ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال ششم، شمارهٔ اول، بهار ۱۳۹۵، ۱ – ۲۳

بررسی عنصرهای کارناوالی رمان‌های نوجوان ایرانی براساس نظریهٔ میخائیل باختین

فرزانه آقاپور*
سعید حسام‌پور**

چکیده

هدف پژوهش حاضر، تحلیل رمان‌های نوجوان ایرانی، در چارچوب نظریهٔ کارناوال باختین است. «امپراطور کلمات»، «هستی» و «دخترهٔ خل‌وچل» به‌دلیل داشتن کنش و فضای کارناوالی، به‌صورت هدفمند از میان رمان‌های نوجوان ایرانی انتخاب شدند. به‌دلیل اهمیت توانمندسازی نوجوان و پرورش صدای متمایزش، پرداختن به این نظریه ضروری است. روش پژوهش، تحلیل محتوای کیفی با روی‌کرد توصیفی‌تحلیلی است. براساس یافته‌ها، «امپراطور کلمات» با پدیدآوردن فضایی کارناوالی، اقتدار بزرگسال را می‌شکند و نوجوان را توانمند می‌کند. نوجوانان با درنوردیدن مرزها، نژادها و طبقه‌های مختلف را کنار هم قرار می‌دهند، اما مرزهای آهنین هنجارها، شکستنی نیستند و نه تنها نوجوانان که بزرگسالان را نیز محدود می‌کنند. در «هستی»، کنش‌های هنجارشکنانهٔ نوجوان، در جامعه‌ای که نوجوانان ستم‌دیده‌اند، رسمیت و قدرت بزرگسالان را خدشه‌دار می‌کند. هنجارشکنی نوجوان، معطوف به قانون‌های خانه و جامعه و در زمینهٔ جنسیت، دگرپوشی و گزینش هویت مردانه برای رسیدن به هویت زنانه در جامعهٔ مردسالار اتفاق می‌افتد. در «دخترهٔ خل‌وچل»، طنز کارناوالی، قدرت مردانه را به نفع زنان رنج‌کشیده به سخره می‌گیرد. جنون نوجوان، زبانش را بی‌پرواتر و کنش‌هایش را کارناوالی‌تر می‌کند، اما تمسخر، تنها شکست هنجارها را یادآور می‌شود و تغییر

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز (نویسندهٔ مسئول)، farham.169@gmail.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز، shessampour@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۳/۳

دیگری در مناسبت‌های جامعهٔ مردسالار به وجود نمی‌آورد. در نگاهی مقایسه‌ای، هنجارشکنی نوجوان در «هستی»، نتیجه‌بخش‌تر بوده است.

کلیدواژه‌ها: باختین، رمان نوجوان، کارناوال، هنجارشکنی، *امپراطور کلمات*، *دخترهٔ خل‌وچل*، *هستی*.

۱. مقدمه

از زمانی‌که دورهٔ نوجوانی به رسمیت شناخته شد و توانست مرزهای خود را از کودکی و بزرگسالی جدا کند، ادبیات ویژهٔ نوجوان نیز اهمیت به‌سزایی پیدا کرد. نوجوانی، دوره‌ای کلیدی در یافتن هویت و رسیدن به استقلال نظر و اندیشه است و ادبیات نوجوان، باید مخاطبانش را به رشد و فراباليدگی برساند و آینه‌ای، برای بازتاب دغدغه‌های نوجوان‌ها باشد. در این راستا، توانمندسازی نوجوانان، پرورش صدای متمایز آنان و هدایتشان به‌سمت کنشگری و عاملیت، از بحث‌های جدی مطرح در ادبیات نوجوان و خاص‌تر از آن، در رمان نوجوان است.

باختین، از نظریه‌پردازانی است که منظومهٔ نظری شایان توجهی در باب بحث‌های یادشده دارد و نظریهٔ کارناوالش، در خوانش ادبیات نوجوان راهگشا و سودمند خواهد بود. نظریهٔ کارناوال باختین در خوانش ادبیات کودک و نوجوان، در پژوهش‌های خارجی به کار گرفته شده است، اما جای پژوهش‌های نظری در زمینهٔ کارناوال، در ادبیات کودک و نوجوان ایران خالی است و پرداختن به آن، ضروری به نظر می‌رسد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱.۱ پیشینهٔ پژوهش

۱.۱.۱ پیشینهٔ داخلی

نظریهٔ کارناوال در ادبیات نوجوان ایران، برای نخستین بار در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد آقاپور (۱۳۹۲) بررسی شد و پیش از آن، در منابع فارسی هرچه بود، به پژوهش‌های کارناوالی در ادبیات بزرگسال تعلق داشت. آقاپور، دنیای فانتزی شش رمان نوجوان ایرانی و خارجی را در پرتو نظریهٔ کارناوال و همچنین چندآوایی باختین، به‌صورت مقایسه‌ای بررسی کرده است. این جستار، روی‌کرد پایان‌نامهٔ یادشده را معرفی می‌کند و نمایندهٔ بخشی از آن پژوهش است. غیر از این پژوهش، پژوهش دیگری متمرکز بر نظریهٔ کارناوال انجام

نشده است، هرچند چندآوایی باختین در چند پژوهش از جمله ایزدپناه (۱۳۹٤) و جوکاری و حدائق (۱۳۹٤) بررسی شده است. ایزدپناه، چندآوایی را در ارتباط با دیگربودگی بررسی می‌کند و جوکاری و حدائق، بر گفتمان روایی در رمان نوجوان و میزان نفوذ ایدئولوژی در آن تمرکز دارند.

فشی (۱۳۸۸)، جنبه‌های کارناوالی را که شامل التقاط‌گرایی و تقدس‌زدایی است، در پنج اثر جمال‌زاده بررسی می‌کند.

پیرخدری (۱۳۸۹)، از نظریهٔ کارناوال به‌عنوان بستری برای ارائهٔ خوانشی نو از مثنوی مولوی و شناخت توان‌های بالقوهٔ آن استفاده می‌کند. او تأکید دارد که کارناوالی‌بودن یک اثر، تنها به بود یا نبود یک یا چند عنصر کارناوالی وابسته نیست و روح یک اثر و کلیت آن، باید کارناوالی باشد.

رمضان‌زاده (۱۳۹۲)، از سه مفهوم کارناوال، گروتسک و بازی نظریهٔ باختین، در تحلیل نمایشنامه‌های معاصر ایرانی کمک می‌گیرد.

۲.۱.۱ پیشینهٔ خارجی

باختین (Bakhtin, ۱۹۸٤) در رابله و دنیایش، با نگرشی جامع به فرهنگ عامه و خندهٔ مردمی در دورهٔ رنسانس، نظریهٔ کارناوال را با توجه به اثر داستایفسکی، تشریح کرده است. او رابله را یکی از نویسنده‌های ماندگار و از بزرگ‌ترین سازندگان ادبیات نو می‌داند که به فرهنگ عامه و غیررسمی، به‌طور گسترده‌ای پرداخته است.

در خوانش کارناوالی ادبیات کودک و نوجوان، استیونز (John Stephens ۱۹۹۲) بحث می‌کند که کارناوال در ادبیات کودک، در بازی‌گونگی و هنجارشکنی ریشه دارد و با جدیت و قدرت در تضاد است. قهرمان کارناوالی، گاه احمق یا دلقک است و پیش‌فرض‌ها و باورهای پیچیدهٔ اجتماعی را بازتاب می‌دهد. «وقفهٔ کارناوالی» یا زمان تنفس و آزادی موقت، بحث «ارتباط بدن با عمل نمادین خوردن» و همچنین، «عملکرد دفعی» از دیگر بحث‌های مطرح در کتاب *زبان و ایدئولوژی* هستند.

الیک (Elick، ۲۰۰۱) بخش‌هایی از رمان‌های لوییس و تریور را با دیدی کارناوالی می‌نگرد و مناسبت‌های قدرت و چندآوایی‌بودنشان را بررسی می‌کند. در این رمان‌ها، علاوه بر حضور و تلفیق بزرگسال و کودک، شخصیت‌های حیوانی نیز، کنار شخصیت‌های انسانی حضور دارند. به باور او، کنش کارناوالی، هنگام مذاکرهٔ شخصیت‌ها بر سر مناسبت‌های قدرت، منجر به ایجاد تغییرهای چندآوایی می‌شود.

نیکولایوا (Maria Nikolajeva، ۲۰۰۲)، کارکرد گونه‌ای خاص از قصه‌های پریان را در اتحاد جماهیر شوروی بررسی می‌کند. این قصه‌ها، در عین نشان‌دادن عقاید بسته و محدود حکومتی، پیام واژگونی را برای خوانندگان هوشمند به همراه دارند. او با خوانشی کارناوالی از این قصه‌ها نشان می‌دهد که نویسندگان شوروی سابق، کودک را با قراردادن در شرایط نامتعارف، تا حدودی توانمند می‌کنند، اما در نهایت به همان فضای خانه و قانون‌های بزرگسال بازمی‌گردانند. درواقع، هدف آن‌ها، بهره‌گیری از آموزه های تربیتی، برای فرمان‌بردارساختن کودکان است.

نیکولایوا (۲۰۰۹) در مقالهٔ دیگری، از نظریهٔ کارناوال کمک می‌گیرد تا مفهوم دیگرانگی، صدا و مناسبت‌های قدرت میان کودک و بزرگسال را بررسی کند. به گفتهٔ او، روایت بزرگسال به ناگزیر، میزان دیگرانگی را آشکار می‌سازد. ساختارهای قدرت در هیچ‌جا به اندازهٔ ادبیات کودک آشکار نیستند، اما اخیراً نویسندگان کودک، آگاهانه در پی تغییر و واژگونی کارکرد تضعیفی آنند.

جوردنا هال (Hall، ۲۰۱۱) کارناوال، گروتسک و تقابل فرهنگ رسمی و عامه را در مجموعهٔ هری پاتر بررسی می‌کند و مؤلفه‌های خندهٔ مردمی باختین را، تعیین‌کنندهٔ معیارهای خوب و بد رمان می‌داند. به استنباط او، هری پاتر در نگاه نخست، کتابی محافظه‌کارانه در ژانری محبوب به نظر می‌رسد که می‌کوشد گروه‌های مختلف خوانندگان را جذب کند، اما رولینگ از آن برای خوانش تخریبی بهره می‌جوید.

پژوهش حاضر، مؤلفه‌های کارناوالی را طبق نظریهٔ کارناوال میخاییل باختین، در سه رمان نوجوان *امپراطور کلمات*، *هستی* و *دخترهٔ خل‌وچل* واکاوی می‌کند. *هستی*، از میان داستان‌های واقع‌گرا و دو نمونهٔ دیگر در نوع فانتزی به‌صورت هدفمند گزینش شده‌اند.

این جستار در پی پاسخ‌دادن به پرسش‌های زیر است: ۱. مؤلفه‌های کارناوالی در بخش‌های شخصیت‌پردازی و تکنیک‌های روایی، در رمان‌های برگزیدهٔ پژوهش کدامند؟ ۲. رمان‌های مذکور تا چه حد در توانمندسازی نوجوان و تمایزبخشی به صدای ویژهٔ او موفق بوده‌اند؟

۲. مبانی نظری

۱.۲ کارناوال

باختین، آغازگر پژوهش‌های کارناوالی نیست. نورتروپ فرای و باربر در پژوهش‌های ادبی انگلیسی بسیار تأثیرگذار بودند و هر دو روی‌کردی سنتی داشتند، اما باختین، «مفهوم عمیقاً ایدئولوژیکی را از پدیدهٔ کارناوال و پدیدهٔ جشنواره ارائه می‌دهد که مدنظر مارکسیست‌ها، آنارشیست‌ها و انسان‌گرایان است». گرچه او، سال‌ها پیش از ارائهٔ رسالهٔ دکتری‌اش با عنوان «رابله و دنیایش»، به کارناوال و تاریخچهٔ طنز پرداخته بود، (نولز، ۱۳۹۱: ٤٨) در «رابله و دنیایش»، نظریه‌اش را دربارهٔ کارناوال و فرهنگ عامه بیشتر تبیین کرد و به بررسی آن در رمان‌های چندآوایی داستایوفسکی همت گماشت.

مفهوم ضعیف شخصیت مردمی و فولکلور، در دورهٔ پیش‌رمانتیک ایجاد شد و با «هردر» و رمانتیک‌ها به کمال رسید. در این مفهوم، فرهنگ عجیب بازار و خندهٔ مردمی، در کنار افسانه، ادب غنایی و حماسه، هیچ جایگاهی نداشتند. متأسفانه طبیعت خندهٔ مردمی، حتی کاملاً تحریف شد و مفهوم بیگانه‌ای از شوخی در چارچوب فرهنگ مدرن و زیبایی‌شناسی بورژوازی، بر این تفسیر تحمیل شد، درحالی‌که «خندهٔ مردمی کارناوال، برابری‌خواه است و در کارناوال، به جای مرگ، تمسخر عامل هم‌ترازی است (همان: ٤٦).

جشن‌های کارناوالی و مناظر خنده‌دار و تشریفات مرتبط با آن‌ها، جایگاه مهمی در زندگی انسان قرون وسطایی داشتند. انواع شکل‌های جشن‌ها و تشریفات مبتنی بر خنده، در همهٔ کشورهای اروپای قرون وسطی وجود داشت و زیرکانه، از مراسم و جشن‌های مذهبی جدی، رسمی، مقدس، فئودالی و سیاسی متمایز می‌شد (Bakhtin, 1984a: 5).

آن‌ها جنبه‌ای کاملاً متفاوت، غیررسمی، فرامقدس و فراسیاسی از دنیا، انسان و رابطه‌های انسانی را پیشنهاد دادند و دنیای دومی، خارج از سیستم رسمی ساختند؛ دنیایی که بدون درنظرگرفتن آن، هشیاری فرهنگی قرون وسطی و فرهنگ رنسانس، درک نمی‌شوند.

ویژگی برجستهٔ تشریفات مذهبی خنده‌دار و مناظر قرن‌های میانه، جدایی‌شان از مراسم مذهبی، همانند مناجات‌های کلیسا است. اساس خنده، همهٔ آن‌ها را از تعصب مذهبی و مقدس، عرفان و تقوی رها می‌کند. این مراسم هم‌چنین، از جادو و دعا عاری‌اند و به حوزه‌ای کاملاً متفاوت از کلیسا و مذهب تعلق دارند. کارناوال در مرز هنر و زندگی قرار

می‌گیرد و در واقعیت، خود زندگی است که با الگوی مشخصی از بازی شکل گرفته است (ibd: 6-7).

«سطوح گوناگونی از جامعهٔ قرون وسطایی، در کارناوال‌ها شرکت می‌کردند» (نولز، ۱۳۹۱: ٤٧) و مقدس و نامقدس، بلندپایه و دون‌پایه، بزرگ و بی‌ارزش و عاقل و احمق درهم می‌آمیختند (Bakhtin, 1984b: 123). کارناوال، بین بازیگران و تماشاگران، تمایزی قائل نیست. کارناوال صحنه‌ای نیست که تماشاگران می‌بینند؛ بلکه در آن زندگی می‌کنند و همچنین، همه در این مراسم شرکت می‌کنند؛ به‌دلیل آنکه کارناوال، همهٔ مردم را می‌پذیرد.

دنیای بی‌مرز فرم‌های خنده‌دار و آشکارسازی، با جدیت و رسمیت نظام کشیشی قرون وسطی و فرهنگ فئودال در تناقض است. علی‌رغم تنوع آن‌ها، جشنواره‌های کارناوالی مردمی، تشریفات مذهبی و دینی خنده‌دار، دلقک‌ها و احمق‌ها، غول‌ها و کوتوله‌ها، شعبده‌بازها و ادبیات متنوع پارودی، سبکی مشترک دارند؛ همهٔ آن‌ها متعلق به شوخی مردمی کارناوالی‌اند.

ظهور این فرهنگ مردمی، سه شکل مشخص دارد:

۱. نمایش‌های تشریفاتی: کارناوال‌های نمایشی مجلل، نمایش‌های طنزآمیز بازار؛

۲. ترکیب‌های شفاهی خنده‌دار: تقلیدهای تمسخرآمیز (parody) شفاهی و کتبی، به لاتین و زبان بومی؛

۳. ژانرهای متعدد: دشنام‌ها، قسم‌ها و نشان‌های عامه. این سه نوع از طنز مردمی، جنبهٔ خنده‌دار یکسانی را از دنیا بازتاب می‌دهند و درهم‌تنیده‌اند (Bakhtin, 1984a: 4-7).

دشنام‌های کارناوالی، به تمسخر و توهین خدایان اختصاص داشتند و دوسویه بودند؛ «یعنی همزمان با تحقیر و تسخیف ابژهٔ خود، به بازسازی و احیای آن نیز می‌پرداختند» (پورآذر، ۱۳۹۱: ۱۵).

۲.۳ خوانش کارناوالی ادبیات کودکان و نوجوانان

کارناوال، از نظریه‌های ویژهٔ ادبیات کودک نیست و آرای باختین، به حوزهٔ ادبیات بزرگسال تعلق دارند، اما همان‌طور که در پیشینه اشاره شد، این نظریه چندی است وارد ادبیات کودک و نوجوان شده است و در تبیین روابط قدرت بین کودک/ نوجوان و بزرگسال به کار می‌رود.

گرچه سنت کارناوال در ادبیات کودک و نوجوان رو به رشد است، اما به علت ساخت ژانر توسط بزرگسالان، کارناوال برای کودکان/ نوجوانان، با ویژگی‌های توصیف‌شدهٔ باختین تفاوت دارد ... شبیه‌سازی‌ها و عناصر کارناوالی، در داستان‌های کودک مدام ظاهر می‌شوند و موضوع سانسورهای بزرگسالان هستند. این عناصر، به جای شکل‌های افراطی شکم‌پرستی و محرومیت، تمایل‌های جنسی (جایگزین‌شده با پرسش‌های بی‌پرده) و عملکردهای دفعی (جایگزین‌شده با فرصت‌های کثیف‌شدن)، ظاهر می‌شوند (Stephens, 1992: 122, Hall).

کارناوال ماهیت رابطهٔ قدرت‌مدار بزرگسالان و کودکان را آشکار می‌سازد و به کودکان کمک می‌کند در راستای کسب استقلال و صدای مستقل خودشان گامی بردارند. کارکرد دیگر به‌وجودآمدن رخنه در قدرت بی‌چون بزرگسالان، این است که آن‌ها می‌دانند رفتارهایشان به پرسش کشیده خواهد شد و نمی‌توانند به‌دلخواه یا یک‌سر، به نفع خود عمل کنند.

خواندن متن‌های کارناوالی، راهی را پیش پای خوانندگان کودک می‌گذارد که به تجربه‌هایشان، خارج از کنترل نهادهای بزرگسال توجه کنند. جان استیونز و ماریا نیکولایوا، از منتقدان برجسته‌ای هستند که دربارهٔ این پدیده، در پیوند با خرده متن‌های ایدئولوژیک، در ادبیات کودک مطالعه کرده‌اند (Hall, 2011: 71).

نیکولایوا، پژوهشگران ادبیات کودک را به خوانش کارناوالی متن های کودکان دعوت می‌کند؛ زیرا معتقد است ادبیات کودک، کارکرد ستمگرانهٔ خود را واژگون می‌کند. به اعتقاد او، برانداختن قطعی هنجارهای بزرگسالان ناممکن است، تنها می‌توان با روی کرد کارناوالی به کودکان آموخت که هنجارهای بزرگسالان مطلق و نفوذناپذیر نیستند (Loyd, 2010: 1-2).

ساختار قدرت در هیچ‌جا، به آشکاری ادبیات کودک و نوجوان نمود نیافته است؛ ابزاری که قرن‌هاست بزرگسالان قدرتمند، برای آموزش، اجتماعی‌کردن و ستم به کودکان ضعیف به کار می‌برند. ادبیات کودک معاصر، هوشمندانه شروع به واژگونی کارکرد ستمگرانهٔ خود کرده است. این ادبیات، موقعیت‌هایی را توصیف می‌کند که در آن، ساختارهای قدرت موجود، به چالش کشیده می‌شوند (Nikolajeva, 2009: 13). کارناوال، بر قدرت تمرکز می‌کند و ارتباط تنگاتنگی با ادبیات کودک و نوجوان دارد. نظریه‌های دیگری نیز، ازجمله زن‌گرایی و کوییر (queer) همانند کارناوال، به بررسی موقعیت‌های قدرت و به‌چالش‌کشیدن ترتیب قدرت موجود می‌پردازند. اصطلاح هترولوژی (heterology)، همهٔ

این نظریه‌ها را شامل می‌شود، با ادبیات کودک انطباق‌پذیر است و نابرابری و نبود تقارن بین گروه‌های مختلف اجتماعی را به پرسش می‌کشد (Nikolajeva, 2005: xi-xii).

با روی‌کرد هترولوژیک (دگرسانی)، هنجارها قراردادی هستند و مهم‌تر اینکه همهٔ بحث دربارهٔ هنجارها و انحراف از آن‌ها، حق تقدم و درنتیجه، قدرت را به هنجارشکنی می‌دهد. هنجار و هنجارگرایی، از مفهوم‌های بنیادی مطالعات دیگرانگی (heterological) هستند و در ادبیات کودک، تمرکز بر هنجارهای بزرگسال است (Nikolajeva, 2009: 13-16). بزرگسالان در مقایسه با کودکان، در جامعهٔ ما قدرت نامحدودی دارند که در زندگی واقعی و ادبیات، هنجار نامیده می‌شود. نظریهٔ کوییر به جای جای‌گزین‌کردن هنجاری با هنجار دیگر، ادعا می‌کند که شرایط گوناگون، به یک‌اندازه هنجارند (Nikolajeva, 2005: xii). درمجموع، ادبیات کودک و نوجوان امروز، آگاهانه در پی تغییر و واژگونی کارکرد تضعیفی خود برآمده است و موقعیت‌هایی را توصیف می‌کند که ساختار قدرت تثبیت‌شده را به چالش می‌کشند. نظریهٔ کارناوال، ابزار مناسبی برای بررسی این موضوع به شمار می‌آید (Nikolajeva, 2009: 13).

در متن کارناوالی، روال عادی کارها، به‌طور موقت واژگون می‌گردد. بنابراین، ضعیف و ستم‌دیده، قوی و ثروتمند می‌شوند. کودکان جامعهٔ ما، ستم‌دیده و ناتوانند، هیچ منبع مالی ندارند و در تصمیم‌گیری‌های سیاسی و اجتماعی، صدایی برای آن‌ها در نظر گرفته نمی‌شود. در ضمن، بزرگسالان از آن‌ها انتظار دارند که شمار زیادی از قانون‌ها را بی‌چون و چرا بپذیرند، اما به گونه‌ای متضاد، بزرگسالان در قصه‌هایی که برای لذت کودکان می‌نویسند، به آن‌ها اجازه می‌دهند برای مدت کوتاهی و در شرایط خاصی، قوی، شجاع، غنی، قدرتمند و مستقل باشند (Nikolajeva, 2002: 177).

گرچه کودک/ نوجوان در نهایت، به خانه بازگردانده می‌شود، داستان تأثیر واژگون‌کننده‌ای دارد و نشان می‌دهد که قانون‌های تحمیل‌شده بر آن ها قراردادی هستند. قانون‌ها موشکافانه بررسی می‌شوند؛ هرچند هنوز هم هنجار معرفی می‌شوند. نویسندگان از راه‌کارهایی برای این منظور بهره می‌گیرند (Nikolajeva, 2009: 17) که یکی از آن‌ها، کارکرد وقفه یا مهلت (time-out) است. وقفه، ساختارهای قدرت سنتی را، به‌ویژه میان مابان و کودک می‌شکند؛ مانند فضای کارناوال که سلسله مراتب اجتماعی کلیسا را زیر پا می‌گذارد، اما این ساختارشکنی مقطعی است و کودک به فضای امن خانه بازگردانده می‌شود (Hall, 2011: 80).

استیونز، مفهوم وقفه را از کارناوال قرون وسطی، در معنی فرصتی موقت برای آزادی و برهم‌زدن روال عادی امور به ادبیات کودک می‌آورد. در این فضای اجتماعی، کودک، توانمندی گذرایی را تجربه می‌کند. راه‌کار ادبی وقفه در ادبیات کودک، کودک را به ماجراجویی خارج از مرزهای معصومیت می‌کشاند و نویسنده از این ابزار، برای کاهش فشار قدرت از دوش کودک داستانی بهره می‌جوید (stephens, 1992: 132-139).

بهترین ادبیات کودک، ظرفیت به‌چالش‌کشیدن هنجارهای بزرگسال را دارد. آثار ادبی، از ژانرهای مختلف (فانتزی، ماجرایی، پادآرمان‌شهری dystopia)، زمینه‌ها (رابینسون‌وار robbinsonade، شرق‌گرایی)، شخصیت‌ها (قهرمان، ضدقهرمان، حیوان‌ها و هیولاها) و ابزار روایی مانند صدا، تمرکزگرایی و عاملیت (Subjectivity) استفاده می‌کنند. شاید فانتزی رایج‌ترین ابزار کارناوالی باشد؛ زیرا کودک با توانایی معمولی، از راه انتقال به قلمرو جادویی، با به‌دست‌آوردن ویژگی‌های قهرمانی و نیروهای جادویی توانمند می‌شود (Nikolajeva, 2009: 17).

یکی از ویژگی‌های کارناوال، توانمندسازی کودکی است که کاملاً تنهاست و بنابراین، آزادی انجام هر کاری را دارد (Nikolajeva, 2002: 185). کارناوال، کودک را در موقعیتی فراتر از بزرگسال قرار می‌دهد. این دیدگاه، برگرفته از کودک بی‌گناه رمانتیک است. در بسیاری از رمان‌های نوجوان، کودک رسالت دارد بر ترتیب حاکم پذیرفته‌شده و ستمگر چیره شود. هنوز هم بازساخت ترتیب نو، در پایان داستان‌های کارناوالی، شخصیت را یا تنها اندکی نیرومندتر و یا برابر و حتی پایین‌تر از آن محیط قرار می‌دهد (Nikolajeva, 2009: 17).

باید توجه داشت که طبیعت زودگذر کارناوال، بازگردانی ترتیب درونی را پیش‌فرض می‌داند و نباید در شرایط پساکارناوالی، انتظار شکستن همهٔ هنجارها را داشت. از دیدگاه باختین، کارناوال تأثیری واژگون‌کننده داشت؛ زیرا نشان می‌داد که سلسله مراتب اجتماعی، آهنین و تغییرناپذیر نیستند. او مفهوم کارناوال را مانند ابزار روایی در ادبیات به کار می‌گیرد و واقعیت را در آینه‌ای از تحریف از روال عادی و نیز رها از محدودیت‌های اجتماعی می‌نمایاند. در کتاب‌های کودکان، توانمندسازی کودک توسط نیرویی جادویی، قدرت بزرگسال را زیر سؤال می‌برد (stephens, 1992: 57-120, Nikolajeva)، اما هنوز هم ادبیات کودک، با دادن درس‌های اخلاقی به دنبال اجتماعی‌کردن و فرمانبرداری کودکان است و این‌گونه، تأثیر کارناوال را از بین می‌برد (Nikolajeva, 2002: 177).

راه‌کار دیگر برای مهار تأثیر کارناوالی داستان، وارونه‌کردن نقش‌هاست. نویسنده، ایدهٔ کلی را از داستانی می‌گیرد و بقیهٔ آن را بر اساس آموزه‌های مکتبی خود پیش می‌برد (ibd: 178).

تصور کارناوالی و فرهنگ عامه، مفهوم‌هایی مانند تنزل مقام (degradation)، بازجوان‌سازی (rejuvenation)، گروتسک (grotesque) و جشن (feasting) را شامل می‌شود (Hall, 2011: 71).

ویژگی آزادی لجام‌گسیختهٔ ادبیات کارناوالی، جهان‌شمولی (universality) را نشان می‌دهد و تأثیر ناموافق خنده در جایگاه فرهنگ عامه، آن را متمایز می‌کند... ادبیات کودک، عناصر تقابل فرهنگ رسمی بزرگسالان با خرده فرهنگ غیررسمی کودکان را برای خوانندگان آشکار می‌کند (ibd).

هال معتقد است که خنده در واقع، در جامعهٔ غیررسمی، مفهوم احیاکننده یا ترمیمی ندارد. گرچه، گاهی وقت‌ها انقلابی نیز می‌شود. او به نقل از باختین، رشد خندهٔ مردمی را خارج از فضای رسمی ایدئولوژی و ادبیات برتر توصیف می‌کند که دقیقاً به علت ماهیت غیررسمی‌اش، به تندروی، آزادی و بی‌رحمی متهم می‌شود (ibd: 74). غلبهٔ فضای کارناوالی غیررسمی بر رسمیت، کودکان را توانمند می‌کند. هرجا که خنده باشد، ترسی وجود نخواهد داشت (ibd: 75-76).

به باور هال، جشن‌ها نشان‌دهندهٔ آزادی بیان و درهم‌شکنندهٔ ساختارهای قدرتند. همان‌طور که استیج (David Steege) اظهار می‌کند، جشن‌ها در ادبیات کودک، نمایندهٔ آزادی بیش از حد و ناپایدارند که کودکان را از بندهای اجتماعی می‌رهانند. گفتنی است بزرگسالان می‌توانند از این ابزار، برای وادارساختن کودکان، به پذیرش الگوهای از پیش‌ساخته‌شان استفاده کنند (ibd: 84).

۳. تحلیل

۱.۳ امپراطور کلمات

۱.۱.۳ خلاصهٔ رمان

امپراطور کلمات، داستان پسری است که با خواندن شعر نقشهٔ جهان، به دنیای درون کتاب وارد می‌شود. او در ادامه، با شخصیت اصلی کتاب، یعنی دخترک چینی (سانی) آشنا

می‌شود. سانی به دستور امپراطور و به جرم پاک‌کردن مرزهای چین از نقشه، در کتاب زندانی شده است. نویسنده، با رضایت بچه‌ها، سفر مشترکی را برای آن دو ترتیب می‌دهد تا شاعر نقشهٔ جهان را پیدا کنند؛ درحالی‌که حتی نمی‌دانند او اهل کرهٔ شمالی است یا جنوبی. یون سوک که در اولین روزهای جنگ خیابانی کشته شده است، از قبرستان بیرون می‌آید، به زندان می‌رود و زندانیان را آزاد می‌کند. آن‌ها همراه با امپراطور، سفر تاریخی‌شان را آغاز می‌کنند و به احترام او، راهی مقصد انتخابی او یعنی چین می‌شوند، اما در مرز چین توسط سربازها دستگیر و زندانی می‌شوند. نویسنده آن‌ها را رها می‌کند تا خودشان، راهی برای آزادی پیدا کنند.

۲.۱.۳ تحلیل کارناوالی

۱.۲.۱.۳ فضای کارناوالی

«مشق من، کشیدن نقشهٔ جهان است/ تمام دیشب را نقاشی کردم/ اما هنوز نیمی از آن مانده است. اگر کشور تو نبود و کشور من نبود/ و تمام جهان کشوری بزرگ بود/ چه آسان می‌شد نقشهٔ جهان را کشید» (اکبرپور، ۱۳۸٤: ۱۰).

این، متن شعر نقشهٔ جهان است که همهٔ داستان، حول محور آن شکل گرفته است. نویسنده، روح کارناوالی را در سرتاسر داستان دمیده است. بچه‌ها به سفر می‌روند تا یاد بگیرند همه‌جای دنیا یکی است. همهٔ نژادها و طبقه‌های مختلف، در کارناوالِ زندگی می‌توانند کنار هم باشند، بی آنکه تفاوتی داشته باشند. مانند کولی‌ها که «متعلق به هیچ کجای دنیا نیستند. تمام دنیا خانهٔ کولی‌هاست» (همان، ۵۵). سرباز کره‌ای از یون سوک می‌پرسد که کی به کره برمی‌گردند؟ او پاسخ می‌دهد: «از امشب، همه‌جای دنیا کره است» (همان، ۸۵). نویسنده برای نمایش بهتر این یکسانی، همهٔ آدم‌ها را اعم از سرباز و زندانی و بچه‌ها، به کلمه تبدیل می‌کند. در نهایت، آن‌ها هرچقدر هم که متفاوت باشند، یکسان و از یک جنسند.

در چنین فضایی، امپراطور از بالاترین طبقهٔ جامعه می‌تواند با قایق‌ران، سرباز و چند نوجوان یک‌جا قرار بگیرد. او مجبور می‌شود موضع رسمی اش را کنار بگذارد و مثل بقیه رفتار کند. گرچه نمی‌تواند کاملاً از رفتارها و عادت‌های پیشینش صرف نظر کند. لباس‌ها و جواهرات فاخر می‌پوشد و لحن سخن‌گفتنش کاملاً امری است. برای مثال: «من به شما امر می‌کنم که به آن‌ها توجهی نکن و شعرت را بخوان» (همان، ۷۸). در جایی او می‌خواهد تاج زرینش را به نویسنده هدیه کند و درواقع، شکوه قدرتش را با دیگری سهیم شود (همان،

۸۰)، اما او نمی‌تواند مانند بقیه رفتار کند. امپراطور بر روی تعیین مقصد سفر اصرار می‌ورزد، بر خلاف بقیه که هیچ جای دنیا برایشان فرقی نمی‌کند و برای ورود به چین هم، انتظار تدارکات و استقبالی رسمی را دارد. «به فرمان من، امپراطوری چین را آذین ببندید و از میهمانان عالی‌مقام، استقبال شایسته‌ای به عمل آورید. به امر ما، جارچیان در شیپورهایشان بدمند تا مردمان برای یک هفته جشن و سرور مهیا شوند» (همان، ٨٤ و ٨٥). کارناوال، وقفه‌ای گذراست و قرار نیست امپراطور، همیشه هم‌سطح بقیه باشد. شکستن اقتدارش برای کوتاه‌مدت، کافی است تا مطلق‌نبودن آن را القا کند. در مرز چین، کارناوال به پایان می‌رسد و نه تنها جشن که عنصری کارناوالی است، برگزار نمی‌شود، همه به جرم جاسوسی و ورود غیرقانونی بازداشت می‌شوند. امپراطور، هنگام دستگیرشدن می‌گوید که همه‌شان را تنبیه می‌کند. از طرفی، مأموران امنیتی با دیدن جواهرات و شمشیر امپراطور، از خنده ریسه می‌روند و دیوانه تصورش می‌کنند. قراردادن این رسمیت در پس‌زمینهٔ دنیای امروز، طنز خاصی را به وجود می‌آورد که حاکی از به پایان‌رسیدن آن قدرت و البته جایگزینی قدرتی بالاتر است. در هر صورت، قانون در هر زمانی دست‌وپاگیر و دردسرساز است و آزادی بی‌حد را برنمی‌تابد.

۲.۲.۱.۳ شخصیت کارناوالی

معمولاً کارناوال، قهرمان کودک را توانمند می‌کند و اعتمادبه‌نفس لازم را برای دست‌وپنجه‌نرم‌کردن با مشکل‌ها، بعد از پایان کارناوال می‌دهد. این، همان معنی تأثیر واژگون‌کنندهٔ کارناوال است (Nikolajeva, 2002: 186). نوجوان داستان اکبرپور، تا حدی توانمند شده است و با ایجاد فضای کارناوالی، بزرگسالان را مجبور به پذیرش آن شرایط می‌کند. خط‌های مرزی، نماد رسمیت بخشیدن به تفاوت‌ها، جدایی و نظام سلسله‌مراتبی هستند. پسرک با دیدن آن‌ها نتیجه می‌گیرد: «خیلی‌ها با هم‌دیگر زندگی نمی‌کنند» (اکبرپور، ١٣٨٤: ١٤). قانون‌های رسمی، مانع جمع‌شدن ملیت‌ها می‌شوند؛ «اگر خط‌های سیاه مرزها نبود، گردش‌کردن و دیدار مردمان کشورهای دیگر چقدر آسان بود» (همان، ١٢). سانی، با پاک‌کنی آن‌ها را پاک می‌کند و البته تبعاتش را می‌پذیرد و به مجازات کارش، در کتاب زندانی می‌شود. مرزها فقط روی نقشه، به‌راحتی قابل عبورند. بچه‌ها در برداشتن مرزها و ایجاد الفت بین افراد مختلف، به موفقیت‌های خوبی می‌رسند؛ مثل آزادکردن زندانیان، واداشتن فرمانده به تسلیم و جمع‌کردن نمایندگان طبقه‌های مختلف در یک کشتی، اما باید توجه داشت که مرزهای امروز، آهنین‌تر از گذشته‌اند و آن‌ها بالأخره گیر می‌افتند.

با وجود سرخوردگی‌ها، بچه‌ها روحیهٔ هنجارشکنی دارند. سانی که ابتدا از ترس مادر پسر از کتاب بیرون نمی‌آمد، سرانجام این کار را می‌کند؛ گرچه قدرتی بالاتر (نیروی نامرئی) به او اجازهٔ این کار را نمی‌دهد. توانمندی نوجوان داستان به حدی می‌رسد که با اشارهٔ دست، یک امپراطوری را نیست و نابود می‌کند! در مقابل، نظام بزرگسال او را سخت تنبیه می‌کند و در نهایت به مجازات بازیگوشی‌اش، در کتاب زندانی می‌شود. معلم جغرافیا دست سانی را با خشم می‌پیچاند، موهایش را می‌کشد و او را به‌سمت دفتر مدیر می‌برد. مدیر پشت میز کارش، در حال چرت و با لبخند می‌گوید: «زود بگو ببینم چکار کرده. از صبح تا حالا کسی را تنبیه نکرده‌ام» (همان، ۲۳). در اینجا نویسنده با استفاده از طنز، قدرت بزرگسال را به سخره می‌گیرد و در ادامه، ناتوانی‌اش را در پیداکردن راه‌حل برای پاک‌شدن مرزها به رخش می‌کشد. مدیر و معلم‌ها حتی حاضر نیستند مسئولیت تربیت نادرست سانی را به عهده بگیرند و همگی می‌گویند او خودش یاد نگرفته است و ایراد از تربیت آن‌ها نیست (همان، ۱۳۸٤: ۲٤). از میان آن‌ها، معلم علوم، بزرگسالی قابل اعتماد است و سانی را تشویق می‌کند. امپراطور در برخوردهای بعدی، می‌تواند بزرگسال نسبتاً قابل اعتماد باشد. سانی در عین ترس، از قدرت او ابایی ندارد و دستش را جلو می‌برد تا جواهرات امپراطور را لمس کند. او هم نزدیک می‌آید و سانی را بغل می‌کند (همان، ۲٤).

۳.۲.۱.۳ الگوی بازگشت به خانه

برعکس اکثر داستان‌ها، نوجوان ها به فضای امن خانه بازگردانده نمی‌شوند و مجبورند خودشان راه حلی پیدا کنند. از یک نگاه، این‌گونه لذت خطر همچنان باقی است و شرایط سخت، آن‌ها را پخته‌تر و قدرتمندتر می‌کند، اما رهاکردن نوجوان در زندان آهنینی که هیچ راه فراری ندارد، فشاری بیشتر از بازگشت به خانه و قرارگرفتن در زیر سلطهٔ بزرگسال، به آن‌ها تحمیل می‌کند. به هرحال، نوجوان توانمندشده، توسط جامعه سرخورده می‌شود و مجبور است به قانون‌های آن تن بدهد. امپراطور، صدای غالب گذشته در طنزی ظریف یادآور می‌شود که در زمان او، هر مشکلی چاره‌ای داشته است و نویسنده تأکید می‌کند که مسئولان دنیای امروز، بیشتر از مرزها مراقبت می‌کنند و برای ذره‌ای خاک، جنگ‌های خونین راه می‌اندازند (همان، ۹۵). در واقع، مدرن‌شدن جامعه و افزایش امکانات، بند بیشتری به پای افراد می‌زند و نوجوان و بزرگسال را در قید و بندهای مضاعف قرار می‌دهد.

٤.٢.١.٣ آزادی و اقتدار

نوجوان در برابر نویسندهٔ بزرگسال، اجازهٔ پرخاش دارد و نویسنده کاملاً حق را به او می‌دهد. وقتی نویسنده پسرک را بیدار می‌کند، او اعتراض می‌کند و حتی جای دیگر تلافی‌اش را سرش درمی‌آورد (همان، ٢٦ و ٩١) یا اینکه می‌تواند از نویسنده سرپیچی کند؛ «راستش اگر نویسنده هم می‌گفت، بدون تو به کره نمی‌رفتم» (همان، ١٣٨٤: ٤٦). آن‌ها وقتی تصمیم به رفتن می‌گیرند، نه ملوان و پیرزن و نه هیچ بزرگسال دیگری نمی‌تواند جلودارشان باشد؛ زیرا نظر قاطع خود را اعلام می‌کنند و بزرگسالان را به پذیرش وا می‌دارند (همان، ٤٧ و ٥٧). یون سوک نیز با مهارت و قدرت، کلید قفل‌های زندان را از سرباز می‌گیرد و همه را آزاد می‌کند. نویسنده به توانمندی نوجوانان، این‌گونه اقرار می‌کند: «[بچه‌ها] به چنان قدرتی رسیده بودند که تا حدودی می‌توانستند زمان را به اختیار خودشان، کم و زیاد کنند» (همان، ٤٨).

البته نویسنده، زیرکانه و نامستقیم قدرت را در دست دارد و شخصیت‌ها را با ظرافت و در قالب ارادهٔ شخصی آن‌ها، وادار به پذیرش خواسته‌های خود می‌کند. فکر رفتن به کره، متعلق به نویسنده است و بچه‌ها به خواست او و برای یافتن فرد مدنظر او به سفر می‌روند. نویسنده، شخصیت‌ها را به دردسر می‌اندازد و خود، گوشه‌ای به نظاره می‌نشیند. در ظاهر، نویسنده حتی در خانهٔ اجاره‌ای‌اش قدرت ندارد و از صاحب‌خانه می‌ترسد، اما در اصل، او اگر می‌خواست، می‌توانست به شخصیت‌ها کمک کند. با این نگاه، رفتار نویسنده در روساخت کارناوالی و در زیرساخت، ضدکارناوالی و اقتدارجویانه است.

جشن و شادی، ویژگی دیگر کارناوالی است که گرچه کم‌رنگ، در این داستان به چشم می‌خورد. خود نویسنده سعی می‌کند قصه را با شادی هرچه تمام‌تر پیش ببرد. کلمه‌های آزادشده، آزادی‌شان را جشن می‌گیرند. بچه‌ها در جشن کولی‌ها، میان ساز و هلهله حضور می‌یابند تا از نگرانی‌های دنیای بیرون، تا مدتی فارغ می‌شوند، اما این اتفاق نمی‌افتد و آن‌ها در میان آن همه سروصدا، سراغ یون سوک را از پیرزن می‌گیرند و او، خبر مرگ شاعر را به پسرک و سانی می‌دهد. در هر صورت، آن دو در طول جشن، با کولی‌ها درمی‌آمیزند و هم‌رنگ آن‌ها می‌شوند (همان، ٥٤ و ٥٥).

۲.۳ هستی

۱.۲.۳ خلاصهٔ داستان

هستی، دختر نوجوانی با رفتارهای پسرانه است که در خانواده‌ای سنتی در خرم‌شهر زندگی می‌کند و به‌دلیل همین رفتارها، با پدرش درگیر است. خانوادهٔ هستی، به‌خاطر شرایط جنگ، مجبور به مهاجرت می‌شوند و هستی با هدایت موتور، نقش مهمی در رسیدنشان به مقصد ایفا می‌کند. پس از اصرارهای هستی برای بازگرداندن موتور دایی و بی‌توجهی پدرش، هستی در اقدامی شجاعانه سوار موتور می‌شود و به خرم‌شهر، نزد خاله و دایی‌اش برمی‌گردد. پدر، به دنبال هستی می‌رود و با پذیرفتن هویت هستی و مدارا با او، لج‌بازی را کنار می‌گذارد و دخترش را به خانه برمی‌گرداند.

۲.۲.۳ تحلیل کارناوالی

۱.۲.۲.۳ فضای کارناوالی

در این رمان، موقعیت برای کنش کارناوالی، به‌خاطر شرایط بحرانی فراهم می‌شود. گرفتاری در موقعیت‌های غیرعادی و پرخطر مانند جنگ، انقلاب، جاهای دور و مرموز یا جزیره‌ای دورافتاده، قهرمان را توانمند می‌کند (Nikolajeva, 2009: 17). بنابراین، جنگ، تمهید مناسبی برای توانمندسازی نوجوان است و شخصیت می‌تواند از به‌هم‌ریختگی اوضاع، به نفع خود استفاده کند. اگر جنگی پیش نمی‌آمد، هستی نمی‌توانست با موتور، از شهری به شهر دیگر برود و توانایی‌های خود را به خانواده‌اش ثابت کند. او چند بار فرشتهٔ نجات خانواده می‌شود و فکر می‌کند خانواده، باید قدرش را بیشتر بدانند. از طرفی، شدت مراقبت خانواده هنگام جنگ، ناگزیر کمتر می‌شود و نوجوان، از عرصهٔ دشواری، بهرهٔ کارناوالی می‌برد.

۲.۲.۲.۳ تکنیک کارناوالی

چنان‌که گفته شد، یکی از نمودهای کارناوالی، دیگرپوشی است. در توانمندسازی از راه دیگرپوشی، شخصیت دختر در لباس پسرانه احساس راحتی می‌کند، موهایش را کوتاه می‌کند و به ماهیت نابرابری جنسیتی دختر و پسر پی می‌برد. این حرکت نمادین، اولین گام به سوی آزادی است و البته تغییر درونی، عمیق‌تر از تغییر لباس صرف است (Nikolajeva, 2005: 91-92). «تابستان، وقتی درس خاله‌نسرین تمام شد و از تهران برگشت، من بهترین کار دنیا را کردم. باهم رفتیم آرایشگاه و آرایشگر، موهایم را از تهِ ته،

یعنی با تیغ تراشید. آخ که چقدر سرم سبک شده بود و این سبکی را دوست داشتم. دو تا بلوز ورزشی و شلوار گرم‌کن و یک توپ چهل‌تکهٔ سبک هم برایم از تهران آورده بود. بچه‌های کوچه کف کرده بودند. بهم می‌گفتند: آقا هستی» (حسن‌زاده، ۱۳۸۹: ۲۷).

راوی از ابتدا، چندین‌بار به‌صراحت می‌گوید که عروسک دوست ندارد، از لاک و زینت‌های دخترانه بدش می‌آید و هرگز موهایش را بلند نمی‌کند. از سطرهای بالا، چند نکته دریافتنی است. هستی با درک دشواری‌های پوشش زنانه، آن را کنار می‌گذارد و دیگرپوشی او گونه‌ای ابراز نارضایتی و اعتراض است. حتی از زیبایی، به‌خاطر تناسب بیشتر با دخترانگی خوشش نمی‌آید. از این گذشته با لباس پسرانه، آزادی‌های اجتماعی و حرکتی بیشتری دارد. می‌تواند فوتبال بازی کند، بیرون از خانه باشد و یا موتورسواری کند. با اینکه هستی هویت پسرانه را برمی‌گزیند، در آن هویت متوقف نمی‌شود. این گزینش، جنبهٔ واکنشی دارد و هستی را در نهایت، به هویت دخترانه می‌رساند. در جامعه‌ای که بچه‌ها قدرتی ندارند و زن‌بودن معادل سربه‌زیری و نداشتن صداست، (همان، ١٦) هستی مجبور است به مردانگی توسل جوید و صدای خود را این‌گونه ابراز کند. او نه از جنس خود، بلکه از جنسیتش و وضع اجتماعی دخترها ناراضی است؛ وگرنه حس‌های ظریف زنانه را کاملاً درک می‌کند.

۳.۲.۲.۳ کشاکش دوسویهٔ قدرت نوجوان و بزرگسال

از میان بزرگسالانی که با هستی ارتباط دارند، پدر نمایندهٔ اقتدار و تفکر سنتی رایج است. همهٔ داستان درواقع، کشاکش و لج‌بازی‌های پدر و هستی است. پدر، نظر خود را به هستی تحمیل می‌کند، در جمع، غرور نوجوانانهٔ او را می‌شکند و دعوایش می‌کند و حتی در شرایطی که باید به‌خاطر شکستگی دست هستی، آزادی بیشتری به او بدهد، سخت می‌گیرد. یکی از شرایط توانمندسازی، دررفتگی جسمی و از دست‌دادن عضوی به‌صورت موقت یا دائم است که مراقبت پدر و مادر، به قهرمان نوجوان اجازه می‌دهد به جست‌وجوی جهان برخیزد و مرزهای استقلال را بیازماید (Nikolajeva, 2009: 17)، اما با رفتارهای پدر، این امکان تا حد زیادی از هستی سلب می‌شود. هستی، تسلیم قدرت ظاهری پدر نمی‌شود و با بیشترشدن سخت‌گیری‌ها، بیشتر لج می‌کند. او همهٔ باید و نبایدهای دخترانگی را به شکلی اغراق‌شده می‌شکند و در این مبارزه، از حمایت‌های مادر، خاله و دایی‌اش برخوردار است. طنز موجود در اثر، بیشتر وقت‌ها منطق پدر را به چالش می‌کشد. علاوه بر هستی، دیگران نیز در قالب همین طنز، قدرت پدر را به سخره می‌گیرند.

رابطهٔ نوجوان با بزرگسال و شکستن اقتدار او با رفتارهای هنجارشکنانه، نقش مهمی در توانمندسازی نوجوان دارد و رسمیت و قدرت بزرگسالان را خدشه‌دار می‌کند. اقتدار پوشالی پدر هستی، در برابر دخترش فرومی‌ریزد و او مجبور به پذیرش خواسته‌ها و صدای هستی می‌شود. لاف‌زدن و خشونت، پرده‌ای است که پدر با آن، ترس و ناتوانی‌های خود را می‌پوشاند و عاقبت، به ضعف‌های خود اعتراف می‌کند. اعتراف به ناتوانی، نه تنها خوب‌بودن و ارزش او را زیر پرسش نمی‌برد که رابطه‌اش را با دخترش، گرم‌تر و صمیمی‌تر می‌کند. پدر، چهره‌ای متفاوت از آنچه نشان می‌دهد، دارد و شرایط دشوار، جنبهٔ خشن شخصیتش را برجسته و خوبی‌هایش را کم‌رنگ‌تر کرده است.

شاید جسارت هستی، جرأت واکاوی و بازگشت به خود را در پدرش می‌پروراند و او را نه در ظاهر که واقعاً قدرتمندتر و شجاع‌تر می‌کند. این تعامل دوسویه، یکی از نقطه‌های برجستهٔ داستان و تلاشی برای کم‌کردن فاصله‌های ناگزیر است. نقش نوجوان در توانمندسازی بزرگسال، مسأله‌ای است که اغلب در خوانش کارناوالی ادبیات نوجوان نادیده گرفته می‌شود. پدر، با معیارهای نسل خود تربیت یافته است و طبیعی است که هنجارهای هستی را نمی‌پذیرد، اما در پایان به جای تحقیر و سرکوب توانایی‌های دخترش، او را به همان شکلی که هست، می‌پذیرد و حتی به بازی محبوب او تن می‌دهد. اگر پدر خود را ناخدا معرفی نمی‌کرد، دیگر اقتداری نبود که شکسته شود. این چالش‌ها هستند که داستان را پیش می‌برند و در نهایت، نوجوان را به پیروزی می‌رسانند.

٤.٢.٢.٣ فرار نوجوان و بازگشت به خانه

هستی نیز مانند اغلب داستان‌ها، پس از رفتار کارناوالی‌اش به خانه بازگردانده می‌شود و با بزرگسال مدارا می‌کند، اما این بازگشت به معنای سلب فرصت توانمندشدن و ادامهٔ تحقیر نیست. او در ازای گرفتن امتیازهایی بازمی‌گردد. مهم‌ترین اتفاق، اعتراف منشأ قدرت است و او دیگر نمی‌تواند در شرایط جدید و پس از نمایاندن چهرهٔ اصلی‌اش، رفتارهای سابق را تکرار کند. در داستان‌هایی که فانتزی نیستند، راه‌کار کارناوالی، فرار از خانه است (Nikolajeva, 2005: 91). فرار هستی و اقدام بی‌باکانه‌اش نشان می‌دهد که هنجارهای بزرگسال، قطعی و شکست‌ناپذیر نیستند و فرار، به‌عنوان وقفه‌ای کوتاه، نوجوان را توانمند می‌سازد. او مستقل از بزرگسال تصمیم می‌گیرد و پایبندنبودن بزرگسال را به هنجارهایی که خود، به فرزندش آموزش داده است، برجسته می‌سازد. فرار هستی گذشته از لج‌بازی، وفاداری به قولی است که پدرش به دایی‌جمشید داده و به آن عمل نکرده است.

به‌طورمعمول، پس از کارناوال شخصیت، از نو در تنگنای قدرت قرار می‌گیرد، اما اعتـراف پدر از این فشار می‌کاهد و هستی را نه به‌تمامی، که اندکی توانمندتر از قبل می‌کند. آخرین تصویر پدر در رمان، صحنه‌ای است که سیگارش را آتش می‌دهد و طبق معمول، دودش را به خورد هستی می‌دهد. این بار، پدر تقصیرش را به گردن می‌گیرد و هستی را برای سـرفه سرزنش نمی‌کند؛ بلکه از او فاصله می‌گیرد. در هر حال، تغییر رفتار، امری ناگهانی نیست و نمی‌توان انتظار آزادی کامل نوجوان را داشت. رابطهٔ هستی و پدر، یک‌سره منفـی و تقـابلی نیست و تلاش برای فهم و کاهش شکاف نسل‌ها، تلاشی ارزشمند از جانب نویسنده است. در کل، هستی رمانی کارناوالی با شخصیتی بسیار هنجارشکن اسـت و بـا نمایانـدن رابطـهٔ نابرابر و سلطه‌جویانهٔ نوجوان و بزرگسال، به نوجوان فرصت توانمنـدی و بازیـابی هویـت دلخواهش را می‌دهد.

۳.۳ دخترهٔ خل‌وچل

۱.۳.۳ خلاصهٔ داستان

راوی داستان، دختری خل‌وچل به نام خانم‌بس است. پـدرش دو زن دارد، طبـق الگوهـای مردانگی سنتی، خواهان فرزند پسر است و با خانواده‌اش، به شدت بـدرفتاری مـی‌کنـد. زن دومش نیز مانند مادر خانم‌بس، دختر به دنیا می‌آورد و هر دو، وضـعی فلاکـت‌بـار دارنـد. خانم‌بس در خیالش، عاشق لک‌زده مریوان است که در دعوایی بـر سـر آب، او را بـا بیـل کشته‌اند. خانم‌بس به اجبار پدر، علی‌رغم میلش با مرد مسنی بـه نـام اربـاب‌قـادری ازدواج می‌کند، در خیالش به قبرستان می‌رود، مرده‌ها و اجنه را فرامی‌خواند و بیشتر از دیگران، بـا آن‌ها در ارتباط است. خانم‌بس با دیدن رنجی که مادرش و زنان اطرافش متحمل می‌شوند، متأثر می‌شود و می‌خواهد به جای همه، مادرش، زن پدرش (روغنـی) و حتـی اجنـه پسـر بزاید؛ به امید آن که شاید ذره‌ای از درد زنان دیگر بکاهد. او حتی گاو هم مـی‌زایـد و منبـع زایش زمین می‌شود.

۲.۳.۳ تحلیل کارناوالی

۱.۲.۳.۳ تکنیک کارناوالی

داستان های شمس، همیشه بینامتنیت پررنگی با افسانه‌های ایرانی، باورهـای عامیانـه و عناصر بومی دارند. این ویژگی، داستان فانتزی را غنی‌تر می‌کند و رنگ و بوی ایرانـی بـه

آن می‌دهد. فرهنگ عامه، جایگاه ویژه‌ای در این داستان دارد؛ گرچه نمی‌توان آن را به مفهوم باختینی در نظر گرفت. فرهنگ عامهٔ مد نظر باختین، دقیقاً در تقابل با مذهب قرار دارد، اما در اینجا، مذهب با زندگی مردم درهم آمیخته است. آن‌ها هنگام خواب دعا می‌خوانند، برای حل همهٔ مشکل‌هایشان به دعانویس مراجعه می‌کنند یا به امام‌زاده می‌روند. مش‌مردان با دعاهایش، زمین و زمان را به هم می‌ریزد، ولی راوی با طنزی ظریف یادآور می‌شود که بزرگترین مشکل آن‌ها، پسرزایی، با این دعاها حل نمی‌شود و بنابراین، رمان، دیدی کارناوالی دارد. «آباجیم تا حالا هزار تا دعا ازش گرفته، اما هیچ‌کدام افاقه نکرده» (شمس، ۱۳۸۰: ١٦).

طنز پراکنده‌شده در اثر شایان توجه است؛ تکنیکی کارناوالی که نظام حاکم مردسالار و گاه باورها را به باد تمسخر می‌گیرد و خواهان برابری مرد و زن است. همهٔ اتفاق‌های درهم، از طریق ذهن آشفتهٔ دختر بازنمایی می‌شوند. انتخاب راوی اول‌شخص و گستاخی و حاضرجوابی نوجوان در دنیای فانتزی، او را توانمند می‌کند. متصل‌شدن به زمین و پسرزایی هم به او قدرت می‌بخشند، اما هیچ‌کدام از این‌ها کوچک‌ترین تغییری در وضع فعلی‌اش ایجاد نمی‌کنند. داستان، با جملهٔ امری آباجی به پایان می‌رسد و تنها کاری که از دختر برمی‌آید، سرپیچی از حرف مادر است و جالب اینجاست که مادر خانم‌بس، خود هیچ قدرتی ندارد و زیر سلطهٔ شوهر و حتی برادرشوهرش روزگار می‌گذراند. زن‌های دیگر رمان نیز چنین وضعیتی دارند. کنش‌های کارناوالی خانم‌بس در حد حرف و اعتراض باقی می‌ماند و او هیچ‌گونه قدرت اجرایی ندارد؛ هرچند زن‌ها قدرت و جرأت اعتراض نیز ندارند. مردها به‌قدری قدرتمندند که دختر و پسرزایی برایشان تفاوتی ندارد و وقت و بی‌وقت، سراغ زن‌های دیگر می‌روند؛ مانند پدر خانم‌بس که در زن عموشیرازی طمع می‌کند یا شوهر ثریا که به‌دلیل دخترزایی زنش، باز زن می‌گیرد.

۲.۲.۳.۳ شخصیت کارناوالی

گزینش دختر خل‌وچل به‌عنوان شخصیت اصلی، طنز داستان را پررنگ‌تر می‌کند؛ زیرا زیرسؤال‌رفتن قدرت، توسط فردی که عقل درست و حسابی ندارد، ضربه‌ای سهم‌تر است. خانم‌بس، دختر دوازده‌ساله‌ای است که از نظر مردم خل‌وچل است، اما در پس ظاهر دختری دیوانه، برخوردی زیرکانه و هوشمندانه با جامعهٔ مردسالار پیرامونش دارد و با حرف‌های نیش‌دار و دوپهلو، آن نظام را نقد می‌کند. او، حکم دیوانگان و دلقک‌های کارناوالی را دارد که با حربهٔ طنز و جنون، کاستی‌ها را نقد می‌کنند. حاضرجوابی‌های دختر،

در سرتاسر داستان کاملاً مشهود است. دماغ ارباب‌قادری، به‌خاطر خوردن مال مردم می‌سوزد. دختر به او طعنه می‌زند: «حالا خوب شد دماغته، اگه یه جای دیگه ت می‌سوخت، چی؟ ارباب‌قادری، خود را به نشنیدن می‌زند. بابام هم. آباجیم لپش را چنگ می‌زند» (همان، ٤٧ و ٤٨). در جایی دیگر، آبرو، ابهت و قدرت ارباب‌قادری را باز با یک جملهٔ کوتاه خدشه‌دار می‌کند. «کی‌لانه را از آتش پر می‌کنم و تو چال کرسی می‌ریزم. پاهایم دوباره گرم می شود. ارباب قادری از آن زیر، پاهایش را به پاهایم می زند. می‌گویم: این قدر بی‌تری نکن مرد. ارباب قادری از شرم، سرخ و سفید می‌شود و عرق می‌کند» (همان، ۵۳). خانم‌بس، در پاسخ فخرفروشی روغنی، زیرکانه می‌گوید: «دنیا رو ببین چه گنده، کور به کچل می‌خنده» (همان، ٤٩). واقعاً هم موقعیت زیردست زن‌ها تفاوت چندانی با یک‌دیگر ندارد. خانم‌بس علاوه بر مردان، به زنان هم کنایه می‌زند؛ برای مثال، مادرش را تهدید می‌کند و حق‌السکوت می‌گیرد.

شیخ‌الاسلامی، این داستان را روایت آرزوی دختری روان‌پریش، برای تبدیل‌شدن به یک زن به‌هنجار، معمولی و منطبق با جامعهٔ سنتی خویش برآورد می‌کند (شیخ‌الاسلامی، ١٣٨٦: ١٤١). پژوهشگر مخالف این نظر است و همهٔ انتقادها و هنجارشکنی‌های راوی را حاکی از روحیهٔ هنجارشکن او می‌داند که حاضر نیست به بهای مزایای اندک، به هم‌شکلی با آن اجتماع و تبعیت از عرف هنجارهایش تن دهد. زن، در بهترین حالت (پسرزایی) هم ارزش و قدرتی ندارد. پس راوی، تنها چارهٔ شکست قدرت مردانه را در دیوانگی می‌بیند و هر حرفی را می‌زند، بدون آنکه بازخواست شود. به امنیه می‌گوید که بی‌تری نکند! در مقابل نظر ناپاک سپاه دانش نسبت به خودش، دقیقاً با همان چیزی که مردان، زنان را تحقیر می‌کنند، او را مسخره می‌کند. «به شکمش که قلنبه بالا آمده، نگاه می‌کنم و می‌گویم: تو دخترزایی یا پسرزا؟ مبادا دختر بزایی ها! دختر کلک و ملکه، پسر باغ و ملکه» (شمس، ۱۳۸۰: ۳۵). خانم‌بس هم در جاهایی، دگرپوشی یا رفتن به اجباری (رفتاری پسرانه) را چارهٔ آزادی می‌داند (همان، ۳۵).

راوی، از امامزاده چهل‌دختر می‌گوید. چهل دختر از نوادگان امام موسی کاظم آنجا دفن شده‌اند و همهٔ حاجت‌ها را برآورده می‌کنند (همان، ٦٠). در این قسمت، تضاد طنزآمیزی پیش می‌آید. دخترهایی که در آن فضا همگی خل‌وچل به حساب می‌آیند، به زیارتگاه مردم تبدیل می‌شوند. در طول داستان، بارها به خشک‌سالی اشاره می‌شود. «از بس گریه کرده، چشم‌هاش مثل آب پینو خشک شده است. آب نو هم خشک شده. خشک‌سالی است» (همان، ۷). در ایران باستان، «شباهت‌های طبیعی بین نیروی‌حیات‌بخش زن و زمین، سبب

یکی‌پنداشتن این دو نیرو گردید و زن تبدیل به نمادی از مادر کبیر، به معنای مادر تمامی جهان هستی شد» (زابلی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۳٤). با توجه به اینکه زن و دختر نماد باروری محسوب می‌شوند، خشک سالی می‌تواند نماد بی‌توجهی به زنان و پایمال‌شدن آنان باشد. بی‌توجهی به خان‌بس در کل اثر مشهود است. دورهٔ نوجوانی، در آن جامعهٔ سنتی بی‌معنی است و دختران، از کودکی وارد بزرگسالی می‌شوند. پدر، فکر دخترش نیست، دوازده سالگی را بزرگی می‌داند، نمی‌خواهد دخترش روی دستش بماند و اگر پای جان خانم‌بس پیش بیاید، به‌دلیل کوتاهی در نگه‌داری از ملک ارباب‌قادری، نگران جواب پس‌دادن به اوست است، نه جان دخترش (شمس، ۱۳۸۰: ۲۲).

٤. نتیجه‌گیری

آن‌چنان که در تحلیل و بررسی اشاره شد، هر سه رمان، از جنبه‌های متفاوت، فضای کارناوالی را برای شخصیت نوجوان فراهم کرده‌اند، اما نباید فراموش کرد که کارناوال، در دیدی وسیع‌تر یکی از سازوکارهای قدرت غالب است و به منزلهٔ سوپاپ اطمینانی برای ادامهٔ سلطه به کار می‌رود. کارناوال آزادی در بازهٔ زمانی محدود است و پس از پایان، سلسله‌مراتب قدرت به روال سابق برمی‌گردند؛ هرچند تغییری در آن روال به وجود می‌آید و باور به خدشه‌ناپذیری قدرت به بازی گرفته می‌شود. اکبرپور، با بردن شخصیت به سفری خیالی و توجه به صدای نوجوان، او را توانمند می‌کند. در این رمان، ملیت‌های مختلف صرف نظر از تفاوت‌های نژادی و طبقاتی گرد هم می‌آیند و کارناوالی به پا می‌کنند. نویسنده در *امپراطور کلمات*، با ایجاد سپیدخوانی و درنظرگرفتن حق رأی برای نوجوان‌ها، بیشترین فضای باز و آزادی را برای آن‌ها ایجاد می‌کند و دستشان را در کنش‌های کارناوالی باز می‌گذارد، اما سخت‌ترین مجازات را نیز برایشان در نظر می‌گیرد که به‌طور ضمنی یادآور می‌شود بهای آزادی به قدری سنگین است که شاید صرف نظر از آن، به نفع نوجوان باشد. الگوی بازگشت به خانه، در این رمان رعایت نشده است و گیرافتادن نوجوان‌ها پشت میله‌های قانون و جداکردن آن‌ها از هم، بیش از آنکه رهاننده باشد، آزادی و توانمندی نوجوان را سلب می‌کند.

در هستی، نوجوان مدام به‌خاطر رفتارهای هنجارشکنانه‌اش، توسط بزرگسال ملامت می‌شود، ولی دورهٔ پساکارناوالی و گذر از رفتارهای اغراق‌شده، رضایت‌بخش‌تر است و عصیان، قدرت بزرگسال را به نفع توانمندی نوجوان تضعیف می‌کند. فضا و موقعیت

اجتماعی نیز، نقش مهمی در کنش کارناوالی و توانمندی نوجوان ایفا می‌کنند. هنجارشکنی هستی، معطوف به قانون‌های آهنین خانه و جامعه و در زمینهٔ جنسیت، دگرپوشی و گزینش هویت مردانه برای رسیدن به هویت زنانه در جامعهٔ مردسالار اتفاق می‌افتد.

در *دخترهٔ خل‌وچل*، سلطهٔ نظام مردسالار، آسمان زندگی زن‌ها را تیره و تار کرده است و نوجوان، با سلاح جنون، همچون بارقه‌ای می‌درخشد و با رفتارهای کارناوالی‌اش، به قدرت مردها می‌تازد. اقدام‌های او گرچه بسیار جسورانه‌اند، نمی‌توانند در پایه‌های قدرت مردان و بی‌دفاعی زنان، تغییری بدهند و دست آخر، زنان که توان غلبه بر مردان را ندارند، به هم‌جنسان خود می‌تازند. با همهٔ این اوصاف، نوجوان در جامعهٔ بسته و سنتی خود، که زنان ستم را پذیرفته‌اند و جرأت اعتراض ندارند، پیام‌آور تغییر و پویایی است، با اینکه به‌تنهایی از پس سنتی دیرینه و ریشه‌دار برنمی‌آید. از میان سه نمونهٔ پژوهش، هستی کارناوالی‌تر است؛ زیرا فرایند تکامل سوژگی ویژهٔ شخصیت نوجوان در آن، به‌خوبی صورت گرفته است و صدای نوجوان، بلندتر و رساتر از لابه‌لای سطرها شنیده می‌شود.

کتاب‌نامه

آقاپور، فرزانه. (۱۳۹۲). «بررسی دنیای فانتزی شش رمان نوجوان غربی و ایرانی، با روی‌کرد کارناوال و چندآوایی باختین»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. استاد راهنما: سعید حسام‌پور، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شیراز، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، گرایش ادبیات کودک و نوجوان.

اکبرپور، احمد. (۱۳۸٤). *امپراطور کلمات*. ویراستهٔ رضا کریمی، چاپ سوم، تهران: پیدایش.

ایزدپناه، امین. (۱۳۹٤). «بررسی شیوه‌های چندصدایی و دیگربودگی در رمان *لالایی برای دختر مرده*»، *مجموعه مقاله‌های پنجمین همایش ادبیات کودک و نوجوان*، صص ۱۸٦-۲۱٤.

پیرخدری، ستاره. (۱۳۸۹). «بررسی ادبیات کارناوالی در دفتر ششم مثنوی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. استاد راهنما: منصور ابراهیمی، دانشکدهٔ سینما و تئاتر دانشگاه هنر، رشتهٔ ادبیات نمایشی.

جوکاری، مهناز؛ حدائق، بهی. (۱۳۹٤). «بررسی میزان نفوذ ایدئولوژی در رمان نوجوان لالایی برای دختر مرده: با بهره‌گیریاز روی‌کرد چندصدایی باختین در گفتمان روایی»، *مجموعه مقاله‌های پنجمین همایش ادبیات کودک و نوجوان*، صص ۳۷٤- ۳۹۸.

حسن‌زاده، فرهاد. (۱۳۸۹). *هستی*. ویراستهٔ شیوا حریری، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

رمضان‌زاده، مهدی. (۱۳۹۲). «بررسی نظریه‌های بازی، گروتسک و کارناوال از باختین در گزیده‌ای از تئاترهای معاصر ایرانی»، استاد راهنما: فرزان سجودی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ سینما و تئاتر دانشگاه هنر، رشتهٔ کارگردانی تئاتر.

زابلی‌نژاد، هدی. (۱۳۸۸). «پیکرک‌های الههٔ مادر: سیمای زن در آثار پیش از تاریخ ایران». *اطلاع‌رسانی و کتابداری: کتاب ماه هنر*، شمارهٔ ۱۳۱، صص ۳٤ تا ٤۱.

شیخ‌الاسلامی، حسین. (۱۳۸٦). «کلاف‌خوانی: نگاهی به کتاب دختره خل وچل، اثر محمدرضا شمس». *پژوهشنامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*، شمارهٔ ۵۱، صص ۱۳۷ تا ۱٤۷.

شمس، محمدرضا. (۱۳۸۰). *دختره خل‌وچل*. چاپ اول، تهران: حنانه.

فشی، طیبه. (۱۳۸۸). «بررسی جنبه‌های کارناوالی در داستان‌های جمال‌زاده»، استاد راهنما: پارسا یعقوبی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه کردستان، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی.

نولز، رونلد. (۱۳۹۱). *شکسپیر و کارناوال: پس از باختین*. ترجمهٔ رؤیا پورآذر، چاپ اول، تهران: هرمس.

Works Cited

Bakhtin, M. (1984). Rabelais and His World. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana UP.

Bakhtin, M. (1984). Problems of Dostoevsky’s Poetic. Ed. and Transe. Caryl Emerson. Minneapolis: Minnesota UP.

Elick, C. (2001). "Animal Carnivals: A Bakhtinian Reading of C. S. Lewis's The Magician's Nephew and P. L. Traver's Mary Poppins". *Bridgewater College*, 35(3), 454- 471.

Hall, J. (2011). "Embracing the Abject Other: The Carnival Imagery of Harry Potter". Children’s Literature in Education: 42:70–89.

Lloyd, S. (2010). Rev. of *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*, Nikolajeva, M. New York: Routledge, 204 pages. Online.

Nikolajeva, M. (2002). "Fairy Tales in Society's Service". *Wayne State University Press: Marvels & Tales*, 16(2), 171-187.

Nikolajeva, M. (2005). *Aesthetic Approaches to Children’s Literature: an Introduction*. Lanham Maryland: Scarecrow Press.

Nikolajeva, M. (2009). "Theory, Post-Theory, and Aetonormative Theory". *Neohelicon* XXXVI: 1, 13–24.

Stephens, J. (1992). *Language and Ideology in Children’s fiction*. London: Longman.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی