مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال دوازدهم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰ (پیاپی۲۳)، صص ۱-۲۲
DOI: 10.22099/jcls.2019.33521.1691

نگاهی به مفهوم سوژگی و بیناسوژگی در رمان *ادسون آرانتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش* از جمشید خانیان

شیدا آرامش‌فرد*

چکیده

هدف اصلی این پژوهش، واکاوی مفهوم سوژگی با رویکردی پروبلماتیک و بررسی نسبت آن با نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک و نوجوان است. در بررسی جریان تفکر درباره‌ی سوژگی، آگاهی و کنش‌گری، ویژگی‌های اصلی این مفهوم قلمداد می‌شوند. اندیشه و عمل آگاهانه در دیالوگ با دیگری، مستلزم فرض دو طرف در این رابطه است. من در برابر تو، که در این رابطه یک قطب بر قطب دیگر غالب می‌شود و این غلبه به شکلی پنهان رخ می‌دهد. به این ترتیب اگرچه آگاهی هر دو طرف، به دلیل انباشت و تعامل آگاهی‌هایشان، ارتقا می‌یابد و می‌بالد، اما هویتی برساخته پیدا می‌کنند و طرف ضعیف‌تر، مغلوب هژمونی گفتمان غالب می‌شود. در نتیجه طرف مغلوب در واقع نمی‌اندیشد بلکه اندیشیده می‌شود و با اینکه فکر می‌کند مختار بوده، تنها در میان امکان‌های موجود انتخاب کرده است. مفهوم کلیدی در فهم بهتر این رابطه که این پژوهش با نگاهی باختینی به آن می‌پردازد، بیناسوژگی است که بر فرایندی‌بودن این رابطه تأکید می‌کند و حرکت از بودن به شدن را در مذاکره‌ای سودمند پیشنهاد می‌دهد. توجه به مفهوم سوژگی در نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک جهان در سال‌های اخیر چالش‌برانگیز بوده است، اما در ایران، پژوهش مشخصی در این زمینه یافت نشد. پرسش اصلی پژوهش این است که چطور می‌توان رابطه‌ی بین دوگانه‌ها را بهبود بخشید و رابطه‌ای بیناسوژگانی را جایگزین نگاه دوقطبی به سوژه‌ها کرد؟ در پایان، با نگاهی به کتاب *ادسون آرانتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش*، اثر جمشید

* کارشناس ارشد ادبیات کودک و نوجوان دانشگاه شیراز arameshfard@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۲/۲۸ تاریخ پذیرش مقاله:۹۸/۸/۲

خانیان، تلاش شد تا فرایند بیناسوژگی میان نویسنده و قهرمان داستان بررسی شود تا به این ترتیب کارایی این بحث‌ها در قلمرو ادبیات کودک و ظرافت‌های نقد با این رویکرد آشکار گردد. به نظر می‌رسد خانیان توانسته با آگاهی‌بخشیدن و کنش‌مندکردن سوژه‌های داستانش به آن‌ها تشخص ببخشد و آن‌ها را توانمند کند تا در دل یک مذاکره‌ی بیناسوژگانی واقعیت داستانی را بسازند.

واژه‌های کلیدی: *ادسون آرانتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش*، بیناسوژگی، سوژگی، جمشید خانیان.

۱. درآمد

تلاش برای شناختن سوژه به‌عنوان یک پروبلم، واکاوی این مفهوم همچون ابژه‌ای نظری در بستری فلسفی‌تاریخی است. باتوجه‌به اینکه معادل فارسی واژه‌های «سوژگی»[1] و «پروبلم»[2]، ممکن است معنای مصطلح آن‌ها و تاریخی که با خود دارند را فروبکاهد، به جای هرگونه معادل‌سازی در این پژوهش، از شکل اصلی این واژه‌ها استفاده می‌شود. سیر تحول مفهوم سوژه، بیانگر این است که این واژه به چیزی بیشتر از معادل‌های مرسوم خود، یعنی «ذهنیت» و «فردبنیادی» تأکید می‌کند و منظور از پروبلم هم، اصطلاح فلسفی و برداشت خاص فوکو از این واژه است و معادل فارسی «مسئله» جایگزین مناسبی برای آن نیست.

باتوجه‌به دیدگاه‌های فوکو، وضعیت کلی یک موضوع در یک ساختار و گفتمان تاریخی فلسفی است که آن را تبدیل به پروبلم می‌کند.

به بیان دیگر در رویکرد پروبلماتیک، آنچه ضرورت دارد، نگاه کلی به یک وضعیت در عین نسبت اجزا با هم است که به جای نظم‌وترتیب بخشیدن به بازنمایی‌ها، جریان تفکر درباره‌ی یک موضوع را در سطحی کلان بررسی می‌کند (رک. مصاحبه‌ی فوکو با پل رابینو، ترجمه‌ی اردبیلی، سایت پروبلماتیکا).

با این مقدمه، هدف نخست این پژوهش، پرداختن به مفهوم سوژگی با رویکردی پروبلماتیک است. به‌طورکلی، دغدغه‌ی اصلی تاریخ فلسفه از آغاز، شناسایی سه ضلعی

[1] Subjectivity
[2] Problem

خدا، جهان و انسان بوده که در این میان مفهوم سوژگی با ضلع سوم یعنی انسان گره خورده است. تلاش پیوسته‌ی انسان در پاسخ به پرسش «من کیستم؟»، موجب تکوین و تکامل تدریجی معنای سوژگی در طول زمان شده است و از آن مفهومی چندبعدی و پیچیده ساخته است.

باتوجه‌به ارتباط سوژگی با مفهوم‌های دیگری چون خودآگاهی، کنش‌گری، فردیت، واقعیت و حقیقت، منبع‌های مختلف تعریف‌های گوناگونی از آن ارائه کرده‌اند، اما دو تعریف مرسوم از سوژگی که این جستار نیز بر آن‌ها تأکید می‌کند عبارتند از: ۱. سوژه، فردی است که صاحب تجربیات و تفکر خودآگاهانه[1] است؛ مثل دیدگاه‌ها، احساسات، اعتقادات و امیال. ۲. موجودی که کنش‌گری[2] دارد، یعنی بر موجودی دیگر (یک ابژه) تأثیر می‌گذارد و اعمال قدرت می‌کند (رک. هال، ۱۳۹۶: ۱۰).

نکته‌ی دیگر در تعریف سوژگی که باید به آن توجه داشت، چندبعدی‌بودن این مفهوم است. «اول سوژه، **سوژه‌ی خودش** است. یک «من»؛ گرچه ممکن است درک این من از دیدگاه و از درون تجربه‌ی خود برای دیگران سخت و یا حتی غیرممکن باشد. هم‌زمان سوژه، **سوژه‌ی دیگران** و از آنِ دیگران است. در واقع اغلب این غیر از دیگران بودن است که باعث درک سوژگی خودش می‌شود... سوم، سوژه، **سوژه‌ی دانش** نیز هست. بیشتر شاید سوژه‌ی گفتمان نهادهای اجتماعی که حدود وجودش را تعیین می‌کنند. چهارم، **سوژه‌ی بدنی** است که از بدن دیگر انسان‌ها جداست... و بدن و بنابراین سوژه به شدت به محیط فیزیکی‌اش وابسته است» (همان، ۱۵).

باتوجه‌به این تعریف، دیگری، همواره نقش پررنگی در شکل‌گیری سوژه دارد. خود در پیوند با دیگری است و این ارتباط ما را به مفهوم پیچیده‌ی بیناسوژگی[3] رهنمون می‌شود. مفهومی که با فروپاشیدن سوژه‌ی دکارتی پررنگ‌تر شد و در این پژوهش، بیش‌تر بر مفهوم باختینی آن تأکید می‌شود.

---

[1] Conscious thinking
[2] Action
[3] Intersubjectivity

بیناسوژگی، مفهومی متأخرتر و حتی پیچیده‌تر از سوژگی است.زیرا سوژگی‌های مختلف و برهم‌کنش آن‌ها را بررسی می‌کند. بر این اساس، «سوژه همواره با چیزی بیرون از خود در پیوند است... کیستی ما و آنچه به اندیشه‌ی ما درباره‌ی زندگی درونی‌مان شکل می‌دهد، از سوی پیوندهایمان تعیین می‌شود. بنابراین سوژگی ویژه‌ی فرد نیست و از بیناسوژگی، یا پیوند و رابطه با دیگران به دست می‌آید» (استیونز، ۱۳۹۷: متن منتشر نشده).

ازآنجایی‌که فلسفه همیشه از مبناها و ریشه‌ها سخن می‌گوید، می‌توان از نتایج آن در دیگر شاخه‌های علوم نیز بهره جست. یکی از این شاخه‌ها، نظریه‌پردازی در ادبیات کودک و نوجوان است. اگرچه سرزمین ادبیات کودک و نوجوان، چه در بستر محلی و چه در بستر جهانی، پیوسته و از آغاز محل بازنمایی شکل‌های مختلف سوژگی بوده است اما توجه به این مفهوم در نظریه‌ی ادبیات کودک و نوجوان سابقه‌ی چندانی ندارد و به دهه‌ی آخر سده‌ی بیستم میلادی برمی‌گردد. تمرکز پژوهش حاضر بعد از نگاهی پروبلماتیک به مفهوم سوژگی و بیناسوژگی در فلسفه‌ی غرب، پرداختن به دیدگاه‌های نظریه‌پردازان ادبیات کودک و نوجوان است. نگاهی به پژوهش‌های داخلی نشان می‌دهد که اگرچه در تعداد محدودی از پژوهش‌ها، به شیوه‌های بازنمایی سوژگی در آثار ادبی کودک توجه شده (برای نمونه رک. ملاک‌های داوری کتاب‌های تصویری داستانی مرکز مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز)، اما دو مفهوم سوژگی و بیناسوژگی تاکنون به‌شکل ویژه در جستارهای گذشته واکاوی نشده‌اند. بی‌شک پرداختن به این مفهوم‌های فلسفی در نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک و به دنبال آن استفاده‌ی هوشمندانه‌تر از آن‌ها در اثرهای خلاق ادبی می‌تواند نگاه سنتی به آن‌ها را دگرگون و ابعاد مختلف آن‌ها را بازنمایی کند. این پژوهش در تلاش است تا باتوجه‌به مبانی نظری و چگونگی سیر تحول مفهوم سوژه در تاریخ اندیشه و نسبت بین سوژه‌ها در یک رابطه‌ی بیناسوژگانی، به این پرسش‌ها پاسخ دهد که در نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک و نوجوان چه رویکردهایی به دو مفهوم سوژگی و بیناسوژگی وجود دارد و چگونه می‌توان از این رویکردها در نقد داستان‌های کودک و نوجوان استفاده کرد.

۲. مبانی نظری پژوهش

کلیدی‌ترین نکته در فهم معنای سوژگی، بررسی نسبت آن با مفهوم قدرت است. در بررسی تاریخ سوژگی، دو مفهوم سوژه و قدرت پیوسته در کشمکش بوده‌اند. در فلسفه‌ی پیش از دکارت، یعنی فلسفه‌ی یونان باستان و قرون وسطی، انسان همواره در خدمت قدرتی غالب بوده است. در یونان باستان فرد با دولت‌شهر پیوند می‌خورد و به‌عنوان یک شهروند اهمیت می‌یابد. در آرمان‌شهر افلاطون «تحت هیچ شرایطی خودمختاری بخشی از سلامت یا عقلانیت محسوب نمی‌شود و خوشبختی برای کل است» (هال، ۱۳۹۶: ۲۲). در قرون وسطی نیز که حدود ده قرن (از قرن پنج تا پانزده میلادی) ادامه پیدا می‌کند، به دلیل تسلط بی‌چون‌وچرای مسیحیت، دین بر عقل غالب می‌شود و کلیسای آن دوران، جریان تفکر و تشخص فردی را سرکوب می‌کند. اما با ظهور رنسانس در اواخر قرن پانزده و اوایل قرن شانزده، این‌بار علم، پادشاهی جهان را به دست می‌گیرد و انسان رفته‌رفته معیار شناخت می‌شود. اومانیسم[1] در این دوران «پایان جامعه‌ی قرون وسطی و خیل عظیم سوژه‌های به ظاهر ایستا، بی‌نام و بدون خودآگاهی و همچنین تولد دولت‌ملت مدرنی که شهروندان منحصربه‌فرد در آن ساکن‌اند و زندگی می‌کنند را نوید می‌داد» (همان، ۳۵). به این ترتیب، رفته‌رفته زمینه برای شکل‌گیری سوژه فراهم می‌شود و ذهن یا عقل مدرن متولد می‌شود. عقل خودبنیادی که تاج خدایی را بر سر انسان می‌گذارد و او را وارد دوران مدرن می‌کند. فرانسیس بیکن و بعد از او دکارت نماینده‌ی دوران مدرن‌اند. ایده‌ی اصلی دکارت اثبات سوژه یا منِ اندیشنده[2] است. منی که حاصل شک‌کردن به همه‌چیز است و چیزی که از او باقی مانده، تفکر او است. اما سوژه‌ی خودبسنده ی دکارتی دیری نمی‌پاید و به‌دلیل تأکید متفکرانی چون کانت، هگل، مارکس، نیچه، فروید، لکان، سارتر، آلتوسر و فوکو بر حضور دائمی گفتمان‌های قدرت خیلی زود فرومی‌پاشد.

هگل بر رابطه‌ی ارباب و بنده در تعامل خود و دیگری تأکید می‌کند. از نظر هگل خودآگاهی همیشه جدال برای تسلط است. خودآگاهی با خودآگاهی یکی دیگر روبه‌رو

---

[1] Humanism
[2] Cogito

می‌شود؛ از قالب خودش بیرون می‌آید. خودش را از دست می‌دهد، در دیگری خودش را می‌بیند... در نهایت یکی از آن دو وجود پیروزمند ظاهر می‌شوند و یک رابطه ی موقت ارباب- برده بین دو طرف ظاهر می‌شود. هگل حاصل این برخورد را سنتزی می‌داند که فرم‌ها و حالت‌های جدید وجود را می‌آفریند (رک. همان، ۸۱ و ۸۲).

مارکس، تحت تأثیر هگل، سوژه را نیروها و ارتباطات تحت تولید نامید که خارج از حیطه‌ی انسان و مستقل از اراده‌اش عمل می‌کنند (همان، ۱۲۹).

رویکرد دیگر به رابطه‌ی سوژه و قدرت، رویکرد روان‌کاوانه است که نمونه‌های شاخص آن فروید و لکان هستند. فروید بر ضمیر ناخودآگاه و تأثیر رانه‌ها و امیال در شکل‌گیری شخصیت فرد تأکید می‌کند. مرحله‌ی آینه‌ای لکان نخستین تجربه‌ی مواجهه‌ی کودک با خود در آینه را مطرح می‌کند. در این رویارویی «سوژه برای اولین‌بار خودش را به‌عنوان یک واحد می‌شناسد، اما یک واحد (گسسته و تکه‌تکه)، مجازی و از خود بیگانه» (همان، ۱۲۰). «لکان تأثیر نظام و قانون را نشان می‌دهدکه در انتظار تولد هر نوزادی قبل از تولدش است و او را قبل از اولین گریه‌اش دربرمی‌گیرد، نقش و جایگاهش را به او منسوب می‌کند و در نتیجه سرنوشت ثابتش را معین می‌سازد» (همان، ۲۱۱). او تأکید می‌کند که «به جرات می‌توانم اصلِ می‌اندیشم دکارت را چنین تعریف کنم که در تلاشش برای رسیدن به قطعیت سقط می‌شود» (هال، ۱۳۹۶: ۱۲۲).

در ادامه‌ی شکستن اقتدار سوژه، آلتوسر بحث عجین‌شدگی ایدئولوژیک را مطرح می‌کند. از نظر او «نظام‌های اعتقادی کاملاً طبیعی جلوه داده می‌شوند و عمیقا خودآگاه افراد را کنترل می‌کنند، درحالی‌که افراد فکر می‌کنند آزادانه تسلیم نظام سیاسی و اقتصادی حاکم می‌شوند غافل از اینکه آن‌ها چنین برنامه‌ریزی شده‌اند» (همان، ۱۲۹). بنابراین فرد نمی‌اندیشد، اندیشیده می‌شود و بیان نمی‌کند بلکه بیان می‌شود (همان، ۱۲۹).

فوکو نیز در مقاله‌ی مهم خود «سوژه و قدرت»، از گفتمان‌های قدرت صحبت می‌کند. از نظر او گفتمان ما را به صورت فرد تعیین می‌کند و بی‌صدا مرزهای ممکن تفکر و بیان را برایمان وضع می‌کند (همان، ۱۳۵).

در نتیجه و بر اساس این سنت‌های نظری، سوژه‌ی دکارتی که دارای هویتی ثابت و پایدار تصور می‌شد، مرکززدایی شده و به سوژه‌ای دارای هویت‌های باز، متناقض،

ناتمام و چندپاره یعنی سوژه‌ی پسامدرن تبدیل شده است (رک. رفعت‌جاه، ۱۳۸۹: ۱۱۸– ۱۲۸)

به این ترتیب، با فروپاشی سوژه‌ی مدرن و مرکززدایی از آن، رابطه‌ی بین سوژه‌ها مهم می‌شود و اینجا است که مفهوم بیناسونیاژگی شکل می‌گیرد که افرادی چو هابرماس، سارتر و به‌ویژه هگل بر آن تأکید کرده‌اند.

هابرماس سوژه‌ی خودبسنده را نفی می‌کند و بر مناسبات فرد با بستر اجتماعی‌اش تمرکز می‌کند. بر این اساس «دیگر تأسیس «من» بر اساس تأمل «منِ» منفرد بر خودش درک نمی‌شود، بلکه از طریق طیفی از فرایندهای سازنده روی می‌دهد که در این فرایندها، میانجی بین سوژه‌ای که درون آنِ خویشتن فردی شکل می‌گیرد اولویت دارد» (میلر، ۱۳۸۸: ۸۹).

سارتر نیز در توضیح بیناسوژگی، بر تمایز خود و دیگری اشاره می‌کند؛ من به دیگران نیاز دارم تا به‌وسیله‌ی آن‌ها ساختارِ بودنِ خودم را درک کنم. در این میان، تمایز بین دیگری که من درک می‌کنم و دیگرانی که من را درک می‌کنند بسیار مهم است؛ تمایز بین دیگری به‌عنوان ابژه و یا دیگری به‌عنوان سوژه. (رک.Zahavi, 2002: 265).

برای هگل نیز ارتباط اجتناب‌ناپذیر افراد، نقطه شروعی برای تکامل آگاهی است. ارتباط بین افراد برای رسیدن به حقیقتی بیناسوژگانی که هگل آن را «روح» تعبیر می‌کند (تارنمای .Murphy, 2015 socialtheoryapplied.com).

در سال‌های اخیر، رویکردهای فلسفی به دو مفهوم سوژگی و بیناسوژگی وارد نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک و نوجوان نیز شده است و افرادی چون جان استیونز[1]، ماریا نیکولایوا[2] و رابین مک کالم[3] به آن‌ها پرداخته‌اند. مفهوم سوژگی برای نخستین‌بار در زمینه‌ی ادبیات کودک در مقاله‌ی جان استیونز، با عنوان «زبان و ایدئولوژی در ادبیات کودکان» (۱۹۹۲) مورد بحث قرار گرفت و هم‌چنین در مقاله‌ی روبرتا سیلینگر ترایتز[4]، «ادعای گنجینه‌ها» (۱۹۹۳) مطرح شد (Stephens, 2013: 1).

---

[1] John Stephens
[2] Maria Nikolajeva
[3] Robyn Mccallum
[4] Roberta Seelinger Trites

استیونز همچنین در کتابی جداگانه با عنوان *سوژگی در ادبیات و فیلم کودکان آسیایی* (۲۰۱۳)، مجموعه مقاله‌هایی درباره‌ی سوژگی را گردآوری کرده است. در این کتاب، مفهوم سوژگی در ادبیات کودک کشورهایی چون چین، ژاپن، تایلند و پاکستان بررسی شده است.

همچون تاریخ فلسفه، در نظریه‌پردازی ادبیات کودک و نوجوان نیز بر نوسان جایگاه سوژه و قدرت تأکید شده است.

استیونز برای مشخص‌کردن جایگاه سوژه از اصطلاح «دو وضعیتی» استفاده می‌کند. بر این اساس: «۱. سوژه بر همه‌ی روایت‌های داستانی کودکان و نوجوانان حاکم و همچون ایدئولوژی در همه‌جا حاضر است و اساساً دغدغه‌ی ذاتی داستان‌های کودک و نوجوان است و ۲. سوژه درک هویتی است که شخص از خودش به‌عنوان فردی متمایز از دیگران در دیالوگ با گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌های اجتماعی دارد، دیگر اینکه این فرد قادر به آگاهانه اندیشیدن و عمل‌کردن است» (Mccallum, 2013: 214, 215).

استیونز، بر این نکته تأکید می‌کند که مفروضات انسانی درباره‌ی اصالت فرد[1] و ایده‌ی فردیت[2] ضرورتاً باید حذف شوند و با یک رابطه‌ی دیالکتیکی بین سوژگی و اجتماعی‌بودن و بین بازنمایی‌های خود و ساختارهای اجتماعی درباره‌ی خود جایگزین شوند (رک. Stephens, 2013: 2). بر این اساس سوژه چیزی نیست جز ساختاری از تأثیرات طبیعی و فرهنگی فرایندهای خودآگاه و ناخودآگاه. ناخودآگاه عمیقاً مستلزم دیگری است که از فرهنگ و جایی بیرون سوژه می‌آید. بنابراین آنچه به‌طور خاص متعلق به ماست، در واقع اصلا محلیِ ما نیست (از درون ما نیست) (همان، ۳).

نیکولایوا نیز در بررسی رابطه‌ی کودکان و بزرگسالان، بر این نکته تأکید می‌کند که سه عنصر برجسته یعنی قدرت، صدا و سوژه به شدت با سلسه‌مراتب قدرت پیوند دارند. در واقع از لحاظ شرایط اجتماعی و همچنین در جهان داستانی، بزرگسالان همیشه و همیشه از کودکان برترند (رک. Nikolajeva, 2009: 203).

---

[1] Uniqueness of indivisual
[2] Selfhood

بزرگ‌شدن، به‌عنوان درون‌مایه‌ی اصلی داستان‌های کودک و نوجوان بر تجربه‌ی تکان‌دهنده‌ی مذاکره‌ی دائمی قدرت تأکید می‌کند... حتی زمانی که کودک به پیروزی می‌رسد، حداقل با حمایت یک بزرگسال این اتفاق می‌افتد. افزون‌بر این، راه‌حل‌های فردی، هنجارهای موجود را نابود نمی‌کند (همان). بنابراین در پرسپکتیو روایت، صدای بزرگسال همیشه آتوریتی بیشتری از صدای کودک دارد و اگرچه به نظر می‌رسد که صدای دانای همه‌چیزدانِ تعلیمی متعلق به گذشتگان است، اما در روایت‌های امروزی نیز یک روایت‌گرِ عاملِ بزرگسال پشت کودک کانونی شده است (همان، ۲۰۴). بر این اساس، «سوژگی مؤلفه‌ی ضروری قدرت است. هر زمان که موقعیت سوژه‌ی مستقل در متن ظاهر می‌شود، با تحمیل وضعیت خاص سوژه بر مخاطب، نویسنده‌ی پنهان، قدرت را بر مخاطب اعمال می‌کند» (همان).

مک‌کالم نیز اگرچه این مناسبات قدرت و غلبه‌ی یک سوژه بر سوژه‌ی دیگر را امری اجتناب‌ناپذیر می‌داند، و بر این نکته تأکید می‌کند که «این هنوز در حد یک فرضیه است که یک فرد به‌عنوان شخصی منحصربه‌فرد و مستقل، اجازه‌ی وجود داشته باشد، کسی که عاملیتش محصول انتخاب‌ها و تصمیم‌های فردی باشد» (همان، ۲۱۶)، اما تلاش می‌کند تا با نگاه باختینی راهی برای برون‌رفت از این مشکل بیابد. راهی که از آن با عنوان «مذاکره‌ی سودمند»[1] در فرایند بیناسوژگی یاد می‌کند.

از نظر او مشکل محدودشدن به این تفکری دوتایی است که خود را با دیگران، سوژه را با فرایند اجتماعی و عاملیت را با اجتماعی‌بودن درمی‌اندازد، به جای اینکه به آن‌ها به‌عنوان یک مقوله‌ی گفت‌وگویی و درهم‌پیچیده‌ی متقاطع بنگرد. در ادامه، مک‌کالم رویکردی باختینی از سوژگی را پیشنهاد می‌دهد. «هر رویدادی برای باختین مبتنی است بر ضرورت رویارویی بین انسان‌ها، نوعی هم‌بودگی[2]، که با تجربه‌ی مشترک چند سوژه ارتباط پیدا می‌کند. بنابراین هیچ رویدادی شامل رویارویی سوژه و ابژه به‌تنهایی نیست، بلکه رویارویی با یک سوژه‌ی دیگر است، فرد دیگری که «تو»[3] فرض می‌شود. بنابراین بودن در ذات خود بین‌الاذهانی یا بیناسوژگانی است» (Steinby, 2013: xvi).

---

[1] Useful negotiation
[2] Co being
[3] Thou

به نظر می‌رسد رویکرد بیناسوژگانی باختین، ما را از تقابل‌های دوتایی می‌رهاند و با وجود پذیرش هژمونی گفتمان‌های غالب و نوسان قدرت بین سوژه ها، بر راهی میانه تأکید می‌کند. به جای درنظرگرفتن دو قطبی‌هایی چون غرب منحصربه‌فرد آزاد در برابر شرق وابسته و تابع، منِ نوجوانِ تکه‌تکه و متزلزل در برابر بزرگسال با هویت امن و ایستا و به کمال‌رسیده، نویسنده‌ی قادرِ مطلقِ همه‌چیزدان در برابر شخصیت حمایت‌شونده و ضعیف داستان، رویکرد بیناسوژگی بر تفاوت‌ها تأکید و برهم‌کنش سوژه‌ها را بررسی می‌کند. به این ترتیب، ذهن سوژه‌ها وارد یک رابطه‌ی متقابل و پویا می‌شود و یک حقیقت بیناسوژگانی مطرح می‌شود. به بیان بهتر تنش میان سوژه‌ها منجر به واکاوی حقیقت می‌شود و حتی روی حقیقت تأثیر می‌گذارد. حقیقتی که ابژکتیو و ازپیش‌تعیین‌شده نیست و در کشاکش نوسان قدرت و برهم‌کنش سوژه‌ها شکل می‌گیرد. البته باید توجه داشت که شکل‌گرفتن رابطه‌ی بیناسوژگانی، مطلق و نقطه‌ای نیست، بلکه سیال و لغزنده است و می‌توان بازنمایی‌های مختلف آن را از سطحی‌ترین تا عمیق‌ترین رابطه‌ها در یک پیوستار قرار داد.

باختین تلاش می‌کند تا این به‌هم‌پیوستگی ذهنی بین سوژه‌ها را به قلمرو نظریه‌پردازی هنر و به‌ویژه رمان بکشاند. او بر این نکته تأکید می‌کند که هنر تنها واسطه[1]ای است که در بستر آن فرد به‌عنوان یک کل، در ارتباط و پیوستگی با دیگران درک‌پذیر است و هنر این رابطه را به کامل‌ترین شکل بازنمایی می‌کند (همان، xviii).

آنچه در این بین اهمیت دارد، برهم‌کنش این سوژگی ها است. «من آگاهم به خودم و تبدیل می‌شوم به خودم وقتی که خودم را برای دیگران فاش کنم، از طریق دیگری و با کمک دیگری» (همان، ۲۱۷).

بنابراین، مفهوم باختینی از خود ذاتاً بیناسوژگانی است و تأکید باختین بر سیال بودن و در حال انتقال‌بودن بیناسوژگی است. بر این اساس سوژه ثابت نیست، بلکه در تعامل با سوژه‌های دیگر، نه در حالِ بودن، بلکه در فرایند مداوم به سمت شدن است (همان).

یکی از رابطه‌های بیناسوژگانی که باختین به آن می‌پردازد، رابطه‌ی میان نویسنده و قهرمان داستان است که در پژوهش حاضر در تحلیل نمونه‌ی عملی بر این رابطه تمرکز خواهد شد.

---

[1] Medium

باختین در آثار مختلف خود به این موضوع پرداخته است. به‌ویژه در مقاله‌اش با عنوان «نویسنده و قهرمان در فعالیت زیبایی‌شناسانه» (۱۹۹۰)، که در کتاب *هنر و توانایی پاسخ*، آمده است، به چگونگی خلق سوژه و معماری کار هنری در رابطه‌ی نویسنده و قهرمان داستان می‌پردازد.

اگرچه او به طور خاص از اصطلاح بیناسوژگی در این کتاب استفاده نمی‌کند، اما بر سوژه‌ی دیالوجیک و ارتباط بین آگاهی سوژه‌ها تأکید می‌کند که با بحث‌های مطرح شده در این مقاله در پیوند است.

همان‌طور که پیش‌ازاین هم اشاره شد، فرمول باختین از خود/ دیگری، بر ضرورت رابطه‌ی مذاکره‌ای در میان فردیت‌های یگانه پافشاری می‌کند. به این ترتیب، «سوژه‌ی دیالوجیک، تنها در دنیای آگاهی[1] وجود پیدا می‌کند و تلاش می‌کند دیگری را نه به‌عنوان یک محدودیت بلکه به‌عنوان یک امکان درک کند» (Bakhtin, 1990: introduction).

منظور از آگاهی، آگاهی از آگاهی است. آگاهی نویسنده از آگاهی قهرمان داستان (دیگری). در فعالیت زیبایی‌شناسانه این دو آگاهی که هر یک دارای حقیقتی مجزا هستند، با یکدیگر دیدار و تلاقی می‌کنند. در این میان آگاهی قهرمان، نه به‌عنوان یک آگاهی ابژکتیو، بلکه از نقطه‌نظر سوژه‌ای که وحدت یافته، توسط نویسنده تجسم می‌یابد (همان، ۸۹).

باتوجه‌به اینکه یکی از بارزترین ابزارهای بازنمایی سوژگی روایت‌های داستانی است، در ادامه تلاش بر این است تا با نگاهی به کتاب *ادسون آرانتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش*، اثر جمشید خانیان، چالش نویسنده در نوشتن سوژه، یعنی دوگانه‌ی نویسنده و قهرمان داستان و فرایند بیناسوژگی بین این دو، باتوجه‌به بحث‌های مطرح‌شده بررسی تا به این ترتیب به کارایی این بحث‌ها در قلمرو ادبیات کودک عینیت بخشیده شود و ظرافت‌های نقد با این رویکرد آشکار گردد.

برای بررسی دقیق‌تر متن، تلاش شد تا باتوجه‌به اندیشه‌های باختین و همچنین دیدگاه‌های نظریه‌پردازان ادبیات کودک، ویژگی‌های سوژگی و روابطه‌ی بیناسوژگانی، به شکل مؤلفه‌هایی تبیین شود تا به این ترتیب، چگونگی بازنمایی این دو مفهوم در

[1] Consciouness

بستر داستان نشان داده شود. بر این اساس، مؤلفه‌های زیر را می‌توان برای مفهوم سوژگی و روابط بیناسوژگانی در نظر گرفت:

- باتوجه‌به موضوع‌های رایج داستان‌های کودک و نوجوان، (مانند رشد فردی، بلوغ، هویت، رابطه با افراد دیگر و جامعه و...) سوژگی، دغدغه‌ی ذاتی و امری فراگیر و شایع در روایت‌های داستانی است.
- سوژگی، درک هویتی است که یک فرد از خودش به‌عنوان فردی متمایز از دیگران دارد؛ به این ترتیب سوژه در موقعیتش در مقایسه با دیگران و یا در نسبتش با ابژه‌ی شناسایی، آگاهانه می‌اندیشد و عمل می‌کند. به بیان دقیق‌تر، اندیشه‌ی آگاهانه و کنش‌گری دو ویژگی اصلی سوژه است.
- آگاهی از خود، مستلزم آگاهی از دیگری است که موجب شکل‌گیری رابطه‌ی بیناسوژگانی می‌شود. بنابراین سوژه ثابت نیست، بلکه در تعامل با سوژه‌های دیگر، نه در حال بودن بلکه در فرایند مداوم به سمت شدن است.
- با اینکه رویارویی سوژه‌ها با هم، موجب شکل‌گیری سلسه‌مراتب قدرت، و غلبه‌ی یک قطب بر قطب دیگر می‌شود، رویکرد بیناسوژگانی بر راهی میانه تأکید می‌کند و با پذیرش نوسان میان قدرت‌ها، به جای نگاه دو قطبی و تمرکز بر تقابل‌ها، بر تفاوت‌ها تأکید می‌کند و مذاکره‌ای سودمند بین سوژه‌ها را پیشنهاد می‌دهد.
- رابطه‌ی بین سوژه‌ها در دنیای آگاهی اتفاق می‌افتد و بیناسوژگی محل دیدار و تلاقی آگاهی سوژه‌ها است که برهم‌کنش این آگاهی‌ها می‌تواند به واکاوی حقیقت منجر شود. به این ترتیب، ذهن سوژه‌ها وارد یک رابطه‌ی متقابل و پویا می‌شود و یک حقیقت بیناسوژگانی مطرح می‌شود. به بیان بهتر تنش میان سوژه‌ها به واکاوی حقیقت منجر شده و حتی روی حقیقت تأثیر می‌گذارد.

برای ارزیابی این معیارها، می‌توان پیش از ورود به متن، پرسش‌هایی را مطرح کرد. مانند اینکه آیا داستان توانسته بستری برای دیدار سوژه‌ها فراهم کند و یا اینکه آیا اصلاً شخصیت‌های داستان به سوژه تبدیل شده‌اند؟ آیا می‌توان اندیشه‌ی آگاهانه و کنش‌گری را ویژگی اصلی شخصیت‌ها دانست؟ آیا این آگاهی در سطح فردی عمل کرده یا آگاهی سوژه‌ها بر هم اثر گذاشته و رابطه‌ای بیناسوژگانی را شکل داده است؟ آیا

شخصیت‌های داستان توانسته‌اند به مذاکره‌ای سودمند در یک فرایند دیالوجیک برسند یا طرف ضعیف‌تر تسلیم قدرت غالب شده است؟ و در نهایت اینکه آیا برهم‌کنش آگاهی سوژه‌ها توانسته روی واقعیت تأثیر بگذارد و آن را دگرگون کند؟

۳. خلاصه‌ی داستان

همه‌چیز با کشیدن یک منحنی ساده شروع می‌شود. هنگامی که ادسون آرانتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش سر از داستان نویسنده درمی‌آورند و همه‌چیز را به‌هم می‌ریزند. قرار است نویسنده یک داستان واقعی بنویسد. یک داستان با آدم‌ها و نام‌های واقعی اما با واردشدن قهرمان داستان و خرگوش هیمالیایی‌اش به ذهن نویسنده، خیال و واقعیت درهم می‌شوند. یک فاجعه‌ی تاریخی، آتش‌گرفتن سینما رکس آبادان موضوع داستان است که از زاویه‌های مختلف به آن نگاه می‌شود و نویسنده در گفت‌وگو با شخصیت داستان، روایت‌های مختلفی را از این دقیقه‌ی تاریخی در اختیار مخاطب می‌گذارد. توصیف دقیق فضاها و موقعیت‌های داستانی ، تصویری جان‌دار و گیرا را در برابر دیدگان مخاطب ترسیم می‌کند و شخصیت داستان با کمک نویسنده تلاش می‌کند تا تاریخ را تغییر دهد و جلوی آتش‌سوزی سینما را بگیرد.

۴. تحلیل رابطه‌ی بیناسوژگی نویسنده و قهرمان داستان

۱.۴. خلق سوژه‌ها

داستان خانیان باتوجه‌به شخصیت‌ها و موضوعش، بستر مناسبی برای واکاوی شکل‌های مختلف سوژگی و رابطه‌ی بین سوژه‌ها است. در این داستان، دو شخصیت نویسنده و قهرمان در مقابل هم قرار می‌گیرند و اعمال قدرت می‌کنند. ازآنجایی‌که نویسنده، خالق قهرمان است و قهرمان برساخته‌ی ذهن نویسنده است، طبیعی است که در رابطه بین این دو، نویسنده، سوژه‌ی غالب تصور شود. اما خانیان این کلیشه را شکسته و از همان نخستین جمله‌ی داستان، قهرمان کنش‌گری خود را آغاز و حضورش را اعلام می‌کند. «ناگهان چیزی پرید بیرون و ناپدید شد» (خانیان، ۱۳۹۸: ۷). نویسنده در تلاش برای نوشتن داستانی که پیش از این با ناشر قراردادش را بسته، پشت میزش نشسته و در

حال کشیدن منحنی‌های ذهنش است تا طرح داستان را شکل بدهد. اما قهرمان، خارج از اراده‌ی نویسنده وارد ماجرا می‌شود. نویسنده تلاش می‌کند تا وجود او را انکار کند و به نوشتن ادامه دهد، اما حضور قهرمان به‌تدریج پررنگ‌تر می‌شود. در اولین مواجهه با شخصیت، نویسنده او را «چیز» خطاب می‌کند. «خشکم زده بود و چشم‌هایم از کنجکاوی روی آن «چیز» گرد شده بود. آن «چیز» توی تاریک-روشنِ کنار ردیف کتاب‌های روی هم سوار شده، بی‌حرکت ایستاده بود و گاهی فقط تکان‌های ریزی می خورد» (همان، ۱۱). واژه‌ی «چیز» خود به شیءبودگی اشاره می‌کند. نویسنده در نخستین دیدار، با اقتدار بی‌قیدوشرطش، شخصیت اصلی داستان را ابژه‌ی مشاهده‌اش تلقی می‌کند که اتفاقاً این ابژه منفعل هم هست. بی‌حرکت ایستاده و منتظر فرمان است. اما در همان حال، تکان‌های ریزی هم می‌خورد و در تلاش است تا کم‌کم بودنش را اثبات کند. به‌تدریج تصویر او شفاف‌تر می‌شود: «آدم بود. یک آدم واقعی که سایه هم داشت» (همان) و در مرحله‌ی بعد این آدم شروع می‌کند به صحبت‌کردن. صحبت‌کردن با لهجه‌ای جنوبی که یکی دیگر از ویژگی‌هایش یعنی جنوبی‌بودنش را آشکار می‌کند. جالب اینجا است که آغاز گفت‌وگوی او با نویسنده نیز جمله‌ای معمولی نیست؛ «شما یک خوگوش گوش شکلاتی ندیدید که از اینجا رد بشود برود؟» (همان، ۱۲). احتمالاً هرکس که پیش از خواندن این داستان، داستان شازده‌کوچولو را خوانده باشد، با قرارگرفتن در این موقعیت داستانی و شیوه‌ی آغاز این ارتباط، جمله‌ی شازده به ذهنش متبادر می‌شود که بی‌زحمت یک گوسفند برای من بکش. نکته‌ی ظریفی که خانیان خودآگاه یا ناخودآگاه، در آغاز گفت‌وگو بین کاراکترهایش، به آن پرداخته، آغاز با یک جمله‌ی پرسشی است. ازآنجایی‌که پرسش در ذات خود در انتظار پاسخ است، به این ترتیب کاراکتر نویسنده ناخواسته وارد یک دیالوگ می‌شود. اینجا است که شخصیت با همه‌ی آنچه هست، تمام قد در مقابل نویسنده می‌ایستد: «یک پسر نوجوان سیاه‌سوخته بود که موی فرفری پف‌کرده‌ای داشت و چشم‌هایش آن‌قدر درشت بود که تقریباً نیمی از صورتش را گرفته بود. طوری‌که حالا ایستاده بود، می‌شد تشخیص داد که چقدر تکیده و لاغر است؛ مخصوصاً که استخوانی ترقوه‌اش هم به شکل عجیبی از زیر یقه‌ی گرد تی‌شرتِ زردِ قناری‌اش زده بود بیرون» (همان، ۱۲). در این مرحله به تناسب

موقعیت، شخصیت با ویژگی‌های ظاهری‌اش بـه مخاطـب و حتـی نویسـنده شناسـانده می‌شود و در ادامه، گفت‌وگوها و کنش‌ها از ابعاد دیگر شخصیت او پرده برمی‌دارند.

۲.۴. جدال سوژه‌ها بر سر قدرت

از اینجا به بعد، هـر دو شخصـیت داسـتان، یعنـی نویسـنده و قهرمـان، وارد گفـت‌وگو می‌شوند؛ گفت‌وگو یا دیالوگ بین سوژه‌ها که باختین هم بر آن تأکید می‌کند و تا پایـان ادامه می‌یابد و سراسر تنش و کشمکش برای به دست‌گرفتن قدرت است. شخصیت که نام پرطمطراق بازیکن برزیلی، ادسون آرانتس دوناسیمنتو یا پله را برای خـود برگزیـده است، همه‌ی معادله‌های ذهنی نویسنده را به‌هم می‌ریزد و طرح داستان را به نفـع خـود تغییر می‌دهد. بیان نمایشی خانیان و توجه به جزئیات در به‌تصویرکشیدن ایـن موقعیـت تنش‌زا درخشان است. نویسنده نشسته و پله ایستاده است که موقعیت رئیس و مرئـوس را تداعی می‌کند. اما ابزار این مرئوس کـه در تـلاش اسـت تـا اقتـدار رئـیس را درهـم بشکند زبانش است. «دیگر تقریباً خودم را پیدا کرده بـودم، چـون بلافاصـله صـندلی را کمی جلو کشیدم و محکم‌تر از قبل گفتم: «معلوم است چی داری می‌گـویی؟» ایـن بـار نیشش را تا بناگوش باز کرد و گفت: «معلوم نیست چی دارم می‌گـویم؟» دوسـه ثانیـه سکوت کردم. داشت لجم را بالا می‌آورد. دوسه ثانیـه بعـد گفـتم: نـه، معلـوم نیسـت!» (همان، ۱۴). پاسخ پرسش با پرسش که با نیشخند هم همراه شده، نویسـنده را از سـریر خدایی‌اش پایین می‌کشد و او را در موضع ضعف قرار می‌دهـد. پلـه در مرحلـه‌ی بعـد ضربه‌ی نهایی را می‌زند و خود را قهرمان داستان معرفی می‌کند. «گفـتم: «وایسـا وایسـا وایسا ببینم! تو هرکی می‌خواهی باش؛ پله یا دیکو یا هرکس دیگری. فقـط بگـو ببیـنم، اینجا توی طراحی داستان من چـه‌کار می‌کنـی؟» خندیـد و گفـت: «مـن تـوی طراحـی داستان شما چه‌کار می‌کنم؟» محکم گفتم: «بله! اینجا چه‌کار می‌کنی؟» با تأکید بیش‌تـری گفت: «من اینجا چه‌کار می‌کنم؟» گفتم «بله!» گفت: «ندیدید من از وسـط منحنـی خـط حلزونی طراحی داستان شما آمدم بیرون؟»... دست آخر هـم درحالی‌کـه رگ گـردنش زده بود بیرون، بغض‌آلود و معترضانه گفت: «بابا من قهرمان داستان شما هسـتم!» چنـد لحظه خشکم زد، ولی بعد گفتم: «قهرمان؟!» لبخند لب‌شوری زد و سروگردنش را تاباند

به آن طرف و جوری که انگار با خودش باشد گفت: «هلل یُس هل یُسَه، تو را خدا ببین من قهرمان داستان کی شده‌ام!» (همان، ۱۶). در ادامه نویسنده چند بار کاغذ زیر دستش را مچاله می‌کند، کاغذ دیگری بیرون می‌آورد و به امید حذف پله از داستان، منحنی حلزونی جدیدی می‌کشد. اما هر بار دوباره، این پسرک و خرگوش هیمالیایی‌اش از منحنی بیرون می‌آیند و ظاهر می‌شوند و هر بار نویسنده دندان به‌هم می‌ساید و از عصبانیت دندان‌قروچه می‌کند و در تلاشی نافرجام به مچاله‌کردن کاغذها ادامه می‌دهد. در نهایت استیصال، نویسنده حضور پله را به ناچار به رسمیت می‌شناسد و این واقعیت را می‌پذیرد که پله از منحنی خیال‌اش وارد داستان شده، اما باز هم کوتاه نمی‌آید و حالا که زور و عصبانیت مشکل را حل نکرده تلاش می‌کند تا این بار از در گفت‌وگو وارد شود و پله را قانع به حذف کند. «راست می‌گفت. او باید درست از فکر و خیال من وارد طراحی داستانم شده باشد... اما این چطور ممکن بود. من حتی یک لحظه هم به این فکر نکرده بودم که قهرمان داستانم یک سیاسمبوی خرگوش بغل باشد... واقعاً گیج شده بودم و نمی‌دانستم چه کار باید بکنم. با آن وضعیت یا اصلاً نباید دست به قلم می‌بردم- که نمی‌شد، چون قرارداد کارم را بسته بودم- یا باید می‌گذاشتم تا او و خرگوش هیمالیایی‌اش هرکاری دلشان خواست بکنند- که این هم امکان نداشت، چون من نمی‌خواستم یک داستان غیرواقعی و فانتزی بنویسم- یا باید خیلی جدی، جدی‌تر از قبل با او صحبت می‌کردم. به نظرم این آخری تنها راهی بود که با آن می‌شد به یک نتیجه‌ی مطلوب رسید» (همان، ۲۴ و ۲۵). اما پله باز هم گفت‌وگو را با پرسش‌های پیوسته‌اش به بی‌راهه می‌کشاند و آقای نویسنده را به مرز انفجار می‌رساند. پله با بی‌تفاوتی می‌پذیرد که از ذهن نویسنده بیرون برود، ارتباطش را با داستان قطع کند و به نقشه‌ی «امرجنسی» «فرست‌کلاسش» برسد اما مشکل اینجا است که نقشه ی او دقیقاً همان طرحی است که نویسنده برای داستانش در نظر گرفته است.

۳.۴. مواجهه‌ی آگاهی‌ها و شکل‌گیری واقعیت بیناسوژگانی

ازآنجایی‌که شخصیت و همه‌ی کنش‌های او، ساخته‌ی ذهن نویسنده است و بیرون از اندیشه‌ی او نیست، طرحی که نویسنده برای نوشتن داستانش در نظر گرفته با آنچه در

دنیای قهرمان رخ می‌دهد شبیه به هم است. این همان آگاهی از آگاهی است که باختین از آن صحبت می‌کند؛ در فصلی که خانیان با هوشمندی عنوان آن را «کورت» گذاشته، رابطه‌ی دیالکتیکی میان نویسنده و قهرمان و آگاهی آن‌ها به اوج خود می‌رسد. همچون بازی راکت‌بال در زمین کورت، هر دو طرف در پرسش‌وپاسخ و گفت‌وگویی بی‌وقفه توپ را به زمین هم پرت می‌کنند. به بیان دقیق‌تر هر کدام از آگاهی‌هایشان به یک موقعیت صحبت می‌کنند و در فرایند دیالکتیکی مواجهه‌ی آگاهی‌ها با هم، واقعیت شکل می‌گیرد. به این ترتیب، مذاکره‌ی سوژه‌ها، نه‌تنها به آگاهی از خودشان «از طریق دیگری و به کمک دیگری» منجر می‌شود، بلکه برهم‌إکنش این آگاهی‌ها کمک می‌کند تا واقعیت هم بازتعریف شود. در این داستان، کرونوتوپ[1] روایی باتوجه‌به آگاهی هر دو طرف بحث شبیه به هم است. در روایت پله، او با دوستانش «زیته»، «ژان‌لویی» و «شَملی»، در یک بعدازظهر تابستانی، نشسته‌اند پشت دیوار کلیسای قاراپت مقدس و فانتا می‌خورند و نقشه می‌کشند بروند با شیشه‌های پر از روغن و تینر، بنگله‌ی بوآی دم‌قرمز را آتش بزنند. بوآی دم‌قرمز نامی است که پله بر یک سینیور شرکت نفت گذاشته که پدرش را از کار بیکار کرده و حالا پله درصدد انتقام است. در همان‌روز «آقام (پدر پله) و ننه ناریه هم رفته‌اند خانه‌ی عمو انوش تا با هم بروند خواستگاری دختر دایی قباد. قرار است همگی کمپلت با پیکاپ عمو انوش بروند زیر پل خرمشهر. و بعد هم اگر سربازها و پاسبان‌ها خیابان را قرق نکرده باشند، آقام و ننه ناریه دو تایی برگردند آبادان و بدوبدو بروند که شاید برسند به سانس آخر رِکس» (همان، ۱۰). این روایت پله از ماجرای آن روز است. اما حالا نوبت نویسنده است که ماجرای خود را روایت کند. زمان و مکان روایت نویسنده شبیه به ماجرای پله است. در بعدازظهر بیست وهشت مرداد ۱۳۵۷، چهار نفر نشسته‌اند دور هم پشت کلیسای قاراپت و فانتا می‌خورند. اما نفر چهارم یعنی قهرمان داستان در این روایت پله نیست، خود نویسنده است. تفاوت دیگر روایت نویسنده با روایت پله در آتش‌سوزی است که قرار است اتفاق بیفتد. در این روایت، چهار نفر دیگر که هویتشان مشخص نیست وارد داستان نویسنده می‌شوند و می‌خواهند با شیشه‌های روغن و تینر، سینما سهیلا را آتش بزنند، اما چون گیشه‌ی بلیت‌فروشی سینما سهیلا برای

[1] Chronotope

سانس آخر بسته است، به سینما رکس می‌روند و آنجا را به آتش می‌کشند و در نتیجه‌ی این اتفاق صدها نفر که پدر و ننه ناریه هم در آن میان هستند، کشته می‌شوند. و حالا نویسنده می‌خواهد این فاجعه‌ی تاریخی را در قالب یک داستان واقعی بازنمایی کند؛ فاجعه‌ای که در آن نویسنده، پدر و مادرش را از دست داده است و حالا ناخودآگاهش قهرمانی را خلق کرده که جلوی فاجعه را بگیرد. نقطه‌ی اوج داستان جایی است که نویسنده از واقعیت پرده برمی‌دارد. از آنچه که در تاریخ رخ داده، از آتش‌گرفتن سینما رکس و کشته‌شدن پدر و مادر، از آنچه که پله هنوز از آن بی‌خبر است چون در دنیای او هنوز اتفاق نیفتاده است. در این بخش داستان جمله‌های کوتاه و «گفتم»، «گفت»های پشت هم نویسنده و پله هیجان و عطش دانستن را به اوج می‌رساند؛ عطش پله برای دانستن و پرسش‌های پیوسته‌ی او و پاسخ‌های کوتاه و قاطع نویسنده که از واقعیتی تلخ خبر می‌دهد. در این میان، جایگاه‌ها عوض می‌شود. تا اینجا بی‌تفاوتی و ریشخندهای پله، نویسنده را عصبانی می‌کرد و حالا این پله است که آگاهی از آگاهی نویسنده او را عصبانی و مجبور به واکنش می‌کند. پله از میان منحنی حلزونی، شیشه‌های تینر را با عصبانیت به سمت نویسنده پرت می‌کند و تأکید می‌کند: «من این داستان لعنتی را قبول ندارم... من این داستان را قبول ندارم» (همان، ۷۳). اما اقتدار واقعیت در نهایت بر او غالب می‌شود. باز هم این دعوت به گفت‌وگو است که خشم را فرومی‌نشاند و دریچه‌ای جدید را باز می‌کند. «گفتم: صحبت می‌کنیم. باشد؟... سرش را پایین انداخت و این‌بار بی‌صدا زد زیرگریه. شانه‌های کوچک استخوانی‌اش می‌لرزید و پوست سیاه پشت گردنش از بس خیس عرق شده بود، نقطه‌نقطه مثل شبنم می‌درخشید» (همان). فصل آخر داستان با عنوان «قهرمان» همان دریچه‌ی جدید را می‌گشاید. نگاه دیگر به واقعیت و تأثیرگذاشتن برآن و حتی تغییر آن در بستر داستان. کاری که قهرمان خود را ملزم به انجام آن می‌داند. قهرمانی که در فصل آخر سوژگی خود را اثبات می‌کند. او به واقعیت آگاه است، به ظرفیت‌های داستان و توانایی نویسنده در ایجاد هر تغییری آگاه است، به توانایی‌های خود آگاه است و با همه‌ی این آگاهی‌ها دست به عمل می‌زند و تلاش می‌کند واقعیت داستانی را تغییر دهد و آقا و ننه ناریه را زنده و با خوبی و خوشی به خانه بازگرداند. دوباره تنش بین دو طرف بحث بالا می‌گیرد. پله نویسنده را تهدید

می‌کند: «تا من و خرگوش هیمالیایی‌ام توی خیال شما هستیم، شما نمی‌توانید داستان واقعی و تلخ‌تان را بنویسید؛ بله، نِوِر» (همان، ۸۰) و نویسنده باز هم برای حذف پله کاغذهای بسیاری را مچاله می‌کند و تلاش برای پیروزی ادامه پیدا می‌کند. در نهایت، فرجام داستان با قطعیت همراه نیست. به تعبیر نیکولایوا داستان با روزنه یا دریچه‌ای تازه پایان می‌یابد. بر این اساس، «روزنه گونه‌ای پایان است که امکان بی‌نهایت دوگانگی در تأویل را فراهم می‌آورد. در واقع، روزنه مانع گرفتن نتیجه می‌شود، زیرا بر مبنای شقی که انتخاب می‌کنیم، روند رویدادهای بعدی بسیار متفاوت خواهد بود» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۵۵). نویسنده‌ی داستان خانیان، دو پایان احتمالی را می‌نویسد. هم از آنچه که در واقعیت رخ داده و هم از «چه می‌شد اگر»هایی که ذهن خود و قهرمانش را قلقلک می‌دهد. او از شبی می‌نویسد که «هیولای وحشی آتش کشیده می‌شود داخل (سینما) و دیوارها را مشتعل می‌کند. زن‌ها جیغ می‌کشند و ولوله‌ای می‌افتد توی جمعیت... آقام ننه ناریه را گم می‌کند. دستش توی دستش بود و سفت گرفته بودش؛ کجا رها شد نمی‌داند... چراغ‌ها خاموش می‌شوند. خیلی‌ها دارند همدیگر را صدا می‌زنند. اسم‌ها توی تاریکی در هوا سرگردانند و یکی‌ش هم ناریه... ناریه...» (همان، ۸۵ و ۸۶). و در نهایت خاموشی و ناریه‌ای که با آتش یکی می‌شود! اما این پایان قطعی ماجرا نیست. بعد نویسنده پایانی که با پله معامله کرده را می‌نویسد. پایانی که در آن یک اتفاق ساده یعنی تعطیل‌بودن گیشه‌ی بلیت‌فروشی سرنوشت همه‌ی تماشاگران را عوض می‌کند. چهارنفری که دیر می‌رسند و با در بسته‌ی سینما رکس روبه‌رو می‌شوند و از خیر آتش‌زدن سینما می‌گذرند. آن‌شب پدر و مادر دست‌دردست و آوازخوان بعد از دیدن فیلم به خانه برمی‌گردند و ستاره‌های آسمان را تماشا می‌کنند. پله قول می‌دهد اگر نویسنده پایانی که او می‌خواهد را بنویسد با خرگوش هیمالیایی‌اش از داستان خارج شود و برود. حالا این نویسنده است که باید انتخاب کند: پذیرش قطعیت واقعیت و نوشتن داستانی با تاریخ و نام‌های واقعی و یا ساختن شکل جدیدی از واقعیت با کمک قهرمانش که می‌خواهد جان پدر، مادر و صدها نفر دیگر را نجات دهد. این همان چیزی است که ابوت، در تحلیل روایت‌های داستانی از آن با عنوان «حقیقت داستان» یاد می‌کند. به باور او «حقیقت داستان، حقیقت معناست نه حقیقتِ واقعیت... (که) بیشتر از هر گزاره‌ی

انتزاعی فلسفی در ما تأثیر می‌گذارد، چون در واقع ما در فضای مجازی داستان زندگی می‌کنیم. (دیگر اینکه) حقیقت داستان لزوما حقیقت ندارد» (ابوت، ۱۳۹۷: ۲۷۴). بنابراین در دنیای ساختگی نویسنده، هیچ اتفاقی محال نیست. قهرمان از نویسنده می‌خواهد که حداقل در دنیای داستان، محال را ممکن کند، به واقعیت شکل دیگر دهد و دنیای او و پدر و مادرش را به آتش نکشاند. به قول ابوت روایت اینجا می‌تواند «محملی باشد برای اثبات حقانیت هر کدام از دو طرف، یا برای مذاکره درباره‌ی ادعاهای دو طرف، یا فقط برای اینکه راهی به انسان نشان دهد تا بتوانند با کشمکشی که حل‌ناشدنی است کنار بیایند» (همان: ۱۱۳). به نظر می‌رسد پایان باز داستان به خوبی این کشمکش حل‌نشدنی یا به تعبیر باختین مذاکره‌ی سودمند را بازتاب می‌دهد. فرجامی که قطعی نیست و تأکیدش بر تأثیر آگاهی سوژه‌ها در ساخت واقعیت است.

۵. نتیجه‌گیری

رمان اخیر خانیان باتوجه‌به ویژگی‌هایش، محل تلاقی سوژه‌ها است. در این روایت، جدال بی‌پایان دو شخصیت نویسنده و قهرمان بر سر چیستی و چگونگی واقعیت به تصویر کشیده می‌شود. در روند داستان به‌تدریج بر آگاهی هر دو شخصیت افزوده می‌شود و آن‌ها باتوجه‌به این آگاهی دست به عمل می‌زنند. این آگاهی در خلاء رخ نمی‌دهد. آگاهی آن‌ها حاصل تفکر و بینش به درون و بیرون، به خود و دیگری است و نتیجه‌ی مذاکره‌ی آن‌ها، به نوعی کشمکش بر سر قدرت می‌انجامد. در این میان، با اینکه ذهن نویسنده روی شخصیت قهرمان و زندگی‌اش اثر می‌گذارد، اما قهرمان هم در موضع ضعف قرار نمی‌گیرد؛ او در ذهن نویسنده حیاتی قدرتمند پیدا می‌کند و پیوسته نویسنده را غافلگیر می‌کند. موضوع اصلی داستان آتش‌گرفتن سینما رکس آبادان است که خود یک معمای تاریخی است و واقعیت آن و نیروی مسبب آن همیشه در ابهام بوده است. این ماجرا دستمایه‌ی تنش میان سوژه‌های داستانی شده و جدال آن‌ها بر سر فرجام داستان، آن‌ها را به سمت واکاوی واقعیت می‌کشاند. به این ترتیب، نویسنده تلاش می‌کند تا داستان را به سمت واقعیت تاریخی ببرد و قهرمان می‌کوشد تا در بستر دنیای داستان امکان دیگری را جایگزین کند؛ آتش‌نگرفتن سینما و نجات جان صدها

نفر که نه در واقعیت بلکه تنها در روایت داستانی ممکن و شدنی است. به نظر می‌رسد که پایان ماجرا به مذاکره‌ای سودمند و به رابطه‌ی بیناسوژگی که باختین به آن اشاره می‌کند می‌انجامد. در پایان، اقتدار نویسنده شکسته می‌شود و او قهرمانش را نه به‌عنوان یک محدودیت بلکه به‌عنوان یک امکان، گونه‌ای «خود» و به‌عنوان یک سوژه در نظر می‌گیرد. از طرف دیگر قهرمان نیز در آگاهی نویسنده شریک می‌شود، نقشه‌ی «امرجنسی فرست کلاسش» را رها می‌کند و با نویسنده همراه می‌شود تا با هم واقعیت داستانی را بسازند. پایان باز داستان و در نظرگرفتن هر دو امکان (هم واقعیت تاریخی و هم واقعیت داستانی)، هر قطعیت و هر نتیجه‌ای را نفی می‌کند و اجازه می‌دهد تا سوژه‌ها هر کدام باتوجه‌به آگاهی‌شان روایت خود را از واقعیت داشته باشند. واقعیتی که در بستر داستان ابژکتیو و ازپیش‌تعیین‌شده نیست و در دل یک رابطه‌ی بیناسوژگانی مذاکره و تغییرپذیر است.

منابع

ابوت، اچ پورتر. (۱۳۹۷). *سواد روایت*.ترجمه‌ی رویا پورآذر، نیما م. اشرفی، تهران: اطراف.

استیونز، جان. (۱۳۹۷). *فرهنگ ادبیات کودک*. تالیف و ترجمه‌ی داود خزایی با همکاری طاهره آدینه‌پور و مسیح ذکاوت، متن منتشر نشده.

خانیان، جمشید. (۱۳۹۸). *ادسون آرانتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش*. تهران: کتاب‌های طوطی نشر فاطمی.

رفعت‌جاه، مریم. (۱۳۸۹). «سیر تحول مفهوم سوژه و هویت در نظریه‌ی فرهنگی». *برگ فرهنگ*، شماره‌ی ۲۲. صص ۱۱۸– ۱۲۹.

فوکو، میشل. (۱۹۸۴). .«پروبلماتیزه‌کردن چیست؟». ترجمه‌ی محمدمهدی اردبیلی، برگرفته از لینک http://problematicaa.com/ پروبلماتیزه-کردن-چیست؟

میلر، پیتر. (۱۳۸۸). *سوژه، استیلا و قدرت*. ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشی جهاندیده، تهران: نشر نی.

نیکولایوا، ماریا. (۱۳۸۷). «فراسوی دستور داستان». *دیگرخوانی‌های ناگزیز*. مرتضی خسرونژاد. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

هال، دونالد ای. (۱۳۹۶). *سوژگی، ما چه کسی یا چه چیزی هستیم؟*. ترجمهی هادی شاهی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

Baiiii ,, hhhh all 0000000‘rrrrrr add ee oo nnee ccccccccc iittt ””. *Art and Answerability*, Early Philosophical Essays by MM Bakhtin. Translated by Vadim Lipanov, Austin: University of Texas press.

cc call,,, Rnnnn nnnnnnn“Sceeeeeess eeeeeeee Wgggggeee Scccccccc *Subjectivity in Asian children’s literature and Film*, Jhon Stephens. NewYorK and London: routledge.

,,,,,,, ,, kk 5555555 “eee ee ss oo rrrrr r nn ee eel add Irrrr jjjj ciittt ””. aa tttt t sssshhhhhh/// aaaaaaaeeaaaaiiii eccc/// 2015/07/03/no-hegel-intersubjectivity/

Nikolajeva, Maria (2009). *Power Voice and subjectivity in literature for young readers*. NewYork: Routledge.

Steinby, Liisa, Klapuri, Tintti (2013). B*akhtin and his others, Intersubjectivity, Chronotope, Dialogism*. London and NewYork: Antem press

Seeeeeeee nnnn nnnnnnn“eee Piii iics ff Ieeiii ::: A rr accttt aaal Perspective on Scccccccttt n nnn gggggggrr Clll eee””. *Subjectivity in Asian children’s literature and Film*, Jhon Stephens. NewYorK and London: routledge.

aa aa,,, aa n 2222222 “Irrrr jjjj eciittt y nn Sarrress Beggg add lllllllll l.... *Alther* 10, 265- 281.