بررسی تاریخ‌نگاری ایدئولوژیک و مؤلّفه‌های رئالیسم سوسیالیستی در مجموعه‌ی «از رنجی که می‌بریم»(با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی) مطالعه‌ی موردی: «درّه‌ی خزان‌زده» و «زیرابی‌ها»

زهره نیک‌سیر[۱]

حسین حسن‌پور آلاشتی[۲]

مریم دُرپر[۳]

مسعود روحانی[۴]

تاریخ دریافت: ۹۸/۱۰/۷ **تاریخ پذیرش: ۹۹/۴/۸**

چکیده

سبک‌شناسی انتقادی با تحلیل لایه‌های مختلف متن در پی شناسایی مفاهیم پنهان در زیر سطح زبان و کشف ایدئولوژی حاکم بر آن است. متون ادبی سوسیالیستی به تأسّی از ادبیّات سوسیالیستی شوروی و به وسیله‌ی حزب توده که نماینده‌ی مارکسیسم در ایران و یکی از مهم‌ترین جریان‌های سیاسی در ایران سال‌های ۱۳۲۰ -۱۳۳۲ بود، در ادبیّات داستانی ایران رواج یافت. حزب توده به عنوان حامی ادبیّات چپ، اکثر قریب به اتّفاق نویسندگان و روشنفکران جامعه را جذب کرد و سبک نوشتاری آن‌ها را مطابق با بیانیّه‌ی خویش تعیین نمود. آل احمد نیز یکی از نویسندگانی است که به حزب توده گرایش یافت و مدّتی به عضویت آن نیز درآمد. وی، مجموعه‌ی «از رنجی که می‌بریم» را در دوران حضورش در این حزب نگاشت. در پژوهش حاضر، دو قطعه‌ی ابتدایی و به هم پیوسته‌ی این مجموعه به نام‌های «درّه‌ی خزان‌زده» و «زیرابی‌ها» در چارچوب الگوی سبک‌شناسی انتقادی، مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. پژوهش پیش رو در پی تبیین موضع نویسنده و چگونگی و میزان انعکاس آموزه‌های سوسیالیستی در متن این دو روایت است. تعیین ژانر نیز از کارکردهای سبک‌شناسی انتقادی است که به عنوان یکی دیگر از اهداف این پژوهش مدّ نظر قرار دارد. نتیجه، حاکی از آن است که عملکرد نویسنده در بازتاب واقعه‌ای تاریخی، از نوع تاریخ‌نگاری ایدئولوژیک و روایت «درّه‌ی خزان‌زده» روایتی در چارچوب الگوی سوسیالیستی است؛ ولیکن روایت «زیرابی‌ها»، فاقد آموزه‌های سوسیالیستی است و آن را می‌توان روایتی پسااستعماری با درونمایه‌ی تبعید و مهاجرت دانست. ژانر روایت‌ها نیز با توجّه به بن‌مایه‌ی تاریخی آن‌ها، ناداستان است.

واژگان کلیدی: سبک‌شناسی انتقادی، رئالیسم سوسیالیستی، حزب توده، آل احمد، از رنجی که می‌بریم.

---

[۱]ـ دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران، ایران. (نویسنده‌ی مسؤول). رایانامه: z.niksiyar@yahoo.com

[۲]ـ دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. رایانامه: alashtya@gmail.com

[۳]ـ دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه کوثر بجنورد، بجنورد، ایران. رایانامه: dorpar90@gmail.com

[۴]ـ دانشیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. رایانامه: ruhani46@yahoo.com

۱- مقدّمه

سبک‌شناسی انتقادی،[۱] 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[۲](CL) و تحلیل گفتمان انتقادی[۳](CDA) است و تا حدّ بسیار زیادی به وسیله‌ی تلفیق این دو، عملی می‌شود؛ به این معنا که با تجزیه و تحلیل انتخاب‌های زبانی و سبک گسترش‌یافته در متن، سعی در آشکار کردن روابط پنهان در زیر سطح زبان و کشف ایدئولوژی متن دارد. راجر فاولر[۴] را می‌توان یکی از اوّلین و مهم‌ترین مطرح‌کنندگان سبک‌شناسی انتقادی دانست. او برای اوّلین بار در «نقد زبان‌شناسی»(۱۹۸۶)، معنا و جهان‌بینی و نقش خواننده را به عنوان ارتباط متن و بافت متنی معرّفی کرد. زبان‌شناسی انتقادی به وسیله‌ی راجر فاولر و همکارانش رابرت هاج،[۵] گونتر کرس[۶] و تونی تریو[۷] در دانشگاه ایست انگلیا[۸] در انگلستان پا گرفت(به نقل از دُرپر، ۱۳۹۱: ۴۲-۴۳). آنان با این دیدگاه که کاربرد زبان فرآیندی اجتماعی است و تنوّع و گزینش زبان با تفاوت‌های اجتماعی و اقتصادی مرتبط است، در پی روشن ساختن این نکته هستند که زبان همیشه در بافت خود تحقّق 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(پنی-کوک، ۱۳۷۸: ۱۳۰)؛ کتاب «زبان و کنترل» همراه با پژوهش‌های دیگری که در دهه‌ی هشتاد به وسیله‌ی افرادی از جمله هاج و کرس(۱۹۷۹) ون‌دایک[۹](۱۹۸۵) و وداک[۱۰](۱۹۸۹) انجام شد، منجر به بسط این نگرش جدید در قالب زبان‌شناسی انتقادی شد.

پژوهش حاضر بر آن است که دو قطعه‌ی ابتدایی و به هم مرتبط مجموعه‌ی «از رنجی که می‌بریم» را که به شیوه‌ی رئالیسم سوسیالیستی نگاشته شده، از منظر سبک‌شناسی انتقادی مورد بررسی و بازخوانی قرار دهد.

۱- Critical stylistics.

۲- Conventional linguistics.

۳- Critical discourse analysis.

۴ - Rojer Fowler.

۵ - Robert Hodge.

۶ - Gunther Kress.

۷ - Tony Trew.

۸ - East Anglia.

۹ - Van dijk.

۱۰ - Wodak.

۱-۱- بیان مسأله

هم‌اکنون بیش از شصت سال از عمر دانش سبک‌شناسی در ادب فارسی می‌گذرد؛ دانشی که محمّدتقی بهار آن را با انتشار کتابی با عنوان «تاریخ تطّور نثر فارسی»(۱۳۳۱) که برای تدریس در دوره‌ی دکتری دانشگاه تهران تدارک دیده بود، به عنوان دانشی مستقل مطرح کرد. نگاهی به این کارنامه‌ی شصت ساله، حاکی از آن است که اکثر پژوهش‌های متعدّدی که در این حوزه انجام شده، فاقد هرگونه نوآوری است و سبک‌پژوهان به همان راهی رفته‌اند که بهار، آغازگر آن بود. دُرپر ضمن مقاله‌ای(۱۳۹۳ ب)، علاوه بر رده‌بندی پژوهش‌های سنّتی سبک‌شناسی فارسی، آسیب‌های این حوزه را چنین برمی‌شمارد: ۱- غلبه‌ی ذهنیّت تاریخی؛ ۲- فقدان پشتوانه‌ی نظری و عدم استفاده از دانش زبان‌شناسی در مطالعات سبک‌شناسانه؛ ۳- عدم ارتباط متن با بافت موقعیّتی آن، و همچنین بین سه سطح مورد بررسی زبانی، ادبی و فکری؛ ۴- انفراد و سرگردانی پژوهش‌ها. این آسیب‌ها که به وسیله‌ی نگارنده شناسایی شده‌اند، به خوبی ضرورت تحلیل متون از منظر سبک‌شناسی انتقادی را نشان می‌دهد(۱۴۰-۱۳۲)؛ در سال‌های اخیر، سبک‌شناسی انتقادی به عنوان تازه‌ترین رویکرد دانش زبان‌شناسی در حوزه‌ی سبک‌شناسی، حیاتی دوباره به سبک‌شناسی بخشیده است و امروزه دانش سبک‌شناسی صرفاً به معنای بررسی ویژگی‌های ظاهری متون نیست؛ بلکه دانشی زبان‌شناختی است برای تفسیر متون که می‌تواند با بررسی بافت بیرونی و موقعیّتی در کنار تحلیل بافت متنی، ابزارهای لازم برای تفسیر و تأویل متون را فراهم آورد. همین امر ما را بر آن داشت که در این پژوهش، رویکرد سبک‌شناسی انتقادی را برای تحلیل متون برگزینیم تا از این طریق به درک عمیق‌تری از متن -که هدف اصلی دانش سبک‌شناسی است - دست یابیم.

۱-۲- پرسش‌های پژوهش

سوسیالیستی بودن یک اثر به معنای حمایت آن از طبقه‌ی فرودست و خصوصاً پرولتاریا(کارگر) و جانبداری از حزب حامی آنان است و با توجّه به این که این مجموعه، اثری سیاسی و حزبی است، سؤالات اساسی در این پژوهش عبارتند از:

۱- نویسنده از چه موضعی به گزارش یک رخداد سیاسی – تاریخی پرداخته است؟

۲- نویسنده، چگونه مؤلّفه‌های سوسیالیستی را در لایه‌های مختلف متن انعکاس داده و در این امر تا چه میزان موفّق عمل کرده است؟

۳- روایت‌هایی از نوع روایت‌های مورد پژوهش را در چه ژانر نوشتاری می‌توان قرار داد؟

۱-۳- پیشینه‌ی پژوهش

طی چند سالی که سبک‌شناسی انتقادی پا به عرصه‌ی ادبیّات و زبان‌شناسی نهاده، پژوهش‌های متعدّدی در قالب کتاب، پایان‌نامه و مقاله در جهت معرّفی و یا کاربرد آن ارائه شده است؛ از جمله:

برای نخستین بار جفریز[۱] در کتاب *سبک‌شناسی*(۲۰۱۰) خود موفّق به پیوند «تحلیل گفتمان انتقادی» و «سبک‌شناسی انتقادی» شده است. وی با استفاده از ده ابزار زبانی، شیوه‌ای نو را برای نشان دادن نقش زبان در آشکارسازی مفاهیم اجتماعی ارائه کرده است که به کشف ایدئولوژی پنهان در متن منجر می‌شود.

دُرپر، سبک‌شناسی انتقادی را به صورت نظری و عملی به حوزه‌ی مطالعات ادبی فارسی معرّفی کرده است. وی در رساله‌ی خود با عنوان «سبک‌شناسی نامه‌های امام محمّد غزالی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی»(۱۳۹۰) که با عنوان «سبک‌شناسی انتقادی نامه‌های غزالی»(۱۳۹۲) انتشار یافت، سبک‌شناسی انتقادی را در ژانرنامه و به منظور شناسایی روابط قدرت و تعیین ایدئولوژی در متن به کار بست. درپر همچنین در مقاله‌ای با عنوان «سبک‌شناسی انتقادی، رویکردی نوین در بررسی سبک بر اساس تحلیل گفتمان انتقادی»(۱۳۹۱) سبک‌شناسی انتقادی را معرّفی کرده و پس از آن در مقاله‌ی «لایه‌های مورد بررسی در سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه و رمان»(۱۳۹۳الف) ضمن معرّفی لایه‌های مورد نظر به تبیین روش تحلیل در سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه پرداخته است. همچنین در مقاله‌ای دیگر با عنوان «بررسی ویژگی‌های سبکی داستان کوتاه جشن فرخنده‌ی جلال‌آل احمد با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی»(۱۳۹۲) برای نخستین بار سبک‌شناسی انتقادی را در تحلیل داستان کوتاه فارسی به صورت کاربردی، و در سه لایه‌ی گفتمانی، روایی و متنی نشان داده است. پایان‌نامه‌ی بشری ترشیزی با عنوان «سبک‌شناسی انتقادی ترجمه‌ی داستان یوسف در قرآن و تورات»(۱۳۹۴)، پژوهش دیگری است که نویسنده تنها لایه‌های واژگانی و نحوی را بررسی کرده است. فرخنده‌کلات(۱۳۹۵) در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «بررسی ویژگی‌های سبکی سه داستان کوتاه صمد بهرنگی با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی» به سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه و کشف ایدئولوژی پنهان در داستان‌ها پرداخته است و مهری تلخابی، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی رمان پرنده‌ی من، اثر فریبا وفی از منظر سبک‌شناسی انتقادی»(۱۳۹۴) لایه‌های مورد بررسی و ابزارهای سبک‌شناسی درپر در مقاله‌ی «بررسی ویژگی‌های سبکی جشن فرخنده»(۱۳۹۲) را به کار بسته است.

پژوهش‌های انجام‌شده، همگی به دنبال تبیین روابط قدرت و کشف ایدئولوژی پنهان در متون مورد بررسی بوده‌اند. در این پژوهش علاوه بر شناسایی روابط قدرت و کشف ایدئولوژی متن، برای اوّلین بار مؤلّفه‌های متن با مؤلّفه‌های یک مکتب ادبی مورد قیاس قرار می‌گیرد تا میزان انطباق اثر با الگوی

---

[۱] - Jeffries.

نوشتاری مکتبی که اثر ادّعای تعلّق به آن را دارد، مشخّص شود؛ همچنین برای نخستین بار، سبک‌شناسی انتقادی در جهت تعیین ژانر آثار به کار گرفته می‌شود. این کاربرد از سبک‌شناسی انتقادی، خدمتی نوین به حوزه‌ی تاریخ ادبیّات است.

۱-۴- روش پژوهش

پژوهش به شیوه‌ی توصیفی – تحلیلی انجام می‌شود و به منظور بررسی ویژگی‌های سبکی، روش لایه‌ای انتخاب شده است. مطالعه‌ی زبان به صورت لایه‌ای از مبانی زبانشناسی است و سبک‌شناسانی از جمله جفری لیچ[۱] و مایکل شورت[۲] در کتاب «سبک در داستان»(۱۹۸۱) و سیمپسون[۳] در کتاب «سبک‌شناسی»(۲۰۰۴) بررسی لایه‌های متون را اساس کار خود قرار داده اند(درپر، ۱۳۹۲: ۶۹)؛ همچنین دُرپر، سبک‌شناسی نامه‌های امام محمّد غزالی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی(۱۳۹۰) را نیز به روش لایه‌ای انجام داده است. در واقع سبک‌شناسی لایه‌ای از این جهت که روش تحلیل را نظام‌مند کرده است و به مؤلّفه‌ها سامان می‌بخشد، روشی مناسب برای سبک‌شناسی انتقادی است. در این روش، خردلایه‌ها در بستر کلان‌لایه‌ها و کلان‌لایه‌ها در ارتباط با یکدیگر مورد بررسی قرار می‌گیرند و متن در سه کلان‌لایه‌ی بیرونی(بافت موقعیّتی)، روایی و متنی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد.

۲- چارچوب مفهومی پژوهش

در سبک‌شناسی انتقادی، زبان به عنوان گزینشی انگیزه‌دار، حامل ایدئولوژی است و «ایدئولوژی» و «قدرت»، دو مقوله‌ی مهم در سبک‌شناسی انتقادی به شمار می‌روند.

– **ایدئولوژی،** اصطلاحی است که حدود دویست سال پیش به وسیله‌ی دوستوت دوتراسی[۴] فرانسوی برای نامیدن علمی جدید با عنوان علم عقاید که خود به دنبال بنیان نهادن آن بود، به کار رفت. مارکس،[۵] معتقد است که ایدئولوژی، وارونه و تحریف واقعیّت است و ما را از خود غافل می‌سازد. ایدئولوژی در نگاه مارکسیسم، چیزی است که موجب می‌شود ما به تصویری وارونه از حقیقت دست یابیم؛ مثل برحق جلوه دادن اختلافات طبقاتی در نظام سرمایه‌داری که در نظر مردم، امری عادی جلوه کند. آلتوسر،[۶] فیلسوف فرانسوی، ایدئولوژی را این گونه تعریف می‌کند: «ایدئولوژی، رابطه‌ی خیالی افراد با شرایط واقعی وجودشان را بازنمایی می‌کند»(برتنس، ۱۳۸۴: ۱۰۱)؛ انگلس،[۷] دوست و همفکر

---

۱ - Jeffry Leech.

۲ - Micheal Short.

۳ - Simpson.

۴ - Destutt de Tracy.

۵ - Marx.

۶ - Althusser.

۷ - Engels.

مارکس از اصطلاح «آگاهی کاذب» استفاده کرد. درحوزه‌ی مارکسیسم، این واژه، دستخوش تغییراتی شد. لنین،[۱] سوسیالیسم را ایدئولوژی‌ای می‌دانست که در برابر ایدئولوژی بورژوازی قرار دارد. لوکاچ،[۲] سوسیالیسم را ایدئولوژی علمی می‌دانست و چندین و چند تعبیر دیگر که شکل گرفت و در نهایت ایدئولوژی به تعبیری بدل شد که احزاب و گروه‌ها، آن را برای تحقیر مخالفان خود استفاده می‌کردند و بدین صورت ایدئولوژی معنایی منفی یافت(صدقی و نریمانی، ۱۳۹۰: ۱۸)؛ «در نگاه ایدئولوژیک، تحت تأثیر حضور ملموس و یا ناملموس عناصر سلطه، فرد تصویری از واقعیّات و پدیده‌ها را که با نگاه او سازگار باشد، به مثابه حقیقت تلقّی می‌کند. به طوری که تحت تأثیر این جزم‌گرایی به طور آگاهانه یا ناآگاهانه از قبول واقعیّت سر باز می‌زند و یا آن را مطابق با نگاه خود تفسیر می‌کند»(بوشه، ۱۳۸۵: ۸۱)؛ رئالیسم سوسیالیستی به عنوان خوانشی از مارکسیسم، به پیروی از آرای مارکس، ارائه‌دهنده‌ی واقعیّتی است که همسو با آرمان‌های سیاسی و تشکیل یک جامعه‌ی سوسیالیستی و بی‌طبقه باشد؛ بنابراین طبیعی است که واقعیّتی را ارائه دهد که همسو با ایدئولوژی حاکم بر حزب باشد و این به معنای تحریف یا وارونه‌سازی حقیقت است.

– قدرت از نظرکارل مارکس و به تبع وی در رئالیسم سوسیالیستی، از دیدگاه طبقاتی تعریف می‌شود. بر این اساس، قدرت «اعمال قهر متشکّل یک طبقه برای سرکوب طبقه‌ی دیگر» است. مارکس، قدرت را دارای سه ویژگی می‌داند: نخست این که خصیصه‌ی طبقاتی دارد و پیوسته در میان یک طبقه با طبقه‌ی دیگر اعمال می‌شود. دوم این که قدرت هرگز سالم و مشروع نیست؛ زیرا ظهور و تجلّی قدرت در یک جامعه، نشان از ناسالم بودن آن جامعه دارد که در نتیجه‌ی طبقاتی بودن جامعه ایجاد شده است؛ در جامعه‌ی سالم و بی‌طبقه، پدیده‌ای به نام قدرت، مجال ظهور نمی‌یابد. سوم این که قدرت، بیانگر رابطه‌ی حاکم و محکوم، یا فرمانده و فرمانبر است. یک نوع آگاهی برگرفته از همان ایدئولوژی شبهِ واقعیّت یا دروغین که به طبقات پایین از طریق طبقات بالا داده می‌شود و طبقه‌ی فرمانبر را در موضع فرمانبری باقی گذاشته، مانع انقلاب آن‌ها می‌شود(مارکس و انگلس، ۱۳۵۹).

رئالیسم سوسیالیستی، یک نوع مکتب زیبایی‌شناسی سیاسی بر مبنای وحدت مکانیکی اصول ایدئولوژیک و زیبایی‌شناسی است. منابع نظری این مکتب را، آرای کارل مارکس، فردریش انگلس و ولادیمیرایچ لنین تشکیل می‌دهد. ماکسیم گورکی[۳] پیشرو، و آثار وی نمونه‌ی کامل این نوع نوشتار به شمار می‌آید. لوکاچ، نام رئالیسم سترگ را بر رئالیسم سوسیالیستی نهاده و آن را رئالیسمی تعریف می‌کند که نمایش‌دهنده‌ی تمامیّت عینی انسان و جامعه است. وی، انعطاف‌پذیری، ترسیم همه‌ی جوانب

---

۱ - Lenin.

۲ - Lukacs.

۳ - Maxim Gorky.

شخصیّت‌ها، زندگی مستقل انسان‌ها و روابط میان آن‌ها را از ملزومات رئالیسم می‌داند(لوکاچ، ۱۳۷۳: ۱۴-۱۵)؛ گورکی، نخستین کسی بود که واژه‌ی رئالیسم اجتماعی را در مقابل رئالیسم انتقادی ابداع کرد(فیشر، ۱۳۴۹: ۷۲)؛ وی با نوشتن رمان «مادر»، اصول این سبک از نویسندگی را تدوین نمود. رئالیسم سوسیالیستی را کمیته‌ی حزب مرکزی کمونیست در سال ۱۹۳۴ به عنوان آموزه‌ی رسمی سندیکای هنرمندان و نویسندگان معرّفی کرد؛ بدین معنا که خلق هر اثر هنری باید در جهت اهداف حزب کمونیست صورت گیرد و هر اثر ادبی، دارای چشم‌اندازی ترقّی‌خواهانه باشد و تحوّلات اجتماعی ممکن را از دیدگاه طبقه‌ی کارگر عرضه نماید(سلدون و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۹۹)؛ با وجود طرح مبانی زیبایی-شناسی رئالیسم سوسیالیستی در کنگره‌ی نویسندگان شوروی، هرگز تعریف جامعی از این مفهوم ارائه نشد؛ صاحب‌نظران این حوزه، معتقدند که هیچ تعریفی قادر نیست جوهره‌ی واقعی این رویکرد را انعکاس دهد. با این حال در تدوین اصول بنیادین در باب هنر و خصوصاً ادبیّات، متّکی بر آرای مارکس بود و با تأکید بر انعکاس واقعگرایی در جامعه‌ی شوروی سه اصل بنیادین را دنبال می‌کرد: ۱- جهت‌گیری حزبی؛[۱] ۲- نگرش ایدئولوژیک؛[۲] ۳- مردم‌گرایی[۳](هادی و عطایی، ۱۳۸۸: ۱۳۹-۱۴۰)؛ در شوروی علاوه بر «مادر»، اثر ماکسیم گورکی، «کلیم سامگین»، اثر دیگر وی، «دن آرام و زمین نوآباد»، از شولوخوف،[۴] «چاپایف» از فورمانف،[۵] «گارد جوان» از الکساندر فادیف،[۶] «گذر از رنج‌ها» از الکسی تولستوی[۷] و «چگونه فولاد آبدیده شد»، اثر نیکلای آستروفسکی،[۸] مطابق با آموزه‌های رئالیسم سوسیالیستی نوشته شده‌اند. در ایران نیز از همان آغاز فعّالیّت حزب توده، مکتب رئالیسم سوسیالیستی، گرایشی مورد توجّه اعضای حزب توده بود که در سال‌های ۱۳۲۰-۳۲ بیشتر از طریق انتشار ترجمه‌ی داستان‌های کوتاه و رمان‌های نویسندگان شوروی در عرصه‌ی داستان‌نویسی فارسی مطرح شد.

- تاریخ و ایدئولوژی

ایدئولوژی، خصوصاً در معنای مارکسیستی آن، توجّه ویژه‌ای به تاریخ دارد. به عقیده‌ی مارکسیست‌ها، بشر به مثابه وسیله‌ای است که باید رسالتی تاریخی را که بر عهده دارد، به انجام رساند و نمی‌تواند در مقابل حرکت قهری و جبری تاریخ مقاومت کند. مارکسیست‌ها، زمان حال را غایت تاریخ و

۱- Party orientation.

۲- Ideological attitude.

۳ -Populism.

۴ - Sholokhov.

۵ - Formanov.

۶ - Fadeev.

۷ - Tolstoy.

۸ - Ostrovsky.

یا بخشی از حرکت تاریخ برای رسیدن به یک جامعه‌ی اتوپیاییِ بی‌طبقه می‌دانند. تأثیر ناآگاهانه‌ی ایدئولوژی بر تاریخ‌نگاری با توجّه به این که نویسنده، خاصّه مورّخ، محصول جامعه‌ای است که در آن زندگی می‌کند و با شرایط حاکم بر آن درگیر است، امری است اجتناب‌ناپذیر. هر اندازه، یک تاریخ-نگاری به سمت تأیید یا تجویز سلطه، یا حتّی مقابله با آن گرایش داشته باشد، آن را می‌توان ایدئولوژیک دانست. به بیان دیگر، تاریخ‌نگاری ایدئولوژیک مبتنی بر ارزش‌های روزمره‌ی سیاسی و در تلاش برای گسترش، حفظ و یا توجیه قدرت، یا مبارزه برای کسب قدرت، یا مبارزه با قرائت‌های نظام، حزب یا طبقه‌ای مسلّط از تاریخ است(صدقی و نریمانی،۱۳۹۰: ۲۱)؛ در چنین فضایی، هر گروه، طبقه یا حزب سیاسی، تاریخ را عرصه‌ای برای به نمایش گذاشتن ادّعاهای ایدئولوژیک خود قرار می‌دهد(همان، به نقل از کار: ۱۲۴)؛ و این‌گونه است که گاه نویسنده‌ی حامی یک حزب، برای القای ایدئولوژی حزب مورد نظر، به تحریف و یا وارونه‌سازی حقیقت دست می‌زند و گزارشی ایدئولوژیک از واقعه‌ای تاریخی به دست می‌دهد.

۳- تحلیل داده‌ها

آثار و داستان‌های جلال آل احمد، متأثّر از اوضاع سیاسی- اجتماعی دوران وی است و می‌توان آن‌ها را به عنوان اسنادی تاریخی از دوره‌ی سیاسی پهلوی در نظر گرفت. مجموعه‌ی «از رنجی که می‌بریم»، سیاسی‌ترین اثر نویسنده و متشکّل از هفت قطعه‌ی کوتاه به نام‌های «درّه‌ی خزان‌زده»، «زیرابی‌ها»، در راه چالوس، آبروی از دست رفته، محیط تنگ، اعتراف و روزهای خوش است.

۳-۱- خلاصه‌ی روایت‌ها

«درّه‌ی خزان‌زده»: کارگران معدن، مشغول کار روزانه‌ی خود در معدن زیراب هستند. نیروهای حکومتی با داشتن اختیار تام با این بهانه که از داخل معدن، صدای شلیک گلوله به گوش رسیده است، به معدن و سپس به خانه‌های کارگران حمله می‌کنند و مهندس معدن را که از بهشهر آمده بود، توقیف، و فردی به نام وصالی و چند نفر دیگر را دستگیر می‌کنند. وصالی را که فردی قدرتمند است، فقط به این دلیل که هدف چشم هر کسی بود و از دیگران یک سر و گردن بالاتر بود، سر دسته قلمداد می‌کنند و چون یک کارگر مهاجر است و همانند دیگر محکوم‌شدگان، کسی ندارد که ضمانتش را کند، اعدام می‌کنند(۱).

«زیرابی‌ها»: هشتاد و سه نفر از کارگران معدن، پس از دستگیری به کرمان تبعید می‌شوند. اسد، دوست نزدیک وصالی هم جزو آن‌هاست. این روایت به سرگذشت اسد اختصاص دارد. در کرمان، او همراه دو نفر بنّای دیگر به ساختن بنای زندان شهر مشغول می‌شود. او از این کار احساس گناه می‌کند و تصمیم به فرار می‌گیرد. این مسأله را با استاد بنّای خود و دوستانش در میان می‌گذارد؛ امّا آن‌ها نمی‌توانند خانواده-

هایشان را ترک کنند. اسد نیز در مسیر تبعید، برادر و مادرش را به همراه داشته است؛ امّا هر دو در میان راه از دنیا رفته‌اند و او اکنون، فارغ‌تر از بقیّه، تصمیم خود را عملی می‌سازد و به بندری در کنار دریای جنوب به نام تیاب، مهاجرت می‌کند و در آنجا به کار و زندگی مشغول می‌شود. دوستی هم پیدا می‌کند که برایش یادآور دوست درگذشته‌اش، وصالی است.

۳-۲- بافت موقعیّتی[۱] و کلان‌لایه‌ی گفتمانی روایت‌ها

اصطلاح بافت به آنچه پیرامون چیزی است، اطلاق می‌شود. بافت موقعیّتی، محیط زمانی و مکانی اطراف یک اثر را در بر می‌گیرد و یکی از عواملی است که نقشی مؤثّر در شکل‌گیری معنای یک اثر دارد و از آنجا که ارجاعات درون متنی به بیرون متن و بافت موقعیّتی اثر است، میان آن و متن رابطه‌ای تنگاتنگ برقرار است(ساسانی، ۱۳۸۹: ۱۱۱).

۳-۲-۱- فضای سیاسی و اجتماعی روایت‌ها

مجموعه‌ی «از رنجی که می‌بریم» در سال‌هایی خلق می‌شود که ادبیّات داستانی، تعهّد خود را تلاش برای آزادی نیروی کار از اسارت قدرت سرمایه و آزادی اندیشه از سلطه‌ی قدرت اختناق و عقب-ماندگی‌های اجتماعی و فرهنگی می‌داند. در شهریور ۱۳۲۰، با وجود اعلام بی‌طرفی ایران در جنگ جهانی دوم – همانند جنگ جهانی اول- ارتش متفقین، مرزهای ایران را در نوردید و بدین ترتیب به یکی از دوره‌های مهم و پر تنش تاریخ ایران، یعنی عصر پهلوی اول که در طی آن بسیاری از مناسبات اجتماعی به نحو بارزی دچار تغییر و تحوّل شده بود، پایان داد و فصلی پر آشوب و نا آرام دوازده‌ساله را در تاریخ ایران رقم زد. با شروع جنگ جهانی دوم و در پی آن سقوط پهلوی اول، حضور متفقین در ایران، آزادی زندانیان سیاسی و فضای نسبتاً باز ایجاد شده، ایدئولوژی‌های راست و چپ از گوشه و کنار سر بر آوردند. گرچه افکار چپ، از مدّت‌ها پیش در ایران رسوخ یافته بود و تعدادی از روشنفکران نیز به آن گرایش یافته بودند؛ امّا سرکوب‌های شدید دوران رضاخان، تبلیغات وسیع بر ضد اینگونه اندیشه‌ها و همچنین دستگیری سران اصلی و متفکرین اینگونه جریان‌ها، مجال بروز را از هرگونه فعّالیت سازماندهی شده گرفته بود. با اشغال ایران توسط متفقین و در پی آن سقوط پهلوی اول، آزادی زندانیان سیاسی چپ و برخی از اعضای گروه موسوم به پنجاه و سه نفر، حضور ارتش شوروری در ایران و حمایت آن دولت از مارکسیست‌های ایران، زمینه برای نشر و توسعه‌ی فعّالیت‌های مارکسیستی فراهم شد و تنها چند ماه پس از سقوط رضا شاه، حزب توده به عنوان یکی از شاخص‌ترین احزاب سیاسی تاریخ ایران تأسیس گردید و بسیاری از روشنفکران را به خود جذب کرد؛ به طوری که آنان، راه رهایی از استبداد و عقب‌ماندگی و

---

۱ - Context of situation

تحقّق اهداف ترقی‌خواهانه و عدالت‌طلبانه‌ی خود را در دلبستگی و پیروی از آرمان‌های سوسیالیستی و تفکرات چپ دانستند.

۳-۲-۲- موقعیّت و جایگاه نویسنده

جلال آل احمد به عنوان یکی از نمایندگان طبقه‌ی روشنفکر به حزب توده پیوست؛ امّا عضویت وی در حزب توده، بیش از چهار سال دوام نیاورد. به دنبال افشا شدن ماهیت واقعی حزب توده در جریان حمایت از دادن امتیاز نفت شمال به شوروی، رفتارهای دوگانه با کارگران و ممانعت از اعتصاب‌ها در دوره‌ی سازش با دولت قوام، وی تصمیم به جدایی از این حزب گرفت و در آذرماه سال ۱۳۲۶ به همراه انور خامه‌ای، فریدون توللّی، محمّدامین ریاحی و احمد آرام و به رهبری خلیل ملکی از حزب توده انشعاب کرد. انشعابیون دریافته بودند که حزب توده بر خلاف ادّعایش، بیش از آن که حزبی مستقل باشد، دنباله‌روی بی‌چون و چرای سیاست‌های استالین و مسکو است(آل احمد، ۱۳۷۹: ۴۱۶، ۴۲۴ -۴۲۳).

۳-۲-۳- حزب توده در مازندران

حزب توده در دوره‌ی دوم پهلوی، تحت حمایت شوروی، در مازندران فعّالیّت گسترده‌ای داشت و هواداران پرشماری را نیز به خود جلب کرده بود. این حزب پس از برگزاری نخستین کنفرانس خود در تهران، شعبات خود را در بیست و یک شهر شمال فعّال کرده بود(آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۳۵۷-۳۵۸)؛ مهمترین اقدامی که قوام پس از متقاعد کردن استالین برای خروج قوای نظامی شوروی از ایران باید انجام می‌داد، برقراری آرامش و امنیّت، پس از سیطره‌ی چند ساله‌ی شوروی و تاخت و تاز و حزب‌بازی‌های هواداران آن‌ها در این مناطق بود. از شهریور ۱۳۲۰ به بعد، هواداران حزب توده و اتّحادیه‌ی کارگری توانسته بودند به شیوه‌های مختلف سلاح‌هایی به دست آورند. در سال ۱۳۲۴ مقادیری اسلحه به مازندران منتقل شده بود که بیشتر آن‌ها در اختیار حزب جنگل و قادیکلایی‌های شاهی افتاده بود و اینک در ابتدای سال ۱۳۲۵، نیروهای نظامی و سلاحداران محلّی و توده‌ای، آماده‌ی نبرد با یکدیگر بودند.(همان: ۲۲۸)؛ در اواخر آبان ۱۳۲۵، ایرج اسکندری، یکی از سران حزب توده، از تهران عازم مازندران شد(خامه‌ای، ۱۳۶۳: ۴۰۴). و به دو تن از سران حزب توده به نام‌های لنکرانی و برومند، دستور داد هرچه اسلحه و مهمّات موجود دارند جمع نمایند، به زیراب حمل کنند و افراد مسلّح را هم به زیراب ببرند و منتظر دستور ثانوی باشند.(اقدامات غیرقانونی، ۱۳۲۶: ۱۴)؛ پس از دستور خلع سلاح، رهبران حزب توده، سلاح‌هایی را که در اختیار داشتند، به همراه نیروهای مسلّح خود از شاهی به زیراب منتقل کردند. در معدن زغال‌سنگ زیراب، عدّه‌ی زیادی از کارگران که بیشتر آن‌ها را کارگران مهاجر آذری تشکیل می‌دادند، مشغول به کار بودند. در دوازدهم آذر، اصغر هاشمی که از اعضای کمیته‌ی محلّی معدن بود، به یک دسته از کارگران، دستور داد تا چند ژاندارم گشتی را خلع سلاح کنند و این جرقّه برای برپایی یک آتش کافی بود. با این اقدام،

بهانه برای انتظامات منطقه فراهم شد و قوای ژاندارم به فرماندهی ستوان یکم، حسین رمزی، طی حمله‌ای گسترده به معدن و درگیری و زد و خورد بر آنان مسلّط شدند. سرکردگان اصلی ماجرا، یعنی لنکرانی، افضلی، امیرسلیمانی و اصغر هاشمی نیز در پناه جنگل گریختند(همان: ۱۲۳).

۳-۳- تجزیه و تحلیل سبک روایت در سطح مؤلّفه‌های روایی

سبک‌شناسی انتقادی در ژانر داستان، بخشی از مؤلّفه‌های خود را از روایت‌شناسی ژرار ژنت[۱] می‌گیرد. در بررسی کلان‌لایه‌ی روایی، مؤلّفه‌های کانونی‌سازی، میزان تداوم کانونی‌سازی(کانونی‌سازی متغیّر و چندگانه یا ثابت و فردی)، جنبه‌های کانونی‌سازی(جنبه‌ی ادراکی: گستره‌ی زمانی: ترتیب، دیرش، بسامد؛ گستره‌ی مکانی: دید کلّی و پرنده‌وار یا جزئی و درشت‌نما و جنبه‌ی ایدئولوژیکی) مورد بررسی قرار می‌گیرند.

روایت «درّه‌ی خزان‌زده» از زاویه‌ی دید سوم شخص و دانای کل روایت می‌شود و با توجّه به ساختار روایت و رئالیستی بودن آن، چنین به نظر می‌رسد که راوی، خودِ نویسنده است که مشاهداتش را در هنگام عضویت در حزب توده نوشته است. گفته شده که تعدادی از آثار آل احمد، ریشه در تجارب وی دارد. او در سال ۱۳۲۵ سفرهایی به آبادان و زیراب و مشهد داشته و روایات مجموعه‌ی «از رنجی که می-بریم» مربوط به دوران عضویت وی در حزب توده و سرکشی او به شهرهای مختلف برای برنامه‌ریزی اعتصابات و... است(شیخ رضایی، ۱۳۸۵: ۶۸)؛ روایت زیرابی‌ها که دنباله‌ی روایت پیشین و در واقع حاصل و برآیند واقعه‌ای است که در معدن زیراب رخ داده، نیز از دید سوم شخص گزارش شده است. این روایت، دارای دو بخش است که بخش اوّل، ظاهراً خبرهایی است که دوستان تبعیدی اسد پس از مهاجرت وی به بندر تیاب به مهندس معدن که او نیز به تازگی از زندان آزاد شده بوده، داده‌اند. و بخش دوم نیز گزارش اوضاع و احوال اسد در بندر تیاب است که خود اسد به مهندس معدن نوشته و مهندس که دوست آل احمد است، آن را در اختیار او قرار داده است. به عبارت دیگر، بخش اوّل روایت زیرابی-ها، دربردارنده‌ی مفهوم «تبعید» و بخش دوم که از زبان اسد و نقلِ نامه‌ی اوست، دربردارنده‌ی مفهوم «مهاجرت» است.

۳-۳-۱- کانونی‌ساز و کانونی‌شدگان

در این روایت‌ها، کانونی‌ساز، بیرونی است؛ بدین معنا که راوی از بیرون به قضایا می‌نگرد و خود جزو شخصیّت‌های روایت نیست. نویسندگان واقع‌گرای قرن نوزدهم، معتقدند که راوی دانای کل(سوم شخص نامحدود)، میزان واقعیّت‌گرایی روایت را بالا می‌برد؛ زیرا احاطه‌ی راوی به زوایای گوناگونِ شخصیّت‌ها و حوادث بیشتر می‌شود(والاس، ۱۳۸۶: ۵۲)؛ نوع کانونی‌سازی، از درون و کانون‌ساز به

---

[۱] - Gerard Genette.

اصطلاح نافذ و مداخله‌گر است. کانون‌ساز بیرونی که دانای کل است، جهان روایت را از درون کانونی‌سازی می‌کند و به دلیل اشراف کامل می‌تواند به درون شخصیّت‌ها راه یابد؛ تردیدها، یادآوری‌ها و افکار و دغدغه‌های آنان را گزارش کند؛ این نوع روایتگری، موضع اقتدار و صدای فرادست را در اختیار نویسنده قرار می‌دهد تا به صلاحدید خویش به برجسته‌سازی و یا پنهان‌سازی دست زند.

کانونی شدگان: کانونی‌شدندگان روایت «درّه‌ی خزان‌زده» در دو جبهه‌ی مقابل هم صف‌آرایی شده‌اند که درواقع، این تقابل، شالوده‌ی اصلی روایت را تشکیل می‌دهد. کانونی‌شدگان اصلی جبهه‌ی کارگری، وصالی، اسد و مهندس معدن، و کانونی‌شدگان جبهه‌ی نظامی، افرادی با عناوینی همچون سرهنگ د... که طبق منابع تاریخی سرهنگ دولو است، ستوان سرهنگ/ افسر فرمانده که نام وی حسین رمزی است و همچنین شخصی به نام سرجوخه حیدرباباخانلو هستند. وصالی، قهرمان روایت و نمونه‌ی آرمان‌های والای حزب است. او، خودآگاهی و تعهّد حزبی دارد. هیچ‌گونه ضعف و سستی در او راه ندارد و از لحاظ ویژگی‌های ظاهری و باطنی به صورت یک اسطوره و فراانسان ترسیم شده است: «همه‌ی کسانی که از دیدن وصالی وجد و شعفی در خود حس می‌کردند، شاید هم او را می‌شناختند و یا اصلاً دوستش نمی‌داشتند؛ ولی این قدرت او بود که دوست‌داشتنی‌اش می‌ساخت. در محوّطه‌ای که او کار می‌کرد، وقار و عزّت نفس از در و دیوار می‌بارید. کسانی که با او راه می‌رفتند خود را بزرگ و قَوی می‌یافتند... هرکس هیکل ورزیده‌ی او را می‌دید، نمی‌توانست بپذیرد که او سردسته‌ی کارگران معدن نیست. هدف چشم هر کسی بود»(از رنجی که می‌بریم/ درّه‌ی خزان‌زده: ۱۵)؛ قهرمانان مثبت متون سوسیالیستی، نماینده‌ی تیپی هستند که فضیلت سیاسی را به کمال می‌رسانند و در مخاطب، حسِّ تحسین و احترام برمی‌انگیزند. همچنین الگوی ایده‌آلی برای مخاطب و نمونه‌ی آرمان‌های والای حزب‌اند. این قهرمانان اصولاً خود، خانواده، احساسات و امیال درونی‌شان را وقف رسالت حزبی خود می‌کنند؛ همان‌گونه که پاولف، قهرمان رمان «مادر» ماکسیم گورکی، عشق را سد راه می‌داند و می‌گوید: «مرا به آن عشق و محبّت و به آن دوستی، نیازی نیست که به پاهایم بچسبد و از رفتن بازم دارد»(گورکی، ۱۳۹۰: ۱۶۳)، وصالی و اسد نیز اهداف و آرمان‌های انقلابی خود را به خانواده و روابط عاطفی خویش ترجیح می‌دهند: «اسد می‌دانست که وصالی، نامزد خود را در خلخال به انتظار نشانده و سرش به کار دیگری است»(درّه‌ی خزان‌زده/ زیرابی‌ها: ۱۴)؛ اسد نیز گرچه در مسیر تبعید مادر و برادرش را از دست داده، می‌گوید: «مادرم بالاخره می‌مرد؛ فکر می‌کنم شاید اصلاً برادر هم نداشته‌ام...؛ امّا وصالی را نمی‌شود فراموش کرد. هیچ چیز غصّه‌ی او را پر نمی‌کند. هیچ چیز.»(درّه‌ی خزان‌زده/ زیرابی‌ها: ۳۱)

اسد، شخصیّتی پویا و پروبلماتیک[۱] است که در طول دو روایت به رشد و پختگی می‌رسد. گلدمن، این اشخاص را برخاسته از قشر متوسّطی می‌داند که در شرایطی خاص، دچار نارضایتی می‌شوند و عملکردی متفاوت از دیگر شخصیّت‌ها دارند. آن‌ها از محیط خویش جلوتر هستند و برای رسیدن به وضعیّت تازه‌ای تلاش می‌کنند؛ خود نیز در این مسیر، دستخوش تغییر و تحوّلاتی می‌شوند و به رشد و پختگی می‌رسند(گلدمن، ۱۳۸۱: ۳۳۳)؛ شخصیّت پروبلماتیک از تحقّق ارزش‌ها و معیارهای آرمانی خویش ناامید می‌گردد، به حاشیه رانده و یا کشته می‌شود. این ناامیدی، همان چیزی است که لوکاچ و گلدمن[۲] از آن به «پختگی مردانه»[۳] تعبیر می‌کنند و در روایت‌هایی به چشم می‌خورد که با «خود بازدارندگی»[۴] قهرمان به پایان می‌رسد. این قهرمان در عین حفظ اهداف و آرمان‌های خود به این نتیجه می‌رسد که تحقّق آن‌ها در شرایط کنونی جامعه، امکان‌پذیر نیست و هیچ گروه اجتماعی، حامی و تکیه گاه او نیست(رضویان،۱۳۸۹: ۱۲۸۹)؛ ما این بُعد از شخصیّت اسد را در روایت دوم – زیرابی‌ها- می‌بینیم: «این قدر می‌فهمم که خیلی عوض شده‌ام. همین قدر حس می‌کنم که راه خودم را بهتر از پیش یافته‌ام. حالا بعضی وقت‌ها که فکر می‌کنم می‌بینم شخصاً چیزی از دست نداده‌ام»(از رنجی که می‌بریم/ زیرابی‌ها: ۳۰)؛ «خودش(مهندس معدن) هم خیلی تعجّب می‌کرد و هنوز نمی‌توانست باور کند که این نوشته‌های اسد باشد. می‌گفت: اسد وقتی در زیراب بودیم، کارگر ساده‌ای بیش نبود»(همان: ۲۹).

یکی از ویژگی‌های کلّی حاکم بر آثار رئالیسم سوسیالیستی، وجود یک شخصیّت اصلی به عنوان قهرمان مبارز و انقلابی و یک شخصیّت فرعی به عنوان شخصیّتی پویا و در حال رشد است که آرزوی شبیه قهرمان بودن را در سر می‌پروراند و میان این دو، یک نوع رابطه‌ی استاد و شاگردی یا پیشرو و پیرویی حاکم است؛ همانند رمان «مادر» که در آن، پاولف، قهرمان مبارزی است که مادر وی، نقش پیرویی را دارد که تحت تأثیر رفتارهای انقلابی پسرش قرار می‌گیرد. این مؤلّفه در لایه‌ی روایی قطعه‌ی نخست قابل مشاهده است: «اسد، خیلی دلش می‌خواست بتواند مثل او به خود برسد و روزها ورزش کند. حتّی در اوایل بهار چند روزی با هم قرار گذاشتند صبح‌های زود توی آب سرد بروند؛ ولی اسد که زیاد قوی نبود نتوانسته بود طاقت بیاورد و پس از چهار روز مریض شده بود»(از رنجی که می‌بریم/ زیرابی‌ها: ۱۴-۱۵).

مهندس معدن، نماینده‌ی قشر روشنفکری است که حامی حقوق کارگران است و تلاش می‌کند آن‌ها را به آگاهی طبقاتی برساند. آخوند نیز شخصیّت کانونی‌شده‌ی دیگری است که در جبهه‌ی بی‌طرف قرار

۱- Problematic character.

۲ - Goldman.

۳ - Men s maturity.

۴ - Self- restraint.

دارد؛ حضور او تنها در مقابل وصالی نمود می‌یابد که شیوه‌ی برخورد وصالی با او، نشان‌دهنده‌ی ضدّیت وصالی و حزب با مذهب است: «وقتی آخوند آمده بود وصایای او را بشنود و برایش طلب مغفرت کند، او نمی‌دانست به او چه بگوید. مدّتی یکدیگر را بربر نگاه کرده بودند. بعد آخوند چند کلمه دعا خوانده بود و از او خواسته بود وصیّت کند. وصالی کمی فکر کرده بود... و آخوند هرچه اصرار کرده بود، نتوانسته بود از او چیزی در بیاورد و آخر سر هم وصالی او را به زور از اطاق بیرون کرده بود»(از رنجی که می‌بریم/ زیرابی‌ها: ۱۷).

در روایت دوم، کانونی‌شدگان، همه در یک جبهه- جبهه‌ی کارگری- قرار دارند و تقابلی در میان نیست. اسد، شخصیّت فرعی روایت نخست به شخصیّت اصلی تبدیل می‌شود و کانون توجّه قرار می‌گیرد. اوستامحمّد ولی بنّا، کانونی‌شده‌ی دیگری است که شخصیّتی پویا دارد و در طول روایت، تحت تأثیر نقل حوادثی که در مورد زیراب می‌شنود، دچار تغییر و تحوّل می‌شود: «دیگه نمی‌تونم مثل سابق آواز بخونم. این صدا دیگه به درد من نمی‌خوره... چمیدونم. چیزیم نشده؛ امّا صدایی که من می‌خوام، دیگه ازین گلوی من نمی‌تونه بیرون بیاد. به درک، نیاد»(همان/ زیرابی‌ها: ۲۲)؛ کانونی‌شده‌ی دیگر«اسپندار» دادیار کرمان است که از قزوین به کرمان تبعید شده و همانند مهندس معدن، نماینده‌ی قشر روشن‌فکری است که در کنار کارگران تبعیدی است و بنا به سفارش دوستانش از تهران، مسؤولیت رسیدگی به امور زیرابی‌ها را به عهده دارد و همان کسی است که مقدّمات مهاجرت اسد را فراهم می‌کند.

۳-۳-۲- میزان تداوم کانون‌سازی

اگرچه در غالب متون رئالیستی، راوی نقش خود را در تفسیر حوادث برجسته نمی‌سازد و تلاش می‌کند حضوری پنهان داشته باشد، به طوری که حوادث، خود بازگو کننده باشند(مونت گومری، ۱۳۷۳: ۳۶۴)، در روایت‌های سیاسی و حزبی که به منظور القای ایدئولوژی خاصّی تولید می‌شوند، این اصل، زیر پا نهاده می‌شود. در روایت‌های مورد بررسی در این جستار نیز، میزان تداوم کانونی‌سازی، یگانه و ثابت، و راوی، فرادست و مسلّط بر متن است. متن، جولانگاه راوی فرادستی است که کانونی‌ساز دیگری را به قلمرو خویش راه نمی‌دهد و تمامی رخدادها را از دریچه‌ی چشم خویش گزارش می‌کند؛ به طوری که نظرات مستقیم و یا غیر مستقیمی که از زبان شخصیّت‌ها به متن وارد می‌شود، مداخله و تک‌صدایی را در فضای متن کاملاً محسوس کرده است. در بخش‌هایی از روایت اوّل، نویسنده وقایعی را هم از دید مهندس معدن گزارش کرده؛ امّا راوی همچنان خود نویسنده است. در روایت زیرابی‌ها، تنها در بخشی که آل احمد، نامه‌ی اسد را عیناً و بدون هیچ دخل و تصرّفی نقل می‌کند، حضور این عنصر مسلّط، کمرنگ‌تر می‌شود. این نامه، خود روایتی است که در دل روایت بزرگ‌تر قرار دارد. در واقع می‌توان

نامه‌ی اسد را روایتی دانست که کانونی‌ساز آن نه نویسنده، بلکه اسد است؛ با این حال باز هم نقل این نامه به صلاحدید نویسنده و در واقع نوعی گزینش انگیزه‌دار و همسو با اهداف متن و تولیدکننده‌ی آن به شمار می‌آید.

۳-۳-۳- جنبه‌ی ادراکی کانونی‌سازی

گستره‌ی زمانی: در روایت «درّه‌ی خزان‌زده» با توجّه به نوع روایت که به مثابه یک سند تاریخی است، تعمّد و اصرار راوی/ نویسنده به ارائه‌ی دقیق زمان وقوع حوادث که گاه با اعلام دقیق ساعت همراه است، ویژگی رئالیستی بودن اثر را به حدّ اعلی می‌رساند و باعث می‌شود مخاطب، خود را در صحنه‌ی حادثه، حاضر احساس کند و با همذات‌پنداری، تأثیر بیشتری از اثر بپذیرد: «ساعت ده صبح فردای محاکمه در یک روز مه‌آلود آذر در یک درّه‌ی گمنام زیراب اعدامش کردند»(از رنجی که می‌بریم/ درّه‌ی خزان‌زده: ۱۴)؛ در زیرابی‌ها این مؤلّفه، نمود کمتر و کلّی‌تری دارد: «اسپندار روز چهارم ورود خود با تبعیدی‌های زیراب آشنا شده بود»(همان/ زیرابی‌ها: ۲۶).

زمان، مجموعه‌ای متوالی از مقاطع مختلف زمانی و از سه بعد قابل ارزیابی است: ترتیب، دیرش و بسامد.

ترتیب: در روایاتی که دارای کانون‌ساز مداخله‌گر هستند، ورود به ذهن شخصیّت‌ها و گزارش خاطرات و افکار آن‌ها، پیش‌نگاه‌ها یا پس‌نگاه‌هایی را رقم می‌زند که این نابهنگامی تا حدودی برهم‌زننده‌ی نظم زمانی روایت است؛ با این حال، سیر اصلی حوادث و خطّ زمان گم نشده است؛ خصوصاً ارائه‌ی دقیق زمان‌ها که پیروی حوادث از نظم زمانی خطّی را قُوّت می‌بخشد: «ساعت نزدیک پنج بود، قطار ساعت پنج و نیم می‌رسید... نیم ساعت بعد، قطار مسافری هم در میان سکوت بدرقه‌کننده‌ی آن اطراف حرکت کرد»(از رنجی که در می‌بریم/ درّه‌ی خزان‌زده: ۱۱).

دیرش: در رابطه با دیرش یا گستره‌ی زمانی، تمام متن دو روایت، اختصاص به یک موضوع محوری دارد و همه‌ی عناصر و تشبیهات و توصیفات نیز در راستای القای پیام متن به کار گرفته شده‌اند؛ خصوصاً در روایت نخست که گستره‌ی زمانی روی دادن وقایع چهار روز است و در واقع نویسنده از کلِّ فرآیند انقلاب کارگری، تنها به ترسیم صحنه‌ی سرکوب پرولتاریا به وسیله‌ی نیروهای حکومتی و برجسته‌سازی آن به شیوه‌ی روزنامه‌نگاری پرداخته است: «از سه نفری که در محکمه‌ی صحرایی زیراب، هفتاد و دو ساعت پس از ورود سربازان، محکوم به اعدام شدند، دو نفر محلّی بودند که توانستند وکیلی بگیرند و کار خود را به عقب بیندازند. و تنها وصالی بود که خیلی به عجله، اردش را خواندند و ساعت ده صبح فردای محاکمه در یک روز مه‌آلود آذر در یک درّه‌ی گمنام زیراب اعدامش کردند»(از رنجی که

می‌بریم/ درّه‌ی خزان‌زده: ۱۴)؛ این در حالی است که روایت زیرابی‌ها، فاقد زمانمندی است و بازه‌ی زمانی آن نامشخّص است.

بسامد: گاهی یک صحنه یا واقعه برای کانون‌ساز، چنان اهمّیّتی دارد که وی، چندین بار از زوایای مختلف به ترسیم آن می‌پردازد تا از طریق برجسته‌سازی، پیام ایدئولوژیک متن را به مخاطب القا نماید: «دست‌های او را با یک تکّه از همان طناب‌های سفید و نوی که با تفنگ‌ها از تهران فرستاده شده بود، بستند»(از رنجی که می‌بریم/ درّه‌ی خزان‌زده: ۱۷)؛ «و تا صبح خانه‌ای نمانده بود که در و پنجره‌اش را نشکسته باشند و آدم زنده‌ای پیدا نمی‌شد که به ردیف طناب‌های سفید و نوی که با مسلسل‌ها از تهران فرستاده شده بود نبسته باشند»(از رنجی که می‌بریم/ درّه‌ی خزان‌زده: ۱۴) و در روایت «زیرابی‌ها» دوباره به آن اشاره می‌شود: «ردیف کارگرانی را که در آن دو روز با طناب‌های سفید و ضخیم به هم بسته بودند و به دسته‌های بیست‌تایی، از این گوشه به آن گوشه می‌کشیدند هرگز از خاطر نمی‌برد»(از رنجی که می‌بریم/ زیرابی‌ها: ۲۰).

حجم زیادی از روایت دوم(زیرابی‌ها) به یادآوری خاطرات و حوادث گذشته اختصاص یافته و بیشتر افکار اسد در تبعید، مربوط است به یادآوری حادثه‌ی زیراب و آنچه که بر او و دیگر کارگران گذشته: «وقایعی که در آن دو روز اتّفاق افتاده بود برای او، یک داستان گذشته نبود؛ وقایعی بود که همیشه صورت حضور به خود می‌گرفت و جلو چشمش بود؛ نمی‌توانست فراموش کند»(از رنجی که می‌بریم/ زیرابی‌ها: ۲۰).

گستره‌ی مکانی: در روایت «درّه‌ی خزان‌زده»، موضع کانون‌ساز متحرّک و متوالی است. او همان گونه که از منظر ایدئولوژیک، نگاهی مسلّط بر متن دارد، از منظر جغرافیایی نیز در موضعی فراتر قرار گرفته و با دیدی عمودی و از بالا به پایین، مناظر و ورویدادها را می‌نگرد؛ وی ابتدا با دیدی کلّی و پرنده‌وار گستره‌ی مکانی را به تصویر می‌کشد و سپس دید خود را جزئی و محدود می‌سازد. او به واسطه‌ی دانای کل بودن، قادر به مشاهده‌ی مکان‌ها و زوایایی است که از دید دیگران پنهان است.

دید کلّی: «سه بعدازظهر، سوت تعطیل کار معدن، مثل همه روز در هوای سرد و مه‌آلود درّه‌های زیراب پیچید و در همه جا نفوذ کرد: لابه‌لای شاخه‌های درخت‌هایی که برگ ریخته بودند و در زیر شیروانی‌های آهنی و یا تخته‌کوبی که در طول درّه‌های معدن به چشم می‌آمدند و در زیر سقف تونل‌های دراز و تاریکی که حیات یک عدّه انسان را به صورت گرد تیره‌ی زغال درمی‌آوردند و دوباره به خورد خود آن‌ها می‌دادند»(از رنجی که می‌بریم/ درّه‌ی خزان‌زده: ۵).

دید جزئی: «همه دست از کار کشیدند و با قیافه‌هایی ناشناس و از گرد زغال پوشیده که در میان آن‌ها فقط سفیدی چشم‌ها و اگر هم کسی حوصله داشت، لبخندی بزند، زردی دندان‌ها پیدا بود...»(همان:

همانجا)؛ هر دو مورد جانبداری و نگاه ترحّم‌برانگیز و حاکی از دلسوزی نویسنده نسبت به کارگران را نشان می‌دهد. حال این نگاه در روایت دوم، نگاهی افقی است؛ گویی نویسنده، خود، عضوی از تبعیدی‌هاست و در میان آن‌ها و گفتگوهایشان حضور دارد: «چراغ روی میز دود می‌کرد. بوی نفت بیشتر شده بود. در بیرون اتاق سوز می‌آمد و از سرمای خشک شب خبر می‌آورد و اسپندار در فکر فرورفته بود»(از رنجی که در می‌بریم/ درّه‌ی خزان‌زده: ۲۶)؛ در واقع راویِ مسلّط و فراتر از متن، از موضع برتر خویش فرود آمده و در میان کارگران تبعیدی جای گرفته است.

ارجاع دقیق به مکان‌ها نیز، نشان‌دهنده‌ی اشراف کامل نویسنده به محیط واقعه است و مهر تأییدی است بر این که این روایت حاصل مشاهدات نویسنده در زمان عضویت در حزب توده بوده و چه بسا خود شاهد عینی ماجرا نیز بوده باشد: «خانه‌ی او طرف مقابل درّه، کمی بالاتر از نقطه‌ای که اطاق کارش قرار داشت واقع شده بود. و او تا خود را به آنجا برساند درست نیم ساعت طول می‌کشید»(از رنجی که در می‌بریم/ درّه‌ی خزان‌زده: ۶).

۳-۳-۴- مؤلّفه‌های سوسیالیستی منعکس‌شده در لایه‌ی روایی

مؤلّفه‌ها و آموزه‌های سوسیالیستی منعکس شده در لایه‌ی روایی روایتِ نخست را می‌توان چنین برشمرد:

۱- قراردادن کانونی‌شدگان در دو جبهه‌ی متخاصم که ترسیم‌کننده‌ی نبرد طبقاتی میان پرولتاریا(کارگر) و بورژوا(سرمایه‌دار) است.

۲- ترسیم و برجسته‌سازی سرکوب پرولتاریا به عنوان یکی از مراحل تحقّق انقلاب سوسیالیستی.

۳- نگاه حاکی از اظهار نوعی دلسوزی راوی نسبت به کانونی‌شدگان جبهه‌ی کارگری و ابراز تنفّر و نگاه تمسخرآمیز به کانونی‌شدگان جبهه‌ی حکومتی.

۴- ضد مذهب نشان دادن وصالی که نماد آرمان‌های حزب است به تأسّی از عقیده‌ی مارکس نسبت به مذهب و جمله‌ی معروف او که «دین افیون توده‌هاست».

۵- نشان دادن عدم دلبستگی مبارزان انقلابی به عشق و تعلّقات عاطفی که مبارز را از تعهّداتش باز می‌دارد.

۶- آرمان‌گرایی و نگاه امیدوارانه به آینده: در روایت‌های رئالیسم سوسیالیستی، مرگ به معنای شکست و پایان مبارزه نیست؛ بلکه مرحله‌ای است که برای رسیدن به پیروزی باید طی کرد؛ چرا که پیروزی به آسانی به دست نمی‌آید و پرولتاریا در این مسیر شکست‌های زیادی را متحمّل می‌شود؛ امّا پیروزی نهایی و تحقّق جامعه‌ی بی‌طبقه(سوسیالیسم)، وعده‌ای قطعی و حتمی در نظریّه‌ی تکامل تاریخی بشر است(ساچکوف، ۱۳۶۲: ۲۴۳-۲۴۴).

لایه‌ی روایی روایت دوم – زیرابی‌ها- فاقد آموزه‌های سوسیالیستی – از نوع حزبی- است و در آن درگیری و تقابل طبقاتی مشاهده نمی‌شود. کانونی‌شدگان، همگی در یک جبهه، جبهه‌ی پرولتاریا، قرار دارند. البتّه اسد در تبعید همچنان در گرو استعمار است و مجبور است در ساخت زندان جدید شهر با عوامل سلطه همکاری کند؛ امّا پس از مهاجرت به کلّی از قید استعمار و احساس گناه رها می‌شود و زندگی‌اش به تعادلی پایدار می‌رسد. او در این مسیر به رشد و پختگی نیز دست می‌یابد. او، شخصیّت فرعی روایت اوّل است که قهرمان حزب را الگوی خویش می‌یابد؛ امّا در روایت دوم که خود، شخصیّت کانونی آن است، مبارزِ مردّدی است که بر سر دو راهی مبارزه و عافیت‌طلبی، عافیت‌طلبی را برگزیده و دست از مبارزه می‌شوید.

۳-۴- تجزیه و تحلیل روایت در سطح لایه‌ی متنی

لایه‌ی متنی شامل خردلایه‌های واژگانی، نحوی و بلاغی است:

۳-۴-۱- خردلایه‌ی واژگانی

واژگان علاوه بر رسالت معنایی و ارتباطی که بر دوش دارند، می‌توانند بستری برای تجلّی ایدئولوژی و باورها در متن نیز باشند و انتخاب یک واژه به طور کلّی یا از نظر بافتی، نشان‌دهنده‌ی هنجارها و ارزش‌ها است(فرکلاف، ۱۹۸۹: ۱۱۶).

واژگان: نویسنده در «درّه‌ی خزان‌زده» با انباشتن متن از واژگان نظامی، سعی در نشان دادن قدرت نظامی نیروهای حکومتی و وجود جنگی نابرابر دارد. به عنوان مثال تنها در یک صفحه‌ی این روایت با تعداد نسبتاً زیادی از واژگان نظامی از جمله: سربازان، سرجوخه، مسلسل و فرمان آتش، تفنگ‌ها، گردان، رگبار و سرکار ستوان، مواجهیم؛ این در حالی است که کارگران دست خالی و بدون دفاع ترسیم می‌شوند(رک: از رنجی که در می‌بریم/ درّه‌ی خزان‌زده: ۱۳)؛ و در روایت دوم با توجّه به درونمایه‌ی آن، با واژگان حوزه‌ی تبعید و مهاجرت مواجهیم: تبعید، بازداشت، آزادی، شهربانی، کار، زندان جدید شهر، مُفتّش، فراری‌ها، دادگستری، غربت، تسلیت، دلداری و بی همزبانی، و واژگان حوزه‌ی کارگری و بنّایی: جرز دیوار، ماله، نردبان، گل و آهک.

نام‌دهی و ارجاع: شیوه‌ی نام‌گذاری نشان از علایق و ایدئولوژی نام‌دهنده دارد و قطعاً دارای بار معنایی تأثیرگذاری است. نام‌گذاری اصولاً برای توصیف و توضیح به کار می‌رود: «ولی نه کسی جز این دامن به کمرزده‌ها و سر نیزه به‌دست‌ها از تهران می‌آمد و نه رادیویی در دسترس بود»(از رنجی که می‌بریم/ درّه‌ی خزان‌زده: ۱۱)؛ که منظور از «دامن به کمرزده‌ها» و «سرنیزه به دست‌ها»، مأموران حکومتی است.

در رابطه با مؤلّفه‌ی سبکی «نام‌دهی» می‌توان به نام مجموعه داستان و نام روایت نیز اشاره داشت. از نظر ژرار ژنت، هیچ متنی به صورت عریان در اختیار خواننده قرار نمی‌گیرد و همواره عناصر و واژگانی،

آستانه‌ی متن را در بر می‌گیرند که برای ورود به جهان متن باید از آن گذشت(پالینگ، ۲۰۰۲: ۱۴۱)؛ از نظر ژنت، نام معمولاً دربردارنده‌ی چکیده‌ای از محتوای اثر است و این چکیده، اغلب با استفاده از نماد و استعاره نشان داده می‌شود و تحلیل‌های معناشناسی برای پی بردن به معنای مکنون در نام یک داستان یا هر اثر ادبی ضروری است(ژنت و کرامپ، ۱۹۸۸: ۷۰۷)؛ نام مجموعه‌ی «از رنجی که می‌بریم»، نشان از محتوای روایت‌هایی دارد که در آن‌ها، رنج‌هایی که مبارزان سیاسی و کارگران در راه تحقّق اهداف سوسیالیستی خود متحمّل شده‌اند، ترسیم شده است. علاوه بر این، شناسه‌ی فعل «می‌بریم»، نویسنده را زیرمجموعه‌ی طبقه‌ی پرولتاریا قرار داده و موضع وی را مشخّص کرده است. در واقع نویسنده با نامی که برگزیده، مرزی میان گروه خودی و غیر خودی ایجاد کرده و گروه خودی را کانون توجّه مخاطب قرار داده است. عنوان «درّه‌ی خزان‌زده»، متناسب است با زمان وقوع حادثه که آذرماهِ فصل پاییز است. «درّه‌ی خزان‌زده» – درّه‌ی زیراب- می‌تواند نماد جامعه‌ی ایران آن روز، و شرایط حاکم بر آن، مشتی نمونه‌ی خروار باشد. «زیرابی‌ها»، معرّف هویّت تبعیدشدگان است و معنای ضمنی یا کنایی خاصّی را در بر ندارد.

ارجاع برخلاف نام‌دهی، اصولاً با کتمان و پوشیده‌گویی همراه است؛ زیرا مخاطب بنا به دلایل ایدئولوژیک، ترس، احتیاط و یا جانب‌داری، از بیان نام و یا مفهومی پرهیز می‌کند و آن را به بیرون متن یا پیش‌زمینه‌ی ذهنی مخاطب ارجاع می‌دهد: «کسانی که از طبقه‌ی اوّل به شمار رفته بودند و خطرناک‌ترین افراد محسوب می‌شدند یا به جنگل فرار کرده بودند و یا گرفتار شده بودند»(از رنجی که می‌بریم/ درّه‌ی خزان‌زده: ۱۸)؛ که منظور نویسنده، سران حزب توده است و اشاره به بخشی از روایت دارد که در مورد آن مخفی‌سازی شده،؛ فرار و خیانت سران حزب. «اسد می‌دانست که وصالی، نامزد خود را در خلخال به انتظار نشانده و سرش به کار دیگری است»(همان: ۱۸)؛ منظور از کار دیگر، فعّالیّت‌های مبارزاتی است. «آنچه مورد علاقه‌ی او می‌توانست باشد، دیگر در همان زیراب نمانده بود. با خود او تا کرمان آمده بود و با دیگران که شنیده بود به قشم و بندرعبّاس تبعید شده‌اند تا کنار آب‌های گرم خلیج نیز کشیده می‌شد»(همان/ زیرابی‌ها: ۲۱)؛ در اینجا سخن از آرمان‌های انقلابی است که به طور مبهم به آن اشاره شده است.

دشواژه‌ها:[۱] در هر زبان، واژگان و اصطلاحاتی وجود دارند که دارای صورت یا مفهومی ناخوشایند، نامطلوب یا غیر مؤدّبانه هستند و به همین دلیل، اعضای جامعه‌ی زبانی از کاربرد صریح و مستقیم آن‌ها اجتناب می‌کنند؛ این قبیل صورت‌ها، محرّمات یا تابوهای زبانی و یا دشواژه نامیده می‌شوند(مدرّسی، ۱۳۶۸: ۷۹). در کلّ متن روایت «درّه‌ی خزان‌زده»، تنها یک دشواژه به کار رفته که در جریان گفتگوی دو عضو از جبهه‌ی نظامی(افسر فرمانده و سرجوخه حیدر باباخانلو) به کار برده می‌شود: «– پدرسوخته! به تو

[۱] - Taboo Word.

میگم. آتش کن! دشمن داره نزدیک میشه!»(از رنجی که می‌بریم/ درّه‌ی خزان‌زده: ۱۶)؛ در روایت «زیرابی‌ها» نیز به چند دشواژه‌ی رقیق‌تر برمی‌خوریم که اسد به دلیل احساس عذاب وجدان ناشی از همکاری اجباری با استعمارگران در ساخت زندان جدید کرمان در مورد خود به کار می‌برد: «کاشکی تنه‌ی لش من زیر همین جرزها می‌موند و راحت می‌شدم»(از رنجی که می‌بریم/ زیرابی‌ها: ۲۵)؛ «این دیوارهای بندکشی‌نشده‌ی زندونو که دست‌های چلاق شده‌ی من در بالا آوردنش شریک بوده...»(همان: ۲۶)؛ و در مورد زندان شهر: «اگه فرار کرده بودم که دیگه مجبور نبودم توی این بنای جهنّمی کار کنم»(-همان: ۲۵)؛ این دشواژه‌ها در حقیقت از جانب نویسنده‌ی متن نثار شخصیّت‌ها می‌شود.

تکرار: تکرار می‌تواند تکرار در واژه، عبارت یا بازنمایی یک رویداد در روایت باشد.؛ امّا در هر صورت به منظور تأکید از آن استفاده می‌شود و طبعاً آنچه که مورد تأکید و سفارش است برخاسته از علایق و باورهاست؛ به عنوان مثال تکرار کلمه‌ی «دولت» به کرّات از زبان یکی از اعضای جبهه‌ی نظامی در مقابل کارگران، نشان از این دارد که این جبهه که نمود جبهه‌ی بورژوازی یا سرمایه‌داری در این روایت است به عنوان نمایندگان حکومت به سرکوب پرولتاریا(کارگران) پرداخته و از طرفی موضع متن و نویسنده را نیز در تقابل با حکومت نشان می‌دهد: «آقای مهندس... شما هرچی باشه، مستخدم دولتید. دولت، خرج تحصیل شما رو داده... شما رو تربیت کرده. همچین نیست؟ به گردن شما هم لابد حق داره... آخرش یه موقع سختی هم پیش میاد که امثال شما باید حق‌شناسی خودتون رو نشون بدید. البتّه خود شما بهتر می‌دونید. من چی بگم؟»(از رنجی که می‌بریم/ درّه‌ی خزان‌زده: ۷)؛ «کارگرهای شما... ازشون برای دولت خبرهایی می‌رسه... تصمیم‌های دولت همیشه به نفع کارگرهاست. اونهم در این روزها... شما که من حتم دارم به وظیفه‌ی خودتون عمل خواهید کرد و از همکاری با مأمورین دولت مضایقه نخواهید فرمود»(همان: ۸).

۳-۴-۲- خردلایه‌ی نحوی

صورت‌های زبانی، تنها زمانی می‌توانند مفهوم‌مند شوند که درون چارچوب قواعد دستوری زبان و با ترکیب و همنشینی در ساختی بزرگ‌تر به نام جمله قرار گیرند. از این رو، ساختار نحوی در شناسایی سبک و انعکاس ایدئولوژی، نقشی مهم بر عهده دارد.

وجهیت: «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 احمدی گیوی، ۱۳۸۵: ۷۲). وجهیت، عاملی است که بررسی آن در لایه‌ی نحوی، نشانگر قدرت یا ضعف گوینده است. در روایت «درّه‌ی خزان‌زده» با توجّه به این که متن از نوع سیاسی و تبلیغاتی و گزارشی واقعگراست، جملات عموماً خبری است و از آنجا که راوی یا کانونی‌ساز، دانای کل

و مسلّط بر متن است، صدای فرادست از جانب او بر متن احاطه دارد. وفور و غلبه‌ی جملات خبری در یک متن، نشان‌دهنده‌ی میزان تأثیرگذاری یا حداقل، تلاش برای تأثیرگذاری است که این امر در این روایت با توجّه به هدفی که متن برای آن تولید شده، قابل مشاهده است: «از تهران که برای او هیچ‌گونه خبری نمی‌فرستادند. اداره‌ی معادن هم کاملاً ساکت بود.»(از رنجی که می‌بریم/ درّه‌ی خزان‌زده: ۹)؛ «تنها وصالی بود که خیلی بعجله اردش را خواندند و...»(همان: ۱۴)؛ «به قدری زود محکومش کردند که حتّی خودشان به وحشت افتادند»(همان: ۱۶).

با توجّه به نوع کلام سرکار ستوان و جملات امری وی خطاب به مهندس معدن، راوی نیروهای نظامی را در موضع قدرت نشان داده است؛ این در حالی است که مهندس معدن نیز در مقابل آمریت نیروی حکومتی، موضع ضعف اتّخاذ نکرده و راوی، مقاومت وی را در جریان گفتگوها که نشان از ایستادگی طبقه‌ی کارگر دارد، ترسیم نموده است: سرکار ستوان: «آقای مهندس! ازین ساعت حق ندارید از من جدا شید. البتّه خواهید بخشید. گزارش وقایع رم داده م صورتجلسه کنند. البتّه امضا خواهید فرمود»(از رنجی که می‌بریم/ درّه‌ی خزان‌زده: ۱۱)؛ مهندس معدن: «اگر من در اینجا مسؤولم – بله سرکار ستوان – اجازه نمی‌دهم کسی با سلاح وارد تونل‌ها بشه. چه می‌فرمایید؟ وگرنه بازرسی ساده شما و یا هرکس دیگر که اشکالی نداره، البتّه مأموریت رسمی هم باید داشت»(همان: ۱۰)؛ ضمن دیالوگ‌ها و همراه با جملات امری سرکار ستوان خطاب به مهندس معدن، جملاتی سوالی نیز ادا شده که متضمّن پرسش و پاسخی نیست و در واقع القاکننده‌ی تهدید، توبیخ و تَحکّم است: «–خوب. جناب آقای مهندس! گزارش میدند که کارگرهای معدن شما مسلّحند. نیست؟ چرا این قدر گرفته‌اید؟... راستی الان هم که کارگرهای شما تیراندازی کردند. لابد شمام شنیدید؟»(همان: ۹–۱۰).

در روایت زیرابی‌ها نیز، هدف آگاه ساختن مخاطب از وضعیّتی است که پس از سرکوب، دامان تبعیدی‌ها را گرفته است که در لایه‌ی نحوی، جملات خبری در انعکاس این امر نقشی مهم بر عهده دارند. استفاده از جملات خبری را در کنار تمهیدات دیگر می‌توان در برانگیختن حس محبّت و دلسوزی نسبت به طبقه‌ی پرولتاریا مؤثّر دانست و به موضع نویسنده در دفاع از طبقه‌ی کارگر و مشروعیت بخشیدن به ستیز علیه سلطه پی برد: «اسد، بیش از پنج روز به فکر مادرش نبود. و وقتی به کرمان رسیدند، بیکاری و در به دری، کارهای بزرگ‌تری را به پیشباز او می‌فرستاد. فقط دلش از این می‌سوخت که چرا مادرش چهار ساعت پس از حرکت دسته‌ی آن‌ها از تهران، در همان بیمارستان راه آهن جان داده بود و چرا او نتوانسته بود آخرین ساعت عمرش پهلوی او باشد»(از رنجی که می‌بریم/ زیرابی‌ها: ۱۹)؛ «اسپندار همین یک اطاقی را که هم داشت، نتوانسته بود مرتّب کند. زندگی موقّتی تبعید، او را نمی‌گذاشت به فکر اطاق

و خانه‌ی خود باشد. گرچه شغل دادیاری شهر کرمان ایجاب می‌کرد که به سر و روی خود بیشتر بپردازد»(همان: ۲۳-۲۴).

صدای نحوی: صدای فعّال در متن، بیانگر قدرت و صدای منفعل بیانگر ضعف و فرودستی است که این مؤلّفه با بررسی جملات معلوم و مجهول متن مشخّص می‌شود. به عبارت دیگر، جملات معلوم دارای صدای فعّال هستند و از اطمینان و قدرت خبر می‌دهند؛ امّا جملات مجهول، دارای صدای منفعل هستند و بیشتر دارای تأثیرپذیری هستند تا تأثیرگذاری. با توجّه به اشراف کامل نویسنده به وقایع و همچنین تسلّط وی بر متن، جملات به کار رفته از نوع معلوم و دارای صدای نحوی فعّال هستند. در جملاتی که فاعل آن‌ها نامعلوم است، کاملاً مشخّص است که فاعل نیروهای نظامی است. البتّه در چند مورد نویسنده محافظه‌کارانه عمل کرده و از جملات مجهول و یا دارای فاعل کلّی و مبهم استفاده کرده است. «این عدم اشاره‌ی مستقیم به عاملان با نیّت نویسنده، سازگار است؛ زیرا نویسنده یا از هویّت این افراد مطمئن نیست و یا نمی‌خواهد با اعلام آن مورد انتقاد قرار گیرد یا دردسری برایش درست شود»(یارمحمّدی، ۱۳۸۳: ۱۶۰). «کسانی که از طبقه‌ی اوّل به شمار رفته بودند و خطرناک‌ترین افراد محسوب می‌شدند یا به جنگل فرار کرده بودند و یا گرفتار شده بودند»(از رنجی که می‌بریم/ درّه‌ی خزان‌زده: ۱۸)؛(منظور نویسنده، سران حزب است که نویسنده پوشیده‌گویی کرده است)؛ «رفقایش در تهران از او خواسته بودند که در کرمان آن‌ها را پیدا کند و کارهاشان را برسد و سرپرستی کند»(همان/ زیرابی‌ها: ۲۶)؛(رفقایش، مقامات حزب توده‌اند که در تهران مستقرند)؛ استفاده از اسامی مخفّف نیز نشان از انفعال و محافظه‌کاری دارد: «ناگهان به یادش افتاد که صبح همان روز سرهنگ د... را دیده بوده است که سرتاسر درّه‌های زیراب را می‌پیموده و به همه‌جا دقیق می‌شده است»(همان/ درّه‌ی خزان‌زده: ۷)؛ که «سرهنگ د» در واقع «سرهنگ دولو» است.

قطب کلام: در قطبیّت، گزاره‌ها از این نظر که به چه میزان از اعتبار مثبت یا منفی برخوردارند، بررسی می‌شوند. با توجّه به این که هدف متن، تأثیرگذاری روی مخاطب و همراه کردن وی با خود در موضع ایدئولوژیکِ همراهی با طبقه‌ی کارگر و ستیز با عوامل سلطه است، جملات به کار رفته دارای قطبیّت مثبت و دربردارنده‌ی مفهوم انگیزش، ترغیب و تبلیغ می‌باشند؛ امّا در بخشی از روایت زیرابی‌ها که اسد از کار در زندان شهر خسته و پشیمان و درگیر کشمکشی درونی است، شروع به ادای جملات بازدارنده و نهی‌کننده می‌کند: «من نمیخوام تا اون وقت صبر کنم... میخوام دیگه رنگ این دیوارای بندکشی نشده رو نبینم. میخوام دیگه هیشکی نتونه رنگ این زندون رو ببینه. هیشکی!»(از رنجی که می‌بریم/ زیرابی‌ها: ۲۶)؛ «من چرا بیشتر ازین صبر کنم؟ دیگه نمیخوام تو این شهر بمونم. کار دیگه‌ای هم نمیخوام بگیرم...»(همان: ۲۷)؛ همچنین اوستامحمّدولی بنّا که او نیز پس از آگاهی از سرنوشت زیرابی‌ها، دیگر تمایلی به ادامه‌ی

کار در ساختمان زندان جدید شهر ندارد: «من که نمی‌تونم واسه مردم خونه‌ی مجانی بسازم... حالا که نمیتونم دیگه چرا دیوارای زندون شهرشون رو بالا ببرم. من دیگه پیر شدم. برام قباحت داره. عرضه‌ی اسد رم که ندارم... بایس فرار کنم. بدبختی اینه که بندر عبّاسم نمیتونم برم»(همان: ۲۶).

۳-۴-۳- خرد لایه‌ی بلاغی

استفاده از تمهیدات بلاغی، یکی از راه‌های اقناع‌سازی است که صدای فرادست برای القای ایدئولوژی خود به مخاطب به کار می‌گیرد. از مهم‌ترین شگردهای بلاغی در این متون که بازتاب‌دهنده‌ی مؤلّفه‌های سوسیالیستی و ایدئولوژی نویسنده‌اند، می‌توان به تقابل، پیوستگی و انسجام، استعاره، کنایه و تعریض اشاره کرد:

تقابل: مهمترین و معنادارترین مؤلّفه‌ی سبکی در لایه‌ی بلاغی است که کلّ روایت نخست بر اساس آن شکل گرفته است(روایت دوم، فاقد این مؤلّفه است). در روایت «درّه‌ی خزان‌زده»، دو گروه نظامی و کارگری، یا به عبارتی دو طبقه‌ی بورژوازی و پرولتاریا در مقابل هم قرار داده شده‌اند و درونمایه‌ی اصلی روایت، نبرد این دو جبهه است که در جریان آن به یکی از مراحل انقلاب سوسیالیستی که سرکوب طبقه-ی کارگر است، پرداخته شده است. نویسنده علاوه بر طرح داستان که بر این مبناست، این تقابل را در شخصیّت‌پردازی نیز انعکاس داده و در این نبرد، نیروهای حکومتی را صاحب انواع و اقسام تجهیزات نظامی و کارگران را بی‌دفاع، مظلوم و بی‌خبر، در یک جنگ ساختگی و نابرابر ترسیم نموده است: کارگران «چراغ‌های معدن خود را به دست گرفتند و با کولواره‌ای که داشتند به سمت خانه‌های خود از زیر درخت‌ها و از فراز چاله‌های پر از آب می‌گذشتند.»(از رنجی که می‌بریم/ درّه خزان زده: ۵)؛ «عدّه‌ی سربازان اکنون از پنجاه نفر می‌گذشت. سه تا از مسلسل‌ها را همانجا، جلوی عمارت بهداری کار گذاردند و سی نفر در اطراف آن سنگر بستند... آن گروهان دیگر که از شاهی می‌رسید نیز ورود خود را با چند رگبار مسلسل اعلام کرده بود»(از رنجی که می‌بریم/ درّه خزان زده: ۱۳).

پیوستگی و انسجام: هر متن پیوسته دارای یک گزاره‌ی اصلی و یک پیام محوری است که دیگر گزاره‌ها حول آن شکل می‌گیرند در راستای انعکاس آن می‌کوشند. با توجّه به کوتاه بودن روایت، نویسنده در پرداختن به موضوع و فضایی که در اختیار دارد با محدودیت مواجه است؛ در نتیجه تمامی متن به موضوع اصلی و شرح واقعه اختصاص یافته است. در بخش‌هایی که نویسنده، خلاقیت‌هایی هنری همچون تشبیه و توصیف به خرج می‌دهد، نیز در پی ملموس کردن صحنه‌ی ماجرا برای مخاطب است: «سکوت آن اطراف را پرش یک کلاغ سرسخت و پرطاقت هم بر هم نمیزد. همه آرام و بی‌صدا، همچون مشایعت‌کنندگانی که از گورستان برمی‌گردند، ساکت و بی‌صدا به طرف خانه‌های خود برمی‌گشتند»(از رنجی که می‌بریم/ درّه‌ی خزان زده: ۵).

استعاره: استعاره‌ها از آنجا که در زبان رخ می‌دهند، محملی برای ظهور ایدئولوژی‌ها به شمار می‌آیند. استفاده از استعاره به عنوان یک مؤلّفه‌ی سبکی به تولیدکننده‌ی اثر کمک می‌کند تا با استفاده از شگردهایی چون برجسته‌سازی، کمرنگ‌سازی و یا پنهان‌سازی، احساس و درک کاذبی از یک امر را برای مخاطب ایجاد کند. یکی از انواع این استعاره‌ها، استعاره‌های شخصیّت‌بخشی[1] است. در این نوع استعاره با دادن ویژگی‌های انسانی به هستومندهای غیرانسانی، آن‌ها را بهتر درک می‌کنیم. در این دو روایت نیز این استعارات در جهت تأکید بر مظلومیت طبقه‌ی کارگر و بازنمایی بهترِ سلطه‌ی حاکم بر این طبقه به کار برده شده است:

«فقط به وقایعی می‌اندیشید که همچون شیاطین لجوج، روی سیم نقّاله‌ی(۲) درّه‌های زیراب، و روی بام خانه‌های کارگران به رقص در آمده بودند و بیتابی می‌کردند.»(از رنجی که می‌بریم/ درّه خزان‌زده: ۱۲)؛ «مهندس در تنهایی بازداشتگاه خود قدم میزد و به حوادثی که همچون یک دیو مهیب پاشنه‌ی سنگین و عظیم خود را به روی درّه‌های زیراب می‌گذاشت و زندگی انسان‌ها را می‌فشرد، می‌اندیشید. و صدای رگبار مسلسل‌ها دم به دم افکار او را از جایی می‌برید و به جای دیگر می‌دوخت.» همان: ۱۳)؛ «مه سنگینی که درّه‌های زیراب را با همه آن اطراف در خود فرو برده بود، طنین هشت ضربه تفنگ را بلعید و دوباره آواری از اندوه و سرما بر سر همه آن اطراف فرو ریخت»(همان: ۱۷).

همچنین استعاره‌های جهتی یا مکان‌مند که نظامی از مفاهیم را بر اساس یک مفهوم مکانی(جهت) سازماندهی می‌کنند و به درون و بیرون، مرکز و حاشیه و بالا و پایین اشاره دارند؛ مثلا در استعاره‌ی مفهومی «کنترل‌کننده، بالا و کنترل‌شونده، پایین است»، جهت بالا نشان‌دهنده‌ی موضع قدرت، و پایین، نشان‌دهنده‌ی موضع ضعف و فرودستی است که این امر در توصیف مکان استقرار کارگران قابل مشاهده است:

«وقتی که خانه‌ها همه غارت شد و آب‌ها از اسیاب افتاد، اجازه یافتند که کلنگ‌های خود را به دوش بگیرند و از زیر برق سرنیزه‌های وحشی و گرسنه، دوباره به تاریکی سرد و اطمینان‌بخش دالان‌های دراز و مرطوب معدن پناه ببرند»(از رنجی که می‌بریم/ درّه‌ی خزان‌زده: ۱۸)؛ «سوت تعطیل کار معدن در همه جا نفوذ کرد... زیر سقف تونل‌های دراز و تاریکی که حیات یک عدّه انسان را به صورت گرد تیره زغال درمی آوردند و دوباره به خورد خود آن‌ها می‌دادند»(از رنجی که می‌بریم/ درّه خزان‌زده: ۵).

و کاربرد استعاره‌ی جهتی «خوب بالاست» در مورد وصالی: «او که به دیگران همیشه از بالا نگاه می‌کرد و گردنی افراشته داشت، خیلی زود توجّه دادرس‌ها را به خود جلب می‌کرد... هدف چشم هرکسی بود»(همان: ۱۴)؛ نکته‌ی قابل توجّه دیگر، وجود «ساختمان زندان جدید شهر» به عنوان نماد

[1] . Personification.

استعمار است که در حدِّ فاصل موضع فرادست و فرودست و فضای بیناگفتمانی استعمارگر و استعمارزده واقع است و اسد به عنوان نماینده‌ای از طبقه‌ی استعمارزده، همکاری‌اش در بالا بردن دیوارهای آن را همدستی با استعمارگر و کمک به تثبیت قدرت وی می‌داند و از این جهت، دچار تناقض و عذاب وجدان است: «کاشکی این تنه لش من زیر همین جرزها می‌موند و راحت می‌شدم»(از رنجی که می‌بریم/ زیرابی‌ها: ۲۵).

کنایه و تعریض: اشارات کنایه آمیز به «تهران» به عنوان مقرّ حکومت و اداره‌ی معادن که سکوت اختیار کرده، موضع انتقادی متن را در مقابل حکومت نشان می‌دهد: «از تهران که برای او(مهندس معدن) هیچ خبری نمی‌فرستادند. اداره‌ی معادن هم کاملاً ساکت بود. حتّی پاسخ گزارش اخیر او را درباره‌ی افزایش محصول بی‌جواب گذاشته بودند»(از رنجی که می‌بریم/ درّه خزان زده: ۹)؛ «آدم زنده‌ای پیدا نمی‌شد که به ردیف طناب‌های سفید و نوی که با مسلسل‌ها از تهران فرستاده شده بود، نبسته باشند»(همان: ۱۴)؛ «به قدری زود محکومش کردند که حتّی خودشان به وحشت افتادند. برای اجرای حکمش از تهران کسب تکلیف کردند و تهران نیز به سرعت عمل خیلی علاقه داشت»(همان: ۱۶)؛ «دست‌های او را یک تکّه از همان طناب‌های سفید و نوی که با تفنگ‌ها از تهران فرستاده شده بود، بستند»(همان: ۱۷)؛

و عبارات کنایی مثبت در مورد وصالی: «... شاید بیشتر از رفقای خود چشمش باز نبود؛ ولی همه به او احترام می‌گذاردند... هدف چشم هر کسی بود»(همان: ۱۵)؛ «او که به دیگران همیشه از بالا نگاه می‌کرد و گردنی افراشته داشت، خیلی زود توجّه دادرس‌ها را به خود جلب می‌کرد»(همان).

۵ -۳- «درّه‌ی خزان‌زده»، روایتی در ژانر ناداستان خلاق

چنانچه پیشتر اشاره شد، یکی از کارکردهای سبک‌شناسی انتقادی، تعیین ژانر یک اثر است. بررسی لایه‌ی گفتمانی «درّه‌ی خزان‌زده»، نشان داد که این روایت، دارای بن‌مایه‌ی تاریخی است و در واقع نه داستان، بلکه روایتی برگرفته از دل واقعیّت است. این در حالی است که در مورد روایت دوم با توجّه به نیافتن مدارک و مستندات تاریخی در مورد آن، نمی‌توان چنین حکمی صادر کرد؛ اگرچه نامه‌ی اسد، دارای واقعیّت‌مانندی است، این که توصیفات نویسنده از احوال زیرابی‌ها، همانی است که واقعاً بر آن‌ها گذشته، یا زاییده‌ی تخیّل نویسنده است، مشخّص نیست. لازم به ذکر است که در یک طبقه‌بندی کلّی، متون قابل تقسیم به دو دسته‌ی داستان و ناداستان هستند. داستان‌ها، زاییده‌ی تخیّل نویسنده‌اند؛ امّا ناداستان‌ها، درونمایه‌ای حقیقی دارند و ارجاع آن‌ها به اشخاص و اماکن حقیقی و بیرونی است. سفرنامه‌ها، سرگذشت‌نامه‌ها، اتوبیوگرافی و حتّی مقالات علمی، زیرگونه‌ی ناداستان قرار می‌گیرند؛ البتّه با توجّه به نقش نویسنده که با استفاده از خلاقیت خود، آن‌ها را صناعتمند کرده و رنگی از ادبیّت به آن‌ها

زده است، نمی‌توان آن‌ها را تاریخ صرف قلمداد کرد. این گونه متون در مرز میان تاریخ و ادبیّات قرار دارند و «تاریخ بیهقی» نمونه‌ی والای این گونه متون در ادب فارسی است. در غرب به چنین روایت‌هایی که البتّه بیشتر شخصی و برگرفته از تجارب افراد می‌باشند، ناداستان خلاق می‌گویند؛ روایت‌هایی برگرفته از دل واقعیّت. با این اوصاف روایت «درّه‌ی خزان‌زده» را می‌توان یک ناداستان خلاق تاریخی- سوسیالیستی(از نوع حزبی) و روایت زیرابی‌ها را با اغماض و فرض بر واقعی بودن سرگذشت توصیف شده، یک ناداستان خلاق تاریخی- پسا استعماری به شمار آورد.

۴- نتیجه‌گیری

مجموعه‌ی از رنجی که می‌بریم به عنوان سیاسی‌ترین اثر آل احمد مطرح است. نتیجه‌ی سبک‌شناسی انتقادی دو قطعه از این اثر، حاکی از آن است که روایت «درّه‌ی خزان‌زده» را چه از لحاظ محتوا و چه ساختار، می‌توان به چارچوب الگوی نوشتارهای سوسیالیستی نزدیک دانست؛ ولی روایت «زیرابی‌ها»، فاقد مؤلّفه‌های سوسیالیستی است. در پاسخ به پرسش‌های پژوهش:

با توجّه به آنچه که از تحلیل لایه‌ی گفتمانی متون برآمد، روایت‌ها برگرفته از یک رخداد تاریخی می‌باشند و موضع نویسنده در انعکاس این رخداد، بویژه در روایت اوّل با توجّه به تحریف تاریخ، وارونه‌سازی حقیقت و لاپوشانی خیانت سران حزب، ایدئولوژیک و جانبدارانه و متأثّر از نگاه حزبی وی به ماجراست. در پاسخ به پرسش دوم در لایه‌ی روایی، علاوه بر تحریف بن‌مایه‌ی تاریخی روایت، صف‌آرایی شخصیّت‌ها در دو جبهه‌ی متخاصم کارگری و نظامی و وجود قهرمان کامل و فراانسانی که نمونه‌ی آرمان‌های حزب است، همچنین ترسیم صحنه‌ی سرکوب پرولتاریا به وسیله‌ی عناصر سلطه از مؤلّفه‌های سوسیالیستی این روایت به شمار می‌رود؛ این در حالی است که در روایت دوم، تقابل و یا نبرد طبقاتی وجود ندارد؛ بر فضای روایت دوم آرامشی از نوع آرامش پس از طوفان حاکم است؛ شخصیّت‌ها همه در یک جبهه- کارگران تبعیدی- ترسیم شده‌اند و اسد که در روایت اوّل به عنوان دوست و در حقیقت زیرمجموعه‌ی وصالی معرّفی می‌شود که رویای شبیه او بودن را در سر می‌پروراند، در این روایت به عنوان شخصیّت اصلی، کانونی‌سازی می‌شود؛ امّا این شخصیّت مرکزی، انسان کامل و قهرمان ایستا نیست؛ بلکه او یک شخصیّت پویا و مسأله‌دار است که در طیِّ روایت به رشد و پختگی می‌رسد. در لایه‌ی متنی «درّه‌ی خزان‌زده» نیز صدای نحوی فعّال، قطب مثبت و انگیزشی کلام، بسامد واژگان و تمهیدات بلاغی از قبیل انسجام، تقابل، استعاره، تعریض و کنایه‌ها نیز همگی در جهت هدف نویسنده و متن، همسو با یکدیگر در القای ایدئولوژی نقش دارند. در پاسخ به پرسش سوم نیز، از آنجا که روایت‌ها دارای بن-مایه‌ی تاریخی و برگرفته از واقعیّت‌اند، می‌توان آن‌ها را از نوع ناداستان به شمار آورد. با آنچه از این تحقیق حاصل شد، عنوان گونه‌ی پیشنهادی برای روایت اوّل، ناداستان خلاق تاریخی – سوسیالیستی و

برای روایت دوم، ناداستان خلاق تاریخی- پسااستعماری است. معرّفی مبسوط ژانر «ناداستان خلاق» از حوصله‌ی این بحث خارج است؛ همان گونه که مطالعه‌ی پسا استعماری روایت «زیرابی‌ها» که دارای درونمایه‌ی تبعید و مهاجرت است، پژوهشی دیگر را می‌طلبد. متونی از این دست که به مفاهیمی از قبیل هویت پیوند خورده، قرار گرفتن در فضای سوم یا بیناگفتمانی، حس نوستالژیک و یادآوری دردناک خاطرات گذشته و تقابل میان «من استعمارزده» و «دیگری استعمارگر» یا «جامعه‌ی مقصد» اشاره دارند در حوزه‌ی ادبیّات زندان، تبعید و مهاجرت جای می گیرند. این‌گونه متون، قابل بررسی از منظر مطالعات پسا استعماری با تکیه بر آرای نظریّه‌پردازانی همچون هومی بابا، اسپیواک و دیگران‌اند. با این حال، روایت دوم اگرچه منطبق با الگوی نوشتاری سوسیالیستی(حزبی) نیست، نشان از وجود عناصر سلطه در جامعه‌ای دارد که سرنوشت افراد و خصوصاً طبقه‌ی کارگر را دستخوش اهداف سیاسی، اقتصادی و بورژوازی خویش قرار می‌دهد.

یادداشت‌ها

۱- روزنامه‌ی داد(۱۸/ ۹/ ۱۳۲۵) گزارش می‌دهد که: از یکصد و چهل و هشت نفری که در معدن زیراب دستگیر شده بودند، سه نفر یعنی احمد وصالی، احمد شاهی و سیّدجلال کریمی در دادگاه زمان جنگ به اعدام محکوم شدند که حکم وصالی در هفدهم آذر اجرا شد؛ امّا رأی صادره برای دو متّهم دیگر به تجدید نظر رفت و اعدام نشدند. دادگاه نظامی زیراب به سرپرستی سرهنگ حسین شریلو و همراهی سروان حاتمی، سروان عشقی و سروان نادری تشکیل شده بود(نوری، ۱۳۹۴: ۲۶۰). مدّتی بعد در تاریخ ۱۳/ ۱۰/ ۱۳۲۵ روزنامه‌ی دموکرات ایران در صفحه‌ی اوّل خود درباره‌ی این دادگاه چنین نوشت: «این دادگاه موظف بود ماجراجویانی که علیه آرامش و امنیّت کشور و آسایش و رفاه اهالی، قیام مسلّحانه کرده بودند، به کیفر اعمال پلید و خیانت‌آمیزشان برساند».

۲- سیم نقّاله، دستگاهی است برای حمل مصالح و معمولاً سیم بوکسلی است که بین دو نقطه آویزان است و سطل و ظرف‌های مشابه از آن آویزان هستند و در طول آن کشیده می‌شوند.

منابع

- آبراهامیان، یرواند.(۱۳۷۷). **ایران بین دو** انقلاب(درآمدی بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران معاصر). ترجمه‌ی احمد گل‌محمّدی و محمّدابراهیم فتّاحی. چ ۱۱. تهران: نی.
- **اقدامات غیر قانونی**.(۱۳۲۶). شورای متّحده‌ی مرکزی. ج ۱. نشریّه‌ی وزارت کار.
- آل احمد، جلال.(۱۳۵۷). **از رنجی که می‌بریم**. چ ۲. تهران: امیر کبیر.
- ـــــــــــ.(۱۳۵۷). **یک چاه و دو چاله و مثلاً شرح احوالات**. تهران: رواق.
- ـــــــــــ.(۱۳۷۹). **در خدمت و خیانت روشن‌فکران**. چ۴. تهران: فردوس.

- انوری، حسن و حسن احمدی گیوی.(۱۳۸۵). **دستور زبان فارسی۲**. تهران: فاطمی.

- بوشه، راجر.(۱۳۸۵). **نظریّه‌های جباریت از افلاطون تا آرنت**. ترجمه‌ی فریدون مجلسی. تهران: مروارید.

- پنی‌کوک، الستر.(۱۳۷۸). «گفتمان‌های قیاس ناپذیر». ترجمه‌ی سیّدعلی‌اصغر سلطانی. **فصل‌نامه‌ی علوم سیاسی**. س۱. ش ۴. صص ۱۱۸-۱۵۴.

- ترشیزی، فاطمه بشری.(۱۳۹۴). **سبک‌شناسی انتقادی ترجمه‌ی داستان یوسف در قرآن و تورات**. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد: گروه زبان‌شناسی دانشگاه فردوسی مشهد.

- تلخابی، مهری.(۱۳۹۳). «بررسی رمان «پرنده‌ی من»، اثر فریبا وفی، از منظر سبک‌شناسی انتقادی». **فصل‌نامه‌ی تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیّات فارسی**. ش ۲۱. صص ۱۱۵-۱۵۴.

- خامه‌ای، انور.(۱۳۶۳). **فرصت بزرگ از دست رفته**. ج ۲. تهران: هفته.

- دُرپر، مریم(۱۳۹۰). **سبک‌شناسی نامه‌های امام محمّد غزالی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی**. رساله‌ی دکتری: گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد.

- دُرپر، مریم.(۱۳۹۱). «سبک‌شناسی انتقادی، رویکردی نوین در بررسی سبک بر اساس تحلیل گفتمان انتقادی». **فصل‌نامه‌ی علمی پژوهشی نقد ادبی**. س ۵. ش ۱۷. صص ۳۷-۶۲.

- دُرپر، مریم.(۱۳۹۲). **سبک‌شناسی انتقادی**(سبک‌شناسی انتقادی نامه‌های غزالی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی). تهران: علم.

- ـــــــــ .(۱۳۹۳ الف). «لایه‌های مورد بررسی در سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه و رمان». **مجلّه‌ی جستارهای زبانی**. دوره‌ی ۵. ش ۶.(پیاپی ۲۱). صص۶۵-۹۴.

- ـــــــــ .(۱۳۹۳ب). «رده‌بندی و آسیب‌شناسی پژوهش‌های سبک‌شناسی فارسی و راه حل‌های پیشنهادی». **مجلّه‌ی فنون ادبی**. س ۶. ش ۱.(پیاپی۱۰). صص ۱۲۹-۱۴۹.

-رضویان، رزاق.(۱۳۸۹). «جایگاه و نقش قهرمان پروبلماتیک در رمان‌های رئالیستی فارسی». **مقاله‌های نخستین همایش پژوهش‌های زبان و ادب فارسی: سبزوار**. صص ۱۲۸۱-۱۲۹۲.

- ساچکوف، بوریس.(۱۳۶۲). **تاریخ رئالیسم**. ترجمه‌ی محمّدتقی فرامرزی. تهران: تندر.

- ساسانی، فرهاد.(۱۳۸۹). «تأثیر بافت متنی در معنای متن». **مجلّه‌ی زبان‌پژوهی** دانشگاه الزهرا(س). س ۲. ش ۳. صص ۱۰۹-۱۲۴.

- سلدن، رامان، ویدوسون، پیتر.(۱۳۷۷). **راهنمای نظریّه‌ی ادبی معاصر**. ترجمه‌ی عبّاس مخبر. چ۲. تهران: طرح نو.

- شیخ‌رضایی، حسین.(۱۳۸۵). **نقد و تحلیل و گزیده داستان‌های جلال آل احمد**. چ۳. تهران: روزگار.

- شهری، بهمن.(۱۳۹۱). «پیوندهای میان استعاره و ایدئولوژی». **فصل‌نامه علمی پژوهشی نقد ادبی**. س ۵. ش ۱۹. صص ۵۹-۷۶.

- فاولر، راجر.(۱۳۸۱). **زبان‌شناسی و نقد ادبی**. ترجمه‌ی حسین پاینده و مریم خوزان. تهران: نی.

- فتوحی، محمود.(۱۳۹۰). **سبک‌شناسی نظریّه‌ها، رویکردها و روش‌ها**. چ۱. تهران: سخن.

- فرخنده‌کلات، علی.(۱۳۹۵). **بررسی ویژگی‌های سبکی سه داستان کوتاه صمد بهرنگی با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی**. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد: گروه زبان‌شناسی دانشگاه فردوسی مشهد.

- فیشر، ارنست.(۱۳۴۹). **ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی**. ترجمه‌ی فیروز شیروانلو. چ ۳. تهران: توس.

-کوچش، زلتن.(۱۳۹۳). **مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره**. ترجمه‌ی شیرین پورابراهیم. تهران: سمت.

-گلدمن، لوسین.(۱۳۸۱). **جامعه، فرهنگ، ادبیّات**. گزیده و ترجمه‌ی محمّدجعفر پوینده. چ ۳. تهران: چشمه.

-گورکی، ماکسیم.(۱۳۹۰). **مادر**. ترجمه‌ی محمّد قاضی. تهران: جامی.

- مونت گومری، مارتین.(۱۳۷۳). «رئالیسم». **مجلّه‌ی هنر**. ش ۲۷. صص ۳۶۳-۳۷۰.

- لوکاچ، گئورگ.(۱۳۷۳). **پژوهشی در رئالیسم اروپایی**. ترجمه‌ی اکبر افسری. تهران: علمی و فرهنگی.

- مارتین، والاس.(۱۳۸۶). **نظریّه‌های روایت**. ترجمه‌ی محمّد شهبا. تهران: هرمس.

- مارکس، کارل و فریدریش انگلس.(۱۳۵۹). **مانیفست حزب توده**. ترجمه‌ی محمّد پورهرمزان. بی‌جا: حزب توده‌ی ایران.

- مدرّسی، یحیی.(۱۳۶۸). **درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان**. چ ۱. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

- نوری، مصطفی(۱۳۹۴). **روزگار بی‌قراری**(مازندران و گرگان در اشغال ارتش سرخ ۱۳۲۵-۱۳۲۰). تهران: سازمان اسناد و کتابخانه‌ی ملی.

- وردانک، پیتر.(۱۳۸۹). **مبانی سبک‌شناسی**. ترجمه‌ی محمّد غفاری. تهران: نی.

- ون‌دایک، تئون ای.(۱۳۸۲). **مطالعاتی در تحلیل گفتمان؛ از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی**. ترجمه‌ی پرویز ایزدی. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

- هـادی، روح‌اللـه و تهمینـه عطـایی.(۱۳۸۸). «مبـانی زیباشـناختی رئالیسـم سوسیالیسـتی». **مجلّـه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلّم**. س ۱۷. ش ۶۴. صص ۱۲۵-۱۴۸.

- یارمحمّدی، لطف‌الله.(۱۳۸۳). **گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی**. تهران: هرمس.

- یوسفی‌نیا، علی‌اصغر.(۱۳۷۰). **تاریخ تنکابن**. تهران: قطره.

روزنامه‌ها و مجلات:

- داد

- دموکرات ایران

مراکز آرشیوی:

- سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران(ساکما)

- **Latin resources:**
- Fairclough, N.(2002). **Gritical Discourse Analysis**.Vol.2. London: Longman.
- Fowler, et al.(1979). **Language and Control**. London: Rutledge and Kegan Paul.
- Fowler, R.(1986). **Linguitic Criticism**. Oxford: Oxford University Press.
- Gennet, G& B. crampe.(1988). **"Structure and function of the Title in the Literature"**. Critical Inquiry. Vol. 14. No. 4. The University of Chicago Press. PP. 692-720.
- Jeffries, L.(2010). **Critical Stylistic.the Power of English**. Houndmils, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Leech, G. N and Short, M.(1981). **Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose**. Harlow: Longman
- Paling. S(2002). **"Thresholds of Access: paratextualily and Classification"**. Journal of Education for Library and Information Science. Vol. 43. No. 2. Association for Library and Information Science.
- Simpson, P.(1993). **Language, Ideology and Point of view**. London: Routledge.
- Wodak, R.(1989). **Language, Power, and Ideology: Studies in Political Discourse**. Amesterdam: John Benjamins.