فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره دوازدهم، بهار ۱۳۸۸: ۱۲۴- ۹۹
تاریخ دریافت: ۱۳۸۶/۱۲/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۷/۱۰/۱۱

روابط قدرت در رمان شازده احتجاب

زینب صابرپور *
محمدعلی غلامی‌نژاد**

چکیده

تحلیل انتقادی گفتمان، شاخه‌ای از مطالعات زبان‌شناختی است که به مفاهیمی همچون قدرت، سلطه و ایدئولوژی می‌پردازد. در این مقاله با استفاده از رهیافت‌های این رشته، روابط میان عاملان قدرت و نیز دگردیسی شکل اعمال قدرت در رمان شازده احتجاب بررسی می‌شود. به این منظور، تمهیدات هنری و داستانی متن به دقت بررسی شده، اثر هنری به عنوان محصولی گفتمانی در بافت تاریخی‌اش تحلیل شده است. توجه به وقایع و شخصیت‌های دوره‌ی تاریخی‌ای که رمان روایتگر آن است، همچنین در نظر گرفتن بافت اجتماعی- سیاسی خلق اثر، نشان می‌دهد که تقابل نیروی اندیشه‌ورزی روشنفکرانه با قدرت تمامیت‌طلب حاکم، مؤلف را به سمت گزینش معنادار وقایع تاریخی برده است. گلشیری، تحت تأثیر گفتمان روشنفکری زمان خود، در این رمان با نشان دادن قدرت و خشونتِ منجر به انقراض در خاندان قاجار، میان داستان خود و شرایط اجتماعی- سیاسی حکومت پهلوی دست به نوعی معادل‌سازی زده است.

واژگان کلیدی: نقد ادبی، ادبیات داستانی، شازده احتجاب، تحلیل انتقادی گفتمان، قدرت، ایدئولوژی، بافت.

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی فردوسی zainab_saberpoor@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی gholaminezhad@hotmail.com

مقدمه

تحلیل انتقادی گفتمان[1] (۱) گرایشی نوین در زبان‌شناسی انتقادی است که بر مسائلی همچون رابطه‌ی زبان، قدرت و ایدئولوژی و نقش آن‌ها در به‌وجود آوردن تشکل‌های گفتمانی و شکل‌دهی جامعه استوار است. این رشته، دامنه‌ی وسیعی از مفاهیم و روشها را دربرمی‌گیرد و ارتباط تنگاتنگی با سایر رشته‌های علوم انسانی از جمله جامعه‌شناسی، تاریخ و روان‌شناسی دارد. همچنین حوزه‌ی کاربرد تحلیل‌های گفتمانی، بسیار گسترده می‌باشد؛ چنان‌که حتی زبان تصاویر آگهی‌های تجاری نیز به عنوان ماده‌ی خام تحلیل، از نظر این تحلیل‌گران دور نمانده است.

ادبیات نیز به عنوان هنری که قادر به استفاده‌ی خلاقانه از زبان است، می‌تواند بستر مناسبی برای تحلیل‌های انتقادی زبان‌شناسانه فراهم کند. در طول دویست سال گذشته، رمان در سراسر جهان پرخواننده‌ترین گونه‌ی ادبی بوده است. طیف‌های مختلف جوامع گوناگون، آثار داستانی مکتوب را خوانده‌اند و در شکل‌گیری رمان به عنوان یک فرم خاص ادبی تأثیرگذار بوده‌اند. از سوی دیگر ادبیات و به خصوص رمان همراه با دگرگونی‌های اوضاع اجتماعی، متحول شده و متقابلاً بر تحولات اجتماعی اثر گذاشته است. در چنین شرایطی، ادبیات عموماً حاوی جریان‌های پنهان معارضه با قدرت غالب و نابرابری‌های اجتماعی است. نقد این آثار بر اساس نگره‌های تحلیل انتقادی گفتمان، به ما امکان می‌دهد که دریافت روشن‌تری از چگونگی تأثیر و تأثّر جامعه و ادبیات از یکدیگر به عنوان یک نهاد، به دست آوریم.

به‌کارگیری تحلیل انتقادی گفتمان برای نقد آثار ادبی، مستلزم تلقی ادبیات به عنوان گفتمان و تأکید بر نقش تعاملی زبان ادبی است. برای انجام چنین تحقیقی، باید به ارتباط دو سویه‌ی میان ادبیات و بافت اجتماعی حاکم بر اثر ادبی خلق شده، توجه داشت. در این صورت، همچنین ناگزیریم استقلال صوری اثر را رد کنیم و نیز بپذیریم که ادبیات مسئول صدق ارزش‌هایی که القاء می‌کند نیز هست؛ زیرا خواننده با خواندن اثر ادبی، علاوه بر سهیم شدن در تجربه‌ی زیبایی شناختی آن، به عمل بر مبنای الگویی معین نیز ترغیب می‌شود (فالر، ۱۳۸۱: ۸۲).

---

1 .Critical Discourse Analysis

تحلیل روابط قدرت در شازده احتجاب

الف: روش‌شناسی

تحلیل انتقادی گفتمان، عرصه‌ی وسیعی از تحلیل‌های زبانی و جامعه شناختی را در بر می‌گیرد. برخی از این تحلیل‌ها بیشتر بر سنت جامعه‌شناسی انتقادی تکیه می‌کنند؛ حال آن که برخی دیگر، بیشتر به تحلیل‌های زبان شناختی گرایش دارند. «در این عرصه شاهد تفاوت‌های نظری گسترده‌ای هستیم که از نظر دیدگاه‌های جامعه‌شناسی خرد (ران اسکالون) تا تئوری‌های مربوط به جامعه و قدرت در میان پیروان میشل فوکو (زیگفرید جاگر، نورمن فرکلاف، روث وداک)، نظریاتی درباره‌ی شناخت اجتماعی و دستور زبان (تئون ون‌دایک)، و همچنین آرای شخصی‌ای که از مکتب‌های نظری بزرگ‌تری وام گرفته شده‌اند را در بر می‌گیرد» (Meyer, 2001: 17-18).

در این پژوهش، متن رمان شازده احتجاب با توجه ویژه به آراء و روشهای نورمن فرکلاف در تحلیل انتقادی گفتمان بررسی شده است. فرکلاف بر نقش عوامل اجتماعی در شکل‌گیری گفتمان تأکید می‌کند و روش مدوّنی برای کشف سازوکارهای اِعمال قدرت و سلطه از طریق متن پیشنهاد می‌کند. او در روش پیشنهادی خود متن را در سه سطح تحلیل می‌کند: نخست توصیف متن بر اساس ویژگی‌های زبان‌شناختی، سپس تفسیر متن توصیف‌شده با توجه به بافت و در نهایت تبیین چرایی تولید متن.

در این‌جا تحلیل‌های ما حاصل دو دسته دریافت از متن است: نخست آنچه که تحلیل متن به عنوان اثری ادبی به ما نشان می‌دهد. در این مورد وظیفه‌ی ما به عنوان منتقد، بازگشایی رمزهای متن و نشان دادن آن چیزی است که از درآمیختگیِ صورت هنری اثر و معنای آن می‌تواند برداشت شود. آنچه که در این مرحله از آن به عنوان «معناهای پنهان» یاد می‌شود، از تشریح استعاره‌ها و نمادها و نشان دادن مستعارٌله (یا طیف مستعارٌ له‌ها)، نظم بخشیدن به پراکندگی‌های اثر، توصیف ارتباط میان قالب‌شکنی‌های متن(در صورت وجود) با موضوعات مورد اشاره و ... است.

دسته‌ی دوم دریافت‌ها، حاصل تحلیل اثر ادبی به عنوان رویدادی گفتمانی است. در این مرحله است که ارتباط اثر ادبی با بافت تولید و خلق آن از یک سو، و از سوی دیگر با بافت تاریخی دوره‌ای که داستان در آن رخ می‌دهد (با فرض تفاوت این دو زمان)

مورد توجه قرار می‌گیرد. همچنین ابزارهای زبان‌شناختیِ مربوط و متناسب، در نشان دادن نظم گفتمانی و تأثیرهای ضمنی اثر در داد و ستد با مخاطب، به ما در فهم متن یاری می‌رسانند. تأکید اصلی این پژوهش، تحلیل روابط و بازنمودهای قدرت در متن است.

در تحلیل این اثر، فرایند تحلیل گفتمانی متن نیز در دو سطح صورت پذیرفته است: در جهان اثر و در جهان مؤلف. برای تحلیل متن در جهان اثر، شخصیت‌های داستان به عنوان شرکت کنندگان در فرایندهای گفتمانی تلقی شده؛ رفتارها، اندیشه‌ها و گفت‌وگوهای آن‌ها، از آن‌جا که در قالب زبان، بازگویی شده‌اند مواد خام تحلیل زبانی محسوب گشته‌اند. سپس با کمک اطلاعاتی که از بافت تاریخیِ زمانِ رخداد داستان در دست است و نیز با توجه به روابطی که میان شخصیت‌ها برقرار است، ساختار سلسله مراتبی قدرت را تشریح کرده، کنش‌ها و واکنش‌های مؤثر آن را در تولید و بازتولید ساختارهای قدرت نشان داده‌ایم. همچنین نمودهای گفتمانی قدرت و ابزارهای اِعمال گفتمانی سلطه را نیز در گفت‌وگوهای شخصیت‌ها بررسی کرده‌ایم.

در مرحله‌ی بعد، اثر را به عنوان محصولی گفتمانی در بافت خود در نظر گرفته‌ایم که از ساختارهای قدرت حاکم بر جامعه‌ی زمان خود تأثیر پذیرفته و بر آن تأثیر نیز گذارده است.

ب: تحلیل متنی

شازده احتجاب، روایتگر دوران مهمی از تاریخ معاصر ماست؛ بخش مهمی، که از دوره‌ی ناصری تا پهلوی دوم را دربرمی‌گیرد و هرچند از دریچه‌ی مسائل مربوط به چند نسل از یک خاندان قجری روایت می‌شود و عمدتاً در عمارت مسکونی همان خانواده (عمارت چهارفصل) می‌گذرد؛ می‌تواند توسّعاً وضعیت جامعه‌ی ایران در این دوره و همچنین قدرت حاکم بر این جامعه را نشان دهد. اثر، علاوه بر این، مبیّن دیدگاه مؤلف نسبت به زوال نوع خاصی از اِعمال قدرت و نیز قرائت او از تغییر شکل سلطه نیز هست.

طرح کلی داستان شازده احتجاب، روایت یک شب از زندگی یک شازده‌ی در حال مرگ است که با آزار و بی‌توجهی، باعث مرگ همسرش شده و سپس تلاش کرده است تا کلفتش را به صورت همسر مرده‌اش مسخ کند. او از این طریق قصد داشته تا آرزوهایی را که در وجود همسرش، فخرالنساء، به آن دست نیافته بود، در وجود کلفتش،

فخری، به دست آورد. در طول این شب، شازده با یادآوری خاطرات مربوط بـه خـودش، همسـرش و اجـدادش، تصـویری از اجـداد قدرتمنـد و سـفاک و اضـمحلال تـدریجی خانواده‌اش به دست می‌دهد. در انتهای داستان و با پایان یافتن شب، شازده می‌میرد.

انسجام کلی داستان، بیشتر مرهون همین پیرنگ است. داستان بـه شـیوه‌ی جریـان سیّال ذهن روایت می‌شود و به همین دلیل فاقد انسجام زمانی‌ـ مکانی است. انسـجام در شازده احتجاب، جدا از پیرنگ آن، به واسطه‌ی برخی تمهیدهای داستانی حاصـل شـده است. درون‌مایه‌های تکرار شونده نظیر تصـویر درآوردن چشـم گنجشـک‌هـا، سـوزاندن کتاب‌ها و از همه مهم‌تر سرفه‌های ناشی از سل اجدادی که ویژگی اعضای ایـن خـانواده است؛ هم‌معنایی‌هایی که باعث تداعی خاطره‌ی دیگری می‌شـوند و نیـز تکـرار برخـی از قسمت‌های متن، مخاطب را در طول اثر، همراه داستان نگه می‌دارد. عامل دیگـری کـه در طول رمان باعث عدم انفکاک متن می‌شود، عامـل محتـوایی و درون‌مایـه‌ی جنایـت است. تقریباً در تمام تداعی‌ها و پرش‌هایی که در ذهن شازده یا فخری رخ می‌دهد، ایـن عامل قدرت مخرّب را هم می‌توان به عنوان حلقه‌ی واسط نشان داد.

شازده احتجاب آخرین فرد و مردی عقیم از یک خانواده از شازده‌های قاجاری است. او همچنین آخرین حلقه در زنجیره‌ی تحوّل شکل‌های اِعمال قدرت نیز هست. نخستین حلقه‌ی این زنجیر و عامل قدرت کامل اسـتبدادی، جـدّ کبیـر اسـت. او تجسـم قـدرت بلامنازع است. حاکم مستبدی است که بر جان و مال و ناموس مردم تسلط دارد. قدرت را خوب می‌شناسد و به لوازم و شیوه‌های حفظ آن نیز آگاهی و دسترسـی دارد. زنـدگی او در دو حوزه خلاصه می‌شود: قتل و اِعمال زور، شهوت و سرگرمی‌های جنسی:

«هر روز باید فقط یکی یا دوتا را سر برید، دو یا سه تا مارال و تکه زد تا بشـود شـب اسب‌های پیشکشی را سوار شد و یا برعکس» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۵۰).

«اگر یکی را سر بریدی حتماً باید دخترش را یا دختربرادرش را و یـا حتـی یکـی از ایل و طایفه‌اش را صیغه کنی تا غائله بخوابد. آن وقت با دختری که گریه می‌کند، لباس سیاه هم پوشیده و نمی‌خواهد، یا فرار می‌کند و حتی می‌خواهد بزک صـورتش را پـاک کند و موهایش را پریشان می‌کند بهتر می‌شود طرف شد. مـی‌بینیـد مسـأله بـه همـین سادگی است. برای این‌کـه همـین دختـر در عـین حـال مـی‌ترسـد کـه آدم داد بزنـد: «میرغضب!» و یا برادرش را که تازگی‌ها غلام خلوت شده است، به چوب و فلک ببندند»

(همان: ۵۱).

گلشیری در آفرینش شخصیت جدّ کبیر و پدربزرگ به شدت تحت تأثیر شخصیت تاریخی ظلّ‌السلطان، فرزند ارشد ناصرالدین شاه و حاکم اصفهان، بوده است. این موضوع را به خصوص می‌توان در استفاده‌ی او از خاطرات شخصی ظلّ‌السلطان مشاهده کرد.[۲]

دومین مرد این خانواده پدربزرگ است که همچون پدر خود خونریز و وحشی است. پدربزرگ صورت ادامه یافته‌ی جدّ کبیر است با این تفاوت که او از میان تمایلات دوگانه‌ی جدّکبیر تنها خونریزی را برگزیده است و به حرم‌سرای خود توجه چندانی ندارد. نشانه‌های افول این قدرت مطلقه از همین جاست که ظهور می‌کند. هر نوع شکاف و انتخابی در این قدرت به اضمحلال آن منجر خواهد شد:

«نباید به یکی از این‌ها چسبید، به یکیش عادت کرد. پدربزرگ عادت کرد، آن هم به دیدن خون. از رنگ خون خوشش آمد... یکی دوتا شیار خون، شاید، کافی باشد تا مزاج آدم عمل کند، اما اگر زیادتر شد، اگر کسی عادت کرد، اگر خواست فقط یک مسابقه را ببرد، نه، نمی‌شود» (همان: ۵۰ ـ۵۱).

داستان، توجه خود به این خانواده را از همین جا شروع می‌کند. اشاره‌هایی که به جدّ کبیر در داستان وجود دارد، انگشت‌شمار و اندک است. در عوض پدربزرگ با حجم وسیعی از خاطرات که در ذهن شازده باقی گذاشته، امکان تحلیل و بررسی شخصیتش را به ما می‌دهد. تصاویری که شازده از او در ذهن دارد (چه از طریق خاطرات خودش و چه از طریق خاطرات فخرالنساء و حتی خاطرات نوشته شده‌ی شخص پدربزرگ) همه در جهت القای یک حس و ویژگی و آن هم سنگدلی مفرط است. تمهیدات واژگانی و عبارت‌بندی‌های خاص نیز به این انتقال مفهوم یاری می‌رسانند. مثلاً در آغاز داستان شازده احتجاب در اتاق خود و در میان خاطرات و عتیقه‌های اجدادی‌اش این طور توصیف شده است: «تمام تنه شازده تنها گوشه‌یی از آن صندلی اجدادی را پر می‌کرد. و شازده صلابت و سنگینی صندلی را زیر تنه‌اش حس می‌کرد» (همان: ۹).

این صندلی که بعدتر، بارها پدربزرگ را روی آن خواهیم دید، تجسّم جایگاه قدرت است. جایگاهی که برای شازده زیادی بزرگ است. تقابل «تمام» و «تنها» در جمله‌ی اول بر این ضعف و کوچکی تأکید می‌کند. اما در جمله‌ی بعد، وارونگی درخشانی خلق شده که نشان می‌دهد کانون توجه جمله‌ی پیش هم، همین صندلی بوده است: شازده

سنگینی صندلی‌ای را که روی آن نشسته حس می‌کند! در این جمله رابطه‌ی هم معنایی‌ای که میان «سنگینی» و «صلابت» برقرار است، نوعی رابطه‌ی پایین به بالا را تداعی می‌کند که در آن، قدرت، فاعلان قدرت و جایگاه‌های آن، با شکوه، سنگین و با صلابت هستند.

اولین اشاره‌های بعدی به پدربزرگ هم در همین راستاست: اولی ساعتی است که با زنگ زدنش یک دسته فراش و یک دسته سرباز از آن بیرون می‌آیند و دیگری ششلول پدربزرگ (همان:۱۱ و ۱۶). از نظر معنای تجربی، طرح طبقه‌بندی‌ای که برای ارجاع به میراث پدربزرگ انتخاب شده، خشونت را به صورت مستقیم منعکس می‌کند.

هر چند گلشیری برای خلق این شخصیت، بسیاری از جوانب شخصیت تاریخی ظلّ‌السلطان را حذف کرده و در نهایت شخصیتی تک‌بعدی آفریده است، اما همچنان پدربزرگ، ویژگی‌های انسانی‌ای دارد که مانع تبدیل شدن او به شخصیت نوعی (تیپ) می‌شود. به عنوان مثال، فخرالنساء اشاره می‌کند که پدربزرگ با وجود همه‌ی سنگدلی‌هایش پشیمان هم می‌شده است. در این‌جا او تحلیلی هم از وضعیت پدربزرگ ارائه می‌دهد که فعالیتی است انتقادی:

«با آن همه دشمن هیچکاره هم بود، یک حاکم ساده که هر لحظه پدرش می‌توانست از کار برکنارش کند. آن وقت عجول شد، خواست هر چه زودتر کاری را که اجدادش در بیست تا سی، حتی پنجاه سال کرده بودند، در پانزده سال تمام کند. دسته دسته دعوت کرد و زهر داد، بام خانه را روی سر تمام سردمدارهای ایل خراب کرد و شب چون خسته بود و نمی‌توانست سوار اسب‌های پیشکشی‌اش بشود، اسب‌ها چموش می‌شدند و لگد می‌پراندند. تازه پشیمان هم می‌شد و این پشیمانی‌ها، حتماً، یک هفته طول می‌کشید» (همان، ۵۱ و ۵۲).

نمونه‌ی بسیار جالبی از پردازش شخصیت پدربزرگ، جایی است که او در ذهنیت شازده، مکالمه‌ی خود با برادرش را تصحیح می‌کند. شازده احتجاب ضمن مرور خاطره‌ی کشته شدن عموی بزرگ به دست پدربزرگ می‌اندیشد:

«شازده‌ی بزرگ گفت: «چند تا توله داری؟»

پدربزرگ گفت: من نگفتم، می‌دانستم. گفتم: هیچ نشده سه تا بچه پیدا کردی، بددهاتی!» (همان: ۲۴)

این گفت‌وگو از نظر عناصر گفتمانی نیز بسیار جالب توجه است. نخست پدربزرگ با توضیح این‌که نیازی به پرسیدن نداشته چون «می‌دانسته»، خود را به مثابه قدرت مطلقی جلوه می‌دهد که نه تنها بر جان و ثروت زیردستان خود بلکه بر همه‌ی اخبار مربوط به آنها هم تسلط کافی دارد. این نکته‌ای است که بعدتر در مورد گماشتن خفیه‌نویس بر محکومان هم بر آن تکیه می‌شود.(۳)

دیگر آن که در گفته‌ی شازده، استفاده از استعاره‌ی «توله» به جای «بچه»، نشان می‌دهد که او فکر می‌کند پدربزرگ اساساً برادر خود را انسان نمی‌دیده و او را مثل حیوانی می‌دانسته است که «توله» به وجود می‌آورد. این می‌تواند ذهنیت خود شازده هم باشد؛ چنان که بعدتر در مورد پدر فخری از اصطلاح «بچه پس انداختن» استفاده می‌کند. اما پدربزرگ عبارت را به صورت «سه تا بچه پیدا کردی بد دهاتی!» تصحیح می‌کند و این بیانگر آن است که در ذهن او، برادرش در تقسیم‌بندی‌های انسانی از درجه‌ی پستی برخوردار است. با این حال او را انسان می‌داند. مراسم مهوّع و پر جزئیات کشتن این برادر هم بیانگر همین موضوع است که شازده، برادرش را انسانی متمرّد و شایسته‌ی مجازات شدید می‌دانسته است و نه حیوانی بی‌ارزش. این طرز فکر را می‌توان چنین توجیه کرد که در این سیستم قدرت و مالکیت موروثی، یک برادر که از خون اصیل پدر است، همچنان قابل توجه محسوب می‌شود؛ هر چند به دلیل فقدان نسب درست مادری، «دست دو» و پست به حساب بیاید. مقایسه‌ی نحوه‌ی کشتن عموی بزرگ با توصیف ماجرای قتل رعیتی که کمی بعد از قتل عموی بزرگ و در همان قلعه اربابی رخ می‌دهد و از زبان مراد (پیشکار خانواده) روایت می‌شود نیز، همین نکته را اثبات می‌کند:

«گفتم: بعد چی شد؟

گفت: هیچی، وقتی از قلعه‌ی اربابی می‌آمدیم بیرون شازده‌ی بزرگ یکی از رعیت‌ها را با تیر زد. آخر آمده بود توی قلعه‌ی اربابی» (همان: ۲۶).

می‌بینیم که در این روایت، ماجرای قتل «هیچی» به حساب می‌آید و علت قتل نیز چنان بیان شده که گویی این آدم‌کشی، مجازاتِ کاملاً طبیعیِ ورود آن رعیت به قلعه‌ی اربابی است. یعنی برخلاف عموی بزرگ که رقیب محسوب می‌شده و پدربزرگ در کشتن او «هنر» به خرج داده، در مورد رعیت، ماجرای قتل، توجهی بیش از کشتن یک

حیوان برنیانگیخته است. در اینجا نخست کلمه‌ی «هیچی»، بار مفهومی مورد نظر را به جملات بعدی داده و سپس با تمهیدات واژگانی بر این مفهوم تأکید شده است. صفت «بزرگ» برای شازده و «اربابی» برای قلعه، از یک سو و عبارت «یکی از رعیت‌ها» و پنهان بودن طبیعی ضمیر سوم شخص در فعل، جمله را کاملاً دو قطبی می‌سازد و به قطب قدرتمند آن وزن زیادی می‌دهد. در جمله‌ی اول، فرایند، مادی و کنشگر، شازده‌ی بزرگ و هدف، رعیت است و شیوهٔ بیان، منتقل کننده‌ی قدرت پدربزرگ است. در جمله‌ی دوم با آنکه کنشگر، رعیت است؛ اما قرار گرفتن عبارت «توی قلعه‌ی اربابی» در انتهای جمله و تعویض ترتیب کلمات در جمله از یک سو گناه «آمدن» رعیت را بزرگ می‌کند و کنشگر را به مثابه گناهکار نشان می‌دهد، از سوی دیگر قلعه‌ی اربابی را به صورت محدوده‌ی ممنوعه جلوه می‌دهد.

نکته‌ی دیگری که در مورد شخصیت پدربزرگ جالب توجه است، دو اشاره‌ی مهم است که به کودکی او شده است. اولین تصویر از کودکی این مرد جنایتکار، در میان صحنه‌ای از عیاشی‌های جدّ کبیر است. این عیاشی‌ها از همان نوعی است که نمونه‌اش را در زندگی اکثر شاهان بی‌کفایت قاجار خوانده‌ایم.

شازده احتجاب که برای شناخت و درک خودش و فخرالنساء لای کتاب‌ها و خاطرات اجدادی دنبال نشانه‌ای می‌گردد به این‌جا می‌رسد:

«در لابلای آن همه فراش خلوت و خواجه باشی و شاطر و فریادهای کورشو، دورشو و زن‌های حرم و کنیزها که می‌ریختند توی حوض و کشتی می‌گرفتند... لخت؟ جدکبیر، حتماً، می‌خندیده، و خاطر انورش را انبساطی ... و سکه شاباش می‌کرده و زن‌ها و کنیزها که می‌ریختند روی هم، توده‌ی گوشت زنده و سفید تکان می‌خورده، می‌خندیده، در هم می‌رفته، با دست و پایی که گاه به گاه بیرون می‌مانده. توده‌ی گوشت که باز می‌شده باز جد کبیر شاباش می‌کرده. آن سو، پشت این همه، پدربزرگ ایستاده بود. یا نشسته؟ طرحی مبهم از کودکی چاق و کوتاه یا بلند و باریک با موهای پرپشت و یا ... چشم‌های؟ با شمشیر و کلاه و چکمه و برق تکمه‌ها. و للـه باشی‌ها و وزیر و مشیرهایش، حاکم ولایت... نمی‌دانم کجا» (همان: ۱۶ـ۱۷).

می‌توان گفت که در اینجا تأکید اصلی بر شرایط و زمینه‌های شکل‌گیری شخصیت پدربزرگ است و آن‌چه از خود او می‌بینیم، تنها «طرحی مبهم» از اوست. در این

تصویر، عناصری که پدربزرگ را به صورت شخص بازنمایی می‌کنند، عبارتند از: ظاهر و چشم‌ها که محو و مبهم هستند و همراه با عدم قطعیت؛ (چشم‌ها، هم اشاره‌ای است به روحیات و اندیشه‌ها و هم نشانه‌ای است که به صورتی ظریف، در همین متن، به تصویر درآوردن چشم گنجشک‌ها را به خاطر می‌آورد). اما در مقابل، عناصری که او را خشن، مستبد و جنایتکار نشان می‌دهند، روشن، واضح و قطعی هستند. این وضعیت نشان‌دهنده‌ی ذهنیت شازده در مورد پدربزرگ است. در واقع در اینجا پدربزرگ نه به عنوان یک شخص خاص، بلکه تصویر کودکیِ شازده از یک حاکم مستبد است که لوازم حکومت و اعمال قدرت را نیز به همراه دارد. «شمشیر و کلاه و چکمه و برق تکمه‌ها» بیشتر نشان دهنده‌ی یک بزرگسال است تا یک کودک. عبارت به همراه «للـه باشی‌ها و وزیر و مشیرهایش» او را در رأس هرم قدرت نشان می‌دهد و این معنی به خصوص با ساخته شدن اضافه‌ی ملکی از ترکیب چند اسم جمع به ضمیر سوم شخص مفرد مُرجَع به شازده‌ی بزرگ (که کودکی بیش نیست) حاصل شده است. این تصویر باز هم یادآور ظل السلطان است که در ۱۲ سالگی به حکومت مازندران و ترکمن صحرا و سمنان و دامغان منصوب گردید.(۴)

تصویر دیگری که از کودکی پدربزرگ می‌بینیم، همان تصویر پسر بچه‌ی قسیّ‌القلبی است که چشم‌های گنجشک‌ها را در می‌آورد تا ببیند آنها تا کجا می‌توانند پرواز کنند. این مضمون مکرّر، اولین بار درست بعد از همان تصویر پیشین از کودکی پدربزرگ می‌آید: «اگر چشم گنجشکی را در بیاورند تا کجا می‌تواند بپرد؟» (گلشیری، ۱۳۶۸، ۱۷). حسین سعادت نوری، در مورد شخصیت ظلّ‌السلطان، به روایتی مشابه از کودکی او اشاره می‌کند:

«می‌گویند قساوت و بی‌رحمی ظلّ‌السلطان به اندازه‌ی بود که مظفرالدین شاه هر وقت می‌خواست کسی را به قساوت و بی‌رحمی مثل بزند می‌گفت «شما این آقا را نمی‌شناسید، این آقا عیناً مثل ظلّ‌السلطان است. در ایام طفولیت که با هم درس می‌خواندیم طرف عصر که به اندرون می‌رفتیم ظلّ‌السلطان با میخ و چاقو چشم گنجشکهایی را که غلام‌بچه‌ها برای او می‌آوردند در آورده و در هوا رها می‌کرد و می‌گفت داداش حالا ببین چطور پرواز می‌کنند» (سعادت نوری، ۱۳۴۷: ۱۲-۱۳).

سعادت نوری در همان‌جا تأکید می‌کند که این گفته، احتمالاً شایعه و حرف

بی‌اساسی بوده است و دکتر خلیل‌خان ثقفی، پزشک مخصوص مظفرالدّین شاه، با نقل این داستان در یادداشت‌های شخصی‌اش، قصد داشته تا ضمن نکوهش قساوت قلب ظلّ‌السلطان، تلویحاً از رأفت مظفرالدّین شاه تمجید کند. با این حال، انتساب یک کودک خردسال به حکمرانی بخش بزرگی از ایران و نیز وجود چنین داستان‌هایی در مورد او، بیانگر این نگرش عمومی هم هست که فرد قدرتمند یا سنگدل از کودکی دارای همین ویژگی‌هاست. این نگرش با تغییرات اندکی به متن نیز راه یافته است. به این معنا که قساوت و خشونت دوران کودکی پدربزرگ نیز، تابع وضعیت تربیتی او دانسته می‌شود (این معنی را می‌توان از دو ادات موقعیتی «آن سو» و «پشت این همه» که میان موقعیت جدّ کبیر و پدربزرگ ارتباط ایجاد می‌کند، دریافت).

مسأله‌ی جالب توجه دیگر درباره‌ی پدربزرگ، توجه او به کسب مشروعیّت و مقبولیت است. این معنی به طور ویژه در خاطره‌ای که فخرالنساء از دفتر خاطرات پدر بزرگ می‌خواند، منعکس است(۵). در این صحنه که برگرفته از خاطرات ظلّ‌السلطان است، شازده‌ی بزرگ که از قتل ایلخان (کشته شدن خان بختیاری به دست ظلّ‌السلطان) پشیمان شده، خواهان تبرئه‌ی خود است. در اینجا پدربزرگ ششلول را به دست سید حبیب می‌دهد و از او می‌خواهد که «راحتم کن». سید حبیب در جواب می‌گوید: «حجاج بن یوسف با آن‌همه کشت و کشتار به کرم خدا امیدوار بود» و در راه بازگشت تعریف می‌کند که:

«روزی حجاج چند درهم به سائل می‌دهد و می‌گوید: دعا کن. سائل هم هر شب دعا می‌کند. وقتی حجاج می‌میرد، یک شب به خواب سائل می‌آید و می‌گوید: چرا دعا نمی‌کنی؟ سائل می‌گوید: فکر کردم که کار شما تمام است و دعای من افاقه‌ای ندارد. حجاج می‌گوید: محض خاطر تو بر خیلی از گناهان من قلم عفو کشیده‌اند. سائل می‌پرسد: امیدی هست؟ می‌گوید: بله، حتماً، باز هم دعا کن» (گلشیری، همان: ۵۷).

مظلوم‌نمایی مفرط شازده‌ی بزرگ، جدا از تمهیدهای واژگانی و دستوری، با توسل به مقدسان مذهبی و همراهی با سیدحبیب، (آخوند ملازم پدربزرگ) میسّر شده است. در این جا چینش صحنه، تمثیل مورد استفاده و حتی توسّل شازده‌ی بزرگ به خودکشی و سایر جزئیات، برای موجّه نشان دادن شازده به کار رفته است. او می‌خواهد خود را قربانیِ بدنامِ خواست پدرش نشان بدهد. به عنوان مثال در عبارت «حکم حکم پدر بود و

اولی‌الامر منکم» (همان جا) او تلاش کرده است با آوردن یک عبارت قرآنی (که آن را می‌توان مطابق نام‌گذاری دریفوس و رابینو (۱۳۷۹) کنش گفتاری جدی* در صورت‌بندی تابعیت مطلق اجتماعی از حاکم دانست)، خود را در وضعیت ناگزیری نشان دهد که در آن راهی جز قتل ایلخان نبوده است. همچنین در عبارت «تو را به جده‌ات زهرا راحتم کن» استفاده از عناصر ایدئولوژیک مذهبی، حداقل دو تأثیر دارد: نخست این که مأنوس بودن این قاتل با یکی از لطیف‌ترین شخصیت‌های مذهبی، (حضرت زهرا) از خشونت عمل او می‌کاهد. دیگر آن که با منسوب کردن طرف مقابل گفتگو به خاندان پیامبر، پایگاه او را می‌افزاید و همین‌طور بخشش او را (که در ادامه‌ی داستان آمده است) دارای نوعی مشروعیت و وجاهت الهی ـ مذهبی جلوه می‌دهد. «راحتم کن» را نیز می‌توان نوعی **عبارت‌بندی دگرسان** دانست که وضعیت فعلی و زندگی کنونی شازده بزرگ را تلخ، مرگ را از نظر او نوعی «راحت شدن» نشان می‌دهد. این توجیه و تلاش برای محبوبیت را در زندگی ظلّ‌السلطان، در قالب کمک‌های او به مشروطه‌طلبان می‌توان دید. در این بخش به خوبی می‌توانیم کارکرد گفتمان را در مشروعیت‌بخشی به گفتمان ببینیم.

حلقه‌ی سوم زنجیره‌ی قدرت در این خاندان، پدر است. پدر با آن که به لحاظ تاریخی به شازده احتجاب نزدیک‌تر است، اما نسبت به پدربزرگ، چهره‌ی نامشخص‌تری دارد؛ هم از حیث حجم خاطراتی که در ذهن شازده راجع به او تداعی می‌شود و هم از این نظر که شخصیتش به خوبی پرداخت نشده است. در اینجا می‌بینیم که قدرت منجر به جنایت، در مورد او رو به مدرنیزه شدن دارد:

«پدر می‌توانست مسابقه را ببرد. با یکی دو ساعت، کار چند سال اجداد والاتبار را بی‌سکه کرد. شوخی نیست، **با یک فرمان ساده توانست یک خیابان آدم را به دم چرخ و دنده‌های تانک و زره پوش بدهد**» (همان: ۵۹).

تفاوت این قدرت مدرن با قدرت سنتی پدربزرگ، آن است که پدر هرچند همان‌قدر جنایت‌کار است، اما چهره‌ی موجّه‌تری دارد:

«پدر آدم خوبی بود، مراد می‌گفت. مراد پدر را خوب می‌شناخت. فخرالنساء گفت: «خیلی کشته، اما خوبی پدر این بوده که نمی‌دیده، که جلو روش نبوده، که هر روزه

* Serious Speech Act

نبوده، که یک ساعت و خلاص. یک‌دفعه دویست تا پانصد زخمی و کشته» (همان: ۹۸).

تفاوت دیگرش این است که این آدم‌کشی، چنان کور و بی‌هدف است که خود فخرالنساء کمی بعد به شازده می‌گوید:

«باید کاری بکنی که کار باشد، کاری که اقلاً یک صفحه از تاریخ را سیاه کند. تفنگ را بردار و برو کنار نرده‌های باغ و یکی را که از آن طرف رد می‌شود، نشانه بگیر و بزن. بعد هم بایست و جان‌کندنش را نگاه کن... انتخاب طرف هرچه بی‌دلیل‌تر باشد بهتر است... اگر خواستی بکشی دلیل نمی‌خواهد» (همان: ۹۹-۱۰۰).

با این حال در این‌جا فقط ابزار اعمال قدرت است که تغییر کرده و ما در ادامه‌ی ماجرا، تغییر شکل کامل سلطه و دگرگونی واقعی جنایت، یعنی تبدیل خشونت فیزیکی به خشونت روانی را، در شخصیت خود شازده است که می‌بینیم.

در مورد پدر، همچنین روند زوال قدرت و شوکت خاندان اشرافی، شدت و سرعت می‌گیرد. او با آن که «با یکی دو ساعت، کار چند سال اجدادش را بی‌سکه می‌کند» ونیز با عیاشی‌های گران قیمتی که پدربزرگ برای جبرانشان ناچار است زمین‌های موروثی را بفروشد (همان: ۲۷) تنها یک افسر خاطی و تریاکی است و دیگر اثری از «سنگینی و صلابت» اجدادی ندارد. صحنه‌ی بحث و جدل پدر با پدربزرگ (همان: ۲۶و ۲۷) به خوبی این افول را نشان می‌دهد. در این صحنه، از یک‌سو قدرت پدربزرگ در شیوه‌ی گفت‌وگویش با پدر کاملاً روشن است و از سوی دیگر، شیوه‌ی صحبت کردن و رفتار پدر، نشانی آشکار از جایگاه اوست؛ جایگاهی که فاقد قدرت است. این‌جاست که پدربزرگ، خدمت پدر را در ارتش به «نوکری این‌ها» تعبیر می‌کند و داد می‌زند: «برو گم شو، پسرمن، پسر شازده‌ی بزرگ، نباید نوکر این تازه به دوران رسیده‌ها بشود که نشان به سینه‌اش بزنند، تف!» (همان: ۳۸).

در این‌جا به خوبی جبهه‌بندی پدربزرگ را، که متعلق به خاندانی است که قدرت رسمی خود را با تغییر حکومت از دست داده است، در مقابل عاملان جدید قدرت، می‌توان دید. در این جبهه‌بندی، افراد خانواده «ما» و حکّام جدید «آن‌ها» هستند که او آن‌ها را «تازه به دوران رسیده‌ها» نامیده است.

از میان تصویرهای اندکی که از پدر نقل شده، تصویر او در جوانی خسرو، به خوبی افول یک «ستونِ خانواده» را نشان می‌دهد:

«پدر توی پنج‌دری نشسته بود، پشت به بالش. زیرپایش مخده بود، منقل آتش جلو رویش. طرف چپ و راستش هم بالش بود. میرزا نصراله داشت دمش می‌داد. پدر گفت: «چه زود باهم آشنا شدید!» سبیل پدر خاکستری بود. دود را از بینی و دهانش می‌داد بیرون ... داشتیم اتاق‌ها را می‌گشتیم که به آنجا رسیدیم» (همان: ۹۸ـ۹۹).

تصویر پدر که این‌جا میان بالش‌ها لم داده و تریاک می‌کشد، تضاد آشکاری با تصویرهای پدربزرگ دارد که غالباً روی صندلی اجدادی و با شمشیر و لباس رسمی نشان داده شده است. همچنین مقایسه‌ی برخورد اتفاقی خسرو و فخرالنساء به پدر، با حضورهای رسمی پدر در خدمت پدربزرگ، کاهش قدرت رهبری را در خانواده نشان می‌دهد. این موضوع، اتفاقی نیست؛ بلکه با کاهش قدرت اجتماعی و حکومتی رئیس خانواده پیوند روشنی دارد. قابل توجه است که سبیل خاکستری پدر در اینجا حالتِ رو به زوال موضع او را که با رخوت تریاک هم همراه شده است، می‌رساند و این تصویر به خصوص در مقایسه با تصویر پدربزرگ مشخص می‌شود که پیری یا ضعف و ناتوانی او هیچ‌گاه به چشم شازده نمی‌آید، بلکه فقط با یکی دو اشاره از حرف‌های خود او روشن می‌شود. روند از دست دادن قدرت و ثروت را شازده احتجاب هم در می‌یابد و به نوبه‌ی خود آن را تسریع می‌کند و ادامه می‌دهد:

«شازده گفت:«جد کبیر خیلی ملک و املاک داشته. پدربزرگ و پدر هم هر چه کردند نتوانستند همه‌اش را آب کنند.» فخرالنساء گفت: «پس تو خیال داری...؟» شازده گفت: «آره» (همان: ۷۵).

پدر که بیشتر دورهٔ جوانی‌اش در دوران تغییر حکومت از قاجار به پهلوی گذشته است، نمایانگر همان صفاتی است که در دوران پس از قاجار عموماً برای شازده‌ها قائل بودند. در فرهنگ عمومی، ایشان غالباً افرادی تنبل، سست‌عنصر و بی‌مایه شناخته می‌شدند (بیمن، ۱۳۸۱: ۶۷) و این امر در مقایسه با سلطه‌ای که پدربزرگ حتی با تغییر حکومت واجد آن است، جالب توجه می‌نماید.

اما پدر و پدربزرگ شباهت مهمی هم دارند که نوعی پشیمانی از جنایت و تلاش برای توجیه آن است. هر دو تلاش می‌کنند مسئولیت کارهایشان را بر دوش مقام بالاتر از خود، در سلسله مراتب قدرت بیاندازند و خود را بی‌گناه و مجبور جلوه دهند.

«پدربزرگ دسته‌ی عصا را محکم گرفت، توی هوا چرخ داد و با نوک آن زد به

سینه‌ی پدر:

ـ خوب، خوب، حالا هم باید چند سالی از این خراب شده بروی تا آب‌ها از آسیاب بیفتد.

ـ چرا، من که دستور داشتم؟

ـ که دستور داشتی؟ پس چرا گذاشتی تو را مسئول بدانند؟

ـ من دستور داشتم که نگذارم کسی از آن خیابان رد بشود» (همان: ۲۸).

در این گفت‌وگو استفاده‌ی هر دو طرف از عبارت «دستور داشتن» که هرچند سازه‌ای مجهول نیست، اما کنشگر را نامشخص می‌سازد، بر توافق مشارکین گفت‌وگو بر نادیده گرفتن کنشگر اصلی دلالت دارد. این امر از یک سو، نهاد دستوردهنده را در پرده‌ای از ابهام فرو می‌برد و از سوی دیگر، تمایل پدر و پدربزرگ را برای چشم پوشیدن از «دیگریِ غاصبِ حکومت» به عنوان فاعل صاحب قدرت نشان می‌دهد. اصولاً اشاره‌ی مبهم به نهاد اعمال‌کننده‌ی قدرت، او را دارای سازوکارهای پوشیده و سلطه‌ی او را بیش از آن چه هست، جلوه می‌دهد. ابهام‌زدایی از نهاد قدرت یکی از وظایف یک تحلیل انتقادی است.

نقطه‌ی پایان این زنجیره‌ی اِعمال قدرت، خود شازده احتجاب است. مردی که از آن همه شوکت و دولت اجدادی، تنها یک کلفت، یک همسر، ثروت باقی‌مانده و عقیم‌بودن خود را به ارث برده است. تصویر تک درخت بی‌میوه‌ی بید در خانه‌ای که شازده خریده، (و دیوارهای بلندی هم دارد) بر همین مفهوم عقیم بودن تأکید می‌کند: «همه‌اش دو تا گلدان شمعدانی و یک درخت بید، آن هم توی این خانه با این دیوارهای بلند» (همان: ۷۱). باید توجه کرد که دو گلدان شمعدانی(زنان خانه) و درخت بید، عدم تناسب آشکاری با یکدیگر دارند.

شازده احتجاب، نمایندهٔ نابودی کامل این خانواده و نقطه‌ی پایان قدرت آن‌هاست. او برخلاف اجداد والاتبارش، مردی نازک‌دل است که قدرت و ناکامی‌اش را به صورت تحقیر کلفتش، مسخ او به صورت کاریکاتوری سهل‌الوصول از همسرش فخرالنساء، آزار فخرالنساء تا حد مرگ، (که گونه‌ای خودآزاری نیز هست) و بر باد دادن ثروت اجدادی در قمار نشان می‌دهد.

شازده احتجاب از نظر شکل اعمال قدرت و ارتکاب جنایت در میان خانواده‌اش

متجدّدترین نیز هست. او که حتی از دیدن خون جانوران هم وحشت دارد (همان: ۱۰۹)، مرگ و استحاله‌ی تدریجی را به لحاظ روانی برای کلفتش فخری فراهم می‌کند. او خصوصاً نقطه‌ی مقابل پدربزرگ است که به قول فخرالنساء: «عادت کرد، آن هم به دیدن خون. از رنگ خون خوشش آمد» (همان: ۵۰). شاید به همین دلیل است که تصویر پدربزرگ، این همه در خاطرات خسرو تکرار می‌شود. با این حال در انتهای رمان (و در پایان زندگی) شازده احتجاب، مشابهت عمیق میان خود و پدربزرگ را در مقام فاعل قدرت درک می‌کند. در روایت کشتن و پوست کندن محکوم، (همان: ۱۰۰ــ۱۰۲) شازده خود را فاعل فرضیِ این جنایت می‌بیند و با عبارت «مثل اجداد والاتبار» در واقع تلاش می‌کند تا جنایت را به طیف حاکمان جبّار نسبت دهد. از ابتدای این روایت، شازده احتجاب با قرار دادن خود در مقام فاعل این عمل و با در نظر گرفتن دیدگاهی که نسبت به روحیات خود دارد، نوعی موقعیت پارودیک خلق می‌کند:

«اگر مثل اجداد والاتبار می‌توانستم زیر درخت نسترن، روی تخت مرصع بنشینم و فرمایش بفرمایم که نوکرها، که جلاد، محکوم را بیاورند...» (همان: ۱۰۰ـ۱۰۱).

صحنه‌های این محاکمه و قتل، مثل مراسمی آیینی با جزئیات دقیق روایت می‌شود:

«دست محکوم را باید بست، آن هم از پشت. یک شب، یک هفته یا یک ماه توی سیاهچال، کند به پا و زنجیر به گردن، مأخوذ داشت. نور؟ شاید نور روزن طاق ضربی کافی باشد» (همان جا).

ملاحظه می‌شود که جزئیات دقیق با اطمینان کامل، مرحله به مرحله بیان می‌شود و فقط عنصر «نور» است که به وسیله‌ی قید وجهیِ «شاید» از اعتبارش کاسته شده است. او در تصور خود تا حدی جزئیات این مراسم را می‌داند که به راحتی می‌تواند فاعل و عامل آن باشد. «جلاد، لباس سرخ می‌خواهد؟ حتماً. سبیلش هم باید به بناگوش برسد» (همان جا) باید، حتماً و ... قیودی هستند که یقین گوینده را از مطلب بیان شده و اطمینان او را به باور خود، می‌رساند.

در کل این روایت، شازده احتجاب با عبارت‌بندی‌هایی نظیر «فرمایش بفرمایم»، «قدغن می‌فرمودیم»، «ما فرموده‌ایم»، «سر مبارک را تکان می‌دهیم»، «جبروت قدر قدرتی» و نیز کاربرد ضمایر و افعال به صورت اول شخص جمع، اولاً به نوعی این زبانِ از موضع قدرت را به استهزاء می‌گیرد، ثانیاً خود را به جمع اجدادش متصل می‌کند. با این

حال این عبارت نهایی، نشان می‌دهد که شازده از دید خودش، نمی‌تواند چنان خشونتی به خرج دهد و آن را نکوهش می‌کند. شازده با در کنار هم قرار دادن روحیه‌ی خود و خشونت اجدادش، هر دو طرف را تحقیر می‌کند. تحقیری که او نسبت به خودش روا می‌دارد، در خودآزاری و موضع فرودستش نسبت به فخرالنساء و تحقیر اجدادش را هم در لحن کلام شازده و بر باد دادن اندوخته‌های آنان، می‌توان دید.

با این همه، کمی بعد، خودکاوی درونی شازده، به او نشان می‌دهد که خودش هم، هر چند با روشی دیگر، ادامه‌دهنده‌ی همان خشونت‌طلبی و جنایت‌کاری اجداد والاتبارش است. او در این‌جا درمی‌یابد که، فخری و فخرالنساء را تبدیل به اضلاع مثلث حاکم، خفیه‌نویس و محکوم نموده است.

«نکند باید محکوم و خفیه‌نویس آزاد باشند؟ دو آزاد در میان دیوارهای بلند و سرگرم با باغچه‌ای و حوضی و بیدی و چند صد جلد کتاب؟ و من؟ من...» (همان:۱۰۳).

به‌طور کلی شخصیت شازده احتجاب را باید در تعامل‌اش با فخرالنساء شناخت. او همواره در سایه‌ی فخرالنساء قرار می‌گیرد. شازده حتی در ذهن خودش، فخرالنساء و ناکامی خود در برقراری ارتباط با او را مسئول بدبختی و اعمال خود می‌داند: «هر چه کردم نگذاشت تن برهنه‌اش را ببینم. می‌گفت خوش ندارم شازده» (همان: ۱۱۴). فخرالنساء هم به نوبه‌ی خود، هم اجداد والاتبار و هم شازده را تحقیر می‌کند: «گفتم: «دوستت دارم فخرالنساء» خندید، آن‌قدر بلند خندید که چشم‌هایش پر از اشک شد» (همان: ۱۱۵).

تعامل فخرالنساء با شازده هم همواره از موضع قدرت است. در همین روایت، جملات امری فخرالنساء خطاب به شازده احتجاب قابل توجه است. این جملات که وجه امری دارند، قدرت فخرالنساء را در مقابل شازده نشان می‌دهد. این قدرت، قدرت شناختی[1] و متکی به آگاهی فخرالنساء است. شازده با شخصیت ضعیف خود، هیچ‌گاه با فخرالنساء برابری نمی‌کند. همین امر باعث می‌شود که شازده هم در واکنش به او از ابزارهای اِعمال قدرتش سود جوید و او را به لحاظ روحی و جسمی شکنجه دهد.

فخرالنساء تجسم قدرت معارض درون نهادی نیز هست. تلاش‌ها و خشونتی هم که شازده نشان می‌دهد، می‌توان به نوعی تلاش برای متوازن ساختن قدرت تعبیر کرد.

1. Cognitive

قدرت و برتری فخرالنساء، از همان اولین برخورد میان او و شازده آشکار است. بی‌قراری خسرو با بی‌اعتنایی فخرالنساء و لبخند تلخش مواجه می‌شود. فخرالنساء در جملاتی که در این دیدار به شازده می‌گوید از ضمیرهای مفرد مخاطب برای صحبت با او استفاده می‌کند و تحقیر و طنزی که در کلام او وجود دارد، مؤید برتری و تسلطش بر شازده است.

از سوی دیگر، فخرالنساء، فرزند نیروی معارض با قدرت است. معتمدمیرزا، هر چند خود را با مقاومت سرکوب‌شده‌اش نابود کرده، اما پدر فرزندی است که ادامه‌ی همان قدرت را به زانو در می‌آورد. او را می‌توان نماینده‌ی نسل قدیم روشنفکری در ایران دانست؛ نسل منزوی و مأیوسی که گفتمان روشنفکری جدیدی زایید که اشتباه‌ها و شکست نسل پیش از خود را (مثلاً در ۱۳۲۰) دیده بود، اما امیدوار بود بتواند قدرت موروثی طبقه‌ی حاکم را به نابودی بکشاند. این همان نسلی است که گلشیری به آن تعلق دارد و در دوران نگارش شازده احتجاب در اوج جوانی و فعالیت است. در ایران، فعالیت در عرصه‌ی روشنفکری عمدتاً بر عهده‌ی نویسندگان، هنرمندان و شاعران بوده است. حوزه‌ی عمل اینان محدود به آثارشان نمی‌شد، بلکه برای ابراز انتقاد خود عموماً ناچار به انجام رفتارهایی می‌شدند که خارج از حیطه‌ی متن بود و بنابراین تجسم همین الگوی روشنفکر- مبارز بودند.

دیگر شخصیت مهم و کلیدی در داستان، فخری است. فخری و فخرالنساء (که به عمد اسم یکی، صورت عامیانه‌ی دیگری انتخاب شده است) را می‌توان دو پاره‌ی یک شخصیت دانست. در مورد تناظرهای فخری با لکاته و فخرالنساء با زن اثیری ***بوف کور***، پیش از این، اظهارنظرهایی شده است.[۶] فخرالنساء در ***شازده احتجاب*** تنها از دریچه‌ی خاطرات شازده و بازنمایی‌های فخری ترسیم شده است و بنابراین ما راه دیگری برای شناخت او نداریم. اما فخری در داستان حضوری زنده و کنشگر دارد. شازده تلاش می‌کند تا او را به قالب فخرالنساء درآورد و این دو جنبه را در زن واحدی گرد آورد. درخوانشی ساخت‌شکنانه می‌توان تصور کرد که شازده به مثابه تجسم‌یافتگی سنت مردسالار، تلاش می‌کند تا یک زن واحد را به این دو بخش تجزیه کند). فخری‌ای که شازده می‌سازد هم فخری است و هم فخرالنساء و در عین حال نه فخری است و نه فخرالنساء. وضعیت پیچیده و تک‌گویی‌های پریشان او، بیش از آن که او را به لکاته‌ی

بوف کور شبیه کند، در خواننده حس همدلی و ترحم به وجود می‌آورد. همین است که مخاطب می‌تواند برداشت فخرالنساء نسبت به فخری را بپذیرد: «تو خوبی فخری». فخری از طبقه‌ی کارگر است و توسط شازده استثمار می‌شود. انتخاب طبقه‌ی اجتماعی شخصیت‌ها، از یک‌سو ایدئولوژی مؤلف را می‌رساند و از سوی دیگر، او را توسّعاً تبدیل به نماد کل جامعه‌ی تحت سلطه‌ی آن روز ایران می‌کند.

فخری و فخرالنساء، هردو زندانی شازده هستند. هرچند که شازده یکی را به جاسوسی دیگری گمارده است، با این حال هر روز صبح، هنگام خروج از خانه، در را قفل می‌کند و تلفن را نیز قطع می‌کند. به این ترتیب مانع هرگونه ارتباط فخری و فخرالنساء با جهان خارج می‌شود و آن‌ها را اسیر می‌کند. قطع ارتباط افراد خانه‌ی شازده با بیرون را می‌توان تجسم تعامل بیمارگونه‌ی آنان با جهان و عقیم بودن خود شازده فرض کرد. از سوی دیگر، دراین تصویر، می‌توان تلاش دستگاه قدرت برای درونی نگه‌داشتن و منزوی ساختن عناصر انتقاد و روشنفکری را در جامعه‌ی ایران دید.

ج: تحلیل بافتی (تحلیل در سطح بافت اجتماعی)

اثر ادبی نیز مانند هر پدیده‌ای، در «زمانی معیّن» و «مکانی معیّن» که به طور قطع واجد ویژگی‌های تاریخی و اجتماعی خاصی نیز هست، پدید می‌آید. پدیدآورنده‌ی اثر ادبی، ناگزیر تحت تأثیر این مؤلفه‌های بافتی قرار دارد. رابطه‌ی گفتمان و بافت، رابطه‌ای سرراست و یک به یک نیست. بنابراین نباید منتظر باشیم که تمام وقایع تاریخی‌ـ اجتماعی برهه‌ی خاصی از تاریخ را در آثار ادبیِ پدید آمده در آن دوره ببینیم. با این حال، توجه به بافت اجتماعی و در نظر داشتن اندیشه‌ها و گرایش‌های مؤلف، می‌تواند ما را در تحلیل اثر ادبی یاری دهد. این همان حلقه‌ی مفقوده‌ای است که با توجه به آن، می‌توان چگونگی بازنمایی بافت تاریخی‌ـ موقعیتی را در ادبیات بررسی نمود. در واقع: «اگر ادبیات را به منزله‌ی کلام [گفتمان] تلقی کنیم، آنگاه متن ادبی را میانجی روابط بین استفاده‌کنندگان زبان خواهیم دانست؛ نه فقط روابط گفتاری بلکه همچنین روابط مربوط به آگاهی، ایدئولوژی، نقش و طبقه‌ی اجتماعی. بدین‌سان متن ادبی تبدیل به یک کنش یا فرایند می‌شود» (فالر، ۱۳۸۱: ۸۲).

در اینجا شرایط بافتی که در واقع حوزه‌ی مشترک افراد اجتماع است، بر نوع و

کارکرد این میانجی تأثیر به‌سزایی دارد. همچنین طبقه‌ی اجتماعی مؤلف و طیف مخاطبینی که در نظر می‌گیرد، بر پیام او اثر ویژه‌ای دارد.

با این مقدمات، طبیعی است که شازده احتجاب را هم به عنوان اثری گفتمانی، محصول و نیز تأثیرگذار بر شرایط بافتی‌اش بدانیم و آن را نوعی واکنش نسبت به شرایط زمان خود به حساب آوریم. بهمن فرمان‌آرا کارگردان فیلم شازده احتجاب، در سال ۱۳۵۳، که فیلم‌نامه‌ی آن را با همکاری گلشیری نوشته است، در مصاحبه‌ای با زاون قوکاسیان در این مورد می‌گوید:

«در کتاب، هوشنگ خواسته فساد رایج و استبداد آن زمان را نشان بدهد... اگر مسأله این‌که حکومتی موروثی را داریم مورد بررسی قرار می‌دهیم، یا فیلم مربوط به تمام شاهان است و این صحبت ها بخواهد عنوان شود، یعنی توفیق فیلم.... بدون شک مسأله سیاسی زنان هم مطرح بود... ما ۲۵۰۰ سال سیستمی را در این مملکت تجربه کرده بودیم که اگر پسر این آقا، احمق بالفطره هم هست باز هم باید سرنوشت مملکت دست ایشان باشد. چون ایشان پسر این آقا هستند... من معتقدم هوشنگ هم موقعی که کتاب را می نوشت، دقیقاً همین مسأله بیشتر برایش مطرح بود تا این که بر سر ملت ما در حکومت پنجاه ساله ناصرالدین شاه چه آمد.» (قوکاسیان، ۱۳۸۵)

این گفته‌ی فرمان‌آرا به خوبی تأثیرپذیری اثر را از موقعیت بافتی‌اش نشان می‌دهد و نیز نشان می‌دهد که کل اثر به عنوان یک استعاره، در ذهن مؤلف آن مطرح بوده است. او عناصر داستان را هم به‌گونه‌ای به کار برده که از آن‌ها بتواند برای نمادگونه‌تر کردن اثرش سود جوید. به عنوان نمونه، توجه به برخی عناصر روایی، مهم است. مثلاً در صحنه‌ی اعدام محکوم (گلشیری، ۱۳۶۸: ۱۰۰-۱۰۱) تکرار «درخت نسترن» به عنوان یک عنصر موقعیتی، به واقعه‌ی قتل دو تن از مشروطه‌خواهان معروف، میرزا آقاخان و شیخ احمد روحی، در تبریز: زیر درخت نسترن و با نظارت محمدعلی میرزای ولیعهد[۷] اشاره می‌کند. این آزادی‌ستیزی همان ویژگی‌ای است که شازده، در عین تفاوت با اجدادش، عیناً مرتکب می‌شود.

راوی در شازده احتجاب، دانای کل محدود است. او وقایع را از منظری نزدیک و محدود به ذهن شازده (و فخری) روایت می‌کند. گلشیری معتقد بود با محدود کردن راوی به ذهن و تجربیات قهرمان داستان، خواننده می‌تواند کل وقایع را همسو با داستان

بازسازی کند. « شرح بـه تفصـیل کلیـت وقـایع بـه عهـدهی تـاریخنویسـان مـیمانـد» (گلشیری، ۱۳۷۸: ۳۵۴). او جزئیاتی از زندگی آدمهای اصلی و برخی اندیشههای آنها را بیان میکند و اجازه میدهد که بقیهی ماجرا در ذهن خواننده شکل بگیرد. آنچه که به این ترتیب بازسازی میشود، نه خود واقعیت که برداشتی از آن است که ابتـدا از صـافی ایدئولوژیها و نگرشهای مؤلف گذشته و مخاطـب نیـز آن را بـا دانـش زمینـهای خـود دریافت کرده است:

«هر رمان مخلوقی است در کنار واقعیـت کـه آن را نمـیتـوان بـر واقعیـت زمانـهی نویسندهی آن منطبق ساخت و یا حتی زمانهی او را در آن به عینه بازشـناخت. خلـق و ابداعی است فراتر از حدود و ثغور پادرگریز و تنگ همهی مسائل مبتلابه زمان نویسنده. دنیایی است از آدمهای مخلوق نویسنده در زمان و مکانی خاص کـه آفریـدهی اوسـت ـ هرچند به ناچار از زمان نویسنده رنگ و بو دارد» (همان: ۲۱۱).

بنابراین طبیعی است که در شازده احتجاب هم دنبال رنگ و بـوی زمـان نویسـنده بگردیم. فرمانآرا در این مورد میگوید:

«یادم میآید که گلشیری سؤالی از من کرد. گفت: از نظر سیاسی، نظرتان راجـع بـه این کتاب چیست؟ گفتم این کتاب مسائل زیادی دارد که در قالـب تـاریخ قاجـار گفتـه میشود. ولی مثلاً صحنهی به گلوله بستن مردم در خیابان، این کار را شاپور علیرضـا در سیام تیر انجام داده» (قوکاسیان، ۱۳۸۵).

شازده احتجاب پتانسیل خوبی برای بررسی تطبیقیِ بافت و اثر دارد. از یک سـو بـه خاطر اینکه روایتی است از زندگی قدرتمنـدان مسـتبدی کـه در زمـان خلـق اثـر نیـز نمونهای از آنها قدرت حاکم بر جامعه بود، و از دیگرسو به این دلیل که گلشـیری، خـود فعّال اجتماعی و روشنفکری سیاسی بوده است. فعالیتهای سیاسی او به دسـتگیریاش در اواخـر سـال ۱۳۴۰ (در ۲۴ سـالگی) انجامیـد. همچنـین او در سـال ۱۳۴۶ جـزء امضاکنندگان بیانیهی اعتراض به تشکیل کنگرهی فرمایشی هنر بود. بـا تشـکیل کـانون نویسندگان، گلشیری به عضویت آن درآمد ودر سه دوره فعالیت کانون، در جهت تحقـق آزادی قلم و بیان و دفاع از حقوق صنفی نویسندگان، همواره از اعضـای فعـال آن بـاقی ماند. او در سال ۱۳۵۲ برای بار دوم به زندان افتاد و پس از آزادی نیز به مدت پنج سال از تدریس محروم بود.[۸]

همین اطلاعات مختصر نشان می‌دهد که گلشیری در زمان نگارش شازده احتجاب (۱۳۴۶) هم، جهت‌گیری‌های خاص سیاسی داشته و جزء نیروهای معارض قدرت حاکم محسوب می‌شده است. بنابراین از مفاهیمی نظیر استبداد، شکنجه، حکومت موروثی، مدرنیزه شدن خشونت و ... در رمان نباید به آسانی گذشت. او خود در گفت‌وگویی که در مهرماه ۷۲ با کاوه گلستان در مورد این رمان انجام داده گفته است:

«شازده احتجاب را خیلی‌ها گفتند که این در مورد قاجاریه است. یادم می‌آید وقتی که داشتیم با آقای نجفی می‌رفتیم ـ این کتاب درآمده بود یا راجع به آن صحبت کرده بودندـ نجفی گفت: هدف تو از نوشتن این کتاب چیست؟ گمانم یک مجله‌ای بود، عکس شاه رویش بود. گفتم: این است» (طاهری، ۱۳۸۰: ۱۸).

با این نگاه تحلیل متن شازده احتجاب را می‌توان براساس ارجاعات و بازنمایی‌های بافتی آن انجام داد. تحلیل قبلی ما از روابط درون داستانی شخصیت‌ها و حوادث در اینجا به ما کمک می‌کند تا مجموعه‌ی بازنمایی‌ها را به صورت نظامی منسجم ببینیم که در آن عناصر داستانی مختلف، با هدف بازنماییِ سوءاستفاده از قدرت در کنار هم گرد آمده‌اند. در چنین مجموعه‌ای همه‌ی جزئیات ظریف داستانی، حتی مثلاً عینک فخرالنساء، واجد کارکرد و ارزش قابل توجهی است.

چنین دیدگاهی به ما نشان می‌دهد که گلشیری به عنوان عضوی از سنت روشنفکری و به عنوان یکی از مبارزان سیاسی و معارضان حکومت استبدادی، متعلق به گفتمانی است که دست به یک طبقه‌بندی به صورت «ما» و «آن‌ها» زده است. «آن‌ها»ی او، وابستگان دستگاه قدرت استبدادی‌ای هستند که رو به زوال دارد و «ما»، نه به صورت توده‌ای آماده‌ی مبارزه، بلکه به صورت دگراندیشی با «عینک» خاص که در پی شناخت و نقد گذشته است، ظهور می‌کند. برای اثبات این مدعا، کافی است نگاهی به شخصیت فخرالنساء بیاندازیم. عینک و کتاب، ملازمان همیشگی او، در کنار عناصر دیگری چون حالت وارسته، پیراهن‌های سفید و توجه و محبتی که نسبت به فخری نشان می‌دهد و مهم‌تر از همه‌ی این‌ها، جدال دائمی او با قدرت و لوازم و پیامدهای آن (هرچند درون نهاد خانواده)، همه از او چهره‌ای فرهیخته می‌سازد که به نوعی، بازنماییِ درون‌گروهیِ روشنفکر آرمانی است.

فخرالنساء را می‌توان صورت انتزاعی‌شده‌ی مبارزه‌ی پدرش دانست، و نیز صورت

بنیادی‌تر آن. این جنبه از شخصیت فخرالنساء، با خود گلشیری هم قابل قیاس است. مبارزه‌ی اجتماعی و سیاسی در زمان او، عموماً گرایش‌های حزبی- کمونیستی را تداعی می‌کرد. گلشیری با آن‌که اندیشه‌های چپ‌گرایانه داشت، از آغاز از منتقدان حزب توده و معتقد به تلاش بنیادین برای استیفای حقوق انسانی بود(گلشیری، ۱۳۷۹: ۲۲). می‌بینیم که تعارض گلشیری با حکومت هم همین تعارض نقادانه‌ی فخرالنساء است. از طرف دیگر، اغراقی که گلشیری در شخصیت پدربزرگ کرده است تا او را خشونت‌طلب و جنایت‌کار نشان دهد، ناشی از همین تمایل به یکی دانستن او با حکومت وقت است. گلشیری در استفاده‌ای که از منابع موجود در مورد ظل السلطان کرده است، خشونت و فساد او را برجسته کرده و به طور مثال از کمک او به مشروطه‌طلبان[۹] هیچ ذکری به میان نیاورده است. عناصر دیگری هم در داستان وجود دارند که همگی از ویژگی‌های دوران خفقان هستند. اسارت و محیط بسته‌ی خانه‌ی شازده، سوزاندن کتاب‌ها توسط شازده، ترس و نفرت شازده احتجاب از عینک فخرالنساء، سیستم‌های کنترل افکار از طریق گماشتن جاسوس، خشونت فیزیکی، فساد مالی و... همه و همه عناصری هستند که به راحتی می‌توان میان آن‌ها و شرایط بافتی خلق اثر مشابهت‌هایی یافت. البته همان‌طور که مشاهده می‌شود برای یافتن این مشابهت‌ها و کشف شیوه‌ی بازنمایی شرایط اجتماعی در آثار ادبی، نخست باید با تحلیل متن، این ویژگی‌ها را از جزئیات ظریف زبانی و روایی داستان، استخراج نمود.

نتیجه‌گیری

استفاده از رهیافت تحلیل انتقادی گفتمان در نقد آثار ادبی، به روشن شدن جنبه‌ی غالباً مغفول‌مانده‌ی آنها، یعنی ارتباط تنگاتنگ با بافت خلق و خوانش‌شان کمک می‌کند. شازده احتجاب به لحاظ موضوع خود، که ترسیم تباهی خاندان قاجار است، ناگزیر دیدگاه خاصی هم در مورد قدرت، روابط میان عاملان آن و کارکردهایش دارد. در این پژوهش، این دیدگاه و ارتباط آن با اوضاع اجتماعی خلق اثر و نیز گفتمان روشنفکری ضد حکومت پهلوی تبیین شده است. به این منظور نخست روابط و ارجاعات درون‌متنی را با استفاده از ابزارهای زبان‌شناختی و روایت‌شناختی تحلیل کردیم و دگردیسی‌های شخصیت‌های تاریخی را در رمان نشان دادیم. در مرحله‌ی بعد، با توجه

به زندگی و فعالیت‌های هوشنگ گلشیری، چنین نتیجه گرفتیم که تعلق خاطر او به گفتمان روشنفکری زمان خود، در سطح مناسبات گفتمانی اثر، نمود داشته و تقابل این گفتمان با قدرت حاکم در شیوه‌ی شخصیت‌پردازی شخصیت‌های داستان مؤثر بوده است.

پی‌نوشت

۱. ترجمه‌ی دقیق این عبارت، «تحلیل گفتمان انتقادی» است که در آن «انتقادی» صفت عبارت «تحلیل گفتمان» است. اما عبارت اخیر دچار کژتابی است و ممکن است این‌طور القاء شود که صفت «انتقادی» مربوط به «گفتمان» است. از سوی دیگر، ساختار زبان فارسی به‌گونه‌ای است که اگر در یک گروه اسمی، هسته هم صفت و هم مضاف‌الیه داشته باشد، صفت پیش از مضاف‌الیه می‌آید (وحیدیان، ۱۳۷۹: ۷۹). با توجه به مقدمات فوق، نگارنده برگردان «تحلیل انتقادی گفتمان» را ترجیح داده است.

۲. ر.ک. همان: ۴۸ ـ۴۹، ۵۳،۵۷، ۵۸ـ۵۹.

۳. ر.ک. همان: ۱۰۰ـ۱۰۴.

۴. ر.ک. سعادت نوری، ۱۳۴۷: ۱۳.

۵. ر.ک. گلشیری، ۱۳۶۸: ۵۷.

۶. میرصادقی، ۱۳۸۲: ۲۷۴؛ سمیعی، ۱۳۷۹: ۸۳ـ۸۹.

۷. ر.ک. کسروی، ۱۳۵۶: ۱۴۰-۱۳۶.

۸. ر.ک. گلشیری، ۱۳۷۹: ۲۰ـ ۲۷.

۹. ر.ک. کسروی،۱۳۵۶: ۵۷۸و ۶۰۳-۶۰۱.

منابع

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۵) تحلیل گفتمان انتقادی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
بیمن، ویلیام.ا. (۱۳۸۱) زبان، منزلت و قدرت در ایران، ترجمه‌ی رضا ذوقدار مقدم، تهران، نشر نی.
دریفوس، هیوبرت و پل رابینو (۱۳۷۹) میشل فوکو فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک، ترجمه‌ی حسین بشیریه، تهران، نشر نی.
سعادت نوری، حسین (۱۳۴۷) ظل‌السلطان، تهران، وحید.
سلطانی، سید علی اصغر (۱۳۸۴) ساز و کارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران، تهران، نشر نی.
سمیعی، عنایت (۱۳۷۹) گفت‌وگوی درونی متن‌ها، هم‌خوانی کاتبان، گردآورنده حسین سناپور، تهران، نشر دیگر.
شمیم، علی اصغر (۱۳۷۱) ایران در دوره‌ی سلطنت قاجار: قرن سیزدهم و نیمه اول قرن چهاردهم هجری قمری، تهران، علمی.
ضیمران، محمد (۱۳۷۸) میشل فوکو: دانش و قدرت، تهران، هرمس.
طاهری، فرزانه و عبدالعلی عظیمی (۱۳۸۰) همراه با شازده احتجاب، تهران، نشر دیگر.
ظل السلطان، مسعود میرزا (۱۳۶۸) خاطرات ظل السلطان، به اهتمام حسین خدیو جم، تهران، اساطیر.
فالر، راجر (۱۳۸۱) زبان‌شناسی و نقد ادبی، گردآوری و ترجمه‌ی مریم خوزان و حسین پاینده، تهران، نشر نی.
فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹) تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمه‌ی فاطمه شایسته‌پیران و دیگران، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
فوکو، میشل (۱۳۷۸) نظم گفتار: درس افتتاحی در کلژ دو فرانس: دوم دسامبر ۱۹۷۰، ترجمه باقر پرهام، تهران، آگاه.
قوکاسیان، زاون (۳۰ تیر ۱۳۸۵) «بهمن فرمان‌آرا؛ کارگردان»، پرشیا فیلم: http://www.persiafilm.com/frmArticle_fa-IR.aspx?ID=17448
کسروی، احمد (۱۳۵۶) تاریخ مشروطه ایران، چاپ سیزدهم، تهران، امیرکبیر.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۶۸) شازده احتجاب، تهران، نیلوفر.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۸) باغ در باغ، تهران، نیلوفر.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۹) «نگاهی به حیات خود»، هم‌خوانی کاتبان، گردآورنده حسین سناپور، تهران، نشر دیگر.

مک‌دانل، دایان (۱۳۸۰) مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان، ترجمه‌ی حسینعلی نوذری، تهران، فرهنگ گفتمان.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۲) داستان‌نویس‌های معاصر نام‌آور ایران، تهران، نشر اشاره.

وحیدیان کامیار، تقی و عمرانی، غلامرضا (۱۳۷۹) دستور زبان فارسی(۱)، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها تهران، سمت.

ون‌دایک، تئون، ای (۱۳۸۲) مطالعاتی در تحلیل گفتمان: از دستور متن تا گفتمان کاوی انتقادی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

Billig, Michael, "Critical Discourse Analysis and the rhetoric of Critiques", In Gilbert Weiss, Ruth Wodak (ed.) Critical Discourse Analysis Thheory and Interdisiplinarity. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Blomaert, Jan,(2005), Discourse: a Critical Introduction, Cambidge, Cambridge.

Fairclough, N. (1989). Language and Power. London, Longman.

Fairclough, N. (1995). Critical Discourse Analysis. London, Longman.

Fairclough, N. (2005) "Critical discourse analysis", Marges Linguistiques, vol. 9.

Fowler, R. (1977). Linguistics and The Novel. London, Routledge.

Halliday,M.A.K, (1994), An Introduction to Functional Grammer, London, Edward, Arnold.

Meyer Michael. (2001). "Between theory, method and politics, Positioning of the approaches to CDA" . In R. Wodak & M. Meyer (Eds.), Methods of Critical Discourse Analysis. London, Sage.

Widdowson, H.G. (2004), Text, Context, Pretext, Critical Issues In Discourse Analysis, Oxford, Blackwell.