

فصلنامه علمی کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی

سال بیست و پنجم، تابستان ۱۴۰۳، شماره ۶۱، صفحات ۹۷-۵۳

DOI: [10.29252/KAVOSH.2024.20318.3441](https://doi.org/10.29252/KAVOSH.2024.20318.3441)

گونه‌شناسی داستان: بازشناسی ایدئولوژی سیاسی صادق چوبک، در

بستر نقیضه تمثیلی «اسائه ادب»*

(مقاله پژوهشی)

دکتر زهره نیک‌سیر^۱

دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران

دکتر حسین حسن‌پور آلاشتی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران

چکیده

شناخت گونه‌ها و زیرگونه‌ها، اقدامی مهم در جهت شناساندن آثار ادبی و ارزیابی زیبایی‌های سبکی و زبانی آن‌هاست. در پژوهش حاضر به منظور برداشتن گامی در این مسیر، داستان نقیضه‌وار «اسائه ادب» از مجموعه «خیمه‌شب‌بازی» با استفاده از رویکرد سبک‌شناسی انتقادی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. سبک‌شناسی انتقادی با استفاده از سبک‌شناسی لایه‌ای، که کارکرد آن واکاوی لایه‌های متن به منظور کشف ایدئولوژی پنهان آن است، انجام می‌شود. در این روش خردلایه‌ها در بستر کلان‌لایه‌ها، و کلان‌لایه‌ها در ارتباط تداخلی‌شان با یکدیگر مورد بررسی قرار می‌گیرند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که این داستان، نقیضه‌ای تمثیلی است که در ژرف‌ساخت خود به حوادث تاریخی مهمی چون بر سر کار آمدن رضاشاه، رفتار دوگانه وی در مواجهه با مذهب، قیام مسجد گوهرشاد، سرکوب روحانیون و همچنین ترور آیت‌الله مدرس اشاره دارد. روایت در چارچوب الگوی مکتب رئالیسم سوسیالیستی نوشته شده، و همه مؤلفه‌هایی که در این پژوهش به صورت پیش فرض در نظر گرفته شده‌اند، با تشکیل پیکره‌ای معنادار، ایدئولوژی سیاسی-سوسیالیستی نویسنده را در جهت مشروعیت بخشیدن به ستیز علیه سلطه، به طور ضمنی، انعکاس می‌دهند.

واژه‌های کلیدی: گونه‌شناسی، اسائه ادب، ایدئولوژی سیاسی، سبک‌شناسی انتقادی، نقیضه تمثیلی، صادق چوبک.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۵/۱۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۲/۲۱

^۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: zo.nikisyar@gmail.com

۱- مقدمه

صادق چوبک یکی از داستان‌نویسان مطرح معاصر است که در سال ۱۲۹۵ (۱۹۱۶م) در گرماگرم جنگ جهانی اول در بوشهر زاده شد، و در همان دوران کودکی به شیراز نقل مکان کرد. وی پس از به پایان‌رساندن آموزش‌های مقدماتی و متوسطه در بوشهر و شیراز، به کالج آمریکایی در تهران وارد، و در سال ۱۳۱۶ از آن فارغ‌التحصیل شد. نخستین داستان‌های او در مجله «سخن» به چاپ رسید، و هدایت که دوست و مشوقش بود، او را در نگارش و انتشار داستان‌هایش یاری می‌کرد. چوبک نخستین مجموعه‌داستان خود به نام «خیمه‌شب‌بازی» را در سال ۱۳۲۴ منتشر کرد، و یک سال پس از آن بود که خانلری در «نخستین کنگره نویسندگان ایران» که در تیرماه ۱۳۲۵ در تهران برگزار شد، از وی به عنوان شخصی که در میان نویسندگان به مقام ارجمندی دست‌یافته و آینده‌ای درخشان در انتظار اوست، یادکرد (دهباشی، ۱۳۸۰: ۹۵).

وی از معدود روشنفکرانی بود که علی‌رغم برخورداری از تمایلات ضد استبدادی و عدم‌گرایش به مذهب، هرگز گرفتار وسوسه حزب توده نشد (میلانی، ۱۳۸۰: ۱۱۱) و با رد درخواست عبدالحسین نوشین برای پیوستن به حزب توده، از نشان ماکسیم گورکی (Maxim Gorky) چشم پوشید؛ وی همچنین در پاسخ به کسانی که او را به طرفداری از مکتب هنر برای هنر متهم می‌کردند، می‌گفت: «مگر تولستوی رمان جنگ و صلح را برای حزب کمونیست نوشته است؟» (الهی، ۱۳۷۳: ۲۶۰)؛ و زمانی هم که رضا براهنی از او خواست که به کانون نویسندگان ایران بپیوندد، پاسخ داد: «به کسانی که علیه زور و قلدری مبارزه می‌کنند، احترام می‌گذارم؛ ولی من فقط می‌نویسم، در ذاتم نیست چیزی در کنار کسی دیگر امضاکنم» (براهنی، ۱۳۷۷: ۱۲). مجموعه‌داستان خیمه‌شب‌بازی، بازتابی از جامعه ایران در دوره پهلوی اول و حاصل نگارش‌های نویسنده در همین دوره است، که با تأخیری چندساله در سال ۱۳۲۴، یعنی در دوره پهلوی دوم انتشار یافته

است. البته چوبک در چاپ جدید مجموعهٔ *خیمه‌شب‌بازی*، چکامه‌ای به نام *آه انسان* را جایگزین *اسائه ادب* کرد.

یکی از مباحثی که چوبک در داستان‌های خود اهمیاتی ویژه به آن دارد، رو در رو قرار دادن اوضاع سیاسی حاکم بر جامعه است؛ اوضاعی که وضعیت اجتماعی و اقتصادی طبقات مختلف را رقم زده است. وی برای رهایی از قید و بندهایی که چونان میراثی از گذشته بر ساختار جامعهٔ عصر نویسنده سایه افکنده و ناخواسته بر کل جامعهٔ ایران تحمیل شده، به آثار و فجایع حاصل از حاکمیت ایدئولوژی‌های سیاسی و مذهبی بر جامعه می‌پردازد. البته گرچه با مطالعه و بررسی شیوهٔ نگرش چوبک به مسائل جامعه، چنین به نظر می‌رسد که وی کاملاً از قضایای سیاسی فاصله گرفته، اما به دلیل برخورداری از تبحر و توانایی در داستان‌نویسی، شاید به مراتب بیش از بسیاری از معاصران خود که مستقیماً در احزاب سیاسی وقت، از جمله حزب توده، فعالیت داشته‌اند، از عهدهٔ انعکاس اوضاع نابسامان سیاسی در داستان‌های خویش برآمده است (محمودی، ۱۳۸۲: ۵۸).

۱-۱- بیان مسأله

در سبک‌شناسی انتقادی - رویکرد این پژوهش - اگرچه مسألهٔ اصلی واکاوی مناسبات قدرت و کشف ایدئولوژی پنهان متن است، اما شناسایی سبک گسترش یافته در متن، که با تجزیه و تحلیل لایه‌های مختلف اثر به دست می‌آید، می‌تواند به شناسایی ژانر اثر منجر شود و خدمتی نو به تاریخ ادبیات باشد. گونه‌شناسی به ما این امکان را می‌دهد که اصولی واحد را به عنوان معیار و چارچوبی علمی مشخص کنیم و به شناسایی و دسته‌بندی آثار هر نوع ژانر ادبی بپردازیم و در نتیجه به مؤلفه‌هایی دقیق‌تر از یک نوع یا اثر متعلق به یک مکتب ادبی دست یابیم. با این حال، اگرچه تعریض داشتن روایت *اسائه ادب* به شخص رضا شاه، مسأله‌ای دور از ذهن نیست و به همین دلیل نیز انتشار این اثر،

در مقطعی از سوی حکومت پهلوی ممنوع اعلام شده است، اما در ژرف‌ساخت روایت، حقایقی سیاسی و تاریخی نهفته است که جز با تجزیه و تحلیل لایه‌های روایی، متنی و البته گفتمانی، قابل دستیابی نیست؛ بنابراین پژوهش حاضر در پی پاسخ‌گویی به این پرسش‌هاست: ایدئولوژی سیاسی نویسنده در متن اسائۀ ادب چیست؟ و نویسنده چگونه و با استفاده از چه مؤلفه‌هایی آن را در لایه‌های مختلف متن انعکاس داده است؟ روایت در چه ژانری نگاشته شده؟ و چرا نویسنده این ژانر را برای انتقال ایدئولوژی خود برگزیده است؟

۱-۲- پیشینه پژوهش

طی سال‌های اخیر که سبک‌شناسی انتقادی به‌عنوان رویکردی جدید در مطالعات سبک‌شناسی مطرح شده، پژوهش‌های متعددی در این حوزه صورت گرفته است. از میان پژوهش‌هایی که به سبک‌شناسی انتقادی داستان و رمان پرداخته‌اند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

مریم درپر در مقاله «لایه‌های مورد بررسی در سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه و رمان» (۱۳۹۳) به معرفی متغیرهایی سبکی‌ای که منجر به کشف ایدئولوژی و رابطه قدرت در متن می‌شوند، پرداخته است. عبدی‌قیداری و موسوی نیز در مقاله «سبک‌شناسی انتقادی رمان ترلان اثر فریبا وفی» (۱۳۹۷) با استفاده از گزاره‌های سبکی، در صدد دستیابی به ایدئولوژی پنهان متن برآمده‌اند. مهري تلخابی نیز در مقاله «بررسی ویژگی‌های سبکی رمان رازی در کوچه‌ها با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی» (۱۳۹۷) کاربرد سبک‌شناسی انتقادی در کشف ایدئولوژی پنهان متن و گفتمان حاکم بر آن را بررسی کرده است.

نبی‌لو و دادخواه نیز در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل مدیر مدرسه آل‌احمد بر مبنای سبک‌شناسی انتقادی» (۱۳۹۸) با استفاده از مؤلفه‌های پیشنهادی جفریز (Jeffries)، به

سبک‌شناسی انتقادی این روایت و کشف ایدئولوژی پنهان متن پرداخته‌اند. اما تاکنون تحقیقی مشابه پژوهش حاضر، نه درباره داستان/سائۀ ادب و نه دیگر آثار داستانی چوبک انجام نشده است. گفتنی است درباره داستان/سائۀ ادب پیش از این هیچ‌گونه پژوهش مستقلی صورت نگرفته است. آنچه این پژوهش را از دیگر پژوهش‌های حوزه سبک‌شناسی انتقادی متمایز می‌سازد، گونه‌شناسی روایت و شناسایی مؤلفه‌هایی است که تعلق اثر را به مکتبی سیاسی-زیبایی‌شناختی اثبات می‌کند. به عبارت دیگر، ما در این پژوهش بر آنیم که ضمن بررسی مناسبات قدرت و کشف ایدئولوژی پنهان متن از ژرف‌ساخت آن، از دانش سبک‌شناسی انتقادی در جهت خدمت به گونه‌شناسی و تاریخ ادبیات بهره‌گیریم.

۱-۳- روش پژوهش

این پژوهش به شیوه تحلیلی-توصیفی و به‌صورت لایه‌ای انجام می‌شود. در این روش خردلایه‌ها در بستر کلان‌لایه‌ها، و کلان‌لایه‌ها در ارتباط با یکدیگر مورد بررسی قرار می‌گیرند؛ در کلان‌لایه بیرونی: بافت موقعیتی اثر، و در کلان‌لایه روایی که بر اساس نظریه کانونی‌سازی ژنت (Gennet) و ریمون‌کنان (Rimmon-kenan) انجام می‌شود: کانونی‌سازی، کانونی‌سازی، کانونی‌شدگان، میزان تداوم کانونی‌سازی و جنبه‌های ادراکی کانونی‌سازی، شامل گستره زمانی و گستره مکانی، مورد بررسی قرار می‌گیرد. کلان‌لایه متنی نیز شامل سه خردلایه واژگانی، نحوی و بلاغی است. در خردلایه واژگانی: چهار مؤلفه نام‌دهی، ارجاع و پوشیده‌گویی، دشنام و دشواژگان و واژگان گفتمان‌مدار، در خردلایه نحوی: وجهیت، قطب کلام و صدای نحوی، و در خردلایه بلاغی، مؤلفه‌های: تقابل، پیوستگی و انسجام، استعاره، تشبیه، طنز و تمسخر، کنایه و تعریض، نمادپردازی و تداعی معانی، تمثیل و نقیضه، با این فرض که به واکاوی مناسبات قدرت، سبک

گسترش یافته در متن، تعیین ژانر و در نهایت کشف ایدئولوژی پنهان متن می‌انجامند، بررسی می‌شوند.

۲- مبانی نظری پژوهش

سبک‌شناسی انتقادی (Critical stylistics)، شاخه‌ای جدید و نوظهور از دانش سبک‌شناسی است که با تحلیل لایه‌های مختلف متن، در پی کشف مفاهیم پنهان شده در زیر سطح زبان است. این دانش از لحاظ مبانی نظری، وابسته به زبان‌شناسی انتقادی (Critical Linguistics) (CL) و تحلیل گفتمان انتقادی (Critical Discourse Analysis) (CDA) است و تا حد بسیار زیادی به وسیله تلفیق این دو، عملی می‌شود؛ به این معنا که با تجزیه و تحلیل انتخاب‌های زبانی و سبک گسترش یافته در متن، سعی در آشکارکردن روابط پنهان در زیر سطح زبان و کشف ایدئولوژی متن دارد. راجر فاولر (Rojer Fowler) را می‌توان یکی از اولین و مهم‌ترین مطرح‌کنندگان سبک‌شناسی انتقادی دانست. او برای اولین بار در نقد زبان‌شناسی (۱۹۸۶)، معنا و جهان‌بینی و نقش خواننده را به‌عنوان ارتباط متن و بافت متنی معرفی کرد. زبان‌شناسی انتقادی به وسیله راجر فاولر و همکارانش رابرت هاج (Robert Hodge)، گونتر کرس (Gunther Kress) و تونی تریو (Tony Trew) در دانشگاه ایست‌انگلیا در انگلستان پا گرفت (دُرپر، ۱۳۹۱: ۴۲-۴۳). آنان با این دیدگاه که کاربرد زبان فرآیندی اجتماعی است و تنوع و گزینش زبان با تفاوت‌های اجتماعی و اقتصادی مرتبط است، در پی روشن‌ساختن این نکته هستند که زبان همیشه در بافت خود تحقق می‌یابد؛ بافت‌هایی که نه فقط «رویدادهای گفتاری (speech events)»، «انواع متنی (text genres)» و غیره را در بر می‌گیرند؛ بلکه اساس آن‌ها بر درک تفاوت‌های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی استوار است (پنی‌کوک، ۱۳۷۸: ۱۳۰). کتاب «زبان و کنترل» همراه با پژوهش‌های دیگری که در دهه هشتاد به وسیله افرادی از جمله هاج و کرس (۱۹۷۹)

ون‌دایک (Van dijk) (۱۹۸۵) و وداک (Wodak) (۱۹۸۹) انجام شد، منجر به بسط این نگرش جدید در قالب زبان‌شناسی انتقادی شد. ایشان سه اصل مهم را اساس کار خود قرار دادند: ۱) زبانی که برمی‌گزینیم مجسم‌کننده دیدگاهی خاص نسبت به واقعیت است؛ ۲) تنوع در گونه‌های گفتمان از عوامل اقتصادی و اجتماعی جدایی‌ناپذیرند؛ و ۳) به‌کارگیری زبان فقط حاصل فرآیند و سازمان اجتماعی نیست، بلکه بخشی از فرآیند اجتماعی است (فاولر و همکاران، ۱۳۶۹: ۱۷-۳۸). در سبک‌شناسی انتقادی، زبان به عنوان گزینشی انگیزه‌دار، حامل ایدئولوژی است و «ایدئولوژی» و «قدرت»، دو مقوله مهم در سبک‌شناسی انتقادی و از ملزومات معرفی آن به‌شمار می‌روند:

الف) ایدئولوژی: زبان، حامل ایدئولوژی است و میان ایدئولوژی و زبان رابطه‌ای دوسویه برقرار است. هر ایدئولوژی زبان دلال‌تگر خود را می‌طلبد تا در درون آن، مفاهیم، هنجارها، نمادها و ارزش‌ها را تولید کند (لارین: ۱۳۸۶: ۱۶۷)؛ به‌عبارت دیگر، ایدئولوژی در بستر زبان تبلور می‌یابد؛ زیرا «این کلمات هستند که کیستی و چیستی ما را تعیین می‌کنند. ما با کلمات یکدیگر گره خورده‌ایم و آنچه انجام می‌دهیم با منبع زبانی ما از لحاظ مفهومی، استدلالی و صنایع بدیعی محدود شده‌اند» (وینسنت، ۱۳۷۸: ۳۴). واژه ایدئولوژی را نخستین‌بار دوستوت د تراسی (Destutt de Tracy)، یکی از پیشگامان فرانسوی پوزیتویسم و پیرو مکتب اصالت حس کندیاک در سال ۱۷۹۶، به‌معنای ایده‌شناسی به کار برد. درباره ایدئولوژی دو نوع نگاه متفاوت وجود دارد: یک گروه همانند فردیناند دومون (Ferdinand Dumont)، ایدئولوژی را اینگونه تعریف می‌کنند: «نظامی از ایده‌ها و قضاوت‌های روشن و سازمان‌یافته که برای توصیف، تبیین، استنتاج یا توجیه موقعیت یک گروه یا جامعه به کار می‌رود و اساساً از ارزش‌ها نشأت می‌گیرد و رهنمود دقیقی برای عمل تاریخی این گروه یا جامعه ارائه می‌دهد» (بشلر، ۱۳۷۰: ۷).

اما گروه مقابل، که مارکسیست‌ها هستند، ایدئولوژی را وارونه‌سازی حقیقت می‌دانند. بنا به عقیده مارکس، ایدئولوژی محصول طبقات اجتماعی است. وی در ادامه برداشت تحقیرآمیز خود از ایدئولوژی، در کتاب *ایدئولوژی آلمانی* (۱۸۴۵) می‌گوید: «افکار طبقه حاکم در هر دوره‌ای عقاید رایج بوده است، و این بدین معنی است که طبقه‌ای که قدرت مادی را در دست دارد، قدرت معنوی را هم در دست دارد». به اعتقاد مارکس، ایدئولوژی، آن آگاهی و تصوّراتی است که طبقه حاکم بنا به موقعیت و منافع خود از واقعیت‌ها دارد، و تنها کسانی را که فاقد ابزار تولید فکری هستند، می‌تواند جذب‌کند؛ چرا که آن‌ها از وسایل تولید مادی بیگانه شده‌اند؛ در نتیجه، ایدئولوژی چیزی جز آگاهی دروغین در رابطه با واقعیت، و برداشتی انحرافی و نادرست از تاریخ بشر نیست. ون‌دایک بر خلاف مارکسیست‌ها، که برداشتی تحقیرآمیز از ایدئولوژی دارند و آن را آگاهی کاذبی می‌دانند که طبقه حاکم بنا بر موقعیت و منافع خود به خورد طبقات زیردست می‌دهد (همان: ۶)، ایدئولوژی را نظامی از باورها تعریف می‌کند که هم می‌تواند مثبت باشد و هم منفی. اگر منفی باشد سازوکاری برای مشروعیت‌بخشی به نظام سلطه است، و اگر مثبت باشد برای مشروعیت‌بخشیدن به مقاومت علیه سلطه و نابرابری‌های اجتماعی به‌کار می‌رود (ون‌دایک، ۲۰۰۱: ۵). وی همچنین ایدئولوژی را مبنای کارکردهای اجتماعی می‌داند؛ به نظر او یکی از کارکردهای اجتماعی که به‌شدت تحت‌تأثیر ایدئولوژی قرار دارد، کاربرد زبان است. کاربرد زبان نیز بر چگونگی کسب، یادگیری و تغییر ایدئولوژی تأثیر دارد (همان: ۵-۶). ما در این پژوهش از منظر رویکرد ون‌دایک به مقوله ایدئولوژی می‌نگریم.

ب) قدرت: مارکسیست‌ها قدرت را از دیدگاه طبقاتی تعریف می‌کنند. مارکس و انگلس قدرت را «اعمال قهر متشکل یک طبقه برای سرکوب طبقه دیگر» می‌دانند (مارکس و انگلس، ۱۳۵۹: ۸۱). از نظر مارکس، قدرت دارای سه ویژگی است: نخست این که خصیصه طبقاتی دارد و پیوسته در رابطه یک طبقه با طبقه دیگر اعمال می‌شود؛

دوم این‌که قدرت هیچ‌گاه نمی‌تواند سالم و مشروع باشد؛ زیرا ظهور و تجلی قدرت در یک جامعه، نشان از ناسالم بودن آن جامعه، و همچنین ریشه در طبقاتی بودن آن دارد؛ سوم این‌که قدرت بیانگر رابطه حاکم و محکوم، یا فرمانده و فرمانبر است (آرون، ۱۳۷۰: ۱۶۱). اما دو نوع نگاه کلی به قدرت وجود دارد؛ نگاه ساخت‌گرایانه وبر، و نگاه پسا-ساخت‌گرایانه فوکو. وبر قدرت را اینگونه تعریف می‌کند: «احتمال اینکه در یک رابطه اجتماعی، فردی در موقعیتی قرارگیرد که بتواند اراده خود را به‌رغم مقاومت برطرف مقابل اعمال کند، صرف‌نظر از اینکه چنین احتمالی بر چه مبنایی متکی است، قدرت نام دارد» (وبر، ۱۹۷۸: ۱۶۲)؛ وبر قدرت را معادل سلطه، و ابزاری در دست گروهی خاص می‌داند. اما از نظر فوکو قدرت امری متکثر است؛ از سوی یک نهاد سیاسی واحد اعمال نمی‌شود، و تحت حاکمیت طرح فراگیر واحدی نیست، و همزمان همه اجتماع را به‌صورت یک کل یکپارچه در سیطره خود می‌گیرد (سلطانی، ۱۳۸۷: ۱۷).

آنتونیو گرامشی (Antonio Gramsci) از رهگذر نگاه فوکو به قدرت، و با استفاده از مفهوم «هژمونی» دریچه تازه‌ای برای درک بهتر رابطه میان قدرت، ایدئولوژی و طبقه اجتماعی به روی ما گشوده است. مفهوم هژمونی مشخص می‌کند که چگونه یک نظام اجتماعی و اقتصادی، ضمن حفظ تسلط و نفوذ خویش، حافظ حامیانش است. گرامشی برخلاف نظر اکثر مارکسیست‌ها، به این نکته ظریف پی برده است که حاکمیت یک طبقه بر طبقه دیگر، تنها وابسته به قدرت اقتصادی، فیزیکی یا نظامی نیست، بلکه به متقاعدکردن و جلب رضایت طبقه تحت حاکمیت، به پذیرش نظام باورهای طبقه 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 طبقه حاکم به عملکرد این طبقه در پایین بستگی دارد. از نظر وی طبقه 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. در نهادهای ساخته‌شده این هژمونی نهادهای فرهنگی نقش مؤثری دارند؛ چراکه با ساخت یک جهان‌بینی عامه‌فهم و عامه‌پسند، رفتار افراد را سامان می‌دهند؛ در حقیقت نقش نهادهایی چون مدرسه، کلیسا، اتحادیه‌های صنفی و حتی فعالیت‌های روزمره، بازآفرینی این سلطه است (لوپز و اسکات، ۱۳۸۵: ۶۲).

۳- بحث و بررسی

۳-۱- لایه گفتمانی و بافت موقعیتی روایت

هر عصری در بردارنده روابط معرفت‌شناختی ویژه‌ای است که بستری را برای تولید دانش فراهم می‌سازد. «اپیستمه» یا روح حاکم بر زمانه، که مفهومی برساخته فوکو است، مجموعه‌ای از مناسبات حاکم بر یک دوره است، که دانش‌ها از دل آن بیرون می‌آیند، و در واقع، نمود دانش، و نماد روح زمانه است (ضمیران، ۱۳۸۴: ۹۱). روح حاکم بر سال‌های ۱۳۲۰-۱۳۳۲ در ایران نیز، رئالیسم سوسیالیستی است؛ خط مشی‌ای که در جهت تبلیغ ایدئولوژی مارکسیسم تعیین شد، و در انواع دانش و هنر از جمله معماری، فیلم‌سازی، تئاتر، و به‌ویژه ادبیات جلوه‌گری می‌کرد. این روح حاکم، همان بافت موقعیتی آثار ادبی است که همانند ظرفی، این آثار را در دل خود می‌گنجاند و به آن‌ها شکل و جهت می‌بخشد. در این بخش لازم است ابتدا مروری بر فضای سیاسی و اجتماعی روایت «اسائه ادب» داشته باشیم.

پس از پیروزی انقلاب مشروطه، علی‌رغم تشکیل مجلس شورای ملی و برقرار کردن قانون، حکومت برآمده از انقلاب مشروطه، توان و اقتدار لازم برای مدیریت امور کشور را نداشت، و اوضاع کشور آن‌گونه که مورد انتظار انقلابیون بود، پیش نرفت. مدعیان قدرت نیز در گوشه و کنار کشور سر برآورده بودند، و کشور از فقدان نظم، اقتدار و امنیت در رنج بود. دولت مرکزی هم، که گستره اقتدارش محدود به پایتخت و اطراف آن بود، توان برقراری ثبات و امنیت در کشور را نداشت. با شروع جنگ جهانی اول و

اشغال کشور توسط متفقین این روند به شکلی فزاینده تقویت شد، و با وجود اعلام بی‌طرفی ایران، قوای دول متفق از هر طرف خاک کشور را مورد تاخت و تاز قرار دادند (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۲۹). با پایان یافتن جنگ جهانی اول نیز، اوضاع نابسامان کشور تغییر چندانی نکرد و همچنان گرفتار ضعف و ناتوانی حاکمانش بود. احمدشاه که جوانی بی‌تجربه بود، توانایی لازم برای سامان‌دادن به اوضاع مملکت را نداشت، و دولت‌های مشروطه نیز یکی پس از دیگری روی کار آمده، بدون اینکه کاری از پیش ببرند، تغییر می‌کردند. این شرایط دست بیگانگان را برای سیطره بر کشور بازتر می‌کرد؛ چرا که از نظر آنان خلأ قدرتی که در ایران به وجود آمده بود، و نیروهای گریز از مرکزی که هر روز در جایی از کشور قد علم می‌کردند، نیاز به یک حکومت مرکزی را ضروری و اجتناب‌ناپذیر می‌کرد. نیازی که بیش از همه انگلیسی‌ها آن را احساس کردند، و بسیاری از نخبگان سیاسی غرب‌گرا را بر آن داشتند، تا به این مهم عمل پیشانند و حکومت پهلوی را بر سر کار آورند (فوران، ۱۳۷۸: ۵۸۳).

یکی از مسائل مهم جامعه در سال‌های ابتدایی حکومت پهلوی، نوع رابطه حکومت و روحانیون بود. رضاشاه که در دوران حکومت خود سیاست دوگانه‌ای را در مواجهه با روحانیون پیش گرفته بود، در سال‌های به قدرت رسیدن، که از کودتای ۱۲۹۹ تا سال ۱۳۰۷ را شامل می‌شود، در تعامل با روحانیون، و از سال ۱۳۰۷ تا ۱۳۲۰، در تقابل با آنان قرار گرفت، و حتی تا سرکوب آنان نیز پیش رفت. او ابتدا در جهت جلب رضایت مردم و روحانیون تلاش می‌کرد؛ چرا که به خوبی می‌دانست برای مشروعیت بخشیدن به حکومت خویش، به وجهه روحانیون و همراهی مردم نیازمند است. وی در مجالس عزاداری محرم نیز شرکت می‌کرد؛ گاه بر سر می‌ریخت و در روضه‌خوانی‌ها حضور می‌یافت، تا با چنین رفتارهایی در میان عامه مردم و جریان‌های مذهبی محبوبیت کسب کند؛ حتی در همین دوره بود که برخی از علمای اهل تشیع عراق، به تحریک دولت انگلستان از این کشور اخراج و راهی ایران شدند، و رضاخان به استقبال آنان رفت، تا

به نحوی توجّه و رضایت آن‌ها را جلب‌کند (هدایت، ۱۳۲۹: ۳۶۸). وی حتّی در راستای مماشات و تعامل با روحانیون، گاه با کسانی که احکام مذهبی را زیر پا می‌گذاشتند، با خشونت برخورد می‌کرد؛ به‌طوری که در یک‌نمونه «کلیه دکان‌های مشروب‌فروشی به دستور رضاخان تعطیل شد و گفته شد که در میهمانی‌های رسمی دولت نیز به عوض مشروبات الکلی، دوغ و شربت قند و نظیر این‌ها استفاده شود و اگر کسی برخلاف این دستورات رفتار می‌نمود، گرفتار می‌شد» (مکی، ۱۳۸۰: ۲۹۸). اما وی پس از قبضه کامل قدرت و اعلام پادشاهی، این سیاست‌ها را به تدریج کنار گذاشت، و با تغییرات گسترده در نظام قانون و امور قضایی کشور و اتخاذ قوانین غربی در زمینه حقوق مدنی و تجارت و جزا و اصلاحات آموزش با وضع مقرّرات جدید، صدمات عمده‌ای به جایگاه روحانیون در جامعه وارد کرد (بشیریه، ۱۳۸۴: ۷۲)؛ قانون متحدالشکل کردن لباس روحانیون، که آنان را مجبور به استفاده از لباسی غیر از لباس روحانیت می‌کرد، و یا تصویب قانون کشف حجاب، که در تضاد کامل با ارزش‌های دینی و اسلامی مردم بود، نمونه‌هایی از مهم‌ترین اقدامات وی در تقابل با مذهب و روحانیت بود، که در واقعه مسجد گوهرشاد به اوج خود رسید. نیز در همین دوره بود که آیت‌الله مدرّس، روحانی برجسته و مخالف سرسخت رضاشاه، توسط عمال حکومت، پس از دستگیری و تبعید به شهادت رسید. با این حال اگرچه حکومت پهلوی اوّل توانست به مدّت دو دهه با اقتدار بر جامعه ایران حکمرانی کند، اما در ساختار منسجم آن بسیاری از نارسایی‌ها و نابسامانی‌ها پنهان ماند؛ تا اینکه پس از کناره‌گیری رضاشاه از قدرت، جامعه ایران فرصت تازه‌ای برای بیان مشکلات خویش به‌دست آورد و با آنکه روی دیگر این سکه، ظهور احزاب و ایدئولوژی‌های متفاوت و گاه متناقض بسیار در سطح جامعه بود، اما از سنگینی بار دولت بر دوش مردم کاسته شد، و سلطه ایدئولوژیک حاکمیت بر بخش‌های مختلف کشور تا حدودی از میان رفت.

ایدئولوژی رضاشاهی، که با تبلیغاتی چون باستان‌ستایی، تقویت روحیه ناسیونالیستی، ارزش‌های سرمایه‌داری و گرایش به آلمان هیتلری در سیاست خارجی، مناسبات ۲۰ ساله خود را سامان می‌داد، دچار چنان تغییر و تحولاتی شد که در همه بخش‌های جامعه مشهود بود؛ تضادهای پنهان، اختلافات اجتماعی چون مطالبات قومی و منطقه‌ای، و همچنین اختلافات اقشار حاشیه‌ای و صاحبان قدرت سر برآورد، و شاید بروز همین اختلافات و تلاش مردم برای دستیابی به حقوق خود باعث شد که از نظام پس از نظام رضاشاهی با نام «دموکراسی» یاد شود (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۲۶-۲۰۷).

در طول دوره دوازده ساله ۱۳۲۰-۱۳۳۲، که جامعه در پی یافتن راه‌حلی برای برون‌رفت از مشکلات و مسائل خود بود، در حالی که تضعیف دربار و انحلال ارتش پس از اشغال ایران، ساختار اجتماعی دولت پهلوی اول را متأثر کرده بود، فضا برای طرح مشکلات اقتصادی و معیشتی فراهم شد، و حاشیه‌نشینان و افکار عمومی را به تحرک واداشت. در این میان، روشنفکران در کنار مردم نقش مهمی ایفا می‌کردند؛ آنان رهبری بسیاری از جنبش‌های سیاسی را بر عهده گرفتند و در بخش‌های مختلف، از جمله محافل فکری و تولید آثار ادبی و بیان مسائل اجتماعی، به فعالیت‌های روشنگرانه پرداختند. در این دوره حزب توده به پشتوانه شوروی به تبلیغ رئالیسم سوسیالیستی می‌پرداخت، و بسیاری از نویسندگان را مجذوب آموزه‌های آن کرده بود؛ برخی از نویسندگان به طور مستقیم به فعالیت‌های حزبی پرداختند، و در کنار مسئولیت‌هایی که حزب توده به آنان سپرده بود، آثار ادبی خود را نیز هم‌مسو با ایدئولوژی حزب، و با هدف تبلیغ آموزه‌های مارکسیسم و سوسیالیسم تولید می‌کردند؛ برخی نیز، همچون چوبک، اگرچه هرگز وارد میدان سیاست نشدند، اما همان آموزه‌های بنیادین رئالیسم سوسیالیستی را، بدون شیفتگی آشکار به اردوگاه سوسیالیسم، به صورت ضمنی و انتقادی در آثار خویش انعکاس می‌دادند.

۳-۱-۱- معرفی و پیرنگ روایت

«اسائۀ ادب» روایتی از مجموعه خیمه‌شب‌بازی، با درونمایه‌ای سیاسی و طنزی سیاه است. نویسنده در این داستان، با رویکردی تمثیلی، رضاشاه و دولتمردان وی را نشانه رفته است. انتشار این اثر، که باعث برانگیختن خشم خاندان پهلوی شد، توقیف ده‌ساله چاپ مجموعه «خیمه‌شب‌بازی» را در پی داشت، و مجموعه مذکور به شرط حذف این داستان، اجازه انتشار مجدد یافت. روایت درباره پادشاهی است که از اجابت مزاج کلاغی بر روی کلاه مجسمه خویش به‌خشم آمده، و برای جلوگیری از تکرار چنین فاجعه‌ای، دستور نابودی کلیه کلاغ‌ها را صادر می‌کند. او از وزیر جنگ می‌خواهد که آتشبارهایی برای صید کلاغ‌ها تهیه کرده، به هر خانوار از رعیت نیز یکی از آن سلاح‌ها داده شود. هر خانواده موظف می‌شوند آتشبارها را روی پشت بام‌ها قرار داده، در هر روز به همان تعدادی که شاه فرمان داده، کلاغ صید کنند و به مأموران شاه تحویل دهند. مردم از ترس شکنجه و بدون اطلاع از مقصود، برای اجرای امر شاه بسیج می‌شوند، و شاه هر روز با مشاهده کلاغ‌های صید شده، احساس خرسندی می‌کند. کلاغ‌ها از دیدن سلاح‌های آتش‌باری که آن‌ها را نشانه گرفته‌اند، در تحیراند. در حالی که در سوگ هموعان خود ردای سیاه بر تن کرده‌اند؛ نوحه‌سرایان، از آن شهر و دیار کوچ می‌کنند.

۳-۲- تجزیه و تحلیل روایت در کلان‌لایه روایی

در سبک‌شناسی انتقادی، مؤلفه‌های کارآمد جهت بررسی لایه روایی، برگرفته از نظریه کانونی‌سازی ژرار ژنت و ریمون کنان است. کانونی‌سازی انتخاب کانون، دیدی است که از طریق آن افراد و وقایع داستانی مشاهده می‌شوند. در واقع آنچه که کانونی‌سازی را به‌عنوان یک مؤلفه مهم در سبک‌شناسی انتقادی برجسته می‌سازد، پرداختن به چگونگی مشاهده، ادراک و ارزیابی وقایع و شخصیت‌ها و همچنین چگونگی شیوه انتقال آن به خواننده است. جهت‌گیری به‌عنوان یکی از معانی کانونی‌سازی، ارتباط تنگاتنگ

کانونی‌سازی با ایدئولوژی را به خوبی می‌نمایاند؛ چرا که نشان می‌دهد راوی از چه موضعی به قضایای جهان روایت می‌نگرد؛ در واقع کانونی‌سازی با برجسته‌سازی «دو سویگی» روایت، و با تأکید بر موضوعی خاص به شیوه‌ای خاص، نه تنها آن موضوع را آشکار می‌سازد، بلکه به تبیین ایدئولوژی و منظری که موضوع از طریق آن دیده می‌شود، نیز می‌پردازد (تولان، ۱۳۸۶: ۱۱-۱۱۲). گفتنی است که تجزیه و تحلیل کلان‌لایه‌ی روایی (با استفاده از کانونی‌سازی) و خردلایه‌های متنی (عمدتاً مرتبط با مباحث تحلیل گفتمان انتقادی) در سبک‌شناسی انتقادی روایت، راهی برای نشان‌دادن سبک گسترش‌یافته در متن است؛ هدفی که در روایت‌شناسی و تحلیل گفتمان انتقادی مد نظر نیست (دُرپر، ۱۳۹۳: ۶۹).

۳-۲-۱- کانونی‌سازی

کانونی‌سازی: نویسنده‌ی روایت برای انتقال ایدئولوژی سیاسی-انتقادی خود به مخاطب، از کانونی‌سازی سوم شخص دانای کل و امکانات این نوع کانونی‌سازی بهره می‌گیرد. این کانونی‌سازی برون‌داستانی، در حکم نویسنده‌ی ضمنی حاضر در روایت، با موضعی مسلط، یک جانبه‌نگر، نافذ به ذهن و ضمیر شخصیت‌ها، و مشرف به همه‌ی ابعاد زمانی و مکانی جهان روایت است: «ملک را چنان رخوت و خفت دست داد که پنداشتی بر فراز ابرها بر شده و در فضای جو لایتناهی بسیر پرداخته. چه که نشوه دولانتین او را فرو گرفته بود» (چوبک، ۱۳۳۴: ۱۱۶)؛ «ملک از دیدن زرها سخت در حیرت شد و با خود اندیشید: «که چون است که هنوز در این ملک زر یافت شود و ما از آن بهره‌ای نباشد؟ رعیت که شاه دارد زر از بهر چه خواهد. زر شاهان را در خور است. نیکوست تا دیوانیان را بفرمایم تا آنچه هست، قبضه کنند. ما هستیم آنان را بس است. نه ما از زر به‌ایم؟» (همان: ۱۱۸)؛ «امر شاه گوش‌گوش افتاد و نابخردترین رعایای حضرت از تعجب خودداری نتوانست کرد و هرکس در حکمت آن چیزی اندیشید. یکی که: «از کلاغ به زراعت و کشت سخت زیان رسد.» یکی که: «کلاغ شوم‌پرنده‌ایست.» یکی که:

این حیوان ناموزون هوای مینوسرشت دارالخلافه را به سمّ خود بیالاید.» یکی که: «خیل آنان به گاه پرواز مانع نورافشانی خورشید گردد و نور وی به رعایا و کشت آنان نرسد.» یکی که: «کلاغ سخت دزد پرنده است.» اما اینها همه اندیشه بود نه گفتار» (همان: ۱۲۱).
کانونی‌سازی: نوع کانونی‌سازی نیز، به واسطه آگاهی و ادراک نامحدود کانونی‌ساز دانای کل، از نوع درونی است. در این نوع کانونی‌سازی، ادراک کانونی‌ساز نسبت به ذهن و ضمیر شخصیت‌ها حتی گاه بیش از ادراک خود آن‌هاست: «و مأموران شداد و غلاظ شاهی نشناخته در میان آنها بودند و در کار آنها جاسوسی می‌کردند، تا به آنجا که هرکس جاسوس دیگری شد و پسر از پدر جاسوسی کرد و زن بر شوهر، جورها کردند و ستم‌ها نمودند و خانه‌ها برانداختند» (همان، ۱۲۲).

کانونی‌شدگان: کانونی‌شدگان روایت، در دو جبهه حکومتی و رعیت مورد کانونی‌سازی قرار گرفته‌اند. کلاغ‌ها نیز در جبهه رعیت و در تقابل با شاه ترسیم شده‌اند. این کانونی‌شدگان عبارتند از:

شاه: نویسنده-کانونی‌ساز، کانونی‌شدگان جبهه شاهی، بویژه شخص شاه، را از لحاظ ویژگی‌های ظاهری و رفتاری، همچنین نوع دید و تفکر، با نگاهی انتقادی و توأم با طنز و تمسخر مورد کانونی‌سازی قرار داده است؛ «پس ملک به کمک حاجبان خود را از اوج سریر شاهی بر حضيض قالی‌های گرانبها، که در ایلغارها بر خانه‌های رعایا شبیخون زده و به چپاول برده بود، بکشانید؛ و با ولعی تمام لب بر لب نی فور بچسبانید. همچون طفل رضیع بر پستان مام» (همان: ۱۱۵)؛ «شاه شاهان همچنان که دود افیون از درون نی بالا می‌کشید، پوست پر چروک سیاه گلویش چون گردن لاک‌پشت فرتوتی به جنبش درمی‌آمدی» (همان: ۱۱۵).

حکیم‌باشی: «و در همه این احوال حکیم‌باشی دست ادب بر سینه بنهاد و چون ستون بتون آرمه چراغ‌برق خیابان، سر جایش خشکش زده بود و یارای دم کشیدن نداشت» (همان: ۱۱۵)؛ «آنگاه پزشک از جان‌گذشته به نرمی نسیم نزدیک قبله عالم شد

[...] هماندم چشمان خویش را بر ساعت کرنومتری که بر ساعد داشت، خیره کرده
ثانیه‌شمار را همی‌نگریست» (همانجا).

غلام: «غلام که دمامد آتش سرخ به جدار حقه مینا آشنا ساختی و خدمت بسزا
کردی، از قوری زرین چای دارجلینگ مخلوط با هریسن و جوانه‌های چای چینی
بریختی و با قندگیر مرصع، قندهای سیمین مکعب ینگنی دنیائی که وی را خاصه بود به
اندرون فنجان ول دادی» (همانجا).

وزیر حرب، که ترسو تر از همگان معرفی شده است: «وزیر حرب چون برابر
تخت شاهی بایستاد، چکمه بر هم کوفت و دوتا گشت و نوک بینی بر قالی سود»
(همان: ۱۲۰)؛ «وزیر امور حربیه که خود از ترس تنبان و ران را از پیشاب گرم تر
ساخته بود، دوتا گشت و باز نوک بینی بر قالی سود ...» (همان: ۱۲۱).

رعیت یا مردم دارالخلافة: سنگ‌تراشان، بنایان، کارگران و مزدوران، سوداگران،
بازرگانان و صرافان، که طبقه فرودست و تحت سلطه شاه‌اند، که در جهت تأمین منافع
وی، به کار و زحمت مشغولند: «ملک از درون دوربین سنگتراشان و بنایان و مزدوران
چابکدست را بدید که کاخی زیبا بهر شاهزاده افراشته‌اند و سخت سرگرم کارند. در
آن جایگه که سنگتراشان می‌بودند و تیشه همی‌زدند، کارگری به گوشه دیواری خفته و
تبلرز بر او مستولی گشته بود [...] ملک در خشم شد و با خود اندیشید که: «اینان از
من مزد گیرند و در کار سهل‌انگاری نمایند و وقت به بطالت گذارند. مباشران را بخواهم
فرمود تا از گرده این تن‌پروران کار کشند». آنگاه سوی دکه سوداگران و دیگر رعایا نظر
کرد و همگان را بدید که سرگرم‌اند و رنج همی‌برند تا او را بخوراندند. بازرگانان را دید
که بر مصطبه دکه خویش نشسته و خواسته و کالا عرضه داشته، و صرافان را که
خوانچه‌های پر از زر در پیش نهاده» (همان: ۱۱۸).

نویسنده-کانونی‌ساز، رعیت شاه را، به صورت مردمانی تحت سلطه، تسلیم و تقدیرپذیر معرفی می‌کند، که نه تنها قدرت، بلکه حتی انگیزهٔ مقابله با استبداد شاه را هم ندارند.

کلاغ‌ها: کانونی‌شدگان نمادین روایت‌اند که در تقابل با شاه مورد کانونی‌سازی قرار گرفته‌اند: «در حال، کلاغی زشت و شوم بر فراز مجسمه چرخ زد و برکلاه آن فرود آمد...» (همان: ۱۱۹)؛ «فضلهٔ آن پرنده شوم از سطح کلاه به نقاب و از آنجا بر سببت مجسمه جاری گشت» (همان: ۱۲۰)؛ «اما از کلاغان شنو که چون دستگاه‌های ناآشنا بر روی زمین بدیدند که پیوسته سیل آتش به سوی آنان سر دهد و هموعان آنان را بکشد، چاره نتوانستند کرد جز کوچیدن و رخت درکشیدن از آن دیار. پس آنانکه جان به در برده بودند به گاه کوچیدن، سوگواری فراوان کردند و دم ببریدند و جامهٔ سیاه بپوشیدند و سرتا پا سیاه‌پوش شدند. چه که تا آن‌زمان کلاغان پر و بال پر طاووسی سبز داشتند و چنانکه امروز هستند سیاه نبودند. همانا سبزه‌بها که هنوز در برخی از بلاد عالم یافت شوند از کلاغان آن زمان‌اند که نژاد آنان نمرده و به حالت نخست مانده‌اند. و در اخبار پیامده است که گروه کلاغان آن دیار به گاه کوچیدن چنان ندبه و زاری کردند و گریستند که صدایشان دورگه گشت و اینکه آنان را منکرالصوت خوانند از همان زمان است» (همان: ۱۲۲).

میزان تداوم کانونی‌سازی: کانونی‌سازی می‌تواند ثابت یا متغیر باشد. در کانونی‌سازی ثابت، وقایع روایت از ابتدا تا انتها، از دریچهٔ نگاه کانونی‌ساز اصلی مشاهده می‌شود؛ اما در کانونی‌سازی متغیر، کانونی‌ساز یک یا چند تن از کانونی‌شدگان را نیز در امر کانونی‌سازی مشارکت می‌دهد. در *اسائهٔ ادب*، با توجه به نوع کانونی‌ساز و کانونی‌سازی، میزان تداوم کانونی‌سازی یگانه و ثابت است؛ به طوری که مخاطب همهٔ ابعاد روایت را از منظر نویسنده-کانونی‌ساز مسلط بر متن، و بنا به صلاح دید وی مشاهده می‌کند. به عبارت دیگر، در کانونی‌سازی ثابت و یگانه، کانونی‌ساز، به واسطهٔ

اختیار و تسلط مطلق که بر متن دارد، به انتقاد، برجسته‌سازی یا کمرنگ‌سازی می‌پردازد، و با استفاده از تمهیدات مختلف، ایدئولوژی مورد نظر خویش را به مخاطب القاء می‌کند.

۳-۲-۲- جنبه‌های ادراکی کانونی‌سازی: گستره زمانی و گستره مکانی

در بررسی ایدئولوژی پنهان و مناسبات قدرت در متن، تجزیه و تحلیل جنبه‌های ادراکی کانونی‌سازی - که تحت تأثیر دو عامل همپایه، یعنی زمان و مکان، قرار دارد- از این جهت که موضع دیداری کانونی‌ساز و زاویه دوربینی را که وی از طریق آن به تماشای روایت نشسته نشان می‌دهد، قابل اهمیت است.

ژنت زمان روایت را از سه بُعد: «ترتیب»، «دیرش» و «بسامد» قابل بررسی می‌داند. در مقوله ترتیب، به روابط بین ترتیب وقایع در روایت و ارائه خطی آن‌ها در متن، و تفاوت‌هایی که «نابهنگامی» نامیده شده، پرداخته می‌شود. «پس‌نگاه»، بیان واقعه‌ای پیش‌تر از موعدی که باید یاد می‌شده، است. «پیش‌نگاه» نیز افشای وقایع و حقایق آینده، پیش از موعد است؛ البته در صورتی که در ادامه روایت، آن واقعه به تحقق پیوندد. دیرش، تناسب میان گستره زمانی روایت و میزان متن اختصاص داده شده به آن است. محوری‌بودن و یا حاشیه‌ای‌بودن وقایع از نظر کانونی‌ساز، عامل کنترل‌کننده در میزان متن اختصاص یافته به واقعه است. در بسامد، رابطه بین تعداد دفعات رخ دادن یک واقعه و تعداد دفعات بازنمایی آن در روایت بررسی می‌شود. کانونی‌ساز با استفاده از مقوله بسامد، به برجسته‌سازی یا حاشیه‌رانی می‌پردازد. وی با استفاده از این انگاره‌ها، مسیر خطی روایت را متناسب با موضع و نظرگاه خویش، بر هم می‌زند و از نو سامان می‌بخشد (ر.ک.: بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۹۶-۹۷).

گستره زمانی روایت /سائنه/ ادب، فاصله بین کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ تا آذرماه ۱۳۱۶، یعنی بازه‌ای هفده‌ساله است. زمان پایه روایت نیز از خلال این عبارت قابل ردیابی است: «همچنانکه ملک به اکناف دارالخلافة نظر می‌کرد بناگاه چشمش به مجسمه

عظیم خویش که پارینه امنای حضرت در شهر بر پای داشته و شادی‌ها کرده بودند، افتاد ...» (چوبک، ۱۳۳۴: ۱۱۹)؛ مجسمه مذکور، که در زمان پایه روایت، یک سال از نصب آن می‌گذرد، پیکره‌ای از رضاخان سوار بر اسب، بر سکویی در میان چند سرباز هخامنشی است، که در سال ۱۳۱۶ توسط کریم بوذرجمهری^۱، شهردار وقت تهران، در میدان سپه یا توپخانه نصب شده است؛ بر این اساس و با توجه به شهادت آیت‌الله مدرس در دهم آذر ۱۳۱۶، که در ادامه پژوهش به تبیین آن پرداخته خواهد شد، زمان پایه روایت را می‌توان همان محدوده زمانی دانست؛ به‌ویژه اینکه، نویسنده-کانونی‌ساز به فصل پاییز نیز اشاره‌ای طنزآمیز می‌کند: «این نیز نباید گفتن که سال به هنگام خزان بود - که مورخ را جز حقیقت‌گوئی چاره‌ای نباشد» (همان: ۱۱۸).

ترتیب: نویسنده-کانونی‌ساز، به واسطه ادراک و آگاهی کامل خود نسبت به گستره زمانی روایت، با استفاده از دو مورد نابهنگامی از نوع پس‌نگاه، نظم خطی و ترتیب زمانی وقایع روایت را بر هم زده است؛ در مورد اول، با گریز به گذشته رضاخان، رفتارهای مزورانه وی را در مواجهه با روحانیت مورد انتقاد و تمسخر قرار می‌دهد: «آنگاه شاه جمجاه دستی بر جمجمه بی‌موی خویش بمالید و جای چند زخم را (که در زمان جهالت در ایام سوگواری تیغ زده و شاخ‌حسینی کرده بود و اکنون بکلی التیام پذیرفته بود) بخارید» (همان: ۱۱۶). در نمونه یادشده اصطلاح «شاخ‌حسینی» باید برگرفته از «شاه‌حسینی» در شعار «شاه‌حسین، وا حسین» عزاداری‌های محرم باشد، و گویا اشاره به مراسمی چون قمه‌زنی دارد.

در مورد دوم نیز، در موضع جانبداری از حکومت قاجار، کودتای ۱۲۹۹ رضاخان و توطئه او علیه شخص احمدشاه را محکوم می‌کند. به اقدامات رضاخان در جهت محو آثار حکومت قاجار که منجر به تخریب بسیاری از اماکن تاریخی شد، نیز اشاره دارد: «... و او آنگاه که بر ملک ماضی رضی‌الله عنه دست یافت و به پایمردی اعوان و انصار، وی را به بلاد بیگانه دست به سر کرد و هم در آنجا مسموم ساخت تا مدعیان سلطنت

را از پیش پای پسر بردارد - که قصه آن دراز است و در جای دیگر بخواهم آورد - باغات و قصورات آن خاندان را به دیده اهانت و استخفاف نگریستی و با کینه شتری یکایک آنها را از پای برانداختی و ویران ساختی. و خود قصور دیگر بر پای داشتی که این یکی از آنها بود» (همان: ۱۱۷).

دیرش: اگرچه در بخش‌هایی از روایت و بازنمایی برخی از صحنه‌ها، از جمله باغ شاه یا بساط وافور او، مکث‌های توصیفی و جزئی‌نگری کانونی‌ساز، از شتاب روایت کاسته است (ر.ک.: همان: ۱۱۵، ۱۱۶ و ۱۱۷)، اما شتاب کلی روایت را، با توجه به وقایع گوناگون و متعددی که در بستر زمانی طولانی روایت (اسفند ۱۲۹۹ تا آذر ۱۳۱۶)، و حجم کمتر از ده صفحه‌ای آن رخ می‌دهد، می‌توان تند و مثبت ارزیابی کرد: «در کتب ازرق فرنگان چنین خواندم که چون شاه شاهان را بلاد ری مسلم شد، تیغ جور و جهل در میان دانیان و هوشمندان نهاد و کارهای خطرناک به نابخردان و یغماگران و پاچه‌ورمالیدگان سپرد و مال‌های بی‌اندازه ستد و آسیب ستم وی به ضعفا رسید و از مردمان آن ستد که از حد شمار بگذشت تا آنجا که رعایای ملک از ستم وی به جان آمدند و از هول جاسوسان وی در امان نبودند» (همان: ۱۱۴).

بسامد: چنانکه پیش‌تر اشاره شد، در مقوله بسامد نظرگاه نویسنده - کانونی‌ساز را از برجسته‌سازی‌ها یا به حاشیه‌رانی‌ها می‌توان دریافت. اشاره به قالی‌های گرانبهایی که شاه از خانه‌های رعیت به غارت برده، همچنین اشاره به جاسوسی عوامل شاه از مردم یا همان تفتیش عقاید و خفقان حاکم بر جامعه، توسط نویسنده - کانونی‌ساز، از موضع انتقادی تکرار و برجسته شده است: «وزیر حرب چون برابر تخت شاهی بایستاد چکمه بر هم کوفت و دو تا گشت و نوک بینی بر قالی سود» (همان: ۱۲۰)؛ «وزیر امور حربیه که خود از ترس تنبان و ران از پیشاب گرم تر ساخته بود، دو تا گشت و باز نوک بینی بر قالی سود ...» (همان: ۱۲۱)؛ «پس ملک به کمک حاجبان خود از اوج سریر شاهی بر حضيض قالی‌های گرانبها، که در ایلغارها بر خانه‌های رعایا شیبخون زده و به چپاول

برده بود بکشانید» (همان: ۱۱۵)؛ «... تا آنجا که رعایای ملک از ستم وی به جان آمدند و از هول جاسوسان وی در امان نبودند» (همان: ۱۱۴)؛ «اما اینها همه اندیشه بود نه گفتار. چه، کسی را در آن دیار یارای زبان گشودن و غیر مصلحت گفتن، و حتی با محرم‌ترین خویشان خود رازی در میان نهادن نتوانستی بود» (همان: ۱۲۱)؛ «و مأمورین شداد و غلاظ شاهی، نشناخته در میان آنها بودند و در کار آنها جاسوسی همی کردند، تا به آنجا که هرکس جاسوس دیگری شد و پسر از پدر جاسوسی کرد و زن بر شوهر. جورها کردند و ستم‌ها نمودند و خانه‌ها برانداختند» (همان: ۱۲۲). تصویر کارگر دچار تب و لرز، که ترسیم آن به صورت متوالی تکرار شده، نیز برای نویسنده-کانونی‌ساز قابل اهمیت است: «در آن جایگاه که سنگتراشان می‌بودند و تیشه همی زدند، کارگری به گوشه دیواری خفته و تب‌لرز بر او مستولی گشته بود. ملک از روزن دوربین نگریست و دید کارگری تیشه به زیر سر نهاده و زیر آفتاب خفته و کاسه سفالین بر بالین دارد و بر خود همی‌لرزد» (همان: ۱۱۸)؛ و ساخت کاخ برای شاهزاده، بر روی ویرانه‌های کاخ‌های قاجار، که دو بار مورد اشاره قرار گرفته، نشان از اهمیت آن در نظر کانونی‌ساز دارد: «پس حاجب را بخواست و دوربین طلب فرمود تا بلکه انتهای باغ خود و کارگران را که سرگرم بالابردن عمارت نوبنیانی بهر شاهزاده بودند بنگرد» (همان: ۱۱۷)؛ «ملک از درون دوربین سنگتراشان و بنایان و مزدوران چابکدست را بدید که کاخی زیبا بهر شاهزاده افراشته‌اند و سخت سرگرم کارند» (همان: ۱۱۸).

گستره مکانی: در روایت‌هایی با محتوای سیاسی، نویسنده-کانونی‌ساز دانای کل، اغلب با اتخاذ موضعی فرادست، به‌طوری که گویی بر فراز بلندایی ایستاده، سراسر گستره مکانی روایت را از موضعی ایستا، با دیدی عمودی، متحرک و در عین حال جزئی‌نگر و درشت‌نما مورد کانونی‌سازی قرار می‌دهد؛ این گستره شامل محدوده باغ نیاوران و کاخ‌های آن تا میدان سپه (توپخانه)، محل قرارگرفتن مجسمه رضاشاه، است: «و این روضه‌ای بود سخت دلگشا که از کمال وسعت منتهایش را کس ندانستی و

اشجار و انهار و فواکه و ازهار و عماراتش طعنه بر قصور خلد برین زدی و بی‌محابا بر آن شیشکی بستنی. چه خلد برین به روزگار خود هیچ‌گاه سیب و هلو و گیلان و اناناس و انبه و موز و گوجه‌فرنگی و گل‌های سیک‌لامن و کاملیا و لاله‌عباسی و حتی خرزهره به خود ندیده و حال آنکه ملک پیروزیخت انواع فواکه و ازهار که پس از بنای جنات عدن در تماشاخانه ابداع آمده در باغ‌های زمستانی و تابستانی خود گرد آورده بود» (همان: ۱۱۷)؛ و انتقاد از تجدّد پوشالی و ساخت و نصب مجسمه به عنوان نماد قدرت: «همچنان که ملک به اکناف دارالخلافة نظر می‌کرد بناگاه چشمش به مجسمه خویش که پارینه امنای حضرت در شهر برپای داشته و شادی‌ها کرده بودند افتاد که همچون ابوالهولی خیره بر خنگ بادپائی بر نشسته، خیره در پیش همی‌نگرد» (همان: ۱۱۹)؛ و کانونی‌سازی محیط کارگری و اشاره به عنصر کار: «ملک از درون دوربین سنگتراشان و بنایان و مزدوران چابک‌دست را بدید که کاخی زیبا بهر شاهزاده افراشته‌اند و سخت سرگرم کارند» (همان: ۱۱۸).

۳-۲-۳- جنبه‌های ایدئولوژیک و مؤلفه‌های سیاسی-سوسیالیستی منعکس شده در

لایه روایی

تا این مرحله از پژوهش، مؤلفه‌های منطبق بر آموزه‌های سوسیالیسم را که نشان از ایدئولوژی سیاسی چوبک در این روایت دارد، می‌توان چنین برشمرد:

(۱) اتخاذ موضعی فرادست و مسلط در ابعاد و جنبه‌های مختلف کانونی‌سازی؛

(۲) ترسیم کانونی‌شدگان در دو طبقه سلطه‌گر و تحت سلطه، یا شاه و رعیت؛

(۳) اظهار تنفر توأم با تمسخر نویسنده-کانونی‌ساز نسبت به شاه و دیگر عوامل

سلطه؛

(۴) نگاه جانبدارانه و توأم با ترحم نویسنده-کانونی‌ساز نسبت به کانونی‌شدگان

طبقه تحت سلطه؛

(۵) اشاره به عنصر کار، و محیط کار و کارگری؛

۶) انتقاد از شخص شاه، انتقاد از سیاست‌های شاه در مواجهه با مخالفان و بویژه روحانیون، از میان‌بردن میراث ارزشمند قاجار و شیوه ناقص نهادینه‌ساختن تجدّد در جامعه سنتی ایران.

۳-۳- تجزیه و تحلیل روایت در کلان‌لایه متنی

کلان‌لایه متنی شامل سه خردلایه واژگانی، نحوی و بلاغی است. در خردلایه واژگانی، واژگان نشان‌دار، ذیل چهار مؤلفه: نام‌دهی، ارجاع و پوشیده‌گویی، دشواژگان و واژگان گفتمان‌مدار مطالعه می‌شوند. در خردلایه نحوی نیز گزاره‌ها از سه منظر: وجهیت (وجه فعل)، قطب کلام و صدای نحوی بررسی می‌شوند. به ابزارهای خردلایه بلاغی نیز، با توجه به نوع متن و تمهیدات به‌کار گرفته شده در اثر پرداخته می‌شود. تقابل، پیوستگی و انسجام، استعاره، تشبیه، طنز و تمسخر و کنایه و تعریض، تمثیل، نمادپردازی و تداعی معانی و همچنین نقیضه‌گویی، شگردهای بلاغی معناداری هستند که در بررسی ایدئولوژی متن و روابط قدرت به طور پیش‌فرض در نظر گرفته شده‌اند.

۳-۳-۱- خردلایه واژگانی

نام‌دهی: نام روایت، اشاره‌ای کنایه‌آمیز به بی‌حرمتی صورت گرفته به مجسمه شاه، که باعث خدشه‌دار شدن اقتدار او شده، دارد. کانونی‌شدگان، همگی فاقد نام هستند و از اسامی کلی و مبهم از قبیل: شاه شاهان، وزیر حرب، غلام، حکیم‌باشی و ... در رابطه با آن‌ها استفاده شده است.

در سبک‌شناسی انتقادی، صفات نیز ذیل مؤلفه نام‌دهی قرار می‌گیرند؛ بر این اساس، از دیگر نام‌دهی‌های معنادار و سوگیرانه نویسنده-کانونی‌ساز، به این موارد می‌توان اشاره داشت: «... و کارهای خطیر به نابخردان و یغماگران و پاچه‌ورمالیدگان سپرد» (همان: ۱۱۴)؛ «ملک را چون پای حیلست در چنبر تقدیر فرو ماند و تاب و توان از کف بداد

بفرمود تا بساط فور بر وفق عادت معهود بگسترانند و طبیب خاصه را حاضر آورند» (همان: ۱۱۴-۱۱۵)؛ منظور از «طبیب خاصه» افیون است.

کانونی‌ساز، از روی تمسخر، پزشک را «از جان گذشته» و «عیسوی‌هش»، و شاه را «قبله‌عالم»، «شاه شاهان» و «شاه جمجاه» می‌خواند: «آنگاه پزشک از جان‌گذشته به نرمی نسیم نزدیک قبله‌عالم شد» (همان: ۱۱۵)؛ «آنگاه طبیب عیسوی‌هش داروی دولانتین را که در قاروره داشت، تجویز کرد» (همان: ۱۱۶)؛ «آنگاه شاه جمجاه دستی بر جمجمه بی‌موی خویش بمالید ...» «شاه شاهان را زبان در کام بخشکید ...» (همان: ۱۲۰). وی همچنین، از عنوان کهن «دارالخلافة»، به جای پایتخت استفاده می‌کند: «همچنانک که ملک به اکناف دارالخلافة نظر می‌کرد ...» (همان: ۱۱۶)، و در حالی که شاه، کارگران را «تن‌پروران» می‌خواند، به آن‌ها نام‌های «چابک‌دست» و «فرهاد رقم» می‌دهد: «ملک از درون دوربین سنگتراشان و بنایان و مزدوران چابک‌دست را بدید که کاخی زیبا بهر شاهزاده افراشته‌اند و سخت سرگرم کارند [...] مباحشان را خواهم فرمود تا از گرده این تن‌پروران کار کشند» (همان: ۱۱۸)؛ «در حال کلاغی زشت و شوم بر فراز مجسمه چرخ‌زد و بر کلاه آن فرود آمد و نگین‌های بیشماری را که سنگتراش فرهاد رقم از سنگ خارا بر آن دیهیم بی‌همتا پدید آورده بود در مخلب گرفت» (همان: ۱۱۹).

همچنین به نقل از شاه، وی را که در موضع خودستایی است، «ظل‌الله»، و رعیت را «انعام» می‌خواند: «چون عوام کالانعام این پرنده شوم و گستاخ را بر افسر خسروی ببینند که با جسارت به جست و خیز پرداخته و منقار بر کلاه شاهی همی‌مالد، لاجرم قدر و منزلت ملوکانه نزد آنان ناچیز شود و از وی دلیری و گستاخی آموزند. و از آن پس در برابر تمثال ظل‌اللهی به خیرگی گذرند و پشت دوتا ندارند» (همان: ۱۱۹-۱۲۰). خود نویسنده-کانونی‌ساز نیز از موضع تمسخر، مجسمه شاه را «آیت قدرت» و «بت سنگی» می‌نامد: «و رعایای ملک همچون موران خرد و بی‌مقدار با گردن کج و رخسار زرد از

زیر آن آیت قدرت همی گذرند» (همان: ۱۱۹)؛ «اما شگفت آنکه آن بت سنگی همچنان شاهوار استوار بر خنگ تیزدم نشسته و خم به ابرو نیاورده بود» (همان: ۱۲۰).

ارجاع و پوشیده‌گویی: در عبارات: «... چون شاه شاهان را بلاد ری مسلم شد تیغ جور و جهل در میان دانایان و هوشمندان نهاد و کارهای خطیر به نابخردان و یغماگران و پاچه‌ورمالیدگان سپرد و از مردمان آن ستد که از حد شمار بگذشت تا آنجا که رعایای ملک از ستم وی به جان آمدند و از هول جاسوسان وی در امان نبودند» (همان: ۱۱۶)، «دانایان» و «هوشمندان»، به طبقه روشنفکر جامعه، و «نابخردان» و «یغماگران» و «پاچه‌ورمالیدگان»، به اطرافیان شاه و کارگزاران نالایق حکومتی اشاره دارد. در عبارات: «... و او آنگاه که بر ملک ماضی رضی‌الله عنه دست یافت و به پایمردی اعوان و انصار، وی را به بلاد بیگانه دست بسر کرد و هم در آنجا مسموم ساخت تا مدعیان سلطنت را از پیش پای پسر بردارد - که قصه آن دراز است و در جای دیگر بنخوامم آورد - باغات و قصور آن خاندان را به دیده اهانت و استخفاف نگرستی و با کینه شتری یکایک آنها را از پای برانداختی و ویران کردی» (همان: ۱۱۷).

نویسنده که خود از نوادگان قاجار است، در موضع جانبداری از خاندان خود، اقدامات رضاشاه را با استفاده از ارجاع و پوشیده‌گویی محکوم می‌کند؛ «ملک ماضی رضی‌الله عنه» به احمدشاه قاجار، «اعوان و انصار»، به اطرافیان شاه، ولیعهد شاه، و نمایندگان مجلس وقت، که رأی به انحلال حکومت قاجار و تأسیس حکومت پهلوی داده‌اند، ارجاع می‌یابد. «بلاد بیگانه» به پاریس، که احمدشاه با دسیسه به آنجا روانه شد، «پسر»، به ولیعهد رضاشاه، و «آن خاندان» نیز به خاندان قاجار ارجاع می‌یابد. «مجسمه»، شیء محوری روایت و نماد اقتدار شاه، که مورد بی‌حرمتی کلاغ قرار گرفته، نیز همان تمثال سوار بر اسب از رضاشاه، در میدان سپه یا توپخانه است: «همچنانکه ملک به اکناف دارالخلافه نظر می‌کرد بناگاه چشمش به مجسمه عظیم خویش که پارینه امنای حضرت در شهر بر پای داشته و شادی‌ها کرده بودند، افتاد...» (همان: ۱۱۹)؛ «امنای

حضرت» هم ارجاعی است به کریم بوذرجمهری، شهردار وقت تهران، که دستور نصب این مجسمه را صادر کرده است. در گزاره: «ملک چون آتشفشانی به فوران درآمد و در آغاز کلام وی را به باد فحش‌های خاصه گرفت ...» (همان: ۱۲۰) نیز، نویسنده-کانونی‌ساز به صورت پوشیده، و با امتناع از ذکر الفاظی که شاه بر زبان رانده، و البته به زعم نویسنده-کانونی‌ساز مختص شخص اوست، وی را فردی بددهان و فحاش معرفی کرده است.

کاربست نماد و تمثیل در لایه بلاغی، که پس از این خواهد آمد، نیز ناشی از عدم صراحت، و تمهیدی برای ارجاع و پوشیده‌گویی است و با توجه به اینکه روایت، داستانی تمثیلی است که معنایی ثانویه را در ژرف‌ساخت خود دارد، نویسنده-کانونی‌ساز از ذکر نام کانونی‌شدگان، که عمدتاً به شخصیت‌هایی حقیقی ارجاع دارند، امتناع ورزیده است؛ علاوه بر این، وی که در تمام طول روایت بی‌محابا و از موضعی مسلط به شاه می‌تازد، در چند جای متن با استفاده از ارجاع، مسئولیت گفته‌های خویش را متوجه دیگران کرده است: «در کتب ازرق فرنگان چنین خواندم ...» (همان: ۱۱۶)؛ «و در اخبار پیامدست که ...» (همان: ۱۲۲)؛ در خاتمه روایت نیز با استفاده از عبارت: «والله اعلم بالصواب» (همان: ۱۲۲)، همه اظهارات خود را به پروردگار و دانایی او حواله می‌کند.

دشنام و دشواژگان: داستان *سائنه ادب*، از این جهت که نسبت به دیگر آثار داستانی چوبک، از وجهه سیاسی بیشتری برخوردار است، دارای زبانی متفاوت و دشواژگان کمتری است. همچنین از آن‌رو که نویسنده-کانونی‌ساز، خود مرجع اصلی صادرکننده گزاره‌هاست، خود را ملزم به استفاده از دشواژه‌ها نمی‌بیند و حتی از ذکر دشواژه‌گان و ناسزاهایی که شاه نثار وزیر جنگ خود کرده نیز امتناع می‌ورزد: «ملک چون آتشفشانی به فوران درآمد و در آغاز کلام وی را به باد فحش‌های خاصه گرفت ...» (همان: ۱۲۰). وی، تنها دو واژه نسبتاً نامتعارف را به متن روایت راه داده است: «پیشاب» و «شیشکی»: «وزیر امور حریبه که خود از ترس تنبان و ران را از پیشاب گرم تر ساخته بود» (همان:

(۱۲۱): «و این روضه‌ای بود سخت دلگشا که از کمال وسعت منتهایش را کس ندانستی و اشجار و انهار و فواکه و ازهار و عماراتش طعنه بر قصور خلد برین زدی و بی‌محابا بر آن شیشکی بستنی» (همان: ۱۱۶-۱۱۷)؛ «شیشکی بستن» که به معنای درآوردن صدای باد معده با دهان، به منظور تمسخر دیگری است، در اینجا نیز در معنای کنایه تمسخر و ریشخند به کار رفته است.

واژگان گفتمان‌مدار: واژگان برجسته روایت را می‌توان متشکل از دو گروه واژگان کهنه و متعلق به ادبیات کلاسیک، و واژگان امروزی و مدرن دانست. آشنایی زدایی حاصل از باهم‌آیی این واژگان، مانند «ایلچی جرمانیا» موجد نوعی برجستگی در متن شده است؛ البته، غلبه با واژگان کهنه و سنتی است.

واژگان کهنه و قدیمی: یغماگران، نابخردان، اریکه، ملازم، شبگیر، عنان، شکیب (همان: ۱۱۴)؛ وفق، معهود، طیب، خاصه، حاجب، چپاول، شیبخون، طفل، رضیع، حسیض، نطع، حقه، مینا، ایلغار (همان: ۱۱۵)؛ طیب، عیسوی‌هش، قاروره، فصد، مقهور، روضه، انتعاش، پرنیان، لعل‌گون (۱۱۶)؛ عنف، عوانان، بخوبران، اعوان، انصار، ایلچی (همان: ۱۱۷)؛ مستولی، بالین، سوداگران، رعایا، مصطبه، خوانچه، دیوانیان، قبضه (همان: ۱۱۸)؛ اکناف، دارالخلافة، خنگ، جبین، کوی و برزن، دیهیم، مخلب، دژم، افسر خسروی، ملوکانه، دلیری، گستاخی (همان: ۱۱۹)؛ ظل، سبلت، شاهوار، تمثال، سَقَط، بانگ، حرب (همان: ۱۲۰)؛ دارالخلافة، رعایا، مینوسرشت، شوم، نابخرد، خیل، پیشاب (همان: ۱۲۱)؛ شداد، غلاظ، بلاد، ندبه، منکرالصوت (همان: ۱۲۲). واژگان مذکور، گفتمان حاکم بر متون تاریخی-ادبی، از جمله تاریخ جهانگشا و تاریخ بیتهقی را به ذهن می‌آورد؛ البته روایت، تقلیدی طنزگونه از این گونه آثار است، که در ادامه به این نکته پرداخته خواهد شد.

واژگان و ترکیبات جدید و امروزی: پاچه‌ورمالیدگان، شیاف (همان: ۱۱۴)؛ ولدادن، چای دارجلینگ، چای چینی، قوری، قندگیر، ستون، بتون آرمه، چراغ‌برق،

خیابان، کرنومتر، ثانیه‌شمار (همان: ۱۱۵)؛ دولانتین، تجویز، کوارتز، شیشه کلفت (همان: ۱۱۶)؛ آناناس، انبه، موز، گوجه‌فرنگی، گل سیکلامن، کاملیا، لاله‌عباسی، دوربین، جرمانیا (همان: ۱۱۷)؛ دستگاه رادار، گاما (همان: ۱۲۱). در واقع هدف چوبک از هم‌نشین کردن این واژگان متناقض آن است که تناقض موجود در جامعه، را به شکلی واژگانی پیش چشم مخاطب ترسیم‌کند، و دستپخت متجددانه رضاخانی را که جامعه‌ای سرگردان میان سنت و مدرنیته است، مورد انتقاد و تمسخر قرار دهد. استفاده از واژگان متعلق به حوزه مارکسیسم و سوسیالیسم نیز از وابستگی نویسنده به این گفتمان‌ها، که ماهیت سلطه‌ستیزانه دارد، حکایت می‌کند: ستم، ضعف (همان: ۱۱۴)؛ رعایا (همان: ۱۱۴؛ ۱۱۵؛ ۱۱۷؛ ۱۱۸؛ ۱۲۱؛ ۱۱۹)؛ مزدوران، بنایان، کار، کارگری، تیشه، مزد، رنج، رعیت (همان: ۱۱۸)؛ قدرت، مردم (همان: ۱۱۹).

۳-۳-۲- خردلایه نحوی

ساختارهای نحوی در شناسایی سبک و انعکاس ایدئولوژی، نقشی مهم بر عهده دارند؛ چرا که ایدئولوژی‌ها، خود را بر ساختارهای نحوی تحمیل کرده، نوع خاصی از هم‌نشینی ساختاری را طلب می‌کنند (هینس، ۱۹۹۵: ۶۰). در سبک‌شناسی انتقادی، سه متغیر سبکی: جهت، قطب کلام و صدای نحوی، به عنوان ابزارهای کشف ایدئولوژی و شناسایی روابط قدرت در لایه نحوی در نظر گرفته می‌شوند.

وجهیت: در دستور زبان فارسی «فعل را به اعتبار کیفیت بیان مفهوم آن که خبری را برساند یا وقوع و حالت آن را با احتمال یا شرط یا جز آن همراه کند یا فرمانی را برساند، از یکی از سه وجه اخباری یا التزامی یا امری به شمار می‌آورند» (انوری و احمدی‌گیوی، ۱۳۸۵: ۷۲)؛ وجهیت، عاملی است که بررسی آن در لایه نحوی، نشانگر قدرت یا ضعف گوینده و نشان‌دهنده فضای ذهنی او نسبت به قطعیت، امکان، عدم قطعیت و یا غیرممکن بودن امری است. به طور کلی در پنج صفحه ابتدایی روایت،

که مورد بررسی قرار گرفت، نویسنده ۱۶۳ فعل به کار برده، که از این تعداد، ۱۵۰ فعل دارای وجه خبری، و ۱۳ فعل با وجه التزامی، شامل لزوم و پرسش آمده است. غلبه وجه خبری نشان از قطعیت گزاره‌های ارائه‌شده، و اشراف و اطمینان نویسنده-کانونی‌ساز به این گزاره‌ها دارد.

قطب کلام: در قطب کلام، گزاره‌ها از این حیث که از چه میزان اعتبار مثبت یا منفی برخوردار هستند، مورد بررسی قرار می‌گیرند. اعتبار مثبت یا منفی گزاره‌های نحوی، و به طور کلی قطب کلام متن، از طریق بررسی عناصر منفی‌ساز افعال، و همچنین توصیف‌ها، موقعیت‌ها، شخصیت‌ها و واژگان قابل ارزیابی است؛ بررسی عناصر پیش‌گفته، ایستار نویسنده-کانونی‌ساز را تعیین می‌کنند. در این روایت، سوگیری منفی و انتقادی نویسنده، که به طور گسترده و مشهودی در توصیف‌ها نمود یافته، قطب کلام را منفی کرده است؛ از جمله: «... چون شاه شاهان را بلاد ری مسلم شد تیغ جور و جهل در میان دانیان و هوشمندان نهاد و کارهای خطیر به نابخردان و یغماگران و پاچه‌ورمالیدگان سپرد و مال‌های بی‌اندازه ستد و آسیب ستم وی به ضعف رسید و از مردمان آن ستد که از حد شمار بگذشت تا آنجا که رعایای ملک از ستم وی به جان آمدند و از هول جاسوسان وی در امان نبودند» (همان: ۱۱۴).

صدای نحوی: صدای فعال در متن، بیانگر قدرت، و صدای منفعل بیانگر ضعف و فرودستی است، که این مؤلفه با بررسی جملات معلوم و مجهول متن مشخص می‌شود. به عبارت دیگر، جملات معلوم دارای صدای فعال هستند و از اطمینان و قدرت گوینده خبر می‌دهند؛ اما جملات مجهول، دارای صدای منفعل هستند، و بیشتر نقش تأثیرپذیری دارند تا تأثیرگذاری. قیدها که نشان از اطمینان یا عدم اطمینان گوینده به گزاره‌ها دارند نیز، می‌توانند منعکس‌کننده صدای نحوی متن باشند. علاوه بر این، وجهیت نیز نشان‌دهنده صدای نحوی فعال یا منفعل متن است؛ بدین معنا که غلبه وجه خبری یا امری در کلام یا به طور کلی متن، نشان‌دهنده موضع اقتدار و صدای فعال گوینده، و

غلبه وجه التزامی از نوع پرسشی، عاطفی، تردیدی، شرطی، التزامی و غیره نشان‌دهنده صدای نحوی منفعل و موضع ضعیف گوینده است. در این روایت، صدای نحوی نویسنده-کانونی‌ساز، اگرچه به‌طور کلی فعال و مسلط بر متن ارزیابی می‌شود، اما حالتی سینوسی دارد؛ به‌طوری که همان ابتدا با ارجاع به منابع تاریخی، روایت را با صدایی منفعل آغاز می‌کند: «در کتب ازرق فرنگیان چنین خواندم که ...» (همان: ۱۱۴)؛ البته این انفعال را می‌توان حُسنِ مطّلعی به شمار آورد، که به تقلید از متون ادبی کهن، و به‌منظور ایجاد رغبت و کشش خواندن در مخاطب صورت گرفته است. در حد فاصل ابتدا و انتهای روایت، که شامل بخش عمده‌ای از متن است، نیز صدای نحوی نویسنده-کانونی‌ساز در اوج قرار دارد، و در پایان با ارجاع به دیگران به انفعال فرو می‌کاهد: «و در اخبار بیامدست که [...] والله اعلم بالصواب» (همان: ۱۲۲).

صدای نحوی کانونی‌شدگان و مناسبات قدرت میان آن‌ها نیز، در گفتگوها و همچنین تک‌گویی‌های درونی شاه، که کانونی‌شده اصلی است، قابل مشاهده است؛ صدای شاه، فعال و از موضع قدرت است؛ وجه التزامی سؤالی در کلام او نیز، از نوع انکاری و متضمن‌یقین و اطمینان است: «چون است که هنوز درین ملک زر یافت شود و ما را از آن بهره‌ای نباشد؟ رعیت که شاه دارد زر از بهر چه خواهد؟ زر شاهان را در خور است [...] نه ما به از زریم؟» (چوبک، ۱۳۳۴: ۱۱۸)؛ «هم‌اکنون به دیوانخانه رو و تمام هزینه سالانه سپاه را از پیاده و سواره و زنبورکخانه منحصر صرف خرید آتشبارهای هوایی کن و چندان از این سلاح طلب کن که به هر یک خانوار دارالخلافه یک دستگاه برسد. همچنین در میدان‌ها و سر چهارراه‌ها و همه‌جای شهر از این سلاح نصب کن. و چون این سلاح را آماده آوردی رزمجویان چابکدست و کاردانان سپاه را مأمور گردان تا به کار انداختن آنها را به یک یک رعایا بیاموزند. همی خواهم که این سلاح‌ها از نعمت دستگاه‌های «گاما» (Gama) و «رادار» (Radar) برخوردار باشند ...» (همان: ۱۲۰-۱۲۱)؛ وزیر حربیه: «زندگانی پادشاه دراز باد؛ همه بندگانیم و

خسروپرست. آنچه فرمودی همان شود» (همان: ۱۲۱)؛ با این حال به طور کلی، صدای نحوی غالب بر متن، به واسطه گزاره‌های خبری و افعال معلوم، فعال و از موضع اقتدار است. تنها یک گزاره با فعل مجهول، در کل روایت به کار رفته است: «در دم هرچه می‌بایست ساخته آمد» (همان: ۱۱۵)؛ که البته مشخص است که عاملان این گزاره کارگزاران درباراند.

۳-۳-۳- خردلایه بلاغی

تقابل: کانونی‌شدگان در دوجبهه متقابل سلطه‌گر و تحت‌سلطه، یا کارگری و سرمایه‌داری ترسیم شده‌اند؛ نویسنده-کانونی‌ساز در همین راستا و در دل این تقابل بنیادین، حکومت پهلوی را در تقابل با حکومت قاجار، و کلاغ‌ها را در تقابلی پویا با شاه قرار داده است. مطالعه زمینه تاریخی و بافت موقعیتی روایت، حکایت از تقابل‌های بیشتری دارد، که به شکلی ضمنی، با استفاده از نماد و تمثیل به مخاطب ارائه شده است. علاقه شدید رضاخان، به ساخت مجسمه از خود، در راستای اقدامات تجدّدطلبانه اوست؛ علاوه بر اینکه تمثال نصب‌شده از شاهان در معابر شهری، نماد اقتدار و حاکمیت آن‌هاست. مجسمه‌ای که چوبک از آن سخن می‌گوید، مجسمه‌ای قرار گرفته در میان تعدادی سرباز هخامنشی است که نشان از ناسیونالیسم رضاشاه دارد. چوبک، کلاغ‌ها را به عنوان نمادی از روحانیون مدافع مذهب و سنت مورد کانونی‌سازی قرار داده، که نه تنها با ظلم و استبداد رضاشاهی، بلکه با تجدّد و همچنین ملیت‌گرایی وی نیز، سرستیز دارند؛ بنابراین، تقابل شاه و رعیت، تقابل شاه و روحانیت، تقابل مذهب و ملیت، و تقابل سنت و تجدّدگرایی، تقابل‌های منعکس‌شده در این روایت است. این تقابل در ساختار متن، که آمیزه‌ای از تعبیر و واژگان کهن و مدرن است نیز، به شکلی بصری، پیش چشم مخاطب ترسیم شده است؛ انگیزه چوبک از چنین چینی، ارائه تصویری مضحک و ناهمگون از جامعه‌ای سنتی است، که با ضرب و زور، لباس تجدّد به آن پوشانده‌اند.

پیوستگی و انسجام: روایت دارای دو لایهٔ روساختی و ژرف‌ساختی است، که در لایهٔ ظاهری اثر، ارتباط برخی از گذشته‌نگری‌ها با پیام محوری متن روایت، مبهم می‌نماید؛ از جمله اشاره به زخم‌های روی سر شاه، که مربوط به دورهٔ تظاهر به دینداری اوست، در این عبارات: «آنگاه شاه جمجاه دستی بر جمجمهٔ بی‌موی خویش بمالید و جای چند زخم را (که در زمان جهالت در ایام سوگواری تیغ زده و شاخ‌حسینی کرده بود و اکنون بکلی التیام پذیرفته بود) بخارید» (همان: ۱۱۶)، و یا نحوهٔ بر سر کار آمدن او: «... و او آنگاه که بر ملک ماضی رضی‌الله عنه دست‌یافت و به پایمردی اعوان و انصار، وی را به بلاد بیگانه دست به سر کرد و هم در آنجا مسموم ساخت تا مدعیان سلطنت را از پیش پای پسر بردارد - که قصهٔ آن دراز است و در جای دیگر بخوایم آورد - باغات و قصورات آن خاندان را به دیدهٔ اهانت و استخفاف نگریستی و با کینهٔ شتری یکایک آنها را از پای بر انداختی و ویران ساختی. و خود، قصور دیگر بر پای داشتی که این یکی از آنها بود» (همان: ۱۱۷)؛ البته اشراف بر ژرف‌ساخت روایت، همچنین توجه به زمینهٔ تاریخی رویدادهای منعکس‌شده در متن، ارتباط این بخش‌ها را با ایدئولوژی متن تبیین می‌کند؛ به‌طوری که می‌توان روایت را یک کل منسجم و معنادار ارزیابی کرد. از نظر پیوستگی نیز، متن برخوردار از ساختاری پیوسته، و عناصر و رویدادها نیز ارتباطی منطقی دارند.

استعاره: نویسنده -کانونی‌ساز، از استعاره‌های جهت‌ی به منظور تبیین مناسبات قدرت بهره برده است؛ در عبارت: «پس ملک به کمک حاجبان، خود را از اوج سریر شاهی بر حضيض قالی‌های گرانبها، که در ایلغارها بر خانه‌های رعایا شیبخون زده و به چپاول برده بکشانید» (همان: ۱۱۵)، بر اساس استعارهٔ جهت‌ی «قوی، یا خوب بالا، و ضعیف، یا بد پایین است»، از عزت به ذلت افتادن شاه در اثر افیون را، با ترسیم صحنهٔ از اوج سریر شاهی بر حضيض قالی افتادن او بازسازی کرده است؛ یا قرار گرفتن مجسمهٔ شاه بر فراز سر مردم، که نشان از قدرت، و حاکمیت شاه بر مردم دارد، و مردمانی که تحت

سلطه شاه و مجسمه، که نماد قدرت است، قرار دارند: «همچنانکه ملک به اکناف دارالخلافه نظر می‌کرد به‌ناگاه چشمش به مجسمه عظیم خویش که پارینه امنای حضرت در شهر بر پای داشته و شادی‌ها کرده بودند، افتاد که همچون ابوالهولی خیره بر خنگ بادپایی برنشسته، خیره در پیش همی‌نگردد. و رعایای ملک همچون موران خرد و بی‌مقدار، با گردن کج و رخسار زرد از زیر آن آیت قدرت همی‌گذرند» (همان: ۱۱۹)؛ در واقع شاه بر آن است که با افزایش تعداد مجسمه‌های خود در سطح شهر، قدرت خود را در جای‌جای آن جاری ساخته و جامعه‌ای همچون زندان بسازد: «از اینگونه مجسمه‌ها بسیار برپا دارم. چنانکه از جمعیت ساکنان دارالخلافه افزون گردد. که مردم از هرکوی و برزن سر درآرند گروهی ازینان را در برابر خود بینند» (همان: ۱۱۹)؛ این درحالی است که چوبک، کلاغ‌ها را نیز در جهت بالا ترسیم کرده است؛ بدین معنی که آن‌ها برخلاف مردم تسلیم حاکمیت شاه نشده، بلکه به ستیز و مقابله با او برخاسته‌اند.

تشبیه: جز یک مورد، سایر تشبیهات در جهت تمسخر طبقه مسلط، شاه و اطرافیان او صورت گرفته است؛ تشبیه شاه به طفل شیرخوار: «... و با ولع تمام لب بر لب نی‌فور بچسبانید. همچون طفل رضیع بر پستان مام» (همان: ۱۱۵)؛ تشبیه پوست گلوی شاه، به گردن لاک‌پشت فرتوت، و تشبیه حکیم‌باشی که بی‌حرکت در حضور شاه ایستاده، به ستونی از جنس بتون آرمه: «شاه همچنان که دود افیون از درون نی بالا می‌کشید پوست پر چروک سیاه گلویش چون گردن لاک‌پشت فرتوتی به جنبش درمی‌آمدی. و در همه این احوال حکیم‌باشی دست ادب بر سینه بنهاده و چون ستون بتون آرمه چراغ برق خیابان سرجایش خشکش زده بود و یارای دم‌کشیدن نداشت» (همانجا)؛ تشبیه شاه به مسافر سرمازده: «بار دیگر شاه بر اریکه شد و چون مسافر سرمازده‌ای که بناگاه به دیهی رسد و کنار خرمنی آتش مقام گزیند بر بالش‌های پرنیان لعل‌گون تکیه زد..» (همان: ۱۱۶)؛ تشبیه حاجب به طفل: «حاجب آن را برابر تخت به پای داشت؛ همچون طفلی که دست پیش دارد و از مام چیزی طلبد» (همان: ۱۱۷)؛ تشبیه مجسمه شاه، به مجسمه

ابوالهول، از جهت ترسناکی: «همچنانکه ملک به اکناف دارالخلافة نظر می‌کرد به‌ناگاه چشمش به مجسمه عظیم خویش که پارینه امنای حضرت در شهر بر پای داشته و شادی‌ها کرده بودند، افتاد که همچون ابوالهولی خیره بر خنگ بادپایی برنشسته، خیره در پیش همی‌نگرد» (همان: ۱۱۹). و تشبیه رعیت به موران خرد و بی‌مقدار، از موضع جانبداری و دلسوزی: «و رعایای ملک همچون موران خرد و بی‌مقدار با گردن کج و رخسار زرد از زیر آن آیت قدرت همی‌گذرند» (همان: ۱۱۹)؛ این در حالی است که شاه، آنان را به انعام مانند کرده است: «چون عوام کالانعام این پرنده شوم و گستاخ را بر افسر خسروی ببینند که با جسارت به جست و خیز پرداخته و منقار بر کلاه شاهی همی‌مالد، لاجرم قدر و منزلت ملوکانه نزد آنان ناچیز شود و از وی دلیری آموزند» (همانجا).

طنز و تمسخر: طنز و تمسخر، به عنوان مکانیزمی (سازوکاری) دفاعی در مقابل سرکوب و خفقان، و ابزاری برای اظهار نارضایتی، مورد استفاده چوبک قرار گرفته است؛ وی با ترسیم تصاویری طنزآلود شاه و اطرافیان وی را به سخره گرفته است: «آنگاه پزشک از جان گذشته به نرمی نسیم نزدیک قبله عالم شد» (همان: ۱۱۵)؛ «و در همه این احوال حکیم‌باشی دست ادب بر سینه بنهاده و چون ستون بتون آرمه چراغ‌برق خیابان سرجایش خشکش زده بود ...» (همانجا)؛ «با خویش تبسم فرمود که او به قدرت ظل‌اللهی رنج و الم را نیز چون رعایای خویش مقهور ساخته و تاب درد به تمامت رخت بر بسته بود» (همان: ۱۱۶)؛ توصیف سخره‌آمیز باغ شاه: «و این روضه‌ای بود سخت دلگشا که از کمال وسعت متتهایش را کس ندانستی و اشجار و انهار و فواکه و ازهار و عماراتش طعنه بر قصور خلد برین زدی و بی‌محابا بر آن شیشکی بستنی. چه که خلد برین به روزگار خود هیچگاه سیب و هلو و گیلان و آنانس و انبه و موز و گوجه‌فرنگی و گل‌های سیک‌لامن و کاملیا و لاله‌عباسی و حتی خرزهره به خود ندیده ...» (همان: ۱۱۶-۱۱۷)؛ تقلید طنزآمیز از سبک متون تاریخی: «این نیز نباید گفتن که

سال به‌هنگام خزان بود - که مورخ را جز حقیقت‌گوئی چاره نباشد- و بیشتر از برگ‌های درختان همی‌فروریخته بود» (همان: ۱۱۸). عمده نام‌دهی‌ها نیز از موضع تحقیر و تمسخر است؛ از جمله: «آیت قدرت» و «بت سنگی» برای مجسمه (همان: ۱۱۹) یا «طیب عیسوی‌هش» برای حکیم‌باشی (همان: ۱۱۶).

کنایه و تعریض: تمهیدی بلاغی است، که در راستای پوشیده‌گویی، اعتراض و انتقاد غیرمستقیم به صاحبان قدرت مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ در عبارت: «آنگاه شاه جمجاه دستی بر جمجمه بی‌موی خویش بمالید و جای چند زخم را (که در زمان جهالت در ایام سوگواری تیغ زده و شاخ‌حسینی^۲ کرده بود و اکنون بکلی التیام پذیرفته بود) بخارید.» (همان: ۱۱۶) که در آن تغییر موضع شاه در مقابل مذهب و روحانیت پس از تثبیت قدرت، به صورت کنایه مورد انتقاد قرار گرفته است.

نمادپردازی و تداعی معانی: در این روایت، مجسمه نمادی از اقتدارگرایی به شیوه‌ای مدرن است، که حکام با استفاده از آن، قدرت خویش را به رخ مردمانی که تحت حاکمیت آن‌ها قرار دارند، می‌کشند؛ کلاغی که به ساحت شاه بی‌حرمتی می‌کند، روحانی پیشگامی است که در صدر مخالفان رضاشاه قرار دارد؛ وی با اعتقاد به سیاست دینی، به مقابله با شاه برمی‌خیزد، و اقتدار پوشالی او را فرو می‌ریزد: «در حال، کلاغی زشت و شوم بر فراز مجسمه چرخ زد و بر کلاه آن فرود آمد و نگین‌های بی‌شماری که سنگتراش فرهادرقم از سنگ خارا بر آن دیهیم بی‌همتا پدید آورده بود در مخلب گرفت و دم همی‌جنبانید، و به دور خویشتن همی‌چرخید. اما آن جایگاه را برای نشیمن خود بس ناراحت و لغزان یافت [...] و ملک هنوز در اندیشه کلاغ بود و در چاره گستاخی وی مشغول، که آن پرنده به دور خویش چرخ زد و چندبار دم جنبانید و سیلی از فضولات بر کلاه مجسمه پاشیدن گرفت و در دم به پرواز آمد و بشد. فضله آن پرنده شوم از سطح کلاه به نقاب و از آنجای بر سبلت مجسمه جاری گشت» (همان: ۱۲۰)؛ دیگر کلاغ‌ها نیز روحانیونی هستند که پس از تغییر موضع شاه در برابر مذهب، توسط

وی منزوی، و سپس سرکوب می‌شوند: «اما از کلاغان شنو که چون دستگاه‌های ناآشنا بر روی زمین بدیدند که پیوسته سیل آتش بسوی آنان سر دهد و هم‌نوعان آنان را بکشد چاره نتوانستند کرد جز کوچیدن و رخت در کشیدن از آن دیار. پس آنانکه جان بدر برده بودند به گاه کوچیدن سوگواری فراوان کردند و دم ببردند و جامه سیاه بپوشیدند و سر تا پا سیاه‌پوش شدند. چه که تا آن زمان کلاغان پر و بال پر طاووسی داشتند و چنانکه امروز هستند سیاه نبودند. همانا سبزه‌قباها که هنوز در برخی از بلاد عالم یافت شوند از کلاغان آن زمان‌اند که نژاد آنان نمرده و به حالت نخست مانده‌اند. و در اخبار پیامدست که گروه کلاغان آن دیار به گاه کوچیدن چنان ندبه و زاری کردند و گریستند که صدایشان دورگه گشت و اینکه آنان را منکرالصوت خوانند از همان زمان است» (همان: ۱۲۲).

قلع و قمع کلاغان، که در این روایت بازنمایی شده، به واقعه مسجد گوهرشاد مشهد در سال ۱۳۱۴ اشاره دارد، که در جریان آن بسیاری از روحانیون توسط عمال شاه قتل‌عام شدند. آیت‌الله مدرس، که در تبعید به سر می‌برد، نیز دو سال پس از این واقعه توسط مزدوران حکومتی به شهادت رسید. متن روایت، که ملغمه‌ای از زبان کلاسیک و امروزی با واژگانی از گفتمان‌های مختلف است، نیز نمادی از جامعه سرگردان میان سنت و تجدّد است. نویسنده، تجدّدخواهی رضاخان و نهادینه‌ساختن ناقص آن در جامعه را به سخره می‌گیرد. از نظر چوبک، دست‌پخت متجدّدانه رضاخان، جامعه‌ای سرگردان میان سنت و مدرنیته است.

تمثیل: محافظه‌کاری و پنهان‌نگاری، از پدیده‌های رایج در متون سیاسی و انتقادی است، که از گذشته تاکنون، نویسندگان از آن برای رهاندن خود از زیر تیغ سانسور بهره برده‌اند. یکی شگردهای پنهان‌نگاری و پوشیده‌گویی استفاده از تمثیل است. تمثیل داستانی، «بیان روایی گسترش‌یافته‌ای است که معنای دومی هم در آن سوی ظاهر آن می‌توان جست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۲: ۸۵-۸۶) و نویسنده مطالبی را به شکلی پنهان و

رمزگونه در انتقاد از قدرت‌های سیاسی حاکم بر زبان می‌راند، که بیان صریح آن‌ها امکان‌پذیر نیست. در روساخت روایت /سائنه/ ادب، سخن از پادشاهی است که به دلیل اجابت مزاج یکی از کلاغ‌ها بر روی کلاه مجسمه‌اش، به ستیز با همه کلاغ‌های آن دیار برمی‌خیزد، و آن‌ها را به کوچ و می‌دارد؛ این درحالی است که لایه زیرین این روایت، حکایت از حقایق تاریخی دارد؛ فساد دربار پهلوی، دسیسه مدافعان رضاخان برای پس‌زدن حکومت قاجار و برسرکار آوردن حکومت پهلوی، محوکردن آثار حکومت قاجار از جامعه و تصاحب زمین‌های موروثی آن‌ها، تلاش رضاخان برای ساختن ایرانی متجدد، تغییر موضع رضاشاه در مواجهه با دین، منازعه روحانیت و در رأس آن‌ها آیت‌الله مدرس با حاکمیت، و در پایان، سرکوب روحانیون و کنار زدن آن‌ها از صحنه سیاست، حقایقی است که در ژرف‌ساخت این داستان تمثیلی کوتاه نهفته است. چوبک در این روایت، با نگاهی تمثیلی به بازگویی رمزگونه دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی خویش پرداخته، و تصویری از جامعه متناقض، تسلیم‌پذیر و منفعل زمان خود ترسیم کرده است.

نقیضه: نقیضه، یکی از شگردهای طنزپردازی و گفتمان دو متن است. به عقیده هاچن (Hutcheon): «در پس‌زمینه اثر نویسنده، همیشه یک متن دیگر هم هست که درست در نقطه مقابل متن تازه قرار دارد اما این دو متن، تنها در بستر «نقیضه» جنبه نمایشی به خود می‌گیرند. در نقیضه، میان متنی که در پس‌زمینه داستان هست و متنی که دیدگاه نویسنده را معلوم می‌دارد، فاصله‌ای هست. این فاصله، ناشی از کنایه یا ریشخندی است که در متن تازه وجود دارد و کنایه بیش از استهزا نقش دارد و متن تازه بیش از آنکه جنبه تخریبی و لجن‌مالی داشته باشد، جنبه انتقادی دارد» (هاچن، ۱۹۷۸: ۲۲-۲۳).

اسائنه ادب نیز نقیضه‌ای بر متون تاریخی-ادبی قدیم، از جمله تاریخ بیهقی و دیگر متونی از این دست است: «در کتب ازرق فرنگیان چنان خواندم که ...» (چوبک، ۱۳۳۴:

۱۱۴)؛ «و او آنگاه که بر ملک ماضی رضی‌الله عنه دست یافت و [...] -که قصه آن دراز است و در جای دیگر بخوام آورد- ...» (همان: ۱۱۷)؛ «این نیز نباید گفتن که سال به هنگام خزان بود -که مورخ را جز حقیقت‌گوئی چاره‌ای نباشد» (همان: ۱۱۸)؛ چوبک با استفاده از نقیضه‌گویی، به عنوان یکی از شگردهای طنزپردازی، و با ایجاد ناسازگاری‌ها و آشنایی‌زدایی‌ها، ضمن به تقابل‌کشاندن سبک نوشتاری متون تاریخی کهن، حاکمیت نظام سلطه و تناقض‌های موجود در جامعه را مورد انتقاد و استهزاء قرار می‌دهد.

۴- نتیجه‌گیری

روایت *سائۀ ادب*، نقیضه‌ای سیاسی و طنزآمیز، با زبانی تمثیلی و نمادین است، که نویسنده در آن تناقض‌های موجود در جامعه را به سخره می‌گیرد، و به انتقاد از ایدئولوژی حاکم دولتی و نهادهای سرکوب و قدرت می‌پردازد؛ همچنین با ترسیم چهره‌ای منفعل از مردم زمانه، تسلیم‌شدگی و تقدیرپذیری آنان در مواجهه با استبداد را مورد انتقاد قرار می‌دهد، و سعی در مشروعیت‌بخشیدن به ستیز علیه سلطه دارد. رویکرد تمثیلی او در این داستان، که اثری چندلایه و رمزگونه خلق کرده است، واکنش ادبی و ایدئولوژیک نویسنده در مواجهه با شرایط نامطلوب سیاسی-اجتماعی جامعه ایران در دوران حکومت پهلوی اول و دوم است. بنابراین در پاسخ به پرسش‌های پژوهش می‌توان گفت: روایت در چارچوب مکتب رئالیسم سوسیالیستی نوشته شده و دربردارنده ایدئولوژی سیاسی-سوسیالیستی نویسنده است و در لایه‌های زیرین خود به حوادث تاریخی مهمی چون بر سرکارآمدن رضاشاه، رفتار دوگانه وی در مواجهه با مذهب، قیام مسجد گوهرشاد، سرکوب روحانیون و همچنین ترور آیت‌الله مدرس اشاره دارد.

ژانر روایت نیز، نقیضه‌ای تمثیلی-نقیضه‌ای بر متون ادبی-تاریخی کهن با هدف انتقاد از تناقض‌های شکل‌گرفته در مسیر تجدد آمرانه رضاشاه، و تمثیلی روایی با اشاره‌ای پنهان به حوادث مهم تاریخی است، و اگرچه به دلیل محتوای این روایت، چاپ مجموعه خیمه‌شب‌بازی به مدت ۱۰ سال ممنوع اعلام شد، اما همین محافظه‌کاری و پنهان‌نگاری نویسنده، که با استفاده از نقیضه‌نویسی و تمثیل روایی همراه بود، باعث شد که حکومت پهلوی ضمن سیاستی منفعلانه، به شرط حذف/سائنه/ادب، با تجدید چاپ مجموعه موافقت کند^۳؛ غافل از اشارات و انتقادات تندی که در لایه‌های زیرین متن پنهان است. بررسی تمام مؤلفه‌ها در لایه‌های مختلف متنی، و انطباق آنها با لایه بیرونی و بافت موقعیتی روایت، نشان می‌دهد که ایدئولوژی نویسنده کاملاً سیاسی و در چارچوب الگوی رئالیسم سوسیالیستی، با هدف مشروعیت‌بخشیدن به ستیز علیه سلطه است.

یادداشت‌ها

۱- کریم بوذرجمهری، شهردار وقت تهران، از نزدیکان مورد اعتماد رضاشاه بود، که همواره با او، به‌ویژه در زمینه پیاده‌سازی تجدد، همراهی می‌کرد (عاقلی، ۱۳۸۰، ج ۲: ۳۱۵).

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آبراهامیان، یرواند (۱۳۷۷)، ایران بین دو انقلاب (درآمدی بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران معاصر)، ترجمه احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.
۲. آرون، ریمون (۱۳۷۰)، مراحل اساسی اندیشه در جامعه‌شناسی، ترجمه باقر پرهام، تهران: انتشارات آموزش انقلاب اسلامی.

۳. انوری، حسن و حسن احمدی‌گیوی (۱۳۸۵)، دستور زبان فارسی ۲، تهران: انتشارات فاطمی.
۴. بشلر، ژان (۱۳۷۰)، ایدئولوژی چیست؟ (نقدی بر ایدئولوژی‌های غربی)، ترجمه علی اسدی، تهران: انتشارات حیدری.
۵. بشیریه، حسین (۱۳۸۴)، جامعه‌شناسی سیاسی: نقش نیروهای اجتماعی در زندگی سیاسی، تهران: نشر نی.
۶. تولان، مایکل (۱۳۸۶)، روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی، ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.
۷. جول، جیمز (۱۳۸۸)، گرامشی، ترجمه محمدرضا زمردی، تهران: نشر ثالث.
۸. چوبک، صادق (۱۳۳۴)، خیمه‌شب‌بازی، گوتمبرگ: انتشارات کتابخانه گوتمبرگ.
۹. دهباشی، علی (۱۳۸۰)، یاد چوبک (مجموعه مقالات)، تهران: نشر ثالث.
۱۰. سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۸۷)، قدرت، گفتمان و زبان، تهران: نشر نی.
۱۱. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲)، صور خیال در شعر فارسی، تهران: نشر آگاه.
۱۲. ضیمران، محمد (۱۳۸۴)، میشل فوکو: دانش و قدرت، تهران: نشر هرمس.
۱۳. عاقلی، باقر (۱۳۸۰)، شرح رجال سیاسی و نظامی ایران، تهران: علمی.
۱۴. فاولر، راجر؛ رومن یاکوبسن؛ دیوید لاج و پیتر بری (۱۳۶۹)، زبان‌شناسی و نقد ادبی، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: نشر نی.
۱۵. فوران، جان (۱۳۷۸)، مقاومت شکننده (تاریخ تحولات اجتماعی ایران)، ترجمه احمد تدین، تهران: انتشارات رسا.
۱۶. لارین، خورخه (۱۳۸۶)، مفهوم ایدئولوژی، ترجمه فریبرز مجیدی، تهران: انتشارات وزارت امور خارجه.
۱۷. لوپز، خورخه و جان اسکات (۱۳۸۵)، ساخت اجتماعی، تهران: نشر نی.

۱۸. مارکس، کارل و فریدریش انگلس (۱۳۵۹)، مانیفست حزب توده، ترجمه محمد پورهرمزبان، بی‌جا: حزب توده ایران.
۱۹. محمودی، حسن (۱۳۸۲)، نقد و تحلیل و گزیده داستان‌های صادق چوبک، تهران: نشر روزگار.
۲۰. مکی، حسین (۱۳۸۰)، تاریخ بیست‌ساله ایران: آغاز سلطنت دیکتاتوری پهلوی، تهران: انتشارات علمی.
۲۱. میلانی، عباس (۱۳۸۰)، معمای هویدا، تهران: نشر اختران.
۲۲. وینسنت، اندرو (۱۳۷۸)، ایدئولوژی‌های مدرن سیاسی، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر، تهران: انتشارات ققنوس.
۲۳. هدایت، مهدی‌قلیخان (۱۳۲۹)، خاطرات و خطرات، تهران: انتشارات نگین.

ب) مقالات

۱. الهی، صدرالدین (۱۳۷۳)، «با صادق چوبک در باغ یادها»، دفتر هنر (ویژه‌نامه صادق چوبک)، انجمن فرهنگی و انسان‌دوستی ایرانیان نیوجرسی، سال ۲، شماره ۳، ۲۵۷-۲۶۳.
۲. براهنی، رضا (۱۳۷۷)، «بحران چوبک و روایت تجدّد و حرامزادگی در آثارش»، آدینه، شماره ۱۳۱، ۲۰-۲۴.
۳. بیاد، مریم و فاطمه نعمتی (۱۳۸۴)، «کانونی‌سازی در روایت»، پژوهش‌های ادبی، جلد ۲، شماره ۷، ۸۳-۱۰۸.
۴. پنی‌کوک، الستر (۱۳۷۸)، «گفتمان‌های قیاس‌ناپذیر»، ترجمه علی‌اصغر سلطانی، علوم سیاسی، سال ۱، شماره ۴، ۱۱۸-۱۵۴.
۵. دُرپر، مریم (۱۳۹۱)، «سبک‌شناسی انتقادی، رویکردی نوین در بررسی سبک بر اساس تحلیل گفتمان انتقادی»، نقد ادبی، سال ۵، شماره ۱۷، ۳۷-۶۲.

۶. دُرپر، مریم (۱۳۹۳)، «لایه‌های مورد بررسی در سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه و رمان»، جستارهای زبانی، دوره ۵، شماره ۵، ۶۵-۹۴.
۷. نبی‌لو، علیرضا و فرشته دادخواه (۱۳۹۸)، «تحلیل مدیر مدرسه آل احمد بر مبنای سبک‌شناسی انتقادی»، پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی، دوره ۹، شماره ۳، ۹۹۱-۱۰۳۰.

ج) لاتین

1. Haynes, J. (1995). *Style*. London & New York: Rutledge.
2. Hutcheon, L. (1978). *Parody without Ridicule Observations*. *Canadians Review of Comparative Literature*. Volum 5, Number 2.
3. Marx, K., and Engels, F. (1845). *The German Ideology*. In Marx- Engels, *Collected Works*, Vol. 5, Lawrence & Wishart, London.
4. Van Dijk, T. (2001). *Multidiskiplinary CDA: a Plea fir Diversity*. In R.
5. Weber, M. (1978). *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*, 2 Vols. California: University California Press.

Reference List in English

Books

- Aaron, R. (1991). *Basic stages of thought in sociology* (B. Parham, Trans.), Islamic Revolution Education Publications. [in Persian]
- Abrahamian, Y. (1998). *Iran between two revolutions (an introduction to the political sociology of contemporary Iran)* (A. Golmohammadi and M. E. Fattahi, Trans.), Ney. [in Persian]
- Anvari, H., & Ahmadi Givi, H. (2006). *Persian Grammar 2*, Fatemi. [in Persian]
- Aqeli, Baqer (2000), *Description of Iranian Political and Military Figures*, Tehran: Elmi. [in Persian]

- Bashirieh, H. (2005). *Political Sociology: The Role of Social Forces in Political Life*, Ney. [in Persian]
- Beshler, J. (1991). *What is ideology? (Criticism of Western Ideologies)* (A. Asadi, Trans.), Heydari Publications. [in Persian]
- Choubak, S. (1955). *kheym-e shab bazi*, Gothenburg, Gothenburg Library Publications. [in Persian]
- Dehbashi, A. (2001). *Yad-e Choubak (Collection of articles)*, Sales. [in Persian]
- Foran, J. (1999). *Fragile Resistance (History of Iran's Social Developments)* (A. Tadayyon, Trans.), Rasa. [in Persian]
- Fowler, R., Jakobson, R., Lodge, D., & Berry, P. (1990). *Linguistics and Literary Criticism* (M. Khozan, & H. Payandeh, Trans.), Ney. [in Persian]
- Haynes, J. (1995). *Style*. London & New York: Rutledge.
- Hedayat, M. G. (1950). *Memories and dangers, Negin*. [in Persian]
- Joule, J. (2009). *Gramsci* (M. R. Zomorodi, Trans.), Sales. [in Persian]
- Larrin, J. (2007). *The concept of ideology* (F. Majidi, Trans.), Ministry of Foreign Affairs Publications. [in Persian]
- Lopez, J., & Scott, J. (2006). *Social Construction*, Ney. [in Persian]
- Mahmoudi, H. (2003). *Criticism and analysis and selected stories of Sadegh Choubak*, Roozegar. [in Persian]
- Makki, H. (2001). *20-year history of Iran: the beginning of Pahlavi dictatorship*, Elmi. [in Persian]
- Marx, K., & Engels, F. (1845). *The German Ideology*. In *Marx- Engels, Collected Works*, Lawrence & Wishart.
- Marx, K., & Engels, F. (1980). *Tudeh Party Manifest* (M. Pourhormzan, Trans.), Tudeh Party of Iran. [in Persian]
- Milani, A. (2001). *Hoyda's Riddle*, Akhtaran. [in Persian]
- Shafiei Kodkani, M. (1993). *Imaginary images in Persian poetry*, Agah. [in Persian]
- Soltani, A. (1999). *Power, Discourse and Language*, Ney. [in Persian]
- Tolan, M. (2007). *Narratology: A Linguistic-Critical Introduction* (F. Alavi, & F. Nemati, Trans.), Samt. [in Persian]
- Van Dijk, T. A. (2001). Multidisciplinary CDA: A Plea for Diversity. In R. Wodak, & M. Meyer (Eds.), *Methods of Critical Discourse Analysis* (pp. 95-120). Sage.
- Vincent, A. (1999). *Modern Political Ideologies* (M. Saqebfar, Trans.), Qoqnoos Publishing. [in Persian]
- Weber, M. (1978). *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*, University California Press.

Zeimaran, M. (2004). *Michel Foucault: Knowledge and Power*, Hermes. [in Persian]

Journals

Barahni, R. (1998). *Choubak crisis and the narration of modernity and bastardization in his works*, Adina, 131, 20-24. [in Persian]

Bayad, M; Nemati, f. (2004). Focalization in Narration. *Journal of Literary Research*, 2(7), 83-108. [in Persian]

Dorpar, M. (2014). The Arguable Stylistic Layers in Critical Stylistics of Short Story and Novel. *Journal of Linguistic Essays*, 5(5), 65-94. [in Persian]

Dorpar, M. (2017). Critical Stylistics as a New Approach to Stylistics based on Critical Discourse Analysis, *Literary Criticism*, 5(17), 37-62. [in Persian]

Elahi, S. (1994). With Sadegh Choubak in the Garden of Memories. *Art Book (Sadegh Choubak's Special Letter)*, Iranian Cultural and Philanthropic Association of New Jersey, 2(3), 257-263. [in Persian]

Hutcheon, L. (1978). *Parody without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody*. Volum 5. Number 2.

Pennycook, E. (1999). *Incommensurable Discourses* (A. A. Soltani, Trans.), *Political Science*, 1(4), 118-154. [in Persian]