Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.7, No. 14
autumn & winter 2023-2024
Research Article

Received: 02/03/2022
Accepted: 11/06/2022

Typology of the story: Examining the hidden ideology of the text in the "Be dozdi rafte- ha" mental narrative

Zohreh Niksiyar[*1], Hossein Hasanpour alashty[2], Maryam Dorpar[3]

[*] Corresponding Author's E-mail: Zo.niksiyar@gmail.com

Abstract

In the history of literature, typology or determining the genre of the text is a fundamental issue. In order to take a step in this direction, the present research studies the genre of fiction which is apparently non-political, called "Be dozdi refte- ha". This typology is done the approach of critical stylistics, who main function is to analyze layers, in orther to discover the hidden ideology of the text. The results of the research show that "Be dizdi rafte- ha" is an allegorical and subjective narrative, written with a socialist thought and a modernist pen. The socialism of the text is populist and non-partisan in its superstructure, and partisan and propaganda in its deep structure. The author uses allegory, which is a technique for indirect expression of thought, and also by choosing the modernist narrative method, in the form of mental narrative, which is a suitable genre for promoting and rather indirectly imposing an ideology, and including features such as: the use of a limited omniscient narrator, mental and non-consecutive time, variable and relative place, breaking stereotypes in the plot, breaking the cause-effect relationship, direct representation of thoughts and

1. Phd learned, Persian language and Literature, Faculty of literature and Foreign Language, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.
https://orcid.org/ 0000-0002-0384-3680
2. Associate Professor, Persian language and Literature, , Faculty of literature and Foreign Language , University of Mazandaran, Babolsar, Iran
https://orcid.org/0000-0001-8683-1283
3. Assistant Professor, Persian language and Literature , Faculty Humanities, Kosar University, Bojnord, Iran
https://orcid.org/ 0000-0002-2356-4947

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.7, No. 14
autumn & winter 2023-2024
Research Article

emotions, regardless of any explicit interpretation and interpretation in characterization, as well as complex and multi-layered language, make the audience in Receiving the ideology of the text is apparently independent and free. Because the method of focalization of the narrative is a way that leads the audience towards the desired ideology by exerting the least pressure and in a hegemonic manner, and considers the fear of the Tudeh party and the influence of communist thoughts and ideas into the society as an illusory and baseless fear.

Keywords: ideology; Be dozdi rafte- ha; Critical stylistics; Mental narrative .

1. Introduction

In the history of literature, typology or determining the genre of the text is a fundamental issue; In order to take a step in this direction, the present research studies a genre of fiction that is apparently non-political, but the first story of a completely political collection called Azar, Mah-e Akhar-e Paeez. The collection of novels "Azer, Mah-e Akhar-e Paeez", contains seven pieces including: "Be dozdi rafte-ha", "Azer, Mah-e Akhar-e Paeez", "Tab-e Osian' "Dar Khem-e Rah", "Yadgar-e Sepordeh", "Shab-e deraz" and "Miyan-e diruz-o Farda". Except for the first part, which is the narrative studied in the present research, the other narratives all have a clearly political and partisan meaning and concept. This is while "The Abducted", which is a narrative that is apparently non-political and unrelated to the other narratives of the collection, despite the fact that it was written two years ago, and even published, it is the beginning and the threshold of entering this political collection; And of course, it should be noted that some, including Hassan Mirabedini, have considered Golestan's narratives in this collection to be the result of his disillusionment with being a member of the Tudeh Party, and his criticism of the party's policies (Mirabedini, 2010, pp. 263 and 264).

In this research, we aim to discover the hidden ideology of the text by using the elements of critical stylistics, and analyze the placement

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.7, No. 14
autumn & winter 2023-2024
Research Article

of this non-political and apparently unrelated narrative with other narratives in the"Azar, the last month of autumn" collection. Analyzing power relations in the text, as well as determining the genre of the work, is one of our other goals in this research:

"Be dozdi rafte- ha" was written in the form of what literary school and in what genre? What are its prominent elements and what is the hidden ideology of the text?

2. Literature Review

The assumption of the research is that "Be dozdi rafte-ha" is an allegorical narrative in the form of socialist realism, which contains political content and socialist elements in the deep structure and underlying layers. The hidden ideology of the text is siding with the Tudeh party, justifying the party's inefficiency, and persuading and gaining the trust of its member and ssupporters.

3. Methodology

The research is done in a descriptive-analytical way and with a critical stylistic approach. In this method, micro-layers are examined in the context of macro-layers, and macro-layers in relation to each other; the work is analyzed in three macro-layers: external (situational texture), narrative (based on the focalization theory of Gennet and Rimmon- kenan) and textual (including lexical, syntactic and rhetorical micro-layers).

4. Results

Critical stylistics relies on critical linguistics in its theoretical foundations. Roger Fowler and his colleagues, due to the observation of the ineffectiveness of the traditional approach to discourse analysis, published a book called Language and Control (1979) and established the foundations of a critical approach to language and called their approach Critical Linguistics. They based their work on three important principles: 1- The language we choose embodies a particular view of reality; 2- Diversity in discourse types are

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.7, No. 14
autumn & winter 2023-2024
Research Article

inseparable from economic and social factors; 3- The use of language is not only the result of the social process and organization, but also a part of the social process (Fowler et al., 2019, pp. 38-17). It should be noted that the analysis of narrative macro layer (using focalization) and textual micro layers(mainly related to critical discourse analysis topics) in narrative critical stylistics is a way to show the extended style in the text; A goal that is not considered in narratology and critical discourse analysis (Dropar, 2013, p. 69). The analyzes carried out in this research show that "Be dozdi rafte-ha" is an allegorical and subjective narrative, written with a socialist thought and a modernist pen; The socialism of the text is populist and non-partisan in its superstructure, and partisan and propaganda in its deep structure.

The author uses allegory, which is a technique for indirectly expressing thoughts and deepening the meaning, and also by choosing the modernist narration method, in the form of mental narration, which is a suitable genre for promoting and also indirectly imposing an ideology, and includes features such as: the use of a knowledgeable narrator. It is a limited whole, mental and non-consecutive time, changing and relative place, breaking stereotypes in painting, breaking the cause-effect relationship, direct representation of thoughts and emotions, regardless of any explicit interpretation and interpretation in characterization, as well as complex and multi-layered language. It has left the audience free and independent in receiving the ideology of the text.

Because the way of focusing the narrative is to push the audience towards the desired ideology by exerting the least pressure and in a hegemonic way and he considered the fear of the Tudeh Party and the influence of communist thoughts and ideas into the society as an imaginary and baseless fear.

Considering that the narrative of "Be dozdi rafte-ha" was written with a time gap from the other narratives of the collection, due to the discourse conditions and political considerations, the ideology of the text, like other pieces of the collection, was not explicitly "imposed"

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.7, No. 14
autumn & winter 2023-2024
Research Article

on the audience, but implicitly, in the form of an allegorical mental narrative, has been "induced" to the audience.

The use of the author/focalizer of the modern narrative method, taking the position of focalizing the limited omniscient, and not the omniscient omniscient, and putting the audience in contact with the original focused mind, as well as using the focal point of view, from the degree of monotony and his explicit control over reduced text; So that he has reflected the socialist ideology in the hidden layers of the text with an implicit orientation.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۷، شمـارهٔ ۱۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۵۷۵-۶۲۳
مقالهٔ پژوهشی
DOR: 20.1001.1.25886495.1402.7.14.16.1

گونه‌شناسی داستان: بررسی ایدئولوژی پنهان متن در روایت ذهنی «به‌دزدی‌رفته‌ها»

زهره نیک‌سیر*[۱]، حسین حسن‌پور آلاشتی[۲]، مریم درپر[۳]

(دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۱۱ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۲۱)

چکیده

در تاریخ ادبیات‌نگاری،گونه‌شناسی یا تعیین ژانر متن، مسئله‌ای اساسی است. پژوهش حاضر به‌منظور برداشتن گامی در این‌جهت به مطالعهٔ ژانر داستانی می‌پردازد که در ظاهر غیرسیاسی است، امّا اوّلین داستان از یک مجموعهٔ کاملاً سیاسی به نام *آذر، ماه آخر پاییز* است. این گونه‌شناسی با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی که اصلی‌ترین کارکرد آن واکاوی لایه‌های متنی، به‌منظورکشف ایدئولوژی پنهان متن است، به‌انجام می‌رسد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که «به‌دزدی‌رفته‌ها» روایتی تمثیلی و ذهنی است که با اندیشه‌ای سوسیالیستی و قلمی مدرنیستی نوشته شده است؛ سوسیالیسم متن در روساخت مردم‌گرایانه و غیرحزبی، و در ژرف‌ساخت، حزبی و تبلیغاتی است. نویسنده با استفاده از تمثیل، که شگردی برای بیان غیرمستقیم اندیشه

---

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران (نویسندهٔ مسئول)

*Zo.niksiyar@gmail.com
https://orcid.org/ 0000-0002-0384-3680

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران
https://orcid.org/0000-0001-8683-1283

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه کوثر بجنورد، بجنورد، ایران
https://orcid.org/0000-0002-2356-4947

است، و همچنین با برگزیدن شیوهٔ روایتگری مدرنیستی، در قالب روایت ذهنی، که ژانری مناسب برای تبلیغ و بلکه تحمیل غیرمستقیم یک ایدئولوژی، و دربردارندهٔ ویژگی‌هایی چون: استفاده از راوی دانای کل محدود، زمان ذهنی و غیرمتوالی، مکان متغیّر و نسبی، کلیشه‌شکنی در پی‌رنگ، در هم‌شکستن رابطهٔ علّی - معلولی، نمایش مستقیم اندیشه و عواطف، فارغ از هرگونه تفسیر و تعبیر صریح در شخصیت‌پردازی، و همچنین زبان پیچیده و چندلایه است، مخاطب را در دریافت ایدئولوژی متن، در ظاهر مختار و آزاد گذاشته است، چراکه شیوهٔ کانونی‌سازی روایت به نحوی است که مخاطب را با اعمال کم‌ترین فشار و به شیوه‌ای هژمونیک، به سمت ایدئولوژی موردنظر سوق داده، و ترس از حزب توده و نفوذ افکار و اندیشه‌های کمونیستی به جامعه را، ترسی موهوم و بی‌اساس قلمداد کرده است.

واژه‌های کلیدی: ایدئولوژی، به‌دزدی‌رفته‌ها، سبک‌شناسی انتقادی، روایت ذهنی.

۱. مقدمه

در تاریخ ادبیات‌نگاری، گونه‌شناسی یا تعیین ژانر متن مسئله‌ای اساسی است؛ پژوهش حاضر به‌منظور برداشتن گامی در این‌جهت به مطالعهٔ ژانر داستانی می‌پردازد که در ظاهر غیرسیاسی است، امّا اوّلین داستان از یک مجموعهٔ کاملاً سیاسی به‌نام *آذر، ماه آخر پاییز* است. خالق اثر، ابراهیم گلستان، نویسنده و فیلمساز مطرح معاصر و متولّد سال ۱۳۰۱ در شیراز، در سال ۱۳۲۰ به تهران رفته، در دانشکدهٔ حقوق مشغول به تحصیل می‌شود، امّا پس از مدّتی تحصیل را رها می‌کند و جذب فعّالیت‌های حزب توده می‌شود. پدرش مدیر روزنامهٔ «گلستان» شیراز بود، و او که ابتدا مقاله‌نویسی را از روزنامهٔ پدر آغاز کرده بود، در تهران نیز در روزنامه‌های حزب، ازجمله «مردم» و «رهبر»، مدیر و سردبیر می‌شود، و اوّلین داستان کوتاه خود به‌نام «به‌دزدی‌رفته‌ها» را در سال ۱۳۲۶، در روزنامهٔ «مردم»، ارگان حزب توده، به‌چاپ می‌رساند. مدّتی نیز در

مازندارن شرقی، مسئول حزب توده می‌شود (جاهد، ۱۳۹۴، ص. ۹۹). او بعدها، در سال ۱۳۲۸ «به‌دزدی‌رفته‌ها» را به‌همراه شش داستان کوتاه دیگر، در مجموعه‌ای به‌نام *آذر، ماه آخر پاییز* منتشر می‌سازد.

مجموعه‌داستان *آذر، ماه آخر پاییز*، در بردارندهٔ هفت قطعه شامل: *به‌دزدی‌رفته‌ها*، *آذر، ماه آخر پاییز*، *تب عصیان*، *در خم راه*، *یادگار سپرده*، *شب دراز* و *میان دیروز و فردا* است. به‌جز قطعهٔ اوّل، که روایت مورد مطالعه در پژوهش پیش روست، دیگر روایت‌ها همگی دارای معنا و مفهومی صراحتاً سیاسی و حزبی هستند؛ این درحالی است که *به‌دزدی‌رفته‌ها*، که روایتی در ظاهر غیرسیاسی و بی‌ارتباط با دیگر روایت‌های مجموعه است، با وجود اینکه دو سال پیش‌تر نگارش، و حتّی منتشر نیز شده، سرآغاز و آستانهٔ ورود به این مجموعهٔ سیاسی قرار داده شده است؛ و البتّه باید خاطرنشان کرد که برخی، ازجمله حسن میرعابدینی، روایت‌های گلستان در این مجموعه را حاصل سرخوردگی‌های وی از عضویت در حزب توده، و در انتقاد از سیاست‌های حزب دانسته‌اند[1]. ما در این پژوهش بر آنیم که با استفاده از مؤلّفه‌های سبک‌شناسی انتقادی، ایدئولوژی پنهان متن را کشف، و قرار گرفتن این روایت غیرسیاسی و در ظاهر بی‌ارتباط با سایر روایت‌های مجموعهٔ *آذر، ماه آخر پاییز* را تجزیه و تحلیل کنیم. واکاوی مناسبات قدرت در متن، و همچنین تعیین ژانر اثر نیز از دیگر اهداف ما در این پژوهش است. پرسش‌هایی که پژوهش درصدد پاسخ‌گویی بدان‌هاست، بدین قرارند: «به‌دزدی‌رفته‌ها» در قالب چه مکتب ادبی، و در چه ژانری نگاشته شده است؟ مؤلّفه‌های برجستهٔ آن کدام‌اند و ایدئولوژی پنهان متن چیست؟

فرض پژوهش بر این است که «به‌دزدی‌رفته‌ها» روایتی تمثیلی در قالب رئالیسم سوسیالیستی است که در ژرف‌ساخت و لایه‌های زیرین، دربردارندهٔ محتوای سیاسی و

مؤلّفه‌هایی سوسیالیستی است. ایدئولوژی پنهان متن، جانبداری از حزب توده، توجیه ناکارآمدی حزب، و اقناع و جلب اعتماد اعضا و هواداران آن است.

پژوهش به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی و با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی انجام می‌شود. در این روش خردلایه‌ها در بستر کلان‌لایه‌ها، و کلان‌لایه‌ها در ارتباط با یکدیگر مورد بررسی قرار می‌گیرند؛ اثر در سه کلان‌لایهٔ: بیرونی (بافت موقعیّتی)، روایی (براساس نظریهٔ کانونی‌سازی ژنت[۲] و ریمون‌کنان[۳]) و متنی (شامل خردلایه‌های واژگانی، نحوی و بلاغی) مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد.

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

پیش از این در پژوهش‌هایی اندک‌شمار، به صورت جسته و گریخته به تحلیل و نقد روایت کوتاه «به‌دزدی‌رفته‌ها» پرداخته شده است؛ جواد اسحاقیان در مجلهٔ *نوشتا* (۱۳۸۸، صص. ۲۲ـ۳۲) گزاره‌های مدرنیستی این داستان را مورد بررسی قرار داده است. لیلا صادقی در مقاله‌ای (۱۳۸۹، صص. ۶۹ـ ۸۸)، کارکرد گفتمانی سکوت را در ساختمندی روایت‌های کوتاه، ازجمله در این روایت، به اختصار بررسی کرده است؛ و فؤاد مولودی (۱۳۹۶، صص. ۱۲۷ـ۱۴۷) نیز، به نقد شیوهٔ روایت‌گری «سوّم شخص محدود» در این داستان پرداخته است، امّا تاکنون پژوهشی که از منظر سبک‌شناسی و زیبایی‌شناسی سیاسی، این روایت را مورد مطالعه قرار داده باشد، انجام نشده است.

پژوهش‌هایی که تاکنون در حوزهٔ سبک‌شناسی انتقادی انجام شده نیز همگی به‌دنبال تبیین روابط قدرت و کشف ایدئولوژی پنهان در متون مورد بررسی بوده‌اند. پیش از این تنها در یک پژوهش (نیک‌سیر و همکاران، ۱۳۹۹)، از رویکرد سبک‌شناسی انتقادی علاوه بر شناسایی روابط قدرت و کشف ایدئولوژی متن، در جهت انطباق مؤلّفه‌های متن با مؤلّفه‌های یک مکتب ادبی، و همچنین تعیین ژانر اثر بهره برده شده است.

نویسندگان مقالهٔ مذکور با این کاربرد، سبک‌شناسی انتقادی را در خدمت «تاریخ ادبیات» به‌کار گرفته‌اند. پژوهش حاضر نیز به همین منظور، و البتّه با تمرکز بیشتر بر کشف ایدئولوژی پنهان متن از ژرف‌ساخت آن، انجام پذیرفته است.

۱ـ۲. چارچوب نظری پژوهش

سبک‌شناسی انتقادی در مبانی نظری خود متّکی بر زبان‌شناسی انتقادی است. راجر فاولر و همکارانش، به‌دلیل مشاهدهٔ ناکارآمدی نگاه سنّتی به تحلیل گفتمان، با انتشار کتابی به‌نام *زبان و کنترل* (۱۹۷۹) پایه‌های نگرش انتقادی به زبان را بنا نهادند و رویکرد خود را زبان‌شناسی انتقادی نامیدند. ایشان سه اصل مهم را اساس کار خود قرار دادند: ۱. زبانی که برمی‌گزینیم مجسّم‌کنندهٔ دیدگاهی خاص نسبت به واقعیّت است؛ ۲. تنوّع در گونه‌های گفتمان از عوامل اقتصادی و اجتماعی جدایی‌ناپذیرند؛ ۳. به‌کارگیری زبان فقط حاصل فرایند و سازمان اجتماعی نیست، بلکه بخشی از فرایند اجتماعی است (فاولر و همکاران، ۱۳۶۹، صص. ۱۷ـ۳۸). بر این مبنا و با تکیه بر چهار اصطلاح بنیادین سبک‌شناسی انتقادی (رک. دُرپر، ۱۳۹۶)، به گونه‌شناسی داستان کوتاه «به‌دزدی‌رفته‌ها» می‌پردازیم؛ چهار مفهوم «سبک»، «انتقادی»، «ایدئولوژی» و «قدرت»، از ملزومات معرّفی سبک‌شناسی انتقادی است:

ـ **سبک:** سبک همان وحدتی است که در آثار کسی به‌چشم می‌خورد؛ یک روح یا ویژگی مشترک و متکثّر در آثار کسی، که از تکرار عوامل و مختصّاتی حاصل می‌شود و توجّه خواننده را برمی‌انگیزد (شمیسا، ۱۳۹۳، ص. ۱۶). کتی ویلز[۴] در *فرهنگ سبک‌شناسی*، یکی از تعاریف سبک را «گزینش انگیزه‌دار» می‌داند؛ به‌این‌معنا که سبک هر نویسنده‌ای در هر دورهٔ زمانی، خاص است و انتخاب ساختارها و الگوهاست که باعث تمایز و تشخّص سبک وی می‌شود. جفریز نیز در کتاب *سبک‌شناسی انتقادی*

خود، بر انتخاب‌های سبکی و تحلیل‌های متنی‌ای تأکید دارد که گزینش آگاهانه یا ناآگاهانهٔ تولیدکنندهٔ متن را آشکار می‌سازد (به‌نقل از دُرپر، ۱۳۹۱، صص. ۴۳ـ۴۴)؛ سبک به معنی «انتخاب» یا «گزینش انگیزه‌دار» همان چیزی است که در سبک‌شناسی انتقادی مدّنظر است.

- **انتقادی**: «انتقادی» نام نظریه‌ای حاصل تفکّر گروهی از نئومارکسیست‌های آلمانی مکتب فرانکفورت است، که دلِ خوشی از جبرگرایی اقتصادی نظریهٔ مارکسیستی نداشتند، و متشکّل از انتقادهایی در زمینه‌های گوناگون اجتماعی و فکری است، که با پرداختن به مسائل بنیادین جامعه، سعی در رفع نابرابری‌های اجتماعی دارد. نظریهٔ انتقادی در سبک‌شناسی انتقادی نیز، دارای همان مفهوم مورد نظر در زبان‌شناسی و تحلیل گفتمان انتقادی است. زبان‌شناسان انتقادی و تحلیل‌گران گفتمان انتقادی این نظریه را برای نشان دادن ارتباط‌هایی که از دید عموم پنهان است، ساختارشکنی استدلال‌های نامشخّص و متون غیرشفّاف، و تبیین معانی آن‌ها برگزیدند (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۶، ص. ۴۱). سبک‌شناسی انتقادی نیز، به تحلیل روابط ساختاری آشکار یا پنهان سلطه، تبعیضات طبقاتی یا نژادی، قدرت و کنترل، و تجلّی آن در زبان می‌پردازد (درپر، ۱۳۹۱، ص. ۴۵).

ـ **ایدئولوژی**: زبان حامل ایدئولوژی است، و میان ایدئولوژی و زبان رابطه‌ای دوسویه برقرار است. هر ایدئولوژی زبان دلالتگر خود را می‌طلبد تا در درون آن، مفاهیم، هنجارها، نمادها و ارزش‌ها را تولید کند (لارین، ۱۳۶۸، ص. ۱۶۷)؛ به‌عبارت دیگر، ایدئولوژی در بستر زبان تبلور می‌یابد، زیرا «این کلمات هستند که کیستی و چیستی ما را تعیین می‌کنند. ما با کلمات یکدیگر گره خورده‌ایم و آنچه انجام می‌دهیم با منبع زبانی ما از لحاظ مفهومی، استدلالی و صنایع بدیعی محدود شده‌اند» (وینسنت،

۱۳۷۸، ص. ۳۴). ساختارها و رخدادهای کلامی، اساساً ماهیتی ایدئولوژیک دارند و به‌طور غیرمستقیم، مناسبات سیاسی و اقتصادی، روابط جنسی، مناسبات دولت و نهادهای اجتماعی همچون آموزش و پرورش و ... را در خود جای می‌دهند (فرکلاف، ۱۹۸۹، ص. ۹۶). 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 به‌خورد طبقات زیردست می‌دهد (بشلر، ۱۳۷۰، ص. ۶)، ایدئولوژی را نظامی از باورها تعریف می‌کند که هم می‌تواند مثبت باشد و هم منفی. اگر منفی باشد سازوکاری برای مشروعیت بخشیدن به نظام سلطه است، و اگر مثبت باشد برای مشروعیت بخشیدن به ستیز علیه سلطه به‌کار می‌رود. وی ایدئولوژی را مبنای کارکردهای اجتماعی می‌داند و معتقد است که کاربرد زبان، یکی از کارکردهای اجتماعی است که به شدّت تحت‌تأثیر ایدئولوژی قرار دارد (۲۰۰۱، صص. ۵ـ۶). ملاک در این پژوهش، رویکرد ون‌دایک به مقولهٔ ایدئولوژی است.

– **قدرت**: مارکسیست‌ها قدرت را از دیدگاه طبقاتی تعریف می‌کنند؛ مارکس و انگلس قدرت را «اعمال قهر متشکّل یک طبقه برای سرکوب طبقهٔ دیگر» می‌دانند (مارکس و انگلس، ۱۳۵۹، ص.۸۱). از نظر مارکس، قدرت دارای سه ویژگی است: نخست اینکه خصیصهٔ طبقاتی دارد و پیوسته در رابطهٔ یک طبقه با طبقهٔ دیگر اعمال می‌شود (آرون،۱۳۷۰، ص. ۱۶۱)؛ دوّم اینکه قدرت هیچ‌گاه نمی‌تواند سالم و مشروع باشد، زیرا ظهور و تجلّی قدرت در یک جامعه، نشان از ناسالم بودن آن جامعه، و همچنین در طبقاتی بودن آن ریشه دارد؛ سوّم اینکه قدرت بیانگر رابطهٔ حاکم و محکوم، یا فرمانده و فرمانبر است (مارکس و انگلس، ۱۳۵۹). 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 قرار گیرد که بتواند ارادهٔ خود را به‌رغم مقاومت اعمال کند، صرف‌نظر از اینکه چنین احتمالی بر چه مبنایی متکی است، قدرت نام دارد» (وبر، ۱۹۷۸، ص. ۱۶۲). وبر قدرت را معادل سلطه، و ابزاری در دست گروهی خاص می‌داند، امّا از نظر فوکو قدرت امری متکثّر است؛ از سوی یک‌نهاد سیاسی واحد اعمال نمی‌شود، و تحت حاکمیّت طرح فراگیر واحدی نیست، و هم‌زمان همهٔ اجتماع را به‌صورت یک کلّ یکپارچه، در سیطرهٔ خود می‌گیرد (سلطانی، ۱۳۸۷، ص. ۱۷).

آنتونیو گرامشی[۵] با استفاده از مفهوم «هژمونی» و از رهگذر نگاه فوکو به قدرت، دریچهٔ تازه‌ای برای درک بهتر رابطهٔ میان قدرت، ایدئولوژی و طبقه به روی ما گشوده است. مفهوم هژمونی مشخّص می‌کند که چگونه یک نظام اجتماعی و اقتصادی، ضمن حفظ تسلّط و نفوذ خویش، حافظ حامیانش است. گرامشی برخلاف نظر اکثر مارکسیست‌ها، به این نکتهٔ ظریف پی‌برده است که حاکمیّت یک طبقه بر طبقهٔ دیگر، تنها به قدرت اقتصادی، فیزیکی یا نظامی وابسته نیست، بلکه به متقاعد کردن و جلب رضایت طبقهٔ تحت حاکمیت، به پذیرش نظام باورهای طبقهٔ حاکم، و سهیم شدن در ارزش‌های اجتماعی، اخلاقی و فرهنگی آن‌ها نیز بستگی دارد (جول، ۱۳۸۸، ص. ۱۰). از نظر گرامشی، قدرت همیشه از بالا تحمیل نمی‌شود، بلکه پیروزی طبقهٔ حاکم، به عملکرد این طبقه در پایین بستگی دارد. از نظر وی طبقهٔ 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. نهادهای فرهنگی نقش مؤثّری در نهادینه ساختن این هژمونی دارند، چراکه با ساخت یک جهان‌بینی عامّه‌فهم و عامّه‌پسند، رفتار افراد را سامان می‌دهند؛ در حقیقت نهادهایی چون مدرسه، کلیسا،

اتّحادیه‌های صنفی و حتّی فعّالیّت‌های روزمرّه، به بازآفرینی این سلطه مشغولند (لوپز و اسکات، ۱۳۸۵، ص. ۶۲).

۲. گونه‌شناسی روایت به‌دزدی‌رفته‌ها

هر عصری دربردارندهٔ روابط معرفت‌شناختی ویژه‌ای است که بستری را برای تولید دانش فراهم می‌سازد. «اپیستمه» یا روح حاکم بر زمانه، که مفهومی برساختهٔ فوکو است، مجموعه‌ای از مناسبات حاکم بر یک دوره است، که دانش‌ها از دل آن بیرون می‌آیند، و درواقع، نمود دانش، و نماد روح زمانه است (ضیمران، ۱۳۸۴، ص. ۹۱). روح حاکم بر سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ در ایران نیز، رئالیسم سوسیالیستی است؛ خطّ مشی‌ای که در جهت تبلیغ ایدئولوژی مارکسیسم مشخص شده، و در انواع دانش و هنر ازجمله معماری، فیلم‌سازی، تأتر، و به‌ویژه ادبیات جلوه‌گری می‌کند. 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 این بخش لازم است ابتدا مروری بر فضای سیاسی و اجتماعی روایت «به‌دزدی‌رفته‌ها» داشته باشیم؛ حزب تودهٔ ایران، در دههٔ ۱۳۲۰ به پشتوانهٔ شوروی تشکیل می‌شود، و با توجّه به اقبال عمومی، به‌سرعت قدرت و گسترش می‌یابد؛ قدرتی که پس از خروج نیروهای شوروی از ایران، رو به ضعف می‌نهد. بسیاری از اعضا و هواداران حزب که می‌دانند پس از خروج ارتش سرخ از ایران، حکومت آنان را قلع و قمع خواهد کرد، از حزب انتظار دارند که فرصت را غنیمت شمرد و هرچه سریع‌تر برای ساقط کردن حکومت دست‌به‌کار شود، امّا حزب در شرایطی نیست که بتواند به اقدامی علیه حکومت دست زند و ترجیح می‌دهد همچنان مترصّد فرصتی مناسب بماند. گروهی از افسران خراسان که اعضای شاخهٔ نظامی حزب توده‌اند، این بی‌عملی

و محافظه‌کاری حزب را برنمی‌تابند، و در مردادماه ۱۳۲۴ش در ترکمن‌صحرا دست به قیام می‌زنند. هدف از این قیام که در شب ۲۴ مرداد و با چراغ سبز روس‌ها آغاز شد، و در ۲۹ مرداد به شکست انجامید، تشکیل یک هستهٔ مقاومت در ترکمن‌صحرا و تأسیس حکومت مستقلی شبیه به جمهوری‌های خودمختار آذربایجان و مهاباد در این منطقه بود (خارکوهی، ۱۳۸۸، صص. ۹۷ـ۹۸). افسران معتقد بودند که با انتشار روزنامه و برگزاری میتینگ در خیابان‌های تهران نمی‌توان به قدرت رسید، و «صدای شلیک تفنگ اثرش خیلی بیشتر از یک دموناستراسیون صدهزار نفری در خیابان فردوسی است» (تفرشیان، ۱۳۵۹، ص. ۴۱)، امّا حزب با وجود آگاهی کامل کادر رهبری خود از سازماندهی این قیام، پشت افسران را خالی می‌کند و با اظهار بی‌اطّلاعی، اقدام آنان را خودسرانه می‌خواند؛ این‌رفتارهای ریاکارانهٔ سران حزب موجی از نارضایتی را در میان اعضا و هواداران به‌راه می‌اندازد؛ تا اینکه در پانزده بهمن ۱۳۲۷ در جریان سوءقصد به جان شاه، حکومت انگشت اتّهام را به سمت حزب توده می‌گیرد، و با این بهانه به فعّالیّت‌های آن پایان می‌دهد. حزب از سوی اعضا و هواداران تحت فشار است؛ آنان حزب را ناتوان و شکست‌خورده می‌یابند، و با توجّه به اقبال عمومی جامعه به حزب، این احساسِ شکست و سردرگمی به احساسی عمومی بدل می‌شود. اعضا و هواداران، محافظه‌کاری و وابستگی شدید حزب به شوروی را محکوم می‌کنند، و حزب نیز در مقابل این موج نارضایتی، به‌دنبال پاسخی مناسب است تا هم بی‌عملی خویش را توجیه کند، و هم اعضا و هواداران را آرام و امیدوار سازد.

۲ـ۱. پی‌رنگ روایت

درون‌مایهٔ «به‌دزدی‌رفته‌ها» توهّم حضور یک بیگانه در حریم خصوصی خانه است. زینب، نمایندهٔ قشر فرودست، کلفت خانواده‌ای اجاره‌نشین و از طبقهٔ متوسّط است. او

در شب همان روزی که صاحبخانه پس از مدّت‌ها دو کارگر را برای تعمیر ناودان فرستاده، دچار ترس شده است، گمان می‌کند یکی از آن‌ها که مردی چهل، پنجاه‌ساله است، زیر شیروانی پنهان شده و دیگری که جوان است به‌تنهایی از خانه خارج شده است، تا شب‌هنگام بازگردد و به کمک همکارش به خانه دستبرد بزند؛ نردبان را هم به بالای پشت بام کشیده‌اند تا در وقت مناسب از آن پایین بیایند. خانم خانه از همسرش می‌خواهد که این ترس را از زینب دور کند. علی زینب را همراه خود می‌برد تا از صاحبخانه درمورد کارگرها و تعدادشان پرس‌وجو کند. صاحبخانه به آنان می‌گوید که کارگرهایی درکار نبوده، و فقط یک کارگر به خانه آمده است. با این حال این‌ترس دست از جان زینب برنمی‌دارد. در ادامه زینب این ترس را به خانم خانه نیز منتقل می‌کند. داستان، روایتی ذهنی است[۶] که از مجرای ذهن شخصیت اصلی پیش می‌رود، و بخش عمده‌ای از آن به مرور خاطرات وی اختصاص دارد؛ زندگی سراسر رنج و مشقّت، و خاطرهٔ تعدّی پسر ارباب قبلی به او، تجربهٔ نیمه‌کاره و ناکامی که به اخراجش از خانهٔ ارباب منجر شده است. عوامل محیطی مانند تاریکی شب، صدای جغد و زوزهٔ بی‌وقفهٔ باد نیز به ترس او دامن می‌زنند، و فضایی دلهره‌آور می‌آفرینند. در پایان زینب متوجّه می‌شود که نردبانی که گمان می‌کرده بالای پشت‌بام است، و قرار است دزدان برای پایین آمدن از آن استفاده کنند، در گوشهٔ حیاط بلااستفاده افتاده، و گویی همه‌چیز توهّمی بیش نبوده است.

۲ـ۲. تجزیه و تحلیل کلان‌لایهٔ روایی

سبک‌شناسی انتقادی در لایهٔ روایی، مؤلّفه‌های خود را از نظریهٔ کانونی‌سازی ژرار ژنت و ریمون‌کنان می‌گیرد. کانونی‌سازی انتخاب کانون دیدی است که از طریق آن افراد و وقایع داستانی مشاهده می‌شوند. پرداختن به چگونگی مشاهده، ادراک و ارزیابی وقایع

و شخصیت‌ها، و سپس چگونگی شیوهٔ انتقال آن به خواننده، کانونی‌سازی را به‌عنوان یک مؤلّفهٔ مهم در سبک‌شناسی انتقادی برجسته می‌کند. جهت‌گیری به‌عنوان یکی از معانی کانونی‌سازی، به‌خوبی نمایانگر ارتباط تنگاتنگ کانونی‌سازی با ایدئولوژی است، چراکه نشان می‌دهد راوی از چه جایگاهی به قضایا می‌نگرد؛ در واقع کانونی‌سازی «دو سویگی» روایت را برجسته می‌سازد، و با تأکید بر موضوعی خاص به شیوه‌ای خاص، نه‌تنها آن موضوع را آشکار می‌سازد، بلکه به تبیین ایدئولوژی و منظری که موضوع از طریق آن دیده می‌شود نیز می‌پردازد (تولان، ۱۳۸۶، صص. ۱۱۱ـ۱۱۲). باید خاطرنشان کرد که 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 نشان دادن سبک گسترش‌یافته در متن است؛ هدفی که در روایت‌شناسی و تحلیل گفتمان انتقادی مدّ نظر نیست (دُرپر، ۱۳۹۳، ص. ۶۹).

۲ـ۲ـ۱. تجزیه و تحلیل کانونی‌سازی در روایت به‌دزدی‌رفته‌ها

کانونی‌ساز از نوع برون‌داستانی و دانای کلّ محدود است. دانای کلّ محدود در عین بیرون نگه‌داشتن خود از وقایع داستان، دانایی راوی را به ذهن یک یا چند شخصیت محدود می‌کند. شخصیت یا شخصیت‌هایی که نویسنده به‌این‌منظور انتخاب می‌کند، می‌توانند در وقایع داستان نقش اصلی یا فرعی داشته باشند، امّا نکتهٔ مهم این است که در هر حال خواننده وقایع را از دید همان شخصیت یا شخصیت‌هایی تجربه می‌کند که راوی از ذهنشان باخبر است (پاینده، ۱۳۶۸، ص. ۵۷). نوع کانونی‌سازی نیز، با توجّه به اینکه کانونی‌ساز از دانشی فراتر از دانش کانونی‌شدگان برخوردار است، از نوع نافذ و درونی است. ورود کانونی‌ساز به ذهن زینب: «بعد خودش را می‌دید که هفته‌ای دو بار ملافهٔ دیگران را می‌شوید. سال‌های گذشته‌اش پشت سر هم ایستاده بودند. همه محو و

همه بی‌ملافه، یک لحاف چرک و چلم روی همه کشیده شده بود» (گلستان، ۱۳۸۴، ص. ۲۵)؛ و ورود به ذهن همسر علی: «در اندیشه‌اش می‌دید دو نفر نردبان را بالا می‌آوردند. یکی سر نردبان را گرفته و یکی هم دنبال آن را» (صص.۲۱ـ۲۲). کانونی‌ساز سوم شخص دانای کلّ محدود، نسبت به کانونی‌ساز دانای کلّ نامحدود و همه‌چیزدان، که در متون حزبی و ایدئولوژیک مرسوم است، از تسلّط و اقتدار نامحسوس و معتدل‌تری برخوردار است؛ درنتیجه مخاطب احساس نمی‌کند که ایدئولوژی متن به وی دیکته می‌شود.

کانونی‌شدگان در این روایت عبارت‌اند از:

زینب: دختر کلفتی است که در اثر شرایط سخت زندگی و تجربه‌های تلخ گذشته، وجودش سرشار از تعارض‌ها و امیال سرکوب‌شده است؛ احساس ترس، بدبینی و افکار مالیخولیایی او فضای داستان را پر کرده است. او در میان تمایلات جنسی و ترس از گناه سرگردان است؛ در خانهٔ ارباب قبلی مورد تعرّض پسر ارباب قرار گرفته است، بخش عمدهٔ ترس‌های کنونی‌اش، در آن حادثه ریشه دارد. شخصیت وی بیشتر از طریق گزارش ذهنیات و تک‌گویی‌های درونی‌اش به مخاطب معرّفی می‌شود: «لابد همینجور منتظرن تا نصف شب. اون وقت نردبون رو می‌ذارن پایین. وای! صدا می‌کنه، به شیروونی میخوره. اما کی زهله داره؟ چه بادی می‌آد! اوه! اما نردبون تو شیروونی که ... پس کجاس؟ لابد کشیدندش بالا دیگه. پدر سگ!» (ص.۹). او از گذشته‌اش، گذشته‌ای که بوی گناه می‌دهد، گریزان است: «می‌کوشید دهلیز خاطر خود را مسدود کند. می‌خواست بخوابد» (ص.۲۶). نکتهٔ دیگر، ترسیم چهره‌ای مذهبی از زینب است که در موضع‌گیری‌اش نسبت به صاحبخانه، همچنین در قسم‌ها و توسّل‌هایش هنگام ترس

مشهود است: «یا جده سادات! یا دختر پیغمبر!»؛ «همینجور از تابستون تا حالا می‌ذاره رو هم. جهود سگ ...» (صص.۱۰ـ۱۱).

سکینه: کلفت همسایه، کانونی‌شدهٔ فرعی و نمایندهٔ دیگری از قشر کلفت‌هاست که به‌صورت زنی که به‌واسطهٔ شرایط سخت زندگی هرزه، یا به عبارتی محتاج محبّت بارآمده، کانونی‌سازی شده است. او تنها به‌واسطهٔ حضور زینب و از جانب اوست که به مخاطب معرّفی می‌شود: «... ناجنس سکینه هم بهش خندید. پتیاره. به دزد هم می‌خنده به خاکروبه‌ای هم می‌خنده، به تلمبه‌ای هم می‌خنده، به سپور هم می‌خنده» (ص.۱۰).

کارگران: دو کارگری که برای تعمیر ناودان آمده‌اند، بیگانگی‌اند که به حریم خصوصی خانه ورود کرده‌اند، و هر لحظه امکان دارد که به اموال و اشخاص خانه دست‌درازی کنند؛ البتّه آن‌ها رفته‌اند و از خود تنها ترس و توهّم به‌جا گذاشته‌اند. کانونی‌ساز که در توصیف همهٔ کانونی‌شدگان رفتارگرا عمل کرده است، تنها در رابطه با این دو کارگر به توصیف وضعیت ظاهری آن‌ها پرداخته تا آن‌ها را نیز از طبقهٔ زحمتکش و فرودست جامعه معرفی کند؛ کسانی که خود در داستان حضور عینی ندارند و تنها در ذهن زینب و خانم خانه بازسازی می‌شوند. توصیفات نشان از آن دارد که زینب و خانم خانه، هرکدام یکی از کارگرها را دیده‌اند که بیرون رفته است و این بدین معناست که هر دوی آن‌ها رفته‌اند و پنهان شدن یکی از آن‌ها در پشت‌بام، زاییدهٔ ذهن زینب است که آن را به خانم خانه هم انتقال داده است.

علی: به‌صورت شخصی مسئولیت‌پذیر کانونی‌سازی می‌شود که تمام تلاش خود را به‌کار می‌گیرد تا ترس را از همسر و حتّی کلفت خانه دور کند: «این نردبون! بیا، این نردبون که ما را خفه کردین! ... خود زینب کجاس؟» (ص.۲۴). او نمایندهٔ قشر روشنفکر برخاسته از طبقهٔ متوسطی است که سعی در آگاهی‌بخشی به افراد جامعه دارند.

خانم خانه (بی‌نام): ترسیم افکار پریشان او به‌شیوهٔ جریان سیّال ذهن، آشفتگی روحی و دغدغه‌های مالی او را نشان می‌دهد: «و آنگاه در کله‌اش صدای پای فکر، طنین افکند «هجده‌تومن و سه‌تومن و چهار هزار میشه بیست و ... بیست و یک‌تومن و چهار هزار، بگیر بیست و دو. باقی میمونه سی و هشت ... نه، بیست و هشت تومن» (ص.۲۱). او نسبت به همسر خویش نیز دچار سوءظن است: «چرا امشب دیر آمد؟ .... دیره. تو دیر اومدی امشب» (صص.۲۰ـ۲۱). وی نمونهٔ افرادی است که بدون استقلال فکری و شخصیتی، تحت تأثیر ترس‌های دیگران قرار می‌گیرند و دارای پیش‌زمینهٔ توهّم و سوءظن هستند.

صاحبخانه (آقای کهنیم): فردی یهودی و عضو طبقهٔ سرمایه‌داری است. اظهار تنفّرهای زینب نسبت به او، تقابل طبقاتی میان آن دو را نشان می‌دهد: «بگو پدرسگ زمسون گذاشتی اطاق چکه کنه حالا که بهار داره تموم می‌شه به فکر درست کردن ناودون و شیروونی افتادی؟» (ص.۱۴).

پسر ارباب سابق: نمایندهٔ دیگری از طبقهٔ فرادست، که فرودستان را برای رسیدن به اهداف خویش مورد استفادهٔ ابزاری قرار می‌دهند؛ از او تنها ردّپایی در داستان باقی است؛ به زینب تعرّض کرده، بخشی از وجود زینب را ربوده، و منشأ ناآرامی‌ها و ترس‌های کنونی اوست.

دختران مهمان: کسانی که از آن‌ها خاطره‌ای تلخ در ذهن زینب باقی است. او از آن‌ها و خنده‌هایشان بیزار است: «اکنون به خاطر می‌آورد که در همان لحظه دخترهای مهمان بالا آمده بودند و هنگامی که پسر ارباب و او را در اطاق دیده بودند زده بودند زیر خنده ...» (ص.۲۷)؛ آن‌ها نمایندهٔ افرادی از جامعه هستند که از درک مشکلات دیگران عاجزند.

ترسیم کانونی‌شدگان در دو جبههٔ متقابل سرمایه‌داری و کارگری، خلق کانونی‌شدهٔ اصلی به صورت فردی تنها، مورد ستم و ناراضی، وجود یک شخصیت متعلّق به طبقهٔ متوسّط در حدّفاصل دو طبقهٔ فرادست و فرودست، که رسالت آگاهی‌بخشی به دیگران را بر عهده دارد، ترسیم فقر و دغدغه‌های مالی، و همچنین پرداختن به موضوع پر تکرار تعرّض پسر ارباب به دختر رعیّت، از ویژگی‌های روایت‌های سوسیالیستی است که در شخصیت‌پردازی کانونی‌شدگان این روایت قابل‌مشاهده است.

کانونی‌سازی می‌تواند ثابت یا متغیّر باشد. در کانونی‌سازی ثابت، وقایع روایت از ابتدا تا انتها، از دریچهٔ نگاه کانونی‌ساز اصلی مشاهده می‌شود، امّا در کانونی‌سازی متغیّر، کانونی‌ساز یک یا چند تن از کانونی‌شدگان را نیز در امر کانونی‌سازی مشارکت می‌دهد. در روایت حاضر، کانونی‌ساز اگرچه با قرار دادن مخاطب در مقابل ذهن زینب، تلاش می‌کند حضور خود را کم‌رنگ و بلکه پنهان سازد، امّا همچنان اوست که تصمیم می‌گیرد چه اطّلاعاتی به مخاطب ارائه شود، و چه چیزی پوشیده بماند؛ برای مثال کانونی‌ساز از پشت بام خانه، که گره اصلی روایت مربوط به آنجاست، کاملاً مطّلع است، امّا در رابطه با حضور و تعداد دزدان در آنجا اظهار بی‌اطّلاعی می‌کند؛ بنابراین اگرچه حضور کانونی‌ساز در روایت آشکار نیست، امّا کانونی‌سازی از نظر میزان تداوم، ثابت و یگانه، و از ابتدا تا انتها بر عهدهٔ خود اوست، و ما با یک روایت تک‌صدا و یک‌جانبه مواجه‌ایم.

۲ـ۲ـ۱ـ۱. جنبه‌های ادراکی کانونی‌سازی: گسترهٔ زمانی و مکانی

در بررسی ایدئولوژی پنهان متن و بررسی رابطهٔ قدرت، تجزیه و تحلیل جنبه‌های ادراکی کانونی‌سازی که تحت تأثیر دو عامل هم‌پایه، یعنی «زمان» و «مکان» قرار دارد، به این دلیل قابل‌اهمّیّت است که موضع دیداری کانونی‌ساز، و زاویهٔ دوربینی را که وی از طریق آن به تماشای جهان روایت نشسته است نشان می‌دهد. ژنت زمان را از سه

بعد: ترتیب، دیرش و بسامد قابل ارزیابی می‌داند. در مقولهٔ «ترتیب» به روابط بین ترتیب وقایع در روایت، و ترتیب ارائهٔ خطی آن‌ها در متن، و تفاوت‌هایی که «نابهنگامی» نامیده شده، پرداخته می‌شود. نابهنگامی‌ها یا از نوع «پس‌نگاه» و یا از نوع «پیش‌نگاه» هستند. پس‌نگاه، بیان واقعه‌ای است که پیش‌تر باید یاد می‌شده، و پیش‌نگاه، افشای وقایع و حقایق آینده، پیش از موعد است که در ادامهٔ روایت به تحقّق خواهد پیوست. «دیرش» گسترهٔ زمانی و بستر رخ دادن وقایع روایت، و میزان متن اختصاص‌یافته به آن است. محوری بودن و یا حاشیه‌ای بودن وقایع از منظر کانونی‌ساز، عاملی کنترل‌کننده در میزان متن اختصاص‌یافته به واقعه است. در «بسامد» رابطهٔ بین تعداد دفعات رخ دادن یک واقعه، و تعداد دفعات بازنمایی آن‌ها در روایت بررسی می‌شود. کانونی‌ساز با استفاده از مقولهٔ بسامد، مبادرت به «برجسته‌سازی« یا «به‌حاشیه‌رانی» می‌کند. وی با استفاده از این انگاره‌ها، مسیر خطی روایت را متناسب با موضع و نظرگاه خویش، بر هم می‌زند و از نو سامان می‌دهد (ر.ک. بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴، صص. ۹۶ـ۹۷).

زمان تقویمی روایت، فضای زمانی سال‌های ۱۳۲۵ تا ۱۳۲۶ است. درشکه‌ها در کنار اتومبیل‌ها در خیابان تردّد دارند: «از دور صدای نعل‌های دو اسب درشکه در خیابان می‌پیچید و جلو می‌آمد. یک اتومبیل ووره‌کنان نزدیک می‌گردید. اسب‌های درشکه مثل اینکه حالا پشت در خانه سم می‌کوفتند» (ص.۱۶)؛ و چراغ نفتی هنوز از صحنه خارج نشده است: «چراغ نفتی مطبخ تنگ و تاریک را نیمه‌روشن می‌کرد. چراغ، کنار شانهٔ او روی طاقچه قرارداشت» (ص.۹)، امّا زمان پایهٔ داستان، شب پس از روزی است که کارگران برای تعمیر ناودان به خانه آمده‌اند، و همهٔ وقایع عینی روایت، در همین شب رخ می‌دهد. انتخاب شب با توجه به ترس، خفقان، ابهام و ناآگاهی که مختصّ آن

است، و عناصر محیطی شبانه ازجمله سایه، تاریکی، نور ماه، زوزهٔ شبانهٔ باد و صدای جغد، فضای داستان و ترس زینب را به شکلی ملموس بازسازی می‌کند: «مثل اینکه هرچه می‌دید از تاریکی اتاق می‌دید اما در میان استخوان‌های کلهٔ خویش می‌دید. آنچه که با چشم می‌دید تاریکی بود، اما پشت این تاریکی را با چشم خود می‌دید. پشت تاریکی، همه‌چیز درهم و گیج بود» (ص.۲۶)؛ «ماه درخت‌های خیابان و خانه‌های همسایه‌ها را مبهوت و ترسان ساخته بود ... » (ص.۱۴). زمان تقویمی روایت بر زمان روایی آن منطبق، و منعکس‌کنندهٔ بافت موقعیّتی اثر است. زمان پایهٔ روایت نیز در خدمت ژانر روایت ذهنی است، و مخاطب را در ترس‌های درونی و بیرونی زینب که بر هم نگاشت می‌شوند، شریک می‌کند.

ترتیب: در روایت‌های ذهنی زمان خطّی و تقویمی امری تصنّعی و غیرواقعی، و زمان ذهنی و غیرخطّی، ذاتی ذهن قلمداد می‌شود و ترتیب زمانی وقایع داستانی نیز، همراه ذهن کانونی‌شده و براساس اصل تداعی ذهنی، از زمانی به زمان دیگر انتقال می‌یابد (لاج، ۱۳۸۸، ص. ۱۴۴). زمان‌پریشی‌های روایت از نوع پس‌نگاه، و نتیجهٔ مرور خاطرات است؛ از خاطره‌ای نزدیک و تداعی ورود و خروج کارگران به خانه، که ترجیع‌وار به ذهن زینب خطور می‌کند و ترتیب زمانی وقایع را در هم می‌شکند، و خاطرهٔ کمی دورتر، که تعرّض پسر ارباب به زینب است و زینب از گریز از آن عاجز است، تا خاطرات مربوط به دوران کودکی زینب: «گذشته، به نیروی اثر پریده‌رنگی‌ها و سردی‌ها، یاد پشت بام خانهٔ خودشان را برایش می‌آورد. سروهای قبرستان، از پشت بام، آن طرف‌تر پشت بام‌های کاه‌گلی و رنگ‌پریدهٔ دیگر پیدا بود» (ص.۲۴)؛ نویسنده - کانونی‌ساز، بر آن است تا با روان‌کاوی زینب، ریشهٔ افکار پریشان و توهّمات او را در گذشتهٔ وی بکاود. در خاطرهٔ تعرّض پسر ارباب، دلیل استثمارشدگی او را جایگاه

طبقاتی‌اش می‌داند که پریشان‌احوالی امروزش را به‌دنبال داشته، و با گریز به دوران کودکی و بازسازی خاطرات مربوط به گلدسته‌های مسجد، قبرستان و سقّاهایی که قبرها را شست‌وشو می‌دهند، علّت سرخوردگی‌ها، عقب‌ماندگی‌ها و امیال فروکوفتهٔ زینب و امثال زینب را دین و اعتقادات مذهبی قلمداد می‌کند؛ اعتقاداتی که منجر به تقدیر باوری و تثبیت موضع ضعف طبقهٔ فرودست شده است. همچنین با تکیه‌کلام‌هایی که در هنگام ترس از زبان زینب بیان می‌کند، بر آن است تا در کنار شخصیت متوهّم و پریشان او، چهره‌ای مذهبی از وی ارائه دهد؛ همچنین در صحنهٔ پایانی داستان که اوج ترس زینب است، ترس‌های او را با گذشته، گلدسته‌ها و قبرستان این‌گونه پیوند می‌زند: «می‌شنید که گورکن‌ها کلنگ بر کاسهٔ سرش می‌کوبند تا مرده‌ها را در کله‌اش خاک کنند ... مثل اینکه باران مرده‌های در کفن پیچیده از بالای گلدسته‌ها روی سرش می‌ریزد. کفن مرده‌ها توی دست و پایش گیر می‌کرد» (ص.۲۹)؛ و نیز از موضع سوسیالیستی خود، و بر مبنای نظریهٔ تکامل تاریخ بشر، گذشته‌پرستی و پای‌بندی زینب به سنّت‌های دست‌وپاگیر مذهبی و اجتماعی را مورد انتقاد قرار می‌دهد.

دیرش: نویسنده، بیست صفحه را که شامل سه بخش تفکیک‌شده از هم با «***» است، به گزارش رویدادهای یک شب اختصاص داده است. پس‌نگاه‌ها و زمان‌پریشی‌های حاصل از یادآوری خاطرات، گزارش تک‌گویی‌ها و گفت‌وگوهای درونی، و همچنین ترسیم چندبارهٔ برخی از صحنه‌ها با هدف برجسته‌سازی، در کنار توصیفات دقیق و جزئی‌نگرانهٔ فضای داستان، که بخش زیادی از روایت را به خود اختصاص داده، شتاب داستان را کند کرده است. در روایت‌هایی با شتاب منفی، کانونی‌ساز بیشتر در زمان پایهٔ روایت حضور دارد، و توجّه وی معطوف به انتقال پیام محوری متن به مخاطب است.

بسامد: چنانکه پیش‌تر اشاره شد، در مقولهٔ بسامد نظرگاه نویسنده/ کانونی‌ساز را از برجسته‌سازی‌ها یا به حاشیه‌رانی‌های وی می‌توان دریافت. کانونی‌ساز، چند مرتبه صحنهٔ لبخند سکینه به کارگر جوان را از دریچهٔ ذهن زینب بازسازی می‌کند، تا اهمّیت آن را از منظر زینب نشان دهد: «ناجنس سکینه هم بهش خندید، پتیاره. به دزد هم می‌خنده به خاکروبه‌ای هم می‌خنده، به تلمبه‌ای هم می‌خنده، به سپور هم می‌خنده» (ص.۱۰؛ نیز ر.ک. ص.۱۳، ۲۷). تکرار این صحنه و تأکید بر آن، به‌منظور نشان دادن نیاز این دو زن به محبّت و توجّه صورت می‌گیرد؛ محبّت و توجّهی که آن را به‌دلیل جایگاه طبقاتی خود، در جایی نمی‌یابند. سکینه به همه لبخند می‌زند و زینب نیز حسّ حسادتش برانگیخته می‌شود، زیرا کارگر جوان، توجّه او را هم به خود جلب کرده است: «در اندیشه‌اش بود که کارگر جوان از پله‌ها پایین می‌آید، با موهای سیاه روی پیشانی ول‌شده و چشم‌های سرخ» (صص.۹ـ۱۰؛ نیز ر.ک. ص.۲۸). به گلدسته‌ها که نشان از تفکّرات مذهبی زینب دارد نیز چندمرتبه اشاره می‌شود: «گلدسته‌ها بلند و محکم از میان هر چیز بیرون آمده و بر هر چیز تسلط داشتند» (صص.۲۴ـ۲۵)؛ «از قبرستان نیز گلدسته‌ها بالاتر از هر چیز ایستاده بودند» (ص.۲۵)؛ «یاد مهتاب روی بالکن و گلدسته‌ها در ذهنش افتاد. گلدسته‌ها. گلدسته‌ها» (ص.۲۵)؛ «مثل اینکه باران مرده‌های در کفن پیچیده از بالای گلدسته‌ها روی سرش می‌ریزد» (ص.۲۹)؛ و به لباس‌های وصله‌دار کارگران که گویای جایگاه طبقاتی آنان است: «چهل‌ساله است؟ پنجاه‌ساله است؟ با کلاه نمدی لبه‌چرکین ... اوه چه پاره‌پوره! با وصله‌های ناجور روی شلوارش. و روی نیم‌تنه‌اش» (ص.۲۲)؛ «کلاه نمدی لب‌چرکین ... اما تنها رفت. اوه! قلدر پاره‌پوره. وصله‌های روی شلوارش و روی نیم‌تنه‌اش. اون کجاس!» (ص.۲۲)؛ و نیز به نردبانی که بلااستفاده در گوشه‌ای افتاده است: «نردبان پهلو به پهلوی دیواره

چسبیده بود و سایه‌های پله‌هایش روی دیواره تکان می‌خورد» (ص.۱۹)؛ «نردبان آرام و بهت‌زده در کنار دیوارهٔ مهتابی دراز کشیده بود و سایهٔ پله‌هایش جلو و عقب می‌رفت» (ص.۱۹؛ نیز ر.ک. ص.۲۰). به وزش باد، که بر ترس درونی زینب منطبق می‌شود، همراه با صدای نعل‌های اسب درشکه که ترسیم‌کنندهٔ صحنهٔ ورود ارتش روس به ایران و خروج آن‌هاست، نیز چندین‌مرتبه اشاره شده است؛ صحنه‌ای که ارتباطی مستقیم با ایدئولوژی متن دارد: «بیرون باد می‌وزید ... صدای رفت‌وآمد، گاهی آمیخته با بوق اتومبیل و غالباً با صدای نعل‌های اسب درشکه که روی آسفالت کوبیده می‌شد، از خیابان بالا می‌آمد» (ص.۹؛ نیز ر.ک. ص.۱۳، ۱۵، ۱۶). اشاره‌های مکرّر و موکّد به حاکم بودن تاریکی بر فضا، ایجاد تقابل میان تاریکی و روشنایی، و همچنین اشاره به نورافشانی ماه در دل تاریکی نیز برآمده از موضع ایدئولوژیک نویسنده/ کانونی‌ساز است (ر.ک. ص. ۱۱، ۱۲، ۱۸، ۱۹).

در بررسی مکان روایت ابتدا باید اشاره کرد که در روایت‌های مدرنیستی، مکان دیگر مفهومی ثابت و مطلق و دارای تمامیّت نیست، بلکه نقطه‌ای متحرّک و امری نسبی و وابسته به زاویهٔ کانونی‌سازی روایت است؛ بدین‌معنا که علاوه بر مکان‌های عینی با مکان‌های ذهنی نیز مواجهیم، و کانونی‌ساز با پیوند جزئیات زمانی و مکانی، فضایی قابل تصوّر و مرتبط با هدف متن پیش چشم مخاطب ترسیم می‌کند؛ در «به‌دزدی‌رفته‌ها» کانونی‌ساز روایت را با توصیف مکان آغاز می‌کند، و مخاطب را همان ابتدا به مطبخی می‌برد که جایگاه یک کلفت مفلوک و هراس‌زده است، امّا از ارائهٔ اطّلاعات کامل اجتناب می‌ورزد، به‌طوری که در جریان روایت و به‌صورت تدریجی است که مخاطب به تصویری از مکان دست می‌یابد: «چراغ نفتی مطبخ تنگ و تاریک را نیمه‌روشن می‌کرد. چراغ، کنار شانهٔ او، روی طاقچه قرار داشت. خودش روی یک جعبهٔ چوبی

نشسته بود و سایهٔ سیاه و سنگینش روی زمین درازکشیده و از دو گوش دیوار کم‌رنگ که بالا می‌رفت شکسته می‌شد» (ص.۹). در این عبارات آغازین روایت، مکان و کانونی‌شدهٔ اصلی، به‌شکلی معمّاگونه به مخاطب عرضه می‌شود؛ محدودهٔ رخ دادن وقایع داستان نیز خانه‌ای اجاره‌ای و چندطبقه است، که صاحب‌خانه در طبقهٔ اوّل، و خانوادهٔ کانون روایت، در طبقهٔ سوّم آن سکونت دارند؛ این خانه نماد جامعهٔ طبقاتی آن روز ایران، و ترسیم‌کنندهٔ ترس و توهّم حاکم بر آن است.

کانونی‌ساز در بازنمایی گسترهٔ مکانی، دارای موضعی درون‌داستانی، و برخوردار از دیدی پویا و متحرّک است. مکان روایت نیز با دیدی جزئی‌نگر و درشت‌نما کانونی‌سازی شده‌است: «ته نیمهٔ تاریک مطبخ، چکه‌چکهٔ آب که از شیر می‌چکید از نور ضعیف چراغ نفتی برق می‌زد. دیگ‌ها و کماجدان‌ها و کاسه‌های مسی ته مطبخ، از روی طاقچه‌ها، سرد و عمیق به او نگاه می‌کردند ... باد از شیشهٔ پنجره نفیر می‌کشید و تو می‌آمد» (ص.۱۰). عوامل محیطی ازجمله صدای زوزهٔ باد، صدای نعل اسب‌های درشکه، بوق اتومبیل‌ها، و صدای نالهٔ مرغ حق نیز بر درون زینب و ترس‌های او نگاشت می‌شود؛ خصوصاً صدای باد که نقش مهمّی در انعکاس ترس زینب دارد؛ به‌محض آرامش نسبی درون زینب، صداها نیز محو، و سکوت حاکم می‌شود: «خاموشی سنگینی همه‌جا افتاده بود. باد ایستاده بود. عوعو سگ هم شنیده نمی‌شد. دنیا در انتظار فرو رفته بود» (ص.۱۶)؛ و در ادامه، و پس از اظهار بی‌اطّلاعی صاحبخانه: «بیرون، باد غوغا از سر گرفته بود. مثل اینکه بخواهد خانه‌ها را از جا بردارد. همهٔ صداهای دنیا پشت در خانه توی هم پیچ می‌خوردند و دور یکدیگر می‌گردیدند» (ص.۱۷). در روایت‌های سوسیالیستی مکان نمادی از جامعهٔ طبقاتی و عرصهٔ نبرد فرادست و فرودست، یا صاحبان قدرت و استثمارشدگان است.

۲ـ۲ـ۲. جنبه‌های ایدئولوژیک و مؤلفه‌های سوسیالیستی منعکس‌شده در لایهٔ روایی

مؤلّفه‌هایی که این روایت را در زمرهٔ نوشتارهای سوسیالیستی قرار می‌دهند، تا این مرحله از پژوهش، عبارت‌اند از:

۱. نشان دادن تقابل طبقاتی، با قراردادن کانونی‌شدگان در دو جبههٔ فرادست و فرودست.

۲. ضدیت با مذهب، با ترسیم چهره‌ای مذهبی و در عین‌حال روان‌رنجور از زینب.

۳. ترسیم چهره‌ای تنها و بی‌کس، از کانونی‌شدهٔ اصلی.

۴. تلاش در جهت برانگیختن حسّ تنفّر مخاطب نسبت به کانونی‌شدگان طبقهٔ سرمایه‌داری.

۵. وجود یک شخصیت روشنفکر و متعلّق به طبقهٔ متوسّط، که رسالت آگاهی‌بخشی و روشنگری را بر دوش دارد.

۶. محکوم کردن گذشته‌گرایی، مرده‌پرستی و پای‌بندی به سنّت‌ها.

۷. ترسیم شرایط سخت زندگی طبقات پایین‌دست و متوسّط جامعه، با هدف ایجاد حس ترحّم در مخاطب.

۸. تأکید بر عنصر و نیروی کار.

۹. جانبداری از حقوق زنان و پرداختن به آن‌ها به‌عنوان شخصیت‌های اصلی روایت.

۱۰.مورد تعرّض قرار گرفتن دختر کلفت یا رعیّت توسّط پسر ارباب.

۳. تجزیه و تحلیل سبک، در کلان‌لایهٔ متنی

کلان‌لایهٔ متنی فراهم آمده از خردلایه‌های واژگانی، نحوی و بلاغی است. در خردلایهٔ واژگانی، واژگان نشان‌دار، ذیل سه مؤلّفهٔ: نام‌دهی، ارجاع و پوشیده‌گویی و دشواژگان مطالعه می‌شوند. در خردلایهٔ نحوی نیز گزاره‌ها از دو منظر: وجهیت (وجه فعل)، و

قطب کلام بررسی می‌شوند. به ابزارهای خردلایهٔ بلاغی نیز، با توجّه به نوع متن و تمهیدات به‌کار گرفته شده در اثر می‌پردازیم؛ تقابل، پیوستگی و انسجام، استعاره، تشبیه، طنز و تمسخر و کنایه و تعریض، شگردهای بلاغی معناداری هستند که در بررسی ایدئولوژی متن و رابطهٔ قدرت مورد بررسی قرار می‌گیرند.

۳ـ۱. خردلایهٔ واژگانی

نام‌دهی: نام روایت، دارای ابهام معنایی است، و مشخّص نیست مقصود نویسنده از عنوان «به‌دزدی‌رفته‌ها»، صفتی فاعلی یا صفتی مفعولی است. کسانی که برای دزدی رفته‌اند؟ یا کسانی که مورد دزدی قرارگرفته‌اند؟ نام روایت را در روساخت می‌توان صفت فاعلی برای کارگرها درنظر گرفت، و در ژرف‌ساخت، آن را صفت مفعولی و مربوط به زنان روایت دانست؛ زنانی که هریک بخشی از وجودشان به‌دزدی رفته، یا در معرض به‌دزدی‌رفتن است. در بخش اوّل، سکینه به‌واسطهٔ مهرطلبی و لبخندش به هرکس، در آستانهٔ مورد تعرّض و دزدی قرار گرفتن است؛ در بخش دوّم، همسر علی حس می‌کند چیزی از وجود او و زندگی‌اش در حال دزدیده شدن است؛ در بخش سوّم داستان که به خاطرات زینب اختصاص یافته نیز، گذشته‌ای ترسیم می‌شود که در آن پسر ارباب، چیزی را از وجود زینب دزدیده است.

نهادن نام‌های «زینب» و «سکینه» بر کلفت‌ها نیز علاوه بر این‌که متناسب با جایگاه طبقاتی آن‌ها صورت گرفته است، آن دو را برخاسته از خانواده‌هایی سنّتی و مذهبی معرّفی می‌کند. «کهنیم»، نام صاحبخانه نیز، که به طبقه‌ای اشرافی از یهودیان اطلاق می‌شود، متناسب با شخصیت و جایگاه وی در روایت انتخاب شده است.

ارجاع و پوشیده‌گویی: درعبارت: «میان خانهٔ خودشان و قبرستان دو گلدسته از هرچیز بلندتر دیده می‌شد. گلدسته‌ها بلند و محکم از میان هرچیز بیرون آمده و بر هر چیز تسلط

داشتند. صدایی که از آن میان برمی‌خاست! چه زیبا بود!» (صص.۲۴ـ۲۵)؛ «گلدسته‌ها» با استفاده از مجاز جزء و کل به مسجد ارجاع دارد؛ و «صدا»یی که از آن‌ها به گوش می‌رسد، به اذان، که نویسنده کانونی‌ساز از اشارهٔ مستقیم به آن‌ها خودداری کرده است

دشواژه‌ها: زینب، کانونی‌شدهٔ اصلی روایت، دارای شخصیتی پریشان و ناراضی است. دشواژه‌های روایت، همگی از زبان او، بیشتر خطاب به صاحبخانه و سکینه ادا می‌شود، تا هم نارضایتی او از جایگاه طبقاتی‌اش، و هم حسادتش به سکینه را نشان دهد:«ناجنس سکینه هم بهش خندید. پتیاره به دزد هم می‌خنده ...» (ص.۱۰)؛ «سکینه سر پله‌ها به او می‌خندد. پتیارهٔ پدر سگ» (ص.۲۸)؛ درمورد صاحبخانه: «همین‌جور از تابستون می‌ذاره رو هم. جهود سگ» (ص.۱۰)؛ «بگو پدرسگ زمسون گذاشتی اتاق چکه کنه حالا که بهار داره تموم می‌شه ...» (ص.۱۲)؛ «پدرسگ بدجهود» (ص.۱۷)؛ و گاه خطاب به خودش: «بگیر بخواب. چه خسته‌ای! اوف! مثل سگ. یابوی عصاری» (ص.۲۵). و درمورد دزد: «اون جاس. پدرسگ» (ص.۱۲). علی نیز، اگرچه به‌عنوان فردی مسئولیت‌پذیر در قبال همسر و حتّی کلفت خانه نمایانده می‌شود، اما دشواژه‌هایی را هم نثار آن دو می‌کند: خطاب به زینب: «ساکت باش مزخرف! ... یهودیه؟ باشه. به تو چه؟ مگه عیبه؟ احمق!» (ص.۱۷)؛ و به همسرش: «... زهر مار!» (ص.۲۲)؛ «احمق، نردبون که دیدی کوتاهه» (ص.۲۳).

۳ـ۲. خرد لایهٔ نحوی

وجهیت: در زبان فارسی اگر وجهیت را نگرش گوینده دربارهٔ صحّت یک پاره‌گفتار و میزان قاطعیت گوینده در ارائهٔ گزاره بدانیم، که نقشی برجسته در تعیین نوع روابط افراد و مناسبات اجتماعی دارد، وجه فعل ابزار و بستری برای بروز نگرش گوینده و بازنمایی فضای ذهنی وی محسوب می‌شود. به عبارت دیگر، وجه فعل صورت یا جنبه‌ای از فعل است که بر اخبار، احتمال، امر، آرزو، تمنّا، تأکید، امید و غیره دلالت

می‌کند، و وقوع یا عدم وقوع عمل را به‌شکل اخبار، احتمال یا امر نشان می‌دهد. سه وجه اصلی در تمام منابع دستوری فارسی عبارت‌اند از: وجه اخباری، التزامی و امری؛ (ر.ک. آقاگل‌زاده و عباسی، ۱۳۹۱، صص. ۱۴ـ۱۴۱).

متون ایدئولوژیک (دارای ایدئولوژی صریح)، دربردارندهٔ صراحت و قاطعیت‌اند؛ درنتیجه وجه غالب در آن‌ها، امری و التزامی است، امّا در متون روایی، ایدئولوژی عمدتاً ضمنی، و وجه غالب کلام خبری است؛ در این روایت نیز، اگرچه در جریان گفت‌وگوها گزاره‌هایی با وجه التزامی، شامل سؤال، دعا، درخواست و غیره نیز وجود دارد، امّا وجه غالب بر صدای کانونی‌ساز خبری است. کانونی‌ساز یا راوی دانای کلّ محدود، بدون اعمال مستقیم نظرات شخصی و در نقش یک گزارشگر، با ارائهٔ اطّلاعاتی از فضای درونی و بیرونی ذهن زینب، مخاطب را با گزاره‌هایی اخباری در جریان امور قرارداده است. وجه خبری، میزان اطمینان و تعهّد نویسنده را به گزاره‌های ارائه‌شده نشان می‌دهد: «قلبش به‌شدت می‌زد» (ص.۱۲)؛ «صدا تکرار شده بود. صدا حتماً از سقف آمده بود از آن طرف سقف، از زیر شیروانی» (ص.۲۳)؛ غلبهٔ وجه خبری بر متن نشان‌دهندهٔ قطعیت متن و قاطعیت کانونی‌ساز است.

قطب کلام: قطب کلام به این معناست که گزاره‌ها از چه میزان اعتبار مثبت یا منفی برخوردارند. این اعتبار مثبت یا منفی، از طریق بررسی عناصر منفی‌ساز، توصیف‌ها، موقعیّت‌ها، اشخاص و واژگان، و یا به‌طور کلّی موقعیّت و جهت‌گیری نویسنده یا کانونی‌ساز نسبت به جهان متن و روایت قابل ارزیابی است. در این‌روایت نیز، کانونی‌ساز موضعی منفی و انتقادی نسبت به فضای روایت و کانونی‌شدهٔ اصلی دارد؛ زینب کانونی‌شدهٔ اصلی است، که گرچه در روساخت، چهره‌ای ترحّم‌برانگیز از وی ترسیم می‌شود، امّا در ژرف‌ساخت، به‌دلیل ترس موهومی که وجودش را فرا گرفته و

آن را به جان دیگران نیز انداخته، شخصیتی مورد شماتت، و قطب کلام نسبت به وی منفی است. قطب منفی کلام، در گفت‌وگوهای درونی زینب که در موضع نارضایتی قرار دارد، در تردیدها، افکار پریشان و ازهم‌گسیخته، سؤال و جواب‌های بی‌اساس، دشواژه‌هایی که نثار دیگران می‌کند، و نفرین‌های او حتّی در حقّ خودش نیز مشهود است: «بابام بسوزه! امشب زهله‌ترک میشم» (ص.۱۲)؛ «قلمم خورد بشه» (ص.۱۳).

۳ـ۳. تمهیدات بلاغی متن

استفاده از تمهیدات بلاغی، یکی از راه‌های اقناع مخاطب، و شیوه‌ای برای بیان غیرمستقیم عقاید است. صفت بلاغی در این مقام، هر نوع تمهیدی است که نویسنده برای القای ایدئولوژی، جهت‌دار کردن محتوا، پنهان کردن پیام، ابهام هنری بخشیدن به متن، و القای ضمنی ایدئولوژی به مخاطب به‌کار می‌گیرد.

تقابل: در روساخت روایت، تقابل یکی از مهم‌ترین مؤلّفه‌های رئالیسم سوسیالیستی است، که بر مبنای آن شکاف طبقاتی میان دو قشر فرودست و فرادست جامعه شکل گرفته، و کانونی‌شدگان در دو جبههٔ متقابل ترسیم شده‌اند. در زیرساخت اثر، تقابل میان کسانی است که در رابطه با حزب توده و تفکّرات مارکسیستی همانند زینب دچار ترس و توهّم‌اند و این ترس را به دیگران نیز منتقل می‌سازند، و کسانی چون علی که نمایندهٔ روشنفکران برخاسته از طبقهٔ متوسّطی هستند، که به دور از تعصّب و توهّم، با آزاداندیشی سعی در روشنگری و دور کردن ترس از افراد جامعه دارند. علی بر آن است تا ذهن کج‌اندیشان را نسبت به افکار مارکسیستی و اهداف حزب توده روشن سازد.

پیوستگی و انسجام: طبق نظریهٔ ساختار بلاغی، یک متن تا بدانجا پیوستگی دارد که با دیگر عناصر متن دارای رابطه باشد، و چنانچه نتوان بخشی از متن را به دیگر اجزای

سازمان متن مرتبط ساخت، این بخش از گفتمان فاقد پیوستگی مشهود خواهد بود. انسجام متنی نیز، عمدتاً براساس مشخّصه‌های صوری یک متن و نشانگرهای متنی صورت می‌گیرد (گلشائی، ۱۳۹۲، ص. ۴۰). داستان «به‌دزدی‌رفته‌ها» متشکّل از سه بخش است که در هرکدام به سرنوشت و احوالات یکی از زنان داستان اشاره دارد؛ به‌عبارت دیگر، زیرساخت روایت را سه روایت درهم‌تنیده شکل می‌دهد؛ در بخش اوّل، فضای داستان و شخصیت‌ها به‌صورت تدریجی بازسازی و معرّفی می‌شوند و به سرنوشت یکی از زن‌ها به‌صورتی گذرا اشاره می‌شود؛ سکینه، کسی که نیازمند محبّت است و آن را از هرکس طلب می‌کند، امّا به‌دلیل جایگاه طبقاتی‌اش پاسخی نمی‌یابد، و اکنون با لبخندش به کارگر جوان سعی در جلب محبّت او دارد؛ در بخش دوّم روایت، به همسر علی پرداخته شده است؛ بخش سوّم نیز به یادآوری خاطرات گذشتهٔ زینب، و خصوصاً خاطرهٔ همراه با احساس گناه و در عین حال وسوسه‌آمیزش از تعرّض پسر ارباب به او اختصاص دارد؛ این سه‌بخش اگرچه به‌خوبی بر هم منطبق شده‌اند، امّا در اواخر روایت، آنجا که ترس زینب به اوج می‌رسد، و تصاویر شکلی سوررئالیستی می‌گیرند، گزاره‌ها ثقیل‌تر از آن‌چیزی است که ممکن است در ذهن یک کلفت معمولی نقش بندد؛ این امر، به‌نوعی به انسجام داستان لطمه زده است: «گویی سپاه گورکن‌ها با هم کلنگ بر زمین می‌کوبند؛ همچنان که هرچه مار و عقرب در دنیاست به عربده درآمده باشند ...» (ص.۲۹). توصیف زمینهٔ رخدادها، تشریح بدیهیات ذهن کانونی‌شده، استفاده از افعال و جملات رابط و توضیحی، و متمایز کردن گفته‌های درونی و ذهنیات کانونی‌شده از متن روایت با علامت گیومه («») نیز از انسجام اثر به‌عنوان یک روایت ذهنی کاسته است: «زن پیش خود می‌اندیشید خمیر لای موها ته‌نشین می‌کنه. همیشه همین‌طوره» (ص.۲۰)؛ «او دختر کلفت پانزده شانزده ساله ...» (ص.۲۶)؛ «فردای آن

شب از خستگی روی تشک‌هایی که توی یک اتاق انبار شده است افتاده است و از گرمای بعد ازظهر تابستان، با همهٔ خستگی خوابش نمی‌برد» (ص.۲۷) (ر.ک. مولودی، ۱۳۹۶، صص. ۱۳۶ـ۱۴۱).

استعاره: استعاره یکی از ابزارهای بلاغی است که اساس ایدئولوژیک گفتمان را منعکس می‌کند. استعاره‌های مدّنظر در سبک‌شناسی انتقادی، از نوع مفهومی است؛ استعارهٔ شخصیت‌بخشی: «دیگ‌ها و کماجدان‌ها و کاسه‌های مسی ته مطبخ، از روی طاقچه‌ها، سرد و عمیق به او نگاه می‌کردند همان‌طور که فلز باید به او نگاه کند» (ص.۱۰)؛ در این عبارت، عمق تنهایی و بی‌کسی زینب با استفاده از استعاره‌های شخصیت‌بخشی نشان داده شده است؛ همچنین در نگاشت عوامل محیطی بر ترس درونی زینب: «بیرون، باد غوغا از سر گرفته بود. مثل اینکه بخواهد خانه‌ها را از جا بردارد» (ص.۱۷)؛ «ترس، همهٔ جان او را مکیده، در کنار او، روی دیوارهٔ مهتابی جلو و عقب می‌رفت» (ص.۱۹)؛ «بیرون، باد افسارگسیخته به در و دیوار می‌خورد و نعره می‌زد» (ص.۲۳).

استعارهٔ جهتی: استعاره‌های جهتی بر مبنای طرح‌وارهٔ «خوب یا قوی بالا، و بد یا ضعیف پایین است» ترسیم‌کنندهٔ مناسبات قدرت‌اند. در عبارات: «میان خانهٔ خودشان و قبرستان دو گلدسته از هر چیز بلندتر دیده می‌شد. گلدسته‌ها بلند و محکم از میان هرچیز بیرون آمده و بر هرچیز تسلط داشتند» (صص.۲۴ـ۲۵) و «از قبرستان نیز گلدسته‌ها بالاتر از هر چیز ایستاده بودند» (ص.۲۵)، استعارهٔ مفهومیِ جهتی نشان‌دهندهٔ اهمّیّت عقاید مذهبی و تسلّط این نوع تفکّر، بر ذهن و زندگی زینب است؛ همچنین به سیطرهٔ نهادهای مذهبی بر جامعه اشاره دارد، و در عبارت: «دیگ‌ها و کماجدان‌ها و کاسه‌های مسی ته مطبخ، از روی طاقچه‌ها، سرد و عمیق به او نگاه می‌کردند همان‌طور

که فلز باید به او نگاه کند» (ص.۱۰)، نگاه کردن از بالا، براساس استعارهٔ جهتی، ترسیم‌کنندهٔ موضع قدرت است. قراردادن صاحبخانه به‌عنوان نمایندهٔ قشر فرادست در طبقهٔ اوّل، و قرار دادن زینب، نمایندهٔ قشر فرودست کلفت‌ها، در طبقهٔ سوّم نیز با توجّه به اهمیت طبقهٔ اوّل نسبت به طبقهٔ سوّم، به‌منظور نشان دادن ساختار طبقاتی جامعه انجام گرفته است.

استعارهٔ قدرتی: علاوه بر اینکه عومل محیطی با استفاده از استعارهٔ مفهومیِ شخصیت‌بخشی، بر درون زینب نگاشت شده‌اند، تسلّط و قدرت آن‌ها بر زینب نیز با استفاده از استعاره‌های مفهومیِ قدرتی نشان داده شده است: «گذشته تند و لغزنده گرد او را می‌گرفت. گذشته، به نیروی اثر پریده‌رنگی‌ها و سردی‌ها، یاد پشت‌بام خانهٔ خودشان را برایش می‌آورد» (ص.۲۴)؛ «گناه سال‌های درازی را که در میان بود طی کرد و مانند سایه‌ای بزرگ روی شعورش افتاد» (ص.۲۵)؛ و یا اشاره به تسلّط و قدرت صدای باد: «نالهٔ باد که به در و دیوار می‌خورد، یا از میان جام شکستهٔ پنجرهٔ بالای دیوار مطبخ تو می‌آمد، از همهٔ صداها بالاتر بود» (ص.۹)، که نشان از حاکم بودن ترس بر فضای پیرامون و درون زینب دارد؛ ترسی که زینب در مقابل آن درمانده و ناتوان است.

تشبیه: کانونی‌ساز با استفاده از تشبیه، زینب را به‌عنوان فردی سرخورده و قربانی، کانون روایت قرار می‌دهد: «وجودش مکیده شده بود مثل انار مکیده توی صندوق زباله. دورافتاده و خشک» (ص.۲۴)؛ این نوع نگاه از منظر خود زینب نیز مورد کانونی‌سازی قرارمی‌گیرد؛ نگاهی که حاکی از عمق نارضایتی اوست؛ او خود را به‌واسطهٔ جایگاه پست طبقاتی، و همچنین کارکردن سخت و بی‌چون‌وچرا، به «سگ» و «یابوی عصّاری» تشبیه کرده است: «بگیر بخواب. چه خسته‌ای! اوف! مثل سگ. یابوی عصاری...» (ص.۲۵).

کنایه و تعریض: «قبرهای فرسوده، سقاها که ده‌شاهی می‌گرفتند و مشک آبشان را روی قبرها خالی می‌کردند. برای مرده‌ها؟» (ص.۲۵)، این بخش از روایت، کنایه‌ای است به مرده‌پرستان، و عمل آن‌ها به‌تعریض، بیهوده تلقی شده است؛ زینب نیز همانند مرده‌پرستان، همواره درگیر گذشته است؛ و در اشاره به تنهایی عمیق زینب: «دیگ‌ها و کماجدان‌ها و کاسه‌های مسی ته مطبخ، از روی طاقچه‌ها سرد و عمیق به او نگاه می‌کردند همانطور که فلز باید به او نگاه کند» (ص.۱۰)، که تعریضی است به کسانی که با زینب رفتاری سرد و بی‌روح دارند.

نمادپردازی و تداعی معانی: «کارگران» نماد ارتش سرخ‌اند که رفته‌اند و از خود تنها ترس و توهم به‌جا گذاشته‌اند. «نردبان» در روساخت اثر، تداعی‌کنندهٔ وجود زینب است که دیگران از آن به‌عنوان ابزاری برای رسیدن به اهداف و پاسخ به نیازهای خویش سوءاستفاده می‌کنند، و در ژرف‌ساخت، تداعی‌کنندهٔ حزب توده است که اکنون کارایی خود را ازدست داده و در گوشه‌ای بلااستفاده مانده است: «او همچنان به نردبان فرسوده و مستعمل، به زندگی مکیده و در راه دیگران تباه و ساییده‌شدهٔ خویش، به رنج‌ها و ندانستنی‌های خویش، به آنچه که از وجودش کنده شده و در کنار وجودش نقش زمین شده‌بود، نگاه می‌کرد (ص.۲۰)؛ «چرخ خاکروبه‌کش» نیز در روساخت روایت، تداعی‌کنندهٔ وجود زینب است که احساس بی‌ارزشی می‌کند، و در ژرف‌ساخت، تداعی‌کنندهٔ حزب توده: «چرخ خاکروبه‌کش کنار جوی آب، زیر روشنی سبکی که از ورای برگ‌ها می‌رسید، دیده می‌شد» (ص.۱۱). «لامپ» نیز، دلالت بر آگاهی دارد. تلاش علی برای عوض کردن لامپ، بر تلاش او برای آگاهی‌بخشی به همسرش و زینب، و دور کردن ترس از آن‌ها نگاشت شده است: «این چه وضعه؟ توی این تاریکی خوب می‌خواستی لامپ سوخته رو عوض کنی [...] ما باز هم لامپ

داشتیم، کجاس؟» (ص.۱۸). در عبارات «اتومبیل رفته بود. باد آرام می‌گرفت و تنها از یکی از خانه‌های نزدیک صدای تلمبهٔ کنار حوض می‌رسید صدای یک‌نواخت تلمبهٔ فرسوده‌ای که پیچ و مهره‌هایش شل شده باشد و از روی خستگی زده شود» (ص.۱۲)، که ترسیم‌کنندهٔ صحنهٔ خروج ارتش سرخ از کشور است نیز، «تلمبهٔ فرسوده» اشاره‌ای است به حزب توده، که پس از خروج روس‌ها حامی و پشتیبان خود را ازدست داده، و اکنون اندک‌رمقی برایش باقی است. خانهٔ کانون روایت نیز نماد جامعهٔ ایران، با ساختار طبقاتی حاکم بر آن است، که فقیر و غنی و کارگر و سرمایه‌دار را در تقابل با هم قرارداده است.

تمثیل: منظور ما از تمثیل «حکایت یا قصه‌ای است که دلالت ثانوی آن اهمیت بیشتری دارد» (فتوحی، ۱۳۸۵، ص. ۲۵۷). در داستان‌های کوتاه معاصر، نویسندگان بنا به اهداف گوناگونی ازجمله پنهان کردن درون‌مایهٔ سیاسی داستان‌ها، ترس از استبداد، مرکز قدرت و ... به تمثیل متوسّل می‌شدند (امامی، ۱۳۸۱، ص.۶۱). آنچه «به‌دزدی‌رفته‌ها» را در این مجموعهٔ سیاسی و در ردیف دیگر داستان‌های آن قرار می‌دهد نیز، لایهٔ ثانویهٔ آن است، که نویسنده از موضعی ایدئولوژیک و حزبی به دفاع از ایدئولوژی حزب توده و تفکّرات مارکسیستی پرداخته است. در ژرف‌ساخت روایت، کارگران واردشده به حریم خانه، روس‌ها و مارکسیست‌ها هستند. زینب نمایندهٔ کسانی است که ترس و توهّم بی‌اساس خود از تفکّرات مارکسیستی را به‌جان دیگران می‌اندازند. علی، نمایندهٔ قشر روشنفکرِ برخاسته از طبقهٔ متوسّط است، که سعی در روشنگری و آگاهی‌بخشی دارد. همسر علی نمایندهٔ کسانی است که بدون استقلال فکری، تحت تأثیر ترس‌های دیگران قرارمی‌گیرند. نردبان، چیزی که باعث ترس زینب شده، و گمان می‌کند وسیلهٔ تجاوز دزدها به حریم خانه است، تداعی‌کنندهٔ حزب توده است که اکنون پس از خروج ارتش روس از ایران، به‌علّت ازدست دادن پشتیبان خود،

و همچنین ترس و سوءظنّی که نسبت به آن در جامعه اشاعه یافته، در گوشه‌ای بلااستفاده و ناکارآمد مانده است.

سکوت گفتمانی: به اعتقاد تری ایگلتون (۱۳۶۸، ص. ۱۰۵) سکوت، بخشی از بافت کلام است که در متن غایب، ولی قابل ردیابی است و خواننده برای درک پاره‌گفتارها تلاش می‌کند این شکاف‌ها را پر کند و به فرایند فهم سامان بخشد. نوعی سکوت نیز هست که گوینده در شرایطی که نیاز به توضیح برای مخاطب احساس نمی‌کند، عامدانه پیش می‌گیرد؛ از این گونه سکوت، که در آن بخش‌هایی از اطّلاعات مرتبط با موضوع حذف می‌شود، با اصطلاح سکوت گفتمانی تعبیر می‌شود، که در سه سطح ساختاری، معنایی و کاربردشناختی قابل بازنمایی است (کوروزن، ۱۹۹۷، ص. ۷، به‌نقل از محصّص و اکبری‌زاده، ۱۳۹۸، ص. ۱۳۲).

حذف: یکی از اشکال سکوت ساختاری است، که گوینده کلمه یا عبارتی را در یک حلقه از زنجیر گفتار حذف می‌کند و از مخاطب انتظار دارد که با تکیه بر شناختی که نسبت به دیگر بخش‌های متن دارد، آن را دریابد (میر، ۱۳۷۸، ص. ۵۷): «زن گفت: دیوونه شده. می‌گه ... آخه امروز صاحبخونه آخرش فرستاد ناودون رو درست کنن» (ص.۱۴)؛ در این بخش، قسمتی از سخنان زن حذف شده و به‌جای آن سه‌نقطه آمده است تا مخاطب فاصله‌ها را با توجه به آنچه تاکنون دریافته است پر کند. «چراغ، کنار شانهٔ او، روی طاقچه قرار داشت. خودش روی یک جعبهٔ چوبی نشسته بود و سایهٔ سیاه و سنگینش از دو گوش دیوار کم‌رنگ که بالا می‌رفت شکسته می‌شد» (ص.۹)؛ این عبارات، بخشی از پاراگراف آغاز داستان است که با فاعلی نامشخّص شروع شده و طی روند خوانش متن، مشخّص می‌شود فاعل کلفتی است به نام زینب؛ و با نظر به این‌که حذف فاعل کارکردی داستانی دارد و مخاطب را برای کشف، به ادامهٔ خوانش ترغیب می‌نماید، سکوت ساختاری حذف صورت گرفته است.

نوع دیگر سکوت ساختاری، «ارجاع ضمیر پسرو» است. در عبارت پیشین، با توجّه به اینکه ضمیر «او» مرجعی پیش از خود برای ارجاع نمی‌یابد و خواننده انتظار دارد مرجع ضمیر را در جملات بعدی بیابد، نوعی گره‌افکنی، براساس سکوت ساختاری «ارجاع ضمیر پسرو» صورت‌گرفته است؛ عبارت قابل توجّه دیگر که در آن سکوت حذف ساختاری صورت‌گرفته، مربوط به خاطرهٔ زینب از قبرستان است: «قبرهای فرسوده، سقاها که دهشاهی می‌گرفتند و مشک آبشان را روی قبرها خالی می‌کردند. برای مرده‌ها-؟» (ص.۲۵)، که ادامهٔ جملهٔ محذوف را می‌توان چنین حدس زد: «چرا سقّاها به زنده‌ها که به آب نیاز دارند آب نمی‌دهند؟!».

تضمّن: تضمّن معنایی در کلام، یعنی آن معنا گرچه خود از بیان شخص غایب است، و لیکن ردّی در گفتار دارد که می‌توان از آن، معنای غایب را کشف کرد. سکوت تضمّنی نیز، نوعی سکوت کاربردشناختی است که زمانی روی می‌دهد که گوینده قصد انتقال پیامی را دارد که فراتر از معنای خود کلمات است (یول، ۱۳۸۵، صص. ۳۵ـ۳۶)؛ توجّه به این نوع سکوت در نقد متون ادبی بسیار قابل‌اهمّیت است، چراکه تحلیل آن، تنها با واکاوی روابط میان عناصر حاضر و غایب میسّر می‌شود و چه‌بسا یک قطعه از متنی، نماد اندیشه‌ای شده، پدیده‌ای دیگر را به ذهن فرا خواند (تودوروف، ۱۳۷۹، صص. ۳۱ـ۳۲)؛ برای مثال در عبارت: «قبرهای فرسوده، سقاها که دهشاهی می‌گرفتند و مشک آبشان را روی قبرها خالی می‌کردند. برای مرده‌ها-؟» (ص.۲۵)، براساس سکوت تضمّنی، عمل سقّاها و به‌طور کلی مرده‌پرستی، امری بیهوده تلقّی شده، و در مقابل، شادی و رهایی از سنّت و قید و بندها در کودکان، به‌طور ضمنی مورد تأیید قرارگرفته است: «و بچه‌ها که لای قبرها می‌دویدند و بادبادک‌هایشان که بالای قبرها بالا و پایین می‌شد» (ص.۲۵). و در توصیف چهرهٔ کارگر جوان از دریچهٔ ذهن زینب: «کارگر جوان از پله‌ها پایین می‌آید. موهای سیاه روی پیشانیش ول‌شده با لب‌های درشت ... و چشم‌هایش ... سکینه سر پله‌ها به او می‌خندد» (ص.۲۸)، و همچنین از دشواژه‌های

زینب به سکینه، بر مبنای سکوت کاربردشناختی تضمّن، می‌توان دریافت که کارگر جوان، موردتوجّه زینب، و سکینه که به کارگر جوان لبخند زده، موجب حسادت اوست. در رابطه با سرانجام داستان نیز سکوت اختیار شده است؛ پایان داستان گشوده است، و اگرچه به‌نظر می‌رسد مردی که از روی مهتابی وارد راهرو شده علی است، امّا عدم قطعیت این امر، خوانش‌های متکثّری را موجب می‌شود و به خواننده این اختیار را می‌دهد که خود پایانی برای آن درنظر گیرد (نیز ر.ک. سجودی و صادقی، ۱۳۸۹، صص. ۶۹ـ ۸۸). سکوت‌های صورت‌گرفته در این‌روایت، همگی به‌منظور کاستن از تسلّط و یک‌جانبه‌نگری نویسنده / کانونی‌ساز، و با هدف مشارکت‌دادن نویسنده در معنابخشی به متن روایت صورت گرفته است.

تصویرسازی: تصویرپردازی یکی از تمهیدات بلاغی برجسته در داستان‌های ابراهیم گلستان است. وی به‌دلیل داشتن تجربهٔ کارگردانی، مهارت خاصّی در این زمینه از خود نشان می‌دهد؛ برای مثال از طرح قالی که در نظر زینب، تداعی‌کنندهٔ تصویر دُم عقرب است، برای نشان دادن عمق هراس زینب استفاده می‌کند: «در حاشیهٔ قالی دو خط موازی با لبه‌های سرخ کشیده شده بود. مارپیچ‌ها و شکل‌های بی‌قواره، یک تصویر آبی‌رنگ مثل چند دم عقرب پهلوی هم چیده شده با خال‌های قرمز، میان این دو خط موازی را پر می‌کردند ...» (ص.۱۵)؛ و یا این عبارات که کاملاً تصویری است و ترس را به مخاطب نیز منتقل می‌سازد: «سایهٔ چوب‌رختی، با پره‌های متعدد و سرکج که یک‌کلاه به یکی از آن‌ها آویزان بود، روی دیوار کنار پله‌ها افتاده بود» (ص.۱۳)؛ «نردبان پهلو به پهلوی دیواره چسبیده بود و سایه‌های پله‌هایش روی دیواره تکان می‌خورد» (ص.۱۹).

صداپردازی: از میان عوامل محیطی، صدا، خصوصاً صدای باد، نقش مهمّی در انعکاس حالات درونی زینب دارد: «صدای رفت‌وآمد، گاهی آمیخته با بوق اتومبیل و غالباً با صدای نعل اسب‌های درشکه که روی آسفالت کوبیده می‌شد، از خیابان بالا

می‌آمد. نالهٔ باد که به درو دیوار می‌خورد، یا از میان جام شکستهٔ پنجرهٔ بالای دیوار مطبخ تو می‌آمد، از همهٔ صداها بالاتر بود» (ص.۹)؛ «باد نفیرکشان به در و دیوار می‌خورد» (ص۱۱).

۴. ژانر داستان

ایدئولوژی پنهان در لایه‌های زیرین متن «به‌دزدی‌رفته‌ها» جانبداری از حزب توده و مشروعیت بخشیدن به افکار مارکسیستی، با هدف توجیه ناکارآمدی حزب توده است؛ حزب در شرایطی است که از طرفی در جامعه به‌دلیل ناکارآمدی و عدم صداقت مورد بی‌مهری قرار گرفته، و از طرف دیگر با خروج نیروهای شوروی، پشتیبان خود را ازدست داده است. نویسنده به‌عنوان صدای حزب، از اعضا و هواداران می‌خواهد که در رابطه با مارکسیسم واقع‌بین باشند، و تحت‌تأثیر افکار پوچ افراد متوهّم و روان‌رنجور قرار نگیرند. بنابراین، این داستان را علی‌رغم درون‌مایهٔ ظاهراً متفاوت و غیرسیاسی‌اش، نمی‌توان قطعه‌ای ناهمگن و تافته‌ای جدابافته از دیگر قطعه‌های مجموعهٔ *آذر، ماه آخر پاییز* به‌شمار آورد، چراکه روح حاکم بر آن، همان روح حاکم بر زمانه، یعنی رئالیسم سوسیالیستی، و جانبداری از حزب توده و تفکّرات مارکسیستی است. گلستان که سابقهٔ عضویت در حزب توده را دارد، و پیش از این دو کتاب اساسی مارکسیستی به نام‌های *دیالکتیک* اثر استالین و *اصول مارکسیسم* از لنین را ترجمه‌کرده، گزینهٔ مناسبی برای انعکاس صدای حزب است. وی مجموعهٔ *آذر، ماه آخر پاییز* را به سفارش حزب توده، و به‌عنوان پاسخی ایدئولوژیک به انتقادات و مطالبات اعضا و هوادارن حزب می‌نگارد، و قطعهٔ «به‌دزدی‌رفته‌ها» را، که دو سال پیش‌تر نوشته نیز ضمیمه و بلکه مطلع این مجموعه قرار می‌دهد؛ روایتی ذهنی و به‌ظاهر غیرسیاسی، که به‌مثابهٔ کوه یخ، بخش کوچکی از خود را به مخاطب عرضه می‌کند، درحالی که حجم عظیمی از محتوای خود را در ژرف‌ساخت پنهان کرده است. نویسنده این روایت را مدخلی برای ورود به

مجموعه قرار می‌دهد، تا با القای این اندیشه که ترس از تفکّرات مارکسیستی ترسی موهوم و بی‌پایه است، زمینه‌ای ذهنی برای ورود به دیگر داستان‌ها در مخاطب ایجاد کند.

۵. نتیجه

تجزیه و تحلیل‌های انجام‌شده در این پژوهش نشان می‌هد که «به‌دزدی‌رفته‌ها» روایتی تمثیلی و ذهنی است، که با اندیشه‌ای سوسیالیستی و قلمی مدرنیستی نوشته شده است؛ سوسیالیسم متن در روساخت مردم‌گرایانه و غیرحزبی، و در ژرف‌ساخت، حزبی و تبلیغاتی است. نویسنده با استفاده از تمثیل، که شگردی برای بیان غیرمستقیم اندیشه و به‌عمق راندن معناست، و همچنین با برگزیدن شیوهٔ روایتگری مدرنیستی، در قالب روایت ذهنی، که ژانری مناسب برای تبلیغ و بلکه تحمیل غیرمستقیم یک ایدئولوژی، و دربردارندهٔ ویژگی‌هایی چون: استفاده از راوی دانای کلّ محدود، زمان ذهنی و غیرمتوالی، مکان متغیّر و نسبی، کلیشه‌شکنی در پی‌رنگ، درهم شکستن رابطهٔ علّی - معلولی، نمایش مستقیم اندیشه و عواطف، فارغ از هرگونه تفسیر و تعبیر صریح در شخصیت‌پردازی، و همچنین زبان پیچیده و چندلایه است، مخاطب را در دریافت ایدئولوژی متن، در ظاهر مختار و آزاد گذاشته است، چراکه شیوهٔ کانونی‌سازی روایت به‌نحوی است که مخاطب را با اعمال کم‌ترین‌فشار، و به شیوه‌ای هژمونیک، به سمت ایدئولوژی مورد نظر سوق داده، و ترس از حزب توده و نفوذ افکار و اندیشه‌های کمونیستی به جامعه را، ترسی موهوم و بی‌اساس قلمداد کرده است. با نظر به اینکه روایت «به‌دزدی‌رفته‌ها» با فاصله‌ای زمانی از دیگر روایت‌های مجموعه نوشته شده است، بنا بر شرایط گفتمانی و ملاحظات سیاسی، ایدئولوژی متن، همانند دیگر قطعه‌های مجموعه، صریح و سرراست به مخاطب «تحمیل» نشده است، بلکه به‌صورت ضمنی، در قالب یک روایت ذهنیِ تمثیلی، به مخاطب «القا» شده است. استفادهٔ نویسنده/ کانونی‌ساز از شیوهٔ روایت‌گری مدرن، اتّخاذ موضع کانونی‌سازی دانای کلّ محدود، و نه دانای کلّ همه‌چیزدان و قرار دادن مخاطب در مواجهه با ذهن کانونی‌شدهٔ

اصلی، و همچنین استفاده از کانون دید همسان یا روبه‌رو، از میزان تک‌صدایی و تسلّط صریح وی بر متن کاسته؛ به‌طوری که وی با جهت‌گیری ضمنی، ایدئولوژی سوسیالیستی را در لایه‌های پنهان متن منعکس ساخته است.

بنابراین می‌توان به پرسش‌های پژوهش این‌گونه پاسخ داد:

۱. ابراهیم گلستان روایت «به‌دزدی‌رفته‌ها» را به‌تبعیت از روح حاکم بر زمانه، در چارچوب مکتب رئالیسم سوسیالیستی نوشته، و مؤلّفه‌های برجستهٔ این مکتب سیاسی - زیبایی‌شناختی را در لایه‌های مختلف روایی، واژگانی، نحوی و بلاغی آن منعکس ساخته است. ژانر اثر نیز روایت تمثیلیِ مدرن، از نوع ذهنی، و در ژرف‌ساخت، دربردارندهٔ محتوایی سیاسی و حزبی است.

۲. بررسی لایه‌های مختلف روایت نشان می‌دهد که ایدئولوژی متن، نه اظهار پشیمانی از فعّالیت در حزب توده یا همراهی با سلطه و انتقاد از حزب به‌دلیل ناکامی‌های آن، بلکه جانبداری از حزب توده و توجیه ناکارآمدی آن است.

پی‌نوشت‌ها

۱. حسن میرعابدینی درمورد این مجموعه نوشته است: «مضمون تمامی داستان‌ها را که پس از انشعاب از حزب توده نوشته شده‌اند تردید در درستی فعالیت‌های سیاسی، و بالأخره بیهودگی این فعالیت‌ها تشکیل می‌دهد»؛ و «مسئلهٔ عمده در داستان‌های گلستان همین نکته است. شکستن قطعیت‌ها و یقین‌ها. آدمی که در یقین‌های پیشین خود شک کرده به خود آمده و به عمری که در راه دیگران تباه کرده است، افسوس می‌خورد» (میرعابدینی، ۱۳۸۰، ص. ۲۶۳، ۲۶۴).

2. Gennet
3. Rimmon-Kenan
4. Katie Wales
5. Antonio Gramsci

۶. فؤاد مولودی معتقد است بسیاری از داستان‌های فارسی که اصطلاح «جریان سیّال ذهن» بر آن‌ها اطلاق می‌شود، در حقیقت «جریان سیّال ذهن» نیستند؛ چرا که «جریان سیّال ذهن» حدّ اعلی، و حدّاکثر امکان تحقّق «روایت ذهنی» است، و برخی از روایت‌ها، در عین اینکه رئالیستی و عینی

نیستند، به حدّ «جریان سیّال ذهن» هم نرسیده‌اند (ر.ک. مولودی، ۱۳۹۶، ص. ۱۴۶؛ برای آشنایی بیشتر با مؤلّفه‌های مدرنیستی روایت ذهنی نیز رک: مولودی، ۱۳۹۴، صص. ۶۳ـ۶۷).

منابع

آرون، ر. (۱۳۷۰). *مراحل اساسی اندیشه در جامعه‌شناسی*. ترجمهٔ ب. پرهام. تهران: آموزش انقلاب اسلامی.

آقاگل‌زاده، ف. (۱۳۸۶). تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات. *ادب‌پژوهی، ۱(۱)*، ۱۷- ۲۷.

آقاگل‌زاده، ف.، و عباسی. ز. (۱۳۹۱). بررسی وجه فعل در زبان فارسی بر پایه نظریهٔ فضاهای ذهنی. *نشریهٔ ادب‌پژوهی*، ۲۰، ۱۳۵-۱۵۴.

امامی، ص. (۱۳۸۱). نماد و تمثیل، تفاوت‌ها و شباهت‌ها. *کتاب ماه هنر، ۴۷ و ۴۸*، ۶۰-۶۸.

ایگلتون، ت. (۱۳۶۸). *پیش‌درآمدی بر نظریه‌های ادبی*.ترجمهٔ ع. مخبر. تهران: نشر مرکز.

بشلر، ژ. (۱۳۷۰). *ایدئولوژی چیست؟ (نقدی بر ایدئولوژی‌های غربی)*. ترجمهٔ ع. اسدی. تهران: حیدری.

بیاد، م.، و نعمتی. ف. (۱۳۸۴). کانونی‌سازی در روایت. *پژوهش‌های ادبی، ۷*، ۸۳-۱۰۸.

پاینده، ح. (۱۳۶۸). اهمیت زاویهٔ دید در داستان کوتاه. *کیهان فرهنگی، ۶۴*، ۵۶-۵۸.

تفرشیان، ا. (۱۳۶۷). *قیام افسران خراسان*. تهران: اطلس.

تودوروف، ت. (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ م. نبوی. تهران: آگاه.

تولان، م. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی ـ انتقادی*. ترجمهٔ ف. علوی و ف. نعمتی. تهران: سمت.

جاهد، پ. (۱۳۹۴). *نوشتن با دوربین (گفت‌وگو با ابراهیم گلستان)*. تهران: اختران.

جول، ج. (۱۳۸۸). *گرامشی*. ترجمهٔ م.ر. زمردی. تهران: ثالث.

چلنگریان، م. (۱۳۹۵). *فرزندان سلیمان‌میرزا (نگاهی به تاریخ حزب تودهٔ ایران و رابطهٔ آن با جنبش‌های اجتماعی)*. ج۱. بی‌جا: پروسه.

خارکوهی، غ. (۱۳۸۸). ورود ارتش سرخ و فرصت‌طلبی‌های حزب توده در استان گلستان. *فصلنامهٔ پانزده خرداد، ۲۱*، ۶۷-۱۰۸.

دُرپر، م. (۱۳۹۱). سبک‌شناسی انتقادی، رویکردی نوین در بررسی سبک براساس تحلیل گفتمان انتقادی. *نقد ادبی، ۵(۱۷)*، ۳۷-۶۲.

دُرپر، م. (۱۳۹۳). لایه‌های مورد بررسی در سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه و رمان. *جستارهای زبانی، ۶* (۲۱)، ۶۵- ۹۴.

دُرپر، م. (۱۳۹۶). *سبک‌شناسی انتقادی*. تهران: نشر علم.

سجودی. ف.، و صادقی، ل. (۱۳۸۹). کارکرد روایی سکوت در ساختمندی داستان. *جستارهای زبانی، ۱* (۲)، ۶۹-۸۸.

سلطانی، ع. (۱۳۸۷). *قدرت، گفتمان و زبان*. تهران: نشر نی.

شمیسا، س. (۱۳۹۳). *کلیات سبک‌شناسی*. ویراست دوم. تهران: میترا.

فاولر. ر.، و همکاران (۱۳۶۹). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ م. خوزان و ح. پاینده. تهران: نشر نی.

ضیمران، م. (۱۳۸۴). *میشل فوکو: دانش و قدرت*. تهران: هرمس.

فتوحی، م. (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

گلستان، ا. (۱۳۸۴). *آذر، ماه آخر پاییز*. تهران: بازتاب‌نگار.

گلستان. ا. (۱۳۷۷/ ۱۹۹۸م). *گفته‌ها*. نیوجرسی. لندن: روزن.

گلشائی، ر. (۱۳۹۲).ارزیابی نظریه‌های انسجام و پیوستگی متنی: به‌سوی چارچوبی برای ارزیابی خوانش‌پذیری در سطح گفتمان. *پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی، ۳۱*، ۳۱-۵۷.

لارین، خ. (۱۳۸۶). *مفهوم ایدئولوژی*.ترجمهٔ ف. مجیدی. تهران: وزارت امورخارجه.

لاج، د. (۱۳۸۸). *هنر داستان نویسی*.ترجمه رضا رضایی.تهران: نی.

لوپز، خ.، و اسکات، ج. (۱۳۸۵). *ساخت اجتماعی*. تهران: نشر نی.

مارکس، ک.، و انگلس. ف. (۱۳۵۹). *مانیفست حزب توده*.ترجمهٔ م. پورهرمزان. بی‌جا: حزب تودهٔ ایران.

محصّص، م.، و اکبری‌زاده، ف. (۱۳۹۸).گونه‌های سکوت گفتمانی در قصّهٔ مریم (س). *مطالعات قرآنی و فرهنگ اسلامی، ۱*(۱)، ۱۲۹-۱۴۷.

مولودی، ف. (۱۳۹۴). تحلیل تاریخ تطوّر روایت ذهنی: الگوی عملی، و پیشنهادی روش-شناختی برای درس جریان‌شناسی نثر معاصر فارسی. *پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی*، ۳۷، ۵۴-۸۴.

مولودی، ف. (۱۳۹۶). نقدی بر نمونهٔ روایت‌گری سوّم‌شخص محدود در داستان فارسی. *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۷(۲)*، ۱۲۷-۱۴۷.

میر، م. (۱۳۷۸). *ادبیّت قرآن*. ترجمهٔ م.ح. محمّدی مظفّر. قم: انتشارات ادیان و مذاهب.

میرعابدینی، ح. (۱۳۸۰). *صد سال داستان‌نویسی ایران*. ج۱و۲. تهران: چشمه.

نیک‌سیر، ز.، حسن‌پورآلاشتی، ح.، دُرپر. م.، و روحانی، م. (۱۳۹۸). بررسی تاریخ‌نگاری ایدئولوژیک و مؤلفه‌های رئالیسم سوسیالیستی در مجموعهٔ از رنجی که می‌بریم. *پژوهشنامهٔ مکتب‌های ادبی*، ۳(۴)، ۱۰۰-۱۳۰.

وینسنت، ا. (۱۳۷۸). *ایدئولوژی‌های مدرن سیاسی*. ترجمهٔ م. ثاقب‌فر. تهران: ققنوس.

یول، ج. (۱۳۸۵). *کاربرد شناسی زبان*. ترجمهٔ م. عموزاده مهدیرجی و م. توانگر. تهران: سمت.

References

Aghagolzadeh, F. (2007). Analysis of critical discourse and literature. *Journal of Literature*, *1*(1), 17-27.

Aghagolzadeh, F., & Abbasi, Z. (2012). Investigation of verb form in Persian language based on the theory of mental spaces. *Journal of Literature*, *20*, 135-154.

Aron, R. (1991). *The basic stages of thought in sociology*. Baqir Parham's translation. Ch2. Islamic Revolution Education Publications.

Bayad, M., & Nemati, F. (2004). Focalization in narration. *Literary Research Quarterly*, *7*, 83-108.

Beshler, J. (1991). *What is ideology? (Criticism of western ideologies)*. Translated by A. Asadi. Heydari.

Chalangaryian, M. (2015). *The children of Suleiman Mirza (a look at the history of Iran's Tudeh party and its relationship with social movements)*. C1. Process [In Persian].

Dorpar, M. (2013). Layers examined in the critical stylistics of short stories and novels. *Journal of Linguistic Essays*, vol. 5, *6* (21), 65-94.

Dorpar, M. (2016). *Critical stylistics*. Elm [In Persian].

Dorpar, M. (2017). Critical stylistics, a new approach in examining style based on critical discourse analysis. *Scientific Research Quarterly of Literary Criticism*, *Q5*(17), 37-62.

Egelton, T. (1989). *An introduction to literary theories*. Translated by A.Mokhber.Center.

Fairclogh, N. (1989). *Language and Power*. London: Longman.

Fotouhi, M. (2006). *The rhetoric of the image*. Sokhan [In Persian].

Fowler et al. (1979). *Language and Control*. London: Rutledge and Kegan Paul.

Fowler, R. (1986). *Linguitic Criticism*. Oxford: Oxford University Press.

Fowler, R., et al. (1990). *Linguistics and literary criticism.* Translated by M. Khoozan & H. Payandeh. Ney.

Golestan, I. (1998 AD).*Gofteha*. Ch1. Rowzan [In Perian].

Golestan, I. (2005). *Azar,mahe Akhare Paeez*. Ch. 2. Baztabnegar [In Persian].

Golshayi, R. (2012). Evaluation of theories of textual coherence and continuity: towards a framework for evaluating readability at the discourse level. *Research and writing academic books, 31*, 31-57.

Imami, S. (2002). Symbol and Allegory, Differences and Similarities. *Book of the Month of Art*, *47 & 48*, 60-68.

Jahed, P. (2014). *Writing with a camera (conversation with Ebrahim Golestan)*. Ch5. Akhtran [In Persian].

Jeffries, L. (2010). *Critical Stylistic.the Power of English*. Houndmils, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Joule, J. (2009). *Gramsci. Translated by Mohammadreza Zomorrodi*. Ch1. sales.

Kharkouhi, Gh. (2008). The entry of the Red Army and the opportunism of the Tudeh party in Golestan province. *Panzdeh Khordad Quarterly*, *21*, 67-108.

Larin, J. (2007). *The concept of ideology*. Translated by F. Majidi. Ministry of Foreign Affairs.

Lopez, J., & Scott, J. (2015). *Social construction*. Ch1. Ney.

M. Tawangar. Samt.

Marx, C., & Engels, F. (1980). *Manifesto of the Tudeh party*. Translated by M. Pour hormozan. Tudeh Party of Iran.

Mir Abedini, H. (2001). *One hundred years of Iran's story writing*. Vol. 1 and 2, Ch. 2. Cheshmeh [In Persian].

Mir, M. (1999). *Literacy of the Qur'an*. Translation by M. H. Mohammadi Mozaffar. Adian va Mazaheb [In Persian]. Mazaheb

Mohasses, M., & Akbarizadeh, F. (2018). Types of discourse silence in the story of Maryam (PBUH). *Qur'anic Studies and Islamic Culture, Research Institute of Humanities and Cultural Studies, Q1*(1), 129-147.

Molavi, F. (2014). Analysis of the history of the development of subjective narrative: a

Molavi, F. (2016). Criticism on the example of limited third-person narration in Persian fiction. *Research Institute of Humanities and Cultural Studies, Q7*(2), 127-147.

Niksiyar, Z., Hasanpour Alashti, H., Dorpar, M., & Rouhani, M. (2018). Review of ideological historiography and the components of socialist realism in the collection of the Az ranji ke mibarim. *Journal of Literary Schools, 3*(4), 100-130.

Payandeh, H. (1989). The importance of the point of view in the short story. *Cultural Keyhan farhangi, 64*, 56-58.

practical model, and a methodological proposal for the course "Contemporary Persian Prose Flow. *Research and writing academic books, 37*, 54-58.

Shamisa, S. (2013). *Generalities of stylistics*. Second edition. Mitra [In Persian].

Sojudi, F., & Sadeghi, L. (2009). The narrative function of silence in the construction of the story. *Comparative Language and Literature Quarterly (Linguistic essays)*. First period (2), 69-88.

Soltani, A. (2008). *Power, discourse and language*. Ney [In Persian].

Tafreshian, A. (1998). *Khorasan Officers' Uprising*. Ch1. Atlas [In Persian].

Todorov, T. (2000). *Structuralist boutiques. Translated by Mohammad Nabawi*. Agah.

Tolan, M. (2007). *Narratology: A Linguistic-Critical Introduction*. Translated by F. Alavi and F. Nemati. Ch1. Samt

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

Vincent, A. (1999). *Modern political ideologies*. Translated by M. Saqibfar .Qaqnos

Wales, K. (2001). *A Dictionary of Stylistics*. Ed. Harlow: Longman.

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

Yule, G. (2006). *Language usage*. Translated by M. Amouzadeh Mehdiraji and

Zaymaran, M. (2005). *Michel Foucault. Knowledge and Power*. Ch3. Hermes [In Persian].