مجلهٔ زبانشناسی و گویش‌های خراسان ، سال پانزدهم ، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲، شمارهٔ پیاپی ۳۰

DOI: 10.22067/JLKD.2023.80551.1144

بررسی تصریح و پنهان‌سازی ایدئولوژی در روایت‌های رئالیسم سوسیالیستی

زهره نیک سیر، دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران (بابلسر). مازندران، ایران
مریم دُرپر، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کوثر بجنورد. بجنورد، ایران

صص: ۱۵۹-۱۲۵

چکیده

در متون مختلف، متغیّرهای واژگانی و بلاغی نقش برجسته‌ای در جهت‌دارکردن محتوا، و انتقال صریح یا پوشیده‌ی ایدئولوژی دارند. در پژوهش حاضر، به منظور ارزیابی میزان صراحت یا پوشیده‌گویی نویسندگان، کارکرد چهار متغیّر سبکی و گفتمان‌مدار «دشنام و دشواژگان»، «واژگان متعلق به گفتمان‌های خاص»، «نمادپردازی و تداعی معانی» و «تمثیل روایی»، در تعدادی از روایت‌های رئالیسم سوسیالیستی فارسی، که در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ نوشته شده‌اند، در چارچوب سبک‌شناسی انتقادی مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج به دست‌آمده نشان می‌دهد که اگرچه همه‌ی نویسندگان آثار مورد نظر در پی انعکاس روح حاکم بر زمانه و مشروعیت‌بخشیدن به ستیز علیه سلطه بوده‌اند، اما در انتقال این ایدئولوژی به مخاطب به دو شیوهٔ متفاوت عمل کرده‌اند؛ نویسندگان حزبی که در ارتباط مستقیم با حزب توده بوده و آثار روایی خود را به سفارش این حزب تولید کرده‌اند، تمایل چندانی به استفاده از شگردهای پنهان‌سازی ایدئولوژی از جمله نمادپردازی و تداعی معانی و همچنین تمثیل نداشته، بیشتر با استفاده از متغیّر سبکی کاربرد واژگان متعلق به گفتمان‌های خاص، به انتقال عریان ایدئولوژی مورد نظر پرداخته‌اند؛ این در حالی است که نویسندگان انتقادی و مستقل از حزب توده، با استفاده از شگردهای بلاغی نمادپردازی و تداعی معانی و نیز تمثیل، سعی در عمق‌بخشیدن به متن، پنهان‌سازی ایدئولوژی و القای ضمنی آن به مخاطب داشته، مخاطب را در نه در رویارویی با قدرت ساختاری و سرکوبگر حاکم بر جامعه، بلکه در تقابل با ارزش‌های حاکم و سلطهٔ هژمونیک آن‌ها قرار داده‌اند.

تاریخ دریافت : ۱۴۰۱/۱۰/۲۱تاریخ پذیرش : ۱۴۰۲/۰۲/۰۴

پست الکترونیکی: 1. Zo.niksiyar@gmail.com 2. Dorpar90@gmail.com

کلیدواژه‌ها: تصریح، پنهان‌سازی، ایدئولوژی، رئالیسم سوسیالیستی سبک‌شناسی انتقادی.

۱.مقدّمه

اپیستمه،[۱] نظام دانایی و روح حاکم بر زمانه در اندیشهٔ فوکو،[۲] بـه مجموعـه‌روابطـی اطـلاق می‌شود، که در یک عصر تاریخی به کردارهای گفتمانی موجِـد دانـش‌هـا، علـوم و نظـام‌هـای فکری وحدت می‌بخشد. پس اپیستمه نه نوعی از دانش، بلکه مجموعه‌روابطی است که در یک عصر تاریخی، در سطح قواعد گفتمانی میان علوم برقرار است (به نقل از دریفـوس[۳] و رابینـو،[٤] ۱۳۸٤: ۸۳)؛ در واقع پارادایم‌ها و گفتمان‌های مسلط در هر دوره‌ای جهان‌نگری معاصر خـود را تعریف کرده، و اساس معنوی فرهنگ‌های خود را می‌سازند و این فرهنگ‌هـا در ادبیـات بیـانی ویژه می‌یابند. به بیان دیگر، جریان‌های ادبی همواره از شرایط و گفتمان‌های مسـلط خاسـتگاه-های زمانی و مکانی خود تبعیت می‌کنند و واقعیـت ادبیـات تعامـل یـا دیالکتیـک بـا پیرامـون خویش است. روح حاکم بر ادبیات سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ ایران نیـز رئالیسـم سوسیالیسـتی[۵] است.

سوسیالیسم، به عنوان بزرگترین جریان تاریخی قرن بیسـتم کـه در نتیجـهٔ تکامـل رئالیسـم انتقادی و تحول کیفی در شیوهٔ رئالیسم ظهور کرد، مکتبـی اسـت کـه بـیش از آنکـه پدیـده‌ای هنری باشد، حاصل شرایط و عوامل سیاسی و اجتماعی و دست‌پـروردهٔ سیاسـت‌گـذاری‌هـای دولتی و حکومتی است. خاستگاه رئالیسم سوسیالیسـتی ادبیـات روسـیه اسـت کـه بـا میـراث قهرمانانهٔ خدمت به توده‌ها راه را برای پیدایش شیوهٔ نوینی در رئالیسم هموار کرد(سـاچکوف،[٦] ۱۳٦۲: ۱۸۱). مکتب رئالیسم سوسیالیستی را کمیتهٔ حزب مرکزی کمونیست در سـال ۱۹۳٤ بـه عنوان آموزهٔ رسمی سندیکای هنرمندان و نویسندگان معرفی کرد؛ بدین‌معنا کـه خلـق هـر اثـر هنری بایستی در جهت اهداف حزب کمونیست صورت گیرد، و هـر اثـر ادبـی دارای چشـم-

۱- Epistemeh.
۲- Foucault.
۳- Dreyfus.
۴- Rabino.
۵- Socialist Realism.
۶- Suchkov.

اندازی ترقی‌خواهانه باشد و تحولات اجتماعی ممکن را از دیدگاه طبقهٔ کارگر عرضه نماید(سلدن[۱]؛ ویدوسون،[۲] ۱۳۷۷: ۹۹).

در ایران نیز رئالیسم سوسیالیستی در ادبیات به پشتوانهٔ حزب توده رواج یافت. در شهریورماه ۱۳۲۰، پس از آنکه بر اثر تحولات ناشی از جنگ جهانی دوم رژیم رضا شاه سقوط کرد و کشور از یأس و خفقان بیست‌ساله خلاص شد و مجالی برای تنفس یافت، زندانیان سیاسی از زندان‌ها رها شدند، بیان و قلم آزاد شد، و روزنامه‌ها و سازمان‌های سیاسی و صنفی متعددی پدید آمدند. در این دوره در کنار رمان‌های عامه‌پسندی که همچنان به حیات خود ادامه می‌دهند، نفوذ افکار جدید در جامعه باعث پدیدآمدن آثاری با ادعای تجددخواهی و مردم‌دوستی می‌شود؛ به‌طوری که بسیاری از نویسندگان، دلبستهٔ شعارهای جناح چپ و حزب توده می‌شوند و تحقق آرمان‌های خویش را در تشکیل یک حکومت سوسیال دموکرات می‌جویند. بسیاری از نویسندگان مطرح از جمله بزرگ علوی، جلال آل احمد، به‌آذین، گلستان و طبری به عضویت حزب توده درمی‌آیند و حزب برای آن‌ها محل گردهمایی روشنفکری می‌شود(میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۱۲۹– ۱۳۱).

حزب تودهٔ ایران از ادبیات و هنر جانبدار حمایت می‌کرد و مروج اینگونه آثار بود. ملاک داوری حزب برای ارزیابی آثار ادبی و هنری عمدتاً مضمون آن‌ها بود؛ از این رو برای آثار نویسندگان پیرو «هنر برای هنر» ارزشی قائل نبود؛ تا اینکه در نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران در ٤ تیرماه ۱۳۲۵، که با حضور بسیاری از مشاهیر حوزهٔ فرهنگ و ادب و تنی چند از نویسندگان روس برگزار شد، اصول ادبی و هنری این حزب در چارچوب الگوی رئالیسم سوسیالیستی، آن‌گونه که در شوروی جریان داشت، تدوین شد(کنگرهٔ نویسندگان، ۱۳۸٤: ۱۵). در این سال‌ها نویسندگان چپ‌گرا که هنر و ادبیات را تابع شرایط اجتماعی می‌دانستند، با اعتقاد به لزوم تعهد اجتماعی تحولات مهمی را در عرصهٔ ادبیات و هنر رقم زدند و به پشتوانهٔ حزب توده به آثار ادبی و هنری خصلت ایدئولوژیک بخشیدند. اما در میان این آثار، که در پی اصلاح ساختار طبقاتی و مناسبات نابرابر قدرت در جامعه بود، نوعی دوگانگی و گسست میان‌اپیستمه‌ای ایجاد شد؛ بدین‌معنی که آثار ادبی به اصطلاح متعهد، به دو شاخهٔ حزبی و انتقادی تقسیم شدند. نویسندگان آثار حزبی یا تبلیغی، اعضای حزب توده بودند که زیر لوای

۱- Selden.

۲- Widdowson.

این حزب، و با استفاده از امکانات انتشاراتی آن، شامل چاپخانه، نشریه و تبلیغات، آثار فرمایشی خود را به سفارش حزب توده تولید و عرضه می‌کردند. نویسندگان آثار انتقادی نیز همان آموزه‌های اساسی کمونیسم را، بدون وابستگی به حزب و شیفتگی آشکار به اردوگاه سوسیالیسم در شوروی، در آثار خویش منعکس می‌ساختند. پژوهش حاضر در راستای بررسی مؤلفهٔ صراحت و پوشیده‌گویی در آثار این نویسندگان، و نیز بازشناسی متغیّرهای سبکی که منجر به صراحت و پوشیدگی می‌شود، به این پرسش‌ها پاسخ می‌گوید:

۱-در متون رئالیسم سوسیالیستی، دو مؤلفهٔ صراحت و پوشیده‌گویی چگونه کاربرد یافته و چه خط سیری را طی کرده است؟

۲- در تبیین دو مؤلفهٔ صراحت و پوشیده‌گویی چه متغیّرهای سبکی را می‌توان در نظر گرفت؟

در حوزهٔ سبک‌شناسی انتقادی و بازشناسی ایدئولوژی روایت، پژوهش‌های متعددی تاکنون انجام گرفته است که از آن میان می‌توان به «رد پای ایدئولوژی در آثار اولیهٔ محمود دولت-آبادی»: طاهری(۱۳۹۱)، «بررسی ویژگی‌های سبکی داستان کوتاه جشن فرخنده از جلال آل احمد با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی»: دُرپر(۱۳۹۲)، «بررسی داستان بچهٔ مردم جلال آل احمد بر مبنای نظریهٔ ایدئولوژی آلتوسر»: تاج‌بخش و قاسمی‌پور(۱۳۹۳)، «کارکرد ایدئولوژی در لایه‌های سبکی داستان حسنک وزیر»: دلبری و مهری (۱۳۹٤)، «سبک‌شناسی انتقادی قصه‌های عامیانهٔ ایرانی»: محبوبه خراسانی(۱۳۹۸) و«گونه‌شناسی روایت: بررسی ایدئولوژی پنهان متن در روایت ذهنی به‌دزدی‌رفته‌ها»(نیک‌سیر، حسن‌پور و دُرپر»(۱٤۰۱) اشاره کرد.

اما در رابطه با نقش متغیّرهای سبکی در صراحت یا پوشیده‌گویی در متون، تنها یک پژوهش توسط شریفی و حامدی شیروان (۱۳۹۳)، با عنوان «تأثیر مؤلفه‌های واژگانی بر میزان صراحت یا پوشیده‌گویی در متون مطبوعاتی» انجام شده است. نویسندگان در این مقاله چهار مؤلفهٔ نام‌گذاری و ارجاع، استعاره، کنایه و مجاز را در پاره‌ای از متون مطبوعاتی و سیاسی، در چارچوب تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف بررسی کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که کاربرد سه مؤلفهٔ کنایه، استعاره و مجاز در متون به صراحت‌نداشتن و پوشیده‌گویی می‌انجامد. مؤلفهٔ نام‌گذاری و ارجاع نیز با توجه به نوع کاربرد می‌تواند به صراحت یا پوشیده‌گویی منجر شود.

بنابراین به نظر می‌رسد پژوهش حاضر اولین پژوهشی است که به واکاوی نقش متغیّرهای سبکی واژگانی و بلاغی، در آشکارسازی یا پنهان‌سازی ایدئولوژی در متون روایی می‌پردازد.

روش پژوهش

بر این مبنا که در سبک‌شناسی متغیّرهای سبکی پرتکرار و متغیّرهای برجسته دارای اهمیت می‌باشند، در این پژوهش متغیّرهای سبکی «دشنام و دشواژگان» و «واژگان متعلق به گفتمان-های خاص» در خردلایهٔ واژگانی، و «نمادپردازی و تداعی معانی» و «تمثیل» در خردلایهٔ بلاغی در ۱۰ روایت کوتاه از پنج مجموعهٔ *ورق‌پاره‌های زندان*، *از رنجی که می‌بریم*، *آذر، ماه آخر پاییز*، *سگ ولگرد* و *خیمه‌شب‌بازی* و همچنین در روایت بلند *بهار عمر* مورد بررسی قرار گرفته است، تا نقش هریک از آن‌ها در تصریح یا پنهان‌سازی ایدئولوژی مشخص شود. بدین-منظور ابتدا متون مورد بررسی معرفی، و سپس متغیّرهای سبکی مورد نظر در دو دسته متون حزبی و انتقادی بازیابی و تجزیه و تحلیل می‌شود.

۲. مبانی نظری پژوهش

رویکرد مورد نظر در این پژوهش، سبک‌شناسی انتقادی[۱] است. سبک‌شناسی انتقادی شاخه-ای جدید و نوظهور از دانش سبک‌شناسی است، که با تحلیل لایه‌های مختلف متن، در پی کشف مفاهیم پنهان‌شده در زیر سطح زبان است. این دانش از لحاظ مبانی نظری، وابسته به زبان‌شناسی انتقادی[۲] و تحلیل گفتمان انتقادی[۳] است و تا حدّ بسیار زیادی به وسیلهٔ تلفیق این دو عملی می‌شود؛ به این‌معنا که با تجزیه و تحلیل انتخاب‌های زبانی و سبک گسترش‌یافته در متن، سعی در آشکارکردن روابط پنهان در زیر سطح زبان و کشف ایدئولوژی پنهان متن دارد. راجر فاولر[۴] را می‌توان یکی از اوّلین و مهم‌ترین مطرح‌کنندگان سبک‌شناسی انتقادی دانست. او برای اوّلین‌بار در *نقد زبان‌شناسی*(۱۹۸۶)، معنا و جهان‌بینی و نقش خواننده را به عنوان ارتباط متن و بافت متنی مطرح کرد. زبان‌شناسی انتقادی به وسیله‌ی راجر فاولر و همکارانش رابرت

۱- Critical stylistics. (CL)
۲- Critical linguistics.
۳- Critical discourse analysis. (CDA)
۴- Rojer Fowler.

هاج،[۱] گونتر کرس[۲] و تونی‌تریو[۳] در دانشگاه ایست‌انگلیا[٤] در انگلستان پا گرفت(به نقل از دُرپر، ۱۳۹۱: ٤۳-٤۲). سبک‌شناسی لایه‌ای از مبانی زبان‌شناسی و از ملزومات سبک‌شناسی انتقادی است و برخی از سبک‌شناسان نیز بر اساس سطوح زبانی به مطالعهٔ سبک پرداخته‌اند؛ از جمله لیچ[۵] و شورت[٦] در کتاب *سبک در داستان* (۱۹۸۱) سبک سه داستان کوتاه را در چهار سطح معناشناسی، آوایی، نحو و نویسه‌شناسی بررسی کرده‌اند. سیمپسون[۷] نیز در کتاب *سبک‌شناسی* (۲۰۰٤) به مطالعهٔ لایه‌های سبکی پرداخته است. دُرپر نیز در رسالهٔ دکتری خویش با عنوان «سبک‌شناسی نامه‌های غزالی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی»(۱۳۹۰)، با اساس قرار دادن سبک‌شناسی لایه‌ای، این شیوه را در سبک‌شناسی فارسی مطرح کرده است. در سال‌های اخیر سبک‌شناسی انتقادی به عنوان تازه‌ترین رویکرد دانش زبان‌شناسی در حوزهٔ سبک‌شناسی، حیاتی دوباره به سبک‌شناسی بخشیده است و امروزه این دانش صرفاً به معنای بررسی ویژگی-های ظاهری متون نیست، بلکه دانشی زبان‌شناختی برای تفسیر متون است، که می‌تواند با بررسی بافت بیرونی و موقعیّتی در کنار تحلیل بافت متنی، ابزارهای لازم برای تفسیر و تأویل متون را فراهم آورد. «ایدئولوژی»[۸] و «قدرت»[۹] از مفاهیم بنیادین در سبک‌شناسی انتقادی است که ارائهٔ تعاریفی از آن‌ها ضروری می‌نماید.

-**ایدئولوژی**: مارکس در کتاب *ایدئولوژی آلمانی*، ایدئولوژی را سیستمی از ایده‌های به‌ظاهر منطقی تعریف می‌کند که توجیه‌کنندهٔ خواست‌های طبقات اجتماعی است. از نظر مارکس ایدئولوژی‌ها «اندیشه‌های نادرست» یا «آگاهی‌های کاذب» هستند که ریشه در شیوه‌های تولید مادی دارند و بر ارتباط انسان با جهان سرپوش می‌گذارند. بر اساس این دیدگاه مارکس، ایدئولوژی مسلط در هر جامعه، ایدئولوژی طبقهٔ حاکم آن جامعه است. لوکاچ،[۱۰] نظریه‌پرداز

۱- Robert Hodge.
۲- Gunther Kress.
۳- Tony Trew.
۴- East Anglia.
۵- Leech.
۶- Short.
۷- Simpson.
۸- Ideology.
۹- Power.
۱۰- Lucacs.

مارکسیست مجارستانی، معتقد است که ایدئولوژی‌ها همیشه آگاهی کاذب نیستند، بلکه اعتبار یا کاذب‌بودن آن‌ها بستگی به جایگاه طبقاتی افراد و گروه‌هایی دارد که آن‌ها را نمایندگی می‌کنند. بر مبنای این دیدگاه، ایدئولوژی ارائه‌شده از جانب طبقهٔ بورژوا در یک جامعهٔ سرمایه‌داری، نمود ذات تحریف‌شدهٔ سرمایه‌داری است؛ در صورتی که ایدئولوژی ارائه‌شده از سوی طبقهٔ پرولتاریا در همان جامعه، به ذات واقعی سرمایه‌داری نزدیک‌تر است. در واقع مارکس و لوکاچ، هر دو ایدئولوژی‌ها را محصول اوضاع عینیِ اقتصادی – اجتماعی جامعه می‌دانند(عضدانلو: ۱۳۹٦: ٤-٥). **اما** آلتوسر،[1] فیلسوف ساختارگرای الجزایری، رویکردی ساختارگرایانه به ایدئولوژی دارد. وی با تفسیری ساختاری از نظریه‌ی مارکس مبنی بر زیربنا دانستن اقتصاد، تحلیلی ساختاری از جامعهٔ سرمایه‌داری ارائه می‌کند و در کنار اهمیت‌دادن به عنصر اقتصاد در یک نظام اجتماعی، عناصر دیگری چون سیاست و ایدئولوژی را نیز حائز اهمیت و سازندهٔ روبنای یک نظام اجتماعی می‌داند. از دید وی تمامی طبقات جامعه دارای ایدئولوژی هستند و ایدئولوژی طبقهٔ حاکم مهم‌تر از سایر ایدئولوژی‌هاست؛ همچنان‌که طبقهٔ تحت‌سلطه نیز صاحب ایدئولوژی قدرتمند اعتراضی است. وی در اثر خود با عنوان *ایدئولوژی و دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت* با خوانشی سمپتوماتیک از تاریخ عمل سیاسی مارکسیستی، دستگاه دولت را شامل نهادهای مشترک دستگاه‌های سرکوب‌گر و دستگاه‌های ایدئولوژی‌ساز می‌داند(آلتوسر، ۱۳۸٦: ۱۳۷). دستگاه‌های سرکوبگر نهادهایی مثل زندان، ارتش، پلیس و دادگاه‌ها می‌باشند که بر اساس فشار و خشونت ساختاری و فیزیکی عمل می‌کنند؛ دستگاه‌های ایدئولوژی‌ساز عرصه‌های آموزشی، دینی، قانونی، تجاری، وسایل ارتباطی چون رادیو و تلویزیون و عرصه‌های فرهنگی چون سینما، تئاتر، ادبیات، هنر، ورزش و غیره را در بر می‌گیرد، که سرکوبگر محض نیستند و از طریق ایدئولوژی‌سازی مشروعیت کسب می‌کنند. این دو دستگاه در کنار هم، تضمین‌کنندهٔ سلطهٔ طبقهٔ حاکم‌اند(فرتر، ۱۳۸۷: ۱۰٦-۱۱۷). ون‌دایک[2] نیز ایدئولوژی را نظامی از باورها تعریف می‌کند. از نظر او ایدئولوژی هم می‌تواند مثبت باشد و هم منفی. اگر منفی باشد سازوکاری برای مشروعیت‌بخشی به نظام سلطه و اگر مثبت باشد در خدمت مشروعیت‌بخشیدن به ستیز علیه سلطه و رفع نابرابری‌های اجتماعی است. وی ایدئولوژی را مبنای کارکردهای اجتماعی می‌داند و معتقد است یکی از کارکردهای اجتماعی

۱- Althusser.
۲- Van Dijk.

که به شدت تحت تأثیر ایدئولوژی قرار دارد، کاربرد زبان است. کاربرد زبان نیز بر چگونگی کسب، یادگیری و تغییر ایدئولوژی تأثیر دارد(وندایک، ۱۹۹۸: ٤-٦). در مطالعات سبک‌شناسی انتقادی، به ایدئولوژی از منظر آلتوسر (۱۳۸٦) و وندایک (۱۹۹۸) نگریسته می‌شود.

-**قدرت؛ سرکوب**[۱] / **هژمونی:**[۲] در رابطه با مفهوم قدرت دو دیدگاه عمده وجود دارد: دیدگاه ساخت‌گرایانهٔ وبر[۳] (۱۹۷۸) و دیدگاه پساساختارگرایانهٔ فوکو (۱۹۸۲). قدرت از منظر فوکو ابزاری مولد و در خدمت دولت، برای اعمال نظم بر جامعه است. وی قدرت را در جزئیات اعمال اجتماعی تحلیل می‌کند و آن را امری متکثر می‌داند که از سوی یک نهاد سیاسی واحد اعمال نمی‌شود و تحت حاکمیت طرح فراگیر واحدی نیست. او در کتاب *سوژه و قدرت*[٤] (۱۹۸۲) چنین استدلال می‌کند که هرجا که قدرت وجود دارد مقاومت هم هست و تفکر در مورد قدرت تنها در جایی معنا می‌یابد که توانایی مقاومتی هم وجود داشته باشد(نوابخش و کریمی، ۱۳۸۸: ۵۷). اما نگاه وبر به قدرت نگاهی ساختارگرایانه است. او قدرت را چنین تعریف می‌کند: «احتمال اینکه در یک رابطهٔ اجتماعی، فردی در موقعیتی قرار گیرد که بتواند ارادهٔ خود را به رغم مقاومت اعمال کند، صرف نظر از اینکه چنین احتمالی بر چه مبنایی متکی است، قدرت نام دارد»(وبر، ۱۹۷۸: ١٦٢). وبر قدرت را معادل سلطه می‌داند. گرامشی،[۵] اندیشمند برجسته و متفکر کمونیست ایتالیایی، با استفاده از مفهوم «هژمونی» دریچه‌ی تازه‌ای را برای درک بهتر رابطهٔ میان ایدئولوژی و طبقه گشوده است. بنا به تعریف او:

> هژمونی مجموعه‌ای از عقاید و ارزش‌های حاکم است که به جای استفاده از "قدرت سرکوب‌گر" از طریق رضایت‌مندی استیلا یافته است [...] و تحت سیطرهٔ وضعیت هژمونیک، اکثریت – معمولاً قریب به اتفاق- شهروندان کشور آن‌چنان خواسته‌های حاکمان را درونی می‌سازند که در واقع فکر می‌کنند، طبق باورهای خود رفتار می‌کنند(برتنس، ۱۳۸٤: ۱۰۵).

مفهوم هژمونی مشخص می‌کند که چگونه یک نظام اجتماعی و اقتصادی ضمن حفظ تسلط و نفوذ خویش، حافظ حامیانش است. گرامشی بر خلاف نظر اکثر مارکسیست‌ها، به این

۱- Suppression.
۲- Hegemony.
۳- weber.
۴- Subject and Power.
۵- Gramsci.

نکتهٔ ظریف پی برده است که حاکمیت یک طبقه بر طبقهٔ دیگر، تنها وابسته به قدرت اقتصادی، فیزیکی یا نظامی نیست، بلکه به متقاعدکردن و جلب رضایت طبقهٔ تحت حاکمیت، به پذیرش نظام باورهای طبقهٔ حاکم، و سهیم‌شدن در ارزش‌های اجتماعی، اخلاقی و فرهنگی آن‌ها نیز بستگی دارد(جول، ۱۳۸۸: ۱۰). از نظر گرامشی قدرت همیشه از بالا تحمیل نمی‌شود، بلکه پیروزی طبقهٔ حاکم به عملکرد این طبقه در پایین بستگی دارد. از نظر وی طبقهٔ مسلط نمی‌تواند تنها با اعمال زور و فشار حکومت کند، بلکه به قدرتی فرهنگی یا هژمونی نیازمند است، تا با استفاده از آن بتواند رضایت طبقات تحت سلطه را جلب کند. نهادهای فرهنگی نقش مؤثری در نهادینه‌ساختن این هژمونی دارند؛ چرا که با ساخت یک جهان‌بینی عامه‌فهم و عامه‌پسند، رفتار افراد را سامان می‌دهند. در حقیقت نهادهایی چون مدرسه، کلیسا، انحادیه‌های صنفی، و حتی فعالیت‌های روزمره، به بازآفرینی این سلطه مشغولند(لوپز؛[1] اسکات:[2] ۱۳۸۵: ٦۲).

۳. تجزیه و تحلیل داده‌ها

روایت‌های حزبی – سیاسیروایت‌های انتقادی						
نام اثر یا مجموعه	**ورق‌پاره‌های زندان**	**از رنجی که می‌بریم**	**آذر، ماه آخر پاییز**	**سگ ولگرد**	**خیمه‌شب‌بازی**	**بهار عمر**
نویسنده	بزرگ علوی	جلال آل احمد	ابراهیم گلستان	صادق هدایت	صادق چوبک	محمد مسعود
سال انتشار	۱۳۲۰	۱۳۲٥	۱۳۲۸	۱۳۲۱	۱۳۲٤	۱۳۲٤
روایت‌ها	انتظار؛ عفو عمومی	در راه چالوس؛ روزهای خوش	به‌دزدی‌رفته‌ها؛ میان‌دیروز و فردا	سگ ولگرد؛ تاریکخانه	عدل؛ زیر چراغ قرمز	بهار عمر

۱- Lopez.
۲- Scott.

انتظار: روایت هراس‌انگیزی از جریان دیوانه‌شدن یک زندانی به نام «م» است. محیط تنگ و طاقت‌فرسای زندان، آینده‌ی نامعلوم، محرومیت از کار و تلاش و خواندن و نوشتن، و انتظار برای ملاقات عزیزان، از عواملی است که روح و روان زندانیان را می‌آزارد؛ تا حدی که برخی را دیوانه کرده و برخی را به کام مرگ می‌فرستد.

عفو عمومی: دربردارندهٔ یادداشت‌های پراکندهٔ یک زندانی در انتظار آزادی است که پس از آزادی زندانیان سیاسی، در اختیار نویسنده قرار گرفته است. این زندانی با وجود ممنوعیت خواندن و نوشتن، به شکل پنهانی برای همسر خویش نامه‌هایی می‌نویسد، و آن‌ها را به خارج از زندان می‌فرستد.

در راه چالوس: حاصل مشاهدات آل احمد و گزارشی از گفتگوی میان وی و فردی به نام اردویی است، که در مسیر سفر بابل به چالوس در اتوبوس شکل گرفته است. در این روایت، نویسنده بر آن است تا با برجسته‌سازی و بازنمایی رنج کسانی چون اردویی، که زمانی با تمام وجود به حزب خدمت کرده و در این راه همه‌چیز خویش را باخته‌اند، حس ترحم مخاطب را نسبت به مبارزان سیاسی، برای همراهی با آنان در ستیز علیه سلطه برانگیزاند.

روزهای خوش: روایتی گزارش‌گونه از سفر آل احمد به ساحل دریای بابلسر است که در آنجا توجه‌اش به لب و دهان‌سوختهٔ عکاس لب دریا جلب می‌شود و ضمن گفتگو با عکاس درمی‌یابد که لب و دهان سوختهٔ او حاصل یک اقدام به خودکشی ناموفق است، و عکاس اکنون نیز به دلیل گرفتن عکس دسته‌جمعی از اعتراضات دهاتی‌ها و قراردادن آن در اختیار روزنامه تحت تعقیب است.

به‌دزدی‌رفته‌ها: درونمایهٔ این داستان، توهم حضور یک بیگانه در حریم خصوصی خانه است. داستان، روایتی ذهنی است که از مجرای ذهن شخصیت اصلی، که کلفتی به نام زینب است، پیش می‌رود، و بخش عمده‌ای از آن به مرور خاطرات او اختصاص دارد. زینب در پایان متوجه می‌شود که نردبانی که گمان می‌کرده بالای پشت بام است و قرار است دزدان برای پایین‌آمدن از آن استفاده کنند، در گوشه‌ی حیاط بلااستفاده افتاده، و همه‌چیز توهمی بیش نبوده است. در این روایت نویسنده به عنوان صدای حزب، از اعضا و هواداران می‌خواهد که در رابطه با مارکسیسم واقع‌بین باشند، و تحت تأثیر افکار پوچ و توهمات قرار نگیرند.

میان دیروز و فردا: داستان در رابطه با دو مبارز به نام‌های ناصر و رمضان است. ناصر از روی ماجراجویی و رمضان با ساده‌دلی و بدون اطلاع دقیق از عملکرد و اهداف حزب توده به آن وارد شده‌اند. اکنون شبی است که ناصر و رمضان هر دو شکنجه شده، و در یک سلول قرار داده شده‌اند. آن‌دو در سلول زندان، در حالی که همهمهٔ کارخانه‌ی نزدیک زندان به گوش می‌رسد، به ارزیابی عملکرد حزب می‌پردازند، و به این نتیجه می‌رسند که این یک بازی است، که خوب یا بد، پای آن‌ها به داخل آن کشیده شده است، و اکنون باید در انتظار به پایان‌رسیدن آن بمانند. در این روایت نویسنده وجود عناصر سست و بی‌کفایت را یکی از عوامل ناکامی‌های پیش‌آمده در حزب معرفی می‌کند، و از اعضا و هواداران می خواهد که ضمن پایداری و مقاومت، از هرگونه اقدام نسنجیده بپرهیزند.

سگ ولگرد: سگ ولگرد روایتی رئالیستی و تمثیلی است، که در روساخت نقدی بر حیوان‌آزاری، و در زیرساخت حکایت از سرنوشت انسانی تنها و سرگشته دارد. هدایت، سگ را به دلیل معروف‌بودن به اطاعت و وفاداری و نزدیک‌بودن به جامعه‌ی انسانی، نمادی برای انسان آواره، منقاد و تحت‌سلطه‌ای در نظر گرفته، که هژمونی سیاسی، ساختار نظام سرمایه‌داری و دستگاه ایدئولوژیک طبقهٔ حاکم، پس از بیگانه‌سازی و استثمار او را طرد کرده است. هدایت با انتقاد از ایدئولوژی سیاسی و مذهبی تحمیل‌شده به مردم، سعی در مشروعیت‌بخشیدن به ستیز علیه سلطه دارد.

تاریکخانه: هدایت در این داستان ماجرای آشنایی خود با مردی مرموز و غیرعادی، طی سفری به مرکز ایران را شرح می‌دهد؛ آشنایی‌ای که بیش از یک شب به طول نمی‌انجامد، و نویسنده فردای آن روز با جسد بی‌جان میزبان، در حالی که روی تخت خود در وسط اتاقی که آن را شبیه زُهدان ساخته، به حالتی خمیده و پاها در شکم، درست شبیه یک جنین، به خوابی ابدی فرو رفته مواجه می‌شود. *تاریکخانه* سرگذشت منتقدی منفعل و نومید از تغییرات بیرونی است، که به جهان درون پناه برده، و بازگشت به آغاز هستی را تنها راه برون‌رفت از جامعه‌ای می‌داند، که حکمرانان آن تودهٔ مردم را به انقیاد و استثمار کشیده‌اند. هدایت در این داستان با جاری‌ساختن عقاید خویش بر زبان شخصیت اصلی، که نمودی از خود اوست، مناسبات حاکم بر جامعهٔ عصر خویش را مورد انتقاد قرار داده است.

عدل: نام طرح یا داستان‌واره‌ای است که در آن اصل «عدل» به عنوان یکی از اصول اساسی ایدئولوژی دینی، در محتوای خود به نقد کشیده شده است. اسبی پس از برخورد با اتومبیل در جوی آبی افتاده است؛ افرادی گرد او جمع شده، هریک در رابطه با نحوهٔ نجات وی راه‌حلی ناعادلانه و از سر بی‌تدبیری ارائه می‌کنند. در پایان نیز هرکدام با واگذاری مسئولیت به دیگران در سایهٔ جمع استحاله می‌شوند و در نهایت به این نتیجه می‌رسند که بهترین عمل انفعال و بی‌عملی است. البته در ژرف‌ساخت داستان نویسنده بر آن است که ایدئولوژی انتقادی – سیاسی مورد نظر خود را به خواننده القاء کند. وی انفعال جمعی مردم را در مواجهه با بحران اشغال کشور توسط متفقین مورد انتقاد قرار داده، و بازنگری در مناسبات دینی، اجتماعی و سیاسی حاکم بر جامعه را خواستار شده است.

زیر چراغ قرمز: روایت که شرح فضای یک روسپی‌خانه است، با مرگ زنی به نام فخری آغاز می‌شود، و بازتاب این مرگ در ذهن فاحشه‌هایی که هنوز زنده‌اند داستان را به‌پیش می‌برد. راوی از طریق بازنمایی گفتگوی دو زن به نام‌های جیران و آفاق، مخاطب را به فضای تیره و متعفن این محیط می‌برد، و سپس با قرارگرفتن در ذهن آفاق، زندگی سراسر رنج و فساد او را بازسازی می‌کند. چوبک در این روایت، با انعکاس شوربختی زنان بی‌پناهی که در اثر فقر و بی‌کسی تن به فساد داده‌اند، ایدئولوژی دینی حاکم بر جامعه را عامل ایستایی و تقدیرگرایی انسان‌ها دانسته، و آن را از این حیث که نه بازدارندهٔ فرودستان از لغزش و فساد، و نه راهگشای آنان است، مورد هجمه قرار می‌دهد. وی در موضع جانبداری از زنان، با انتقاد از ایدئولوژی مذهبی، ساختار طبقاتی، نظام سرمایه‌داری و مردسالاری حاکم بر جامعه، لزوم تغییر در مناسبات حاکم را گوشزد می‌کند.

بهار عمر: یک رمان انتقاد اجتماعی اولیه در قالب اتوبیوگرافی و حاوی واقعیت‌هایی تاریخی در بستر یک دورهٔ پرآشوب در شهر قم است؛ سال‌های جنگ جهانی اول، حضور قشون بیگانه در کشور، قحطی و شیوع بیماری وبا، که با بهار زندگی نویسنده قرین شده است. محمد مسعود در این اثر ایدئولوژی‌های حاکم بر جامعه را مورد انتقاد قرار می‌دهد و بیش از همه ایدئولوژی مذهبی و سپس ایدئولوژی دولتی را عامل فلاکت و تیره‌روزی مردمان می‌داند. وی با دیگری‌سازی، ایجاد تقابل میان بهشت و جهنم، شرق و غرب، جنبه‌های رمانتیک و جنبه‌های بی‌رحم زندگی، غرب را مدینهٔ فاضله و بهشت آرزوها، و شرق را جهنم و مرکز

جهل و فساد معرفی می‌کند. هدف او از بازنمایی و برجسته‌سازی نابسامانی‌های شایع در جامعه، تأکید بر لزوم بازنگری ایدئولوژی‌های حاکم و مشروعیت‌بخشیدن به ستیز علیه سلطه است.

۱-۳. متغیّرهای واژگانی

واژه‌ها انعکاسی از نگرش ایدئولوژیک گوینده یا نویسندهٔ خویش‌اند. نگرش ایدئولوژیک نیز مستلزم نوع خاصی از واژه‌گزینی است. از این حیث واژگان قابل تقسیم‌بندی به دو نوع «نشان‌دار» و «بی‌نشان» هستند. واژگان بی‌نشان تنها نمادی از واقعیت‌اند و به مصادیق ذاتی یا تجریدی اشاره دارند؛ در حالی که واژگان نشان‌دار علاوه بر اشاره به مصداقی خاص، در بردارندهٔ نگرش گوینده یا نویسنده نیز می‌باشند(یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۱۳٤). در این پژوهش دو متغیّر واژگانی کاربرد دشنام و دشواژگان و واژگان متعلق به گفتمان‌های خاص، متغیّرهایی است که از نظر کارکرد در سوگیری نویسندگان و نحوهٔ انعکاس ایدئولوژی مورد نظر آن‌ها بررسی می‌شود:

۱-۱-۳. دشنام و دشواژگان[۱]

در هر زبان، واژگان و اصطلاحاتی دارای صورت یا مفهومی ناخوشایند و غیر مؤدبانه وجود دارند، که اعضای جامعهٔ زبانی از کاربرد صریح و مستقیم آن‌ها اجتناب می‌کنند. این قبیل صورت‌ها محرمات یا تابوهای زبانی و یا دشواژه نامیده می‌شوند(مدرسی، ۱۳٦۸: ۷۹)، و نشان از موضع گوینده یا نویسنده نسبت به شخص، موقعیت یا دیدگاهی دارند. دشنام‌ها نیز از موضع نارضایتی و انتقاد ادا می‌شوند. در ادامه به بررسی این متغیّر سبکی در هریک از داده‌های پژوهش می‌پردازیم.

روایت‌های حزبی: در روایت‌های حزبی، دشنام‌ها ودشواژه‌ها بسامد چندانی ندارند و نویسندگان تلاش می‌کنند تا حد امکان عفت قلم را رعایت کنند؛ در نتیجه گاه به اشاره‌ای کلی بسنده می‌کنند. بزرگ علوی در نقل مراسله‌های زندانی روایت *عفو عمومی*، دشواژهٔ قبیح موجود در متن را حذف کرده، به جای آن نقطه‌چین قرار داده است: «هزار کرور فحش امشب این زن ... رئیس به من داده»(ورق‌پاره‌های زندان / عفو عمومی :۷٦)؛ وی اگر دشنام یا

۱- Taboo Word.

دشواژه‌ای را نیز بیان می‌کند، نه از قول خود یا کارگزاران جبههٔ خودی، بلکه از زبان حکومتیان خطاب به عوامل زیر دست است: «چند دقیقه بعد نائب «م» هم آمد و فوری همه شروع کردند به داد و بیداد. «چرا اینها توی کریدور هستند. پدرسوخته سرپاسبان، پس تو چه ... می‌خوری؟!»(همان:۷۵). در روایت *انتظار* نیز از هیچ دشواژه و دشنامی استفاده نکرده است.

آل احمد نیز در روایت *در راه چالوس*، چند دشنام اردویی به پدر زنش و جوان رانندهٔ اتوبوس را، که پیش از این ماشین سواری او را به قیمت ناچیزی از چنگش درآورده، نقل می‌کند: «این جوونک بی‌غیرتم لابد همینو دستک کرده بود ...»(از رنجی که می‌بریم/ در راه چالوس:۵۰)؛ «حالا که مخصوصاً تو ماشین این پسرهٔ جعلق سوارم باز هم خواهم ترسید [...] از ترس این‌که آبروم جلوی این پسرهٔ الدنگ بریزه حظ خواهم کرد»(همان:٦٣)؛ «*پدرسگ!* این دائی بدبختم اگه می‌گذاشت اورم ورمی‌داشتم و با هم آواره می‌شدیم [...] خفه‌شده فقط پول می‌خواد [...] شاید بتونم پولی گیر بیارم و چشم‌های حریص این بدبختو پر کنم»(همان:٦١-٦٢)؛ و در انتقاد از اوضاع حاکم بر جامعه: «ازین مملکت خراب‌شده هم که نمیشه در رفت»(همان:٦١). در روایت *روزهای خوش* نیز این اشارهٔ کلی مشاهده می‌شود: «از آن واقعه فقط فحش‌های رکیکی که او به عکاس لب دریا داد در خاطرهٔ من مانده است»(روزهای خوش:۹۳)؛ البته در همین روایت، عکاس در جایگاه کانونی‌ساز فرعی، دشنامی را در رابطه با مأمور تعقیب‌کنندهٔ خود به کار می‌برد: «این پدرسگ که نشونی همشون رو می‌برد می‌داد دیگه ما رو از نون‌خوردن هم انداخته بود»(همان:١٠٤).

اما در روایت‌های ابراهیم گلستان رفته‌فته بسامد دشنام‌ها و دشواژگان افزایش یافته، جنبهٔ انتقادی آثار پررنگ‌تر می‌شود. زینب، کانونی‌شدهٔ اصلی روایت *به‌دزدی‌رفته‌ها*، دارای شخصیتی پریشان و ناراضی است، و اکثر دشنام‌های روایت از زبان او خطاب به صاحب‌خانه و سکینه (کلفت همسایه) ادا می‌شود. این دشنام‌ها هم حاکی از نارضایتی او از جایگاه طبقاتی‌اش، و هم نشان‌دهندهٔ حسادتش به سکینه است: «ناجنس سکینه هم بهش خندید. پتیاره به دزد هم می‌خنده ...»(آذر، ماه آخر پاییز/ به‌دزدی‌رفته‌ها:۱۰)؛ «سکینه سر پله‌ها به او می‌خندد. پتیارهٔ پدر سگ»(همان:۲۸)؛ «همین‌جور از تابستون میذاره رو هم. جهود سگ»(همان:۱۰)؛ «بگو پدر سگ زمسون گذاشتی اتاق چکه کنه حالا که بهار داره تموم میشه ...» (همان:۱۲)؛ «پدر سگ بدجهود»(همان:۱۷)؛ و دشنام‌های او به خودش: «بگیر بخواب. چه خسته‌ای! اوف! مثل سگ.

یابوی عصاری»(همان:۲۵)، و به دزد: «اون‌جاس. پدرسگ»(همان:۱۲). علی نیز اگرچه به‌عنوان فردی مسئولیت‌پذیر در قبال همسر و حتی کلفت خانه نمایانده می‌شود، اما دشنام‌هایی را از موضع قدرت نثار این دو زن می‌کند: «ساکت باش مزخرف! ... یهودیه؟ باشه. به تو چه؟ مگه عیبه؟ احمق!» (همان:۱۷)؛ «شوهر مثل اینکه بخواهد چیزی را از خود دور کند گفت: زهر مار!» (همان:۲۲)؛ «احمق، نردبون که دیدی کوتاهه» (همان:۲۳). در *میان دیروز و فردا* نیز دشنام‌ها ودشواژه‌ها ترسیم‌کنندهٔ مناسبات قدرت میان سلطه‌گر و تحت سلطه است؛ دشنام افسر، خطاب به رمضان: « بگو! چی را بگم؟ پدرسگ بگو تفنگ‌ها کجاس!»(آذر، ماه آخر پاییز/ میان دیروز و فردا:۱۲۰)؛ و دشواژهٔ رمضان به افسرنگهبان، که توسط نویسنده و یا ناشر، با سه نقطه جایگزین شده است: «و بالاخره گفت: « ... آتش می‌زنم. مادر ق ... اون‌وقت زد. با کبریت پدرم را درآورد»(همان:۱۲۲).

روایت‌های انتقادی: تنها دشنام به‌کار رفته در *سگ ولگرد* را نویسنده از زبان پسربچهٔ شیربرنج فروش، خطاب به پات بیان می‌کند: «... و صدای قهقهه بچه پشت نالهٔ سگ بلند میشد و میگفت: «بد مسب صاحاب!»(سگ ولگرد/ سگ ولگرد:۱۰-۱۱). این ترکیب، بیان محاوره‌ای و تحریفی از ترکیب «بدمذهب صاحب» است؛ دشنامی خطاب به صاحب پات، که به دلیل داشتن سگ، بدمذهب یا کافر و بی‌دین خوانده می‌شود. نویسنده با به‌کاربردن این دشنام، انتقاد خود را به ایدئولوژی مذهبی حاکم بر جامعه ابراز می‌کند و چنین ادامه می‌دهد: «همه محض رضای خدا او را میزدند و بنظرشان خیلی طبیعی بود سگ نجسی را که مذهب نفرین کرده و هفتا جان دارد برای ثواب بچزانند»(همان:۱۱). در *تاریکخانه* دشنام‌های «احمق»، «بی‌شرم»، «ناخوش»، «دزد»، «پست»، «متملق»، و «زرپرست» از طرف مرد میزبان نثار سرمایه‌داران و سردمداران جامعه شده، و مناسبات اقتصادی و ساختار طبقاتی حاکم را به چالش کشیده است: «توی این محیط فقط یک‌دسته دزد، احمق بی‌شرم و ناخوش حق زندگی دارند و اگه کسی دزد و پست و متملق نباشه میگن: «قابل زندگی نیس!»(سگ ولگرد/ تاریکخانه: ۱۲۱)؛ «من از جملات براق و توخالیه منورالفکرها چندشم میشه و نمیخوام برای احتیاجات کثیف این زندگی که مطابق آرزوی دزدها و قاچاقها و موجودات زرپرست احمق درست شده و اداره شده شخصیت خودمو از دست بدم»(همان:۱۲۲).

در *عدل* نویسنده از دشواژه‌ای استفاده نکرده است، و تنها یک دشنام در متن نقل شده، که از سوی پاسبان خطاب به خودش است: «فردا جواب دولتو چی بدم؟ آخه از من لاکردار نمیپرسن که تو گلولتو چیکارش کردی؟»(خیمه‌شب‌بازی/ عدل:٤٧–٤٨). در *زیر چراغ قرمز*، مرجع صادرکنندهٔ بخش عمده‌ای از دشنام‌ها ودشواژه‌ها جیران و آفاق‌اند، که در موضع نارضایتی قرار دارند: «تو باین زنیکه چاله‌سیلابی نیگاه بکن و ازش یاد بگیر. ده‌سال آزگار رو این فخری مادرمرده کار کرد»(خیمه‌شب‌بازی/ زیر چراغ قرمز:۵۵)؛ «بگو ببینم دیشب چتون بود بازم با این پیره‌کفتار سرشاخ شده بودین»(همان:٦٥–٦٦)؛ «این مرتیکه خاک تو سرم دیوونه شده. تا یه‌شاهی سِنار گیر میاره میاد میریزه تو دسّ این پیر کفتار»(همان:۷۲)، «همین سپوره؛ هروقت که میادش دو سه تومن برای یه سیگار میده به این پیره‌سگ [...] بنظرم پیره‌سگ فهمید»(همان:۷۳)؛ «یه‌هو دیدم پیر کفتار مثه اجل معلق بدو بدو اومد ...»(همان:۷۵)؛ «تا دم در باهاش رفتم و نذاشتم پیرکفتاره ازش چیزی بگیره. حالا که رفته زنیکه چاله‌سیلابی اومده میگه: «من این حرفارو نمیفهمم ...»(همان:۷۸)؛ این دشنام‌ها اگرچه به گوش بالادستی‌ها نمی‌رسد، اما تنها ابزار و مایه‌ی تسلی خاطر این دو زن است؛ البته از ذکر دشواژه‌ها، به علت رکاکت بیش از حد الفاظ، چشم‌پوشی می‌شود. آفاق، که کهنه‌کارتر از جیران است نیز دو مرتبه وی را از موضع تسلط «خر» میخواند؛ یک‌بار در حضور او، و بار دیگر در ذهن خویش: «واقعاً که خیلی خری»(زیر چراغ قرمز:٦٤)؛ «دختره‌ی خر خیال کردی بهمین آسونی دسّ از سرت ورمیدارن؟» (همان:٦٩). بسامد بالای دشنام و دشواژگان در این روایت حاکی از نارضایتی شدید نویسنده از هژمونی‌های سرمایه‌داری، مذهبی و مردسالارانه‌ای است که زنان بی‌پناهی چون آفاق و جیران را پس از استثمار، به گرداب فلاکت و خودفروشی انداخته است.

در *بهار عمر*، نیز دشنام‌ها در انتقاد به ایدئولوژی مذهبی و مردمی است که منفعلانه خود را اسیر عقاید و باورهایی، که به شکلی نامحسوس به آن‌ها تحمیل شده، کرده‌اند: «اسکلت‌ها بی-مغز بودند!»(بهار عمر:۲۱)؛ همچنین از زبان آقای جلیل آنان را بدبخت، بیچاره، دیوانگان بی-مغز، و حیوانات بیشعور خطاب میکند، و آن‌هایی را که از ترس پا به فرار گذاشته، میدان مبارزه را خالی کرده‌اند، مورد سرزنش قرار می‌دهد: «ای بدبختان! ای بیچارگان. ای دیوانگان بی‌مغز! ای حیوانات بیشعور! ای اسکلت‌هائیکه از شدت فقر و بدبختی در حالت اشتعالید. اینها منشأ بدبختی و بینوائی شما هستند. اینها سرچشمه رنج و عذاب دائمی و عطش و سوزش

ابدی شما میباشند [...] میدان خلوت شده بود و جز اسکلتهای مسلحی که در مقابل افسر ایستاده بودند کسی نزدیک دیده نمیشد»(همان:۲۲)؛ وی در جایی دیگر نیز، پس از معرفی شیخ کچویی به‌عنوان فردی بددهان و شکم‌پرست، به نقل دشنام‌ها، نفرین‌ها و ناسزاهای او در حق خود می‌پردازد، و از وی به عنوان نمایندهٔ ایدئولوژی مذهبی، چهره‌ای منفی و منفور ترسیم می‌کند: «... بلافاصله چاک دهان را که جز برای پلو و فحش تا آندرجه باز نمیشد گشوده فریاد زد عقله مزقه یک‌وجبی ذلیل‌شده زیر گل‌رفته ورپریدهٔ زرده‌نکشیده چه غلطها میکند! [...] من شنیده بودم که تو تخم شراب دنبال حقه‌بازی، رمالی، جن‌گیری، جادوگری، احضار ارواح و هزار بامبول و کوفت و زهرمار دیگر هستی ...»(همان:۱۰٤).

۲-۱-۳. واژگان متعلق به گفتمان‌های خاص (رمزگان)[۱]

واژگان متعلق به گفتمان‌های خاص یا رمزگان، از اصطلاحات مطرح در دانش نشانه-شناسی است. هر رمزگان نظامی از دانش است، که امکان تولید، دریافت و تفسیر متون را فراهم می‌سازد. به تعبیر سجودی، رمزگان واژگانی بافت‌بنیاد و فرهنگ‌بنیاد هستند، و زبان مهمترین و پیچیده‌ترین رمزگان است؛ چرا که تمامی رمزگان‌ها به واسطهٔ زبان قابل توصیف و معنادار می‌شوند(سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۰). در لایهٔ واژگانی، نوع رمزگان نشان از میزان وابستگی به نهادهای قدرت و مراکز ایجاد سلطه، یا ستیز با سلطه دارد؛ از این رو در کشف ایدئولوژی متن مؤثر است(همان: ١٦٣). رمزگان متعلق به گفتمان مارکسیسم و سوسیالیسم، واژگان پر تکرار در آثاری هستند که در چارچوب این مکتب ادبی – سیاسی نوشته شده، و متضمن ایدئولوژی سوسیالیستی، شکاف طبقاتی و مناسبات قدرت میان طبقات سلطه‌گر و تحت سلطه‌اند؛ واژگانی چون رفیق، که دربردارندهٔ مفهوم هم‌کفوی و برابری است، فولاد، زنجیر، زجر، رنج، دهقان، طبقه، کار، کارخانه و غیره از این جمله‌اند. در ادامه واژگان متعلق به گفتمانی خاص، به عنوان یک متغیّر سبکی مؤثر در صراحت یا پوشیده‌گویی، در هریک از داده‌های پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرد.

روایت‌های حزبی: نویسندگان روایت‌های حزبی تلاش می‌کنند تا با استفاده از واژگان متعلق به گفتمان مارکسیسم و سوسیالیسم، وابستگی خود را به گفتمان‌های مذکور آشکار سازند: «جرمش این است که در ۱۳۰۸ یعنی دو سال قبل از قانون ۱۳۱۰ که مطابق آن

۱- Code.

کمونیستها را محکوم می‌کنند، کمونیست بوده است [...] زیرا کـه رفیـق‌هـای مـن منجملـه «م» خوابهایی را که دیده بودند، برای هم تعریف می‌کردند»(ورق‌پاره‌های زندان / انتظار:۳۸)؛ «پـس آنکه در زندگانی آنقدر زجر کشیده که به شب‌نشینی زندانیان حسرت می‌برد، بیخود خیال می‌کند که نقل مجلسشان دانه‌های زنجیر است»(همان:٤١)؛ «ابداً دلم بـه حـال دخترخالـه‌ام نمـی‌سوزد. او هم محکوم است که رنج بکشد»(همان:٤٤)؛ «ما را طبقـهٔ حـاکم جامعـه از خـود دور کرده [...] ولی ما فولادین شده بودیم و این زجر را هم علاوه بر بدبختیهای دیگر تحمـل مـی‌کردیم ...»(همان:٤٥)؛ «می‌توانم در هر آن با تمام دنیا، با چمبرلن و هیتلر و روزولت و اسـتالین صحبت کنم»(همان:٤٦)؛ «می‌گفت: «تا دنیا را سیل خون فرا نگیرد، سـاعت آزادی مـا نخواهـد رسید»(همان:٤٧).«از رفیقهای من بعضی خیلی خوشبین هستند»(همان (ورق‌پـاره‌هـای زنـدان/ عفو عمومی):۵۲)؛ «چرا باید آنقدر زجر تحمل کـنم؟ آیـا بـرای ایـن اسـت کـه قـویتر بشـوم؛ فولادین بشوم [...] آیا می‌ارزد که من زجر بکشم، شـاید کـه دیگـران وضعیتشـان بهتـر از مـن باشد؟ من آمده‌ام و مصیبت می‌کشم برای اینکه درد دیگران کمی کـاهش یابـد [...] نمـی‌دانـم. شاید من برای مبارزه ساخته نشده‌ام»(همان:٦٥)؛ «مقصرترین عدهٔ ما آنهایی هسـتند کـه کتـاب خوانده‌اند. در این کتابها افکاری گفته شده که با منافع طبقـهٔ حـاکم ایـران تبـاین دارد، در ایـن کتابها از آزادی در مقابل اسـتبداد صـحبت شـده، از آزادی فـرد، از آزادی اجتمـاع، بـالاخره از آزادی طبقه‌ای در مقابل طبقهٔ دیگر»(همان:۷۱)؛ «آدمهایی که ده‌سال در زندان مانـده‌انـد و مـی‌دانند انقلاب عظیمی در دنیا باید بشود، میلیونها بشر باید کشته شوند، تا آنها آزاد گردند، یـک‌چنین آدمهایی که در عقیده و ایمان مثل کوه پابرجا هستند ...»(همان:۷۲)؛ «آقـای وزیـر بـه مـا اسرا، به ما ستمدیدگان هم نظری بیفکنید»(همان:۸۲)؛ «... و هم آقای «ف» که عمل منافی عفت کرده و دختران رنجبران را بیچاره کرده بود ...»(همـان:۸۳). در روایـت‌هـای *در راه چـالوس* و *روزهای خوش* نیز واژگان: رفیق، رفقا، ارباب، دهقانی، رنج، زجر، کار، نون، دهـات و دهـاتی برگرفته از گفتمان مارکسیسم و سوسیالیسم و در متن برجسـته‌انـد: «ماشـینم در اختیـار رفقـام بـود»(از رنجـی کـه مـی‌بـریم (در راه چـالوس:٤٧–٤٨)؛ «همـهٔ رفیـق‌هـای مازنـدرون مـی‌شناختنش»(همان:٤٩)؛ «وقتی مرا با دو نفر از رفقای آن‌جا که در بانک کار می‌کردند آشـنا کـرد ...»(همان:۵۱)؛ «یک خانوادهٔ دهقانی برای دخترشان که در همان کنـار ایسـتاده بـود و دخالـت نمـی‌کـرد، جهیـز تهیـه مـی‌کردنـد»(همـان:۵۱)؛ «صـبح تـا شـب سـواری اربـابش زیـر پاشـه

...»(همان:۵۲)؛ «رنجی را که او می‌برد به سادگی نمی‌شد درک کرد. خانه‌اش را نچاپیده بودند و به زندانش نینداخته بودند. از همهٔ این زجرها فارغ مانده بود. ولی آزادتر از دیگران هم نفس نمی‌کشید»(همان:٦٠)؛ «مثل یک ماشین به کار خود مشغول شد»(از رنجی که می‌بریم/ روزهای خوش:۹۸)؛ «نشد که دیگه غصهٔ نون شبمون رو نخوریم»(همان:۱۰۱)؛ «تو اینهمه دهاتی که من گشته‌م ... »(همان:۱۰۲)؛ «با کسی هم رفیق نمی‌تونستم بشم. می‌ترسیدم. کی حوصله داشت با من رفاقت کنه؟»(همان:۱۰۳)؛ «مگه من چه کرده‌ام؟ چرا عکس دهاتی‌ها را فروختم؟ همین؟»(همان:١٠٤).

اما در *به‌دزدی‌رفته‌ها*، که نویسنده اثر را به روایت‌های انتقادی نزدیک کرده و محتوای سیاسی آن را به ژرف‌ساخت متن رانده، نشانی از واژگان متعلق به گفتمان مارکسیسم و سوسیالیسم مشاهده نمی‌شود. البته در داستان دیگر ابراهیم گلستان، *میان دیروز و فردا*، چند واژهٔ سوسیالیستی و کارگری: همهمه، ماشین و کارخانه، در مقاطع مختلف متن به طور مدام تکرار شده و به عنصر کار و محیط کارخانه برجستگی بخشیده است: «همهمهٔ یکنواخت ماشین‌های کارخانه، لای تاریکی شب، روی همه‌چیز افتاده بود»(آذر، ماه آخر پاییز / میان دیروز و فردا:١١٤)؛ «همهمهٔ یکنواخت کارخانه همه‌جا را گرفته بود»(همان:۱۱۹، نیز رک:۱۲۰، ۱۳۲، ۱۳۳، ١٣٦، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱٤٠، ١٤١، ١٤٢، ١٤٤و ١٤٦).

روایت‌های انتقادی: هدایت در *تاریکخانه* با استفاده از چندین واژهٔ گفتمانی مارکسیستی و سوسیالیستی، رگه‌هایی از سوسیالیسم آشکار، آنگونه که در روایت‌های حزبی مشاهده می‌شود، را در اثر خویش انعکاس داده است: «من هیچوقت در کیفهای دیگرون شریک نبوده‌ام، همیشه یه احساس سخت یا یه احساس بدبختی جلو منو گرفته. درد زندگی، اشکال زندگی [...] شر جامعهٔ گندیده(سگ ولگرد/ تاریکخانه:۱۱۹)؛ «کار و کوشش مال مردم توخالیس. باین‌وسیله میخوان چاله‌یی که تو خودشونه پر بکنن. مال اشخاص گدا گشنه‌س که از زیر بته عمل اومدن [...] من افتخاری به اجدادم نمیکنم، علاوه بر اینکه توی این مملکت طبقه مثل جاهای دیگه وجود نداره و هرکدوم از دوله‌ها و سلطنه‌ها رو درست بشکافی دو سه پشت اونا دزد، یا گردنه‌گیر، یا دلقک درباری و یا صراف بوده»(همان:۱۲۰)؛ «این اسارتی که اسمشو کار گذاشتن و هرکسی حق زندگی خودشو باید ازونا گدایی بکنه»(همان:۱۲۱). البته باید در نظر داشت که هدایت به علت تعلق‌داشتن به طبقه‌ی فرادست جامعه، بر خلاف دیگر نویسندگان سوسیالیست

که کار را عامل رسیدن به آگاهی طبقاتی می‌دانند، نگاهی منفی به عنصر کار داشته، آن را اسارت می‌داند. در *بهارعمر* نیز نویسنده با استفاده از دو واژهٔ «رنج» و «مردم»، که از واژگان کلیدی در گفتمان مارکسیسم و سوسیالیسم به شمار می‌روند، همچنین واژگانی چون: دهقان، مالک، رعیت و غیره به جانبداری از تودهٔ فرودست مردم پرداخته، و اثر را به مؤلفه‌های سبکی سوسیالیسم حزبی نزدیک کرده است: «من با شکم گرسنه و بدن برهنه از شدت فقر و ناکامی در معرض مرگ و فنا بودم ...»(بهارعمر:۱۵)؛ «با رنج و مشقت زائدالوصفی خود را به آنها نزدیک کردم»(همان:۱٦)؛ «رنج و بدبختی شدیدتر و آتش جهنم سوزنده‌تر شده بود»(همان:۱۷)؛ «این بهشت کانون عذاب جهنم است. این بهشت منشأ بدبختی و رنج دائمی شماست»(همان:۲۰)؛»آنها همه دارای یک علامت و نشان بودند و معلوم بود همگی بیک درد مرده‌اند. درد گرسنگی و سرما!»(همان:۳٤-۳۵)؛ «اطفال خردسال با سرهای کچل و پاهای برهنه در عقب الاغ‌های زخمی و مردنی از صحراها به خانه‌های خود برمیگشتند [...] چهره دهقانانی که از سیلی برف و باران و حرارت آفتاب سوزان قهوه‌ای‌رنگ شده در پرتو شعاع نارنجی و محزون غروب رقت‌آور و غم‌انگیز بود»(همان:۳۸)؛ «... چراغهای پیه‌سوز و نفتی در کلبه‌های دهقانی سوسو میزدند»(همان:٤٦)؛«چه بسا شاه، بدبخت‌تر از گدا و دختر او بینواتر از دختر رعیت است»(همان:۵۱)؛ »مالک با ریا و تزویر نان رعیت را میگرفت و او را به سر خرمن حواله میداد [...] بیچاره مردم بینوا، بیچاره زبان‌بسته‌های بدبخت که روز بروز رنجشان شدیدتر و تمتعشان از زندگی کمتر میشد»(همان:٦۰)؛ «سرنوشت مردم کار کردن و گرسنگی خوردن بود. سرنوشت مردم اطاعت کردن و ظلم کشیدن بود، سرنوشت مردم این بود که صبح تا شام با تن علیل و شکم گرسنه زیر آفتاب تابان تیرماه و سرمای سوزان دی و بهمن صبح تا غروب جان کنده، حاصل زحمت خود را بسبب حمق و جهالت تسلیم شیادان اجتماع نموده...»(همان:٦۱)؛ «... امروز پس از بیست و چندسال حس میکنم که آزادی و حریتی که حکومتهای مشروطه مرعی آن هستند جز مکر و فریب چیز دیگری نیست و بهمان اندازه که حکومتها و عمال آنها در ظلم و غارت مردم آزادند، مردم بینوا که شیفته کلمه آزادی شده‌اند در زنجیر قوانین ظالمانه و اوامر یغماگرانه اسیر و گرفتار میباشند»(همان:۱۰۸) و ...

۲-۳. متغیّرهای بلاغی

بلاغت بیش از آن که به بازنمایی «چه چیز» بپردازد، به این توجه دارد کـه امـور «چگونـه» بازنمایی می‌شوند. ایدئولوژی «محتوا» است و صـناعات بلاغـی غالبـاً تـابعی از محتـوای مـتن هستند، اما همین صناعات با آن که تابع‌اند، عمیقاً در شکل‌دادن به واقعیات دخالت دارنـد(ون-دایک، ۱۳۸۲: ٤٤٩ –٤٥٠). در این مقام صفت «بلاغی» به معنای هر نوع تمهیدی کـه نویسـنده برای تأثیر بر مخاطب و اقناع وی، پنهـان‌کـردن پیـام، جهـت‌دار کـردن محتـوا، و ابهـام هنـری بخشیدن به متن به کار برده، مورد نظر است. تمثیل روایی و نمـادپردازی و تـداعی معـانی، دو متغیّر بلاغی است، که در این پژوهش در صراحت یا پوشـیده‌گـویی نویسـندگان روایـت‌هـای رئالیسم سوسیالیستی کارآمد تشخیص داده شده است.

۱-۲-۳. تمثیل روایی[۱]

تمثیل نمادی گسترش‌یافته است، که گاه تمام یک متن را در بر می‌گیرد. با نظـر بـه اینکـه اصطلاح تمثیل در زبان فارسی برای دایرهٔ وسیعی از قالب‌ها و شکل‌های ادبی به کار رفته، بهتر آن است که اصطلاح تمثیل فقط در رابطه با «تمثیل داستانی» یا روایی به کار برده شود؛ بر ایـن مبنا، منظور از تمثیل حکایت یا قصه‌ای است که دلالت ثانوی آن از اهمیت بیشتری نسـبت بـه دلالت سطحی برخوردار است(فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۵۷). به طور کلی اهداف اصلی تمثیـل‌پـردازی «گاه برای نهان‌داشتن راز سخن از نااهل و ناآشناسـت و گهگـاه بـرای تفهـیم بیشـتر مطلـب و روشنگری مخاطب و گاهی نیـز بـرای تأثیرگـذاری بیشـتر و ملاحظـات زیباشـناختی»(انوشـه، ۱۳۷٦: ٤٠٤). در روایت‌های کوتاه معاصر نیز، نویسندگان بنا بـه اهـداف گونـاگونی بـه تمثیـل متوسل می‌شده‌اند. در حقیقت «در داستان‌های تمثیلی سیاسی، که عامل ترس، ترس از اسـتبداد، مرکز قدرت و ...، نقش اساسی در خلق و نوشته‌شـدن آنهـا دارد، طبیعـی اسـت کـه نویسـنده جرأت گشودن گره‌ها را نخواهد داشت و اگر این شهامت را داشته باشـد و گـره‌گشـایی کنـد، کاری باطل انجام داده است»(امامی، ۱۳۸۱: ٦۱). در برخـی از داده‌هـای پـژوهش، نویسـندگان حزبی و انتقادی از این متغیّر در جهت پنهان‌ساختن ایدئولوژی سیاسی خود بهره بـرده‌انـد، کـه در ادامه بدان‌ها پرداخته می‌شود.

روایت‌های حزبی: در میان نویسندگان حزبی، تنها ابـراهیم گلسـتان در هـر دو روایـت بـه-*دزدی‌رفته‌ها* و *میان دیروز و فردا*، از متغیّر تمثیل روایی در انتقال ضمنی ایدئولوژی به مخاطب

۱-Allegory.

بهره برده است. وی در *به‌دزدی‌رفته‌ها* گرچه از لحاظ فرم و جهت‌گیری روایی تحت تأثیر ادبیات غرب و مدرنیسم است، اما برای بازنمایی اندیشه‌ی سوسیالیستی خود متغیّر بلاغی تمثیل را دست‌مایه قرار داده است، و آنچه این اثر را در این مجموعهٔ سیاسی و در ردیف دیگر داستان‌های آن قرار می‌دهد، لایهٔ ثانویهٔ آن است، که نویسنده از موضعی ایدئولوژیک و حزبی به دفاع از ایدئولوژی حزب توده و تفکرات مارکسیستی پرداخته است. در ژرف‌ساخت روایت، کارگران واردشده به حریم خانه، روس‌ها و مارکسیست‌ها هستند. زینب نمایندهٔ کسانی است که ترس و توهمی بی‌اساس از تفکرات مارکسیستی دارند، و آن را به دیگران نیز منتقل می‌کنند. علی، نمایندهٔ قشر روشنفکرِ برخاسته از طبقهٔ متوسط است، که سعی در روشنگری و آگاهی‌بخشی دارد. همسر علی نمایندهٔ کسانی است که به راحتی و بدون استقلال فکری، تحت تأثیر افکار و ترس‌های دیگران قرار می‌گیرند. نردبان، چیزی که باعث ترس زینب شده و گمان می‌کند وسیلهٔ تجاوز دزدها به حریم خانه است، تداعی‌کنندهٔ حزب توده است، که اکنون پس از خروج ارتش سرخ، به علت از دست‌دادن پشتیبان خود، و نیز ترس و سوءظنی که نسبت به آن در جامعه اشاعه یافته، در گوشه‌ای بلااستفاده و ناکارآمد مانده است. در دل روایت *میان دیروز و فردا* نیز روایتی کوتاه‌تر، به شیوهٔ تمثیلی و با محتوایی ژرف‌ساختی، جای گرفته است. در این روایت تمثیلی، اعضای حزب به مثابه دوندگانی در نظر گرفته شده‌اند، که برای شرکت در مسابقه باید پشت خط ایستاده، گوش‌به‌فرمان کسی باشند که قرار است سوت شروع را به صدا درآورد؛ اگر حرکت آن‌ها لحظه‌ای پس و پیش شود، مسابقه را از دست خواهند داد. شرکت‌کنندگان این مسابقه کسانی هستند که رسالت تاریخی آن‌ها برنده‌شدن است، و بشریت به نظاره‌شان ایستاده، تشویقشان می‌کند: «عده‌ای دویده‌اند و گرداگرد میدان دویده‌اند و مردم فریادها کشیده‌اند و کسانی برده‌اند و اکنون نوبت تو می‌رسد و پوستت از هیجان می‌لرزد و دلت می‌زند و نفس عمیق می‌کشی [...] و می‌دانی که تیری از پشت سرت باید در رود و ترا روی خط بیاندازد و بدواند و اکنون سر خط می‌نشینی و می‌بینی که زمین انگار بالا آمده است و همهمهٔ تماشاچیان نعرهٔ انتظار دارد و خاموشی انتظار دارد و همهٔ دنیا روی چند متر خلاصه شده است [...] کسی دنبال تو و پشت سرت ایستاده است که هفت‌تیری در دست دارد و اوست که باید روی ماشه فشار آورد و اگر پیش از صدای تیر از جا در روی اول فایده ندارد و اگر باز هم زودتر در روی فایده ندارد و بار سوم تو را از مسابقه بیرون می‌کنند و اگر پس از

صدای تیر مکث کنی دیگران از تو جلو می‌افتند و این تویی که باید ببری»(آذر، ماه آخر پاییز/ میان دیروز و فردا:۱٤٥-۱٤٦)؛ ایدئولوژی نهفته در این قطعهٔ تمثیلی، توصیه به موقعیت‌سنجی و پرهیز از هرگونه تعجیل و تأخیر است.

روایت‌های انتقادی: روایت *سگ ولگرد* روایتی تمثیلی است، که در روساخت نقدی بر حیوان‌آزاری رایج در جامعه، بویژه سگ، به‌عنوان حیوانی نجس در جامعه‌ای اسلامی دارد و در ژرف‌ساخت، روایت سرنوشت انسان‌هایی در وطن خویش غریب و گرفتار در جامعه‌ای است که آن‌ها را به اطاعت و بندگی واداشته و سرنوشتشان را بازیچهٔ اهداف سلطه‌جویانهٔ خویش قرار داده است. اینان علی‌رغم تلاشی که می‌کنند، نه توان سازگاری با شرایط، و نه تغییر وضع موجود را دارند؛ عاقبت نیز محکوم به مرگ و نیستی می‌شوند. در *تاریکخانه* نیز، مکانی که توسط هدایت مورد کانونی‌سازی قرار گرفته، و همچنین نوع زندگی و حالات مرد میزبان، تمثیلی از یک زندگی جنینی در زُهدان است: «فقط تو این اطاقه که میتونم در خودم زندگی بکنم و قُوایم به هدر نره، این تاریکی و روشنایی سرخ برام لازمه، نمیتونم تو اطاقی بشینم که پشت سرم پنجره داشته‌باشه، مثه اینه که افکارم پراکنده میشه از روشنائی هم خوشم نمیاد»(سگ ولگرد/ تاریکخانه:۱۲۲)؛ «وگرنه هیچ میل ندارم که از اطاق خودم خارج بشم و یا با کسی معاشرت بکنم. حتی خوراک خودمو منحصر بشیر کردم برای اینکه در هر حالت، خوابیده یا نشسته بتونم اونو بخورم و محتاج به تهیه غذا نباشم»(همان:۱۲٤). داستان‌وارهٔ *عدل* نیز اگرچه در سطح طرحی از حیوان‌دوستی چوبک است، که در برخی دیگر از آثار وی نیز به چشم می‌خورد، اما در ژرف‌ساخت اثر به مفاهیم عمیق‌تری در گفتمان‌های اجتماعی و سیاسی ارتباط می‌یابد. از منظر اجتماعی، اسب نمادی از انسان بی‌پناه و قربانی‌شده در جامعه‌ای گرفتار جبر و انفعال است؛ و از منظر سیاسی نمادی از سرزمین ایران، که نجیبانه و مظلوم گرفتار حوادث و نابسامانی‌ها شده است.

و در *بهار عمر*، اگرچه همچنان از زبان تمثیل استفاده می‌شود، اما از عمق پوشیده‌گویی آن نسبت به دیگر روایت‌های انتقادی کاسته می‌شود. در بخش اول اثر، جهنم با زبانی تمثیلی به تصویر کشیده شده، و در حقیقت نویسنده با استفاده از تمثیل روایی به توصیف شرایط حاکم بر جامعهٔ خود و مقایسهٔ آن با بهشت یا غرب پرداخته است: «من در میان ترس و وحشت و رنج و عذابی که تصور میکردم بحد کمال رسیده است مانند ذره ناچیز در میان گرد و غبار و

طوفان شدیدی مبتلا و سرگردان بودم [...] لحظه‌بلحظه بر سوزش درون و حرارت مغزم افزوده میشد و از مقاومت و امیدم میکاست، آب،آب، آب. فقط یک جرعه آب ممکن بود از مرگ آنی نجاتم داده و موفق به فرارم نماید»(بهار عمر:۱۲)؛ یا در رابطه با صلح آلمان و انگلیس، و اینکه تأثیری در وضعیت مردم جامعهٔ ایران نداشته، آورده: «رفته‌رفته حرارت تخفیف مییافت و هوا رو به ملایمت و لطافت میرفت ولی اسکلت‌ها همانطور در حال اشتعال بودند و سنگینی ظرف آب بیشتر بر خستگی و تشنگی آنها میافزود»(همان:١٤). بازگشت محمد مسعود به ایران در عهد رضاشاه نیز، به صورت تمثیلی بازنمایی شده است: «... ناگهان یکی از آنها با دامن فراک خود بر پهلوی من نواخت، و چنان ضربت آن شدید بود که بکلی از آن محوطه رانده شده در میان اسکلت‌هایی که مشغول اشتعال بودند پرتاب گشتم [...] امید و آرزوی نجاتی که تا چند لحظه قبل در درونم بود با آن ضربت از روحم فرار کرد. رنج و بدبختی شدیدتر و آتش جهنم سوزنده‌تر شده بود، اسکلت‌ها میسوختند و هیچ اثری از حیات در آنها نبود، فقط دست و پای آنها حرکت میکرد و از چشمان آنها اشک می‌بارید»(همان:۱۷)؛ انتقاد از امپریالیسم جهانی، به نقل از *اشرف مخلوقات*، اثر دیگری از نویسنده، نیز در قالب تمثیل ارائه شده است: «هرچه لذت و شادی، هرچه عیش و نشاط، هرچه قدرت و ثروت، هرچه آزادی و حیات در صفحه وسیعی که امروزه جهنم است یافت میشد همگی در یک نقطه گردآوری گشته و این بهشت با آن مصالح ساخته شده است. این قصرهای مجللی که چشمها را خیره میکند و این مواکب جلال و جبروتی که آغشته با کمال قدرت و ایده‌آل نفس انسانی است مولود خون دل و اشک چشم ملیونها فرزندان آدم است که برای ایجاد و حراست آنها رنج میبرند و در آغوش یأس و ناکامی انرژی روح و نیروی حیات خود را صرف و فدا میکنند! این استخرهای وسیع کامیابی و خوشی که امواج درخشنده آمال بشری بر فراز آن رقص میکنند و اندام عده معدودی را در سینه محبت خود میپذیرد مجموعه جامهای سعادتی است که هرکدام در دست انسانی بوده و هر قطره آن سهم فردی است که با نیرنگ و زور از کفشان ربوده شده و برای غوطه‌خوردن و آب‌تنی‌کردن عده قلیلی در یک مکان انباشته شده‌است»(همان:۲۰). اتحاد و اجتماع مردم علیه استبداد و بی‌عدالتی نیز به شکلی تمثیلی نمایانده شده است: «کم‌کم جمعیت به هیجان آمده - بود، اسکلت‌ها با هم تماس پیدا کرده دسته‌های چندنفری دست بدست هم داده با حالت غضب بطرف صدا پیش میرفتند. از اجتماع آنها گازهای سمی و دود و ابخره جهنم فرار میکرد

و تاریکی و ظلمت تخفیف میافت [...] ناگهان گوشه جمعیت شکافته شد و شخصی با سردوشی‌های براق پیش آمد. اسکلت‌ها از دیدن او وحشت نموده پا بفرار گذاشتند و او با نخوت و خونسردی دسته‌ای از اسکلت‌ها را پیش خواند»(همان:۲۰-۲۱). نویسنده در بیان ضرورت خوشی و شادی برای جوانان نیز از تمثیل استفاده کرده است: «البته گرسنگی و بی-غذایی برای کسی که دچار سوءهاضمه است کمتر از شخصی که دارای نهایت درجه اشتها است رنج‌آور و دردناک است. درخت و نبات در زمستان احتیاجی برشوه و آب ندارد. فقط در اول بهار است که باید کلیه وسائل حیاتی و غذائی او آماده و در معرض استفاده او قرار گیرد»(همان:۳۵).

۲-۲-۳. نمادپردازی[۱] و تداعی معانی[۲]

نمادپردازی(سمبولیسم)، عنوان و شیوهٔ یکی از مکاتب بزرگ ادبی است، که در قرن نوزدهم در فرانسه ظهور کرد. سمبولیسم را می‌توان برای توصیف هر شیوهٔ بیانی به کار برد که به جای اشارهٔ مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به‌واسطهٔ موضوع دیگری بیان می-کند(چدویک،[۳]۱۳۷۸: ۹). یکی از دلایل عمدهٔ توجه شعرا و نویسندگان به نمادپردازی و سخن رمزآلود گفتن، فرار از سانسور و خفقان حاکم بر فضای سیاسی و اجتماعی جامعه است؛ به همین‌دلیل گرایش به نمادپردازی و بیان غیرمستقیم، در نظام‌های سلطه‌گر و تمامیت‌خواه جلوه‌ای بارز دارد. «تداعی معانی» نیز به این معناست که یک مفهوم، سلسله‌مفاهیمی را بر اساس اصل مشابهت، مجاورت و یا تضاد، به ذهن آورد. برخی در رابطه با اصل «تداعی معانی» از اصطلاح «همخوانی» یا «فراخوانی» نیز استفاده کرده‌اند(رک: پارسا، ۱۳۷٤: ۱۷۰؛ کادن،[٤]۱۳۸۰: ٤۲). در فرهنگ اصطلاحات ادبی(داد، ۱۳۸۵: ۱۲۳) هم این مفهوم «همدیگر را فرا خواندن» تعریف شده است. به اعتقاد کادن، یادها از لحاظ مجتمع‌بودنشان قدرت تداعی یکدیگر را پیدا می‌کنند و بازنماییِ هر جزئی موجب بازنمایی کلی می‌شود که خود بخشی از آن بوده است؛ بنابراین هرگونه ادراک حسی یا یادی، ممکن است با چیزی در گذشته همراه یا

۱- Symbolism.
۲- Association of ideas.
۳- Chedwick.
۴- Cuddon.

متداعی گردد(کادن، ۱۳۸۰: ٤۲). نمادپردازی و تداعی معانی، متغیّری سبکی برای پنهان‌ساختن ایدئولوژی است، که در ادامه کاربرد آن در داده‌های پژوهش بررسی می‌شود.

روایت‌های حزبی: در میان روایت‌های حزبی، *به‌دزدی‌رفته‌ها* و *میان دیروز و فردا*، که از میزان صراحت و آشکاری آن‌ها کاسته شده، رنگ و بوی انتقادی می‌گیرند، نمادپردازی و تداعی معانی برای پنهان‌ساختن ایدئولوژی سیاسی نویسنده به مدد او می‌آیند. در *به‌دزدی‌رفته‌ها*، «نردبان» در روساخت اثر، تداعی‌کننده‌ی وجود زینب، که مورد استفادهٔ ابزاری دیگران قرار گرفته، و در ژرف‌ساخت تداعی‌کنندهٔ حزب توده، که کارایی خود را از دست داده و در گوشه‌ای بلااستفاده مانده، است: «و او همچنان به نردبان فرسوده و مستعمل، به زندگی مکیده و در راه دیگران تباه و ساییده‌شدهٔ خویش و به سایه‌های بی‌رفتار، به رنج‌ها و ندانستنی‌های خویش، به آنچه که از وجودش کنده شده و در کنار وجودش نقش زمین شده بود نگاه می‌کرد»(آذر، ماه آخر پاییز/ به‌دزدی‌رفته‌ها:۲۰). «چرخ خاکروبه‌کش» نیز در روساخت روایت، تداعی‌کنندهٔ وجود زینب است که احساس بی‌ارزشی می‌کند، و در ژرف‌ساخت تداعی‌کنندهٔ حزب توده: «چرخ خاکروبه‌کش کنار جوی آب، زیر روشنی سبکی که از ورای برگ‌ها می‌رسید، دیده می‌شد»(همان:۱۱)؛ «لامپ» نیز نماد روشنی و آگاهی است، و تلاش علی برای عوض‌کردن لامپ، بر تلاش او در جهت آگاهی‌بخشی به همسرش و زینب، و دورکردن ترس از آن‌ها دلالت دارد: «این چه وضعه؟ توی این تاریکی- خب می‌خواستی لامپ سوخته را عوض کنی» (همان:۱۸). عبارات: «اتومبیل رفته بود. باد آرام می‌گرفت و تنها از یکی از خانه‌های نزدیک صدای تلمبهٔ کنار حوض می‌رسید - صدای یک‌نواخت تلمبهٔ فرسوده‌ای که پیچ و مهره‌هایش شل شده باشد و از روی خستگی زده شود»(همان:۱۲) نیز ترسیم‌کنندهٔ صحنهٔ خروج ارتش سرخ از کشور است، و «تلمبه‌ی فرسوده» اشاره‌ای است به حزب توده، که پس از خروج روس‌ها حامی و پشتیبان خود را از دست داده، و اکنون اندک‌رمقی برایش باقی است. گسترهٔ مکانی روایت، که خانه‌ای چندطبقه است، نیز نماد جامعهٔ ایران با ساختار طبقاتی حاکم بر آن است، که فقیر و غنی، ارباب و رعیت، و کارگر و سرمایه‌دار را در تقابل با هم قرار داده است. در روایت *میان دیروز و فردا* نیز اتوبوس تداعی‌کنندهٔ حزب توده است، و پیش‌افتادن اتوبوس، به رقابت‌های حزبی اشاره دارد: «انگار یک اتوبوس که می‌خواهد از اتوبوس دیگری پیش بیفتد و تو در آن نشسته باشی و اگر اتوبوس پیش بیافتد حس کنی که خودت پیش افتاده‌ای و

بخواهی که پیش بیافتد تا خودت را پیش‌افتاده بیابی و لذت ببری»(آذر، ماه آخر پاییز/ میان دیروز و فردا:۱۲۹)؛ و در عبارات:« ... می‌دید که فراری از اتوبوسی بالا می‌رود و اتوبوس خالی است و یک چرخ آن را بازکرده‌اند و اهرم آهنی بر جای نهاده‌اند [...] و یک چرخ اتوبوس بیرون آورده شده بود و اهرم آهنی بر جای چرخ بود و او می‌لرزید» (همان:۱۳۲)، چرخ باز شده از اتوبوس، تداعی‌کنندهٔ انشعابات رخ‌داده در حزب توده است؛ اتوبوسی که یک چرخ آن را باز کرده‌اند و اکنون بلااستفاده مانده، حزب است، و جوان به جایی پناه برده که خودش ناقص است. اهرم آهنی که جایگزین چرخ شده نیز، دلالتی است بر اهرم فشار و سیاست‌های افراطی حزب، و نیز افراد خودکامه‌ای که جای عناصر با کفایت را در حزب گرفته‌اند؛ حزبی که قرار بود چرخ آن به نفع تودهٔ مردم بچرخد. و در این بخش از روایت: «سربازانی آمده - بودند و برای نگاه‌داری چهارپایان خود اصطبل‌هایی موقتی ساخته بودند و اکنون رفته بودند و چهارپایان خود را برده بودند و اصطبل‌ها متروک مانده بود و پوشال هرگز به درد نمی‌خورد و پوشال هرگز دوام نمی‌آورد...»(همان:۱۳۹)، صحنهٔ خروج ارتش سرخ از ایران ترسیم شده - است؛ پوشال‌های بازماندهٔ اصطبل سربازان سرخ، دلالتی است بر حزب توده، که پس از خروج روس‌ها بی‌پشتیبان و ناکارآمد شده است. اصطبل‌ها نیز دلالتی است بر مراکز استقرار ارتش شوروی. «آفتاب» و تابش آن نیز دلالت بر انقلاب اکتبر روسیه و تحقق سوسیالیسم در سرزمین شوراها دارد: رمضان: «نمی‌دونم چه وقته. چرا صبح نمی‌شه- چرا آفتاب نمی‌زنه؟»، ناصر: «صبح شده. آفتاب هم زده. این هوای این‌جاس که انگار همه‌اش ابره» و می‌دانست که بس شهرها و روستاها که اکنون از آفتاب روشن شده‌اند»(همان:١٤٦). «داس»، که در درگیری میان دهاتی‌ها و ژاندارم‌ها مورد اشاره قرار می‌گیرد نیز نماد سوسیالیسم، و جنگ‌افزاری در دست طبقهٔ دهقانی است: «و دهاتی‌ها با داس‌های خود یورش آورده بودند و صورت اکبر با ضربهٔ داس به دو نیم شد ...»(همان:۱۲۷).

روایت‌های انتقادی: در روایت‌های انتقادی، پوشیده‌گویی و استفادهٔ معنادار از متغیّر سبکی نمادپردازی و تداعی معانی کاربرد بیشتری می‌یابد. در *سگ ولگرد*، میدان ورامین نمادی از جامعهٔ رخوت‌زده و استبدادی رضا شاهی، پات نمادی از خود نویسنده یا انسان در تقابل با جامعه و صاحب پات نیز نمادی از سلطه است: «... گنجشک‌هایی که لای درز آجرهای ریختهٔ آن لانه کرده بودند، نیز از شدت گرما خاموش بودند و چرت میزدند – فقط صدای نالهٔ سگی

فاصله بفاصله سکوت را میشکست»(سگ ولگرد/ سگ ولگرد:۱۰)؛ «خورشید قهـار» نمـادی از حکومت، «هوای گرمی که روی سر مردم سنگینی می‌کند»، انگاره‌های حاکمیتی، «اولـین نسـیم غروب» و «سایه‌ی شب»، که مردم در انتظار آن به سر می‌برند، تـداعی‌کننـدهٔ آزادی، و «گـرد و غبار» نیز نمادی از خفقان حاکم بر فضای جامعه است: «میدان و آدمهایش زیر خورشـید قهـار، نیم‌سوخته، نیم‌بریان‌شده، آرزوی اولین نسیم غروب و سایهٔ شـب را میکردنـد، آدمهـا، دکانهـا، درختها و جانوران، از کار و جنبش افتاده بودند. هوای گرمی روی سر آنهـا سـنگینی میکـرد و گرد و غبار نرمی جلو آسمان لاجوردی موج میزد، که بواسطهٔ آمد و شد اتومبیل‌ها پیوسـته بـه غلظت آن میافزود. یکطرف میدان درخت چنار کهنی بود که میان تنه‌اش پـوک و ریختـه بـود، ولی با سماجت هرچه تمامتر شاخه‌های کج و کولهٔ نقرسی خود را گسترده بـود ...»(همـان:۹)؛ «اتومبیل‌های در رفت و آمد» نیز، می‌توانند دلالتی بر جریان‌های سیاسی عصـر داشـته باشـد، و «درخت کهن» نماد مشروطهٔ نابالغی باشد، که بـا سـماجت هرچـه تمـام‌تـر میـل بـه مانـدن و گسترش‌یافتن دارد. همچنین «آب گل‌آلود غلیظ» در عبارت: «آب گل‌آلود غلیظی از میـان جلـو قهوه‌خانه، بزحمت خودش را میکشاند و رد میشد»(همان: همانجا)، به خود نویسنده یـا انسـان گرفتار رنج و سختی که در تلاش برای بقاست، «لجنزار» به جامعهٔ عصر نویسنده، و «نیم‌شـب» نیز به استبداد، خفقان و مناسبات اجتماعی حاکم بر جامعهٔ نویسنده اشاره دارد: «... مثـل اینکـه در لجنزار دویده و باو شتک زده بود»(همان:۱۰)؛ «در نیم‌شبی که زندگی او را فـرا گرفتـه بـود ...»(همان:۱۰)؛ سه‌کلاغی که بالای سر پات در انتظار مرگ وی به سر می‌برند نیز می‌توانند نماد سه طبقهٔ مخالف هدایت، شامل حکومت، مذهبیون و روشنفکران باشـند؛ روشـنفکرانی کـه یـا طرفدار سرمایه‌داری‌اند و یا مشغول تحزب و سیاست‌ورزی. در روایت‌های هـدایت، از جملـه در *تاریکخانه*، روستاها یا شهرهایی با بافت قدیمی نمادی از بهشت گمشـدهٔ انسـان و تـداعی-کنندهٔ رهایی و آزادی است: «ببینین، پنجره‌های منبت‌کاری، خونه‌های مجزا داره. آدم بوی زمینو حس میکنه، بوی یونجیه درو شده، بوی کثافت زندگی رو حس میکنه، صدای زنجره و پرنده-های کوچک، مردم قدیمی ساده و موذی همیه اینا یه دنیـای گمشـدیه قـدیم رو بیـاد میـاره و آدمو از قال و قیل دنیای تازه بدورون رسیده‌ها دور میکنه»(سـگ ولگـرد/ تاریکخانـه:۱۱۷)؛ در مقابل، مظاهر تجدد، از جمله روزنامه، هواپیما، راه‌آهن و اتومبیل، نماد شهر و مناسبات جبـری آن است: «همیشه با خودم میگفتم: روزی از جامعه فرار خواهم کرد و در یه دهکـده یـا جـای

دور منزوی خواهم شد»(همان:۱۲۰)؛ «اشخاص تازه بدورون‌رسیدهٔ متجدد فقط میتونن بقول خودشون توی این محیط عرض‌اندام بکنن، جامعه‌ای که مطابق سلیقه و حرص خودشون دُرُس‌کردن ...»(همان:۱۲۰–۱۲۱). تاریکخانه یا زُهدان نیز نمادی از ضمیر ناخودآگاه و پنجره نماد خودآگاهی است. مرد میزبان از روشنایی و پنجره بیزار است، چرا که به زعم خویش از مرحلهٔ خودآگاهی عبور کرده و اکنون نمی‌خواهد از ضمیر ناخودآگاه خویش فاصله بگیرد: «روشنائی همیه جنبنده‌ها رو بیدار و مواظب میکنه – در تاریکی و شبه که هر زندگی، هر چیز معمولی یه حالت مرموز بخودش میگیره [...] آدم از احتیاجات پست زندگی بی‌نیازه و عوالم معنوی رو طی‌میکنه، چیزائی رو که هرگز به اونا پی‌نبرده بیاد میباره ...»(همان:۱۲۲).

در مجموعهٔ *خیمه‌شب‌بازی*، داستان‌وارهٔ *عدل* نماد و آیینه‌ای از اوضاع اجتماعی و سیاسی ایرانِ پس از وقایع شهریور ۱۳۲۰ است. چوبک، اگرچه از تحزب و ورود به عرصه‌های سیاسی اجتناب می‌ورزیده، اما به قول عبدالعلی دستغیب، او که «از زمهریرخانهٔ استبداد بیست-ساله به دریای پُرآشوب محیط پس از شهریور ۱۳۲۰ ایران پرتاب شده بود، عصیانی را به روی کاغذ می‌ریخت که نمایانگر روحیهٔ ستمدیدگان دورهٔ بیست‌ساله و آرزوهای خفه‌شدهٔ جوانان تحصیل‌کردهٔ ایرانی بود»(به نقل از دهباشی،۱۳۸۰: ٤١٠). توجه به تاریخ نگارش مجموعهٔ *خیمه‌شب‌بازی* و نگاهی به شرایط حاکم بر آن دوره، ما را با حوادث مهمی چون شکست مشروطه، استبداد و خودکامگی رضاخان، سرخوردگی روشنفکران به دلیل اختناق حاکم بر جامعه، جنگ جهانی دوم و ورود متفقین به ایران، و نابسامانی‌های حاصل از برکناری و تبعید رضاخان روبه‌رو می‌سازد. مشفق کاظمی در کتاب *روزگار و اندیشه‌ها* (۱۳۷۱: ۱۰)، حالاتی از وضعیت مردم لاله‌زار تهران را در روزهای ورود همزمان نیروهای انگلیس و روسیه به کشور ترسیم می‌کند، که بسیار شبیه به اوضاع و احوال جماعت داستان‌وارهٔ *عدل* است: «در خیابان لاله‌زار با کنجکاوی تمام به وضع و روحیهٔ مردم بعد از این فاجعه، یعنی اشغال پایتخت به دست نیروهای بیگانه می‌نگریستم. منظره‌ای اسفناک و در عین‌حال بسیار عبرت‌انگیز بود؛ زیرا جمعی بی‌خیال و بدون آنکه بدانند هجوم سربازان بیگانه به کشور و ورود آنان به شهر مخصوصاً به پایتخت چه بر سر زاد و بومشان خواهد آورد، شاید در اثر دلخوری‌هایی که از گذشته داشتند، با بی‌تفاوتی تمام بشاش و خندان به گفت‌وگو دربارهٔ وقایع روز می-پرداختند»(به نقل از صحرائی و کنجوری، ١٣٩٤: ٧٦). با این دیدگاه، افراد حاضر در صحنهٔ

روایت *عدل*، که فاقد هویت فردی و نمایندهٔ تیپیک طبقهٔ خود هستند، مردم آن روزگار جامعهٔ ایران‌اند، که در سایهٔ جمع و القائات احزاب و گروه‌های سیاسی، دچار انفعال، بی‌تفاوتی و سرخوردگی شده‌اند، و این سرخوردگی را با بی‌توجهی به سرزمین خود بروز داده‌اند. اسب تداعی‌کنندهٔ «ایران» است، که در گودالی از حوادث گرفتار شده و مردم به جای نجات او به نظاره و اظهار نظر اکتفا کرده‌اند. سپورها و عمله، که متعلق به قشر فرودست جامعه‌اند، اگرچه احساس مسئولیت می‌کنند، اما تحت‌تأثیر مرد کیف‌چرمی که ظاهر اروپارفته‌ها را دارد، از اقدام خود منصرف می‌شوند؛ مرد کیف‌چرمی تداعی‌کنندهٔ روشنفکران وابسته به احزاب سیاسی است، که رسالت آگاهی‌بخشی به طبقات محروم و زحمت‌کش جامعه را بر عهده دارد و در این مسیر بدون اینکه خود وارد عمل شود، نظریه‌پردازی می‌کند. درشکه‌چی غایب، تداعی‌کنندهٔ رضاشاه است که در شهریور ۱۳۲۰، پس از ورود متفقین به کشور و ترک سلطنت تحت فشار بریتانیا، به جزیرهٔ موریس تبعید شده است(رک: همان: ٧٦–٧٧). مناسبات سلسله‌مراتبی فاحشه‌خانه در روایت *زیر چراغ قرمز* نیز نمادی از ساختار طبقاتی جامعهٔ عصر نویسنده است: «وقتیکه فخری چانه انداخت و تمام کرد، خانم سردسته و خانم رئیس و سایر شاگردها توی اتاق او جمع بودند»(خیمه‌شب‌بازی/ زیر چراغ قرمز:٥٦)؛ «وقتیکه چانه می‌انداخت شاگردها گریه می‌کردند. خانم سردسته گریه نمیکرد و قیافه‌اش مثل همیشه بود. چشمان ننه مختصر نمی پس داده بود»(همان:۵۷). چراغ قرمز نمادی از زور، سلطه و اجبار، و تصویر آدمک، که داستان با اشاره به آن آغاز و پایان می‌یابد، نیز همان نقش دیوار و نمادی از سکوت، سکون و بی‌اختیاری است: «زُل‌زُل بعکس آدمکی که برابر چشمش روی گچ دیوار کنده شده بود نگاه کرد»(همان:۵۳)؛ «آفاق غلتی زد و دوباره رو بدیوار به پهلو خوابید و بصورت آدمک روی دیوار خیره شد»(همان:۷۹). آفاق، خود و سرنوشت خود را در این تصویر می‌بیند.

در *بهار عمر*، روایت از محتوای انتقادی خود به سمت و سوی سیاسی می‌گراید؛ در نتیجه نمادپردازی‌ها و تداعی معانی‌ها نیز کم‌عمق‌تر می‌شوند. در این روایت نویسنده با استفاده از نمادپردازی و تداعی معانی، تصاویری از بهشت و جهنم به‌عنوان شرق و غرب ترسیم نموده، با مقایسه‌ی این دو، محاسن غرب و معایب شرق را برجسته ساخته است: «تو که در بهشت آزادی نشو و نما کرده و در دامان طبیعت از کلیه لذائذ حیات تا آنروز برخوردار بودی ممکن نیست معنی این جنون را درک کنی [...] جهنم یعنی روح مضطرب و غم‌انگیز که در کنار

سبزه‌ها و گلها پژمرده و در میان دوستان و اقربا تنها و در دامان معشوقه خود اسیر رنج و هجران است»(بهار عمر:۸-۹)؛ «عطش شدیدی در من ایجاد شده بود و التهاب جگرسوزی استخوانهایم را میگداخت. گوئی شعله‌های جهنم در درونم راه یافته و روح و جسمم را مشتعل نموده است»(همان:۱۲)؛ «در جهنم ارتعاش هوا وجود ندارد و همانقسم که گفته شد فریاد هیچ طالبی به گوش مطلوبی نمیرسد»(همان:۳۷). بر همین‌اساس جهنمیان نمادی از مردم ایران هستند، که سبوی سنگین و بزرگ آب را در حال تشنگی بر دوش می‌کشند، اما آن را از خود دریغ می‌دارند: «از نفسهای تند و له‌له آنها معلوم بود همگی تشنه‌اند، تشنه ولی هرکدام سبوی بزرگی از آب بدوش میکشیدند و با سرعت قدم برمیداشتند»(همان:۱۳)؛ «عادت جهنمی» نیز نماد ایدئولوژی‌های حاکم بر جامعه، از جمله ایدئولوژی مذهبی و دولتی است: «عادت جهنمی، آدم و حوا را از هم جدا نموده و به کفاره گناهشان در بهشت، بعذاب دوزخ دچار کرده است»(همان:۱۰). حالت آقای جلیل در هنگام اعدام نیز به فانوس تشبیه شده است؛ فانوس، تداعی‌کنندهٔ نور، نماد روشنگری و آگاهی‌بخشی، و متناسب با نقش روشنگرانهٔ آقای جلیل در زندگی نویسنده است: «بفاصله یک چشم بهم‌زدن صدای شلیک چندین تفنگ در هوا پیچید و بلافاصله فریاد جانسوزی از گلوی آقای جلیل خارج شده، مانند فانوسی روی زانو خم گشته و روی زمین نقش بست»(همان:۲۲).

نتیجه‌گیری

ایدئولوژی نویسندگان در همهٔ روایت‌ها، چه حزبی و چه انتقادی، مشروعیت‌بخشیدن به ستیز علیه سلطه است؛ که البته این ایدئولوژی مشترک به اشکال مختلف بازنمایی شده است. نویسندگان آثار حزبی بیشتر به عرضهٔ صریح و آشکار ایدئولوژی سوسیالیستی خود گرایش دارند، در حالی که نویسندگان آثار انتقادی، ایدئولوژی چپ و سوسیالیستی خود را به صورت ضمنی یا هژمونیک به مخاطب القا می‌کنند، و با قرار دادن مخاطب در مقابل ارزش‌های حاکم بر جامعه، ضمن آگاهی‌بخشی به وی برای مقاومت در برابر سلطهٔ پنهان و هژمونیک نهادهای حاکمیتی، از جمله دولت و مذهب، اصلاح مناسبات حاکم را خواستار می‌شوند. در پاسخ به پرسش اول پژوهش باید گفت: سیر نویسندگان در حد فاصل دو مقولهٔ صراحت و پوشیده-گویی در انتقال ایدئولوژی، سیری وارونه و معکوس است؛ بدین‌معنی که نویسندگان حزبی از صراحت و آشکارگویی(بزرگ علوی و آل احمد) به سوی پنهان‌سازی و پوشیده‌گویی(ابراهیم

گلستان) پیش رفته‌اند، و با استفاده از شگردهای بلاغی و عمق‌دادن به محتوای اثر، ضمن تشخص‌بخشیدن به مخاطب و به مشارکت‌طلبیدن وی درگره‌گشایی‌ها، آثار خود را به روایت-های انتقادی نزدیک کرده‌اند. در مقابل نویسندگان انتقادی از پوشیده‌گویی و القای ضمنی ایدئولوژی(هدایت و چوبک) به سمت صراحت و بیان عریان ایدئولوژی (محمد مسعود) حرکت کرده‌اند؛ و در پاسخ به پرسش دوم: مؤلفه‌های بلاغی نمادپردازی و تداعی معانی، و نیز تمثیل، دستاویزی برای نویسندگان انتقادی در ارائهٔ غیر مستقیم ایدئولوژی و پنهان‌کردن آن در عمق متن روایت‌هاست. در مقابل نویسندگان حزبی که در پی دیکته‌کردن آشکار ایدئولوژی حزبی خود هستند، لزومی به استفاده از این شگردها نمی‌بینند. آنان بیشتر با استفاده از واژگان متعلق به گفتمان مارکسیسم و سوسیالیسم، وابستگی خود را به گفتمان‌های مذکور می‌نمایانند. دشنام و دشواژگان نیز که ترسیم‌کنندهٔ مناسبات قدرت است، در هر دو دسته اثر، با دو کارکرد متفاوت مورد استفاده قرار گرفته است. در روایت‌های حزبی دشنام‌ها و دشواژگان اندک‌شمار، میان‌طبقاتی و خطاب به کارگزاران گروه غیرخودی، حکومتی یا سرمایه‌داری است؛ اما در روایت‌های انتقادی، دشنام‌ها ودشواژگان دارای بسامد بیشتر و اغلب درون‌طبقاتی است. نویسندگان روایت‌های سوسیالیستی حزبی، نگاهی ساختاری به ایدئولوژی و قدرت دارند. شخصیت‌های روایت‌های آن‌ها در میدان مبارزه با عناصر سرکوبگر نظام سلطه‌اند؛ از این‌رو ایدئولوژی مقاومتی آن‌ها نیز ساختاری، و با تأکید بر حرکت انقلابی و اقدام رهایی‌بخش است. اما نویسندگان انتقادی نگاهی غیرساختاری، مطابق با نگاه گرامشی به قدرت یا ایدئولوژی طبقهٔ حاکم دارند؛ همان هژمونی یا ساز و برگ‌های ایدئولوژیک دولت‌ها، که با استفاده از شبکه‌های نامرئی قدرت و به شیوه‌ای نامحسوس و توافقی، افراد را تحت سلطهٔ خویش گرفته‌اند؛ از این رو این نویسندگان به جای توصیهٔ مستقیم به حرکت‌های انقلابی و رهایی‌بخش، بازنگری در ایدئولوژی‌های هژمونیک، از جمله ایدئولوژی مذهبی و به تبع آن مردسالاری حاکم بر جامعه، را خواستار شده‌اند. بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که دو متغیّر بلاغی نمادپردازی و تمثیل به پوشیده‌گویی، و متغیّر واژگانی استفاده از واژگان متعلق به گفتمانی خاص به صراحت می-انجامد. استفاده از دشنام و دشواژگان نیز با توجه به کاربرد مستقیم یا غیرمستقیم آن می‌تواند منجر به صراحت یا پوشیده‌گویی شود.

فهرست منابع

۱. امامی، صابر.(۱۳۸۱). «نماد و تمثیل، تفاوت‌ها و شباهت‌ها». ***کتاب ماه هنر***، ش۴۷ و ۴۸، ص۶۰- ۶۸.

۲. انوشه، حسن.(۱۳۷۶). ***فرهنگنامه ادب فارسی***. جلد دوم. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۳. آل احمد، جلال.(۱۳۷۲). ***از رنجی که می بریم***. تهران: فردوس.

۴. آلتوسر، لوئی.(۱۳۸۶). ***ایدئولوژی و ساز و برگ‌های ایدئولوژیک دولت***. ترجمهٔ روزبه صدرآرا. تهران: چشمه.

۵. برتنس، یوهانس ویلیم.(۱۳۸۴). ***مبانی نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

۶. پارسا، محمد.(۱۳۷۴). ***زمینهٔ روان‌شناسی (روان‌شناسی عمومی)***. چاپ یازدهم. تهران: اساطیر.

۷. جول، جیمز.(۱۳۸۸). **گرامشی**. ترجمهٔ محمدرضا زمردی. چاپ اول. تهران: ثالث.

۸. چدویک، چارلز.(۱۳۷۸). ***سمبولیسم***. چاپ دوم. ترجمهٔ مهدی سحابی. تهران: مرکز.

۹. چوبک، صادق.(۱۳۵۲). ***خیمه‌شب بازی***. چاپ چهارم. تهران: جاویدان.

۱۰. داد، سیما.(۱۳۸۵). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. چاپ سوم. تهران: مروارید.

۱۱. درپر، مریم.(۱۳۹۰). «سبک‌شناسی نامه‌های غزالی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی». رسالهٔ دکتری دانشگاه فردوسی مشهد.

۱۲. درپر، مریم.(۱۳۹۱). «سبک‌شناسی انتقادی، رویکردی نوین در بررسی سبک بر اساس تحلیل گفتمان انتقادی». ***فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادبی***. سال۵، شماره۱۷، ص۳۷- ۶۲.

۱۳. دریفوس، هیوبرت؛ رابینو، پل.(۱۳۸۴). ***میشل فوکو: فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک***. ترجمهٔ حسین بشریه. چاپ چهارم. تهران: نی.

۱۴. دهباشی، علی.(۱۳۸۰). ***یاد چوبک (مجموعه مقالات)***. چاپ اول. تهران: ثالث.

۱۵. ساچکوف، بوریس.(۱۳۶۲). ***تاریخ رئالیسم***. ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی. تهران: تندر.

۱۶. سجودی، فرزان.(۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسی کاربردی***. چاپ اول. تهران: علم.

۱۷. سلدون، رامان؛ ویدوسون، پیتر.(۱۳۷۷). ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***. ترجمهٔ عباس مخبر. چاپ دوم. تهران: طرح نو.

۱۸. شریفی، شهلا؛ حامدی شیروان، زهرا.(۱۳۹۳). «تأثیر مؤلفه‌های واژگانی بر میزان صراحت یا پوشیده‌گویی در متون مطبوعاتی». ***نشریهٔ مطالعات فرهنگ- ارتباطات***، دوره۱۵، شماره۲۵، ص۱۷۱- ۱۹۶.

۱۹. صحرائی، قاسم؛ کنجوری، احمد.(۱۳۹٤). «رفتارشناسی شخصیت‌های داستانک‌های عدل و دزد قالپاق، نوشتهٔ صادق چوبک، بر اساس نظریات روانشناسی اجتماعی». ***ادبیات پارسی معاصر***، سال۵، شماره٤ (پیاپی ١٦)، ص٦١- ٨٠. عضدانلو، حمید.(۱۳۹٦). «از ایدئولوژی تا گفتمان». ***مجلهٔ اطلاعات سیاسی و اقتصادی***، ش۳۸، ص٤- ۲۹. علوی، بزرگ.(۱۳۵۷). ***ورق‌پاره‌های زندان***. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.فتوحی رود معجنی، محمود.(۱۳۸۵). ***بلاغت تصویر***. تهران: سخن.

۲۰. فرتر، اوک.(۱۳۸۷). ***لویی آلتوسر***. چاپ اول. ترجمهٔ امیر احمدی آریان. تهران: مرکز.

۲۱. کادن، جی. ای.(۱۳۸۰). ***فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد***. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.

۲۲. گروه نویسندگان.(۱۳۸٤). ***نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران***. چاپ اول. تهران: اسطوره.

۲۳. گلستان، ابراهیم.(۱۳۸٤). ***آذر ماه آخر پاییز***. چاپِ اول بازتاب‌نگار. تهران: بازتاب‌نگار.

۲٤. لوپز، خورخه؛ اسکات، جان.(۱۳۸۵). ***ساخت اجتماعی***. چاپ اول. تهران: نی.

۲۵. مدرسی، یحیی.(۱۳٦۸). ***درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان***. چاپ اول. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲٦. مسعود، محمد.(۱۳۵۷). ***بهار عمر***. چاپ پنجم. تهران: جاویدان.

۲۷. مشفق کاظمی، مرتضی.(۱۳۷۱). ***روزگار و اندیشه‌ها – دوران پختگی***. ج۲. تهران: ابن-سینا.

۲۸. میرعابدینی، حسن.(۱۳۸۰). ***صدسال داستان‌نویسی ایران***. جلد ۱ و ۲. تهران: نشر چشمه.

۲۹. نوابخش، مهرداد؛ کریمی، فاروق.(۱۳۸۸). «واکاوی مفهوم قدرت در نظریات میشل فوکو». ***فصلنامهٔ مطالعات سیاسی***، دوره۱، شماره۳، ص٤۹-٦۳.

۳۰. ون‌دایک، تئون‌ای.(۱۳۸۲). ***مطالعاتی در تحلیل گفتمان؛ از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی***. ترجمهٔ پرویز ایزدی. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

۳۱. هدایت، صادق.(۱۳۵٦). ***سگ ولگرد***. چاپ دوم. تهران: جاویدان.

۳۲. یارمحمدی، لطف‌الله.(۱۳۸۳). ***گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی***. تهران: هرمس.

33. Fowler, R. (1986). ***Linguistic Criticism***. Oxford: Oxford University Press.
34. Leech, G. & M. Short. (1981). *Style in Fiction*. London: Longman.
35. Simpson, P. (2004). *Stylistics. A Resourse Book for Students*. London: Routledge.
36. University California Press.
37. Van Dijk, T. (1998). ***Opinions & Ideologies in the press***. In A. Bell & Garrett, approaches to Media discourse. Malden, MA: Blackwell.
38. Weber, M. (1978). ***Economy and Society****: An Outline of Interpretive Sociology*, 2Vols.California:

Examining the Specification and Concealment of Ideology in the Narratives of Socialist Realism

Niksiyar, Zohreh[1]

Ph.D. in Persian language and literature, Mazandaran University (Babolsar). Mazandaran, Iran (Coresponding Author)

Dorpar, Maryam
Assistant Professor at the Department of Persian Language and Literature at Kausar Bojnoord University. Bojnoord, Iran

Recived: 10/01/2023 Accepted: 24/04/2023

Abstract

In ideological texts, lexical and rhetorical variables play a prominent role in directing the content, and conveying ideology explicitly or implicitly. In the present research, in order to evaluate the level of frankness or concealment of the authors, the function of four stylistic and discourse-orientated variables, "idioms", "vocabularies belonging to specific discourses", "symbolization" and association of meanings" and "narrative allegory" in a number of narratives of Persian socialist realism, written between 1320-1332, have been examined in the framework of critical stylistics. The results show that although all the authors of the works in the question sought to reflect the ruling spirit of the time and legitimize the struggle against domination, but in transferring this ideology to the audience, they have acted in two different ways. Party writers who have been in direct contact with the Tudeh party and have produced their narrative works on the order of this party, Do not have much desire to use the methods of concealing ideology, such as symbolizing and associating meanings, as well as allegory. They mostly use the stylistic alternative of using words belonging to specific discourses to convey the desired ideology naked. This is while critical and independent writers from the Tudeh party, using rhetorical techniques of symbolization and association of meanings as well as allegory, have tried to deepen the text, hide the ideology and implicitly induce it to the audience and the audience is placed not only in contrast to the structural and repressive power ruling the society, but in contrast to the ruling values and their hegemonic domination.

1. Zo.niksiyar@gmail.com
2. Dorpar90@gmail.com

Keywords: Specification, Concealment, Ideology, Socialist realism, Critical stylistics.