‌وگویی زنده و بدون کلمه میان آگاهی‌ها است. کلاریس به شکلی ناخودآگاه با محیط اطراف خود وارد دیالوگ می‌شود؛ این گفت‌وگوهای خاموش، نمایانگر فرافکنی عواطف و نیازهای سرکوب‌شدهٔ اوست. قرار دادن حلقه در انگشت دست راست، نه یک کنش نمادین سطحی، بلکه نوعی اعتراض آرام به ساختارهای جنسیتی و مناسک زناشویی است (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۴). کیف مادر، که بارها تعمیر می‌شود، نمایانگر نوعی چرخهٔ تکرارپذیر در زندگی زنانهٔ کلاریس است؛ تلاشی برای ترمیم نقشی که از بنیاد، نارضایتی بر آن سایه افکنده. کلاریس به کیف سیاه مادرش نگاه می‌کند و با خود می‌گوید: «چند بار دسته کیف کنده شده بود و مادر دوخته بود؟ چند بار در جواب من که گفته بودم «وقتش نشده کیف نو بخری؟» گفته بود: «اگر می‌خواستم مثل زن‌های شتره شلخته مدام کیف و کفشِ نو بخرم نه تو لیسانس می‌گرفتی نه آلیس»؛ و کلاریس بارها برای مادر توضیح داده مدرک زبان انگلیسی که از شرکت نفت گرفته اسمش لیسانس نیست و هرچند آلیس از انگلستان لیسانس سرپرستاری اتاق عمل گرفته خرج تحصیلش را شرکت نفت داده» مادر روی میز تلفن انگشت می‌کشد و می‌پرسد: «گردگیری نکردی؟» کلاریس به جای این که به مادر نگاه کند و پاسخ دهد، به کیف سیاه نگاه می‌کند و می‌گوید: «چرا پریروز هشت بار، دیروز شانزده بار و امروز سی‌ودو بار». (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۹).

کلاریس به‌وضوح در نقطه‌ای ایستاده که از یک‌سو صدای تثبیت‌شدهٔ جامعهٔ سنتی را نمایندگی می‌کند و از سوی دیگر، تمایل به تغییر و نقد آن‌ها دارد؛ مثلاً وقتی کلاریس می‌گوید: «بوتهٔ گل سرخ را خودم توی باغچه کاشته بودم و با همهٔ بدبینی آقا مرتضی که هر بار می‌آمد می‌گفت خانم مهندس، جسارت نباشه، نه گمونم به گل بشینه، هفتهٔ پیش غرق گل شده بود» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۴۶). این شکوفایی به‌مثابهٔ بدیل صدایی تأییدی است بر نگرش تازه کلاریس و حرکت او به‌سوی فردیت و استقلال.

یکی از آواهای مهم متن که میل به تغییر و تحول است که به شکلی نمادین در جانوران به‌مثابهٔ بدیل صدایی انفکاکی–انضمامی تنیده شده است و لایهٔ دیگری به ساختار چندصدایی متن می‌افزاید. در این میان، صدای

قورباغه‌ها جایگاه ویژه‌ای دارد. صدای قورباغه‌ها حضوری مداوم، معنادار و تأثیرگذار دارد. نخستین بار این صدا را در صحنه‌ای می‌شنویم که سر و کله خانم سیمونیان پیدا می‌شود. قورباغه‌ای از توی چمن صدا می‌کند و زن قدکوتاه (خانم سیمونیان) فریاد می‌زند: «ایملی اینجاست؟». خانم سیمونیان خود را معرفی می‌کند: «المیرا سیمونیان هستم، مادربزرگ امیلی.»، قورباغه‌ای ناپیدا دوباره قور می‌کند و این بار قورباغهٔ دیگری با قور بلندتری جواب می‌دهد (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۱۴). وقتی کلاریس فکر می‌کند باید طبق توصیه پدر بپذیرد که بحث کردن با آدم‌ها بی‌فایده است و باید هر چه آلیس گفت بگوید «حق با توست» قورباغه چاقی از باغچه بیرون می‌پرد، می‌نشیند درست رو به روی کلاریس و زل می‌زند توی چشم‌هایش (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۳۷). وقتی در خانه سیمونیان‌ها سر میز شام گفتگو می‌کنند (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۵۲) و یا زمانی که کلاریس به گفت‌وگویی که با امیل داشته و زبان بدن امیل که دستش را زده بوده زیر چانه به حرف‌های کلاریس گوش می‌کرده، می‌اندیشد، توی حیاط دو قورباغه به نوبت صدا می‌کنند و کلاریس فکر می‌کند «شاید این دو تا هم دارند با هم گپ می‌زنند» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۱۷۹). هنگامی‌که با المیرا سیمونیان گفتگو می‌کند باز هم قورباغه‌ها حضوری تأمل‌برانگیز دارند؛ به‌ویژه با توصیفی که کلاریس از شیوه نشستن المیرا و صدای قورباغه‌ها می‌کند: «نیمکت برایش بلند بود اما جست نزد، نپرید، آرام خودش را بالا کشید و نشست... از نهر صدای قورقور یک‌بند قورباغه‌ها را می‌شنیدم و شالابِ آب وقتی آن یکی جست می‌زد» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۱۸۰)؛ و سرانجام در لحظه بسیار مهمی در مهمانی آشنایی ویولت با امیل درست وقتی کلاریس خم می‌شود تا دیس دلمه را بردارد به امیل تعارف کند ناگهان دو قلوها و سوفی جیغ و داد کنان وارد می‌شوند و می‌گویند: «یک قورباغه قد لاک‌پشت پرید روی تاب» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۱۱).

نمی‌توان به‌آسانی از صدای قورباغه‌ها گذشت و آن را صرفاً گونه‌ای فضاسازی قلمداد کرد، به‌ویژه وقتی کلاریس در گفت‌وگویی درونی، به شکلی استعاری مسیر گسست از انفعال و ورود به آگاهی را این‌گونه بیان می‌کند: «چرا حالم خوب بود؟ چون همه‌جا تمیز بود؟ چون آلیس داشت ازدواج می‌کرد؟ چون آرتوش گل آورده بود؟ یا چون صبح بیدار شدم و دیدم قورباغه نیستم؟» (پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۲۷۰) عبارت پایانی گویای نوعی بازشناسی از وضعیت فردی، گسست از مسخ‌شدگی روزمره و بازگشت به خویشتن است؛ مکاشفه‌ای آرام اما ریشه‌دار که پایانی بر آشفتگی‌ست. ژان شوالیه در فرهنگ نمادها، قورباغه را با مفاهیمی چون «دگردیسی»، «زندگی دوباره»، و «بیداری طبیعت» مرتبط می‌داند و در سنت‌های آسیایی، نشانه بازگشت از سکون به حرکت است(شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، صص. ۴۷۵-۴۸۰). همین ویژگی‌ها در تجربه کلاریس قابل‌مشاهده‌اند. او در آغاز برای هشدار دادن به قورباغه‌ها

و پرهیز از آن‌ها به شیوه‌ای ابداعی راه می‌رود: «قدم‌های محکم برداشتم و پا زمین کوبیدم. این شیوهٔ اختراعی خودم بود برای خبر دادن به قورباغه‌های احمق که نپرند جلو پا و زهره‌ترکم نکنند»(پیرزاد، ۱۳۸۰، ص. ۱۱۳)، اما در ادامه، درک تازه‌ای نسبت به آن‌ها پیدا می‌کند. قورباغه‌ها همچون نمادهایی از بخش‌های سرکوب‌شدهٔ روان کلاریس ظاهر می‌شوند. در نمادشناسی، قورباغه گاه «حامی مسافر» است، جانشین روان انسانی در مسیر تحول، و گاه نشانهٔ آگاهی مضاعف و توانایی نفوذ به عمق اشیا (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ص. ۴۷۸). صدای قورقورشان به اورادی بی‌پایان شبیه است که در ذهن کلاریس می‌کوبند درست مانند نگرانی‌ها و امیال سرکوب‌شده‌ای که تا پیش از این مجال ظهور نیافته بودند.

به نظر می‌رسد مواجههٔ کلاریس با صدای قورباغه‌ها، بخشی از فرایند سایه-پذیری یونگی است؛ یعنی روند آگاه شدن از جنبه‌های ناخودآگاه و سرکوب‌شدهٔ شخصیت و یکپارچه کردن آن‌ها بدون آنکه لزوماً به عمل بیرونی منجر شود. یونگ این فرایند را بخشی حیاتی از فردیت‌یابی می‌دانست؛ یعنی حرکت به‌سوی یکپارچگی روانی. یونگ مفاهیم «پرسونا» و «سایه» را از مهم‌ترین جنبه‌های ساختار روان انسان در روان‌شناسی تحلیلی خود می‌داند. پرسونا یا نقاب، در اصل نقشی است که فرد برای تطابق با جامعه بر عهده می‌گیرد و به‌واسطهٔ آن در جمع پذیرفته می‌شود. یونگ آن را «نقاب اجتماعی» می‌نامد که فرد در تعامل با دیگران به چهره می‌زند، بی‌آنکه الزاماً معرف هویت واقعی او باشد (یونگ، ۱۳۸۹الف، ص. ۹۶). به‌زعم او، یکی شدن با پرسونا و گم کردن خودِ اصیل، از مهم‌ترین موانع رشد روانی و تحقق فردیت است (محمدی و اسمعلی‌پور، ۱۳۹۱، ص. ۱۵۱). یونگ در کتاب انسان و سمبول‌هایش توضیح می‌دهد که غرایز، از طریق نمایه‌های نمادین بروز می‌یابند و این بازنمودهای نمادین را «کهن‌الگو» می‌نامد، که پرسونا یکی از آن‌هاست (یونگ، ۱۳۸۹الف، ص. ۹۶). در مقابل، «سایه» وجه واپس‌زده و ناخودآگاه روان است که شامل جنبه‌های ناپذیرفتنی، تاریک و طردشده شخصیت است: نمود آن دسته از خصوصیاتی است که ما از وجود آن بیش از هر چیز دیگری نزد دیگران متنفریم(یونگ، ۱۳۸۹الف، ص. ۲۶۳). او سایه را پست یا شر مطلق نمی‌داند، بلکه آن را بخشی ابتدایی، طبیعی و حتی بالقوه خلاق از روان می‌داند که اگر به‌درستی شناخته و پذیرفته شود، می‌تواند موجب پویایی شخصیت گردد (یونگ، ۱۳۸۹ب، صص. ۵۴-۵۵). همان‌طور که در نظریه یونگ، سایه نماد بخش‌های طردشده یا نادیده‌انگاشته روان است، قورباغه‌ها در این داستان نیز نمود آن نیروهای ناپیدایی هستند که حالا از مرزهای ناخودآگاه به سطح می‌آیند و ذهن کلاریس را اشغال می‌کنند. آن‌ها با حضور خانواده سیمونیان حضورشان پررنگ می‌شود و پس از ناپدید شدن سیمونیان‌ها قورباغه‌ها هم ناپدید می‌شوند.

درمجموع، آواهای درونی کلاریس، برساخته از گفت‌وگوهای چندوجهی با خویشتن، اشیا، جانوران، و فضاهای اجتماعی‌اند. این آواها، در بستر دیالوگ باختینی، به‌مثابه نیروهای متقابل درونی، مسیر تحول شخصیت را ترسیم می‌کنند: از زنی مأیوس، مطیع و سرکوب‌شده، به زنی در آستانهٔ آگاهی، گسست و بازتعریف خود.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، با تعریف موسعی از دیالوگ و تحلیل دیالوگ‌های صریح و چندصدایی در رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، نشان دادیم چگونه کلاریس به بازتعریفی از هویت زنانه دست می‌یابد که نه صرفاً مبتنی بر تقابل سنت و مدرنیته، بلکه حاصل گفت‌وگوی درونی میان این دو است. او دیگر نه زنی است که صرفاً در نقش مادر، همسر یا میزبان تعریف می‌شود، و نه قهرمانی که از تمام ساختارهای پیشین فاصله بگیرد؛ بلکه زنی است که با پذیرش پیچیدگی‌های نقش‌هایش، خود را باز می‌شناسد. در پایان رمان، این گفت‌وگوها به تعادلی تازه میان «صدای خویشتن» و «صدای دیگران» می‌انجامد. کلاریس به این درک رسیده است که نه باید صدای خود را در دیگران حل کند، و نه در انزوای فردیت، از شنیدن دیگر صداها باز بماند. چنان که در فرضیه محوری تحقیق طرح شد، دیالوگ هر آن چیزی است که شخصیت به خود، دیگری و مخاطب به وضوح یا به‌صورت ضمنی اظهار می‌کند یا حتی به بیان در نیامده اما با حضورش در فضای داستان، دخالتی معنادار در شکل‌گیری مکالمه دارد. شواهد تضارب اندیشه‌ها و عقاید تنها به‌عنوان ابزاری برای پیشبرد داستان عمل نمی‌کنند، بلکه به‌طور اساسی در ساختار هویتی شخصیت‌ها، تأثیرگذار هستند. دیالوگ‌های صریح به‌طور مستقیم با مشکلات و کشمکش‌های درونی شخصیت ارتباط دارند و او را به سمت انتخاب‌های جدید هدایت می‌کنند و دیالوگ‌های چندصدایی، به‌ویژه آواهای انفکاکی و انضمامی، نقش مهمی در بازسازی هویت شخصیت ایفا می‌کنند و او را به سمت درک عمیق‌تری از خود و محیط پیرامونش سوق می‌دهند. با توجه به یافته‌های این مقاله، می‌توان نتیجه گرفت که دیالوگ‌ها نه‌تنها نقش پیشبردی در داستان دارند، بلکه ابزاری پیچیده برای تحلیل شخصیت و ساختار هویتی و بازنمایی تغییرات بنیادین در شخصیت‌های داستان هستند.

کتابنامه

اکبری‌زاده، ف.، و روشنفکر، ک.، و پروینی، خ.، قبادی، ح. (۱۳۹۴). جلوه‌های چندزبانی در رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم. جستارهای زبانی، ش ۲۳، صص ۲۵-۵۱.

باختین، م. (۱۳۸۴). مسائل ادبیات و زیبایی‌شناسی. ترجمه پرویز شهدی. نگاه.

باختین، م. (۱۳۸۶). نظریهٔ رمان: درآمدی بر روش‌شناسی مطالعه ادبیات. ترجمه علی‌اصغر حداد، نیلوفر.

باختین، م. (۱۳۹۰) تخیل مکالمه‌ای؛ جستارهایی دربارهٔ رمان. ترجمه رؤیا پورآذر. نشر نی.

برادران، ر. (۱۳۹۶). الگوهای پایان‌بندی در داستان‌های زویا پیرزاد با نگاهی به نظریه پایان فرانک کرمود. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی مشهد.

بوهم، د. (۱۳۸۱). دربارهٔ دیالوگ. ترجمه حسین الهی قمشه‌ای. انتشارات روزنه.

پیرزاد، ز. (۱۳۸۰). چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم. نشر مرکز.

جهانی، س. (۱۳۹۷). تحلیل گفت‌وگوی شخصیت‌های زن در رمان‌های منتخب فارسی بر مبنای جامعه‌شناسی زبان. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه خوارزمی.

داد، س. (۱۳۸۵). فرهنگ اصطلاحات ادبی. مروارید.

رضایی، ع. (۱۳۸۲). واژگان توصیفی ادبیّات انگلیسی ـ فارسی. فرهنگ معاصر.

شوالیه، ژ. .، و گربران، آ. (۱۳۸۵). فرهنگ نمادها. ترجمه سودابه فضایلی. جیحون.

صادقی، فریبا. (۱۳۹۳). نقش استعاره در بازنمایی ایدئولوژی در متون ادبی از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات شاهرود.

غلامحسین‌زاده، ع؛ و غلام‌پور، م. (۱۳۸۷). تحلیل ساختار چندصدایی در آثار باختین. زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت‌معلم، ۲۳، صص ۱۱۷-۱۳۸.

کسروی، ا. (۱۴۰۰). تاریخ مشروطهٔ ایران، چاپ سیزدهم، نگاه.

لاج، د. (۱۳۹۰). هنر داستان‌نویسی. ترجمه رضا رضایی. نیلوفر.

محمدی، ع.، و اسمعلی‌پور، م. (۱۳۹۱).بررسی تطبیقی کهن‌الگوی نقاب در آرای یونگ و رد پای آن در غزل‌های مولانا. ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال هشتم، ش ۲۶، بهار ۱۳۹۱، صص ۱۵۱-۱۸۳.

مصطفوی‌نیا، م. س.. (۱۳۹۷)، تحلیل آثار داستانی زویا پیرزاد بر اساس نظریه واکنش خواننده. رساله دکتری، دانشگاه اراک.

مکاریک، ا. (۱۳۸۵). فرهنگ اصطلاحات نظریه و نقد ادبی. ترجمه مهران مهاجر، بابک داریوش. نشر مرکز.

مک‌کی، ر. (۱۳۹۷). دیالوگ، ترجمهٔ مهتاب صفدری. افراز.

میرصادقی، ج. (۱۳۸۵). عناصر داستان. سخن.

هوانسیان، آر.ا. (۱۳۵۰). سایات نُوا. ارمغان، دورهٔ چهلم. ش.۴. صص. ۲۷۵-۲۸۴.

یونگ، ک. گ. (۱۳۸۹ الف). انسان و سمبل‌هایش. ترجمهٔ محمود سلطانیه. چاپ هفتم. انتشارات جامی.

یونگ، ک. گ. (۱۳۸۹ ب). روان‌شناسی و شرق. ترجمهٔ لطیف صدقیانی. چاپ دوم. انتشارات جامی.

Abrams M.H. (1999). *A Glossary Of of Literary Terms*. 7th ed.U.S.A. Heinle & Heinle.

Bakhtin, M. (1981*). The Dialogic Imagination: Four Essays*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bourdieu.P. (1984). Distiction: A Social Critique of the Judgment of Taste. Harvard University Press.

Eliade, M. (1987). *The Sacred and the Profane: The Nature of Religen*. Translated by Willard R. Tarask. United States of America: Harocout, Inc.

Encyclopaedia Britannica. (n.d.) Armenian Genocide. In Britannica.Retrieved August. 25, 2025. From https://www.britannica.com/event/Armenian-Genocide.

Ghazaryan. Christine. "The Ideology of Human Throughness and Eternal Love in THE BALLAD "PARVANA" by Hovhannes Tumanyan", Journal for Armenian Studies. Vol. 2No. 65(2024) https://doi.org/10.24234/journalforarmenianstudies.v2i65.119

Mayring, P. (2000). Qualitative content analysis. Forum: Qualitative Social Research, 1(2). Retrieved from https://www.miguelangelmartinez.net/IMG/pdf/2000_mayring_content_analysis.pdf

Nowell, L. S., Norris, J. M., White, D. E., & Moules, N. J. (2017). Thematic Analysis: Striving to Meet the Trustworthiness Criteria. *International Journal of Qualitative Methods*, 16(1), 1–13. https://doi.org/10.1177/1609406917733847

Schreier, M. (2012). Qualitative content analysis in practice. London: SAGE Publications.

Weber, M. (1978). *Economy and Society*. University of California press.