گونه‌شناسی داستان: بازشناسی ایدئولوژی سیاسی صادق چوبک، در بستر نقیضهٔ تمثیلی«اسائهٔ ادب»

چکیده:

شناخت گونه‌ها و زیرگونه‌ها، اقدامی مهم در جهت شناساندن آثار ادبی و ارزیابی زیبایی‌های سبکی و زبانی آن‌هاست. در پژوهش حاضر به‌منظور برداشتن گامی در این مسیر، ژانر داستان *اسائهٔ ادب* از مجموعهٔ *خیمه‌شب‌بازی*، که با ممنوعیت چاپ از جانب حکومت پهلوی روبرو شده، مورد مطالعه قرار می‌گیرد. این گونه‌شناسی با رویکرد سبک-شناسی انتقادی، که اصلی‌ترین کارکرد آن واکاوی لایه‌های متن به‌منظورکشف ایدئولوژی پنهان آن است، انجام می‌شود. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که داستان، نقیضه‌ای تمثیلی است که در ژرف‌ساخت خود به حوادث تاریخی مهمی چون بر سر کارآمدن رضاشاه، رفتار دوگانهٔ 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 همهٔ مؤلفه‌هایی که در این پژوهش به‌صورت پیش‌فرض در نظر گرفته شده‌اند، با تشکیل پیکره‌ای معنادار، ایدئولوژی سیاسی – سوسیالیستی نویسنده در جهت مشروعیت‌بخشیدن به ستیز علیه سلطه را، به‌طور ضمنی، انعکاس می‌دهند.

کلیدواژه‌ها: گونه‌شناسی، اسائهٔ ادب، ایدئولوژی، سبک‌شناسی انتقادی، نقیضهٔ تمثیلی.

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 مجلهٔ «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 ۱۳۲٤ 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 دست یافته و آینده‌ای درخشان در انتظار اوست، یاد کرد(دهباشی،۱۳۸۰: ۹۵). وی از معدود روشنفکرانی بود که علی‌رغم برخورداری از تمایلات ضد استبدادی و عدم گرایش به مذهب، هرگز گرفتار وسوسهٔ حزب توده نشد(میلانی،۱۳۸۰: ۱۱۱) و با رد درخواست عبدالحسین نوشین برای پیوستن به حزب توده، از نشان ماکسیم گورکی 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 نوشته‌است؟»(الهی، ۱۳۷۳: ۲٦۰)؛ 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 امضا کنم»(براهنی، ۱۳۷۷: ۱۲). مجموعه‌داستان *خیمه‌شب‌بازی*، بازتابی از جامعهٔ ایران دورهٔ

پهلوی اول و حاصل نگارش‌های نویسنده در همین‌دوره است، که با تأخیری چندساله در سال ۱۳۲٤، یعنی در دورهٔ پهلوی دوم انتشار یافته است. یکی از مباحثی که چوبک در داستان‌های خود اهتمامی ویژه به آن دارد، به‌چالش‌کشیدن 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 تحمیل‌شده، 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 به‌دلیل 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 گسترش‌یافته 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، به شناسایی و دسته‌بندی آثار هر نوع ادبی بپردازیم و به مؤلفه‌هایی دقیق‌تر از یک نوع یا اثر متعلق به یک مکتب ادبی دست یابیم. با این‌حال، اگرچه تعریض‌داشتن روایت *اسائهٔ ادب به* شخص شاه، مسأله‌ای دور از ذهن نیست، و دلیل ممنوعیت انتشار این اثر در مقطعی از سوی حکومت پهلوی نیز همین امر بوده، اما در ژرف‌ساخت روایت نیز، 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:

۱-ایدئولوژی سیاسی نویسنده در متن *اسائهٔ ادب* چیست؟ و نویسنده چگونه و با استفاده از چه مؤلفه‌هایی آن را در لایه‌های مختلف متن انعکاس داده است؟

۲-روایت در چه ژانری نگاشته شده؟ و چرا نویسنده این ژانر را برای انتقال ایدئولوژی خود برگزیده است؟

۱-۲.پیشینهٔ پژوهش

از میان پژوهش‌هایی که به سبک‌شناسی انتقادی داستان و رمان پرداخته اند، می‌توان به مقالاتی چون: «لایه‌های مورد بررسی در سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه و رمان»(دُرپر: ۱۳۹۳)، «سبک‌شناسی انتقادی رمان ترلان اثر فریبا وفی»: (عبدی و موسوی: ۱۳۹۷)، بررسی ویژگی‌های سبکی رمان رازی در کوچه‌ها با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی»(مهری تلخابی: ۱۳۹۷)، «تحلیل مدیر مدرسهٔ آل احمد بر مبنای سبک‌شناسی انتقادی»: (نبی‌لو و دادخواه: ۱۳۹۸) و غیره اشاره

کرد. اما تحقیقی مشابه پژوهش حاضر، نه در رابطه با روایت *اسائهٔ ادب* و نه دیگر آثار داستانی چوبک انجام نشده است. همچنین گفتنی است در رابطه با داستان *اسائهٔ ادب* پیش از این هیچ‌گونه پژوهش مستقلی انجام نشده است. آنچه این پژوهش را از دیگر پژوهش‌های حوزهٔ سبک‌شناسی انتقادی متمایز می‌سازد، گونه‌شناسی روایت و شناسایی مؤلفه‌هایی است که تعلق اثر را به مکتبی سیاسی- زیبایی‌شناختی اثبات می‌کند. به‌عبارت 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 تاریخ‌ادبیات بهره گیریم.

۱-۳. روش پژوهش

پژوهش به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی، و به‌صورت لایه‌ای انجام می‌شود. در کلان‌لایهٔ بیرونی: بافت موقعیّتی اثر، و در کلان‌لایهٔ روایی که بر اساس نظریهٔ کانونی‌سازی ژنت[۱] و ریمون‌کنان[۲] انجام می‌شود: کانونی‌ساز کانونی‌سازی، کانونی‌شدگان، میزان تداوم کانونی‌سازی و جنبه‌های ادراکی کانونی‌سازی، شامل گسترهٔ زمانی و گسترهٔ مکانی، مورد بررسی قرار می‌گیرد. کلان‌لایهٔ متنی نیز شامل سه خردلایهٔ واژگانی، نحوی و بلاغی است. در خردلایهٔ واژگانی: چهار مؤلفهٔ نام‌دهی، ارجاع و پوشیده‌گویی، دشنام و دشواژگان و واژگان گفتمان‌مدار، در خردلایهٔ نحوی: وجهیت، قطب کلام و صدای نحوی، و در خردلایهٔ بلاغی، مؤلفه‌های: تقابل، پیوستگی و انسجام، استعاره، تشبیه، طنز و تمسخر، کنایه و تعریض، نمادپردازی و تداعی معانی، تمثیل و نقیضه، با این‌فرض که به واکاوی مناسبات قدرت، سبک گسترش‌یافته در متن، تعیین ژانر و در نهایت کشف ایدئولوژی پنهان متن می‌انجامند، مورد بررسی قرار می‌گیرند.

۲. مبانی نظری پژوهش

سبک‌شناسی انتقادی،[۳] شاخه‌ای نسبتاً جدید و نوظهور از دانش سبک‌شناسی است که با تحلیل لایه‌های مختلف متن در پی کشف مفاهیم پنهان‌شده در زیر سطح زبان است. این دانش از لحاظ مبانی نظری، وابسته به زبان‌شناسی انتقادی[۴] (CL) و تحلیل گفتمان انتقادی[۵] (CDA) است و تا حدّ بسیار زیادی به وسیلهٔ تلفیق این دو عملی می‌شود؛ به این‌معنا که با تجزیه و تحلیل انتخاب‌های زبانی و سبک گسترش‌یافته در متن، سعی در آشکارکردن روابط پنهان در زیر سطح زبان و کشف ایدئولوژی متن دارد. راجر فاولر[۶] را می‌توان یکی از اوّلین و مهم‌ترین مطرح‌کنندگان سبک‌شناسی انتقادی دانست. او برای اوّلین‌بار در نقد زبان‌شناسی (۱۹۸۶)، معنا و جهان‌بینی و نقش خواننده را به‌عنوان ارتباط متن و بافت متنی معرّفی کرد. زبان‌شناسی انتقادی به‌وسیلهٔ راجر فاولر و همکارانش

---

۱. Gennet.
۲. Rimmon- kenan.
۳. Critical stylistics.
۴. Critical linguistics.
۵. Critical discourse analysis.
۶. Rojer Fowler.

رابرت هاج،[1] گونتر کرس[2] و تونی تریو[3] در دانشگاه ایست‌انگلیا[4] در انگلستان پا گرفت(به نقل از دُرپر، ۱۳۹۱: ٤۲-٤۳). آنان با این عقیده که کاربرد زبان فرآیندی اجتماعی است و تنوّع و گزینش زبان با تفاوت‌های اجتماعی و اقتصادی مرتبط است، در پی روشن‌ساختن این نکته بودند 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(پنی‌کوک، ۱۳۷۸: ۱۳۰). کتاب «زبان و کنترل» همراه با پژوهش‌های دیگری که در دهۀ هشتاد به‌وسیلۀ افرادی از جمله هاج و کرس (۱۹۷۹) ون‌دایک[5] (۱۹۸۵) و وداک[6] (۱۹۸۹) انجام شد، منجر به بسط این نگرش جدید در قالب زبان‌شناسی انتقادی شد. ایشان سه‌اصل مهم را اساس کار خود قرار دادند:۱- زبانی که برمی‌گزینیم مجسّم‌کنندۀ دیدگاهی خاص نسبت به واقعیّت است؛ ۲- تنوّع در گونه‌های گفتمان از عوامل اقتصادی و اجتماعی جدایی‌ناپذیرند؛ ۳- به‌کارگیری زبان فقط حاصل فرآیند و سازمان اجتماعی نیست، بلکه بخشی از فرآیند اجتماعی است(فاولر و همکاران، ۱۳٦۹: ۱۷-۳۸). در سبک‌شناسی انتقادی، زبان به عنوان گزینشی انگیزه‌دار، حامل ایدئولوژی است و «ایدئولوژی» و «قدرت»، دو مقولۀ مهم در سبک‌شناسی انتقادی و از ملزومات معرفی آن به شمار می‌روند:

- **ایدئولوژی**: زبان حامل ایدئولوژی است و میان ایدئولوژی و زبان رابطه‌ای دوسویه برقراراست. هر ایدئولوژی زبان دلالتگر خود را می‌طلبد تا در درون آن مفاهیم، هنجارها، نمادها و ارزش‌ها را تولید کند(لارین: ۱۳۸٦: ۱٦۷)؛ 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: ۳٤). واژۀ ایدئولوژی را نخستین‌بار دوستوت دتراسی،[7] یکی از پیشگامان فرانسوی پوزیتویسم و پیرو مکتب اصالت حس کندیاک در سال ۱۷۹٦، به معنای ایده‌شناسی به کار برد. در رابطه با ایدئولوژی دو نوع نگاه متفاوت وجود دارد؛ یک گروه همانند فردیناند دومون،[8] ایدئولوژی را «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»(بشلر، ۱۳۷۰: ۷) تعریف می‌کنند. اما گروه مقابل، که مارکسیست‌ها هستند، ایدئولوژی را وارونه‌سازی حقیقت می‌دانند. بنا به عقیدۀ مارکس، ایدئولوژی محصول طبقات اجتماعی است. وی در ادامۀ برداشت تحقیرآمیز خود از ایدئولوژی در کتاب *ایدئولوژی آلمانی*(۱۸٤۵) می‌گوید: «افکار طبقۀ حاکم در هر دوره‌ای عقاید رایج بوده است، و این بدین‌معنی است که طبقه‌ای که قدرت مادی را در دست دارد، قدرت معنوی را هم در دست دارد». به اعتقاد مارکس، ایدئولوژی، آن آگاهی و تصوراتی است که طبقۀ حاکم بنا به موقعیت و منافع

---

[1]. Robert Hodge.
[2]. Gunther Kress.
[3]. Tony Trew.
[4]. East Anglia.
[5]. Van dijk.
[6]. Wodak.
[7]. Destutt de Tracy.
[8]. Ferdinand Dumont.

خود از واقعیت‌ها دارد، و تنها کسانی را که فاقد ابزار تولید فکری هستند می‌تواند جذب کند؛ 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 طبقهٔ حاکم بنا بر موقعیّت و منافع خود به خورد طبقات زیردست می‌دهد(بشلر،۱۳۷۰: ٦)، 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؛ به‌نظر 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: ۵-٦). ما در این پژوهش از منظر رویکرد ون‌دایک به مقولهٔ ایدئولوژی می‌نگریم.

– **قدرت**: مارکسیست‌ها قدرت را از دیدگاه طبقاتی تعریف می‌کنند. مارکس و انگلس قدرت را «اعمال قهر متشکّل یک‌طبقه برای سرکوب طبقهٔ دیگر» می‌دانند(مارکس؛ انگلس،۱۳۵۹: ۸۱). از نظر مارکس، قدرت دارای سه‌ویژگی است: نخست این که خصیصهٔ طبقاتی دارد و پیوسته در رابطهٔ یک طبقه با طبقهٔ دیگر اعمال می‌شود؛ دوّم این‌که قدرت هیچ‌گاه نمی‌تواند سالم و مشروع باشد، زیرا ظهور و تجلّی قدرت در یک جامعه، نشان از ناسالم‌بودن آن جامعه، و همچنین ریشه در طبقاتی‌بودن آن دارد؛ سوّم این‌که قدرت بیانگر رابطهٔ حاکم و محکوم، یا فرمانده و فرمانبر است(آرون، ۱۳۷۰: ١٦١). امّا دو نوع نگاه کلّی به قدرت وجود دارد؛ نگاه ساخت‌گرایانهٔ وبر، و نگاه پساساختارگرایانهٔ فوکو. وبر قدرت را اینگونه تعریف می‌کند: «احتمال اینکه در یک رابطهٔ اجتماعی، فردی در موقعیتی قرارگیرد که بتواند ارادهٔ خود را به‌رغم مقاومت اعمال کند، صرف‌نظر از اینکه چنین‌احتمالی بر چه مبنایی متکی‌است، قدرت نام دارد»(وبر،۱۹۷۸: ١٦٢)؛ وبر قدرت را معادل سلطه، و ابزاری در دست گروهی خاص می‌داند. امّا از نظر فوکو قدرت امری متکثّر است؛ از سوی یک نهاد سیاسی واحد اعمال نمی‌شود، و تحت‌حاکمیّت طرح فراگیر واحدی نیست، و همزمان همهٔ اجتماع را به‌صورت یک کلّ یکپارچه در سیطرهٔ خود می‌گیرد(سلطانی،۱۳۸۷: ۱۷).

آنتونیو گرامشی[۱] از رهگذر نگاه فوکو به قدرت، و با استفاده از مفهوم «هژمونی» دریچهٔ تازه‌ای برای درک بهتر رابطهٔ میان قدرت، ایدئولوژی و طبقه به‌روی ما گشوده است. مفهوم هژمونی مشخّص می‌کند که چگونه یک‌نظام اجتماعی و اقتصادی، ضمن حفظ تسلط و نفوذ خویش، حافظ حامیانش است. گرامشی برخلاف نظر اکثر مارکسیست-ها، به این‌نکتهٔ ظریف پی برده‌است که حاکمیت یک‌طبقه بر طبقهٔ دیگر، تنها وابسته به قدرت اقتصادی، فیزیکی یا نظامی نیست، بلکه به متقاعدکردن و جلب‌رضایت طبقهٔ تحت‌حاکمیت، به پذیرش نظام باورهای طبقهٔ حاکم و سهیم-شدن در ارزش‌های اجتماعی، اخلاقی و فرهنگی آن‌ها نیز بستگی دارد(جول،۱۳۸۸: ۱۰). از نظر گرامشی، قدرت همیشه از بالا تحمیل نمی‌شود، بلکه پیروزی طبقهٔ حاکم به عملکرد این‌طبقه در پایین بستگی دارد. از نظر وی طبقهٔ مسلّط 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 تحت‌سلطه را جلب کند. در نهادینه‌ساختن این هژمونی نهادهای فرهنگی نقش مؤثّری دارند؛ چراکه با ساخت یک جهان‌بینی عامّه‌فهم و عامّه‌پسند، رفتار افراد را سامان می‌دهند؛ در حقیقت نقش نهادهایی

[۱]. Antonio Gramsci.

چون مدرسه، کلیسا، اتّحادیه‌های صنفی و حتّی فعّالیّت‌های روزمرّه، بازآفرینی این سلطه است(لوپز؛ اسکات:۱۳۸۵: ٦٢).

۳. بحث و بررسی

۳-۱. لایهٔ گفتمانی و بافت موقعیتی روایت

هر عصری در بردارندهٔ روابط معرفت‌شناختی ویژه‌ای است که بستری را برای تولید دانش فراهم می‌سازد. «اپیستمه» یا روح حاکم بر زمانه، مفهومی برساختهٔ فوکو، و مجموعه‌ای از مناسبات حاکم بر یک‌دوره است که دانش‌ها از دل آن بیرون می‌آیند، و در واقع نمود دانش و نماد روح زمانه است(ضیمران،۱۳۸٤: ۹۱). روح حاکم بر سال‌های ۱۳۲۰–۱۳۳۲ در ایران نیز رئالیسم سوسیالیستی است؛ خطّمشی‌ای 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 موقعیّتی آثار ادبی است که همانند ظرفی این آثار را در دل خود می‌گنجاند و به آن‌ها شکل و جهت می‌بخشد. در این‌بخش لازم است ابتدا مروری بر فضای سیاسی و اجتماعی روایت «اسائهٔ ادب» داشته‌باشیم.

پس از پیروزی انقلاب مشروطه، علی‌رغم تشکیل مجلس شورای ملی و برقرارکردن 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 گسترهٔ 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 پایان‌یافتن 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 به‌وجود 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 اجتناب ناپذیر می‌کرد. انگلیسی‌ها که بیش از همه این نیاز را احساس کردند، بسیاری از نخبگان سیاسی غرب‌گرا را بر آن داشتند تا به این مهم جامهٔ عمل بپوشانند و حکومت پهلوی را بر سر کار آورند(فوران، ۱۳۷۸: ۵۸۳).

در سال‌های ابتدایی حکومت پهلوی، نوع رابطهٔ حکومت و روحانیون یکی از مسائل مهم جامعه بود. رضاشاه که سیاست دوگانه‌ای را در مواجهه با مذهب پیش گرفته بود، در سال‌های به قدرت‌رسیدن، 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 مشروعیت‌بخشیدن به حکومت خویش، به وجههٔ روحانیون و همراهی مردم نیازمند است. وی در مجالس عزاداری محرم نیز شرکت می‌کرد؛ کاه بر سر می‌ریخت و در روضه‌خوانی‌ها حضور می‌یافت، تا با چنین رفتارهایی در میان عامهٔ مردم و جریانات مذهبی محبوبیت کسب کند؛ حتی در همین‌دوره 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 توجه و رضایت آن‌ها را را جلب کند(هدایت، ۱۳۲۹: ۳٦۸). وی حتی 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 پس از قبضهٔ کامل قدرت و اعلام پادشاهی، وی این سیاست‌ها را به‌تدریج کنار گذاشت، و با تغییرات گسترده در نظام قانون و قضایی کشور و اتخاذ قوانین غربی در زمینهٔ حقوق مدنی و تجارت و جزا و اصلاحات آموزش با وضع مقررات جدید، صدمات عمده‌ای به جایگاه روحانیون در جامعه وارد کرد(بشیریه، ۱۳۸٤: ۷۲)؛ قانون متحدالشکل‌کردن 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 واقعهٔ مسجد گوهرشاد به اوج خود رسید. نیز در همین‌دوره بود که آیت‌الله مدرس، روحانی برجسته و مخالف سرسخت رضاشاه، توسط عمال حکومت، پس از دستگیری و تبعید به شهادت رسید. با این‌حال اگرچه حکومت پهلوی اول توانست به مدت دو دهه با اقتدار بر جامعهٔ ایران حکمرانی کند، اما در ساختار منسجم آن بسیاری از نارسایی‌ها و نابسامانی‌ها پنهان ماند؛ تا اینکه پس از کناره‌گیری رضاشاه از قدرت، جامعهٔ 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 سلطهٔ ایدئولوژیک حاکمیت بر بخش‌های مختلف کشور تا حدودی از میان رفت. ایدئولوژی رضاشاهی، که با تبلیغاتی چون باستان‌گرایی، تقویت روحیهٔ ناسیونالیستی، ارزش‌های سرمایه‌داری و گرایش به آلمان هیتلری در سیاست خارجی، مناسبات ۲۰سالهٔ خود را سامان می‌داد، دچار چنان تغییر و تحولاتی شد که در همهٔ 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 نظامِ پس از نظام رضاشاهی با نام «دموکراسی» یاد شود(آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۲٦– ۲۰۷). در طول دورهٔ دوازده سالهٔ ۱۳۲۰– ۱۳۳۲، که جامعه در پی یافتن راه‌حل‌هایی 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 پشتوانهٔ 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 همسو 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

«اسائهٔ ادب» روایتی از مجموعهٔ *خیمه‌شب‌بازی*، با درونمایه‌ای سیاسی و طنزی سیاه است. نویسنده در این داستان، با رویکردی تمثیلی، رضاشاه و دولتمردان وی را نشانه رفته‌است. انتشار این اثر، که باعث برنگیختن خشم خاندان پهلوی شد، توقیف ده‌سالهٔ چاپ مجموعهٔ «خیمه‌شب‌بازی» را در پی داشت، و مجموعهٔ مذکور به شرط حذف این

داستان، اجازهٔ انتشار مجدد یافت. روایت در رابطه با پادشاهی است که از اجابت مزاج کلاغی بر روی کلاه مجسمهٔ خویش به‌خشم آمده، و برای جلوگیری از تکرار چنین فاجعه‌ای، دستور نابودی کلیهٔ 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 فرمان‌داده، 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 مشاهدهٔ کلاغ‌های صید شده، احساس خرسندی می‌کند. کلاغ‌ها نیز، که از دیدن سلاح‌های آتش‌باری که به سمت آنان نشانه رفته در تحیراند، در حالی که در سوگ همنوعان خود ردای سیاه بر تن کرده‌اند، نوحه‌سرایان، از آن شهر و دیار کوچ می‌کنند.

۳-۲. تجزیه و تحلیل روایت در کلان‌لایهٔ روایی

سبک‌شناسی انتقادی، در لایهٔ روایی مؤلفه‌های خود را از نظریهٔ کانونی‌سازی ژرار ژنت و ریمون‌کنان می‌گیرد. کانونی‌سازی انتخاب کانون‌دیدی است که از طریق آن افراد و وقایع داستانی مشاهده می‌شوند. در واقع آنچه که کانونی‌سازی را به‌عنوان یک مؤلّفهٔ مهم در سبک‌شناسی انتقادی برجسته می‌سازد، پرداختن به چگونگی مشاهده، ادراک و ارزیابی وقایع و شخصیت‌ها و همچنین چگونگی شیوهٔ انتقال آن به خواننده است. جهت‌گیری به‌عنوان یکی از معانی کانونی‌سازی، ارتباط تنگاتنگ کانونی‌سازی با ایدئولوژی را به خوبی می‌نمایاند؛ زیرا 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،۱۳۸٦: ۱۱-۱۱۲). تجزیه و تحلیل کلان‌لایهٔ 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 مدّ نظر نیست(دُرپر،۱۳۹۳: ٦۹).

۳-۲-۱. کانونی‌سازی

کانونی‌ساز: نویسندهٔ روایت برای انتقال ایدئولوژی سیاسی – انتقادی خود به مخاطب، از کانونی‌ساز سوم شخص دانای کل و امکانات این نوع کانونی‌ساز بهره می‌گیرد. این کانونی‌ساز برون‌داستانی، در حکم نویسندهٔ ضمنی حاضر در روایت، دارای موضعی مسلط، یک جانبه‌نگر، نافذ به ذهن و ضمیر شخصیت‌ها، و مشرف به همهٔ 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»(خیمه‌شب‌بازی/ اسائهٔ ادب، ۱۳۳٤: ۱۱٦)؛ «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 را از آن بهره‌ای نباشد؟ رعیت که شاه دارد زر از بهر چه خواهد. زر شاهانرا در خور است. نیکوست تا دیوانیان را بفرمایم تا آنچه هست قبضه کنند. ما هستیم آنانرا بس است. نه ما از زر به‌ایم؟»(۱۱۸)؛ «امر شاه گوشاگوش افتاد و نابخردترین رعایای حضرت از تعجب خودداری نتوانست کرد و هرکس در حکمت آن چیزی اندیشید. یکی که: «از کلاغ بزراعت

و کشت سخت زیان رسد.» یکی که: «کلاغ شوم‌پرنده‌ایست.» یکی که: این حیوان ناموزون هوای مینوسرشت دارالخلافه را بسمّ خود بیالاید.» یکی که: «خیل آنان بگاه پرواز مانع نورافشانی خورشید گردد و نور وی برعایا و کشت آنان نرسد.» یکی که: «کلاغ سخت دزد پرنده است.» اما اینها همه اندیشه بود نه گفتار»(۱۲۱).

کانونی‌سازی: نوع کانونی‌سازی به واسطهٔ آگاهی و ادراک نامحدود کانونی‌ساز دانای کل، از نوع درونی است. در این نوع کانونی‌سازی، ادراک کانونی‌ساز نسبت به درونیات شخصیت‌ها حتی گاه بیش از ادراک خود آن‌هاست: «و مأموران شداد و غلاظ شاهی نشناخته در میان آنها ببودند و در کار آنها جاسوسی میکردند، تا بآنجا که هرکس جاسوس دیگری شد و پسر از پدر جاسوسی کرد و زن بر شوهر جورها کردند و ستم‌ها نمودند و خانه‌ها برانداختند»(۱۲۲).

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

شاه: نویسنده -کانونی‌ساز، کانونی‌شدگان جبههٔ 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: «یکروز چنان افتاد که شاه بر اریکه برنشسته بود و بسبب بواسیر که سالیان دراز ملازم وی بود همی نالید. و در آتش تب همی سوخت. وی بوقت شبگیر یکی شیاف برگرفته و هنوز در جوف داشت»(۱۱٤)؛ «شاه شاهان همچنان که دود افیون از درون نی بالا می‌کشید پوست پر چروک سیاه گلویش چون گردن لاک‌پشت فرتوتی به جنبش درمیامدی»(۱۱۵).

حکیم‌باشی: «و در همه این احوال حکیم‌باشی دست ادب بر سینه بنهاده و چون ستون بتون آرمه چراغ‌برق خیابان سر جایش خشکش زده بود و یارای دم کشیدن نداشت»(۱۱۵)؛ «آنگاه پزشک از جان‌گذشته بنرمی نسیم نزدیک قبلهٔ عالم شد [...] هماندم چشمان خویش را بر ساعت کرنومتری که بر ساعد داشت خیره کرده ثانیه‌شمار را همی نگریست»(۱۱۵)

غلام: «غلام که دمادم آتش سرخ بجدار 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 ینگی‌دنیائی که وی را خاصه بود به اندرون فنجان ول دادی»(۱۱۵).

وزیر حرب: وی ترسوتر 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»(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 ...»(۱۲۱).

رعیت یا مردم دارالخلافه: سنگ‌تراشان، بنایان، کارگران و مزدوران، سوداگران، بازرگانان و صرافان، که طبقهٔ فرودست و تحت سلطهٔ شاه‌اند، که در جهت تأمین منافع وی، به کار و زحمت مشغولند: «ملک در خشم شد و با خود اندیشید که: «اینان از من مزد گیرند و در کار سهل‌انگاری نمایند و وقت بطالت گذارند. مباشران را بخواهم فرمود تا از گردهٔ این تنپروران کار کشند». آنگاه سوی دکه سوداگران و دیگر رعایا نظر کرد و همگان را بدید که سرگرم‌اند و رنج همی برند تا او را بخورانند. بازرگانان را دید که بر مصطبهٔ دکهٔ خویش نشسته و خواسته و کالا عرضه داشته، و صرافان را

که خوانچه‌های پر از زر در پیش نهاده»(۱۱۸).

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 ...»(۱۱۹)؛ «فضلهٔ آن پرنده شوم از سطح کلاه بنقاب و از آنجابی بر سبلت مجسمه جاری گشت»(۱۲۰)؛ «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 درکشیدن از آن دیار [...] همانا سبز قباها که هنوز در برخی از بلاد عالم یافت شوند از کلاغان آنزمان‌اند که نژاد آنان نمرده و بحالت نخست مانده‌اند. و در اخبار بیامدست که گروه کلاغان آن دیار بگاه کوچیدن چنان ندبه و زاری کردند و گریستند که صدایشان دورگه گشت و اینکه آنان را منکرالصوت خوانند از همان زمان است»(۱۲۲).

میزان تداوم کانونی‌سازی: در کانونی‌سازی ثابت، وقایع روایت از ابتدا تا انتها از دریچهٔ نگاه کانونی‌ساز اصلی مشاهده می‌شود؛ امّا 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؛ به‌طوری که مخاطب همهٔ ابعاد روایت را از منظر نویسنده – کانونی‌ساز مسلط بر متن، و بنا به صلاح‌دید وی مشاهده می‌کند. در کانونی‌سازی ثابت و یگانه، کانونی‌ساز به‌واسطهٔ اختیار و تسلط مطلقی که بر متن دارد، به انتقاد، برجسته-سازی یا کمرنگ‌سازی می‌پردازد، و با استفاده از تمهیدات مختلف، ایدئولوژی مورد نظر خویش را به مخاطب القاء می‌کند.

۳-۲-۲. جنبه‌های ادراکی کانونی‌سازی: گسترهٔ زمانی و گسترهٔ 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 این‌جهت که موضع دیداری کانونی‌ساز و زاویهٔ دوربینی که وی از طریق آن به تماشای روایت نشسته را نشان می‌دهد، قابل اهمیت است. ژنت زمان را از سه بُعد: «ترتیب»، «دیرش» و «بسامد» قابل بررسی می‌داند. در مقولهٔ ترتیب، به روابط بین ترتیب وقایع در روایت و ارائهٔ 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. دیرش، تناسب میان گسترهٔ زمانی روایت و میزان متن اختصاص داده شده به آن است. محوری‌بودن و یا حاشیه‌ای‌بودن وقایع از نظر کانونی‌ساز، عامل کنترل‌کننده در میزان متن اختصاص‌یافته به واقعه است. در بسامد، رابطهٔ بین تعداد دفعات رخ‌دادن یک واقعه و تعداد دفعات بازنمایی آن در روایت بررسی می‌شود. کانونی‌ساز با استفاده از مقولهٔ 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(رک: بیاد و نعمتی، ۱۳۸٤: ۹٦– ۹۷). گسترهٔ زمانی روایت *اسائهٔ ادب*، فاصلهٔ بین کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ تا آذرماه ۱۳۱٦، یعنی بازه‌ای هفده‌ساله است. زمان پایهٔ روایت از خلال این عبارات قابل ردیابی است:

«همچنانکه ملک باکناف دارالخلافه نظر میکرد بناگاه چشمش بجسمهٔ عظیم خویش که پارینه امنای حضرت در شهر بر پای داشته و شادیها کرده بودند، افتاد ...»(۱۱۹)؛ مجسمهٔ مذکور، که در زمان پایهٔ روایت، یک سال از نصب آن می‌گذرد، پیکره‌ای از رضاخانِ سوار بر اسب، بر سکویی در میان چند سرباز هخامنشی است، که در سال ۱۳۱٦ 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 ۱۳۱٦، که در ادامهٔ پژوهش به تبیین آن پرداخته خواهد شد، زمان پایهٔ روایت را می‌توان همان محدودهٔ زمانی دانست؛ به‌ویژه اینکه، نویسنده – کانونی‌ساز به فصل پاییز نیز اشاره‌ای طنزآمیز می‌کند: «این نیز بباید گفتن که سال بهنگام خزان بود – که مورخ را جز حقیقت‌گوئی چاره‌ای نباشد »(۱۱۸).

ترتیب: نویسنده – کانونی‌ساز به واسطهٔ ادراک و آگاهی کامل خود نسبت به گسترهٔ 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 گذشتهٔ رضاخان، رفتارهای مزورانهٔ وی در مواجهه با روحانیت را مورد انتقاد و تمسخر قرار می‌دهد: «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»(۱۱٦)؛ در مورد دوم نیز، در موضع جانبداری از حکومت قاجار، کودتای ۱۲۹۹ رضاخان و توطئهٔ 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 بپایمردی اعوان و انصار، وی را ببلاد 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 بخواهم آورد – باغات و قصورات آن خاندان را بدیده اهانت و استخفاف نگریستی و با کینه شتری یکایک آنها را از پای بر انداختی و ویران ساختی. و خود قصور دیگر بر پای داشتی که این یکی از آنها بود»(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 (رک: ۱۱۵، ۱۱٦ و ۱۱۷)، اما شتاب کلی روایت را، با توجه به وقایع گوناگون و متعددی که در بستر زمانیِ طولانی روایت(اسفند ۱۲۹۹ تا آذر ۱۳۱٦)، و حجم کمتر از ده‌صفحه‌ای 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 دانایان و هوشمندان نهاد و کارهای خطیر به نابخردان و یغماگران و پاچه‌ورمالیدگان سپرد و مالهای بی‌اندازه ستد و آسیب ستم وی بضعفا رسید و از مردمان آن ستد که از حد شمار بگذشت تا آنجا که رعایای ملک از ستم وی بجان آمدند و از هول جاسوسان وی در امان نبودند»(۱۱٤).

بسامد: چنانکه پیش‌تر اشاره شد، در مقولهٔ 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»(۱۲۰)؛ «وزیر امور حربیه که خود از ترس تنبان و ران از پیشاب گرم تر ساخته بود، دوتا گشت و باز نوک بینی بر قالی سود ...»(۱۲۱)؛ «پس ملک به کمک حاجبان خود از اوج سریر شاهی بر حضیض قالی‌های گرانبها، که در ایلغارها بر خانه‌های رعایا شبیخون زده و به چپاول برده بود بکشانید»(۱۱۵)؛ «... تا آنجا که رعایای ملک از ستم وی بجان آمدند و از هول جاسوسان وی در امان نبودند»(۱۱٤)؛ «اما اینها همه اندیشه بود نه گفتار. چه، کسی را در آن دیار یارای زبان گشودن و غیر مصلحت‌گفتن، و حتی با محرم‌ترین خویشان خود رازی در میان نهادن نتوانستی بود»(۱۲۱)؛ «و مأمورین شداد و غلاظ شاهی نشناخته در میان آنها ببودند و در کار آنها جاسوسی همی کردند، تا بآنجا که هرکس جاسوس دیگری شد و پسر از پدر جاسوسی کرد و زن بر شوهر جورها کردند و ستم‌ها نمودند و خانه‌ها برانداختند»(۱۲۲)؛ و ساخت کاخ برای شاهزاده، بر روی ویرانه‌های کاخ های قاجار، که دو بار مورد اشاره قرارگرفته، 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 بالا بردن عمارت نوبنیانی بهر شاهزاده بودند بنگرد»(۱۱۷)؛ «ملک از درون دوربین سنگتراشان و بنایان و مزدوران چابکدست را بدید که کاخی زیبا بهر شاهزاده افراشته‌اند و سخت سرگرم کارند»(۱۱۸).

گسترهٔ مکانی: در روایت‌هایی با محتوای سیاسی، نویسنده – کانونی‌ساز دانای کل، اغلب با اتخاذ موضعی فرادست، به‌طوری که گویی بر فراز بلندایی ایستاده، سراسر گسترهٔ مکانی روایت را از موضعی ایستا، با دیدی عمودی، متحرک و در عین‌حال جزئی‌نگر و درشت‌نما مورد کانونی‌سازی قرار می‌دهد؛ این گستره شامل محدودهٔ باغ نیاوران و کاخ‌های آن تا میدان سپه (توپخانه)، محل قرارگرفتن مجسمهٔ 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 بی محابا بر آن شیشکی بستی. چه خلد برین به روزگار خود هیچگاه سیب و هلو و گیلاس و اناناس و انبه و موز و گوجه فرنگی و گلهای سیک‌لامن و کاملیا و لاله‌عباسی و حتی خرزهره بخود ندیده و حال آنکه ملک پیروزبخت انواع فواکه و ازهار که پس از بنای جنات عدن در تماشاخانه ابداع آمده در باغهای زمستانی و تابستانی خود گرد آورده بود»(۱۱۷)؛ و انتقاد از تجدد پوشالی و ساخت و نصب مجسمه به عنوان نماد قدرت: «همچنان که ملک باکناف دارالخلافه نظر میکرد بناگاه چشمش به مجسمهٔ 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 همی نگرد»(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»(۱۱۸).

۳-۲-۳. جنبه‌های ایدئولوژیک و مؤلفه‌های سیاسی – سوسیالیستی منعکس‌شده در لایهٔ روایی

۱-اتخاذ موضعی فرادست و مسلط در ابعاد و جنبه‌های مختلف کانونی‌سازی.

۲- ترسیم کانونی‌شدگان در دو طبقهٔ سلطه‌گر و تحت سلطه، یا شاه و رعیت.

۳-اظهار تنفر توأم با تمسخر نویسنده – کانونی‌ساز نسبت به شاه و دیگر عوامل سلطه.

٤-نگاه جانبدارانه و توأم با ترحم نویسنده – کانونی‌ساز نسبت به کانونی‌شدگان طبقهٔ تحت سلطه.

٥- اشاره به عنصر کار، و محیط کار و کارگری.

٦- انتقاد از شخص شاه، انتقاد از سیاست‌های شاه در مواجهه با مخالفین، از میان‌بردن میراث ارزشمند قاجار و شیوهٔ ناقص نهادینه‌ساختن تجدد در جامعهٔ سنتی ایران.

۳-۳. تجزیه و تحلیل روایت درکلان‌لایهٔ متنی

کلان‌لایهٔ متنی شامل سه خُردلایهٔ واژگانی، نحوی و بلاغی است.

۳-۳-۱. خردلایهٔ واژگانی

نام‌دهی: نام روایت، اشاره‌ای کنایه‌آمیز به بی‌حرمتی صورت‌گرفته به مجسمهٔ 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 غیره در رابطه با آن‌ها استفاده شده است.

در سبک‌شناسی انتقادی، صفات نیز ذیل مؤلفهٔ نام‌دهی قرار می‌گیرند؛ بر این اساس، از دیگر نام‌دهی‌های معنادار و سوگیرانهٔ نویسنده – کانونی‌ساز، به این موارد می‌توان اشاره داشت: «... و کارهای خطیر به نابخردان و یغماگران و پاچه‌ورمالیدگان سپرد»(۱۱٤)؛ «ملک را چون پای حیلت 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»(۱۱٤-۱۱٥)؛ منظور از «طبیب خاصه» افیون است. کانونی‌ساز، از روی تمسخر، پزشک را «از جان گذشته» و «عیسوی‌هش»، و شاه را «قبلهٔ عالم»، «شاه شاهان» و «شاه جمجاه» می‌خواند: «آنگاه پزشک از جان‌گذشته به نرمی نسیم نزدیک قبلهٔ عالم شد»(۱۱٥)؛ «آنگاه طبیب عیسوی-هش داروی دولانتین را که در قاروره داشت تجویز کرد»(۱۱٦)؛ «آنگاه شاه جمجاه دستی بر جمجمهٔ بی‌موی خویش بمالید ...» «شاه شاهانرا زبان در کام بخشکید ...»(۱۲۰). وی همچنین، از عنوان کهن «دارالخلافه، به جای کشور استفاده می‌کند: «همچنانک که ملک باکناف دارالخلافه نظر میکرد ...»(۱۱٦)، و در حالی که شاه، کارگران را «تنپروران» می-خواند، 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 [...] مباشران را خواهم فرمود تا از گردهٔ این تنپروران کار کشند»(۱۱۸)؛ «در حال کلاغی زشت و شوم بر فراز مجسمه چرخ زد 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»(۱۱۹). و 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 بجست و خیز پرداخته و منقار بر کلاه شاهی همی مالد، لاجرم قدر و منزلت ملوکانه نزد آنان ناچیز شود و از وی دلیری و گستاخی آموزند. و از آن پس در برابر تمثال ظل‌اللهی بخیرگی گذرند و پشت دوتا ندارند»(۱۱۹-۱۲۰). خود نویسنده – کانونی‌ساز نیز از موضع

تمسخر، مجسمهٔ 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»(۱۱۹)؛ «اما شگفت آنکه آن بت سنگی همچنان شاهوار استوار بر خنگ تیزدم نشسته و خم به ابرو نیاورده بود»(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 بجان آمدند و از هول جاسوسان وی در امان نبودند»(۱۱٦)، «دانایان» و «هوشمندان»، به طبقهٔ 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 بپایمردی اعوان و انصار، وی را ببلاد 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 بخواهم آورد – باغات و قصور آن خاندان را بدیده اهانت و استخفاف نگریستی و با کینه شتری یکایک آنها را از پای برانداختی و ویران کردی»(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 باکناف دارالخلافه نظر میکرد بناگاه چشمش بجسمهٔ عظیم خویش که پارینه امنای حضرت در شهر بر پای داشته و شادیها کرده بودند، افتاد... »(۱۱۹)؛ «امنای حضرت» هم ارجاعی است به کریم بوذرجمهری، شهردار وقت تهران، که دستور نصب این مجسمه را صادر کرده است. در گزارهٔ: «ملک چون آتشفشانی بفوران درآمد و در آغاز کلام ویرا بباد فحش‌های خاصه گرفت ...»(۱۲۰) نیز، نویسنده – کانونی‌ساز به‌صورت 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 لایهٔ 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 ... »(۱۱٦)؛ «و در اخبار بیامدست که ...»(۱۲۲)؛ در خاتمهٔ روایت نیز با استفاده از عبارت: «والله اعلم بالصواب»(۱۲۲)، همهٔ اظهارات خود را به پروردگار و دانایی او حواله می‌کند.

دشنام و دشواژگان: داستان *اسائهٔ ادب*، از این‌جهت که نسبت به دیگر آثار داستانی چوبک، از وجههٔ سیاسی بیشتری برخوردار است، دارای زبانی متفاوت و دشواژگان کمتری است. همچنین از آن‌رو که نویسنده – کانونی‌ساز، خود مرجع اصلی صادرکنندهٔ گزاره‌هاست، خود را ملزم به استفاده از دشواژه‌ها نمی‌بیند و حتی از ذکر دشواژه‌گان و ناسزاهایی که شاه نثار وزیر جنگ خود کرده نیز خودداری می‌کند: «ملک چون آتشفشانی بفوران درآمد و در آغاز کلام ویرا بباد فحش‌های خاصه گرفت ...»(۱۲۰). وی، تنها دو واژهٔ نسبتاً نامتعارف را به متن روایت راه داده است؛ «پیشاب» و «شیشکی»: «وزیر امور حربیه که خود از ترس تنبان و ران را از پیشاب گرم تر ساخته بود»(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 بستی»(۱۱۶–۱۱۷)؛ «شیشکی‌بستن» که به معنای درآوردن صدای باد معده با دهان، به منظور تمسخر دیگری است، در اینجا نیز در معنای کنایی تمسخر و ریشخند به کار رفته است.

واژگان گفتمان‌مدار: واژگان برجستهٔ روایت را می‌توان متشکل از دو گروهِ واژگانِ کهنه و متعلق به ادبیات کلاسیک، و واژگان امروزی و مدرن دانست. آشنایی‌زداییِ حاصل از باهم‌آییِ 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(۱۱٤)؛ وفق، معهود، طبیب، خاصه، حاجب، چپاول، شبیخون، طفل، رضیع، حضیض، نطع، حقه، مینا، ایلغار(۱۱۵)؛ طبیب، عیسوی‌هش، قاروره، فصد، آب‌دزدک: سرنگ،پینکی: چُرت، مقهور، روضه، انتعاش، پرنیان، لعل‌گون(۱۱٦)؛ نیز رک: (۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱ و ۱۲۲). واژگان مذکور، گفتمان حاکم بر متون تاریخی – ادبیاتی، از جمله *تاریخ جهانگشا* و *تاریخ بیهقی* را به ذهن می‌آورد؛ البته روایت، تقلیدی طنزگونه از همین‌دست آثار است، که در ادامه به این نکته پرداخته خواهد شد.

واژگان و ترکیبات جدید و امروزی: پاچه‌ورمالیدگان، شیاف(۱۱٤)؛ ول‌دادن، چای دارجلینگ، چای چینی، قوری، قندگیر، ستون، بتون آرمه، چراغ‌برق، خیابان، کرنومتر، ثانیه‌شمار(۱۱۵)؛ دولانتین، تجویز، کوارتز، شیشهٔ کلفت(۱۱٦)؛ آناناس، انبه، موز، گوجه‌فرنگی، گل سیکلامن، کاملیا، لاله‌عباسی، دوربین، جرمانیا(۱۱۷)؛ دستگاه رادار، گاما(۱۲۱). در واقع هدف چوبک از هم‌نشین کردن این واژگان متناقض ترسیم تناقض موجود در جامعه، به شکلی دیداری، پیش چشم مخاطب است تا دستپخت متجددانهٔ رضاخانی، که جامعه‌ای سرگردان میان سنت و مدرنیته است، را مورد انتقاد و تمسخر قرار دهد. استفاده از واژگان متعلق به حوزهٔ مارکسیسم و سوسیالیسم نیز نشان از وابستگی نویسنده به این گفتمان‌ها، که دارای ماهیت سلطه‌ستیزانه می‌باشند، دارد: ستم، ضعفا(۱۱٤)؛ رعایا(۱۱٤؛ ۱۱۵؛ ۱۱۷؛ ۱۱۸؛ ۱۲۱؛۱۱۹)؛ مزدوران، بنایان، کار، کارگری، تیشه، مزد، رنج، رعیت(۱۱۸)؛ قدرت، مردم(۱۱۹).

۳-۳-۲. خردلایهٔ 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: ٦۰). در سبک‌شناسی انتقادی، سه متغیر سبکی: وجهیت، قطب کلام و صدای نحوی، به عنوان ابزارهای کشف ایدئولوژی و شناسایی روابط قدرت در لایهٔ 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 احمدی گیوی، ۱۳۸۵: ۷۲)؛ وجهیت، عاملی است که بررسی آن در لایهٔ نحوی، نشانگر قدرت یا ضعف گوینده و نشان‌دهندهٔ فضای ذهنی او نسبت به قطعیت، امکان، عدم قطعیت و یا غیرممکن بودن امری است. به طور کلی در پنج صفحهٔ ابتدایی روایت، که مورد بررسی قرار گرفت، نویسنده ۱٦۳ 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. غلبهٔ 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 می‌باشند، 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، تعیین‌کنندهٔ ایستار نویسنده – کانونی‌ساز می‌باشند. در این‌روایت، 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 دانایان و هوشمندان نهاد و کارهای خطیر به نابخردان و یغماگران و پاچه‌ورمالیدگان سپرد و مالهای بی‌اندازه ستد و آسیب ستم وی بضعفا رسید و از مردمان آن ستد که از حد شمار بگذشت تا آنجا که رعایای ملک از ستم وی بجان آمدند و از هول جاسوسان وی در امان نبودند»(۱۱٤).

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 منعکس‌کنندهٔ صدای نحوی متن باشند. علاوه بر این، وجهیت نیز نشان‌دهندهٔ صدای نحوی فعال یا منفعل متن است؛ بدین‌معنا که غلبهٔ وجه خبری یا امری در کلام یا به طور کلی متن، نشان‌دهندهٔ موضع اقتدار و صدای فعال گوینده، و غلبهٔ وجه التزامی از نوع پرسشی، عاطفی، تردیدی، شرطی، الزام و غیره نشان‌دهندهٔ صدای نحوی منفعل و موضع ضعف 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 ...»(۱۱٤)؛ البته این انفعال را می‌توان حُسن‌مطلعی 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»(۱۲۲). صدای نحوی کانونی‌شدگان و مناسبات قدرت میان آن‌ها نیز، در گفتگوها و همچنین تک‌گویی‌های درونی شاه، که کانونی‌شدهٔ اصلی است، قابل‌مشاهده است؛ صدای شاه، فعال و از موضع قدرت است؛ وجه التزامیِ سؤالی در کلام او نیز، از نوع انکاری و متضمن یقین 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 شاهانرا در خور است [...] نه ما به از زریم؟»(۱۱۸)؛ «هم‌اکنون بدیوانخانه رو و تمام هزینهٔ سالانهٔ سپاه را از پیاده و سواره و زنبورکخانه منحصرا صرف خرید آتشبارهای هوائی کن و چندان از این سلاح طلب کن که بهر یک خانوار دارالخلافه یک دستگاه برسد. همچنین در میدانها و سر چهارراه‌ها و همه‌جای شهر از این سلاح طلب نصب کن. و چون این سلاح را آماده آوردی رزمجویان چابکدست و کاردانان سپاه را مأمور گردان تا بکار انداختن آنها را بیک یک رعایا بیاموزند. همی خواهم که این سلاحها از نعمت دستگاههای "گاما"، Gama و "رادار"، Radar برخوردار باشند ...»(۱۲۰–۱۲۱)؛ وزیر حربیه: «زندگانی پادشاه دراز باد؛ همه بندگانیم و خسروپرست. آنچه فرمودی همان شود»(۱۲۱)؛ با این‌حال به طور کلی، صدای نحوی غالب بر متن، به‌واسطهٔ 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»(۱۱۵)؛ که البته مشخص است که عاملان کارگزاران درباراند.

۳-۳-۳. خردلایهٔ بلاغی

تقابل: کانونی‌شدگان در دوجبههٔ متقابل سلطه‌گر و تحت‌سلطه، یا کارگری و سرمایه‌داری ترسیم شده‌اند؛ نویسنده – کانونی‌ساز در همین‌راستا 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. مطالعهٔ زمینهٔ 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. علاقهٔ شدید رضاخان، به ساخت مجسمه از خود، در راستای اقدامات تجددطلبانهٔ اوست؛ علاوه بر اینکه تمثال نصب‌شده از شاهان در معابر شهری، نماد اقتدار و حاکمیت آن‌هاست. مجسمه‌ای که چوبک از آن سخن می‌گوید، مجسمه‌ای قرارگرفته 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 تجدد و همچنین ملیت‌گرایی وی نیز، سر ستیز دارند؛ بنابراین، تقابل شاه و رعیت، تقابل شاه و روحانیت، تقابل مذهب و ملیت، و تقابل سنت و تجدد گرایی، تقابل‌های منعکس‌شده در این روایت است. این تقابل در ساختار متن، که آمیزه‌ای از تعابیر و واژگان کهن و مدرن است نیز، به شکلی بصری، پیش چشم مخاطب ترسیم شده است؛ انگیزهٔ چوبک از چنین چینشی، ارائهٔ تصویری

مضحک و ناهمگون از جامعه‌ای سنتی است، که با ضرب و زور، لباس تجدد 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»(۱۱۶)، و یا نحوهٔ بر سر کار آمدن او: «... و او آنگاه که بر ملک ماضی رضی‌الله عنه دست یافت و بپایمردی اعوان و انصار، وی را ببلاد 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 بخواهم آورد – باغات و قصورات آن خاندان را بدیده 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»(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 است، و عناصر و رویدادها نیز دارای ارتباطی منطقی می‌باشند.

استعاره: نویسنده – کانونی‌ساز، از استعاره‌های جهتی به منظور تبیین مناسبات قدرت بهره برده است؛ در عبارت: «پس ملک بکمک حاجبان خود را از اوج سریر شاهی بر حضیض قالی‌های گرانبها، که در ایلغارها بر خانه‌های رعایا شبیخون زده و به چپاول برده بکشانید»(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 حضیض 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: «همچنانکه ملک باکناف دارالخلافه نظر میکرد بناگاه چشمش بمجسمهٔ 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 همی نگرد. و رعایای ملک همچون موران خرد و بی‌مقدار با گردن کج و رخسار زرد از زیر آن آیت قدرت همی گذرند»(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 زندان‌گون 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»(۱۱۹)؛ این درحالی است که چوبک، کلاغ‌ها را در جهت بالا و در تقابل مستقیم با شاه ترسیم کرده است

تشبیه: جز یک مورد، سایر تشبیهات در جهت تمسخر طبقهٔ 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»(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»(۱۱۵)؛ 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 ..»(۱۱۶)؛ تشبیه حاجب به طفل: «حاجب آن را برابر تخت بپای داشت؛ همچون طفلی که دست پیش دارد و از مام چیزی طلبد»(۱۱۷)؛ تشبیه مجسمهٔ شاه، به مجسمهٔ ابوالهول، از جهت ترسناکی: «همچنانکه ملک باکناف دارالخلافه نظر میکرد بناگاه چشمش بمجسمهٔ عظیم خویش که پارینه امنای حضرت در شهر بر پای داشته و شادیها کرده‌بودند، افتاد که همچون ابوالهولی خیره بر خنگ بادپایی برنشسته، خیره در پیش همی نگرد»(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 همی گذرند»(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 بجست و خیز پرداخته و منقار بر کلاه شاهی همی مالد، لاجرم قدر و منزلت ملوکانه نزد آنان ناچیز شود و از وی دلیری آموزند»(۱۱۹).

طنز و تمسخر: طنز و تمسخر، به عنوان مکانیزمی دفاعی در مقابل سرکوب و خفقان، و ابزاری برای اظهار نارضایتی، مورد استفادهٔ چوبک قرار گرفته است؛ وی با ترسیم تصاویری طنزآلود شاه و اطرافیان وی را به سخره‌گرفته است: «آنگاه پزشک از جان‌گذشته به نرمی نسیم نزدیک قبلهٔ عالم شد»(۱۱۵)؛ «و در همه این احوال حکیم‌باشی دست ادب بر سینه بنهاده و چون ستون بتون آرمه چراغ‌برق خیابان سرجایش خشکش زده بود ...» (۱۱۵)؛ «با خویش تبسم فرمود که او بقدرت ظل‌اللهی رنج و الم را نیز چون رعایای خویش مقهور ساخته و تاب درد به تمامت رخت بربسته بود»(۱۱۶)؛ توصیف سخره‌آمیز باغ شاه: «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 خلدبرین زدی و بی‌محابا بر آن شیشکی بستی. چه که خلد برین به روزگار خود هیچگاه سیب و هلو و گیلاس و آنانس و انبه و موز و گوجه‌فرنگی و گلهای سیک‌لامن و کاملیا و لاله‌عباسی و حتی خرزهره بخود ندیده ...»(۱۱۶-۱۱۷)؛ تقلید طنزآمیز از سبک متون تاریخی: «این نیز بباید گفتن که سال بهنگام خزان بود – که مورخ را جز حقیقت‌گوئی چاره نباشد- و بیشتر از برگهای درختان همی فروریخته بود»(۱۱۸)؛ و غیره. عمدهٔ نام‌دهی‌ها نیز از موضع تحقیر و تمسخر است؛ از جمله: «آیت قدرت» و «بت سنگی» برای مجسمه(۱۱۹)، یا «طبیب عیسوی‌هش» برای حکیم‌باشی(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 جمجمهٔ 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»(۱۱۶)؛ تغییر موضع شاه در مقابل مذهب و روحانیت پس از تثبیت قدرت، به صورت کنایی مورد انتقاد قرار گرفته است.

نمادپردازی و تداعی معانی: 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، آیت‌الله مدرس، 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 همی جنبانید، و بدور خویشتن همی چرخید. 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 بدور خویش چرخی زد و چندبار دم جنبانید و سیلی از فضولات بر کلاه مجسمه پاشیدن گرفت و در دم بپرواز آمد و بشد. فضلهٔ آن پرنده شوم از سطح کلاه بنقاب و از آنجای بر سبلت مجسمه جاری گشت»(۱۲۰)؛ دیگر کلاغ‌ها نیز نماد 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 بگاه کوچیدن سوگواری فراوان کردند و دم ببریدند و جامهٔ سیاه بپوشیدند و سر تا پا سیاه‌پوش شدند. چه که تا آنزمان کلاغان پر و بال پر طاووسی داشتند و چنانکه امروز هستند سیاه نبودند. همانا سبزقباها که هنوز در برخی از بلاد عالم یافت شوند از کلاغان آنزمان‌اند که نژاد آنان نمرده و بحالت نخست مانده‌اند. و در اخبار بیامدست که گروه کلاغان آن دیار بگاه کوچیدن چنان ندبه و زاری کردند و گریستند که صدایشان دورگه گشت و اینکه آنانرا منکرالصوت خوانند از همان زمان است»(۱۲۲)؛ قلع و قمع کلاغان، که در این روایت بازنمایی شده، به واقعهٔ مسجد گوهرشاد مشهد در سال ۱۳۱٤ 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 این‌واقعه توسط مزدوران حکومتی به شهادت رسید. متن روایت، که ملغمه‌ای از زبان کلاسیک و امروزی با واژگانی از گفتمان‌های مختلف است، نمادی از جامعهٔ سرگردان میان سنت و تجدد است. از نظر چوبک، دستپخت متجددانهٔ رضاخان، جامعه‌ای سرگردان میان سنت و مدرنتیه 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 از شگردهای پنهان‌نگاری و پوشیده‌گویی استفاده از تمثیل است. تمثیلِ داستانی «بیان روایی گسترش‌یافته‌ای است که معنای دومی هم در آن سوی ظاهر آن می‌توان جست»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۸۵-۸٦) 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 *اسائهٔ ادب*، سخن از پادشاهی است که به دلیل اجابت مزاج یکی از کلاغ‌ها بر روی کلاه مجسمه‌اش، به ستیز با همهٔ کلاغ‌های آن دیار برمی‌خیزد، و آن‌ها را به کوچ وا می‌دارد؛ این درحالی است که لایهٔ زیرین این روایت، حکایت از حقایقی تاریخی دارد؛ فساد دربار پهلوی، دسیسهٔ 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، منازعهٔ روحانیت و در رأس آن‌ها آیت‌الله مدرس با حاکمیت، و در پایان، سرکوب روحانیون و کنار زدن آن‌ها از صحنهٔ سیاست، حقایقی است که در ژرف‌ساخت این داستان تمثیلی کوتاه نهفته است. چوبک در این روایت با نگاهی تمثیلی، به بازگویی رمزگونهٔ دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی خویش پرداخته است.

نقیضه: نقیضه، یکی از شگردهای طنزپردازی و گفتمان دو متن است. به عقیدهٔ هاچن:

> «در پس‌زمینهٔ اثرِ نویسنده، همیشه یک متن دیگر هم هست که درست در نقطهٔ مقابل متن تازه قرار دارد اما این دو متن، تنها در بستر "نقیضه" جنبهٔ نمایشی به خود می‌گیرند. در نقیضه، میان متنی که در پس‌زمینهٔ 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 جنبهٔ تخریبی و لجن‌مالی داشته باشد، جنبهٔ انتقادی دارد»(هاچن، ۱۹۷۸ :۲۲-۲۳).

اسائهٔ ادب نیز نقیضه‌ای بر متون تاریخی- ادبی قدیم، از جمله *تاریخ بیهقی* و دیگر متونی از این‌دست است: «در کتب ازرق فرنگیان چنان خواندم که ...»(۱۱٤)؛ «و او آنگاه که بر ملک ماضی رضی‌الله عنه دست یافت و [...] – که قصه آن دراز است و در جای دیگر بخواهم آورد – ...»(۱۱۷)؛ «این نیز بباید گفتن که سال بهنگام خزان بود – که مورخ را جز حقیقت‌گوئی چاره‌ای نباشد»(۱۱۸). چوبک با استفاده از نقیضه‌گویی و ایجاد ناسازگاری‌ها وآشنایی-زدایی‌هایی، ضمن به چالش‌کشیدن سبک نوشتاری متون تاریخی کهن، حاکمیت نظام سلطه و تناقض‌های موجود در جامعه را مورد انتقاد و استهزاء قرار می‌دهد.

٤. نتیجه‌گیری

روایت *اسائهٔ 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 قدرت و سرکوب می‌پردازد. رویکرد تمثیلی چوبک در این داستان، که اثری چندلایه و رمزگونه خلق کرده است، واکنش ادبی و ایدئولوژیک وی در مواجهه با شرایط نامطلوب سیاسی – اجتماعی جامعهٔ ایران در دوران حکومت پهلوی اول و دوم است. در پاسخ به پرسش‌های پژوهش می‌توان گفت: روایت در چارچوب مکتب رئالیسم سوسیالیستی نوشته شده و دربردارندهٔ ایدئولوژی سیاسی – سوسیالیستی نویسنده است که در لایه‌های زیرین خود به حوادث تاریخی مهمی چون بر سر کارآمدن رضاشاه، رفتار دوگانهٔ وی در مواجهه با مذهب، قیام مسجد گوهرشاد، سرکوب روحانیون و همچنین ترور آیت‌الله مدرس اشاره دارد. ژانر روایت، نقیضه‌ای بر متون ادبی– تاریخی‌کهن با هدف انتقاد از تناقض‌های شکل‌گرفته در مسیر تجدد آمرانهٔ رضاشاه، و تمثیلی روایی با اشاره‌ای پنهان به حوادث مهم تاریخی است، و اگرچه محتوای *اسائهٔ ادب*، ممنوعیت چاپ مجموعهٔ خیمه‌شب‌*بازی* را به مدت۱۰سال در پی داشت، اما محافظه‌کاری و پنهان‌نگاری نویسنده، که با استفاده از نقیضه‌نویسی و تمثیل روایی همراه است، باعث شده که حکومت پهلوی ضمن سیاستی منفعلانه، و غافل از اشارات و انتقادات تندی که در لایه‌های زیرین متن نهفته است، با تجدید چاپ مجموعه موافقت

کند(۳). بررسی تمام مؤلفه‌ها در لایه‌های مختلف متنی، و انطباق آنها با لایهٔ بیرونی و بافت موقعیتی روایت، نشان از آن دارد 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 زمینهٔ پیاده‌سازی تجدد، همراهی می‌کرد.

(۲) اصطلاح «شاخ‌حسینی» باید برگرفته از «شاه‌حسینی» در شعار «شاه‌حسین، وا حسینِ» عزاداری‌های محرم باشد، و گویا اشاره به مراسمی چون قمه‌زنی دارد.

(۳) چوبک در چاپ جدید مجموعهٔ *خیمه‌شب‌بازی*، چکامه‌ای به نام *آه انسان* را جایگزین *اسائهٔ ادب* کرد.

فهرست منابع

الف) کتاب‌ها

-آبراهامیان، یرواند(۱۳۷۷)، *ایران بین دو انقلاب (درآمدی بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران معاصر)*، ترجمهٔ احمد گل‌محمّدی و محمّدابراهیم فتاحی، چ ۱۱، تهران، نشر نی.

- آرون. ریمون(۱۳۷۰)، *مراحل اساسی اندیشه در جامعه‌شناسی*، ترجمهٔ باقر پرهام،چ۲، تهران، انتشارات آموزش انقلاب اسلامی.

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

- بشلر، ژان(۱۳۷۰)، *ایدئولوژی چیست؟ (نقدی بر ایدئولوژی‌های غربی)*، ترجمهٔ علی اسدی، تهران، انتشارات حیدری.

- بشیریه، حسین(۱۳۸٤)، *جامعه‌شناسی سیاسی: نقش نیروهای اجتماعی در زندگی سیاسی*، تهران، نشر نی.

- تولان، مایکل(۱۳۸٦)، *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی*، ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، چ۱، تهران، سمت.

- جول. جیمز(۱۳۸۸)، *گرامشی*، ترجمهٔ محمدرضا زمردی، چ۱، تهران، نشر ثالث.

- چوبک، صادق(۱۳۳٤)، *خیمه‌شب بازی*، چاپ دوم، چ ۱: ۱۳۲٤، گوتمبرگ، انتشارات کتابخانهٔ گوتمبرگ.

- دهباشی، علی(۱۳۸۰)، *یاد چوبک*(مجموعه‌مقالات)، تهران، نشر ثالث.

- سلطانی، علی‌اصغر(۱۳۸۷)، *قدرت، گفتمان و زبان*، تهران، نشر نی.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۲)، *صور خیال در شعر فارسی*، چاپ پنجم، تهران، نشر آگاه.

- ضیمران، محمد(۱۳۸٤)، *میشل فوکو: دانش و قدرت*، چ۳، تهران، نشر هرمس.

- فاولر، راجر؛ و دیگران(۱۳٦۹)، *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، تهران، نشر نی.

نسخهٔ پیش‌درآمد شده برای انتشار

– فوران، جان(۱۳۷۸)، *مقاومت شکننده (تاریخ تحولات اجتماعی ایران)*، ترجمهٔ احمد تدین، تهران، انتشارات رسا.

– لارین. خورخه(۱۳۸٦)، *مفهوم ایدئولوژی*، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، تهران، انتشارات وزارت امورخارجه.

– لوپز، خورخه؛ اسکات، جان(۱۳۸۵)، *ساخت اجتماعی*، چ۱، تهران، نشر نی.

– مارکس، کارل؛ انگلس، فریدریش(۱۳۵۹)، *مانیفست حزب توده*، ترجمهٔ محمّد پورهرمزان، بی‌جا، حزب تودهٔ ایران.

– محمودی، حسن(۱۳۸۲)، *نقد و تحلیل و گزیده داستان‌های صادق چوبک*، تهران، نشر روزگار.

– مکی، حسین(۱۳۸۰)، *تاریخ بیست‌سالهٔ ایران: آغاز سلطنت دیکتاتوری پهلوی*، چاپ ششم، تهران، انتشارات علمی.

– میلانی، عباس(۱۳۸۰)، *معمای هویدا*، تهران، نشر اختران.

– وینسنت، اندرو(۱۳۷۸)، *ایدئولوژی‌های مدرن سیاسی*، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، تهران، انتشارات ققنوس.

– هدایت، مهدی قلیخان(۱۳۲۹)، *خاطرات و خطرات*، تهران، انتشارات نگین.

ب)مقاله‌ها

– الهی، صدرالدین(۱۳۷۳)، «با صادق چوبک در باغ یادها»، *دفتر هنر (ویژه‌نامهٔ صادق چوبک) انجمن فرهنگی و انسان‌دوستی ایرانیان نیوجرسی*، سال ۲، شماره۳، ص۲۵۷– ۲٦۳.

– براهنی، رضا(۱۳۷۷)، «بحران چوبک و روایت تجدد و حرامزادگی در آثارش»، *نشریهٔ آدینه*، ش۱۳۱، صص۲۰– ۲٤.

– بیاد. مریم؛ نعمتی. فاطمه(۱۳۸٤)، «کانونی‌سازی در روایت»، *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، ش۷، صص۸۳– ۱۰۸.

– پنی‌کوک، الستر(۱۳۷۸)، «گفتمان‌های قیاس ناپذیر»، ترجمهٔ علی‌اصغر سلطانی، *فصلنامهٔ علوم سیاسی*، س۱، ش٤، صص۱۵٤–۱۱۸.

– دُرپر، مریم(۱۳۹۱)، «سبک‌شناسی انتقادی، رویکردی نوین در بررسی سبک بر اساس تحلیل گفتمان انتقادی»، *فصل‌نامهٔ علمی پژوهشی نقد ادبی*، س۵، ش۱۷، صص ٦۲–۳۷.

– دُرپر، مریم(۱۳۹۳ الف)، «لایه‌های مورد بررسی در سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه و رمان»، *مجلهٔ جستارهای زبانی*، دورهٔ ۵، ش ٦، (پیاپی۲۱)، صص٦۵–۹٤.

-Weber, M. (1978). *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*, 2Vols.California: University California Press.

–Hayness, J. (1995). *Style*. London & New York: Rutledge.

-Hutcheon, L. (1978). *Parody without Ridiclue Observations*. Canadians Review of Comprative Literature. Volum 5. Number 2.

-Van Dijk, T. (2001). "Multidiskiplinary CDA: a Plea fir Diversity. In R.

- Marx, k. and Engels, F. (1845). *The German Ideology*. In Marx- Engels, Collected Works, Vol. 5, Lawrence& Wishart, London.

پذیرفته شده برای انتشار