

اثر ادبی به منزله پاسخی ایدئولوژیک بررسی جامعه‌شناختی آذر، ماه آخر پاییز

شاپور بهیان^۱

چکیده

دهه ۱۳۲۰، هم‌زمان با تبعید رضاشاه از ایران، با گشایش فضای فرهنگی-سیاسی کشور آغاز می‌شود. حزب توده قدرت بیشتری می‌یابد. اما، قدرت حزب مدیون حضور نیروهای شوروی در ایران، طی جنگ جهانی دوم، است. این پرسش برای اعضا و هواداران مطرح می‌شود که پس از خروج نیروهای شوروی از ایران برای حزب و اعضا و هواداران حزب چه اتفاقی می‌افتد؟ در نتیجه، برای در دست گرفتن قدرت و سرنگونی رژیم شاه، در میان آنان درخواست اقدام و عمل فوری شدت می‌گیرد. حزب از عمل امتناع می‌کند و اعضا و هواداران را به بردباری و صبر دعوت می‌کند. ابراهیم گلستان، در مجموعه داستان آذر، ماه آخر پاییز، به شکلی هنری، این پاسخ حزب را مجسم کرده است. این مطالعه، با استفاده از نظریه بازتاب، بر آن است تا روشن کند شرایط و انتظارات این دوره، به‌ویژه اعضا و هواداران، چگونه در این اثر بازتاب یافته است؟ پاسخ این انتظارات چه بوده است؟ و این پاسخ تا چه حد به پاسخ حزب نزدیک یا از آن دور بوده است؟ ادعای مطالعه حاضر این است که، به‌رغم اینکه نویسنده آشکارا از سبک‌های روایتی مدرن بهره جسته است، همچنان در همان قالب‌های مرسوم مکتب رئالیسم سوسیالیستی، مکتب رسمی ادبیات و هنر اتحاد جماهیر شوروی، عمل می‌کند و تا حد بسیار زیادی به پاسخ‌های حزب و انتظارات اعضا و هواداران خود مشروعیتی ایدئولوژیک می‌بخشد.

واژه‌های کلیدی

حزب توده ایران، رئالیسم سوسیالیستی، مشروعیت ایدئولوژیک، نظریه بازتاب.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۵/۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۳/۱۹

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی مبارکه، گروه مدیریت

Email: Shapour.behyan@gmail.com

مقدمه

دهه ۱۳۲۰ دهه پُرتالتهاب و پُرتلاطمی در تاریخ ایران است؛ دهه‌ای پُر از اتفاق و درگیری، قحطی و گرسنگی، و البته وزیدن نرمة نسیمی از آزادی مطبوعات و احزاب؛ دورانی که با ورود متفکین و تبعید رضاشاه شروع می‌شود و با کودتای ۲۸ مرداد به پایان می‌رسد. در همین دهه است که حزب توده ایران تشکیل می‌شود و به پشتوانه حمایت‌های شوروی و نیز اقبال عمومی به سرعت گسترش می‌یابد و قدرت می‌گیرد. احمد کسروی، احمد دهقان، محمد مسعود، و چندتایی دیگر در همین دهه ترور می‌شوند. پیشه‌وری در آذربایجان با فرقه دموکرات خود اعلام استقلال می‌کند. شوروی امتیاز نفت شمال را می‌خواهد و حزب توده را در وضعیت دشواری قرار می‌دهد. چگونه می‌شود هم از منافع ملی دفاع کرد هم به کشور حامی خود امتیاز داد؟ حزب، به بهای از دست رفتن اعتبار خود و بروز نارضایتی میان اعضا و هواداران، به منافع ملی پشت می‌کند؛ قضیه آذربایجان وضع حزب را بدتر می‌کند؛ حزب در مقابل عمل انجام‌شده‌ای قرار می‌گیرد و، با فشار شوروی، حرکت جدایی‌طلبانه پیشه‌وری را تأیید می‌کند و به‌اجبار کمیته ایالتی خود را در فرقه دموکرات منحل می‌کند. اما، به‌رغم همه این‌ها، قدرت حزب رو به افزایش است؛ حزب از چنان قدرت تشکیلاتی عظیمی برخوردار می‌شود که می‌تواند در مناطق صنعتی خوزستان، در سال ۱۳۲۵، یکی از بزرگ‌ترین اعتصاب‌های تاریخ ایران را به راه اندازد؛ اعتصابی به مراتب بزرگ‌تر از اعتصاب‌های گذشته و بزرگ‌ترین حرکت اعتراضی صنعتی تا آن زمان در خاورمیانه (آبراهامیان، ۱۳۹۳: ۴۲). حزب در برخی شهرها و مناطق از چنان قدرتی برخوردار می‌شود که در مازندران می‌تواند مسافران قطار مازندران-تهران را بازرسی بدنی کند. حزب در مواردی بازداشتگاه هم دارد؛ می‌تواند محاکمه کند و به قتل برساند. این قدرت تا زمان حضور نیروهای شوروی در ایران می‌پایند. بسیاری از اعضا و

هواداران حزب این موضوع را می‌دانند و یقین دارند پس از آنکه نیروهای شوروی ایران را ترک کنند، حکومت نیز به قلع و قمع آن‌ها خواهد پرداخت. آن‌ها از حزب انتظار دارند دست به کاری بزنند و حکومت را ساقط کند. اما، حزب کاری نمی‌کند. در نتیجه، گروهی از افسران حزب در خراسان، بدون هماهنگی با حزب، قیام مسلحانه انجام می‌دهند. به نظر آن‌ها، قدرت را نمی‌توان با انتشار روزنامه و برگزاری میتینگ در خیابان‌های تهران به دست آورد و «صدای شلیک تفنگ اثرش خیلی بیش از یک دمونستراسیون صدهزار نفری در خیابان فردوسی است» (تفرشیان، ۱۳۵۹: ۴۱). آن‌ها تصور می‌کنند این کار مقدمه قیام سراسری حزب توده خواهد بود. اما، حزب مخالفت خود را با این عمل اعلام می‌کند. قیام خیلی زود سرکوب می‌شود. حزب بیانیه‌ای با عنوان «پیام به ملت ایران» منتشر می‌کند که در آن آمده است:

حزب توده ایران با روش متین و محکم سیاسی خود از این آزمایش خونین و تلخ حتی‌الامکان اجتناب خواهد نمود. ولی از این آزمایش خونین به قیمت آزادی ایران صرف‌نظر نخواهد کرد. آن‌هایی که پیشامدهای محلی و عصبانیت چند افسر از خود گذشته و امثال آن‌ها را به حزب توده نسبت می‌دهند اراده این حزب دلاور را بازیچه تصور نموده‌اند ... و ما اطمینان می‌دهیم اگر ما به یک رستاخیز بزرگ ملی دست زدیم، نقشه بچگانه نبوده و مخفی و خلاف قانون نخواهد بود ... صحیح است که کلیه ناراضی‌ها و از خودگذشتگان و مظلومان پشتیبانی غیر از حزب توده نمی‌بینند، ولی در صفوف حزب توده برای عصبانی‌ها و آن‌هایی که بدون نقشه و تصمیم به عصیان دست می‌زنند راهی نیست. (افق آسیا، به نقل از خامه‌ای، ۱۳۷۲: ۳۸۶-۳۸۷)

سرانجام، لحظه ناگزیر سر می‌رسد. از چهارم فروردین ۱۳۲۵ نیروهای شوروی شروع به ترک ایران می‌کنند. این زمان آغاز زوال قدرت حزب توده در ایران است. هنوز سال ۱۳۲۶ به پایان نرسیده است که این زمزمه به گوش می‌رسد: به «توصیه

وزارت خارجه آمریکا، طرحی برای توقیف عناصر آزادی‌خواه ایران تدوین و به تصویب کمیسیون امنیت ستاد ارتش رسیده است.» (روزنامه‌های داد، مردم، ایران ما، به نقل از جامی، ۱۳۸۱: ۴۷۲)

در این ضمن، بحث‌ها و مناقشاتی درباره صلاحیت رهبران حزب و مسئولان آن اوج می‌گیرد. حزب، در پاسخ به انتقادات، شورایی برای واریسی اشتباه‌های گذشته تشکیل می‌دهد. در اعلامیه شورای مذکور بر خبط و خطاهای گذشته انگشت گذاشته می‌شود. سخن از بوروکراسی غلط پیشین به میان می‌آید. قرار می‌شود دستگاه ساده‌تر و متمرکزتری از عناصر جدی و درستکار به وجود آید. مخارج زائد حذف شود. اعلامیه اذعان می‌کند که تا کنون به کمیت اعضا توجه می‌شد نه به کیفیت آن‌ها. حزب وعده می‌دهد که یک کمیسیون تصفیة پنج‌نفری تشکیل خواهد داد و «حزب را از عناصر فرصت‌طلب، ماجراجو، فاسد، مغرض، خطاکار، و بدنام پاک خواهد کرد.» (مردم، ۱۵: ۱۳۲۵/۱۰/۲۵، به نقل از جامی، ۱۳۸۱: ۲۳۹) و تصریح می‌کند:

«طریق وصول به هدف‌های سیاسی و اجتماعی قیام مسلحانه و شورش و اعمال شدت نیست ... با وضع عمومی کشور یک عمل انقلابی نه ممکن است و نه مجاز ... حزب هرگز در پی آن نیست که شعارهای سوسیالیستی را در ایران عملی سازد، زیرا مطالبات محیط اجتماعی ما چنین نیست. الان وظیفه هر ایرانی، از هر طبقه که باشد، ایجاد یک ایران مستقل و آزاد و ثروتمند و مترقی است.» (نامه مردم، ۱۵: ۱۵/۱۰/۲۵، به نقل از جامی، ۱۳۸۱: ۴۴۲)

با این حال، اختلافات همچنان به قوت خود باقی می‌ماند. حزب هم هیچ یک از وعده‌هایش را عملی نمی‌کند. کتابچه‌ها و جزوه‌هایی در نقد عملکرد حزب منتشر و جلساتی برای بررسی این موضوع تشکیل می‌شود و، سرانجام، کار به انشعاب و پراکندگی می‌رسد. نیروی اصلی رهبری این انشعاب خلیل ملکی است. (جامی، ۱۳۸۱: ۴۴۸)

سرانجام، با سوءقصدی که در پانزدهم بهمن ۱۳۲۷ به جان شاه می‌شود، حکومت بهانه‌ای می‌یابد تا به فعالیت‌های حزب به طور کلی پایان دهد. در تهران حکومت نظامی می‌شود و تشکیل اجتماعات ممنوع می‌شود. روزنامه‌های مخالف توقیف می‌شوند و رهبران و اعضای حزب توده ایران، مدیران و نویسندگان جراید مخالف دولت، و همه کسانی که به مخالفت علیه دولت مشکوک‌اند دستگیر می‌شوند. علاوه بر این، حزب با فشارهای روزافزونی از درون نیز روبه‌روست. اعضا و هواداران حزب را ناتوان و شکست‌خورده می‌بینند و احساس سرخوردگی و سردرگمی و شکست به احساسی عمومی تبدیل می‌شود؛ آن‌ها با این پرسش مواجه‌اند که چرا حزب قبل از پیش‌آمدن این وضع دست به عمل قاطعانه‌ای نزد؟ علت ناکامی در رسیدن به آرمان‌های سوسیالیستی چه بوده است؟: کادر محافظه‌کار حزبی؟ وابستگی و عدم استقلال آن‌ها؟ یا خود سیاست‌های شوروی؟

بیان مسئله

با عنایت به شرحی که در مقدمه آمد، در این پژوهش سعی شده تا چگونگی بازتاب این وضعیت و به‌ویژه بازتاب انتظارات و واکنش‌های اعضا و هواداران حزب توده ایران به خط مشی حزبی در قبال مسائل کشور در این دوره در مجموعه داستان *آذر، ماه آخر پاییز*، از ابراهیم گلستان، بررسی شود. پرسش اصلی پژوهش این است که شرایط و انتظارات این دوره چگونه در این اثر بازتاب یافته است؟ پاسخ این اثر به این انتظارات چیست؟ و این پاسخ تا چه حد به پاسخ حزب نزدیک یا از آن دور است؟

چارچوب نظری

این پژوهش در چارچوب نظری رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر انجام شده

است. فصل مشترک تحقیقات متنوع نظریه‌ی بازتاب این است که «هنر آینه‌ی جامعه است (یا جامعه آن را مشروط می‌کند)» (الکساندر، ۱۳۹۰: ۵۵). ریشه‌ی رویکرد بازتاب مارکسیسم است. مارکس بر آن است که این زیرساخت اجتماعی-اقتصادی است که وضعیت فکری و روحی آدم‌ها را تعیین می‌کند نه برعکس. مثلاً، مصرف موسیقی پاپ بازتابی است از شرایط منفعلانه و بی‌نهایت تکراری ناشی از کار از خودبیگانه. از جمله راهبردهای این رویکرد می‌توان به راهبردهایی که در پی می‌آید اشاره کرد: راهبرد تفسیری؛ راهبرد تحلیل محتوا؛ راهبرد نشانه‌شناسی ساختاری؛ راهبرد فهم مناسک و آیین‌ها. مثلاً، در راهبرد تفسیری، هلسینگر به این مسئله می‌پردازد که آثار ترنر چگونه جنبه‌هایی از هویت ملی انگلستان را در دهه ۱۸۲۰-۱۸۳۰ میلادی در انگلستان بازتاب داده است؟ پیش‌زمینه نقاشی‌های او بازتابی از روابط طبقاتی ناپایدار است. در این دوره، انگلستان در وضعیتی از نابسامانی به سر می‌برد و حضور کارگران بی‌کار موجب ترس و احساس ناامنی در طبقات بالاتر می‌شد (همان: ۵۷). آثار ترنر این وضعیت طبقات بالا را تصویر کرده است. راهبرد دیگر راهبرد تحلیل محتواست که می‌توان به کار لئو لوونتال در این زمینه اشاره کرد. در این کار، او به زندگی‌نامه‌های منتشرشده در مجلات سال‌های ۱۹۰۱ تا ۱۹۴۱ می‌پردازد و به این ترتیب شخصیت‌های محبوب جامعه امریکایی را در هر دوره مشخص می‌کند. راهبرد بعدی نشانه‌شناسی ساختاری است که در آن داستان یا روایت یا فیلم بازتابی است از ساختارهای بنیادی موجود در بیرون اثر؛ از جمله تقابل‌ها و تضادهایی که جامعه به آن دچار است؛ آثار راییت و لویی اشتراوس در قالب این راهبرد می‌گنجد. سرانجام، باید از راهبرد فهم مناسک و آیین‌ها نام برد. آثار گافمن را می‌توان در این راهبرد درک کرد. (همان: ۶۳)

پژوهش حاضر با اتخاذ رویکرد بازتاب و راهبرد تفسیری انجام شده است.

تعریف مفاهیم

ایدئولوژی

ریموند ویلیامز سه معنای ایدئولوژی را نزد مارکس سراغ می‌گیرد: ۱. نظام عقاید که ویژگی یک گروه یا طبقه خاص است؛ ۲. نظامی از عقاید توهم‌آلود و ایده‌های کاذب یا آگاهی کاذب که برخلاف دانش و شناخت علمی است؛ ۳. فرایند کلی تولید معانی و ایده‌ها (Williams, 1977: 55). آلتوسر نیز بر آن است که مارکس ایدئولوژی را به معانی مختلفی به کار برده است؛ از جمله اینکه در اثر دوره جوانی‌اش، *ایدئولوژی آلمانی*، آن را به مثابه توهم ناب و رؤیایی ناب در نظر گرفته است. در اینجا ایدئولوژی ساختی تخیلی است که، بنا به نظر آلتوسر، سازوکاری شبیه رؤیا در نزد نویسندگان قبل از فروید دارد (آلتوسر، ۱۳۸۷: ۵۴). مارکس بعدها تعاریف دیگری نیز در نظر می‌گیرد و آن این است که ایدئولوژی بیانگر رابطه تخیلی آدم‌ها با شرایط زیست و هستی واقعی‌شان است. بدین معنا که ایدئولوژی به گونه‌ای کج و میج واقعیت را منعکس می‌کند و وظیفه مفسر و دانشمند علوم اجتماعی یا کنشگر سیاسی این است که پرده مات و کج‌نمای ایدئولوژی را کنار بزند تا واقعیت آشکار شود. مثلاً، جهان‌بینی‌های دینی، اخلاقی، سیاسی، و حقوقی‌ای وجود دارند که تخیلی‌اند و با واقعیت منطبق نیستند (همان: ۵۸). تری ایگلتون برای ایدئولوژی معانی دیگری نیز در نظر می‌گیرد؛ از جمله اینکه ایدئولوژی با مشروعیت‌بخشیدن به قدرت طبقه حاکم مرتبط است (ایگلتون، ۱۳۸۱: ۲۵). قدرت مسلط باورها و ارزش‌های خود را مشروعیت می‌بخشد و، با طبیعی‌سازی و تعمیم، باورهای خود را اموری بدیهی و مسلم می‌انگارد و به واقعیت اجتماعی جنبه‌ای رازآمیز و تیره می‌بخشد (همان: ۳۶). در بررسی کنونی، منظور از ایدئولوژی همین معنی اخیری است که در کتاب ایگلتون، *درآمدی بر ایدئولوژی*، آمده است؛ یعنی فرایندی که در آن وضعیت موجود توجیه می‌شود، طبیعی جلوه داده می‌شود، و مشروعیت می‌یابد.

اثر ایدئولوژیک

اثر ادبی ایدئولوژیک نیز در این بررسی اثری است که دانسته یا ندانسته در چنین مسیری حرکت می‌کند؛ آنچه را که هست مشروعیت می‌بخشد و طبیعی جلوه می‌دهد. ایگلتون در بررسی خود از رمان *مأمور مخفی*، از کنراد، یکی از وجوه ایدئولوژیک این اثر را در این می‌داند که می‌کوشد «طبیعی‌بودن» جهان روزمره را در مقابل رؤیاهای انقلابی آنارشیسم قرار دهد. (Eagleton, 1977: 56)

رنالیسم سوسیالیستی

رنالیسم سوسیالیستی ایدئولوژی رسمی حزب حاکم بر شوروی سابق است که ژوزف استالین، صدر هیئت رئیسه شوروی، آن را در سپتامبر ۱۹۳۲، به صورت دستورالعمل، اعلام می‌کند و، از آن پس، به مرور سازمان‌های مستقل هنری و فرهنگی منحل می‌شوند و آثار هنری و ادبی باید مطابق اصول این ایدئولوژی آفریده شوند (قزلسغلی، ۱۳۸۹: ۹). رنالیسم سوسیالیستی، پس از استقرار نظام کمونیستی در شوروی، مکتبی در نظر گرفته شد که باید به تحقق آرمان‌های کمونیستی در جامعه شوروی کمک می‌کرد. رنالیسم سوسیالیستی هنرمند را موظف می‌کرد که از برنامه‌های حزب در همه زمینه‌ها حمایت کند. ژدانف، از معماران فرهنگ رسمی شوروی، می‌گوید:

رنالیسم سوسیالیستی روش ادبیات و هنر شوروی است. این روش از هنرمندان می‌خواهد واقعیت را در تکامل انقلابی‌اش به صورت صادقانه و با عینیتی تاریخی تصویر کنند. صادقانه بودن و عینی بودن تاریخی تصویر هنرمندانه باید با هدف تغییر ایدئولوژیک و تعلیم روح سوسیالیستی به کارگران هماهنگ باشد. (همان: ۱۳)

گران (۱۳۷۵: ۹۲) بر آن است که رنالیسم سوسیالیستی مرحله انجماد گرایشی است که «رنالیسم انتقادی» نام گرفته است؛ یعنی مکتبی در هنر و ادبیات که، برخلاف «رنالیسم خنثی»، امثال گوستاو فلوبر، اشباع از جهت‌گیری‌ها و داوری‌های اخلاقی

است؛ مانند آثار بالزاک، استاندال، و به‌ویژه تولستوی که منتقدانی مثل ارنست سیمونز او را «وجدان روسیه» و «وجدان بشر» می‌نامیدند. تولستوی در اثر خود، به نام هنر چیست؟، هنر مرسوم، از جمله هنر شکسپیر و بتھون، را منحنط می‌خواند و بر هنر مبتنی بر احساسات ساده تأکید می‌کند. از این لحاظ، رئالیسم سوسیالیستی، بیش از آنکه جهت‌گیری اخلاقی داشته باشد، گرایش سیاسی دارد؛ یعنی در پی تحقق آمال و آرمان‌های سوسیالیستی و کمونیستی است (همان: ۹۳)

با برگزاری اولین کنگره نویسندگان شوروی در ۱۹۳۴، رئالیسم سوسیالیستی به قاعده و شریعت رسمی هنر و ادبیات شوروی تبدیل می‌شود (Clark, 1981: 27). از اصول این مکتب می‌توان به مردم‌گرایی و تعهد سیاسی و ایدئولوژیک به نظام حکومت شوراها و اعتقاد به مبانی سوسیالیسم و کمونیسم از سوی هنرمند و نویسنده اشاره کرد. هنرمند موظف است که نگرش خود را به طور کامل و بدون تخطی با اصول جهان‌نگری سوسیالیستی منطبق کند. قهرمانان او نیز باید از خودآگاهی و تعهد برخوردار باشند. هیچ‌گونه ضعف و سستی نداشته باشند. در مقابل شکست‌ها خم به ابرو نیاورند. مصمم و سخت‌کوش و خلل‌ناپذیر باشند. ساچکوف، از نویسندگان و منتقدان شوروی، بر آن است که پیدایش رئالیسم سوسیالیستی با رشد خودآگاهی اجتماعی طبقه کارگر در پیوند است و این امر مستلزم آگاهی کامل نویسنده از رسالت تاریخی این طبقه است؛ یعنی طبقه کارگر در تکامل شیوه نوین عنصری تعیین‌کننده است. به زعم او،

«نویسنده باید نگرش خود را به طور کامل و همه‌جانبه با جهان‌نگری طبقه کارگر در جریان مبارزه و پیروزی‌اش وفق دهد تا بتواند با روحیه نوین کارگران انقلابی به طور کلی به پدیده‌های زندگی پاسخ دهد و جامعه نوین را به عنوان چشم‌انداز واقعی تکامل تاریخی بپذیرد». (ساچکوف، ۱۳۸۸: ۲۱۴)

ساچکوف خاستگاه این مکتب را روسیه می‌داند، چون این سرزمین مخزن نیروهای

انقلابی و مبارزه با استبداد است. به نظر او، نفوذ این مکتب حتی در کشورهای سرمایه‌داری نیز منشأ اثر بوده و نویسندگان و شاعرانی چون آراگون، الوار، و نرودا را به خود جذب کرده است. (همان: ۲۱۵)

در ایران، این مکتب از همان آغاز فعالیت حزب توده، همچون گرایش قوی مورد توجه اعضای این حزب بود. در سال‌های ۱۳۲۰ - ۱۳۲۳، این گرایش عمدتاً از طریق انتشار ترجمه داستان‌های کوتاه و رمان‌هایی از نویسندگان شوروی و همچنین برخی بررسی‌های ادبی در جراید حزب توده مطرح می‌شد (خسروپناه، ۱۳۸۹: ۲۱۵). با این حال، اگرچه حزب گرایش کلی به این مکتب داشت و نویسندگان و منتقدان طرفدار حزب توده در آثار خود با این مکتب همدلی نشان می‌دادند، گرایش‌های تکثرگرایانه نیز در این نوشته‌ها وجود داشت. مثلاً، منصور شکلی، در سال ۱۳۲۵، به‌رغم مخالفت حزب کمونیست شوروی با آثار پیکاسو و سوررئالیسم، از آن‌ها جانب‌داری می‌کرد. اما از سال ۱۳۲۶ حزب گرایش‌های سفت و سخت‌تری پیدا کرد. مثلاً، بزرگ علوی، از اعضای حزب توده، از اخراج و آزار نویسندگان و هنرمندان ناراضی در شوروی دفاع کرد و به ستایش از آثار تبلیغی نویسندگان شوروی پرداخت (همان: ۲۱۷). خسروپناه بر آن است که انتشار مقاله «انقلاب و انحطاط هنری» در ماهنامه مردم (اول تیر ۱۳۲۷) «نقطه عطفی در پذیرش رئالیسم سوسیالیستی در حزب توده» بود (همان). احسان طبری، نویسنده این مقاله، آرا و احکام این مکتب را به منزله نظر حزب توده درباره هنر و ادبیات توضیح می‌دهد و ضرورت مبارزه با مکتب‌های ادبی و هنری مدرن را اعلام می‌کند. (همان)

رمان حاجی آقا و داستان کوتاه «فردا»، از صادق هدایت، تعدادی از آثار بزرگ علوی، همسایه‌ها، از احمد محمود، آثار علی‌اشرف درویشیان، آثار منصور یاقوتی، آثار نسیم خاکسار، و آثار داستانی ابراهیم یونسی و م. ا. به‌آذین مشخصاً تحت تأثیر دیدگاه‌های متأثر از این مکتب نوشته شده‌اند یا اینکه در بینش کلی با این مکتب همسو هستند.

از آثاری که مطابق اصول این مکتب در شوروی نوشته شده است می‌توان به *مادر* و *کلیم سامگین*، از *ماکسیم کورگی*، *دن آرام* و *زمین نوآباد*، از *میخایل شولوخوف*، *چاپایف*، از *آرمانف*، *گارد جوان*، از *الکساندر فادایف*، *گذر از رنج‌ها*، از *الکسی تولستوی*، *چگونه فولاد آبدیده شد؟*، از *نیکولای آستروفسکی* اشاره کرد.

روش تحلیل

روش تحلیل در این پژوهش تحلیل تفسیری است؛ بدین ترتیب که جزئیاتی از متن برگزیده می‌شود و، با تفسیر آن‌ها از طریق مقایسه با فاکت‌های تاریخی، نشان داده می‌شود که کل اثر بازتاب چه وضعیتی است. پیداست که این بازتابندگی آینه‌وار و مستقیم نیست. پیش‌فرض روش‌شناختی این پژوهش این است که اثر همچنان که پنهان می‌کند آشکار نیز می‌کند. این اثر از لحاظ شکلی مدعی استفاده از تکنیک‌های نوین داستان‌نویسی است: بازگشت به گذشته، سیلان ذهن، تک‌گویی درونی، کناره‌گیری راوی از روایت. اما، نویسنده همچنان، در مقام واعظ، در مسیر روایت حضور دارد و در متن روایت دخالت می‌کند. مارکس می‌گوید اگر نمود با جوهر به صورت بلاواسطه منطبق باشد، تحلیل علمی زائد خواهد بود (توسلی، ۱۳۶۹: ۱۷۴). *آذر*، *ماه آخر پاییز*، اثری «معصوم» نیست. جهت‌گیری‌های آشکار نظری و فکری و ایدئولوژیک دارد. راوی صریحاً سران حزب توده و سیاست‌های اتحاد جماهیر شوروی را نکوهش می‌کند. هم‌زمان‌شدن انتشار این مجموعه و کناره‌گیری نویسنده آن از عضویت در حزب توده، این تصور را، از جمله در حسن عابدینی، به وجود آورده است که این مجموعه را باید شرح شخصی نویسنده از میل او به کناره‌گیری از فعالیت‌های اجتماعی و رفتن به سوی زندگی عادی و معمولی تلقی کرد. به عبارتی، این مجموعه داستان را بر اساس آنچه بعدها در زندگی شخصی نویسنده دیده شده است تفسیر کرده‌اند؛ یعنی نتیجه را علت

فرض کرده‌اند. از این لحاظ جوهر و نمود را می‌توان یکسان تصور کرد و تحلیل را تحلیل توصیفی در نظر گرفت. اما، این پژوهش ادعایی جز این دارد و مدعی است که نویسنده، به‌رغم تصمیم‌های شخصی که بعد اتخاذ کرد و مسیری که بعد در زندگی پیش گرفت، حداقل در این کتاب، با وجود نقدهایی که بر سیاست‌های حزب دارد - که خود مسئولان حزبی هم در این نقدها همداستان‌اند - باز در گرایش کلی، با حزب هم‌نواست و اثر او پاسخی است هنری به پرسش‌های هر دم فزاینده درباره اعضا و هواداران حزب از جهت «بی‌عملی» حزب. بدین ترتیب، پژوهش مدعی است بین جوهر و شکل اثر و بین واقعیت و آنچه نموده می‌شود سازگاری وجود ندارد و قصد پژوهش نشان‌دادن آن جوهر پنهان در اثر است که نادیده مانده است. از این رو، پژوهش رویکردی تحلیلی دارد و در سطح توصیف نمانده است.

سابقه پژوهش

برخلاف نقد ادبی، که معمولاً ادبیات را حوزه‌ای مستقل و خودکفا در نظر می‌گیرد و توجه آن بیشتر به ساختار درونی اثر، صورت خیالی و استعاره، آهنگ، شیوه ترسیم شخصیت‌ها، چگونگی طرح داستان، و از این قبیل است، در جامعه‌شناسی ادبیات این دیدگاه غالب است که بدون فهم تأثیرات بیرونی بر اثر ادبی درک آن ناقص و ناکافی است. ادبیات و جامعه‌شناسی، هر دو، متوجه جهان اجتماعی انسان، کوشش‌های او بر سازگاری با این جهان، روابط و تنش‌های او با این جهان، و نقش او در خانواده و دیگر نهادهای اجتماعی است. ادبیات، به‌ویژه ادبیات داستانی، یعنی رمان و داستان کوتاه، گره‌گاه پیوند میان زمینه‌های اجتماعی و اقتصادی و سیاسی است. البته، ادبیات صرفاً همین نیست. ادبیات، در جایگاه هنر، فراتر از توصیف صرف است و از سطوح ظاهری زندگی اجتماعی می‌گذرد و به عمق این زندگی نفوذ می‌کند. اما هم ادبیات هم

جامعه‌شناسی در فهم جهان اجتماعی نقش مؤثری دارند. با این حال، جامعه‌شناسان اولیه، از جمله آگوست کنت، هربرت اسپنسر، امیل دورکیم، و ماکس وبر، به طور جنبی و در حاشیه به ادبیات توجه کرده‌اند. از این رو، جامعه‌شناسی ادبیات دیرتر از سایر رشته‌های جامعه‌شناسی شکل گرفت و هنوز هم میزان اندکی از شناخت و پژوهش در این حوزه در مقایسه با سایر رشته‌ها، از قبیل جامعه‌شناسی آموزش و پرورش، سیاست، و تغییرات اجتماعی وجود دارد.

در حال حاضر، سه رویکرد عمده را می‌توان در جامعه‌شناسی ادبیات تشخیص داد: یک رویکرد را می‌توان «رویکرد اسنادی» نامید. در اینجا ادبیات انعکاس و آینه جامعه در نظر گرفته می‌شود. مثلاً، لویی دو بولاند، از نویسندگان قرن هجدهم، بر آن است که با بررسی دقیق ادبیات هر ملتی می‌توان دریافت که آن ملت از لحاظ منش و شخصیت چگونه‌اند. مطابق این دیدگاه، ادبیات انعکاس مستقیم ساختار اجتماعی، روابط خانوادگی، تضادهای طبقاتی، و غیره است و وظیفه جامعه‌شناس ادبیات ربط‌دادن تجربه شخصیت‌های تخیلی داستان و موقعیت‌های تخیلی آن به یک فضای تاریخی است که سرمنشأ آن‌ها بوده است. او باید حیات خصوصی موجود در اثر را به معادل‌های اجتماعی عام پیوند دهد. سابقه این رویکرد را می‌توان در فن شعر ارسطو یافت؛ ارسطو در این اثر نظریه تقلید را مطرح می‌کند. اما، بعدها با گرایش‌های پوزیتیویستی قرن نوزدهم، که تحت تأثیر جبرباوری علم‌زده این قرن بود، آمیخته می‌شود (پوینده، ۱۳۸۱: ۹۳). با این حال، این رویکرد همچنان در بررسی‌های جامعه‌شناسی ادبیات منشأ اثر است و بسیاری از مطالعاتی که تا کنون در این حوزه انجام شده متأثر از این دیدگاه است؛ از جمله آثار گئورگ لوکاچ و لوسین گلدمن. در ایران نیز به طور کلی در قالب همین رویکرد پژوهش‌هایی انجام شده است: جهان اجتماعی و واقعیت داستان (۱۳۵۸)، اثر جمشید مصباحی‌پور؛ صد سال داستان‌نویسی در ایران (۱۳۶۹)؛ نظریه رمان و ویژگی‌های رمان فارسی (۱۳۸۱) از محمدرفیع محمودیان؛ داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع (۱۳۷۳).

رویگرد دوم، که روبر اسکارپیت، نویسنده کتاب *جامعه‌شناسی ادبیات* (ترجمه فارسی، ۱۳۷۴) نماینده شاخص آن است، به جای تأکید بر اثر ادبی، متوجه تولید و مخصوصاً موقعیت اجتماعی نویسنده است. رابطه نویسنده و حامیانش، پیدایش نشر و بازار توده‌گیر، و نظام تولید اجتماعی جدید از جمله موضوعاتی است که این رویکرد به آن توجه دارد. یکی از درون‌مایه‌های پایدار در این رویکرد تأکید بر افزایش بیگانگی نویسنده از جامعه‌اش و اثر حاصل از این جدایی بر سبک و محتوای اثر ادبی است. این گسیختگی اجتماعی غالباً رو به زوال نظام‌های حمایتی قرن هجدهم و ظهور نویسنده به عنوان عضوی از «روشنفکران شناور آزاد» (اصطلاح کارل مانهایم) ربط داده می‌شود. به طور کلی، در این رویکرد نشان داده می‌شود که ادبیات چگونه از یک نظام مبتنی به دربار و اشراف در نظام‌های فتودالی به یک نظام مبتنی بر بازار تبدیل می‌شود و به صورت یک حرفه درمی‌آید و چگونه نویسنده و هنرمند بیشتر به انتظارات آن طبقه‌ای پاسخ می‌گوید که بیشترین تأثیر را در رشد و گسترش هنر او داشته است؛ یعنی طبقه متوسط.

رویگرد سوم در جامعه‌شناسی ادبیات می‌کوشد به راه‌هایی پردازد که از طریق آن اثر ادبی در یک برهه خاص تاریخی از طرف گروهی از مخاطبان یا یک طبقه اجتماعی یا به طور کلی یک جامعه پذیرفته می‌شود. مثلاً، در دهه ۱۸۸۰ - ۱۸۹۰، استقبال از آثار گی دو موپاسان، نویسنده فرانسوی، در انگلستان، بنا بر نظر این رویکرد، مرتبط است با گذار ادبیات انگلیسی از چشم‌اندازی غیرصریح و پنهان به مسائل جنسی به سوی چشم‌اندازی صریح و بی‌پرده به این مسائل. یا از باب نمونه لئو تولنتال نشان می‌دهد که چگونه در آلمان، در بین سال‌های ۱۸۸۰ تا ۱۹۲۰، طبقه متوسط آلمان به داستایفسکی، نویسنده روسی، اقبال نشان دادند:

«مطالعه مجله‌ها و روزنامه‌ها نشان می‌دهد که مطالعه آثار داستایفسکی با پاره‌ای از الگوهای روانی مردم طبقه متوسط آلمان بسیار سازگار بوده است». (لونتال، ۱۳۸۶: ۸۴)

به زعم لوونتال، فرایند پویای زندگی اجتماعی در این دوره به بن‌بست رسیده بود و امکانی برای خوشبختی اجتماعی متصور نبود. محتوای عمده آثار داستایفسکی رنج بود و شخصیت‌های خودآزار و آزاردهنده او سرمشق‌های خوبی بودند برای طبقه متوسط آلمان. (همان)

درباره موضوع فعلی پژوهش حسن عابدینی، در *صد سال داستان‌نویسی در ایران*، بر آن است که هدف ابراهیم گلستان در داستان‌های این کتاب تصویرکردن خلأ روحی و یأس روشنفکران «آرمان از کف داده» است (عابدینی، ۱۳۶۹: ۱۸۳). به گمان او، آن‌ها به فلسفه‌بافی‌های بدبینانه روی می‌آورند که نتیجه آن فراهم آمدن زمینه‌ای برای درغلتیدن به فردگرایی و دل‌مردگی است. عابدینی نام کتاب، *آذر، ماه آخر پاییز*، را استعاره‌ای می‌داند از پایان کار روشنفکر مردد. به گفته او، در شب تیره آذر، مبارزه درونی قهرمان و نیز نویسنده برای انتخاب میان شرکت در زندگی اجتماعی و اقدام به مبارزه، از یک سو، و انزواگرایی به پایان می‌رسد و او انزوا و «راه خانه خود» را برمی‌گزیند (همان: ۱۸۴). عابدینی نتیجه می‌گیرد که نویسنده خواسته است راهی پیدا کند که به آسایش و رفاه فردی برسد. (همان: ۱۸۷)

قاسم هاشمی‌نژاد (۱۳۹۲)، در مطالعه‌ای، با نام «آن شب‌ها و آن شورها»، که پیش‌تر در روزنامه *آیندگان* (۱۷ مهرماه ۱۳۴۸) منتشر شد، بر آن است که *آذر، ماه آخر پاییز* دارای سبکی است که برای آن سال‌ها - منظور سال‌های اوایل دهه ۱۳۲۰ است - تازگی داشت؛ سبکی که تا حد خیلی زیادی متأثر از آثار ویلیام فاکنر، نویسنده امریکایی، است. شگردهای جریان سیال ذهن، بازگشت به گذشته، حدیث نفس یا تک‌گویی درونی از شیوه‌های بیانی این اثر است. هاشمی‌نژاد بر آن است که آزادی عنصر غالب داستان‌های این مجموعه است و زمینه داستان‌ها وحشت و بی‌عدالتی و ناامنی است. او این مجموعه را اثری رمانتیک اما واقع‌گرایانه می‌داند که سرانجام به شکل حقیقتی سیاسی متجلی می‌شود. به نظر هاشمی‌نژاد، راوی این مجموعه یک موعظه‌گر است. (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۲: ۵۷)

تحلیل متن

ابراهیم گلستان درباره این مجموعه، *آذر، ماه آخر پاییز*، گفته که در این اثر خواسته است یک چیز را حکایت کند: «حکایت شرایط و واکنش‌های انسانی در یک دوره تحول.» (گلستان، ۱۳۸۵: ۱۵۹)

گلستان در سال ۱۳۲۲ به حزب توده می‌پیوندد. در روزنامه‌های رهبر و در ماهنامه مردم ارگان حزب توده مطلب می‌نویسد. دو کتاب مارکسیستی ترجمه می‌کند: *دیالکتیک از استالین و اصول مارکسیسم از لنین*. در سال ۱۳۲۴، به عنوان مسئول حزب توده در مازندران شرقی، به شاهی (قائم‌شهر کنونی) می‌رود و در سال ۱۳۲۵ به تهران برمی‌گردد. در سال ۱۳۲۶، بعد از انشعاب حزب توده، جداگانه از حزب استعفا می‌کند و برای کار در شرکت نفت راهی آبادان می‌شود. مجموعه داستان *آذر، ماه آخر پاییز* را اسفند ۱۳۲۷ منتشر می‌کند؛ یکی از داستان‌های آن مجموعه، «به دزدی رفته‌ها»، در سال ۱۳۲۶، در ماهنامه مردم منتشر شده بود.

دلایل واقعی جدایی گلستان از حزب توده مشخص نیست. ظاهراً او به دلیل فحاشی و تهمت و افتراهایی که حزب نثار انشعاییون، از جمله ملکی، می‌کند از حزب استعفا می‌کند. اما، او ملکی، رهبر انشعاییون، را جاه‌طلب می‌داند و انشعاب را ناشی از میل ملکی به پیشرفت می‌داند نه آرمان‌طلبی‌اش (گلستان، ۱۳۸۶: ۱۷۶). گلستان در مصاحبه‌ای با *دویچه وله* می‌گوید: «هیچ حرف بدی برای حزب توده ندارد.» از نورالدین کیانوری، عبدالصمد کام‌بخش، و اردشیر آوانسیان به نیکی یاد می‌کند و آن‌ها را آدم‌هایی فوق‌العاده می‌داند. در همین مصاحبه، در پاسخ به نقد شاهرخ مسکوب - که بین عمل و گفتار سران حزب سازگاری وجود ندارد - می‌گوید:

«این‌ها [متقدان] یک جنبه اصلی قضیه را فراموش می‌کنند که برای پیشرفت صد جور حقه‌بازی لازم است. صد جور اتفاق می‌افتد و لزوماً همه این‌ها تقلب و خیانت نیست.»

نمونه برجسته همه این حرف‌ها دکتر کیانوری است. تا جایی که من کیانوری را می‌شناختم (تا سال ۱۳۲۷)، انسانی بود فوق‌العاده ... همه می‌گویند او خیانت کرد. در حالی که خیلی ساده است. همین حرف را می‌شود به لنین هم زد که چرا با آلمان‌ها ساختی و قبول کردی که با ترن ... تو رو از زوریخ به روسیه بیاورند که کمک کنی به انقلاب».

گلستان در مصاحبه‌ای با پرویز جاهد درباره داستان‌هایش می‌گوید:

«آدمی که بسیار آدم درستی بود، تا آنجا که من خبر داشتم، [به] اشتباه فکر می‌کرد که قصه‌های من ضدتوده‌ای هست؛ و اصلاً ملتفت نبود که این قصه‌ها ایده‌آسی ترقی‌خواهی و حتی مارکسیسم است». (جاهد، ۱۳۸۴: ۲۴۲)

نام این داستان‌ها *آذر، ماه آخر پاییز* است. این مجموعه شرح مبارزه و شکنجه و مرگ آدم‌ها در دهه ۱۳۲۰ است. فضای این اثر متأثر از فضای شکست حزب توده بعد از خروج نیروهای شوروی، شکست فرقه دموکرات، شکست قیام افسران خراسان، و از هم پاشیده شدن سازمان‌ها و نهادهای نمایندگی حزب در شهرهای مختلف، از جمله شاهی در مازندران، است؛ فضای ترس و رعبی که در داستان اول این مجموعه، «به دزدی رفته‌ها»، به خوبی منعکس شده است: دو تا کارگر می‌آیند توی ساختمانی مسکونی تا ناودان را تعمیر کنند. کلفت خانه و زن خانه هر یک تصور می‌کنند یکی از آن‌ها از ساختمان بیرون رفته و دیگری مانده است تا سر فرصت دست به دزدی بزند. اما، آن‌ها عملاً رفته‌اند و فقط ترس و وحشت به جا گذاشته‌اند.

در داستان «آذر، ماه آخر پاییز»، احمد، عضو شاخه نظامی حزب، در خانه راوی داستان پنهان شده است تا راوی وسایل او را از مادر و زنش بگیرد و بعد از کشور خارج شود. راوی دچار ترس و وحشت است مبادا نیروهای حکومتی در تعقیب او باشند. مادر احمد، ضمناً، پاکتی آجیل، به عنوان توراھی، به راوی می‌دهد تا به دست احمد برساند. همراه راوی شکل و شمایل پاکت را دست می‌اندازد که از برگ‌های

دفترمشق بچه‌ها درست شده است. راوی نخست ناراحت می‌شود. آن دفتر او را یاد مشق‌های کودکی‌اش می‌اندازد؛ یاد گذشته‌اش. اما، سرانجام او پاکت را به بیرون از ماشین پرت می‌کند. پاکت نشانه گذشته است و مانع حرکت احمد به سوی فردا. وقتی راوی خبر کشته شدن احمد را از رادیو توی رستوران می‌شنود، سخت تکان می‌خورد. آشفته و ناراحت شروع می‌کند به قدم‌زدن دور مجسمه فردوسی. به فکر عرق‌خوری می‌افتد. این کار را نمی‌کند و تصمیم می‌گیرد راه احمد را دنبال کند. اگر در این داستان فردوسی نماد گذشته‌ای است که باید آن را ترک کرد، در داستان «به یادگار سپرده» این شمعدان‌ها هستند که باید رهایشان کرد: زن احمد حالا بعد از کشته شدن او با فقر دست به گریبان است. شمعدان‌ها را گروه بانک گذاشته است تا خرج درمان پسرش را فراهم کند. شمعدان‌ها نماد شادی‌ها و خوشبختی او در کنار احمد هستند. زن، سرانجام، از بازپس گرفتن شمعدان‌ها منصرف می‌شود و بانک را ترک می‌کند.

در داستان «تب عصیان» یک زندانی را می‌بینیم که می‌خواهد در اعتراض به شکنجه یک زندانی دیگر اعتصاب کند. با بقیه زندانی‌ها صحبت می‌کند. آن‌ها نمی‌پذیرند و او خود به تنهایی اعتصاب می‌کند؛ عملی که سرکوب او را به دنبال دارد.

در داستان «در خم راه»، کهزاد عملی برخلاف عمل قهرمان داستان «تب عصیان» انجام می‌دهد. او، که بر خان شوریده است، همراه پدرش فرار می‌کند. نوکرهای خان او را تعقیب می‌کنند. در راه پدر، نماد گذشته، او را به برگشتن و درخواست عفو از خان تشویق می‌کند. اما، کهزاد نمی‌پذیرد. در جایی از داستان پدر برای آوردن آب به سرچشمه می‌رود و از کهزاد جدا می‌شود. فشنگ‌های کهزاد هم پیش اوست و کهزاد فقط دو فشنگ دارد. نوکرهای خان پدر را گیر می‌آورند. شکنجه‌اش می‌دهند تا جای کهزاد را بگوید. کهزاد از دور شاهد شکنجه و زجر پدر است. او باید تصمیم بگیرد: آیا تیراندازی کند؟ آن هم با دو فشنگ؟ پیداست که این کار بی‌فایده است. بنابراین،

با اینکه می‌بیند دارند پدرش را سنگ‌چین می‌کنند، کاری نمی‌کند و به انتظار فرارسیدن روزی می‌ماند که او از خان انتقام بگیرد.

در داستان «میان دیروز و فردا»، شاهد تقابل دو رفتار هستیم: رفتاری عصیانی و رفتاری اندیشیده. ناصر، نماینده اندیشه حساب‌شده، باید بر عصیان رمضان غلبه کند و راه درست را به او نشان دهد. آن دو شکنجه شده‌اند و اکنون در زندان‌اند. ناصر مهندس جوانی است که از طرف سازمانش برای فعالیت در میان کارگران به شاهی آمده است. رمضان نیز روستایی بی‌سواد است که در کودکی شاهد مرگ برادرش به دست مأمور املاک بوده است. او سختی‌های زیادی کشیده و حالا هم به حزب پیوسته است. او را شکنجه می‌کنند تا محل اختفای اسلحه‌ها را بگوید. احساساتش سخت جریحه‌دار شده است، چون شکنجه‌گران سبیلش را سوزانده‌اند. او هم تصمیم می‌گیرد آن‌ها را مچل کند و به محلی ببرد که در آنجا در واقع سلاح نیروهای حکومتی پنهان است؛ سلاحی که برای روستائیان فرستاده شده تا در سرکوب انقلابیون از آن استفاده شود. ناصر، که می‌داند عمل رمضان ثمری جز کشته‌شدن او ندارد، می‌کوشد مانع این کار شود. داستان با نوید دمیدن صبح‌های روشن در روستاها و شهرها به پایان می‌رسد.

داستان‌های این مجموعه تقریباً به‌تمامی درگیر دو مسئله اصلی است: انتخاب میان گذشته و آینده یا فردا. انتخاب میان اقدام یا دست‌شستن از عمل و انتظار برای رسیدن زمانی که دیگر باید وارد کارزار شد. پاسخ این پرسش‌ها را یک صدای رسا و بی‌لرزش می‌دهد که هیچ تردیدی در درستی کلامش ندارد. این صدا پس از شک‌ها و تردیدها و ترس‌ها و وحشت‌ها به طنین درمی‌آید و شخصیت داستان را راهنمایی می‌کند؛ هدف را به او گوشزد می‌کند؛ خطاها و کجروی‌های احتمالی‌اش را یادآور می‌شود؛ به او اطمینان می‌بخشد و خواهان پایداری، استقامت، و ایمان و وفاداری به آرمان است. از نظر او، برای این آرمان هر چیزی را می‌شود فدا کرد. این صدا از قبل پاسخ را می‌داند و کنش

داستان را به سمتی می‌کشاند که می‌داند درست است. اگر شخصیت داستان به حرفش گوش نداد، سزای عملش را می‌بیند. از نظر او، رفتار و اعمال قهرمانان داستان یک معنا بیشتر ندارد؛ همان که او می‌گوید: آن‌ها یا به صواب‌اند یا در خطا. حد میانه‌ای وجود ندارد. آن‌ها یا به گذشته تعلق دارند یا به آینده. قهرمانان آینده نماینده آن چیزی هستند که باید باشند. آن‌ها نماینده فردا هستند. از این رو، تزلزل و دودلی و تردید شایسته آن‌ها نیست. از اینجاست که صدای واحد داستان هر بار که آن‌ها مرتکب خطایی می‌شوند سرزنششان می‌کند و می‌کوشد به راه راست بکشاندشان. صدا گوشزد می‌کند که زمانی خواهد رسید که در مسیر مسابقه کسی که در پشت سر ما ایستاده است شلیک خواهد کرد و ما شروع به دویدن خواهیم کرد؛ زودتر از آن اشتباه است. (گلستان، ۱۳۸۵: ۱۴۶)

این امید با روشنی و نور و صدای یکنواخت ماشین‌های کارخانه و صدای پیوسته قطارها پیوند دارد. در داستان «آذر، ماه آخر پاییز» این امید مثل تصویری دائمی جلوی چشم راوی او را از ترس و نگرانی نجات می‌دهد:

«هر جا می‌رفتم، در زمینه یک خیال می‌رفتم. یک چیز هیچ کجا مرا رها نمی‌کرد. مثل اینکه دنیا را یک‌دست نقش زده بودند و من با هر چه می‌رفتم روی این نقش‌های یک‌دست و یک‌جور می‌رفتم؛ همه‌اش با خیال احمد بودم؛ احمدها؛ همه این‌هایی که فهمیده بودند کاری بر عهده دارند؛ همه این‌هایی که اراده‌شان را دنیایی ملتهب و شعله‌های زندگی آب می‌داد؛ همه دست‌هایی که برای فردا پیش آمده بودند». (همان: ۴۱)

صدا به راوی یادآوری می‌کند که بچه احمد در ترس و هجوم سرنیزه و هفت‌تیر به دست‌ها به دنیا آمده است. اما، کودک به دنیا آمد و او کودک فرداست. (همان)

«اما کی فردا خواهد آمد؟ چه وقت؟ امسال؟ سال بعد؟ بهار که بیاید؟ احمد فردا می‌رود. احمد فردا می‌رود. بچه‌اش را ندیده است. خواهد دید». (همان: ۴۴)

راوی، پس از آنکه خیر کشته‌شدن احمد به گوشش می‌رسد، شروع می‌کند به چرخ‌زدن دور مجسمه فردوسی:

اما زندگی او برای من چه بسیار معنی داشت! احمد از ظلم و سیاهی و تحقیر و فساد گریخته بود و رفته بود که فردای پُربرکتی بسازد. (همان: ۴۶)

اگر احمد نماینده فرداست، فردوسی، مجسمه فردوسی، نماینده گذشته است: «مزخرف! این چیست که ساخته‌اند ... که این طور قوز کرده! بدبخت‌ها مجسمه ساخته‌اند برای مملکت مجسمه‌ها! مجسمه مرده‌ها برای مجسمه‌های مرده. مجسمه هزارسال پیشی‌ها برای مجسمه‌های مرده ده‌هزارساله ... همه‌اش شعر، همه‌اش حرف، همه‌اش یادگار درست و نادرست ده‌هزار سال پیش، همه‌اش قمه و کلاهخود بابای بابای بابای هفتاد هزار سال بابای پیش‌تر از بابام، همه‌اش ادعا: «نمیرم از این پس که من زنده‌ام» هو!» (همان: ۴۸)

بعد، به فکر می‌افتد که برای فراموشی برود عرق بخورد. اما در اینجا باز همان صدا به گوش می‌رسد:

«احمد مرده است و تو خواستی عرق بخوری ... عرق بخوری که چه؟ که چه بشود؟ که احمد مرده که تو عرق بخوری ... با عرق خوری تو که احمد زنده نمی‌شود. فردا چه می‌کنی؟ پس فردا چه می‌کنی؟ بعدش چه می‌کنی؟» (همان: ۴۹)

در نهایت، صدا به او اندرز می‌دهد:

«[احمد] در راه فردا مرده، اما چیزی برجا گذاشته: هوشنگ ... هوشنگ باید بزرگ شود. خیلی وقت است که شب است و تو همه‌اش در این میدان خالی و کنار این چمن‌های لجمار و گرد این یادگار گذشته با سایه‌های خودت گردیده‌ای. از راهی برو. از راهی که تو را به خانه خودت برساند و تو و فردا و نگاه‌داری از بازمانده احمد». (همان: ۵۰)

برخلاف راوی، که راهی را برمی‌گزیند که صدا از او انتظار دارد، شخصیت داستان

«تب عصیان» راهی را می‌رود که صدا تأییدش نمی‌کند. به نظر راوی، که نماینده این صداست، زندانی دچار اوهام و توهمات خود است. او واقعیت زندان را نمی‌بیند و در خیال سیر می‌کند. تصور می‌کند به محض آنکه راه افتاد، دیگران نیز از او تبعیت خواهند کرد. او شاد است که «ناتوانی‌ها را در کوره اعتصاب دسته‌جمعی برای همیشه خواهد سوزاند. شاد است که دوستانش اساطیری می‌سازند که سرچشمه الهام آیندگان خواهد شد» (همان: ۵۱). و می‌دید که «از گذشته نگاه انتظار می‌آمد و از آینده نگاه توقع» (همان: ۶۱). در آخر داستان معلوم می‌شود که کسی با او همراهی نمی‌کند: «تنها بود. جبروت کوهستان با باریکه‌های برفی که بر پشت داشت از همه چیز بالاتر بود و از دامنه آن چشم آینده نگاه انتظار و شماتت به حال می‌افکنند». (همان: ۶۳)

گلستان درباره این داستان می‌گوید:

«در حقیقت، او هست که دارد خیانت می‌کند به نفس مقاومت. او می‌خواهد یک عده را از توی زندان بکشد بیرون و با همه اینکه اسلحه ندارند، قوه ندارند، یک مقدار مقاومت اخلاقی و ایمان دروغی نشان بدهد. این از لحاظ بقیه زندانی‌ها منطقی یا عملی نیست و در نتیجه خودشان قربانی می‌شوند ... مسئله توی زندان بودن یا توی زندان نبودن نیست که؛ مسئله هدف وسیعی است که به خاطر آن حاضری توی زندان بیفتی. آن هدف همیشه شرط است ... در حقیقت، این قصه قصه یک آدم ساده‌لوح است. یک آدم نجیب، یک آدم رمانتیک. رمانتیسیسم هیچ وقت ضامن پیروزی یک ایده‌ال نمی‌تواند باشد. عصیان رمانتیک غلط است. عصیان حساب‌شده درست است». (گلستان، ۱۳۸۶: ۱۶۲-۱۶۳)

و این کاری است که کهزاد در داستان «در خم راه» می‌کند؛ یعنی با اینکه شاهد شکنجه پدرش است، کاری نمی‌کند و منتظر می‌ماند تا روزی برسد تا بتواند انتقامش را از خان بگیرد: «فایده‌اش چه بود؟ می‌کشتندش. تمام می‌شد. چه فایده؟ اما حالا مانده است. زنده است. بین چه کارها بکند». (گلستان، ۱۳۸۵: ۹۱)

اگر داستان «تب عصیان» داستان آدمی هیجان‌زده و رمانتیک است که بدون اندیشه دست به عمل می‌زند و داستان «در خم راه» داستان آدمی صبور و اهل فکر است که دستخوش هیجان نمی‌شود و عاقلانه عمل می‌کند، داستان «میان دیروز و فردا» داستان رویارویی این دو آدم است؛ داستان غلبه فکر بر احساس و هیجان، غلبه خودآگاهی بر خودانگیختگی و عمل بی‌واسطه و بی‌اندیشه. این فرایند نخست در خود ناصر رخ می‌دهد. او قبل از آنکه به صفوف انقلابی‌ها بپیوندد، در پی لذت‌های زندگی بوده است. چون تصور می‌کرده بالاخره روزی خواهد مرد؛ پس بهتر است خوش باشد. در این حال او در سطح زندگی حسی است؛ اگرچه لذت‌ها برای او طعمی گس دارند. هنگامی که در کافه نشسته است و شیرقهوه‌اش را هم می‌زند، می‌شنود که در خیابان درگیری شده است. در اینجا با فردی انقلابی آشنا می‌شود و از طریق او به جریان انقلاب می‌پیوندد. حالا وظیفه اوست که رمضان را از ماندن در سطح زندگی حسی و گرفتن تصمیم‌های احساسی بیرون بکشد و به سطح آگاهی دقیق و حساب‌شده برکشد. ضمناً به ناجوانمردی‌ها و حقه‌بازی بعضی از اعضای حزب هم فکر می‌کند. زندگی آن‌ها در سطح دیگری از زندگی حسی مانده است: کسانی که گرفتار قمار و مستی و فریب و «تحریک بی‌جا برای کسب سود شخصی بیش از کار با ریشه» شده بودند. دیده بود که «چگونه مستی پیشروی هر امکان نیکی را تباہ کرده بود.» (همان: ۱۲۶)

نتیجه‌گیری

احتمال خروج نیروهای شوروی از ایران اعضا و هواداران حزب توده را، که به حضور این نیروها مستظهر است، نگران و آشفته می‌کند. همه از حزب انتظار دارند دست به کاری بزنند. مثلاً، قدرت سیاسی و نظامی را در دست بگیرد، اما حزب کاری نمی‌کند و حتی قیام افسران خراسان را، که وابسته به حزب‌اند، محکوم می‌کند.

با خروج نیروهای شوروی از ایران، حکومت شاه نیز در صدد دستگیری و آزار و اذیت اعضا و هواداران حزب است. بحث‌ها و مناقشاتی درباره بی‌کفایتی و بی‌صلاحیتی سران حزب و برخی از اعضای آن درمی‌گیرد. خود حزب تا حدی با این اعتراضات هم‌نوا می‌شود و وعده اصلاحات می‌دهد. اما، عملاً هیچ اتفاقی نمی‌افتد. از این لحاظ، نباید نقدهای راوی داستان *آذر*، ماه *آخر پاییز* را از سران حزب به حساب اعتراض شخصی نویسنده به این موضوع قلمداد کرد. در اینجا نیز او هم‌نوا با خط رسمی حزب حرکت می‌کند. سردرگمی، اندوه، و خشم وجه غالب روحیه اعضا و هواداران می‌شود. از این لحاظ که چرا حزب دست به هیچ عملی نزده است. حزب آن‌ها را به مدارا و تحمل و صبر دعوت می‌کند و مدعی است که وقت عمل هنوز فرانسیده است. این وضعیت به‌خوبی در داستان‌های *آذر*، ماه *آخر پاییز* منعکس شده است. با این حال، پاسخ گلستان، مانند پاسخ حزب، کمتر سراسر است و بیشتر به صورت هنری در غالب شخصیت‌ها و کنش‌های داستان مجسم شده است. زندگی شخصی نویسنده، جدایی بعدی او از حزب توده، استخدام او در شرکت نفت، و پیش‌گرفتن مسیری جز مبارزه حزبی مبنایی شد برای آنکه این تصور به وجود آید که این اثر مقدمه این نوع زندگی است؛ چنان‌که عابدینی تصور کرده است؛ به این معنی که عابدینی اثر را بر مبنای رویدادهای بعدی زندگی شخصی نویسنده تفسیر کرده است. یعنی نتیجه را علت تلقی کرده است. حال آنکه، مطابق با نظریه بازتاب، جزئیات روان‌شناختی، زندگی فردی نویسنده، و ادعای شخصی او نمی‌تواند ملاک و مبنای تفسیر یک اثر باشد. بر مبنای این نظریه، آنچه در تحلیل منشأ توجه است وضعیت‌های ملموس و فاکت‌های موجود است. در اینجا هم ما با دو وضعیت موجود - یکی درونی و یکی بیرونی - سروکار داریم. از یک طرف، وضعیتی که حزب، هواداران، و اعضا در دوره مورد بحث درگیر آن‌اند و، از طرف دیگر، خود اثر، که بازتابی از این وضعیت است. استفاده نویسنده از

فنون و شگردهای روایی مدرن این گمان را به وجود آورده است که او نویسنده‌ای فرمالیست است و نویسنده فرمالیست در واژگان نقد ادبی چپ به معنی نویسنده برج عاج‌نشین و رفاه‌طلب است؛ حال آنکه این فقط سطح قضیه است و گلستان در همه این اثر تابع نگاهی است که به «رنالیسم سوسیالیست» مشهور است؛ اگرچه از تکنیک‌های آشکار این مکتب در بیان استفاده نمی‌کند.

به طور کلی، می‌توان در این داستان‌ها یک الگوی کلی دید؛ همان‌الگویی که الگوی مسلط بر داستان‌های رئالیست سوسیالیستی است؛ یعنی الگوی رابطه شاگرد و استاد. رابطه کسی که رهرو است و کسی که دستگیر و راهنماست. رهرو در مرحله گذار است و از مرتبه حسی به مرتبه عقل و اندیشه و روشنی می‌رسد. در داستان‌های رئالیست سوسیالیستی قهرمان مثبت اصلی رمان از همان ابتدا در مرتبه روشنی و عقل قرار دارد. مثلاً، پاول در رمان *مادر کورگی* - که بعداً به سرنمون و دستور کار رمان رئالیست سوسیالیستی در دوران استالین تبدیل می‌شود - حتی در چهارده‌سالگی آدم مبارزی است. مادر او، در مقام شاگرد، تحت تأثیر رفتار انقلابی او قرار می‌گیرد و راه او را انتخاب می‌کند. تحول قهرمانانی که مقام پایین‌تری دارند در رمان رئالیست سوسیالیستی از درون صورت نمی‌گیرد. یک عامل بیرونی، یک عامل آموزشگر آن‌ها را متحول می‌کند. برخلاف آنچه در رمان انقلابی قرن نوزدهم روسیه می‌بینیم، مثلاً در *چه باید کرد؟*، از چرنیشفسکی: در اینجا قهرمان، با مساعی خودش، با نیروی اراده‌ای درونی بر خود لذت‌جوی حسی‌اش غلبه می‌کند. این نیروی متحول‌کننده در رمان رئالیست سوسیالیستی خودی بیرونی است. او نماینده حزب یا در نهایت نماینده نیروهای تاریخ و در دوران استالین نماینده ایدئولوژی حاکم است. (Clark, 1981: 46-49)

در داستان‌های این مجموعه هیچ یک از قهرمانان به معنای دقیقی که در داستان رئالیست سوسیالیستی می‌بینیم مثبت نیستند. این‌ها، برخلاف شخصیت‌های این نوع

رمان، دچار تردید، ترس، وحشت، و نومییدی‌اند. به عبارتی، آن‌ها بیشتر شاگرد و رهروند. قهرمانان اصلی مثبت اصلاً در داستان حضور عینی و ملموس ندارند. آن‌ها یا کشته می‌شوند، مثل احمد، در داستان *آذر، ماه آخر پاییز*، یا فقط در یاد قهرمان داستان حضور دارند؛ وقتی دارد به بازبینی گذشته خود می‌پردازد، مثلاً ناصر وقتی به یاد روزی می‌افتد که با فردی انقلابی آشنا می‌شود و اوست که ناصر را به مبارزه می‌کشاند.

با این حال، حضور شخصیت مثبت به شکل دیگری میسر می‌شود. او صدای خطابگر این داستان‌هاست. او بیرون از التهاب‌ها و هیجان‌ها و نومییدی‌های قهرمانان داستان‌ها ایستاده است و از همه چیز اطلاع دارد. او هم گذشته را می‌بیند هم آینده را؛ اوست که امر و نهی می‌کند؛ سرزنش می‌کند؛ اصلاح می‌کند؛ راه درست را نشان می‌دهد؛ با چشم شماتت بر خاطیان می‌نگرد؛ و به رهروان وفادار با ملاحظت و مهربانی نگاه می‌کند. او صدای تاریخ و صدای حزب است. وظیفه او این است که نشان بدهد در این لحظه تاریخی چرا نباید دست به عمل زد و عمل بدون اندیشه و بدون آمادگی چه عواقب خطرناکی دارد. وظیفه او این است که با صدور حکم به ناامیدی‌ها پایان دهد و از رهروان بخواهد تا روز موعود برای عمل در انتظار بمانند. ضعف‌ها و فسادها و سستی‌ها برطرف که شد، امید قوت خواهد گرفت و «فردا» از راه خواهد رسید.

منابع و مأخذ

- آبراهامیان، یروند (۱۳۹۳). *کودتا*، ترجمه ناصر زرافشان، تهران: نگاه.
- آلتوسر، لویی (۱۳۸۷). *ایدئولوژی و سازوکارهای ایدئولوژیک دولت*، ترجمه روزبه صدرآرا، تهران: نشر چشمه.
- الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۰). *جامعه‌شناسی هنرها*، ترجمه اعظم راودراد، تهران: نشر متن.
- ایگلتن، تری (۱۳۸۱). *درآمدی بر ایدئولوژی*، ترجمه اکبر معصوم‌بیگی، تهران: نشر آگه.
- پوینده، محمدجعفر (۱۳۸۱). *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، تهران: نشر چشمه.
- تفرشیان، ابوالحسن (۱۳۵۹). *قیام افسران خراسان*، تهران: نشر علم.
- توسلی، غلام‌عباس (۱۳۶۹). *نظریه‌های جامعه‌شناسی*، تهران: انتشارات سمت.

- جامی (۱۳۸۱). *گذشته چراغ راه آینده است*، تهران: ققنوس. جامی [اسم مستعار] (۱۳۸۱) *گذشته چراغ راه آینده است*، تهران، ققنوس
- جاهد، پرویز (۱۳۸۴). *نوشتن با دوربین*، تهران: نشر اختران.
- خامه‌ای، انور (۱۳۷۲). *خاطرات سیاسی*، تهران: نشر گفتار.
- خسروپناه، محمدحسین (۱۳۸۹). «سراغاز رئالیسم سوسیالیستی در ایران»، *فصلنامه زنده‌رود*، (۵۲): ۱۹۹-۲۲۹.
- ساجکوف، بوریس (۱۳۸۸). *تاریخ رئالیسم*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: نشر لاهیتا.
- عابدینی، حسن (۱۳۶۹). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*، تهران: نشر تندر.
- قزلسفلی، محمدتقی (۱۳۸۹). «رئالیسم سوسیالیستی چیست؟»، *فصلنامه زنده‌رود*، (۵۲): ۹-۳۰.
- گرانت، دیمان (۱۳۷۵). *رئالیسم*، ترجمه حسن افشار، تهران: نشر مرکز.
- گلستان، ابراهیم (۱۳۸۵). *آذر، ماه آخر پاییز*، تهران: بازتاب نگار.
- گلستان، ابراهیم (۱۳۸۶). *گفته‌ها*، تهران: بازتاب نگار.
- لوونتال، لئو (۱۳۸۶). *رویکرد انتقادی جامعه‌شناسی ادبیات*، ترجمه محمدرضا شادرو، تهران: نشر نی.
- هاشمی‌نژاد، قاسم (۱۳۹۲). *بوته بر بوته*، تهران: هرمس.

Clark, Kateria (1981). *The Soviet Novel*, London: Universtiy of Chicago.

Eagleton, terry (1977). *Form, Ideology and Secret Agent :in the sociology of literature* (editor: Diana laurenson): University of keele.

Williams,Raymond,(1977)*Marxism and literature*,New York,Oxford Univercity Press.

<http://tarikhirani.ir/fa/news/4/bodyView/792s>