ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال یازدهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، ۲۴۳–۲۶۲

تحلیل ارتباط ساختار و کارگزار در رمان *امپراتور کلمات*

تیمور مالمیر*

سیده بشری حسینی**

چکیده

داستان‌هایی که برای نوجوانان نگاشته می‌شود یکی از منابع قابل‌ارجاع برای آن‌هاست تا چهارچوب‌های پذیرفته‌شدهٔ جامعه را بهتر درک کنند. این آثار می‌توانند توانایی تصمیم‌گیری آن‌ها برای حل چالش‌های ورود به دورهٔ جوانی و بزرگ‌سالی را افزایش دهد تا به آسیب‌های احتمالی دچار نشوند. در این پژوهش، به شیوهٔ توصیفی ــ تحلیلی و با بهره‌گیری از تحلیلِ گفتمان اجتماعی دیوید هوارث و نظریهٔ نمایشی اروینگ گافمن، رمان *امپراتور کلمات*، نوشتهٔ احمد اکبرپور، تحلیل و بررسی می‌شود. انتخاب نظریه‌های مربوط به حوزهٔ تحلیل گفتمان اجتماعی و جامعه‌شناسی به این دلیل است که بتوان جایگاهی را که نویسنده برای نوجوانان در جامعه قائل است و آن را درقالب داستانی برای آنان تعریف می‌کند به‌درستی بررسی کرد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد نویسندهٔ رمانْ بزرگ‌سالان را، به‌واسطهٔ آگاهی و تجربهٔ بیش‌تر نسبت‌به نوجوانان، مجاز می‌داند تا بدون نیاز به توضیح روشن، مسیر را برای آن‌ها تعیین کنند، اما برای پیروی از این مسیر، جلب‌اعتماد نوجوانان را با سپردن تصمیمات و آزادی‌های جزئی و نظرخواهی از آنان لازم می‌داند. در این رمان کلید ارتباط میان این دو گروه سنّی در دست بزرگ‌سالان قرار دارد و رفتار نوجوانان کاملاً وابسته به رفتار بزرگ‌ترهاست. هم‌چنین، نوجوانان را کارگزاری آزاد و مستقل نمی‌بیند که بتوانند برای بهبود شرایط خود نقشی مؤثر ایفا کنند.

کلیدواژه‌ها: احمد اکبرپور، ارتباط نوجوانان و بزرگ‌سالان، *امپراتور کلمات*، رمان نوجوان، ساختار و کارگزار.

---

* استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان (نویسندهٔ مسئول)، t.malmir@uok.ac.ir

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، boshrahoseini995@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۵/۰۹

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

۱. بیان مسئله

اهمیت محتوای آثار مربوط به کودک و نوجوان، به‌دلیل توانایی شکل‌دادن به بخشی از دیدگاه‌های مخاطبان خود، لزوم جدیت و حساسیت هرچه بیش‌تر در تحقیقات مربوط به این حوزه را تأیید می‌کند. رمان‌های نوجوان نقش به‌سزایی در پرورش دیدگاه و تفکر مخاطب خود دارد. ازآن‌جاکه نوجوانان در آستانهٔ حضور رسمی در اجتماع‌اند، کیفیت آموزش و تحلیل دیدگاه‌های مسلط بر جامعه می‌تواند پی‌آمدهای سرنوشت‌سازی برای آنان داشته باشد. بنابراین، نوع نگاه و انتخاب نویسندگان حوزهٔ کودک و نوجوان به چنین مخاطبانی اهمیت بسیاری دارد؛ ممکن است نویسندگان دیدگاه‌های مسلط را گسترش ببخشند و به مخاطبان کودک و نوجوان القا کنند یا این‌که با ایجاد روحیهٔ انتقادی در مخاطبان خود هنجارهای رایج را به‌چالش بکشند؛ چنان‌که کیمبرلی رنلدز (Kimberley Reynolds) بر آن است که رمان‌ها معمولاً هنجارهای اجتماعی را به‌چالش می‌کشند و کتاب‌های کودک این چالش‌ها را غالباً در خود پنهان می‌کنند. هدف نویسندگان از نوشتن برای کودکان شاید گستردن بینش آن‌ها به روی حقایقی بیرون از هنجارهای فرهنگ حاکم باشد تا اندیشه و رفتارهای نوین و مغایر با تریبون‌های رسمی را در مخاطبان خود پرورش دهند (رنلدز ۱۳۹۴: ۶۹– ۷۱).

جامعه‌شناسان واقعیت‌های اجتماعی را در سه سطح خرد، میانه، و کلان موردتوجه قرار داده‌اند. افراد با مواجهه‌های خود نظام‌های نهادی و ساختارهای میانه را خلق می‌کنند، اما ساختارهای میانه و کلان پس از پدیدارشدن تقریباً همیشه بر آن چیزی فشار وارد می‌کنند که در سطح خرد اتفاق می‌افتد. رمان‌ها، با ارائهٔ تصویری از جامعه، سه سطح یادشده را در بر دارند. در این میان، رمان نوجوان، با پردازش شخصیت‌هایی از این گروه سنّی و قراردادن آنان در مقابل شخصیت‌های بزرگ‌سالان، تفاوت سطوح اجتماعی و مواضع قدرت و ضعف را به‌شکل ملموس‌تری نشان می‌دهد. بزرگ‌سالان کارگزارانی اجتماعی‌اند که ساختارهای حاکم بر جامعه را تاحدی پذیرفته یا رد کرده‌اند و آن‌ها را در قالب‌های متفاوت به افراد کم‌سن ارائه می‌دهند تا آنان را برای حضور در جامعه آماده کنند. مسئلهٔ موردبحث فشارهایی است که بزرگ‌سال و ساختارهای موردپذیرش او به نوجوان در موضع ضعیف‌تر وارد می‌کند.

در این مقاله به ادبیات کودک و نوجوان از زاویهٔ کارکرد آن در جامعه و باتوجه‌به نوجوانان، قشر آینده‌ساز جامعه، نگریسته شده است. مسئلهٔ اصلی این است که نویسندهٔ *امپراتور کلمات*، به‌عنوان بزرگ‌سال، چگونه دیدگاه‌های شکل‌یافتهٔ خود را در داستان نمود

می‌بخشد و چگونه در پردازش شخصیت‌های بزرگ‌سال و نوجوان رابطهٔ میان آن‌ها را شکل می‌دهد؟ شخصیت‌های بزرگ‌سال ساختارهای جامعه را تا چه حد بر خود و دیگران مسلط می‌دانند و به نوجوانان القا می‌کنند؟ مقابله و پذیرش نوجوانان داستان دربرابر این القائات چگونه است؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

حسام‌پور (۱۳۸۹)، باتوجه‌به اهمیت نوجوانان و کودکان در آثار اکبرپور، مخاطب درون‌متنی را در سه اثر از وی آشکار کرده است. دربارهٔ مخاطب درونی رمان *امپراتور کلمات* بر آن است که این مخاطب شخصی است که در میانه‌ها و به‌ویژه در پایان دورهٔ نوجوانی به‌سر می‌برد.

قلزم (۱۳۹۲) نقش‌های جنسیتی را در ده رمان نوجوان تحلیل کرده است. از نظر وی، *امپراتور کلمات* از کلیشه‌های جنسیتی دور نیست و شخصیت دختر در درجهٔ دوم قرار گرفته است.

جوکاری (۱۳۹۳)، باتوجه‌به چهار رمان نوجوان، ازجمله *امپراتور کلمات*، بر آن است که این آثار، باوجود استفاده از تکنیک‌های خوانش انتقادی، هم‌چنان زیر سیطرهٔ ایدئولوژی قرار دارند.

آقاپور و حسام‌پور (۱۳۹۵) عناصر کارناوالی را در سه رمان بررسی کرده و بر آن‌اند که در *امپراتور کلمات* نویسنده باوجود درنظرگرفتن حق‌رأی برای نوجوان، به‌طور ضمنی، یادآور می‌شود که بهای آزادی به‌قدری سنگین است که شاید درگذشتن از آن به‌نفع نوجوان باشد.

جمالی و قربانی (۱۳۹۵)، براساس نظریهٔ فاصله‌زدایی مانهایم (Karl Mannheim) به معرفی و تحلیل عوامل فاصله‌زدایی در رمان *امپراتور کلمات* پرداخته‌اند.

فلاحی و حمزوی زرقانی (۱۳۹۹) به بررسی شیوه‌های بازنمایی کودکان در ادبیات روایی بزرگ‌سالان در رمان‌های *سووشون*، *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، و *پرندهٔ من* براساس انگارهٔ بازنمایی کارگزاران اجتماعی ون‌لیوون پرداخته‌اند. آنان بر آن‌اند که در این رمان‌ها کودکان به‌صورت فعال و پویا و صریح و بدون تبعیض جنسیتی بازنمایی شده‌اند. آنان در این متون بیش‌تر تشخص‌بخشی شده‌اند و از بین مؤلفه‌های تشخص‌بخشی از مؤلفهٔ نام‌دهی بیش‌تر برای بازنمایی استفاده شده است.

۳. مبانی نظری تحقیق

۱.۳ ساختار و کارگزار

مباحث مربوط به ساختار و کارگزار موجب شده نظریه‌های متفاوتی در حوزهٔ تحلیلِ گفتمان اجتماعی و جامعه‌شناسی پدید آید. مبناقراردادن هریک از این نظریات موجب تفاوت‌های اساسی در تحلیل مسائل دانش اجتماعی می‌شود. هریک از این رویکردها دارای مفروضات فلسفی دربارهٔ نقش زبان در برساخت اجتماعی جهان، الگوهای نظری و دستورالعمل‌های روش‌شناختی در انجام‌دادن تحقیق، و تکنیک‌های خاص تحلیل است (یورگنسن و فیلیپس ۱۳۹۵: ۲۱). دیوید هوارث (David Howarth) به بررسی رویکردهای ساختارگرا و کارگزارمحور در نظریه‌های سیاسی و اجتماعی می‌پردازد. وی نخست رویکرد ساخت‌گرایی را بیان و دیدگاه‌های ساخت‌گرای مارکس را تبیین و نقد می‌کند. اساس منظر مارکس اهمیت‌دادن به ساختار اقتصادی جامعه و سیستم‌های حقوقی و سیاسی حاکم در شکل‌دهی و شرطی‌سازی ایده‌ها و عقاید کارگزاران اجتماعی است. هوارث نظریهٔ مارکس را دربارهٔ ساختار و کارگزار دوگانه می‌داند، چون ارتباط مفهومی میان این دو جنبه به‌صورتِ کامل نظریه‌پردازی نشده است. به رویکردهای کارگزارمحور نیز توجه می‌کند؛ این رویکرد بر نقش کارگزاران آزاد و مستقلی تمرکز دارد که دارای قدرت تغییر نهادها و روابط اجتماعی‌اند. از منابع مهم این منظر لیبرالیسم و فلسفهٔ توماس هابز (Thomas Hobbes) است. هوارث این رویکرد را در مقابل نوعی از ذات‌باوری آسیب‌پذیر می‌داند؛ به این معنا که کارگزاران خودکفا به دارایی‌هایی مجهزند که با استفاده از آن‌ها به استراتژی‌سازی، تصمیم‌سازی بدون بازگشت، ارجاع به پرکتیس‌ها، نهادها، و بافت‌ها می‌پردازند، اما این رویکرد به این مسئله توجهی ندارد. پس‌ازآن، الگوی «انتخاب عقلانی» را مطرح می‌کند که در آن افراد در انتخاب‌های خود به اموری روی می‌آورند که به‌باورشان بهترین برایند را برای آن‌ها به‌ارمغان می‌آورد. وی این گزاره را فریبنده می‌نامد. بعدازآن، نظریهٔ ساخت‌یابی را توضیح می‌دهد که گیدنز (Anthony Giddens) در آن نقش کلیدی دارد. گیدنز، برای بازاندیشی دو سنت یادشده، درپی واسازی و مفصل‌بندی عناصر این دو سنت است. باسکار (Ram Roy Bhaskar) رابطهٔ دوسویه‌تری را میان ساختار و کارگزار توضیح می‌دهد و درهم‌تنیدگی ساختار و کارگزار را در بستر عمل اجتماعی نشان می‌دهد. هوارث مسئلهٔ ساختار و کارگزار را راه‌حل نظری قطعی نمی‌داند؛ به‌این‌معنی که این مسئله در ذات خود روابط نهفته است (هوارث ۱۳۹۷: ۲۳۱– ۲۶۱).

۲.۳ کنش متقابل نمادین

کنش متقابل نمادین ازجمله رویکردهای جامعه‌شناسی خرد است. این رویکرد به شیوه‌هایی توجه دارد که افراد در شکل‌دادن به هویت خود و درکشان از طرز کار جامعه و مؤلفه‌های سازندهٔ تعامل اجتماعی به‌کار می‌گیرند (توسلی ۱۳۸۹: ۲۹۷). آثار اروینگ گافمن (Erving Goffman)، اغلب بخشی از سنت کنش متقابل نمادین تلقی می‌شود. رویکرد او به چگونگی استفادهٔ افراد از نمادها برای ایفای نقش‌های اجتماعی توجه دارد. این رویکرد به «رویکرد نمایشی» معروف است؛ یعنی افراد همانند بازیگران تئاتری‌اند که نقش‌های اجتماعی‌شان را برای دیگران ایفا می‌کنند و ما به تحلیل نحوهٔ اجرای این نمایش‌ها می‌پردازیم. گافمن خود را متعلق به سنت دورکیم (Emile Durkheim) می‌دانست که سویه‌های خرد امر اجتماعی را مطالعه می‌کند (جلایی‌پور و محمدی ۱۳۸۷: ۱۳۱). دورکیم قواعد اجتماعی را بر زندگی اجتماعی بشر مسلط می‌داند و بر آن است که این قواعد رفتارها، کنش‌ها، و واکنش‌های بشری را تعیین می‌کنند. تفاوت گافمن با دورکیم در این است که باور دارد کنش‌های انسانی می‌توانند از این چهارچوب‌ها عدول کنند (ایمانی و مرادی ۱۳۹۰: ۶۹). گافمن به تبیین شیوهٔ اجرای نقش افراد، تیم‌ها، و گروه‌ها در صحنهٔ نمایش می‌پردازد. وی تحقیق خود را بیش‌تر براساس تشکل‌های اجتماعی، به‌عنوان نظام‌های نسبتاً بسته، قرار می‌دهد. تعریف گافمن از تشکل اجتماعی مکانی است که با موانع ثابت خود ادراک را محدود می‌کند و پیوسته فعالیت خاصی در آن رخ می‌دهد. هم‌چنین، دیدگاه نمایشی خویش را با رویکرد تشکل‌های تکنیکی، سیاسی، ساختاری، و فرهنگی درهم می‌آمیزد (گافمن ۱۳۹۶: ۲۶۷– ۲۶۹). وی ساختار «خود» را باتوجه‌به چگونگی اجراها در جامعه بررسی می‌کند. مبنای این «خود» صاحب آن نیست، بلکه صحنهٔ کامل کنش وی است. «خود»، به‌عنوان یک شخصیت اجراشده، موجودی زنده در مکانی خاص نیست، بلکه یک تأثیر نمایشی است که محصول مبهم یک صحنهٔ اجراست و نگرانی عمدهٔ آن پذیرش یا عدم پذیرش اجرای وی در اجتماع است (همان: ۲۸۱– ۲۸۲).

۴. پیرنگ رمان *امپراتور کلمات*

رمان *امپراتور کلمات* شامل دو داستان در دو موقعیت زمانی و مکانی متفاوت است. در داستان اول، پسری نوجوان میان کتاب‌ها و رؤیاهایش برای خود دنیایی ساخته است. پسرک در تخیلات خود با قهرمان کتاب داستان جدیدش دیداری عاشقانه دارد و او را

در سفری مهم هم‌راه خود می‌سازد. این سفر با پیش‌نهاد نویسندهٔ کتاب به‌منظور یافتن یون‌سوک، شاعر نوجوان کره‌ای، آغاز می‌شود که در شعر خود آرزوی جهانی بی‌مرز کرده بود. آن‌ها با عبور از مشکلات مربوط به دنیای واقعی، نظیر جنگ و خون‌ریزی در کشورها برای حفاظت از مرزها، یون‌سوک را می‌یابند و با ایدهٔ جهانی بی‌مرز سفر خود را به سراسر دنیا آغاز می‌کنند؛ غافل از آن‌که محافظان مرزها از همان ابتدا آنان را به جرم ورود غیرقانونی به کشورشان زندانی می‌کنند. داستان دوم در داستان اصلی درونه‌گیری شده است. این داستان به کتاب داستان پسرک مربوط است که در آن دختری نوجوان از کشور چین، به نام سانی، بعد از پاک‌کردن خطوط مرزی کشورها بر روی نقشهٔ جهان با عصبانیت و آشفتگیِ بزرگ‌ترهای خود مواجه می‌شود؛ آن‌ها گزارش خیانت سانی را به امپراتور می‌رسانند. امپراتور نیز سانی را به مرگ در دنیای کتاب محکوم می‌کند.

۵. اجراها و ساختارها در داستان اصلی رمان

اجرا همهٔ فعالیت‌های فرد است هنگامی‌که در حضور پیوستهٔ مجموعهٔ خاصی از مشاهده‌گران قرار دارد و تأثیراتی روی آن‌ها می‌گذارد (گافمن ۱۳۹۶: ۳۳). لوپز (Jose Lopez) و اسکات (John Scott) دو درک متفاوت از ساختار اجتماعی را توضیح می‌دهند: ۱. ساختارِ نهادی: «ساختار اجتماعی را متشکل از الگوهای فرهنگی یا هنجاری می‌بیند که تعیین‌کنندهٔ چشم‌داشت‌های کنش‌گران از رفتار یک‌دیگر و سازمان‌دهندهٔ مناسبات پایدار میان آن‌هاست» (لوپز و اسکات ۱۳۹۱: ۱۰).

> به‌نظرمی‌رسد نهادها دارای واقعیتی عینی بیرون از خودشان هستند. همین چفت‌وبست دانش و کنش‌ها در بین کثیری از افراد است که به نهادهای اجتماعی ویژگی استقلال ذهنی می‌دهد. نهادهای اجتماعی ثابت و سخت‌اند و با انکار سادهٔ آن‌ها ازسوی یک فرد یا تغییر عقیدهٔ او دگرگون نمی‌شوند. آن‌ها دربرابر تلاش برای تغییرشان از خود پایداری نشان می‌دهند و امکان‌های کنش را محدود می‌سازند (همان: ۴۱).

۲. ساختارِ رابطه‌ای: «به‌مثابهٔ الگوهای ارتباط دوسویه و وابستگی متقابل بین کنش‌گران و کنش‌های آنان و همین‌طور موقعیت‌هایی که اشغال می‌کنند فهمیده می‌شود» (همان: ۱۰).

۱.۵ وظایف و رویکردهای کارگردان

مفهوم تیم به ما اجازه می‌دهد دربارهٔ اجراهای چندنفری صحبت کنیم و شامل دسته‌ای از افراد است که به‌منظور تعریف خاصی از موقعیت با یک‌دیگر هم‌کاری دارند. ازآن‌جاکه هر تیم اجرای خاص خود را روی صحنه می‌برد، می‌توان در آن از تعامل نمایشی میان تیم‌ها صحبت کرد. وقتی یک اجرای تیمی در جریان است هر عضوی از تیم می‌تواند با رفتاری ناشایست در نمایش اختلال ایجاد کند. بنابراین، هم‌تیمی‌ها به‌ناچار به هم‌دیگر اعتماد می‌کنند و این اعتماد نوعی وابستگی میان آن‌ها ایجاد می‌کند (گافمن ۱۳۹۶: ۹۸–۱۰۶).

اغلب در اجراهای تیمی، وظیفهٔ کنترل و راه‌نمایی به کسی محول می‌شود. چنین فردی، با مدیریت نمایش، کارگردان تیم است. رویکرد تیم نسبت‌به کارگردان با رویکرد آن‌ها نسبت‌به یک‌دیگر متفاوت است. وظایفی برای کارگردان می‌توان برشمرد؛ ازجمله وظیفهٔ محقق‌ساختن کارکردها و به مسیر بازگرداندن اعضا در هنگام اجرا؛ برای این منظور، کارگردان می‌تواند از ابزار تسکین‌دادن و مجازات‌کردن استفاده کند. وظیفهٔ دیگر مسئلهٔ تقسیم نقش‌ها و تعیینِ نمای شخصی متناسب با هر نقش است (همان: ۱۱۱–۱۱۴). نقش کارگردان در تیم الزامی نیست، اما این نقش، میزان، و روش مشارکت اعضای تیم می‌تواند بخشی از روابط شخصیت‌های نوجوان و بزرگ‌سال را در داستان نشان دهد. در این رمان، نویسنده کارگردان تیم است. درعین‌حال، خودش نیز یکی از شخصیت‌های داستان است.

۱.۱.۵ وظیفهٔ محقق‌ساختن کارکردها و تقسیم نقش‌ها و نمای شخصی هر نقش

نویسنده (کارگردان تیم) در فصل سوم از پسرک می‌خواهد به او کمک کند تا یون‌سوک را پیدا کند و از حال او خبری بیاورد (اکبرپور ۱۳۹۵: ۲۵). پیداکردن یون‌سوک کارکرد اولیهٔ تیم و سبب‌ساز تشکیل آن است. در مواردی مانند فصل ششم، اعضای تیم وقتی به مشکل حل‌ناشدنی برخورد می‌کنند یقین دارند که نویسنده فکری برایش می‌کند (همان: ۴۶). نویسنده نیز هنگام برخورد با موانع نگرانی و ناامیدی خود را نشان می‌دهد (همان: ۵۳ و ۹۵). در فصل دهم، تیم، با پیداکردن یون‌سوک، به اولین هدف خود دست می‌یابد و احساس پیروزی می‌کند؛ پس‌ازآن، کارکرد دوم تیم یعنی سفر به جهانی بی‌مرز را پیش می‌گیرد (همان: ۷۸– ۸۱). در فصل یازدهم، تیم در دست‌یابی به دومین هدف خود شکست می‌خورد (همان: ۸۲–۸۸). کارگردان تصمیم می‌گیرد سفر قهرمانان ادامه داشته باشد تا واقعیت‌های بیش‌تری از دنیای امروز را دریابند. در اوایل داستان، نویسنده، پسرک را

به‌عنوان مجری انتخاب می‌کند و وظیفهٔ او را تعریف می‌کند. پسرک پیش‌نهاد هم‌راهی با سانی را می‌دهد، اما باید نویسنده با آن موافق باشد (همان: ۲۵–۲۷)؛ عاملیت انتخابِ نقش با نویسنده است، اما خواست پسرک را نیز درنظر می‌گیرد. بعدازآن، در جریان داستان، اعضا خودشان جذب تیم می‌شوند.

۲.۱.۵ تسکین‌دادن و مجازات‌کردن

نویسنده اعضای تیم را تسکین می‌دهد. بروز مشکلات را برای همه گریزناپذیر می‌داند؛ خودش هم با این مشکلات دست‌وپنجه نرم می‌کند و درگیر مشکلات مادی است، اما به تیم خود می‌گوید که باید به‌اندازهٔ توان خویش تلاش کنند (همان: ۹۲–۹۵). مجازات‌کردن ازطرف کارگردان مشاهده نمی‌شود که نشان می‌دهد نویسنده، درجایگاه یک بزرگ‌تر، نمی‌خواهد ساختارهای مقبول جامعه را به‌شکلی مستقیم و تجویزی به قهرمانان نوجوان القا کند.

۳.۱.۵ میزان و روش‌های مشارکت افراد در کارگردانی

پسرک، بعد از دیدن پیروزی تیم، با خود فکر می‌کند که کاش داستان همین‌جا تمام شود، اما می‌داند در این مورد اجازهٔ مشارکت در کار کارگردان را ندارد. باوجوداین، اعضای تیم دربارهٔ پذیرفتن یا ردکردن اعضای جدید در تیم بدون مشورت با کارگردان تصمیم می‌گیرند؛ کارگردان نیز با آن موافق است (همان: ۷۷– ۸۱). در فصل پایانی، اعضای تیم جز خواهش‌کردن از کارگردان کاری از دستشان برنمی‌آید و تسلیم خواست نویسنده می‌شوند (همان: ۸۹–۹۶). این موارد نشان می‌دهد هرچند نویسنده نمی‌خواهد چیزی را به بچه‌ها تجویز کند، در مواردی که دلیل قانع‌کننده‌ای برای خود داشته باشد خواست و خواهش اعضا تأثیری در تصمیم او ندارد. درمجموع، قهرمانان داستان به نویسنده اعتماد دارند و عذر او را می‌پذیرند.

۴.۱.۵ چگونگی رویکرد تیم و حضّار به کارگردان

یکی از رویکردهای اعضا به کارگردان تیم مسئول‌دانستن او دربرابر اتفاقاتی است که هنگام اجرای نمایش برای اعضا پیش می‌آید. سانی هنگام صدور حکم اعدام برای قایق‌ران نویسنده را مقصر می‌داند (همان: ۶۹). هنگام خوش‌حالی تیم از پیروزی خود بیش‌تر گفت‌وگوها دربارهٔ نویسنده است؛ می‌خواهند موفقیت اجرای خود را به او ابلاغ کنند

(همان: ۸۰). بنابراین، نویسنده، به‌عنوان کارگردان، جایگاهی جدا از اعضای تیم دارد. آن‌ها او را مسبب پیروزی تیم می‌دانند و در هنگام شکست و مشکل از او راه‌حل می‌جویند. در پایان نیز اعضا درمی‌یابند که کارگردان توانایی تغییر بسیاری از واقعیت‌ها را ندارد و اگر به هدفشان نرسیده‌اند، به‌سبب واقعیت‌های تلخی است که هیچ‌کس نمی‌تواند در مقابل آن ایستادگی کند (همان: ۸۹– ۹۶).

رویکرد کارگردان در روند اجرای تیم بسیار تأثیرگذار است. نویسنده جسارت دنیای بچه‌ها را ندارد (همان: ۶). بدین‌سبب، اعضای تیم خود را از میان شخصیت‌های نوجوان یا افرادی با ویژگی جسارت و کنجکاوی آنان انتخاب می‌کند. هم‌چنین، به‌لحاظ آگاهی، از دیگر اعضای تیم برتر است. گاهی نویسنده، درمقام کارگردان تیم، اعضا را عمداً از برخی آگاهی‌های خود مطلع نمی‌کند، به‌خصوص زمانی که می‌خواهد پسرک را برای یافتن یون‌سوک ترغیب کند. ازآن‌جاکه در کشور یون‌سوک جنگ است، دربارهٔ خطرناک‌بودن جنگ‌های امروزی توضیح زیادی به او نمی‌دهد تا پسرک با پیش‌نهادِ رفتن به کره موافقت کند (همان: ۳۲). در فصل آخر نیز نویسنده، در جایگاهی آگاه‌تر از تیم، با خود فکر می‌کند که آن‌ها خبر ندارند که «مسئولان هیچ‌یک از حکومت‌ها توجهی به نظرات نویسنده نمی‌کنند» (همان: ۹۳). این برتری آگاهی نسبت‌به دیگر اعضای تیم یکی از عوامل محدودشدن به ساختارهای موجود در شخصیت نویسنده است.

۲.۵ رازهای تیم

وقتی نویسنده دربارهٔ سفر سانی و پسرک می‌گوید: «آن‌ها اگر می‌دانستند که یک بمب کوچک می‌تواند شهری بزرگ با همهٔ امکاناتش ... را نابود کند، شاید برای سفرشان تصمیم دیگری می‌گرفتند» (همان: ۳۲). این عبارت‌ها بیان‌گر یک «راز استراتژیک» است که اگر بچه‌ها از آن باخبر شوند، ممکن است از رفتن به سفر منصرف شوند. هم‌چنین، در این موارد، بچه‌ها نسبت‌به نویسنده درمقام حضّار قرار می‌گیرند، زیرا راز استراتژیک نیّات و قابلیت‌هایی است که آشکارشدن آن‌ها برای حضّار باعث می‌شود بر اجرایی که تیم می‌خواهد ارائه دهد مسلط شوند (گافمن ۱۳۹۶: ۱۶۲). در اوایل سفر، ملوان دربارهٔ دنیای بی‌رحم جنگ و کشتار و حتی کشته‌شدن احتمالی یون‌سوک با سانی و پسرک سخن می‌گوید؛ واقعیتی که نویسنده در ابتدا آن را شرح نداده تاحدی برای آنان روشن می‌شود و به‌خاطر آن متأثر می‌شوند، اما جست‌وجوی آن‌ها شروع شده است و دیگر از ادامهٔ سفر

خود منصرف نمی‌شوند (اکبرپور ۱۳۹۵: ۵۳). وقتی پیرزن کولی از مرگ یون‌سوک خبر می‌دهد، سانی از ادامهٔ سفر منصرف می‌شود. اما پسرک با اعتماد به نویسنده و به‌خاطر قولی که نویسنده داده است هم‌چنان بر ادامهٔ سفرشان اصرار دارد (همان: ۵۶–۵۷). شاید اگر از ابتدا می‌دانستند، تصمیم دیگری می‌گرفتند؛ به‌همین‌دلیل، این واقعیت ذره‌ذره در جریان سفر برای آن‌ها روشن می‌شود. نویسنده در فصل آخر، به‌عنوان یک راز استراتژیک، این واقعیت را که مسئولان هیچ کشوری از نویسندگان حرف‌شنوی ندارند برای سانی و پسرک بازگو نمی‌کند تا آن‌ها را ناامید و سرخورده نکند (همان: ۹۳).

۳.۵ نقش‌های ناهم‌خوان

برمبنای دست‌رسی به اطلاعات و رازهای تیم، می‌توان نقش‌هایی را در اجراها سهیم یافت که نه در دستهٔ مجریان قرار دارند، نه حضّار، و نه افراد خارجی. چنین نقش‌هایی را نقش ناهم‌خوان نامیده‌اند و تأثیر مهمی در اجراها دارند. برخی از این نقش‌ها درخلال اجرا حضور ندارند، اما اطلاعات دست‌نیافتنی دربارهٔ آن دارند؛ ازجمله «متخصص خدماتی» که به‌واسطهٔ تخصصی که دارد از اجرای تیم در مقابل دیگران محافظت می‌کند (گافمن ۱۳۹۶: ۱۶۵– ۱۸۱).

ملوان نه مجری است، نه خارجی، و نه در دستهٔ حضّار قرار دارد، اما به اطلاعاتی از تیم دست‌رسی دارد. باتوجه‌به قیافه و منش، به‌نظرمی‌رسد متخصص خدماتی باشد. به‌واسطهٔ قیافه، پایگاه اجتماعی مجری هنگام اجرا و موقعیت وی مشاهده می‌شود. این عناصر نشان می‌دهند که شخصْ مشغول چه نوع فعالیتی است (همان: ۳۴–۳۶). منش نیز حالت‌هایی از مجری است که موجب ایجاد انتظارات مشاهده‌گران از رفتار او در موقعیت پیشِ روی می‌شود، مانند حالت‌های تدافعی، پرخاش‌گرانه، غرورآمیز، یا سربه‌زیر (همان: ۱۲۴). ملوان می‌تواند بچه‌ها را تا جایی از سفرشان برساند. برای پسرک مثل یک محرم و معتمد است و پسرک دوست دارد همه چیز را برای او تعریف کند. از وضعیت جنگ در کره آگاه است. خطر رفتن به کره را به بچه‌ها گوش‌زد می‌کند. وقتی اصرار آن‌ها را می‌بیند تصمیم‌گیری را به خودشان می‌سپارد. سپس، قول می‌دهد بچه‌ها را تا جایی بی‌خطر برساند (اکبرپور ۱۳۹۵: ۴۵–۴۶). درطی راه، بچه‌ها را از واقعیت تلخ و خشن جنگ‌های امروزی و تفاوت کرهٔ شمالی و جنوبی و درگیری میان آن‌ها باخبر می‌کند. این موارد ویژگی احتیاط و ترس را در شخصیت ملوان، به‌عنوان یک بزرگ‌سال، آشکار می‌کند. ملوان گاهی حرف‌هایش را ناتمام

می‌گذارد تا بچه‌ها را به‌تفکر وادار کند (همان: ۵۰–۵۷)، چون نمی‌خواهد نظرش را به بچه‌ها تحمیل کند.

پیرزن کولی هم از اعضای تیم نیست و ازطرفی نمی‌توان او را در گروه حضّار یا خارجی‌ها قرار داد، چون به تیم برای رسیدن به هدفش کمک می‌کند. لباس‌های یراق و پولکی به تن دارد و دستان لاغرش پُر از النگو و مهره است. برای دانستن وضع یون‌سوک، مثل پیش‌گوها رفتار می‌کند. چون کولی است، متعلق به هیچ‌جای جهان نیست و سراسر دنیا خانهٔ او و کولی‌های دیگر است (همان: ۵۴–۵۷). جواب سلام پسرک را می‌دهد و مطابق رسم و رسومات خودشان پیشانی سانی را می‌بوسد. برای این‌که بچه‌ها را به ماندن در شب راضی کند، قول می‌دهد روز بعد به قایق‌رانی بسپارد که آن‌ها را به مرز کره برساند (همان: ۵۵–۵۷). بنابراین، می‌توان نقش متخصص خدماتی را برای پیرزن کولی درنظر گرفت، چون، برخلاف ملوان، هیچ تلاشی برای شرح وضعیت خطرناک کره برای بچه‌ها نمی‌کند، از بزرگ‌سالانی است که نمی‌خواهد نظر خود را به بچه‌ها تزریق کند.

۴.۵ تکنیک‌های مدیریت تأثیرگذاری

گاهی در اجرا اختلال‌هایی ایجاد می‌شود. این اختلال‌ها ممکن است درقالب حرکت‌های غیرِعمد، مزاحمت‌های بی‌موقع، و لغزش انجام گیرد. در چنین وضعیتی، ممکن است افراد مشارکت‌کننده دست‌پاچه شوند. برای جلوگیری از اتفاقاتی از این دست، مجریان به اقدامات تدافعی نظیر وفاداری نمایشی، انضباط نمایشی، و ملاحظه‌کاری نمایشی دست می‌زنند.

۱.۴.۵ وفاداری نمایشی

افشانکردن رازهای تیم: رعایت این مورد ازجانب اعضای تیم پسرک در چند مورد دربرابر تیم مقابل مشاهده می‌شود. قایق‌ران هنگام مواجهه با تیم فرمانده کره‌ای با شجاعت و هوش خود از کتابی که بچه‌ها درون آن قایم شده‌اند محافظت می‌کند تا فرمانده و سربازانش متوجه بچه‌ها در درون آن نشوند (همان: ۶۳). هم‌چنین، وقتی او را محاکمه می‌کنند وفاداری خود را به تیم حفظ می‌کند و لحظه‌ای به لودادن بچه‌ها ترغیب نمی‌شود (همان: ۶۷). قایق‌ران بااین‌که بزرگ‌سال است، به ساختارها بی‌توجه است و از جنگ و اعدام ترسی ندارد. هم‌راهی قایق‌ران با تیم نیز به‌سبب ویژگی جسارت و کنجکاوی دنیای بچه‌ها در اوست.

اجرای نمایش شخصی: احساسات و افکار شخصیت‌های داستان گاهی آن‌ها را دربرابر کارکردهای تیمی که عضو آن‌اند دچار چالش می‌کند. در آغاز سفر، وقتی پسرک ملوان را می‌بیند بسیار خوش‌حال می‌شود و احساس نزدیکی شدیدی به او دارد و این احساس با فکر قبلی او، که می‌گفت: «مردم دنیا هیچ فرقی با هم نمی‌کنند» (همان: ۴۴)، مغایرت دارد. هرچند تیم مقابل در آن‌جا حضور ندارد، پسرک حتی درکنار سانی نیز این احساس درونی و اجرای شخصی را به‌نمایش نمی‌گذارد و در راستای هدف تیم حرکت می‌کند. پسرک از حرف یکی از بچه‌های چینی، که گفته بود: «چین پُرجمعیت‌ترین کشور دنیاست» (همان: ۴۷)، ناراحت می‌شود و با خود فکر می‌کند اگر مرز میان کشورها هم وجود نداشت، باز نمی‌شد با همه دوست شد و کافی است از هر کشوری نشانه‌ای در خاطر باقی بماند (همان). سانی، پس از شنیدن خبر مرگ یونسوک از پیرزن کولی، چون دلش می‌خواهد بیش‌تر پیش کولی‌ها بماند، به پسرک می‌گوید: «پس رفتن ما به آن‌جا بیهوده است و برای مدت دیگری می‌توانیم پیش کولی‌ها بمانیم» (همان: ۵۷). اما، به‌هرحال، خواستهٔ شخصی‌اش را فقط نزد هم‌تیمی خود به‌زبان آورده و در مقابلِ دیگران، ضمن هم‌راهی با پسرک، به تیم وفادار است. شخصیت امپراتور بیش از دیگران «اجرای شخصی» دارد. امپراتور، به‌سبب مقام و موقعیتش، به خواسته‌های خود بیش از مسائل دیگر اهمیت می‌دهد، اما در مواردی هم با تیم هم‌راهی می‌کند؛ وقتی یونسوک برای اولین بار با تیم ملاقات می‌کند، امپراتور و قایق‌ران با دیدن او عاشق شعر می‌شوند. باآن‌که بچه‌ها درخطرند و وقت ملاقات تنگ است، امپراتور به شاعر جوان دستور می‌دهد شعرخواندن را ادامه دهد. سرباز سر می‌رسد، اما با دیدن آن‌ها می‌ترسد و ورق به‌نفع تیم پسرک برمی‌گردد (همان: ۷۷–۷۸). وقتی تیم می‌خواهد مکان اولین سفرشان را مشخص کند، فاصلهٔ میان اجرای شخصی افراد و کارکردهای تیم تاحدی نمایان می‌شود. یونسوک و پسرک بیش از همه به کارکردهای تیم پای‌بندند و می‌خواهند به کشوری اتفاقی بروند و مکان مشخصی را تعیین نکنند، چون براساس ایدهٔ تیم هیچ‌جای دنیا با هم فرق ندارد. قایق‌ران نیز پیش‌نهادِ رفتن پیش کولی‌ها را می‌دهد؛ ازآن‌جاکه کولی‌ها به هیچ‌جای جهان تعلق ندارند، این پیش‌نهاد تاحدی با کارکردهای تیم هماهنگ است، اما درکل نشان‌دهندهٔ دل‌بستگی قایق‌ران به جایی خاص است. سانی هم، به‌سبب خوش‌آمدنش از کولی‌ها، از این پیش‌نهاد استقبال می‌کند. در این میان، امپراتور چین با مخالفتی آشکار با این ایدهٔ تیم که هیچ‌جای دنیا با جایی دیگر فرق ندارد برای رفتن به چین پافشاری می‌کند. بقیهٔ اعضا نیز با او مدارا می‌کنند و پیش‌نهادش را می‌پذیرند. پذیرش و درک بچه‌ها نسبت‌به امپراتور حاصل شناختی است که

از او دارند و این شناخت باعث می‌شود او را به‌خوبی درک کنند و از او رنجیده‌خاطر یا روی‌گردان نشوند. اصرار آشکار امپراتور برای رفتن به چین باعث می‌شود بچه‌ها خیلی زود با واقعیت مواجه شوند. بنابراین، او هم، به‌عنوان یک شخصیت بزرگ‌سال، خود را متعلق به ساختارهای مشخصی می‌داند و به آن‌ها پای‌بند است. هنگام رسیدن به دریای چین، پیش از امپراتور، سانی از بوی دریا می‌فهمد که به چین رسیده‌اند و احساسی خوش به او دست می‌دهد که بیان‌گر دل‌بستگی او به وطن است. سرباز کره‌ای هم دل‌تنگ رفتن به کره است، اما با تیم هم‌راه است و اجرای شخصی خود را نمایان نمی‌کند. تیم، با رسیدن به چین، اسیر سربازان محافظ چینی می‌شود و در نگاه اول این اتفاق را از چشم امپراتور می‌بینند، اما دیر یا زود این اتفاق می‌افتاد، چون اساساً ایدهٔ تیم با واقعیت هم‌خوانی نداشته است. تیم در مواجهه با سربازان چینی شوکه می‌شود، اما این احساس را در حضور سربازان چینی بروز نمی‌دهد، ولی همه از امپراتور توقع دارند که به چینی‌ها توضیح دهد. ازآن‌جاکه امپراتور از اتفاقات دنیای امروز بی‌خبر است، نمی‌تواند پی‌آمد شوکه‌شدن خود را دربرابر سربازان چینی مخفی کند؛ با خشم با آن‌ها برخورد می‌کند و نمی‌داند اگر بگوید امپراتور است، او را دیوانه می‌بینند (همان: ۸۲–۸۸).

برای جلوگیری از این دست خیانت‌ها، تیم می‌تواند برخی تکنیک‌ها را به‌کار گیرد. یکی از این تکنیک‌ها ایجاد هم‌بستگی بالای درون‌گروهی است. در تیم پسرک، شباهت و سنخیت اعضا با یک‌دیگر موجب هم‌بستگی زیاد اعضا شده است. نویسنده در چند مورد تفاوت میان بزرگ‌سالان و بچه‌ها را بیان و ویژگی جسارت و کنجکاوی را در بچه‌ها ستایش می‌کند و آن را بر ترس و احتیاط بزرگ‌سالان ترجیح می‌دهد (همان: ۶، ۳۱، ۳۴). همین جسارت، کنجکاوی، و ماجراجویی عاملی است که اعضای تیم پسرک را به هم وصل می‌کند و آن‌ها را در یک تیم قرار می‌دهد. این جسارت و کنجکاوی مشترک میان اعضای تیم درک متقابل و هم‌بستگی ایجاد کرده است. هرچند اعضای تیم پسرک چهار نفر بزرگ‌سال و سه نفر نوجوان‌اند، همگی دارای ویژگی‌ای غیر از دنیای بزرگ‌سالان‌اند.

۲.۴.۵ ملاحظه‌کاری نمایشی

در تیم پسرک، ملاحظه‌کاری نمایشی به‌معنی پیش‌بینی و طراحی پیش از اجرا وجود ندارد. گافمن، همان‌گونه‌که دربارهٔ آسیبی که عدم صداقت به تیم می‌زند، از آسیب صداقت بیش‌ازاندازه هم صحبت می‌کند (گافمن ۱۳۹۶: ۲۴۵). اعضای تیم پسرک صداقت بیش‌ازاندازه دارند. درواقع، دارای همان صداقت خارج از دنیای بزرگ‌سالان‌اند؛

چندان‌که سربازان چینی نیز توجیهات آنان را درک نمی‌کنند و آن‌ها را به زندان می‌اندازند (اکبرپور ۱۳۹۵: ۸۵– ۸۸).

۵.۵ کنش‌های هم‌ردیف‌کننده

غالباً در کنش متقابل میان دو تیم می‌توان یکی را در حیثیت عمومی پایین‌تر و دیگری را در حیثیت عمومی بالاتری دید. تیم رده‌پایین تلاش می‌کند فاصلهٔ اجتماعی میان خود و تیم رده‌بالا را کاهش دهد تا تعاملی خوشایندتر با آن‌ها بسازد. گاه برخی منافع تیم رده‌بالا ایجاب می‌کند اجازهٔ نزدیکی و برابری بیش‌تری به تیم مقابل دهد (همان: ۲۲۳). تیم فرمانده در حیثیت عمومی بالاتری قرار دارد، چون صاحب قدرت است و می‌تواند بدون نیاز به نشان‌دادن کوچک‌ترین انعطاف از خود در برخورد با تیم مقابل آن‌ها را سرکوب و مجازات کند. زمانی‌که ورق برمی‌گردد و اعضای تیم پسرک آزاد می‌شوند و کنترل اوضاع از دست فرمانده خارج می‌شود و زیردستانش توانایی اجرای دستورهای او را ندارند، فرمانده، برخلاف غرور نظامی خود، ناچار می‌شود با لحنی آرام و ملتمسانه با تیم پسرک صحبت کند تا شاید دوباره کنترل اوضاع را به‌دست گیرد، اما برای نشان‌دادن رفتار منعطف دیر شده است و قدرت در دست تیم پسرک قرار گرفته است. در این وضعیت، تیم پسرک هیچ توجهی به فرمانده و حرف‌هایش ندارد. بعدازآن نیز مشاهده می‌کنیم که فرمانده درخواست هم‌راهی با آن‌ها را دارد، اما پذیرفته نمی‌شود (اکبرپور ۱۳۹۵: ۷۸– ۸۱). درمورد تیم سربازان چین کنش‌های هم‌ردیف‌کننده انجام نمی‌شود، چون کاملاً بر تیم پسرک مسلطاند و به این کار نیازی ندارند. کنش‌های هم‌ردیف‌کننده می‌تواند از جانب تیم رده‌پایین‌تر نیز انجام شود که باز هم در این‌جا چون هیچ قدرتی در دست تیم پسرک نیست، فرصت انجام‌دادن کنش‌هایی از این دست را ندارند.

تیم فرمانده و تیم سربازان چینی مجریان ساختارهایی هستند که کارگزاران را در مواقع لزوم و مواقعی که خلاف قوانین عمل کنند سرکوب و آن‌ها را زندانی و محاکمه می‌کنند. باتوجه‌به کنش‌های هم‌ردیف‌کننده میان این دو تیم با تیم پسرک، قدرت مطلق در دست این تیم‌هاست که توانایی سرکوب و مجازات تیم پسرک را دارند و هیچ نیازی به انجام‌دادن چنین کنش‌هایی ندارند. دلیل این‌که تیم پسرک با تیم‌هایی مواجه می‌شود که به‌لحاظ قدرت در حیثیت عمومی بسیار بالاتری قرار دارند این است که نویسنده می‌خواهد قدرت ساختارها را به‌شکل ملموس و انکارناپذیری به نوجوانان نشان دهد.

۶.۵ مناطق اجرایی در رمان *امپراتور کلمات*

منطقه هر مکانی است که به کمک موانع موجود در خود ادراک انسان را محدود می‌کند. منطقه را می‌توان به سه بخش تقسیم کرد: جلوی صحنه، پشت صحنه، و منطقهٔ خارجی. با درنظرگرفتن یک اجرای خاص، اصطلاح «جلوی صحنه» اشاره به مکانی دارد که اجرا در آن ارائه می‌شود. جلوی صحنه محل ارائهٔ حقایق تأکیدشده توسط مجری یا مجریان است. «پشت صحنه» محل ظهور حقایق سرکوب‌شده است. پشت صحنه مکانی است که مجری می‌تواند انتظار داشته باشد که عضوی از حضّار وارد آن‌جا نشود و با اطمینان حقایقی را نقض کند که در جلوی صحنه بر القای آن‌ها تأکید داشته است (گافمن ۱۳۹۶: ۱۲۳–۱۵۳).

در خانهٔ پسرک، مادر وارد اتاق پسر، که پشت صحنهٔ اوست، نمی‌شود و پسرک مکانی امن برای اجراهای پشت‌صحنه‌ای خود دارد. پسرک برای این‌که مادر او را نبیند از محیط حیاط استفاده می‌کند و از پشت نارون‌های داخل حیاط عبور می‌کند (اکبرپور ۱۳۹۵: ۷). این موارد شامل «کنترل روی محیط» است؛ بدین‌معناکه اگر قرار باشد تیمْ برداشت در حال شکل‌گیری خود را تداوم بخشد، باید ضمانتی وجود داشته باشد که کسی وارد تیم یا حضّار نشود (گافمن ۱۳۹۶: ۱۰۸). باتوجه‌به اجرای پسرک در خانهٔ خودشان و مکالمه‌هایی که از زبان مادر با پسرک بیان می‌شود، می‌توان دریافت که دنیای مادر با دنیای پسرک نوجوان فاصلهٔ زیادی دارد. پسر به‌نوعی از دست سؤال‌وجواب مادر گریزان است و بیش‌تر وقتش را در اتاق خود می‌گذراند. زمانی‌که تیم وارد دریای چین می‌شود به دست سربازان چینی محاصره و اسیر می‌شود (اکبرپور ۱۳۹۵: ۸۵–۸۶)، زیرا وارد منطقه‌ای شده‌اند که انگار متعلق به آن‌ها نیست و فقط با رعایت ساختارهای جهان واقعی می‌توانند وارد آن‌جا شوند. در این رمان، می‌توان دنیای تخیل قهرمانان داستان را متعلق به اجرای پشت‌صحنه‌ای آنان دانست؛ دنیای واقعی دنیایی است که این نوع اجراها در آن پذیرفته و درک نمی‌شود و حتی گاهی واقعیتْ خیالات ما را هم محدود می‌کند؛ هم‌چنان‌که در این رمان سربازان چینی همان واقعیت‌ها هستند.

۶. اجراها و ساختارها در داستان سانی و نقشهٔ جهان

۱.۶ اجرای سانی

سانی در کلاس جغرافیا پاک‌کنش را درمی‌آورد و شروع می‌کند به پاک‌کردن مرز کشورها بر روی نقشه. بی‌اعتنا به عصبانیت مدیر و معلم‌ها، به درخت‌های توی حیاط نگاه می‌کند.

در حضور امپراتور به‌حدی ترسیده است که روی پاهایش از شدت لرزش قادر بـه ایسـتادن نیست (همان: ۹، ۲۲، ۴۰– ۴۱). جواب لبخند معلم علوم را با لبخنـد مـی‌دهـد و دوبـاره بـه منظرهٔ حیاط نگاه می‌کند. بعد از این‌که امپراتور با او حرف می‌زند، کمی جرئت پیدا مـی‌کنـد تا به جواهرات امپراتور دست بزند، اما زبـانش بنـد آمـده و نمـی‌توانـد بـا او صـحبت کنـد (همان: ۹ و ۴۱).

۲.۶ اجرای معلم جغرافیا

معلم جغرافیا پیر است و صدای خسته‌کننـده‌ای دارد. ریـشِ قرمـز و ظـاهر خشـنی دارد. وقتی متوجه بازی‌گوشی سانی می‌شود سریع به‌طرفش می‌رود. وقتی می‌بیند سانی خطوط روی نقشه را پاک کرده عصبانی می‌شود و دست سانی را با خشم و غضب مـی‌چرخانـد. بعد موهای بافتهٔ سانی را از پشت سر می‌گیرد و او را به درون دفتر مـدیر هـل مـی‌دهـد. برای مدیر توضیح می‌دهد که سانی امپراتوری چین را از صحنهٔ جهـان پـاک کـرده اسـت (همان: ۹ و ۲۰– ۲۱).

۳.۶ اجرای مدیر مدرسه

مدیر مدرسه پیرمرد چاقی است که پشت میزش چرت می‌زنـد و کـاری جـز تنبیـه بچـه‌هـا ندارد. وقتی می‌فهمد سانی چه کرده پریشان و عصبانی می‌شود و چند قطره اشک مـی‌ریـزد و با معلم جغرافیا دربارهٔ سانی پچ‌پچ می‌کند و هر دو چند لحظه یک بار به او نگاه مـی‌کننـد (همان: ۲۰– ۲۱). مدیر وقتی معلم جغرافیا و سانی را می‌بیند خوش‌حال می‌شود و می‌گویـد: «از صبح تا حالا کسی را تنبیه نکرده‌ام» و آماده است تا بداند سـانی چـه کـار کـرده تـا او را تنبیه کند. وقتی موضوع را از زبان معلم جغرافیـا مـی‌شـنود، بـر سـر سـانی داد مـی‌کشـد و می‌گوید: «پس ما حالا کجا هستیم؟» سانی را محکوم مـی‌کنـد بـه خیانـت علیـه امپراتـور و می‌گوید: «متأسفانه، ما از صحنهٔ جهان نیست و نابود شده‌ایم و معلوم نیست چـه بـر سـرمان خواهد آمد». با عصبانیت و جدیت خطاب به معلم‌ها می‌گوید: «می‌بینید، یادشان نداده‌اند کـه از کشورشان مثل کیف و کتابشان محافظت کنند». معلم‌ها حقیرانه تأیید می‌کنند: «بلـه همـین طور است. البته ما یادشان داده‌ایم، خودشـان یـاد نگرفتـه‌انـد». سـپس، مقـدمات باخبرشـدن امپراتور از خیانت سانی را فراهم می‌کند (همان: ۲۱– ۲۲). باتوجه‌بـه ایـن مـوارد، معلـم پیـر جغرافیا و مدیر مدرسه به‌شکلی افراطی مقید به ساختارها هستند.

۴.۶ اجرای معلم علوم

ماجرای سانی برای معلم علوم جالب است. او داستان‌نویس است. وقتی همهٔ معلم‌ها از ترس امپراتور علیه سانی شعار می‌دهند او ساکت است و به دوردست‌ها نگاه می‌کند، اما نزد امپراتور دست‌هایش می‌لرزد (همان: ۲۲ و ۳۹– ۴۱). به سانی لبخند می‌زند. در جواب دستور امپراتور جمله‌ای می‌گوید که همه به امپراتور می‌گفتند: «همین‌طور است امپراتور». بعد به‌دنبال دستور امپراتور چند صفحه از داستان را برای او خالی می‌گذارد (همان: ۲۲ و ۴۱).

۵.۶ اجرای امپراتور

امپراتور معمولاً در حال کتاب‌خواندن است، اما ارتباط او با دنیای کتاب به‌گونه‌ای است که نمی‌تواند آن را در سخن‌رانی‌هایش بگوید، چون مردم او را دیوانه می‌پندارند (همان: ۳۷– ۳۸). سانی را به حبس در دنیای کتاب محکوم می‌کند. وقتی می‌بیند مردم از شنیدن حکم مجازات سانی تعجب کرده‌اند با عصبانیت خود را به جایگاه می‌رساند و می‌گوید: «بله آدم می‌تواند برود داخل کتاب». بعد می‌خندد و می‌گوید: «مرگ در کتاب خیلی تماشایی است». به‌طرف سانی می‌رود و او را بغل می‌کند. با لحنی صمیمی به سانی می‌گوید: «دختر، تو عجب خوش‌شانسی! دنیای حروف و کلمات از بهشت هم زیباتر است». از معلم علوم می‌خواهد چند صفحه از داستان را برایش خالی بگذارد تا روزی با تاج و زره و شمشیر وارد آن شود (همان: ۳۸– ۴۱).

۶.۶ کنش‌های هم‌ردیف‌کننده در داستان سانی

در داستان سانی، معلم جغرافیا و مدیر هیچ کنش هم‌ردیف‌کننده‌ای نسبت‌به سانی انجام نمی‌دهند؛ در موضع قدرت با او برخورد می‌کنند و لزومی در انجام‌دادن کنش‌هایی از این نوع نمی‌بینند؛ چون بزرگ‌تر از او هستند و اجازه دارند او را تنبیه کنند. سانی نیز، به‌رغم تنبیه و تهدیدها، از انجام‌دادن هرگونه کنش هم‌ردیف‌کننده برای آرام‌کردن اوضاع پرهیز می‌کند. ماجرای سانی نیز برای معلم علوم جذابیت دارد؛ هم‌چنین واکنش بی‌اعتنای سانی دربرابر مدیر و معلم جغرافیا را جالب می‌بیند و چون مثل مدیر و معلم‌های دیگر فکر نمی‌کند، به سانی لبخند دوستانه‌ای می‌زند و سانی نیز در جوابش لبخند می‌زند (همان: ۲۰– ۲۲). امپراتورْ سانی را بغل می‌گیرد و با لحنی دوستانه و صمیمی با او حرف

می‌زند و به او نشان می‌دهد که رفتن به دنیای کتاب مجازات نیست. او با این رفتار خود باعث می‌شود که سانی اندکی از ترس و دلهرهٔ اولیه در برخورد با امپراتور دور شود و به خود جرئت دهد که جواهرات روی لباسش را لمس کند (همان: ۴۰– ۴۱).

با نگاهی کلی به داستان سانی و نقشهٔ جهان، که در گذشته‌های دور اتفاق می‌افتد، بزرگ‌سالان در تحمیل ساختارهای موردپذیرش جامعه به کودکان می‌کوشند و اگر رفتار اشتباهی از کودکان صادر شود، بی‌رحمانه مجازاتشان می‌کنند. معلم علوم و امپراتور نیز، که تفاوت‌هایی با دیگران دارند، به‌دلیل اختناق حاکم بر جامعه، مسامحهٔ آشکاری نسبت‌به سانی نشان نمی‌دهند. واکنش سانی به خشم و آشفتگی مدیر و معلم جغرافیا بیان‌گر آن است که او گفته‌ها و باورهای بزرگ‌ترها را نمی‌پذیرد.

۷. نتیجه‌گیری

نویسندهٔ رمانْ بزرگ‌سالان را، به‌دلیل آگاهی و تجربهٔ بیش‌تر نسبت‌به نوجوان، در جایگاهی قرار داده است که بدون این‌که همیشه لازم باشد به نوجوان توضیح دهند، او را در مسیری قرار دهند که خودشان صلاح می‌دانند. ویژگی جسارت و کنجکاوی را در نوجوانان ستایش می‌کند، اما، به‌دلیل همین ویژگی‌ها، جلب‌اعتماد آنان را با سپردن تصمیم‌ها و آزادی‌های جزئی راهی درست و مطمئن می‌داند تا نوجوانان مطیع بزرگ‌سالان شوند. شخصیت‌های بزرگ‌سال در رمان *امپراتور کلمات* دو گونه‌اند: دستهٔ اول کسانی هستند که نوجوانان را درک می‌کنند، با راه‌نمایی یا هم‌راهیْ آنان را برای رسیدن به خواسته‌هایشان کمک می‌کنند، و ساختارهای مقبول خود را به آن‌ها تحمیل نمی‌کنند؛ دستهٔ دوم کسانی هستند که سخت پای‌بند ساختارها هستند و اگر نوجوان به چیزی تمایل داشته باشد که خلاف افکار آن‌هاست، مانعِ می‌شوند. شخصیت نویسنده ازطرفی به بچه‌ها اعتماد دارد و آن‌ها را تشویق می‌کند تا ساختارهای موجود در دنیای واقعی را به‌چالش بکشند. ازطرف‌دیگر، امکان این تجربه را به آن‌ها می‌دهد که بدانند همیشه نمی‌توان با ساختارها جنگید یا خلاف آن عمل کرد، بلکه هر فرد، به‌عنوان یک کارگزار در جامعه، فقط می‌تواند برای ایدهٔ موردپسند خود تلاش کند و توانایی او در دگرگون‌کردن مسائل بسیار محدود است.

قیافه و منش شخصیت‌های بزرگ‌سال در حضور شخصیت‌های نوجوان در ایجاد نوع ارتباط این دو گروه با یک‌دیگر نقش بنیادی دارد؛ جایی که بزرگ‌ترها به نوجوانان اعتماد کنند آن‌ها نیز به بزرگ‌تر خود اعتماد می‌کنند؛ چندان‌که سخنان و تذکرهای بزرگ‌ترها را باور می‌کنند یا دستِ‌کم متوجه‌اند که قصد آن‌ها راه‌نمایی و کمک است. این اعتماد تاحدی

پیش می‌رود که حتی بچه‌ها حاضرند این دسته از بزرگ‌سالان را وارد تیم خود کنند و پشت صحنهٔ اجرای خود را به آن‌ها نشان دهند. واکنش نوجوانان دربرابر بزرگ‌سالان دستهٔ دوم فرار، بی‌اعتنایی، یا مبارزه است و هرجا هم قدرت این کارها را نداشته باشند با نارضایتی تسلیم آنان می‌شوند. رابطهٔ شخصیت‌های بزرگ‌سال و نوجوان به‌گونه‌ای است که قیافه و منش نوجوانان در حضور بزرگ‌ترهایشان صرفاً واکنشی دربرابر رفتار و کردار بزرگ‌سالان نسبت‌به آنان است. در این رمان، درکنار بزرگ‌سالانی که درک درستی از دنیای نوجوان ندارند شخصیت‌هایی هم هستند که خواسته‌های نوجوانان را می‌فهمند و به آنان کمک می‌کنند. اگر یاری چنین شخصیت‌هایی نباشد، نوجوان درمانده می‌ماند.

رمان *امپراتور کلمات* نوجوان را در اجتماع یک کارگزار ضعیف معرفی می‌کند که زندگی او تحت‌کنترل بزرگ‌ترهاست و به‌خودی‌خود در شکل‌دادن ساختارهای جامعه تأثیری ندارد. البته، تأثیر نوع ارتباط بزرگ‌سالان با فرزندان خود یا درکل با افراد کم‌سن در پیشرفت آن‌ها انکارناپذیر و یکی از مسائل مهم در جوامع امروزی است. اما رمان نوجوان، باتوجه‌به عنوان خود، ادعای مخاطب قراردادن نوجوانان را دارد. بنابراین، جریان داستان باید به‌گونه‌ای باشد که راه‌کارهایی به خوانندهٔ نوجوان بدهد تا اگر در وضعیتی قرار گرفت که مجبور به تحمل تنهایی شد و حتی امیدی به هم‌راهی یکی از بزرگ‌ترهای خود نداشت باید چه کار کند. درصورتی‌که این رمان بیش‌تر خطاب به بزرگ‌سالانی است که فرزند نوجوان دارند یا به‌نحوی با افرادی از این گروه سنّی ارتباط دارند و نمی‌دانند چه رفتار و برخوردی با آن‌ها درست است. پایان رمان شرایطی را برای مخاطب توصیف می‌کند که کسی نیست تا برای نجات قهرمانان کاری کند؛ به این اکتفا می‌شود که هرکس باید خودش تلاش کند. اما جای خالی بیان یا پیش‌نهاد چگونگی این تلاش کاملاً مشهود است و درنهایت خوانندهٔ نوجوان را میان چالش‌ها و ناگفته‌های خود با بزرگ‌ترهایش تنها می‌گذارد.

کتاب‌نامه

آقاپور، فرزانه و سعید حسام‌پور (۱۳۹۵)، «بررسی عنصرهای کارناوالی رمان‌های نوجوان ایرانی براساس نظریهٔ میخائیل باختین»، *ادبیات پارسی معاصر*، س ۶، ش ۱.

اکبرپور، احمد (۱۳۹۵)، *امپراتور کلمات*، تهران: پیدایش.

ایمانی، محمدتقی و گلمراد مرادی (۱۳۹۰)، «روش‌شناسی نظریهٔ اجتماعی گافمن»، *زن و جامعه*، س ۲، ش ۲.

توسلی، غلام‌عباس (۱۳۸۹)، *نظریه‌های جامعه‌شناسی*، تهران: سمت.
جلایی‌پور، حمیدرضا و جمال محمدی (۱۳۸۷)، *نظریه‌های متأخر جامعه‌شناسی*، تهران: نی.
جمالی، عاطفه و حسین قربانی (۱۳۹۵)، «تحلیل *امپراتور کلمات* برپایهٔ نظریهٔ فاصله‌زدایی کارل مانهایم»، *جستارهای نوین ادبی*، س ۴۹، ش ۴.
جوکاری، مهناز (۱۳۹۳)، *بررسی شگردهای ارائهٔ ایدئولوژی و راه‌کارهای خوانش انتقادی در چهار رمان نوجوان ایرانی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه شیراز.
حسام‌پور، سعید (۱۳۸۹)، «بررسی خوانندهٔ نهفته در داستان‌های احمد اکبرپور برپایهٔ نظریهٔ ایدن چمبرز»، *مطالعات ادبیات کودک*، س ۱، ش ۱.
رندلز، کیمبرلی (۱۳۹۴)، *ادبیات کودک*، ترجمهٔ مهدی حجوانی، تهران: افق.
فلاحی، محمدهادی و نگار حمزوی زرقانی (۱۳۹۹)، «چگونگی بازنمایی کودکان در ادبیات روایی بزرگ‌سالان از دیدگاه گفتمان‌شناسی انتقادی»، *ادبیات پارسی معاصر*، س ۱۰، ش ۲.
قلزم، زهره (۱۳۹۲)، *نقد و بررسی نقش‌های جنسیتی ده رمان نوجوان برگزیدهٔ دههٔ هشتاد براساس نظریهٔ جنسیت و نوع ادبی از دیدگاه جان استیونز*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه شیراز.
گافمن، اروینگ (۱۳۹۶)، *نمود خود در زندگی روزمره*، ترجمهٔ مسعود کیان‌پور، تهران: مرکز.
لوپز، خوزه و جان اسکات (۱۳۹۱)، *ساختار اجتماعی*، ترجمهٔ یوسف صفاری، تهران: آشیان.
هوارث، دیوید (۱۳۹۷)، «واساختن ساختار و کارگزار»، در: *تحلیلِ گفتمان سیاسی؛ امر سیاسی به‌مثابهٔ یک برساخت گفتمانی*، ترجمهٔ امیر رضایی‌پناه و سمیه شوکتی مقرب، تهران: تیسا.
یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۹۵)، *نظریه و روش در تحلیلِ گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نی.