

مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی

سال دوازدهم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰ (پیاپی ۲۳)، صص ۱-۲۲

DOI: 10.22099/jcls.2019.33521.1691

## نگاهی به مفهوم سوژگی و بیناسوژگی در رمان *ادسون آراتس دوناسیمتنو* و خرگوش هیمالیایی/ش از جمشید خانیان

شیدا آرامش فرد\*

### 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 فرایندی بودن 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 آراتس دوناسیمتنو* و *خرگوش هیمالیایی/ش*، اثر جمشید

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

خانیاں، 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 خانیاں توانسته با آگاهی‌بخشیدن و کنش‌مندکردن سوژه‌های داستانش به آن‌ها تشخیص ببخشد و آن‌ها را توانمند کند تا در دل یک مذاکره‌ی بیناسوژگانی واقعیت داستانی را بسازند.

**واژه‌های کلیدی:** ادسون آرانسس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش، بیناسوژگی، سوژگی، جمشید خانیاں.

### ۱. درآمد

تلاش برای شناختن سوژه به‌عنوان یک پروبلم، واکاوی این مفهوم همچون ابژه‌ای نظری در بستری فلسفی تاریخی است. باتوجه‌به اینکه معادل فارسی واژه‌های «سوژگی»<sup>۱</sup> و «پروبلم»<sup>۲</sup>، 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 نظم و ترتیب 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

<sup>1</sup> Subjectivity

<sup>2</sup> 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.

باتوجه به 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<sup>۱</sup> است؛ مثل دیدگاه‌ها، احساسات، اعتقادات و امیال. ۲. موجودی که کنش‌گری<sup>۲</sup> 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، چندبعدی بودن 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 آن‌ها 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).

باتوجه به 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<sup>۳</sup> رهنمون می‌شود. مفهومی که با فروپاشیدن سوژه‌ی دکارتی پررنگ‌تر شد و در این پژوهش، بیش‌تر بر مفهوم باختینی آن تأکید می‌شود.

<sup>1</sup> Conscious thinking

<sup>2</sup> Action

<sup>3</sup> 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).

از آنجایی که 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 به شکل 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 سستی به آن‌ها را دگرگون و ابعاد مختلف آن‌ها را بازنمایی کند. این پژوهش در تلاش است تا با توجه به 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 پنجم تا پانزده میلادی) ادامه پیدا می‌کند، به دلیل تسلط بی‌چون‌وچرای مسیحیت، دین بر عقل غالب می‌شود و کلیسای آن دوران، جریان تفکر و تشخیص فردی را سرکوب می‌کند. اما با ظهور رنسانس در اواخر قرن پانزده و اوایل قرن شانزده، این بار علم، پادشاهی جهان را به دست می‌گیرد و انسان رفته‌رفته معیار شناخت می‌شود. اومانیزم<sup>۱</sup> 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. فرانسویس بیکن و بعد از او دکارت نماینده‌ی دوران مدرن‌اند. ایده‌ی اصلی دکارت اثبات سوژه یا من اندیشنده<sup>۲</sup> است. منی که حاصل شک‌کردن به همه‌چیز است و چیزی که از او باقی مانده، تفکر او است. اما سوژه‌ی خودبسنده‌ی دکارتی دیری نمی‌پاید و به دلیل 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

<sup>1</sup> Humanism

<sup>2</sup> 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 رابطه‌ی 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 اولین بار 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 می‌دهد که 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 اصل 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 عمیقاً 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. رفعت‌جاء، ۱۳۸۹: ۱۱۸-۱۲۸)

به این ترتیب، با فروپاشی سوژه‌ی مدرن و مرکززدایی از آن، رابطه‌ی بین سوژه‌ها مهم می‌شود و اینجا است که مفهوم بیناسوژگی 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 «من» منفرد بر خودش درک نمی‌شود، بلکه از طریق طیفی از فرایندهای سازنده روی می‌دهد که در این فرایندها، میانجی بین سوژه‌ای که درون آن 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<sup>۱</sup>، ماریا نیکولایووا<sup>۲</sup> و رابین مک کالم<sup>۳</sup> به آن‌ها پرداخته‌اند. مفهوم سوژگی برای نخستین بار 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<sup>۴</sup>، «ادعای گنجینه‌ها» (۱۹۹۳) مطرح شد (Stephens, 2013: 1).

<sup>1</sup> John Stephens

<sup>2</sup> Maria Nikolajeva

<sup>3</sup> Robyn Mccallum

<sup>4</sup> 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 کشورهای 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 مشخص کردن 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 عمل کردن است» (Mccallum, 2013: 214, 215).

استیونز، بر این نکته تأکید می‌کند که مفروضات انسانی درباره‌ی اصالت فرد<sup>۱</sup> و ایده‌ی فردیت<sup>۲</sup> 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 اصلاً محلی 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).

<sup>1</sup> Uniqueness of individual

<sup>2</sup> 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 همه‌چیزدان تعلیمی متعلق به گذشتگان است، اما در روایت‌های امروزی نیز یک روایت‌گر عامل 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»<sup>۱</sup> 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<sup>۲</sup>، 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»<sup>۳</sup> فرض می‌شود. بنابراین بودن در ذات خود بین‌الذهانی یا بیناسوژگانی است» (Steinby, 2013: xvi).

<sup>1</sup> Useful negotiation

<sup>2</sup> Co being

<sup>3</sup> Thou

به نظر می‌رسد رویکرد بیناسوژگانی باختین، ما را از تقابل‌های دوتایی می‌رهاند و با وجود پذیرش هژمونی گفتمان‌های غالب و نوسان قدرت بین سوژه‌ها، بر راهی میانه تأکید می‌کند. به جای در نظر گرفتن دو قطبی‌هایی چون غرب منحصربه‌فرد آزاد در برابر شرق وابسته و تابع، من نوجوان تکه‌تکه و متزلزل در برابر بزرگسال با هویت امن و ایستا و به کمال‌رسیده، نویسنده‌ی قادر مطلق 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 شکل گرفتن 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 بکشد. او بر این نکته تأکید می‌کند که هنر تنها واسطه‌ای 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 سوژگی‌ها 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 انتقال بودن بیناسوژگی است. بر این اساس سوژه ثابت نیست، بلکه در تعامل با سوژه‌های دیگر، نه در حال 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.

<sup>1</sup> 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 پیش‌ازین 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<sup>۱</sup> 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).

باتوجه به اینکه یکی از بارزترین ابزارهای بازنمایی سوژگی روایت‌های داستانی است، در ادامه تلاش بر این است تا با نگاهی به کتاب *ادسون آران‌تس دونا سیمتو* و *خرگوش هیمالیایی‌اش*، اثر جمشید خانیان، چالش نویسنده در نوشتن سوژه، یعنی دوگانه‌ی نویسنده و قهرمان داستان و فرایند بیناسوژگی بین این دو، باتوجه به 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 باتوجه به اندیشه‌های باختین و همچنین دیدگاه‌های نظریه‌پردازان ادبیات کودک، ویژگی‌های سوژگی و روابط بیناسوژگانی، به شکل مؤلفه‌هایی تبیین شود تا به این ترتیب، چگونگی بازنمایی این دو مفهوم در

<sup>1</sup> 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 رابطه‌ی 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 دوناسیمتو و خرگوش هیمالیایی‌اش سر از داستان نویسنده درمی‌آورند و همه‌چیز را به هم می‌ریزند. قرار است نویسنده یک داستان واقعی بنویسد. یک داستان با آدم‌ها و نام‌های واقعی اما با وارد شدن قهرمان داستان و خرگوش هیمالیایی‌اش به ذهن نویسنده، خیال و واقعیت درهم می‌شوند. یک فاجعه‌ی تاریخی، آتش گرفتن 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 با توجه به 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. از آنجایی که 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 به تدریج 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-روشن کنار ردیف کتاب‌های روی هم سوار شده، بی‌حرکت ایستاده بود و گاهی فقط تکان‌های ریزی می‌خورد» (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. به تدریج تصویر او شفاف‌تر می‌شود: «آدم بود. یک آدم واقعی که سایه هم داشت» (همان) و در مرحله‌ی بعد این آدم شروع می‌کند به صحبت کردن. صحبت کردن با لهجه‌ای جنوبی که یکی دیگر از ویژگی‌هایش یعنی جنوبی بودنش 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 شازده کوچولو را خوانده باشد، با قرار گرفتن 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. از آنجایی که 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 آن قدر درشت بود که تقریباً نیمی از صورتش را گرفته بود. طوری که حالا ایستاده بود، می‌شد تشخیص داد که چقدر تکیده و لاغر است؛ مخصوصاً که استخوانی ترقوه‌اش هم به شکل عجیبی از زیر یقه‌ی گرد تی‌شرت زرد قناری‌اش زده بود بیرون» (همان، ۱۲). در این مرحله به تناسب

موقعیت، شخصیت با ویژگی‌های ظاهری‌اش به مخاطب و حتی نویسنده شناسانده 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، هر دو شخصیت داستان، یعنی نویسنده و قهرمان، وارد گفت‌وگو می‌شوند؛ گفت‌وگو یا دیالوگ بین سوژه‌ها که باختین هم بر آن تأکید می‌کند و تا پایان ادامه می‌یابد و سراسر تنش و کشمکش برای به دست گرفتن قدرت است. شخصیت که نام پرطمطراق بازیکن برزیلی، ادسون آرانس دوناسیمتو یا پله را برای خود برگزیده است، همه‌ی معادله‌های ذهنی نویسنده را به هم می‌ریزد و طرح داستان را به نفع خود تغییر می‌دهد. بیان نمایشی خانیان و توجه به جزئیات در به‌تصویرکشیدن این موقعیت تنش‌زا درخشان است. نویسنده نشسته و پله ایستاده است که موقعیت رئیس و مرئوس را تداعی می‌کند. اما ابزار این مرئوس که در تلاش است تا اقتدار رئیس را درهم بشکند زبانش است. «دیگر تقریباً خودم را پیدا کرده بودم، چون بلافاصله صندلی را کمی جلو کشیدم و محکم‌تر از قبل گفتم: «معلوم است چی داری می‌گویی؟» این بار نیشش را تا بناگوش باز کرد و گفت: «معلوم نیست چی دارم می‌گویم؟» دوسه ثانیه سکوت کردم. داشت لجم را بالا می‌آورد. دوسه ثانیه بعد گفتم: نه، معلوم نیست!» (همان، ۱۴). پاسخ پرسش با پرسش که با نیشخند هم همراه شده، نویسنده را از سریر خدایی‌اش پایین می‌کشد و او را در موضع ضعف قرار می‌دهد. پله در مرحله‌ی بعد ضربه‌ی نهایی را می‌زند و خود را قهرمان داستان معرفی می‌کند. «گفتم: «وایسا وایسا وایسا بینم! تو هرکی می‌خواهی باش؛ پله یا دیکو یا هرکس دیگری. فقط بگو بینم، اینجا توی طراحی داستان من چه کار می‌کنی؟» خندید و گفت: «من توی طراحی داستان شما چه کار می‌کنم؟» محکم گفتم: «بله! اینجا چه کار می‌کنی؟» با تأکید بیش‌تری گفت: «من اینجا چه کار می‌کنم؟» گفتم «بله!» گفت: «ندیدید من از وسط منحنی خط حلزونی طراحی داستان شما آمدم بیرون؟»... دست آخر هم درحالی‌که رگ گردنش زده بود بیرون، بغض‌آلود و معترضانانه گفت: «بابا من قهرمان داستان شما هستم!» چند لحظه خشکم زد، ولی بعد گفتم: «قهرمان؟!» لبخند لب‌شوری زد و سرگردنش را تاباند

به آن طرف و جوری که انگار با خودش باشد گفت: «هلل یُس هل یُسَه، تو را خدا بین 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 به هم 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 نقشه‌ی او دقیقاً همان طرحی است که نویسنده برای داستانش در نظر گرفته است.

#### ۳.۴. مواجهه‌ی آگاهی‌ها و شکل‌گیری واقعیت بیناسوژگانی

از آنجایی‌که 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 پرسش و پاسخ 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، نه تنها به آگاهی از خودشان «از طریق دیگری» به کمک دیگری» منجر می‌شود، بلکه برهم‌آکنش این آگاهی‌ها کمک می‌کند تا واقعیت هم بازتعریف شود. در این داستان، کرونتوپ<sup>۱</sup> 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 و هشت 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

<sup>1</sup> 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 آتش گرفتن سینما رکس و کشته شدن 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 این بار 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 تأثیر گذاشتن بر آن 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 هیمالیایی ام توی خیال شما هستیم، شما نمی‌توانید داستان واقعی و تلخ‌تان را بنویسید؛ بله، نور» (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... اقام ننه ناریه را گم می‌کند. دستش توی دستش بود و سفت گرفته بود؛ 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. آن شب 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 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 حقیقت 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 لزوماً 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 حل‌ناشدنی 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 با توجه به 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 به تدریج بر آگاهی هر دو شخصیت افزوده می‌شود و آن‌ها با توجه به 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 آتش گرفتن 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 نظر گرفتن 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 با توجه به آگاهی‌شان روایت خود را از واقعیت داشته باشند. واقعیتی که در بستر داستان ابژکتیو و از پیش تعیین شده 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 آراتس 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). «پروبلماتیزه کردن 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 ناگزیر*. 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.

- Bakhtin, Mikhail (1990). "Author and Hero in Aesthetic Activity". *Art and Answerability*, Early Philosophical Essays by MM Bakhtin. Translated by Vadim Lipanov, Austin: University of Texas press.
- Mccallum, Robyn (2013). "Scrivene's progeny: Writing the Subject". *Subjectivity in Asian children's literature and Film*, Jhon Stephens. NewYork and London: routledge.
- Murphy, Mark (2015). "There is no other: on Hegel and Intersubjectivity". Latest Postspro.<https://socialtheoryapplied.com/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). *Bakhtin and his others, Intersubjectivity, Chronotope, Dialogism*. London and NewYork: Antem press
- Stephens, Jhon (2013). "The Politics of Identity: A Transcultural Perspective on Subjectivity in Writing for Children". *Subjectivity in Asian children's literature and Film*, Jhon Stephens. NewYork and London: routledge.
- Zahavi, Dan (2002). "Intersubjectivity in Sartre's Being and Nothingless". *Alther* 10, 265- 281.

**A Look at the Concept of Subjectivity and Intersubjectivity in  
Jamshid Khanian's *Edson Arantes do Nascimento and His  
Himalayan Rabbit***

Sheida Aramshfard

M.A. in Children's and Adolescents' Literature

**Introduction**

In the course of thinking about subjectivity and its meaning, it is very important to make connections between concepts related to it such as agency and consciousness. Also, it is important to consider the fact that subjectivity is related, on the one hand, to the concept of individuality and identity, and on the other hand, to the social and ideological discourses.

Conscious thinking and dialogue with the other necessitates the existence of two sides in the relationship, I and thou. Following this duality, one may imagine many other dualities such as subject/object, self/other, human/god, agency/social process, east/west, adult/child, writer/reader, writer/hero. The interaction of these dualities is inevitable. In this interaction, usually one side of the duality dominates over the other side. Therefore, although the consciousness of both sides is enhanced in this interaction, they acquire a kind of constructed identity and the weaker side is dominated by the hegemony of the dominant ideology. As a result, the dominated side does not think but is thought, though it has the illusion of subjectivity. The dominated side

thinks it is free to choose, though it has to choose from among the existing possibilities. A key concept which helps us to better understand this relationship is the Bakhtinian concept of intersubjectivity which emphasizes that these changes occur in a process and suggests that moving from being to becoming occurs in a constructive negotiation.

For Bakhtin, every event necessitates a conflict between humans in a kind of co-being situation which is related to the common experience of some subjects. Therefore, no event can be thought of as the source of conflict between a subject and an object only; actually, it is the site of conflict with another subject or another person (thou). Accordingly, being is inherently intersubjective. Bakhtin emphasizes that intersubjectivity is indeterminate and transitory: the subject is never stable but is constantly in the process of becoming in interaction with other subjects.

### **Methodology, Review of Literature and Purpose**

The main purpose of this research is to analyze the concept of subjectivity with a problematic approach and to examine its relationship with the theory and criticism of children's and adolescents' literature. Accordingly, the researcher tries to answer these questions: What approaches to the two concepts of subjectivity and intersubjectivity exist in the theory and criticism of children's and adolescents' literature? And how can one make use of these approaches?

The concept of subjectivity is a rather new, though challenging, concept in the theory and criticism of children's and adolescents' literature, especially in the works of John Stevens, Robin



McCollum and Maria Nicholajeva. Stevens believes that assumptions about the uniqueness of the individual and selfhood should be discarded and replaced with a dialectical relationship between subjectivity and sociability, and between representations of self and social structures about self. Accordingly, the subject is nothing but a structure that registers the conscious or unconscious natural and cultural processes.

That the researcher did not find any related study in Iran during the course of research emphasizes the necessity of conducting such a research in this country. The main question in this study is how we can improve the relationship between these dualities and then substitute the intersubjective relationship for the duality of the subjects.

### **Conclusion**

At the end of the study, the researcher tries to focus on Jamshid Khanian's *Edson Arantes do Nascimento and His Himalayan Rabbit* in order to show the writer's attempts in writing about the subject, which is the duality between the writer and the hero of the story and the intersubjective relationship between these two. The aim is to show the applicability of these discussions and their challenges in the field of children's literature.

In this novel, Khanian creates two characters, the writer and the hero, and shows their constant struggles about the essence of reality. In this relationship, the hero does not become totally dominated, although the writer has a powerful effect on him and his life. The hero occupies the mind of the writer powerfully and surprises the writer constantly. The main subject of the novel is the fire incident in Cinema Rex in Abadan, Iran (in which people were locked in and burnt alive)

which is still a historical puzzle. This incident causes tension between fictional subjects and their struggle over the end of the story leads them toward an investigation of reality. Therefore, in an intersubjective relationship, the writer tries to lead the story toward a historical fact while the hero tries to substitute another possibility for it in the story: that the cinema does not catch fire and hundreds of people do not die, which is only possible in the world of the story. The open ending of the story which gives weight to both possibilities (the historical reality as well as the fictional reality) negates every certainty and conclusion and lets the subjects have their own narrative of reality based on their own knowledge. Reality in the course of the story is not objective and predetermined, but negotiable and changeable in an intersubjective relationship.

**Keywords:** consciousness, *Edson Arantes do Nascimento and His Himalayan Rabbit*, intersubjectivity, subjectivity, Jamshid Khanian, action

**References:**

- Abbott, H. P. (2018). *Narrative literacy* (R. PoorAzar & N. M. Ashrafi, Trans.). Atraf.
- Bakhtin, M. (1990). "Author and Hero in Aesthetic Activity". In *Art and Answerability, Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin* (V. Lipanov, Trans.). University of Texas press.
- Foucault, M. (2004). What is problematization? (M. M. Ardabili, Trans.). Accessed from <http://problematicaa.com/>

- Hall, D. A. (2017). *Subjectivity, who or what are we?* (H. Shahi, Trans.). Parseh.
- Khanian, J. (2019). *Edson Arantes do Nascimento and His Himalayan Rabbit*. Ketab Tooti.
- McCollum, R. (2013). "Scrivener's Progeny: Writing the Subject". In J. Stephens, *Subjectivity in Asian children's literature and film*. Routledge.
- Miller, P. (2010). *Subject, domination, power* (N. Sarkhosh & A. Jahandideh, Trans.). Ney.
- Murphy, M. (2015). There is no other: on Hegel and Intersubjectivity. Latest Postspro. <https://socialtheoryapplied.com/2015/07/03/no-hegel-intersubjectivity/>
- Nikolajeva, M. (2009). *Power, voice and subjectivity in literature for young readers*. Routledge.
- Nikolajeva, M. (2009). Beyond the fictional grammar. In M. Khosronejad, *Inevitable re-readings*. The Institute for the Intellectual Development of Children and Adolescents.
- Raf'at-jah, M. (2010). The process of changes in the concept of subject and identity in cultural theory. *Barg-e Farhang*, No. 22, pp. 118-129.
- Steinby, L. & Klapuri, T. (2013). *Bakhtin and his others: Intersubjectivity, chronotope, dialogism*. Antem press.
- Stephens, J. (2013). "The Politics of identity: A transcultural perspective on subjectivity in writing for children". In *Subjectivity in Asian children's literature and Film*. Routledge.

Stevens, J. (2018). *Encyclopedia of children's literature* (D. Khazaei, T. Adinehpour & M. Zekavat, Trans.). Unpublished.

Zahavi, D. (2002). Intersubjectivity in Sartre's *Being and Nothingness*". *Alther*, 10, pp. 265- 281.