مجله‌ی علمی‌پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال نهم، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۹۷ (پیاپی ۱۸)

شیوه‌ی القای ایدئولوژی و تأثیر آن بر تقابل لذت/ آموزش در دو رمان نوجوان

فرزانه آقاپور*
دانشگاه شیراز

چکیده

پژوهش حاضر با **هدف بررسی شیوه‌های القای ایدئولوژی و بازنمایی لذت جست‌وجوی ایدئولوژی‌های پنهان و آشکار در دو رمان نوجوان نگاشته شده است. رمان‌های *امپراتور کوتوله‌ی سرزمین لی‌لی‌پوت* جمشید خانیان *و کنسرو غول* مهدی رجبی، نمونه‌های بررسی‌شده‌ی این جستارند. چارچوب نظری استیونز و مک‌کالم در باب ایدئولوژی و کتاب‌های کودکان، به ساختار مقاله شکل داده است. در این جستار، بازتاب‌های ایدئولوژی، در نظام‌های نشانه‌شناسیک زبانی و در چهار محور جایگاه‌های سوژی نهفته در متن، تخیل، جنسیت و عصیان بررسی شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند که در *امپراتور کوتوله‌ی سرزمین لی‌لی‌پوت*، تخیل، نوجوان را به تفسیر نمادین تجربه‌های عینی می‌رساند و یاریگر او در کشف معنای زندگی و رویدادها است. نوجوان از این ابزار برای وسعت‌بخشیدن و نظام‌مندساختن زندگی خود و اطرافیانش استفاده می‌کند. در *کنسرو غول*، تخیل جایگاه ویژه‌ای دارد، به رسمیت شناخته می‌شود و نوجوان به مدد آن و با فرافکنی، با دنیای واقعی و مشکل‌های زندگی‌اش کنار می‌آید و شخصیتش را بازسازی می‌کند. در واقع، تخیل به حذف رفتارهای ضداجتماعی می‌انجامد. زاویه‌ی دید در هر دو رمان، راوی-قهرمان است، رویدادها بی‌فاصله از زبان شخصیت اصلی روایت شده‌اند و همین، منجر به هم‌حسی مخاطب و تأثیرپذیری ایدئولوژیک بیشتر می‌شود. عصیان در هر دو اثر با شدت و ضعف دیده می‌شود. خانیان طلب رهایی و پرواز نوجوان را در لایه‌های زیرین پنهان کرده است. در مجموع، در قیاس دو کتاب، در رمان خانیان، نمادها و معناهای نهفته در پشت آن‌ها، هوشمندانه‌تر استفاده شده‌اند.**

واژه‌های کلیدی: استیونز، *امپراتور کوتوله‌ی سرزمین لی‌لی‌پوت*، ایدئولوژی‌های پنهان و آشکار، آموزش، رمان نوجوان، *کنسرو غول*، لذت، مک‌کالم.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی farham.169@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱/۳۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/۵/۲۹

۱. مقدمه

در فرهنگ‌های مختلف، لذت می‌تواند ارجاع‌های گوناگونی داشته باشد. در فرهنگ ایرانی، هنگامی‌که سخن از لذت به میان می‌آید، ذهن‌ها بلافاصله به‌سوی یکی از تعریف‌های لذت، یعنی لذت تنانه معطوف می‌شود و بنابراین، بحث لذت همواره متعلق به قلمرو بحث‌های ممنوع و درگوشی است. فارغ از اینکه لذت‌ها می‌توانند گونه‌گون و گسترده در طیفی وسیع باشند و لذت تنانه، تنها یکی از این گونه‌هاست. این لذت‌ها الزاماً از هم جدا نیستند و ما از خواندن داستان یا هر متن دیگری هم می‌توانیم با کیفیتی متفاوت لذت ببریم. در ادبیات کودک و نوجوان، از سویی بحث لذت پذیرفتنی‌تر از ادبیات بزرگسال و از سویی نهی‌شده‌تر است. حرکت رو به ادبیات لذت‌بخش، هدفی است که پیشینه‌ی چندانی ندارد. البته بحث لذت در ادبیات نوجوان، به دلیل ماهیت دوره‌ی نوجوانی، نسبت به ادبیات کودک، کیفیتی متفاوت‌تر پیدا می‌کند و در این پژوهش، تمرکز بر رمان نوجوان است. هنوز هم بسیاری از بزرگسالان، دغدغه‌ی آموزش نوجوان را دارند و لذت را بر او روا نمی‌دارند و اصلاً رسالت ادبیات را با لذت‌بخشی هم‌سو نمی‌دانند.

هنگام بررسی رمان خانیان، با لایه‌های متعدد و درهم‌تنیده‌ای مواجه شدم که مخاطب را به خوانش چندین و چندباره دعوت می‌کردند. *کنسرو غول* که مدتی پیش از این رمان چاپ شد، آسان‌یاب‌تر بود. مشابهت‌ها و شاید تفاوت‌های این دو رمان، ناگزیر ذهنم را آن‌قدر برانگیخت که شالوده‌ی این کار شکل گرفت. هر دو رمان، از رمان‌های سرآمد و پرخواننده‌ی دوره‌ی خود هستند. این پرسش مدام در من تکرار می‌شد که به‌راستی چه ویژگی‌هایی این متن‌ها را خواندنی کرده است و چرا لذتی که از هریک می‌برم، به گونه‌ای متفاوت است؟ نویسندگان چه تمهیدهایی را در روایت به کار برده‌اند و اگر با عینک بازشناسیِ کم‌وکیف حضور ایدئولوژی‌ها به این رمان‌ها نگاه کنم، به چه نتیجه‌ای خواهم رسید؟ در این مقاله کوشیده‌ام ابعاد لذت‌بخشی دو رمان *امپراتور کوتوله‌ی سرزمین لی‌لی‌پوت* و *کنسرو غول* و شیوه‌های القای ایدئولوژی را از منظر نظریه‌ی استیونز[1] و مک‌کالم[2] بررسی کنم و بر آنم که کشف لذت‌های نهفته در این داستان‌ها و بازخوانی متن‌ها با ابزار ایدئولوژی و شیوه‌های القای آن، ضرورتی لذت‌بخش است.

---

[1] John Stephens
[2] Robin McCallum

نویسندگان و خوانندگان، تا زمانی‌که از شگردهای لذت‌بخش و آموزنده‌ی متن‌ها به‌درستی و روشنی آگاه نباشند، نمی‌توانند میان این دو نوسان کنند و به تعبیر نودلمن، متن‌هایی پرطنین بیافرینند. (رک. نودلمن، ۱۳۸۷: ۴۲۲) حتی مخاطبان نیز جهان متن را با خوانش خود می‌آفرینند و یا بازآفرینی می‌کنند. بنابراین، شایسته‌تر است آگاهانه با جهان متن‌های نوجوانان مواجه شویم؛ همچنان که دنیای ویژه‌ی آن‌ها را به رسمیت می‌شناسیم.

ادبیات ویژه‌ی نوجوانان، ادبیاتی نوخاسته است و با رسمیت‌یافتن دوره‌ی نوجوانی شکوفا شده است. لذت و آموزش، دو مقوله‌ی بسیار مهم و محوری در مواجهه با متن‌های ادبیات نوجوان هستند و بسته به نظرگاه نویسندگان و مخاطبان نسبت به این دو مقوله، ادبیات نوجوان در هر دوره شکل می‌گیرد و از دوره‌های دیگر متمایز می‌شود. البته لذت و آموزش گرچه بنا به سنت نقد در دو سوی یک تقابل قرار گرفته‌اند، اما در نگرش پساساختاری و به تعبیر دریدایی از تقابل، با هم هم‌پوشی و تعامل دارند و متن‌ها در نوسان و بازی بین این دو مفهوم شکل می‌گیرند. پرداختن به این تقابل، در ادبیات نوجوان ایران بسیار نوپاست؛ حال آنکه در نوع خوانش و تأثیرگذاری و ماندگاری متن‌ها اهمیتی بسزا دارد. ایدئولوژی‌های موجود در متن‌های نوجوان و راه‌های القای آن‌ها توسط نویسندگان، مناسبت‌های میان لذت و ایدئولوژی را شفاف‌تر نشان می‌دهند. پیش از این، پژوهشی درباره‌ی رمان *امپراتور کوتوله‌ی سرزمین لی‌لی‌پوت* خانیان صورت نگرفته، اما دو پژوهش دیگر با محوریت رمان *کنسرو غول* انجام شده‌اند. آرامش‌فرد (۱۳۹۴) به دنیای فانتزی این اثر پرداخته است و تخیل *کنسرو غول* را در تبدیل شخصیت به کنشگری فعال مؤثر دانسته است. همچنین، اسدی (۱۳۹۵) با جست‌وجوی رد *بوف کور* در رمان *کنسرو غول*، ضمن بیان مشابهت‌های دو اثر طبق رویکرد بینامتنیت ضمنی،رجبی را متأثر از هدایت دانسته است.

۲. مبانی نظری و پیشینه‌ی پژوهش

۲-۱. نگاهی به مفهوم اجتماعی و فلسفی ایدئولوژی

افت‌وخیزها و نوسان لذت و آموزش، پیشینه‌ای طولانی دارد و از دیرباز، نظریه‌پردازان به این مفهوم توجه داشته‌اند. منتقدان تا زمان هوراس، لذت را نتیجه‌ی تأثیر ادبیات می‌دانستند. لذت انواع گوناگونی دارد: لذت‌های گناه‌آلود، ساده، متناوب و معمول. به باور هیلیس میلر[1]، خوانش واقعی در فضای بیرون از فضای رسمی و دانشگاهی اتفاق

[1] J. Hillis Miiller

می‌افتد؛ اما پرسش اینجاست، لذت‌های گوناگون چگونه عمل می‌کنند و چگونه بر تفسیرهای مخاطبان تأثیر می‌گذارند؟ (Touponce, 1995: 175)

نخستین‌بار، اصطلاح ایدئولوژی را دستات دوتریسی وضع کرد تا تحلیلی ریشه‌ای از ذهن انسان ارائه کند. تامپسون[1] ایدئولوژی را از نظام باورها و مرام‌های سیاسی متمایز می‌کند. کانت با رد واقعیت ناب، ذهن انسان را در درک و تفسیر از واقعیت و جهان مؤثر می‌داند و هگل بحث فهم‌های متفاوت از جهان را پیش می‌کشد. در نتیجه‌ی فلسفه‌ی او مبنی بر برداشت‌های گوناگون از هستی و جهان، ظهور ایدئولوژی‌های مختلف را می‌توان پذیرفت و این‌گونه شرایط اجتماعی و تاریخی بر درک و بینش تأثیر می‌گذارند. ایدئولوژی در عصر ناپلئون و سپس نوشته‌های نخست مارکس و انگلس بار معنایی منفی یافت؛ هرچند آن دو بعدها کثرت ایدئولوژی‌ها در معنای پژواک جهان مادی و واقعیت اجتماعی را پذیرفتند. (رک. ناولز و مامجر، اردیبهشت ۱۳۸۰: ۵۵)

آلتوسر یکی از نظریه‌پردازان مهم ایدئولوژی است که بر دریدا، کریستوا، بارت، فوکو و دلوز تأثیر بسزا و گسترده‌ای گذاشده است. آلتوسر، مارکس را از بدتأویلی‌ها و بدگویی‌های ژورنالیستی رهاند و کوشش شایانی صرف تشخیص گسست شناخت‌شناسانه‌ی اندیشه‌ی مارکس کرد؛ گسستی که میان اندیشه‌های ایدئولوژیک و علمی مارکس وجود داشت. در دستگاه نظری آلتوسر، واژه‌ی ایدئولوژی برای دلالت بر ایده‌آلیسم انتزاعی و واژه‌ی علم برای دلالت بر دانش مبتنی بر کنش اجتماعیِ برخوردار از آگاهی تاریخی به کار می‌رود. (رک. پین، ۱۳۷۹: ۶۳-۶۶) مارکس و انگلس، نظریه‌ی نظام‌مندی از ایدئولوژی را تکامل نبخشیدند؛ اما به گفته‌ی انگلس، ایدئولوژی وضعیتی از آگاهی کذب است که با اندیشه‌ی درست یا دانش نیروهایی که تعیین‌کننده‌ی اندیشه‌اند، اشتباه گرفته شده است. متفکر گرفتار در چنگ ایدئولوژی، باخبر نیست که ایده‌های او در باب فلسفه، مذهب، تاریخ، اقتصاد، سیاست و قانون عملاً محصول منافع و شرایط اجتماعی مستقل از اندیشه است. آنچه ایدئولوژی مخفی می‌کند، این است که تنازع‌های حیات مادی، تعیین‌کننده‌ی اندیشه‌اند و آگاهی به وسیله‌ی حیات تعین می‌پذیرد، نه حیات به وسیله‌ی آگاهی. (همان، ۶۸)

فوکو در بحث‌های دامنه‌داری در *اراده به دانستن*، به رابطه‌ی قدرت به‌عنوان نظام القاکننده‌ی ایدئولوژی و لذت می‌پردازد. تامپسون در چند بند، وجوه کلی از کارکردهای

[1] Thompson

ایدئولوژی و راهکارهای وابسته به آن‌ها را برمی‌شمارد: جابه‌جایی، حسن تعبیر مجازی، اصالت‌بخشی صوری نام‌ها زیرمجموعه‌ی راهبردهای زبان‌شناسی خُرد هستند و عقلانی‌کردن، جهانی‌کردن، روایی‌کردن، یکسان‌سازی، نمادین‌کردن وحدت، جاودانه‌کردن، اصالت‌بخشی نام‌ها و مجهول‌جلوه‌دادن در دسته‌ی راهبردهای زبان‌شناسی کلان قرار می‌گیرند. تبعیض و پیرایش و ویرایش در هر دو دسته قرار می‌گیرند. راهبردهای زبان‌شناسی خرد را می‌توان در چارچوب زبان‌شناسی کلان نیز دریافت و به کار بست. (رک. ناولز و مامجر، تیر ۱۳۸۰: ۷۷، به نقل از تامپسون، ۱۹۹۰)

ولوسینف[1] استدلال می‌کند که زبان، امری سراسر ایدئولوژیک است و آکنده از دلالت‌های ارزشی است. دامنه‌ی نشانه‌ها با دامنه‌ی ایدئولوژی هم‌پوشانی دارد و نوشته‌ها، یا دربرگیرنده‌ی ارزش‌های خاصی هستند، حتی وقتی آشکارا از آن ارزش‌ها حمایت نکنند، یا در ساختاری اجتماعی و فرهنگی تولید و خوانده می‌شوند که سرشار از ارزش‌هاست. (رک. سارلند، ۱۳۸۹: ۲۶)

از طرفی، اکو می‌پذیرد که همه‌ی متن‌ها نگارش ایدئولوژیکی دارند؛ اما سه راه پیش روی خوانندگان گشوده است: «۱. پذیرش متن و وابسته‌کردن خوانش خود به آن؛ ۲. کنارگذاشتن ایدئولوژی متن و خوانش کژرو و دریافت شخصی از متن؛ ۳. افشای ایدئولوژی‌های پنهان در لایه‌های زیرین متن». نقد ایدئولوژیک بار گزینه‌ی سوم را بر دوش دارد. (همان، ۲۹)

یک اثر خواننده را در ساختار ایدئولوژیک مشخصی قرار می‌دهد و بر او تأثیر می‌گذارد؛ اما خوانندگان به‌سادگی مغلوب و پذیرا نمی‌شوند و با ساخت‌شکنی متن‌ها و خوانش مخالف، لایه‌های زیرین ایدئولوژیک را آشکار می‌کنند؛ بنابراین، رابطه‌ای دیالکتیکی میان جبرگرایی و پویایی وجود دارد. (همان، ۳۱) نودلمن تأکید دارد که ادبیات کودک، به‌ضرورت ادبیات لذت است و لذت برخواسته از خواندن این متن‌ها، سرچشمه‌ی بینش است. به باور او، کشش‌های دوسویه‌ی داستان‌های کودک و نوجوان، یکی از مهم‌ترین علت‌های لذت‌بخشی آن‌هاست (رک. نودلمن، ۱۳۸۷: ۴۲۱)؛ اما لذت در هیچ‌یک از نظریه‌ها از جمله نظریه‌ی یونگ و فروید و لکان، محور بحث نبوده است. بتلهایم با رویکرد روان‌تحلیلگری و از منظر خواسته‌های سرکوب‌شده‌ی کودکی و نه لذت به ادبیات کودک می‌نگرد. او در خوانش قصه‌های پریان، تمثیل اخلاقی را مد نظر دارد. از نظر بتلهایم، قصه‌های پریان، به کودک

[1] Vološinov

می‌آموزند که ذهن را در زبان تصویر بخواند. تمثیل، اغلب جایگزین لذت طبیعی متن می‌شود و خواندن تمثیلی، به‌تبع متن را اخلاقی و لذت متن را دیگرگون می‌کند.

در این جستار، مراد از لذت، لذت متن است که با نظریه‌ی بارت همسویی دارد، اما به‌طور مشخص، نظریه‌ی جان استیونز و مک‌کالم چارچوب و محور بحث بوده است. هرچه متن‌ها امکان کشف و خوانش‌های بیشتری برای مخاطب فراهم می‌کنند، لذت بیشتری برای مخاطب به همراه دارند و در ناگزیری حضور ایدئولوژی در متن‌ها، ایدئولوژی‌های پنهان و غیرمستقیم بیش از پرداخت آشکار مفهوم‌ها، این امکان را در اختیار مخاطب قرار می‌دهند. بنابراین، ایدئولوژی‌های آموزشی تنیده در متن‌های کودکان و نوجوانان، بسته به شیوه‌ی القا می‌توانند بر لذت برآمده از خوانش مخاطبانشان از متن‌ها تأثیر بگذارند. آموزش مستقیم، کام مخاطب را تلخ می‌کند و لذت کشف و شهود متن را از بین می‌برد. در مقابل، آموزش پنهان با توسل به نشانه‌گذاری، نمادپردازی، ابهام و بیان تلویحی، اثرگذاری بیشتری دارد و ذهن مخاطب را به بازی می‌گیرد.

۲-۲. لذت و ایدئولوژی در ادبیات کودک و نوجوان

در سده‌ی اخیر، ایدئولوژی بیشتر خنثی و به معنی نظام باوری به کار می‌رود و هر انسان خردورزی بر مبنای اصول منسجمی رفتار می‌کند و دارای نوعی ایدئولوژی است. ناولز[1] و مامجر[2] (۱۹۹۶) معتقدند باید متن‌ها را در چارچوب زبان‌شناسی تحلیل کرد تا بتوان به رابطه‌ی میان نویسنده و خواننده پی برد و ساختار سلطه و توزیع نابرابر قدرت را تحلیل کرد. آن‌ها تکنیک‌ها و شیوه‌های بازنمایی و القای ایدئولوژی را در زبان رمان‌های نوجوان انگلستان تحلیل و بررسی کرده‌اند و الگویی نظام‌مند برای تکنیک‌های یادشده ارائه داده‌اند.

از دید ناولز و مامجر بهتر است ایدئولوژی را از نظام باورها جدا کرد و آن را بررسی انتقادی پدیده‌ای بیناذهنی در نظر گرفت. تامپسون، ایدئولوژی را بررسی روش‌هایی می‌داند که افراد یا احزاب را به تثبیت و تداوم چیرگی می‌رسانند.

با اینکه خردسالان، تأثیر عاطفی نیرومندی بر پدر و مادر و بزرگسالان دارند، بزرگسالان به دلیل داشتن رسانه، تجربه، موقعیت و نظام آموزشی از قدرت بیشتری برخوردارند. آن‌ها می‌توانند برای اعمال قدرت از پاداش و تنبیه استفاده کنند، اما از راه‌های ظریف‌تر و

[1] Knowles
[2] Malmjar

نیمه‌آگاهانه‌تر یعنی زبان بهره می‌گیرند که گیرایی بیشتری دارد. به گفته‌ی هالیدی، زبان در اجتماعی‌کردن بسیار نقش‌آفرین است. زبان، نقش برجسته‌ای در پی‌ریزی، تثبیت و تداوم رابطه‌های سلطه دارد و حتی می‌تواند سلطه را بنیان نهد. (رک. ناولز و مامجر، اردیبهشت ۱۳۸۰: ۵۶) استفاده‌ی نویسندگان از ابزار زبان‌شناختی حاصل کوششی است برای به‌هم‌ریختن دیدگاه‌های ساده‌انگارانه به‌ویژه درباره‌ی رابطه‌ی سلطه بین کودکان و بزرگسالان. نباید خوانندگان را در برابر ایدئولوژی منفعل تصور کرد. (همان)

نودلمن و رایمر (۱۳۸۴) از جمله پژوهشگرانی هستند که لذت متن را در ادبیات کودک و نوجوان واکاوی کرده‌اند. برخلاف نظر متداول که لذت مخالف تفکر است و اندیشیدن به لذت آن را خدشه‌دار می‌کند، آن‌ها بر آنند که حتی خود تفکر نوعی لذت است و البته ادبیات کودک بیش از بعد آموزشی، به‌خاطر لذت خوانده می‌شود. آن‌ها با نگاهی به لذت از دیدگاه بارت، لذت‌های ادبیات را تشریح می‌کنند. بارت متن‌ها را به دو دسته‌ی لذت‌بخش و شعف‌آور تقسیم می‌کند که لذت‌های مأنوس در دسته‌ی نخست و لذت‌های نامأنوس در دسته‌ی دوم می‌گنجند. به اعتقاد نودلمن و رایمر، لذت آموختنی است و می‌توان کودکان را خوانندگانی هوشمند بار آورد. لذت ادبیات، لذت گفت‌وگو است و از راه به اشتراک‌گذاشتن خوانش‌ها، جنبه‌های گوناگون متن‌ها رخ می‌نمایند و لذت دوچندان می‌شود. بر این اساس، توجه به ساختار، تکنیک و... نه تنها لذت را کم نمی‌کند که خود، فرایندی لذت‌زا به شمار می‌آید. (رک. مهدیان، ۱۳۸۴: ۱۱۱) در نقدهای نخستین ادبیات کودک، تأکید عمده بر شخصیت و چگونگی ارائه‌اش بود و ارزش ادبی، امری معلوم و ساده به نظر می‌رسید. هالیندیل[1] این دیدگاه‌ها را به چالش کشید و استیونز در گام بعدی، برای دستیابی به درون‌مایه‌های داستان کودکان، روش‌های شکل‌گیری داستان‌ها و سازوکار ساخته‌شدن خواننده‌ی ضمنی، از چشم‌اندازهای ایدئولوژیک بهره گرفت. این گفتمان در نقش تعلیمی و تربیتی ادبیات کودک بازنگری کرد. مطالعات پسااستعماری نیز، راه‌های نویی از فهم ایدئولوژی را پیش روی خوانندگان گذاشته‌اند. (رک. سارلند، ۱۳۸۹: ۳۰) بحث لذت با اینکه از قرن هجدهم مطرح شده، از نظر تئوریک و به‌ویژه در ارتباط با ایدئولوژی، نوپا و جدید است و ماهیت کیفی و حسی لذت، اندیشیدن درباره‌ی آن را دشوار می‌کند. در این پژوهش، برای ورود به مقوله‌ی لذت و ایدئولوژی در رمان‌های نوجوان، از نظریه‌ی ایدئولوژی استیونز و مک‌کالم که در ادامه معرفی می‌شود، کمک گرفته‌ام.

[1] Hollindale

۲-۲-۱. چارچوب نظری استیونز و مک‌کالم

استیونز، بحث ایدئولوژی را در ادبیات کودک و نوجوان بسط داد. او در کتاب *ایدئولوژی و کتاب‌های کودکان* و مقاله‌ای کلیدی در این باب که همراه با مک‌کالم منتشر کرده است، مبانی نظری‌اش را تشریح می‌کند و تحلیل‌های جستار حاضر، با توجه به چارچوب نظری و تقسیم‌بندی ارائه‌شده در پژوهش استیونز و مک‌کالم صورت گرفته است.

به باور آن‌ها، ایدئولوژی‌ها، نظام‌های اعتقادی هستند که در هر جامعه، برای ایجاد مفهومی از جهان، به اشتراک گذاشته و استفاده می‌شوند؛ همچنین در سخن‌گفتن و رفتار یک اجتماع نفوذ می‌کنند و اساس فعالیت‌ها و نمودهای اجتماعی اعضای گروه را شکل می‌دهند. از سوی دیگر، گفتمان ادبی به‌گونه‌ای بیشتر خودآگاه، در خدمت تولید، بازتولید و به‌چالش‌کشیدن ایدئولوژی‌ها است؛ بنابراین تمامی جنبه‌های گفتمان متنی از ایدئولوژی آکنده هستند و به وسیله‌ی آن ساخته می‌شوند. متن‌هایی که برای کودکان تولید می‌شوند، به‌ندرت ایدئولوژی را به‌صورت درون‌مایه انتخاب می‌کنند؛ بلکه یا به‌صورت ضمنی، کاربرد اجتماعی ایدئولوژی را در تعریف ارزش‌های گروهی بازتاب می‌دهند و یا به دنبال آنند که ایدئولوژی‌های پذیرفته‌شده را به چالش بکشند و آن‌ها را با ساختارهای جدیدی جایگزین کنند. هیچ روایتی بری از ایدئولوژی نیست و از آنجا که روایت‌هایی که به خوانندگان کم‌سال اختصاص یافته‌اند، مدعی تمرکزی اصلی بر شخصیت‌ها و رویدادهایی هستند که با کنش‌های دنیای واقعی این خوانندگان هم‌شکلند، این روایت‌ها همواره با لایه‌های هم‌پوش جایگاه‌های ایدئولوژیک پوشیده شده‌اند.

روایت ممکن است با مشکل‌های اجتماعی ویژه‌ای به‌عنوان جنبه‌های داستان یا درون‌مایه سروکار داشته باشد و کم‌وبیش نگرش‌های آشکاری را در مقابل این معضل‌ها ابراز کند. جز این صورت، چنانچه روایت، نیت آشکاری نداشته باشد، معمولاً ایدئولوژی نهان را در قالب ساختارهای مفروض اجتماعی و عادت‌های فکری بیان می‌کند؛ بنابراین ایدئولوژی‌ها می‌توانند در کتاب‌هایی که باورها و پندارهای ناخودآگاه نویسندگان و خوانندگان را بازتولید می‌کنند، قدرتمندتر عمل کنند. چنین متن‌هایی ایدئولوژی را به‌صورت نامحسوس درمی‌آورند و با طبیعی جلوه‌دادن آن‌ها، به موقعیت‌های ایدئولوژیک پنهان مشروعیت می‌بخشند. (Stephens & McCallum, 2011: 360)

در کتاب‌هایی که از نظر درون‌مایه با جنسیت و نژاد سروکار دارند، چنین احتمالی مشهودتر است، اما در روایتی که تمرکز عمده‌اش بر رویدادها و شخصیت‌هاست، همین

جانبداری می‌تواند به شکل پنهان حضور داشته باشد. ایدئولوژی در ذات نظام‌های نشانه‌شناسیک زبانی و دیداری[۱] (دستور جمله[۲]، انتخاب واژگان، برجسته‌سازی[۳]، یا دلالت ضمنی، پویایی مکالمه[۴] و جز این: ظاهر فیزیکی، نشانه‌های پوششی[۵]، جایگاه درون صحنه و در ارتباط با دیگر اشخاص و از این دست) وجود دارد. در نتیجه، گفتارهای ویژه متأثر از عناصری هستند که این دو گروه را برای تشکیل ساخت‌هایی گسترده‌تر با یکدیگر پیوند می‌دهند. این پیوستگی‌ها در دو سطح شایان توجهند: نخست، در سطح ویژگی‌های زبانی خاص، مانند قواعد دستوری و دیگر پیونددهنده‌هایی که جمله‌ها را برای ساختن واحدهای بزرگ‌تر ترکیب می‌کنند؛ دوم، در سطح عناصری که اغلب با حوزه‌ی هدف‌های «ادبی» شناخته می‌شوند؛ برای نمونه، نوع راوی، خواننده‌ی نهفته‌ای که متن آن را می‌سازد، زاویه‌ی دید، تلمیح[۶] و درون‌مایه، اما گفتمان، آن‌ها را در کاربرد زبانیِ جامع‌تری محدود کرده است.

ایدئولوژی در هر سه مؤلفه‌ی روایت به کار برده می‌شود: گفتمان[۷] (ساختارهای زبانی و روایی)؛ داستان (شخصیت‌ها و کارهایی که انجام می‌دهند) که از راه خوانش اولیه یا خواندن برای درک «معنا» محقق می‌گردد؛ معنا[۸] (سازمان‌بندیِ نگرش‌ها[۹] و ارزش‌های اجتماعی) که با خوانش دوباره‌ی دو عنصر نخست حاصل می‌شود. بخشی از عملکرد زیبایی‌شناسی در ادبیات آن است که لذت‌های خلاقیت، تخیل و آگاهی درباره‌ی خویشتن و جهان را دربرگیرد و در نهایت، انتقاد از ایدئولوژی را ممکن سازد. (ibid, 361-362)

مفهوم‌های گوناگونی با درک ایدئولوژی متن مرتبط شده‌اند. نخست، مفهوم جایگاه‌های سوژی[۱۰] که به‌طور نهفته در متن‌ها آمده‌اند، از اهمیت حیاتی برای خواندن و به‌ویژه، ارزیابی تأثیر احتمالی ایدئولوژیک متن برخوردارند؛ زیرا به‌ناگزیر، این جایگاه‌ها به‌دنبال جهت‌دهی خواننده به‌سوی یا علیه رابطه‌ها و نگرش‌های اجتماعی سازنده‌ی روایت هستند. تنظیم خواننده با جایگاه‌های ارزیابی‌نشده، وسیله‌ای است قدرتمند برای طبیعی جلوه‌دادن ایدئولوژی‌ها. دوم آنکه، تخیل راهی برای تأکید بر و حمایت از

[1] linguistic and visual semiotic systems
[2] Sentence syntax
[3] Topicalization
[4] Conversational dynamics
[5] Dress-codes
[6] Allusion
[7] Discourse
[8] Significance
[9] Social attitude
[10] Subject positions

فراروایت‌های اجتماعی در ارتقای رفتار انسانی است. از جمله تجلی‌های کلیدیِ تخیل در خلاقیت شخصیت‌های بازنمایی‌شده نمایان می‌شود؛ به‌ویژه ظرفیت آن در ابراز پیوندِ میان خلاقیت و کنشگری به‌عنوان نیرویی برای بیان عواطف و همچنین ایجاد داوری‌های مسئولانه بر اساس رابطه‌های بیناسوژی. سوم، گونه‌ی ادبی با جنسیت ارتباط دارد و به موجب آن، ایدئولوژی متن در چارچوب‌بخشیدن به موقعیت‌ها، الگوهای رفتاری ارائه‌شده، برهم‌کنش‌های[1] میان شخصیت‌ها، گفتمان‌های زبانی و ارتباط بینافردی با خوانندگان نهفته ماندگار می‌شود. به دلیل آنکه گونه‌های ادبی ویژه‌ای شگردهای خوانش را که کم‌وبیش و به‌طور نهفته با همان گونه گره خورده‌اند، تبیین می‌کنند، مفهوم‌های ایدئولوژیک مستعد آنند که به‌گونه‌ای پنهان یا نامحسوس باقی بمانند. چهارم، جلوه‌های عصیان راه‌های مهمی هستند که ادبیات کودکان به‌وسیله‌ی آن‌ها ایدئولوژی را آشکار و همچنین برای تعریف دوباره و حتی سرنگونی آن تلاش می‌کند. از آنجا که عصیان به‌ناچار با برخی شکل‌های اجتماعی و فرهنگی مخالف است، به شیوه‌ای جدایی‌ناپذیر با ایدئولوژی متن، چه آشکار و چه پنهان گره می‌خورد؛ بنابراین، گرایش عصیان به آن است که مشخص‌کند کدام ایدئولوژی‌ها به‌منزله‌ی وضعیت طبیعی امروزه معرفی می‌شوند، چه مشکل‌ها و محدودیت‌هایی درباره‌ی آن‌ها وجود دارند و چه احتمال‌هایی برای تغییرشکل‌های رفتار فردی و اجتماعی در مقابله با این ایدئولوژی‌ها تصورپذیرند. (Ibid, 370)

مک‌کالم معتقد است عمل عصیان تنها کنشگری را پایه‌گذاری نمی‌کند؛ بلکه برای تعیین جایگاه و شکل‌دهی فرد نیز کاربرد دارد؛ البته در رابطه‌ای متناقض با قراردادها و دستورالعمل‌های دریافتی جامعه. به بیان دیگر، آن‌ها موقعیت فرد را به مثابه‌ی سوژه نیز نمایان می‌کنند. امکان عصیان مستلزم هم‌زیستی دو جنبه از سوژگی فردی است: مفهومی از هویت شخصی به‌عنوان سوژه که از این رو، در موقعیتی سازگار یا مخالف با شیوه‌های ویژه‌ی استدلالی[2] و اجتماعی قرار می‌گیرد و دیگری مفهوم هویت به‌منزله‌ی عامل (کنشگر) که از این نظر، مکان و موقعیتی را به اشغال درمی‌آورد که از آن راه، مقاومت و عصیان علیه مرزهای اجتماعی محدودکننده‌ی سوژه، ساخته می‌شوند. (Stephens & McCallum, 2011: 368)

[1] Interactions
[2] Discursive

۳. بررسی و تحلیل

در این بخش، به تحلیل ایدئولوژیک دو رمان *امپراتور کوتوله‌ی سرزمین لی‌لی‌پوت* و *کنسرو غول* بر مبنای نظریه‌ی استیونز خواهیم پرداخت. هر رمان در چارچوب سه بخش کلی تقسیم‌بندی استیونز و مک‌کالم بررسی شده است: ۱. جایگاه‌های سوژی نهفته در متن؛ ۲. ایدئولوژی و تخیل؛ ۳. ایدئولوژی و جنسیت؛ ۴. عصیان.

۳-۱. *امپراتور کوتوله‌ی سرزمین لی‌لی‌پوت*

۳-۱-۱. جایگاه‌های سوژی نهفته در متن

نویسنده توجه ویژه‌ای به سوژگی‌های زنانه، عاملیت و رشد فکری و روحی راوی دختر دارد. راوی از آغاز تا پایان داستان تحول می‌یابد و این مسأله، از راه‌های مختلف بیان شده است؛ از جمله: پرداختن نمادین به عددهای بالای هزار و سیر صعودی پله‌ها، تبدیل‌شدن به کلاغ و پرواز.

روایت با هر فصل پله‌پله جلو می‌رود، درست مثل پله‌ها. فصل‌ها و پله‌ها، هر دو با عددهای بالای میلیون نام‌گذاری شده‌اند. آیدا هنگام بالارفتن از پله‌ها، آن‌ها را با عددهای بالای میلیون می‌شمارد. فصل‌ها می‌توانند نشان‌دهنده‌ی سیر صعودی رشد شخصیتی آیدا باشند. هر گام و هر فصل، او را به پرواز نزدیک‌تر می‌کند. «به‌خاطر پروازهای بلند، عددها را از میلیون به خاطر بسپار: میلیون، بلیون، ترلیون... .» (خانیان، ۱۳۹۳: ۵۷) فصل پایانی سنتیلیون نام دارد. سنتیلیون بیشترین عددی است که در فرهنگ‌های واژگان درج شده است. استفاده از آخرین عدد نیز، به اوج‌رسیدن را تداعی می‌کند.

یکی از ایدئولوژی‌های توانمندکننده‌ی دختر نوجوان این است که با دانش می‌توان به رهایی رسید. آیدا دختری باهوش و باسواد و فراتر از نوجوان‌های هم‌سن خود است و دانشش، در شکل‌دادن به شخصیت مستقل و قدرتمندش تأثیر بسیاری دارد. اشاره‌های بینامتنی مانند شناختن فیلسوفان و ریاضی‌دان‌ها، خواندن رمان‌های معروف مانند *سفرهای گالیور* و *پی‌پی جوراب‌بلند* و دیدن فیلم مثل از کرخه تا راین، این دانایی را نشان می‌دهند. جالب اینجاست که همه‌ی ارتباط و گفت‌وگوی آیدا با پدر و مادرش از پشت تلفن صورت می‌گیرد و نویسنده در دو روز طول روایت، اشاره‌ای به حضور رودروی آن‌ها ندارد. این نوع روایت، تنهایی و دنیای شخصی آیدا را برجسته‌تر می‌کند. تنهایی، درون‌مایه و ایدئولوژی مسلط بر اثر است و روایت از آغاز تا پایان، به تنهایی محتوم تأکید دارد، اما

نوجوان به جای رنج‌کشیدن، از این موقعیت برای رسیدن به ژرف‌اندیشی و فلسفه‌ی خاص خود بهره می‌گیرد. تنهایی، نوجوان را با رؤیاهایش مواجه می‌کند. حتی بودن در خانواده نمی‌تواند بار این تنهایی را کم کند. آیدا تنهاست، خانم ساعی تنهاست، آوا و بقیه‌ی شخصیت‌ها نیز فقط گاهی از دنیای شخصی خود بیرون می‌آیند و با دیگران ارتباطی کوتاه برقرار می‌کنند. در این رمان، نمادها در خدمت القای ایدئولوژی فردگرایانه و اندیشه‌ی رشدند (ساعت مچی، کلاغ، عددها، جعبه، امپراتور، سپیدار، انجیر) و آیدا در جست‌وجوی سوژگی جدید، به شخصیتی قائم به خود می‌رسد و محدودیت‌ها را پشت سر می‌گذارد.

۳-۱-۲. تخیل

هر کتاب به دنبال جهت‌گیری تازه‌ای است که با ساختار زبانی، پیوندهای بینامتنی و تقابل ایدئولوژی‌های همه‌گیر و انحصاری معین می‌گردد. (Stephens & McCallum, 2011: 363) بینامتنیت به‌شدت بازیگوشانه و افراطی رمان، خوانندگان را در فرآیند دائمی شهود و شناخت درگیر می‌سازد و کنشگری فعال تخیل را فرامی‌خواند. نام اثر به رمان معروف *سفرهای گالیور* ارجاع دارد. اشاره به اسم *سفرهای گالیور*، تمهیدی برای استفاده‌ی بینامتنی از آن در ادامه‌ی داستان است. در نگاه اول، کوچک، زیبا و باشکوه‌بودن جعبه، دلیل مشابهتش با امپراتور کوتوله عنوان می‌شود. امپراتور درخشش آسمانی دارد (رک. خانیان، ۱۳۹۴: ۴۷) و جعبه مانند پادشاه مقتدری، آیدا را وامی‌دارد در مقابلش دست‌به‌سینه بایستد. «با یک دست نمی‌شود امپراتور را گرفت. او این اجازه را نمی‌دهد. با هر دو دست می‌گیرمش. دست‌هام باید پایین باشه یا بالا؟بالا؟ بالا روی سینه‌ام. امپراتور را مثل مادری که سر فرزندش را روی سینه‌اش بگذارد، دودستی روی سینه‌ام می‌گذارم.» (همان، ۵۰) امپراتور زیر چتر حمایتی آیدا قرار می‌گیرد و آیدا کمبود محبتش را با جعبه‌ای مجهول برطرف می‌کند. جعبه‌ای که دلش می‌خواهد چیز باشکوهی داخل آن باشد، چیزی که او هیچ‌وقت نداند چیست. شاید امپراتور قدرتی است که آیدا در پی آن است. پدر و مادر آیدا توجه کافی به او ندارند و بیشتر درگیر کارشان هستند. همین شرایط، آیدا را مستعد زندگی خیالی می‌کند.

راوی‌های این رمان دوگانه‌اند. داستان از زبان نوجوان داستان، آیدا روایت می‌شود، اما در فصل آخر، زاویه‌ی دید از آیدا به آوا تغییر می‌کند. چرخش زاویه‌ی دید از من‌راوی بی‌فاصله‌ی آیدا به من‌راوی آوا، بیش از هرچیز، ذهنی‌بودن همه‌چیز را نشان می‌دهد. آوا، همان آیداست و مواجهه‌ی آیدا با همسایه‌ها، بیشتر مواجهه با خودش است. آوا در سراسر

داستان حضور فیزیکی ندارد؛ اما جعبه‌ی کادویی را او باز می‌کند. ناگهان ذهنیت آیدا به او منتقل می‌شود و آوا و آیدا در عین دو تا بودن، یکی می‌شوند. جعبه‌ی کادویی دست آواست و انگار اوست که می‌داند جعبه پیدا شده است و همسایه‌ها چه فکری راجع به آن می‌کرده‌اند. در پایان، همه‌چیز توهمی بیش نیست. از درون جعبه صدای جیغ می‌آید و آیدا و مادر آوا، نیست می‌شوند. آوا در توهمش دچار توهم می‌شود. اول مادر به او می‌گوید با خودت حرف نزن و بعد، حتی مادری در کار نیست.

از جمله نشانه‌هایی که یکی‌بودن آوا و آیدا و انتقال ذهنیت آوا را به‌عنوان راوی اصلی داستانی که قهرمانش آیداست، نشان می‌دهد، نمود دغدغه‌های شخصی آوا در روایت است. نارنجی برای آیدا منفور است؛ زیرا رنگ پیراهن برادر آواست که آوا و مادرش را آزار می‌دهد. درنگ بر نوع مرگ و نگرش مربوط با آن نیز، برگرفته از زندگی شخصی آواست. پدربزرگ آوا مریض است و فقط درازکش به سقف نگاه می‌کند. در روایت آیدا، پدربزرگ مازی چنین حالی دارد و اگر بخندد یا گریه کند، می‌میرد.

جعبه وسیله‌ای است که راوی به بهانه‌ی آن به زندگی اهالی ساختمان وارد می‌شود. مانند افسانه‌ها، هرکدام از اهالی، دغدغه‌های ذهنی‌شان را و خواسته‌هایشان را در جعبه می‌بینند: بمب، امپراتور، مادر و موش، اما در پایان که جعبه گشوده می‌شود، جز جیغ چیزی در آن نیست. این تعبیر از جعبه‌ی کادویی، در مختصاتی متفاوت، جعبه‌ی پاندورا را به یاد می‌آورد. همان‌گونه که پلیدی‌ها و بلاها توسط زنی زیبا به نام پاندورا، از داخل جعبه‌ای بیرون می‌آیند (Harrison, 1990: 99)، در این‌جا نیز جیغ و عصیان، بازتاب فشارها و دشواری‌های زندگی است که باز توسط زنی، به این شکل بیرون می‌تراوند. در جعبه‌ی پاندورا تنها امید باقی می‌ماند، اما در رمان خانیان، امید رهایی در گرو فریاد است. از سویی، شاید این گشودگی و آزادی هرگونه تعبیری از جعبه، هدیه و موهبتی است که به افراد داده شده است. به گفته‌ی خانم ساعی، جعبه وسیله‌ای آنتیک و متعلق به گذشته است. حضور گذشته در زمان حال از راه جعبه، ساعت، تکرار مکالمه‌ها، درخت انجیری که دیگر نیست و در یاد کوچه مانده است، از ترفندهای بازی با زمان است.

به گفته‌ی استیونز و مک‌کالم، تخیل، تفسیری نمادین و ذهنی از تجربه را امکان‌پذیر می‌سازد که در شکل‌دهی و تشریح تصویرها تجلی می‌یابد و زبان را پی‌ریزی می‌کند و به اساس رؤیاپردازی، اسطوره، آیین، روایت و هنر سازوبرگ می‌دهد. (Stephens & McCallum, 2011: 363) همچنان که این دو پژوهشگر درباره‌ی کتاب *وات* دیکنزی

گفته‌اند، *امپراتور کوتوله‌ی سرزمین لی‌لی‌پوت* نیز، تأکید می‌کند که یکی از کاربردهای ادبیات، بیان فرآیندهای تخیلی است که چگونگی یادآوری و بازگوییِ تجربه‌ی زیسته در قالب زبان و روایت را مدیریت می‌کند و از این راه به شکل‌دهی درک ما از رفتارهای انسان و اهمیت آن‌ها می‌پردازد. (ibid, 364)

خیال‌پردازی، وسعت دید آیدا را افزایش می‌دهد و به او قدرت روحی بیشتری می‌دهد. آیدا با تناقض‌های زندگی روزمره‌اش که ناشی از آمیزش خیال با واقعیت است، به‌راحتی کنار می‌آید. صداهای ذهنی قارقار و جیک‌جیک و... زندگی او را در خیال نشان می‌دهند و نویسنده با نام‌آواها، میان عینیت و ذهنیت فاصله‌گذاری می‌کند و در عین حال، این دو همواره توامانند. بازی با اعداد، توجه به نشانه‌ها و صحنه‌های معمول زندگی و توصیف‌های جزئی حالت‌های چهره‌ها، نشانگر ذهن کنجکاو و خلاق و کمال‌طلب راوی است. خیال، آیدا را توانمند می‌کند و به پرواز می‌رساند. عصیان و هنجارشکنی آیدا، بیش از آنکه نمود بیرونی داشته باشد، ذهنی و روحی است.

ساعت و کلید دو نشانه‌ی تأمل‌برانگیز داستانند و فرورفتن آیدا در خیال را تردیدگونه و دوپهلو نشان می‌دهند. به نظر می‌رسد دیدن ساعت مچی نزدیک در آپارتمان، توهم آیدا باشد، بسته به پیش‌فرضش که فکر می‌کند بابا خیلی چیزها را آنجا جامی‌گذارد. درباره‌ی کلید هم همین اتفاق می‌افتد. وقتی پدر می‌گوید ساعت مچی‌اش را پیدا کرده است، آن هم درست بعد از اینکه آیدا آن را از آینه توی جاکفشی دیده است، آیدا می‌گوید: «خیلی مسخره است. به نظر من بهترین جایی‌که بابا می‌توانست ساعت مچی‌اش را گذاشته باشد، توی راهرو و نزدیک درِ آپارتمان بود؛ درست جایی‌که آینه‌ی دیواری و جاکفشی قرار دارند؛ آنجاست که شروع می‌کند به پوشیدن کفش‌هایش و بعد هم ایستادن روبه‌روی آینه و وراندازکردن خودش. معمولاً همین موقع است که خیلی چیزهایش را فراموش می‌کند.» (خانیان، ۱۳۹۴: ۳۰) این جمله‌ها خیال‌بافی آیدا را تقویت می‌کنند و با توجه به توهم بودن درخت انجیر در کوچه و صدای گنجشک‌ها، بعید نیست که کلید را هم روی در جا گذاشته باشد. آیدا اول به درخت انجیر سر کوچه و گنجشک‌های شیربرنجی‌اش اشاره می‌کند و صدای گنجشک‌ها مدام شنیده می‌شود؛ اما بعد می‌گوید در سال‌های دور، درخت انجیر بی‌خاصیتی سر کوچه‌شان بوده است که شاخه‌هایش پر می‌شده از گنجشک‌های شیربرنجی و ای کاش هنوز هم بود. «داخل که بروم، صدای شیربرنجی‌ها به قعر چاه خیالی‌ام فرومی‌رود.» (همان، ۴۰) گویی گنجشک‌ها فقط در ذهن

آیدا زندگی می‌کنند و مشغله‌های ذهنی او را فریاد می‌کنند؛ اما پدر نیز پشت تلفن، صدای آن‌ها را می‌شنود و خواننده دچار تردید می‌شود و بین عینیت و ذهنیت در نوسان می‌ماند. آیدا مطمئن می‌شود که کلید را در جیبش گذاشته و بعد می‌بیند روی در جا مانده است. از سویی جیبش را به چاهی خیالی تشبیه می‌کند که احتمال توهم گذاشتن کلید در جیب را تقویت می‌کند: «جیب کوچک مانتوم آن‌قدر گود است که فکر می‌کنم به‌راحتی می‌تواند مثل یک چاه ویل خیالی، سرتاسر کره‌ی زمین را قطع کند.» (همان، ۱۴) در جایی دیگر نویسنده باز تردیدافکنی می‌کند و مازیار می‌گوید مادرش کلیدهایش را گم می‌کند. ممکن است کلیدهایی که جا می‌مانند، متعلق به مادر او باشند. در کل، ذهن آیدا بین خیال و واقعیت در نوسان است و نویسنده مدام این مسأله را یادآور می‌شود. بعد از اینکه پدر می‌گوید ساعتش را پیدا کرده است، آیدا باز آن را می‌بیند. شایان توجه است که آیدا، ساعت را از داخل آینه می‌بیند نه مستقیم؛ یعنی آینه به‌عنوان یک واسطه میان دنیای ذهنی راوی و دنیای بیرونی عمل می‌کند. او هر بار هم یک جمله را تکرار می‌کند. او فکر می‌کند تقصیر مامان است که بابا را هول می‌کند. «از توی آینه چشمم به جاکفشی پشت سرم می‌افتد. روی جاکفشی، ساعت مچی بابا مثل یک تکه نقره برق می‌زند. بیچاره بابا! چه می‌کشد از دست مامان!» (همان، ۴۹) از طرفی نگرش آیدا و پدر نسبت به ساعت متفاوت از هم است. برای پدر زمان مهم است و او همواره ضیق وقت دارد و شاید زمان ازدست‌رفته را در بچه‌اش جست‌وجو می‌کند؛ اما نوجوان دنبال هر بار برق ساعت را می‌بیند و جلوه‌ی ساعت برایش مهم‌تر از کارکرد آن است. آیدا خود را درگیر زمان نمی‌کند و فراتر از آن، با جزءنگری به محیط و آدم‌های اطرافش می‌پردازد و در آرامش، به آرزوی پروازش می‌اندیشد.

۳-۱-۳. جنسیت

بارزترین نمود ایدئولوژی‌های جنسیتی، در راستای زنانگی جسور و آزاد در داستان حضور دارند و آیدا می‌تواند جایگاه سوژی دختری باهوش، جسور و هنجارشکن را با پرواز از آن خود کند. البته این ایدئولوژی‌ها بیشتر در کنش‌ها القا می‌شوند و جسارت راوی داستان و توانمندی‌هایش، حضور زنانگی پرقدرت را نوید می‌دهند.

خانم ساعی، همسایه‌ی طبقه‌ی اول، نماینده‌ی نسل گذشته و زنانگی سنتی است و در تقابل با آیدا، نماینده‌ی زنانگی نو و هنجارشکن تصویر شده است. کفش قرمز پاشنه‌بلند، نمادی اروتیک است که نخست در اتاق‌خواب پدر و مادر آیدا و سپس در خانه‌ی خانم ساعی تکرار می‌شود. کفش وسیله‌ای است که به آن زن آرامش می‌دهد. موش را نمی‌کشد؛

اما قوت قلب و امنیت می‌دهد. او یاد شوهرش می‌افتد که هیچ‌گاه نمی‌توانست موش بکشد؛ ولی همیشه باعث می‌شد ترس از دلش بیرون برود. رفتن شوهرش امنیت را از آن زن گرفته است. خانم ساعی وقتی می‌ترسد، دماغش کیپ می‌شود و این اتفاق فقط پس از مرگ شوهرش می‌افتد. موش نماد نیازهای نهفته‌ی زن است که با ازدست‌دادن شوهرش پاسخی برای آن‌ها نداشته است و با کفش قرمز می‌خواهد آن‌ها را سرکوب کند. او اول فکر می‌کند شاید آیدا این چیزها را متوجه نشود، اما بعد می‌گوید بچه‌های امروز همه‌چیز را می‌فهمند. آیدا موش را نمی‌کشد و حتی بیرون نمی‌اندازد؛ زیرا برخلاف خانم ساعی، دلیلی برای سرکوب آن ندارد. او با نادیده‌گرفتن موش، امنیت موقتی به زن می‌دهد و بعد با خود فکر می‌کند اگر موش دوباره روی خانم ساعی بپرد، چه؟

داستان یادآوری می‌کند که ترس از موش زن و مرد و قوی و ضعیف نمی‌شناسد و بی‌دلیل پیش می‌آید. «اون با اینکه یه ورزشکار واقعی بود، ولی مثل مرگ از موش می‌ترسید. ترس از موش یک چیزیه که ربطی به هیچی نداره. می‌ترسی. همین.» (همان، ۷۵) این بخش از روایت، چرخشی در کلیشه‌های رایج جنسیتی و تعمیم رفتار غالباً زنانه به زن و مرد است. اینجا زن و مرد به هم برتری ندارند، بلکه به هم نیاز دارند.

بازی با نشانه‌ها (پیراهن مچاله، کفش قرمز پاشنه‌دار و...) گفتمان جنسیتی حاکم را نشان می‌دهد. آیدا مدام می‌گوید: «بیچاره بابا! چه می‌کشد از دست مامان!» با توجه به غالب‌بودن زن در تصمیم‌گیری‌ها، هول‌کردن مرد هنگام خروج از خانه، تصمیم برای پوشیدن یا نپوشیدن لباس و جز آن، در مجموع، زن‌سالاری غلبه‌ی بیشتری دارد. پیراهن نارنجی مچاله‌شده‌ی پدر و کفش‌های قرمز مادر شباهت دارند؛ اما آیدا در جمله‌ی ناتمامی می‌گوید که هر دو شیرینند، اما این کجا و آن کجا! «البته کفش‌های قرمز و پاشنه‌بلند خفن مامان هم دست کمی از پیراهن بابا ندارد؛ ولی... .» (همان، ۱۳) تنها ماشین خانواده‌ی آیدا ماشینی زنانه است و فقط مادر می‌تواند پشتش بنشیند. پدر حتی به آیدا زنگ می‌زند و می‌پرسد چرا جواب تلفن مادرش را نداده است. مادر، پیراهن نارنجی پدر را دوست ندارد و مچاله‌اش کرده است. حضور پیراهن مچاله‌شده و کفش قرمز پاشنه‌دار در اتاق‌خواب پدر و مادر که نشانه‌هایی اروتیک هستند، باز سلطه‌ی پنهان مادر را در رابطه‌ی شخصی‌اش القا می‌کنند.

۳-۱-۴. جلوه‌های عصیان

عصیان و هنجارشکنی آیدا بیش از آنکه نمود بیرونی داشته باشد، ذهنی و روحی است و در زیرساخت داستان جریان دارد. آیدا در پایان، بندهای خیالش را می‌شکند و با

رهاکردن خودش، تبدیل به کلاغ می‌شود، تا آپارتمان روبه‌رویی پرواز می‌کند و به پسر معلول، لق‌بودن حفاظ را یادآور می‌شود. معلول‌بودن پسر همسایه، کارکردی تقابلی در داستان دارد و در واقع، آیدا به او نشان می‌دهد که بدون پا هم می‌توان پرواز کرد. او شیرجه می‌زند و ملخی را که هدف کلاغی دیگر بود، به منقار می‌گیرد و به اتاقش برمی‌گردد. تصویرهایی که آیدا از کلاغ و سپیدار ارائه می‌کند، عبارتند از: شکار ملخ و خوردن آن، همه‌چیزخواری، داشتن پاها و منقار قوی و نشستن بر تاج سپیدار. «تاج سپیدار مثل هیولای خفته‌ی سیاهی است که سر و بال و دم و گردن بی‌شماری دارد و انگار دارد از خواب دیو بیدار می‌شود.» (همان، ۱۱) «هیولای خفته‌ی سیاه، آرام‌آرام دارد تاج سپیدار را می‌بلعد.» (همان، ۱۳) سپیدار در ادبیات کهن، نماد بی‌حاصلی و بی‌ثمربودن است. (رک. پورنامداریان و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۴) در ادب معاصر می‌توان آن را جنبه‌هایی از ذهنیت و دوران بی‌تجربگی و روبه‌تکامل فرد و نیز نماد تجربه‌های تلخ و ناکامی‌های گذشته دانست که در تقابل با کلاغ مطرح می‌شود. کلاغ، نماد بینش و ذهنی باز و طرز فکری تازه است. کلاغ از تاریکی و سیاهی و شب عبور می‌کند و با کوله‌باری از تجربه‌های تلخ، به این سوی دیوار می‌آید. سپیدار نیز، روح آزادی‌خواهی و قیام می‌تواند باشد. (همان، ۳۵ و ۳۶)

آیدا با توصیف حالت آفاق‌خانوم و تشبیهش به کلاغ، ویژگی‌های ظاهری کلاغ را برمی‌شمارد: چشم‌های خیس، محو و قرمز، لب‌های غنچه و نیم‌باز (منقار)، گریه‌نکردن و غرور (سر رو به بالا). شباهت آیدا با کلاغ و اتاقش با سپیدار، عنصری تکرارشونده در داستان است. آیدا می‌گوید: «آدم‌ها برای کلاغ‌شدن به جای لب و دماغ و دست، به یک جفت بال سیاه بزرگ و یک منقار دراز و قوی احتیاج دارن.» (خانیان، ۱۳۹۴: ۱۵) بر بال و منقار قوی تأکید ویژه می‌شود؛ زیرا این دو عضو، برای پرواز و شکار که لازمه‌ی جسارت و هنجارشکنی هستند، ضرورت دارند. کلاغ در این داستان، نماد هوش و درایت، غرور، رهایی و جسارت است؛ تلخی‌ها را فرومی‌برد، اما دم نمی‌زند. دردهایش را به پرواز می‌سپارد و فقط چشم‌های سرخ و خیسش، خبر از سر درونش می‌دهند. کلاغ موجودی محتاط است و در عین بودن با انسان‌ها، به آن‌ها نزدیک نمی‌شود. آیدا نیز دقیقاً چنین رفتاری دارد و مرزی بین دنیای شخصی او و دیگران کشیده شده است. حتی گاهی در واکنش به حرف‌های دیگران حرف خودش را می‌زند که نشان می‌دهد ذهنش جای دیگری است و خیال به واقعیت ترجیح دارد؛ مثلاً در گفت‌وگو با خانم ساعی، هرکدام

موضوع‌های جالب خودشان را پی می‌گیرند و یا وسط صحبت با هومن، یک‌دفعه می‌پرسد: «تو نیوتن و لایب‌نیتس را می‌شناسی؟» (همان، ۵۴)

از نمودهای دیگر عصیان صدای جیغ است. صدای جیغ در داستان چند بار تکرار می‌شود. جیغی که آوا می‌شنود و می‌ترسد، جیغی که خانم ساعی می‌کشد، جیغی که آیدا را از خواب می‌پراند و به‌سمت پرواز سوق می‌دهد و جیغی که از درون جعبه می‌آید. جیغ درون جعبه، عصیان نهفته در آن است. آوا اولش آن جیغ را سرکوب می‌کند؛ اما بالأخره جیغ را رها می‌کند و با جعبه یکی می‌شود. از قید زمان و مکان می‌رهد و او می‌ماند و آن جعبه و جیغ. ارتباط واژه‌ی آوا و جیغ نیز درخور توجه است.

۳-۱-۵. جمع‌بندی بحث

در نگاهی کلی، خانیان، برخوردی پازل‌وار با متن دارد و با چینش هوشمندانه‌ی عناصر متن، مخاطب را به درنگ بر تک‌تک نشانه‌ها و بینامتن‌های داستانی وامی‌دارد. بینامتنیت می‌تواند انواع مختلفی داشته باشد. گاهی عنصری بینامتنی صرفاً در متنی دیگر وارد می‌شود؛ اما گاهی عنصر بینامتنی، کارکردی کلیدی در داستان پیدا می‌کند و با کلیت داستان ارتباط می‌یابد. بینامتنیت‌های داستان‌های خانیان از نوع دوم است. در عین حال، رابطه‌هایی تا این حد پیچیده، صرفاً مخاطبانی حرفه‌ای می‌طلبند و مخاطبان عادی نمی‌توانند به‌راحتی با چنین متن‌هایی روبه‌رو شوند.

نویسنده، با خلق متنی نمادین، مخاطبان هوشمند را به کشف متن و لذتی بی‌پایان دعوت می‌کند. کشفی که نتیجه‌ای جزمی در بر ندارد و نشانه‌ها می‌توانند تا بی‌نهایت امتداد پیدا کنند. بازی با مخاطب فقط در نمادها خلاصه نمی‌شود. تکنیک‌ها نیز دست در دست هم می‌دهند تا متن در عین سادگی، به‌سادگی تمام نشود و خوانشی فعالانه بطلبد. جابه‌جایی‌ها، تکرارها، تأکیدها، بریده‌بریده‌گویی و استفاده‌ی مکرر از نام‌آواها همه پیامی با خود دارند و نمی‌توان از کنارشان بی‌درنگ عبور کرد.

القای ایدئولوژی در این رمان به‌صورت پنهان اتفاق می‌افتد. استفاده از راوی بی‌فاصله، جابه‌جایی، تکرارهای معنی‌دار (همان، ۹)، تأکیدها، بریده‌بریده گفتن داستان در خلال اتفاق‌های روزمره و معمول (همان، ۹-۱۱) و تعلیق قوی و سهیم‌کردن مخاطب در فرایند خوانش متن، تأثیر ایدئولوژیک ژرف‌تری بر مخاطب می‌گذارد. اطلاعات اغلب از راه گفت‌وگوها و به‌طور نامستقیم داده می‌شود و زمانی‌که اطلاعات مستقیم به مخاطب ارائه می‌شود، هدف در اصل، دادن اطلاعات نیست و مراد استفاده از آن اطلاعات مستقیم در

پیشبرد داستان و هم‌خوان با متن روایت است. (همان، ۱۰) با این تفسیرها، خانیان با استفاده از تکنیک‌ها و پنهان‌ترکردن ایدئولوژی، لذت‌آفرینی بیشتری برای مخاطب دارد و در عین حال، ایدئولوژی متن، صلح‌جویانه است و در مسیر رشد و پیشرفت نوجوان حرکت می‌کند.

۳-۲. *کنسرو غول*

۳-۲-۱. جایگاه‌های سوژی نهفته در متن

راوی داستان، شخصیت کانونی و اول‌شخص بی‌فاصله است، اما داستان را پس از دو سال در قالب خاطره‌هایش روایت می‌کند. نگارش تخیلی و نوشتن خاطرات توسط توکا، نشانه‌ی عاملیت و کنشگری سوژی اوست و سبب رشد سوژگی مردانه‌اش می‌شود. شکل‌گیری سوژگی توکا بیش از آنکه مدیون قدرت تحلیلش باشد، به‌خاطر توانایی‌اش در حفظ اعداد است. ایدئولوژی تقدم حافظه بر تحلیل نامستقیم القا می‌شود، حال آنکه توان تحلیل ریاضی می‌توانست سوژگی محکم‌تری را رقم بزند. سوژگی (مذکر)، در فرآیندی از خودشکل‌دهی[1] از راه نگارش تخیلی، رشد می‌یابد؛ برای نمونه، نوشتار شخصیت کنایه‌ای است از خودسازی[2] و کنشگری سوژی[3].

با همراهی غول کنسروی، توکا با سنجش هنجارها و ارزش‌ها، ارزیابی جایگاه و رابطه‌های اجتماعی خود و بهره‌گیری از دانش خانواده و خلاقیت، سوژگی خود را شکل می‌دهد؛ بنابراین، خلاقیت او، بیانگر کنشگریِ ذهنی وی است که همچون نیرویی برای بیان عاطفه‌ها و شکل‌دهی داوری‌های مسئولانه بر پایه‌ی اهمیت‌دادن و توجه به دیگران عمل می‌کند. (Stephens & McCallum, 2011: 365)

غول برساخته‌ی ذهنی و دوست خیالی توکاست که برآیند تعامل توکا با خانواده، دوستان و هم‌سالان است. توکا از راه خیال قوت می‌گیرد و ضعف اعتمادبه‌نفسش را با غول کنسروی جبران می‌کند. این تکیه بر خیال کم‌کم تبدیل به اعتماد به خود می‌شود. توکا فکر می‌کند به‌خاطر غول است که می‌تواند عددهای بزرگ را حفظ کند و اگر او برود، توانایی‌هایش را از دست خواهد داد؛ درحالی‌که همین بودن در خیال، به بازسازی شخصیت او و رسیدنش به سوژگی نوجوانی کنشگر یاری می‌رساند. رفت و برگشت‌های غول در روزهای زوج و فرد، به توکا مجال خودآزمایی می‌دهد و متوجه می‌شود که بدون حضور غول هم می‌تواند عددها را حفظ کند و به مسأله‌ها پاسخ دهد.

---

[1] Self-fashioning
[2] Self-constitution
[3] Subjective agancy

غول، مجموعه‌ای از رفتارهای دل‌خواه و آزاردهنده‌ی توکاست. به بیان دقیق‌تر، غول آینه‌ی ذهنیت اوست. از طرفی، به توکا کرم خاکی می‌گوید و مادرش را مسخره می‌کند، از طرفی نیز دوست اوست و ویژگی‌های انسان‌های دوست‌داشتنی دوروبرش را دارد؛ مثلاً مانند دکتر اووم موهای زرد دستش را گلوله می‌کند، مانند مادرش بوگلی بوگلی می‌گوید و... توکا می‌گوید: «غول تمام کارهایش را از روی من تقلید می‌کند.» (رک. رجبی، ۱۳۹۳: ۴۳) غول کنسروی آن‌قدر برای صاحبش واقعی است و تجسد دارد که حتی سایه‌اش را روی دیوار می‌بیند. او به هر اندازه‌ای درمی‌آید (همان، ۴۹)، روی سقف می‌نشیند و توکا فکر می‌کند به‌خاطر غول تکه‌ای از سقف پایین می‌آید.

او فکر می‌کند غولش نیز مثل خودش بی‌کفایت است. نه جادو بلد است و نه گوش به فرمان می‌دهد. توکا غول را نفهم جون صدا می‌زند، اما روان‌شناس، دکتر اووم، معتقد است او غول باهوشی دارد. توکا گاهی تصور می‌کند که غولش قادر به هیپنوتیزم افراد است و رویدادها را آن‌گونه که دوست دارد، تفسیر می‌کند. نمونه‌ی دیگر در برخوردش با پیرزنی است که کتاب را به او داده است و توکا فکر می‌کند جادوگر است.

از منظر ایدئولوژی‌های اجتماعی و هنجارهای اخلاقی جامعه، جنایتکارها، دزد، منفور و کثیف هستند. تصویر غالب توکا از خودش پسری ترسو، ضعیف و لاغرمردنی است که وقتی دیگران آزارش می‌دهند، با لبخندی حال‌به‌هم‌زن تن می‌دهد و توان دفاع از خود را ندارد. او برای تغییر این تصویر ذهنی، آرزوی جنایتکارشدن را در سر می‌پروراند؛ زیرا جنایتکاری، متضمن خشونت، جسارت، قدرت و صلابت است که ویژگی‌هایی مردانه‌اند و می‌توانند او را به سوژگی مدنظرش برسانند. بنابراین، در سراسر داستان جنایتکاران از سوی راوی ستایش می‌شوند، اما نویسنده با چینش چندین حادثه‌ی جنایتکاری به‌اجبار شخصیت را به این نکته می‌رساند که جنایتکارها منفورند و البته صرفاً به القای آشکار این ایدئولوژی بسنده نمی‌کند. در صحنه‌های پایانی، حضور فرشته‌وار پلیس و نجات توکا از دست جنایتکارها، طرحواره‌ی پلیس خوب القا می‌شود. در این رمان نویسنده کوشیده است همه‌ی ضدهنجارهای نوجوان را به هنجار بدل کند. توکا پس از تصادف و از دست‌دادن پدرش، نسبت به پلیس بدبین شده است، اما در صحنه‌ی درگیری و جان‌فشانی پلیس، این رویکرد تغییر می‌کند. مخالف‌خوانی با هنجارها توسط شخصیت اصلی، بیشتر حالت شعار و تبلیغ عکس دارد. این مخالف‌خوانی، تأثیر ایدئولوژی را تشدید می‌کند؛ زیرا با تأکید همراه است. به گفته‌ی استیونز و مک‌کالم، در داستان کودکان،

چگونگی حل پیچیدگی‌های قصه از سوی روایت، از جذابیت ویژه‌ای برخوردار است. در اینجا، تمایل به پایان‌بندی، چه در مفهوم ویژه‌ی دستیابی به سرانجامی رضایت‌بخش و چه در معنای عام‌ترِ نظم نهایی و معنایی منسجم، مشخصاً تأکیدی است بر کاربرد اجتماعی ایدئولوژی در حفظ و بازتعریف ارزش‌های گروهی.

پرویز در روایت دوم که لابه‌لای روایت اصلی، در دفتر خاطرات پرویز، جنایت‌کار معروف ک.ک پیش می‌رود، قهرمان و همزاد آرمانی توکاست. او الگویی از مردی موفق و پردل است. توکا از هر چیزی که دقیقاً مثل خودش باشد، متنفر است. او کسانی را می‌پرستد که مشابه او هستند، اما توانسته‌اند از طریقی بر ضعفشان غلبه کنند. درباره‌ی بچه‌گربه می‌گوید: «ریغونه و مردنی و حال‌به‌هم‌زن بود، مثل خودم. ازش بدم آمد.» (همان، ۲۰) پرویز هم مانند توکا از جانب اجتماع تحقیر می‌شود. از ویژگی‌های جسمانی‌اش رضایت ندارد و پدر و مادرش را در کودکی از دست می‌دهد. او هم از مدرسه متنفر است و در آنجا احساس راحتی نمی‌کند. همه‌ی این مشابهت‌ها، حس هم‌ذات‌پنداری و اعتماد توکا را برمی‌انگیزد، اما روایت‌های دنیای واقعی، باورهای توکا را درهم می‌شکند و او کتاب خاطرات را به آب روان سیاه می‌سپارد، آبی که عبور می‌کند، ولی فقط آشغال‌ها و چیزهای به‌دردنخور روی آن غلت می‌خورند. در واقع، او به‌دردنخوربودن داستان‌های جنایتکاری را تأیید می‌کند، اما نکته‌ی مهم اینجاست که نویسنده این در آب افتادن را با تصادف سامان داده است و توکا در لحظه‌ی آخر از نابودکردن کتاب و داستان پشیمان شده بود. نابودکردن داستان آن هم از راه روی‌دادی تصادفی، به‌خودی خود ایدئولوژی مثبت و سازنده‌ای به نظر نمی‌رسد؛ هرچند رجبی با تلطیف مسأله و علاقمند نشان‌دادن شخصیت به بازخوانی کتاب، در قطعیت آن تردید می‌افکند. آیا ایدئولوژی پشت این تصادف این است که کتاب‌های پلیسی را باید دور انداخت و فقط باید از آن‌ها درس عبرت گرفت؟ آن هم در شرایطی که شخصیت به لذت فرایند خواندن داستان هیجانی واقف است؟

۳-۲-۲. تخیل

توکا، خیال‌بافی گسترده‌ای دارد و بسیار کنجکاو است. خیال (حضور غول کنسروی) به فرایند بازسازی شخصیت و رسانیدن توکا به نوجوانی کنشگر یاری می‌رساند. در نهایت، ایدئولوژی بهره‌بردن از خیال اما عبور از آن برای رسیدن به واقعیت، به مخاطب القا می‌شود، درصورتی‌که نوسان خیال و واقعیت، دوباره نوجوان را به خیال می‌کشاند: «هنوز هم بعد از دو سال، چهارشنبه‌ها که بیدار می‌شدم، منتظر بودم برگردد، حتی اگر برای

مامان و بقیه نامرئی باشد و همه‌شان فکر کنند خیالات برم داشته و چاخان می‌کنم. خب به جهنم که فکر می‌کنند. مهم خود آدم است که باور کند.» (همان، ۲۱۲)

تخیل و حضور دوست خیالی، به حذف و کم‌رنگ‌کردن رفتارهای ضداجتماعی می‌انجامد. ذهن نوجوان پر از کابوس‌ها فکرهای ترسناک، تاریک و متشنج است و بی‌دل و جرأتی رفتار نسنجیده‌ی مادر، مرگ پدر و مشکل توکا در برخوردهای اجتماعی و سرخوردگی‌ها در به‌وجودآمدن این حالت مؤثرند. او در تعریف کابوس‌هایش می‌گوید: «دکمه مال لباس مردی بوده که شب‌ها هیولا می‌شده و به شکل ماری سفید و زرد درمی‌آمده با چشم‌های ترسناک... .» (همان، ۱۱) سگ چهارچشم کنار در جهنم که برای مجازات، سیگارش را می‌دهد به توکا، از او می‌خواهد سیگار بکشد و او را در آتش، جایی‌که مارها هستند، می‌اندازند. خیال‌پردازی توکا دو بخش دارد؛ بخشی او را توانمند می‌کند و بخش دیگر که برخواسته از ناخودآگاه و بیشتر متجلی در خواب‌های اوست، ناآرامی‌های او را بازتاب می‌دهد. او می‌گوید: «من این‌جوری‌ام. عصبی که باشم، چیزهای کثیف و حال‌به‌هم‌زن می‌آید تو ذهنم.» (همان، ۲۴)

یکی از نمودهای متوسل‌شدن به خیال در لحظه‌های ناتوانی به‌منظور توانمندسازی، پناه‌بردن به بازی‌های زامبی‌ها و اکشن است. «اگر بازی زامبی بود، نارنجک می‌انداختم بینشان و پودرشان می‌کردم.» (همان، ۲۰) بازی با مشابه‌سازی واقعیت، باعث تخلیه‌ی خشونت و توهم احساس قدرت هرچند به قدر لحظه‌هایی کوتاه می‌شود.

۳-۲-۳. جنسیت

ایدئولوژی‌های جنسیتی و هنجارهای اجتماعی کاملاً در راستای هنجارهای پذیرفته‌شده‌ی فراگیرند. گرچه شخصیت، یک‌سره می‌کوشد ضدهنجار رفتار کند و علاقه‌ی ویژه‌ای به روانی‌بودن یا به بیان بهتر، متفاوت‌بودن دارد، اما این وانمودگی روساخت است و سیر داستان و پایان‌بندی او را به اقرار به ارزش‌های تثبیت‌شده وامی‌دارد.

عملکرد عرف‌های جنسیتی، پیکربندی کنایی است. مادر توکا به‌عنوان نماینده‌ی زنان عامه‌ی جامعه، به‌دقت مطابق پیکربندی کنایی رفتار می‌کند. در نگاه اول به نظر می‌رسد مادر توکا با بی‌مسئولیتی، بی‌خیالی‌ها و تنبلی‌ها نمی‌تواند نسخه‌ای از زنانگی سنتی باشد، اما این زن در غیاب مردش به این روز افتاده است و افسردگی و بریدن او از همه‌چیز، به‌خاطر تکیه‌ای است که به مرد داده بود و با رفتن اتابک، همه‌ی انگیزه‌های او یک‌باره خفته‌اند و در یک فرایند عصبی به زیبایی و اندام خود و در واقع، به خودش هیچ اهمیتی

نمی‌دهد. مادر، الگوی کلیشه‌ای زنانگی است که از پسرش انتظار دارد در آینده کارمند شود تا بعد از مرگش حقوق کارمندی‌اش به زنش برسد. (همان، ۱۲) مادر علاوه‌بر افسردگی، بی‌درایت و خرافاتی است و رفتارهایش تبدیل به طنز می‌شوند. گذشته از تأکید طنزآمیز این خواسته به افسردگی و منفی‌بافی مادر، زیرساخت نشان می‌دهد که مادر باز می‌خواهد به یک مرد تکیه کند و زمانی انگیزه‌های وجودی او فعال می‌شوند که توکا سوژگی مردانه و جایگاه اجتماعی ویژه‌ای پیدا می‌کند. مامان به توکا می‌گوید قوی باش و خودش می‌زند زیر گریه و توکا باید آرامش کند. (همان، ۷) انگار جای بزرگسال و نوجوان در داستان عوض شده است.

در این رمان، بیشتر از اینکه جنسیت در خدمت کنشگری سوژه قرار بگیرد، توانایی‌های ذهنی نوجوان به او تشخص می‌بخشد. توکا با توصیف صحنه‌ی برخورد خشن با همکلاسی‌هایش می‌گوید: «چه غلط‌ها! من؟ کرم خاکی! همه‌ی این صحنه‌های هیجانی را توی ذهنم دیدم، اما این‌بار یه‌جور دیگه‌ای بودم. از آن خنده‌های کثیف وحشت‌زده هم نکردم. اخم کرده بودم. محکم وایستاده بودم و می‌خواستم دعوا کنم. (همان، ۲۰۳) بنابراین، تحول شخصیت در بعد جسمانی و قدرت بدنی او نیست، توکا هرگز نمی‌تواند خشونت به خرج دهد، اما جسارت مقاومت و ایستادگی پیدا می‌کند. ایدئولوژی برتریِ توان روحی و ذهنی بر قدرت بدنی، به‌طور نامستقیم از داستان برداشت می‌شود. با توجه به اینکه رمان به استعداد و هوش ریاضی توکا تأکید دارد، به نظر می‌رسد قدرت تحلیل و اکتساب زیرمجموعه‌ی توانایی ذاتی قرار می‌گیرد. در موفقیت توکا، حافظه نسبت به تحلیل نقش محوری‌تری دارد. وقتی آقای پروانه مسأله‌ی ریاضی را جلوی توکا می‌گذارد، او نمی‌تواند آن را حل کند، اما بی‌وقفه عددها را از حفظ می‌گوید و برعکس می‌خواند.

۳-۲-۴. عصیان

توکا نسبت به محیطش واکنش عصیانی دارد. وقتی او را از چیزی منع می‌کنند، نسبت به آن حریص‌تر می‌شود. «پیرزن با اخم گفت: این قدیمیه. چاپش ممنوعه. پول داری؟ کلمه‌ی ممنوع مثل لامپ تو کله‌ام روشن شد.» (رک. رجبی، ۱۳۹۳: ۶) یا: «خواندن این مطلب برای افراد زیر پانزده سال ممنوع است. همین یک جمله کافی بود. حاضر بودم سرم را بدهم، ولی درجا بخوانمش.» (همان، ۴) از طرفی وقتی او را به کاری وا می‌دارند، مقاومت می‌کند. برای نمونه، با اینکه استعداد ریاضی دارد، اما دلش نمی‌خواهد تکلیف‌های مدرسه‌اش را انجام دهد. می‌گوید کسی نمی‌تواند مجبورش کند کاری انجام

دهد و مثلاً می‌گوید به‌خاطر درد دستش مشق ننوشته است، درحالی‌که دلش نمی‌خواسته مشق بنویسد. او راجع به دیگران با بویی که از آن‌ها حس می‌کند، قضاوت می‌کند. در واقع، با قضاوتی که درباره‌ی دیگران می‌کند، تصمیم می‌گیرد آن‌ها چه بویی می‌دهند و آیا می‌شود به آن‌ها اعتماد کرد یا خیر. در این میان، دریافت کوچک‌ترین واکنش محبت‌آمیزی از جانب دیگران، نظر توکا را تغییر می‌دهد: «جلاد بچه‌ها را وادار کرد برام دست بزنند. به کفش‌هاش نگاه کردم. به نظرم سه چهار شماره کوچک شده بودند. آن‌قدرها هم پاگنده نبود. مثل قبل هم بوی پنیر نمی‌داد. من این‌جوری‌ام. اگر از کسی خوشم بیاید، چیزهای بدش برام غیب می‌شوند.» (همان، ۷۵)

با این اوصاف، عصیان توکا آگاهانه و هدفمند نیست و بیش از عصیان، چیزی شبیه لج‌کردن است. همان عصیان علیه نهادهای رسمی و آموزش رسمی نیز با پذیرش و مجاب‌شدن توکا در سیر داستان سرکوب می‌شود. رجبی نهاد رسمی مدرسه را نه می‌پذیرد و نه رد می‌کند و تناقضی در نگرش به این نهاد دیده می‌شود. از سویی معلم که جلاد خوانده می‌شود، تحقیر می‌شود و به‌صورت اغراق‌گونه و طنزآمیز، مدام از توکا می‌خواهد به‌دروغ پیش همه‌ی مقامات عالی‌رتبه‌تر از خودش اقرار کند که سواد ریاضی‌اش را مدیون اوست. از طرف دیگر، مدرسه با توجه به یک نابغه، نظر او را جلب می‌کند و به‌گونه‌ای او را با دادن امتیازهایی می‌خرد. توکا در پایان، دیگر از مدرسه گریزان نیست.

در پایان داستان، توکا دوباره به حالت‌های روانی سابقش و به قول خودش، دیوانگی بازمی‌گردد و همچنان منتظر غول است. ژاکت، دوست توکا که فکر می‌کرد ژاکتش برای او شانس می‌آورد و زمستان و تابستان آن را از تنش درنمی‌آورد، با وجود توجیه توکا، باز ژاکتش را می‌پوشد. یعنی چیزی تغییر نکرده است و توکا، به رغم تلاش‌های روان‌شناس تغییر بنیادی نداشته است. رجبی به ایدئولوژی واحدی نمی‌رسد و مخاطب را در نوسان هنجار و ضدهنجار نگه می‌دارد. رمان نه تبلیغ دیوانگی است، نه تبلیغ نظم و در جایگاهی مابین این دو قرار می‌گیرد. نویسنده تفسیر دیگرگونه و تخریبی از افسانه‌ها ارائه می‌دهد. او با تغییر کارکرد غول، بار منفی شخصیت غول را از دوشش برداشته است. او تصویر افسانه‌ای غول را که موجودی خشن، بی‌منطق و بی‌عقل است، عوض می‌کند و او را به موجودی مضحک تبدیل می‌کند. دیگر غول ترسناک نیست، حتی بی‌عرضه است و آرزو برآورده نمی‌کند. نیروی حمایتی غول برای نوجوان باید بیش از این می‌بود، در پایان حتی غول به نوجوان ترس را القا می‌کند؛ درحالی‌که توکا حرفش را رد می‌کند.

غول باید به نوجوان جسارت و قدرت بدهد. در مجموع، *کنسرو غول* رمانی عصیانی نیست و حفظ نظم هنجارین را پیشنهاد می‌کند.

در بخش زبان، قدوسیت مادر به‌عنوان حامی کودک شکسته است و خود نوجوان، مادرش را با واژه‌های نامناسبی مانند چاق و گوشتالو و غول (همان، ۳۰) معرفی می‌کند. مادر نیز که همسر فردی فرهنگی بوده است، از کاربرد واژه‌های قشرهای پایین‌دست‌تر ابایی ندارد؛ مانند «هوی» که تکیه‌کلام اوست. استفاده از زبان لمپنی و فحش‌ها، ایدئولوژی زبانی رایج را که مخالف بیان بی‌پرده‌ی پلیدی‌ها و تابوهاست، می‌شکند و لمپنیسم را میان مخاطبانش ترویج می‌دهد. نوجوان علاوه‌بر فحش‌هایی که راحت به زبان می‌آورد، می‌گوید به جادوگر «فحش‌های کثیف» داده است. لعنتی معنای دوگانه‌ی مثبت و منفی پیدا کرده است. افزون‌بر این، زبان روایت نیمه‌شکسته است، محاوره و معیار درآمیخته‌اند و زبان از هنجارهای دستوری پیروی نمی‌کند. این اتفاق علاوه‌بر آثار این نویسنده، در داستان‌های نویسندگان دیگر، به‌ویژه نویسندگان مطرح نسل جوان مشاهده می‌شود که به‌زعم پژوهشگر آسیب‌زاست؛ زیرا هنجار نظام‌مند نوینی ایجاد نمی‌شود و بیشتر زبان را تخریب می‌کند. به نظر می‌رسد جلوه‌های عصیان در این رمان، بیشتر منفی است.

۳-۲-۵. فشار ایدئولوژی بر دوش داستان

چینش چندین حادثه‌ی جنایتکاری، به‌اجبار شخصیت را به این نکته می‌رساند که جنایتکارها کثیف، عوضی و ترسو هستند و البته صرفاً به القای آشکار این ایدئولوژی بسنده نمی‌کند. در صحنه‌های پایانی، با حضور فرشته‌وار پلیس و نجات توکا از دست جنایتکارها، طرحواره‌ی پلیس خوب القا می‌شود. پلیس با سبیل نازکش، به پدر توکا شباهت دارد که تلویحاً تضمین حمایتی توکا به حساب می‌آید. تصویر مثبت روان‌شناس نیز، ایدئولوژی‌های روان‌شناختی را تشویق و ترویج می‌کند.

بهبود و تغییر ناگهانی اوضاع چندان منطقی نیست و همه‌چیز در پایان داستان جبر ایدئولوژیک را یادآور می‌شود. ایده‌ی اصلی این است: همه‌چیز باید به خیر و خوشی تمام شود: کاهش وزن و بهبود یک‌باره و سریع افسردگی مامان، تغییر نگرش و زندگی توکا، پایان تنهایی‌اش و رشد روزافزون و موفقیت علمی‌اش. در *کنسرو غول*، همه‌ی ضدهنجارهای نوجوان به هنجار تبدیل می‌شوند و باز، گریز ضمنی از آن اتفاق می‌افتد. این اجبار ضمنی و تحمیل باورها به نوجوان، لذت‌بخشی فرایند خوانش را کم‌تر می‌کند و بیشتر به دنبال جامعه‌پذیر کردن نوجوان است.

توکا نه تنها متوجه اشتباه‌هایش می‌شود، بلکه پندهای مستقیم نیز می‌دهد: «هرکس تمرین کند، می‌تواند برای خودش روش پیدا کند، ولی بیشتر آدم‌ها تنبل و ترسواند و حالش را ندارند.» (همان، ۲۱۲)

کنسرو غول، درون‌مایه‌ی برجسته و واحدی ندارد. چند ایدئولوژی غالب در رمان دیده می‌شود که نمی‌توان یکی را محوری و بقیه را زیرمجموعه دانست. افسردگی مادر و تلاش توکا برای بهبود او از یک سو، گیرهای ذهنی و مشکل‌های رفتاری و فکری‌عاطفی خود توکا از سویی دیگر و نیز عشق به جنایتکارشدن و تلاش داستان برای تقبیح این خواسته، همه از گره‌های مهم داستانند. گرچه یکپارچگی اثر از بین نرفته است، اما این تعدد به انسجام کار آسیب می‌زند.

۴. نتیجه‌گیری

در جستار حاضر، شیوه‌های القای ایدئولوژی و نوسان لذت و آموزش، در رمان‌های *امپراتور کوتوله‌ی سرزمین لی‌لی‌پوت* و *کنسرو غول*، بر اساس نظریه‌ی استیونز واکاوی شده‌اند. فارغ از اینکه دو رمان، از آثار مطرح سال‌های اخیر بوده‌اند، فضا و سبک متفاوتی دارند. آنچه ما را به انتخاب و مقایسه‌ی این دو برانگیخت، چند مسأله بود: ۱. امکان مقایسه‌ی دو نوع سوژگی (زنانه و مردانه) در داستان‌ها؛ ۲. تقابل فضا و طبقه‌ای که داستان‌ها در آن اتفاق می‌افتند؛ ۳. تقابل در نحوه‌ی روایت و حضور دیگرگونه‌ی ایدئولوژی در روایت دو نویسنده که بر لذت‌بخشی داستان‌ها، امکان رشد شخصیت‌ها و سرانجامِ سازنده یا حاکم‌شدن جبر ایدئولوژیک بر پایان داستان تأثیر می‌گذارد.

دو رمان، دغدغه‌های هویتی و سیر رشد دو نوجوان دختر و پسر را نشان می‌دهند. هر دوی این شخصیت‌ها تنها هستند، اما از دو طبقه‌ی متفاوت برخاسته‌اند. آیدا در بافتی زن‌سالار و نخبه‌گرا پرورش یافته است و در نتیجه شخصیت محکم‌تر و اعتمادبه‌نفس بیشتری دارد، اما توکا با انتظار مرد سنتی‌شدن روبه‌روست و به‌ویژه در شرایط از دست دادن پدرش و آشفتگی روحی مادرش، اعتماد و اتکای کمتری به خود دارد. آیدا با آرامش، بند هنجارها را از دست و پایش برمی‌دارد، اما توکا با عصیانی که بیشتر واکنش به فضای بسته‌ی اطرافش است، در شرایط تحمیل ایدئولوژی و پذیرش مقطعی و به‌ظاهر دلخواه هنجارهای اجتماعی قرار می‌گیرد. به‌طور کلی، کفه‌ی لذت در رمان خانیان، سنگین‌تر از *کنسرو غول* است و آزادی بیشتری برای مخاطب نوجوان فراهم می‌کند.

منابع

آرامش‌فرد، شیدا. (۱۳۹۴). «دیگرانه‌های فانتاستیک در رمان نوجوان؛ بررسی ظرفیت‌های فانتزی مدرن با نگاهی به *کنسرو غول* مهدی رجبی و *سه‌سوت جادویی* احمد اکبرپور». *مجموعه مقاله‌های پنجمین همایش ادبیات کودک و نوجوان دانشگاه شیراز*، صص ۱۷-۳۷.

اسدی، سمانه. (۱۳۹۴). «گذر کنسروها از سرزمین بوف‌های کور». *مجموعه مقاله‌های پنجمین همایش ادبیات کودک و نوجوان دانشگاه شیراز*، صص ۷۲-۱۰۲.

پورنامداریان، تقی و همکاران. (۱۳۹۱). «بررسی و تأویل چند نماد در شعر معاصر». *ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال ۲، شماره‌ی ۱، صص ۲۵-۴۸.

پین، مایکل. (۱۳۷۹). *بارت، فوکو، آلتوسر*. ترجمه‌ی پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز.

خانیان، جمشید. (۱۳۹۴). *امپراتور کوتوله‌ی سرزمین لی‌لی‌پوت*. تهران: افق.

رجبی، مهدی. (۱۳۹۳). *کنسرو غول*. تهران: افق.

سارلند، چارلز (۱۳۸۹). «دیالکتیک جبرگرایی و پویایی». به‌اهتمام پیتر هانت، ترجمه‌ی مسعود ملک‌یاری، *کتاب ماه کودک و نوجوان*، صص ۲۶-۳۶.

مهدیان، نیلوفر. (۱۳۸۴). «لذت‌های ادبیات (پری نودلمن و ماویس رایمر)». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، شماره‌ی ۹۲، صص ۱۱۰-۱۱۳.

نودلمن، پری. (۱۳۸۷). «لذت و گونه‌ی ادبی؛ ژرف‌اندیشی‌هایی درباره‌ی ویژگی‌های ادبیات داستانی کودکان» از *دیگرخوانی‌های ناگزیر* به‌کوشش مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ناولز، مورای؛ کرستن، مامجر. (اردیبهشت ۱۳۸۰).«فصلی از یک کتاب: کارکرد زبان در ادبیات کودک ۱». ترجمه‌ی شهرام اقبال‌زاده (رازآور)، *کتاب ماه کودک و نوجوان*، شماره‌ی ۴۳، صص ۵۳-۵۸.

ـــــــــــــــــــــ (تیر ۱۳۸۰). «فصلی از یک کتاب: کارکرد زبان در ادبیات کودک ۳: ایدئولوژی و روایت». ترجمه‌ی شهرام اقبال‌زاده (رازآور)، *کتاب ماه کودک و نوجوان*، شماره‌ی ۴۵، صص ۷۷-۸۱.

ـــــــــــــــــــــــــــــ (اردیبهشت ۱۳۸۱). «کارکرد زبان در ادبیات کودک ۶: داده‌ها». ترجمه‌ی شهرام اقبال‌زاده (رازآور)، *کتاب ماه کودک و نوجوان*، شماره‌ی ۵۵، صص ۷۸-۸۱.

Harrison, Jane, E. (1990). 'Pandora's box'. *Hellenic Studies*, XX.

Stephens, John; McCallum, Robin. (2011). 'Ideology and Children's Books'. Pp 359-71 in *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*, Edited by Shelby Wolf, Karen Coats. Patricia Enciso, Christine Jenkins. New York: Rotledge.

Touponce, William. (1995). 'Children's Literature and the Pleasure of Text'. *Children's Literature Association Quarterly*, N 4, V20, pp 175-182.