

## پدرسالاری در *بامداد خمار* (با تکیه بر نظریات آلتوسر)

امیرحسین صادقی\*

مربی زبان و ادبیات انگلیسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه قم

(تاریخ دریافت: ۸۶/۱۱/۲۰، تاریخ تصویب: ۸۷/۷/۲۷)

### چکیده

مقاله حاضر به موضوع روابط قدرت و چگونگی حفظ آن در رمان *بامداد خمار* بر اساس نظریات آلتوسر (Althusser) (۱۹۹۰-۱۹۱۸) اندیشمند فرانسوی می‌پردازد. به باور آلتوسر فرایند حفظ قدرت به دو شکل صورت می‌پذیرد. در دوره ما قبل مدرن، حکومت‌ها با توسل به دستگاه‌های سرکوب‌گر (suppressive apparatuses) همچون ارتش، زندان، و ... قدرت خود را حفظ می‌کردند اما، در دوره مدرن شیوه حفظ قدرت، نامحسوس و از طریق دستگاه‌های ایدئولوژیکی (ideological apparatuses) همچون آموزش، ادبیات و ... صورت می‌پذیرد. رمان *بامداد خمار* روایت مسیر هشتاد ساله تغییر جامعه ایرانی از یک جامعه سنتی به مدرن است. به همین دلیل به روشنی می‌توان روند تغییر شیوه حفظ قدرت، از شکل سنتی خشن به شکل نامحسوس و ایدئولوژیک مدرن را در آن دید. مهمترین محمل تجلی قدرت در جامعه ایرانی خانواده و مصداق عینی نمود این قدرت، پدرسالاری است. نوشته حاضر به بررسی چگونگی حفظ این نمود قدرت (پدر سالاری) در رمان *بامداد خمار* می‌پردازد. در مقاله حاضر با تکیه بر عناصر داستانی در این رمان استدلال شده است که این رمان پیش از آن که داستانی رمانتیک باشد، روایتی است درباره روابط قدرت در جامعه ایرانی از دوران سنتی تا دوره مدرن.

**واژه‌های کلیدی:** بامداد خمار، حاج سید جوادی، ایدئولوژی، پدر سالاری، مصدوره به مطلوب، آلتوسر.

## مقدمه

گی (Gee) معتقد است که زبان سیاسی است. سیاست در اینجا به معنای «هر چیز و هر جایی است که روابط و هم‌کنشی‌های انسانی معانی تلویحی در بارهٔ چگونگی تقسیم کالاهای اجتماعی دارند». (۲) کالای اجتماعی هم هر چیزی (پول، علم، توانایی کلامی،...) است که منبع قدرت، منزلت و ارزش است. بر همین اساس است که نوتاریخ‌گرایان ادعا می‌کنند ادبیات از جمله نهادهایی (institution) است که ایدئولوژی‌های حاکم در هر جامعه‌ای با تکیه بر آن ارزش‌های مورد نظر خود را ترویج و تحکیم می‌کنند. هر متن ادبی، همچون یک متن تاریخی، متشکل از بازنمودها یا ساختارهای کلامی است که در واقع بر ساخته‌های فرهنگی (cultural constructs) یا محصولات ایدئولوژیکی یک دورهٔ خاص‌اند. این بازنمودهای فرهنگی و ایدئولوژیکی عمدتاً در خدمت باز تولید، تحکیم، و تبلیغ ساختارهای قدرت مسلط و حاکم‌اند. (آبرامز)

ناقدان بسیاری به رمان *بامداد خمار* پرداخته‌اند. اما اکثریت قریب به اتفاق آنان به این اثر تنها در حکم یک نوشتهٔ جذاب و سرگرم‌کننده پرداخته‌اند و بر همین اساس تنها به دنبال توضیح دلایل فنی و ادبی جذابیت، و گاهی هم عدم موفقیت، این رمان فارغ از اهمیت آن در حکم یک متن و تولید فرهنگی بوده‌اند. محمد بهارلو در یکی از اولین نقدهای نوشته شده بر *بامداد خمار*، موفقیت آن را در حفظ حالت تعلیق «شهرزاد گونه» در طول داستان عنصر اصلی موفقیت‌اش بر می‌شمرد و بر موفقیت نویسنده در فضا سازی مناسب و استفاده از «زبان ساده» و سر راست و بیان «صریح و مستقیم نویسنده» تأکید می‌کند. (۵۰) به گمان بهارلو، این داستان توانسته است خواننده را متقاعد کند که «آنچه را می‌گوید، به عنوان «واقعیت» باور کند» (۵۱). اما وی از این فراتر نمی‌رود چرا که نقطه شروع عملکرد ایدئولوژی همین جا است. «اگر یک داستان قانع‌کننده باشد، ایدئولوژی که توسط آن منتقل و بازتولید می‌شود از بخت بالایی برای پذیرش غیر مستقیم از سوی نویسنده برخوردار خواهد بود». (هرمن ۲۱۸) بهمن بازرگانی هم در مقاله‌ای دلیل اصلی موفقیت این اثر را موفقیت در خلق نثر زنانه و جذاب در برابر نثر مردانه حاکم بر نوشته‌های اغلب زنان می‌داند. جالب آن که وی معتقد است که بکار گرفتن این نثر، نوعی اعتراض و رهایی از «سلطه و سیاست فرهنگ کهنهٔ مردسالار است» (۵۲) اما این موضوع را فقط به سبک نثر اثر محدود می‌کند و از آن فراتر نمی‌رود. در ادامه بازرگانی هم بر فضا سازی موفق دست کم در بخش اول داستان تأکید می‌کند.

حسن عابدینی اما در رویکردی همدلانه و بر خلاف نظر کاملاً منفی هوشنگ گلشیری در

مجله آدینه (۱۳۷۵) درباره این رمان نظری متفاوت دارد. وی با تکیه بر این که این رمان اثری عامه پسند است، معتقد است که رمان‌های عامه‌پسند بهتر از آثار پیچیده دغدغه‌های دوران خود را آشکار می‌کنند (۱۳۷۶)

از جمله بر ساخته‌های فرهنگی مهم در ساختار جامعه ایرانی/ جهانی پدرسالاری است. رمان *بامداد خمار* با بهره‌گیری از ساختار ویژه معنا ساز ذهنیت ایرانی بر آن است این برساخته مهم فرهنگی را در قالب ایدئولوژی امری طبیعی و حتی فطری (essential) جلوه دهد تا از این راه با ارایه چهره‌ای جدید و بازسازی شده از پدر سالاری به تجدید حیات آن کمک کند. این گونه است که از این منظر می‌توان این رمان را در واقع به یک نهاد در خدمت ایدئولوژی غالب در نظر گرفت، اثری که به گونه‌ای شگفت‌انگیز مورد استقبال جامعه ایرانی در عصر مدرن قرار می‌گیرد.

این همه در قالب نظریه تحکیم قدرت که توسط آلتوسر نظریه‌پرداز فرانسوی ارایه شده است، قابل بررسی و تحلیل است. این رمان با گستردن زمان وقوع داستان به یک دوره هشتاد ساله پر تحول در جامعه ایرانی هر دو شیوه حفظ قدرت مورد نظر آلتوسر را، که در ادامه بحث تشریح خواهد شد به تصویر کشیده است.

## بحث و بررسی

### تاریخچه بحث نظری

واژه ایدئولوژی را اولین بار دستودوترسی (Destutt de Tracy) فرانسوی در سال ۱۷۹۶ به کار برد. (هاوکس، ۶۰-۵۹) وی با پیروی از نظریات تامس هابز و کاندیاک (Condillac) بر این باور بود که انسان واجد هیچ اندیشه ذاتی نیست و تمامی افکار انسان تحت تأثیر احساس او شکل می‌یابند. از طرفی «هیچ چیزی برای ما موجود نیست، مگر از طریق ذهنیتی (idea) که ما از آن داریم». (هاوکس ۶۰) سرانجام آنکه موجودات خالق ذهنیت (idea) اند اما ذهنیتی که هر فرد از یک موجود دارد به هیچ وجه نمی‌تواند وافی به مقصود و نشان دهنده تمامیت و اصل آن موجود باشد. در نتیجه تنها راه اجتناب از این تفکر شکاکانه که «معرفت واقعی ممکن نیست» تجزیه و تحلیل روند تبدیل موجودات مادی به اشکال ذهنی (ideal forms) است که تریسی (Tracy) نام این علم را ایدئولوژی (ideologie) نامید.

اما در دوره مدرن، ایدئولوژی این معنای خود را از دست داده است. اسلاوی ژیزک در کتاب *شناخت ایدئولوژی*، آن را این گونه تعریف می‌کند: «یک نظریه، مجموعه‌ای از عقاید،

اندیشه‌ها و مفاهیم که بر آند تا ما را به «حقیقت» داشتن خود قانع کنند، اما در واقع در خدمت منافع یک قدرت بی‌نام خاص‌اند» (۱۰). ایدئولوژی این گونه نیز تعریف شده است: «مجموعه‌ای از هنجارها و عقایدی که در نتیجه تقویت مداوم اما اغلب نامحسوسشان از سوی نیروهای مسلط اجتماعی، طبیعی به نظر می‌رسند». (هرمن ۲۱۷) این تعریف از ایدئولوژی را اولین بار آنتونی گرامشی (Gramsci) (۱۹۳۷-۱۸۹۱)، متفکر و فعال سیاسی ایتالیایی در کتاب *یادداشت‌های زندان* (۳۴-۱۹۲۹) مطرح ساخت. واژه‌ای که وی برای مترادف ایدئولوژی به کار می‌برد «هژمونی» (hegemony) است. منظور گرامشی از این واژه «زنجیره ابزار مادی و غیر مادی (ایدئولوژیکی) است که طبقه حاکم اجتماعی با بهره‌گیری از آنها قدرت خود را حفظ می‌کند». (هاوکس ۱۱۴) این معنا به صورت تلویحی ایدئولوژی را وارد گستره تعارض قدرت طبقاتی می‌کند. آلتوسر (Althusser) (۱۹۹۰-۱۹۱۸) اندیشمند فرانسوی با پی گرفتن افکار گرامشی، نظریه خاص خود را در زمینه ایدئولوژی ارائه کرد.

مهمترین بخش نظریه آلتوسر که در کتاب *لنین و فلسفه (Lenin and Philosophy)* مطرح شده است به موضوع فرایند حفظ قدرت در حکومت‌های سرمایه‌داری (کاپیتالیست) مدرن می‌پردازد. به باور وی این فرایند با توسل به دو نوع نهاد صورت می‌پذیرد. نوع اول دستگاه‌های قهریه حکومتی (repressive state apparatus) همچون پلیس، دادگاه، نیروی نظامی و... نوع دوم دستگاه‌های ایدئولوژیکی حکومتی (ideological state apparatus) از قبیل خانواده، کلیسا، احزاب سیاسی، رسانه‌ها و نظام آموزشی‌اند. نوع اول با توسل به خشونت و نوع دوم با تکیه بر ایدئولوژی عمل می‌کنند. نتیجه این که ایدئولوژی در نهادهای مادی متجلی می‌شود. به نقل از آلتوسر «ایدئولوژی همیشه در یک دستگاه موجودیت می‌یابد [و] این موجودیت مادی است». (هاوکس ۱۱۸) اگر با گرامشی موافق باشیم که «روایت مهمترین شکل تولید فرهنگی است که هنجار را به تصویر می‌کشد و هژمونی را بنیان می‌نهد و یا حفظ می‌کند» (هرمن ۲۱۸) آنگاه می‌توان یک رمان را مبنای تحلیل چگونگی حفظ ایدئولوژی قرار داد.

نکته مهم بعدی در نظریه آلتوسر مفهوم «نام‌گذاری» (interpellation) است. از نظر آلتوسر هر فرد واجد ذهنیتی (idea) است که توسط نهادها و عملکرد آنها در ذهن وی شکل می‌گیرد. این فرد، دیگر فردیت (individuality) ندارد و نمی‌تواند در شکل‌دهی به هویت خود نقشی ایفا کند، بلکه سوژه‌ای «با موقعیت از پیش تعیین شده است». (تربورن ۷) این امر از راه آنچه که آلتوسر آن را «صدا زدن یا نام‌گذاری» می‌نامد، شکل می‌گیرد. به نظر وی ایدئولوژی

برای هر فرد «زنجیره‌ای از نقش‌های خاص را از پیش در نظر می‌گیرد که فرد درون آنها جای داده می‌شود». (آلتوسر ۱۷۷) مثالی که آلتوسر خود در کتاب *لنین و فلسفه* می‌آورد، روشن کننده است. فردی را در نظر بگیرید که در خیابان قدم می‌زند و متوجه اطراف نیست. یک افسر پلیس هم به دنبال یک مجرم فراری است و برای متوقف کردن او فرمان ایست می‌دهد. فرد عادی ناگهان سر بر می‌گرداند و ناخودآگاه با فرمان پلیس «نام» مجرم را بر خود می‌بیند. جایگاه افراد و هویت آنها در جامعه هم اینگونه از پیش تعیین می‌شود. (آلتوسر)

### ایدئولوژی پدر سالارانه در *رمان بامداد خمار*<sup>۱</sup>

#### مرحله اول: شورش در برابر قدرت

تربورن در *ایدئولوژی قدرت و قدرت ایدئولوژی* بیان می‌کند که «بررسی یک متن یا گفتار در حکم ایدئولوژی تمرکز بر شیوه عملکرد آن [متن یا گفتار] در شکل‌دهی و تغییر هویت انسانی است». (۲) بنابراین بررسی ایدئولوژی پدرسالارانه در *بامداد خمار* در واقع تحلیل شیوه شکل‌دهی و تغییر هویت شخصیت در این رمان خواهد بود. *بامداد خمار* در حکم بخشی از دستگاه ایدئولوژیکی غیر قهریه درسه مرحله به بازسازی و سرانجام تقویت ایدئولوژی پدرسالارانه می‌پردازد. در مرحله اول نویسنده با خلق شخصیتی شورشی جایگاه پدر قدرتمند را - هم در جایگاه پدر مقتدر و هم در جایگاه نماینده طبقه صاحب قدرت - به چالش می‌کشد و از این راه مخاطب را امیدوار به دگرگونی انقلابی در ساختار سنتی قدرت در جامعه بازنمایی شده در درون رمان و به تبع آن به صورت نمادین در جامعه سنتی بیرون از

---

۱- دختری جوان به نام سودابه که از بازماندگان طبقه اشراف است خواستگاری دارد از طبقه «تازه به دوران رسیده. خانواده وی که با این وصلت مخالفانند از وی می‌خواهند که اول به قصه ازدواج عمه‌اش - محبوبه - گوش کند تا شاید درس عبرت بگیرد. سال‌ها پیش محبوبه - که دختر یکی از اشراف سرشناس به نام بصیرالملک است - به شاگرد نجار محله به نام رحیم دل می‌بندد و به رغم مخالفت شدید پدر همه خواستگاران خود از جمله منصور پسر عموی اشرافی خود را رد می‌کند و با رحیم ازدواج می‌کند. پدر او را از بازگشت به خانه خود تحریم می‌کند مگر آن که از رحیم جدا شود. محبوبه و رحیم به خانه محقری که پدر در محله‌ای فقیر برای او خریده زندگی را آغاز می‌کنند. کم کم خوی پست و «سبعانه» رحیم و مادر دسیسه‌گر و طماع او آشکار می‌شود. پس از آن که محبوبه بچه دومش را به عمد سقط می‌کند و در یک اتفاق تنها پسرش را هم از دست می‌دهد پشیمان به خانه پدر باز می‌گردد و در حالی که برای همیشه عقیم شده است به عنوان همسر دوم با منصور ازدواج می‌کند. در پایان سودابه باید درباره آینده خود تصمیم بگیرد.

رمان می‌کند و هم زمان با به تصویر کشیدن واکنش خشن پدر/ صاحب قدرت بر توسل به قوه قهریه (repressive apparatus) در این بخش از رمان که نمایانگر جامعه ما قبل مدرن است، صحنه می‌گذارد. شخصیت محوری قصه که هم به لحاظ نسلی و هم به لحاظ جنسیتی خواسته‌های خود را در تعارض با اصحاب قدرت/ پدر می‌بیند، با شریک ساختن فردی از طبقه پایین که تعارض سنتی با طبقه پدر/ حاکم دارد عزم کرده است تا «یک تنه علیه همه قیام کند» (حاج سید جوادی ۱۲۷). وی در این راه به زعم خود در انتخاب شریک به بیراهه هم نرفته است، چرا که رحیم مردی است قوی با «گردن کشیده و عضلات برجسته ... و دست‌های محکم و قوی... و مردانه» (۲۶) پس می‌تواند در برابر پدر قدرتمند از وی حمایت کند. واکنش‌های اولیه پدر هم به تصمیم دخترش با رحیم موید منطقی بودن انتخاب او است، چرا که پدر محبوبه پس از با خبر شدن از این موضوع با توسل به همان نوع قدرت جسمانی که محبوبه در شخصیت مردانه رحیم یافته است، خشمگینانه فریاد می‌زند «زیادی افسار او را ول کرده‌ام. من این دختر را زیر شلاق سیاه و کبود و هلاک می‌کنم...» (۱۰۴) و به دنبال او می‌رود تا تنبیهش کند، اما محبوبه فرار می‌کند و به اتاقکی تنگ و تاریک در انتهای ساختمان پناه می‌برد و پس از چند ساعت که می‌خواهد به ساختمان اصلی برگردد، احساس می‌کند که به «سلاخ خانه» می‌رود. (۱۰۸) در ادامه نیز پدر/ حاکم وی را در داخل خانه زندانی می‌کند: «آقا جان قدغن کرده که از خانه بیرون بروی» (۱۰۸). هم نوع توصیف محبوبه از رحیم و هم رفتار اولیه پدر حاکی از آن است که معنی قدرت، قدرت جسمانی- حیوانی است و تقابل موجود هم از همین نوع است. هم تقلای عملی پدر برای مهار دختر خود از راه توسل به شیوه‌های خشن و هم گفتمان خشن او نشان دهنده وجود نظام مبتنی بر قوه قهریه (Repressive apparatuses) در ابتدای رمان برای مهار اجزای جامعه (در اینجا افراد خانواده) برای حفظ قدرت در جامعه سنتی است.

اما نکته مهم تر نوع تعریف قدرت در ابتدای رمان است تا شیوه حفظ آن. تصور اولیه شخصیت اصلی رمان از قدرت، همان قدرت ظاهری جسمانی است و همان گونه که پیش از این هم گفته شد، واکنش پدر به خواسته محبوبه این تصور او را تقویت می‌کند و به شیوه‌ای طنزآمیز (ironic) به او اطمینان می‌بخشد تا با تکیه بر قدرت جسمانی معشوق خود بر خواسته خود تأکید کند و در مقابل پدر قدرتمند بایستد. اما در ادامه داستان و پس از ناکام ماندن پدر در جلوگیری از ازدواج محبوبه با رحیم، وی تعریف جدیدی از قدرت را به رخ دخترش می‌کشد. از این پس قدرت بر آمده از ثروت و جایگاه طبقاتی و اجتماعی پدر در مقابل قدرت

جسمانی قرار می‌گیرد. در ادامه داستان محبوبه پله پله با این قدرت آشنا می‌شود و پیامدهای آن را تجربه می‌کند تا تصورش از قدرت در مواجهه با واقعیت بی‌رحم موجود تغییر یابد. هم‌زمان با تغییر تعریف قدرت در این قسمت از رمان شیوه حفظ آن هم، هر چند در ظاهر، تلطیف می‌شود. دیگر از تنبیه جسمانی و گفتمان حیوانی از جانب صاحب قدرت و شکنجه جسمانی از جانب عوامل قدرت در داخل زندان خانه خبری نیست. مادر محبوبه در مقام یکی از وفاداران به دستگاه قدرت وی را به شدت تنبیه می‌کند: «مادرم خم شد و با دو دست گوشت ران چپ و راست مرا از روی لباس گرفت و با تمام قدرت پیچاند... دلم ضعف رفت» (۱۴۲). از این پس تنبیه به شکل تحریم اعمال می‌شود. هر چند شیوه تنبیه تغییر می‌کند، اما هم چنان ملموس و در قالب نظام قوه قهریه می‌گنجد.

این تغییرات در رمان با بهره‌گیری از عناصر روایت داستان به خصوص زاویه دید (point of view)، طرح داستان (plot) و صور خیال (imagery) به نمایش در آمده است. ساختار طرح رمان به گونه‌ای است که مرحله اول خود واجد یک پیش مرحله است. این پیش مرحله که حاصل انتخاب نقطه نظر خاص رمان توسط نویسنده است، درامدی کاملاً آگاهانه بر مرحله اول است. نویسنده رمان با انتخاب راوی سوم شخص و دانای کل برای این مرحله از رمان که پیش از روایت اصلی داستان آورده شده است، به توصیف وضعیت موجود یک خانواده اشرافی - موروئی در دهه هفتاد می‌پردازد که به دلیل ورود فردی همگون به لحاظ اقتصادی، اما ناهمگون به لحاظ فرهنگی (برای خواستگاری از دختر خانواده به نام سودابه) آرامش فئودالیت این خانواده و جغرافیای رؤیایی آن را بر هم می‌زند. مادر خانواده برای قانع کردن دختر خود (نسل جدید) برای صرف نظر کردن از ازدواج با پسر فردی ثروتمند اما «تازه به دوران رسیده» و «جاهل» که به شکلی نمادین می‌تواند تصویرگر آشتی و همراهی طبقه قدرتمند سنتی (اشرافیت فئودال) و طبقه قدرتمند نوپا (بورژوازی) باشد، از وی می‌خواهد که به «قصه» (۱۱) زندگی عمه‌اش که خود روزگاری عامل شکاف در طبقه قدرتمند پدری‌اش شده است، از زبان خود عمه گوش کند. در نتیجه از این پس زاویه دید سوم شخص رمان تبدیل به اول شخص قصه عمه می‌شود. از این راه نویسنده قدرت خود را که در قالب راوی سوم شخص و دانای کل در اوایل رمان متجلی است به راوی سوم شخص می‌سپارد. این انتخاب فنی خواننده (مخاطب عام «قصه» عمه) و سودابه (مخاطب خاص «قصه») را خلع سلاح می‌کند. از این پس این عمه است که از طریق قصه‌اش تا آن جا که می‌تواند واقعیات را بر اساس نظریات نو تاریخ‌گرایان مصادره به مطلوب می‌کند (appropriate) تا هر دو دسته

مخاطبان را به سمت و سوی مورد نظر خود بکشاند.

### مرحله دوم: تحریم طبقاتی: آگاهی طبقاتی

حدفاصل مرحله اول و مرحله دوم رمان جمله‌ای است که پدر شخصیت اصلی به هنگام خداحافظی آخر به وی می‌گوید. پدر بی آن که اسم دخترش را ببرد، وی را با عنوان «دختر» صدا می‌کند و می‌گوید: «تا روزی که زن این جوان هستی، نه اسم مرا می‌بری، نه قدم به این خانه می‌گذاری.» (۱۷۳)

این جمله در واقع تحریم محبوبه از راه داشتن به گستره قدرت طبقاتی میراثی است که تاوان همراه شدن با فردی از طبقه متضاد و به چالش کشیدن ساختار قدرت موجود است. نام پدر (بصیرالملک) که چند نسل اشرافیت را پشت سر خود دارد و نمود کلامی طبقه اوست و خانه‌اش که به گفته محبوبه «بهشت» است و نمود مادی طبقه اوست، هر دو از وی سلب می‌شود، چرا که این قدرت ارثی است (همان گونه که «سید» (۱۰۳) بودن پدر هم ارثی است و هم چون اشرافیت در «خون» (۷۳) او جاری است) و نه اکتسابی و صاحب آن محق است تا هر که را که بخواهد از آن محروم کند.

اما پدر دختر خود را تحریم اقتصادی مطلق نمی‌کند، بلکه با خریدن خانه‌ای محقر (۱۷۵) در یکی از محله‌های شلوغ و پرهیاهو با «فریاد گوش خراش آب حوضی، صدای لب‌فروشی... کفش کهنه می‌خریم» (۱۸۶) و اختصاص مقرری ماهانه (۱۶۵) و خریدن مغازه‌ای برای شوهر وی هم وابستگی اقتصادی آنها را به خود حفظ می‌کند و هم آنها را از گستره آرام قدرت به جایگاه آدم‌های عادی هم طبقه رحیم تبعید می‌کند.

نکته مهم دیگر در این مرحله، طراحی نحوه ارتباط یاغی تبعیدی، یعنی محبوبه، با ساحت قدرت است. واسطه ارتباطی بین این دو قطب در تقابل دوتایی (Binary Opposition) صاحب قدرت و یاغی، پس از جدایی / تبعید دختر، «دایه خانم» خدمت کار خانوادگی آنهاست. نویسنده با خلق این شخصیت و واسطه قرار دادن او بین این دو قطب، یاغی را به موازات تبعید جغرافیایی، عملاً هم شأن طبقه بسیار پایین قرار می‌دهد و همزمان با ایجاد یک زاویه دید خاص برای شخصیت یاغی برای باخبر بودن از اوضاع طبقه صاحب قدرت، دیدگاهی آرزومندانه و حسرت بار برای وی خلق می‌کند. نقش دایه خانم در واقع نقش یک جاسوس / فیلتر دو جانبه است که به طبقه قدرتمند مجال اعمال کنترل بر یاغی و به عضو یاغی انگیزه بازگشت به ساحت قدرت را می‌دهد. همین رفت و آمدهای ماهانه دایه خانم به خانه جدید



محبوبه که همراه با مقرری «سی تومان» است ذره ذره آرزو و حسرت گذشته را در دل محبوبه زنده می‌کند. اولین بار که دایه می‌آید و می‌رود محبوبه موقع خداحافظی پس از بوسیدن وی احساس می‌کند که خاک کوی دوست را می‌بوسد» (۱۹۵). بار دوم دایه نزدیکی‌های عید می‌آید و از «شلوغی خانه که نگو ... شیرینی پزی... بچه‌داری» (۲۰۰) و از «سرشکستگی خانواده» به خاطر محبوبه... می‌گوید. در پایان همین گفت و گو، هنگامی که رحیم با لباس کار وارد خانه می‌شود، محبوبه از «سر و وضع رحیم و بوی..... بدن» (۲۰۳) او احساس «شرمندگی» (۲۰۳) می‌کند.

#### مرحله سوم: عقبگرد به اوج: بازگشت به زندان آزاد

نشانه‌های این مرحله از همان آغاز مرحله دوم در داستان گنجانده شده‌اند، تصاویر (imagery) ارایه شده توسط نویسنده برای بازنمایی دل‌تنگی‌های محبوبه برای خانه پدری‌اش که «چنان بزرگ بود که هرگز هیچ صدایی به درون حیات و ساختمان‌های باشکوه آن نفوذ نمی‌کرد» (۱۸۶) همان خانه‌ای که پس از ترک آن و ورود به خانه رحیم احساس کرده بود که «از قفسی که در آن تحت نظر بود... رها شده بود...» (۱۷۷) مجسم‌کننده زندانی است بسیار بزرگ که افراد درون آن از دنیای بیرون و واقعیات آن بریده و بی‌خبر نگه داشته شده‌اند. این خانه/ زندان با شکوه در حکم نماد قلعه به ظاهر نفوذناپذیر طبقه فئودال است. عضو یاغی (شورشی) طبقه اشرافی از این زندان بزرگ تبعید می‌گردد تا درون طبقه پایین را هم بشناسد و علاوه بر لیخندهای «شیطنت بار» (۵۸،۷۷) رفتارهای «شیطانی» (۲۲۰ و ۲۲۸ و ۲۳۷ و ۲۳۹ و...) و «دنائت» و «سبعانه» (۲۳۹) بودن و «دیوسیرتی» (۲۸۰) و «شرارت» آنها را هم تجربه کند و کم‌کم در یابد که باید خود را از این «لجن‌زار» (۲۸۱) بیرون بکشد. اما نکته مهم‌تر این است که رفتارهای افراد طبقه پایین با همه غیر اخلاقی بودنشان آن چنان عامل محرک قوی نیستند، تا محبوبه را به سوی طبقه خود برانند. محبوبه فقط زمانی هوشیار می‌شود و به صرافت رهانیدن خود می‌افتد که رحیم از او می‌خواهد که خانه‌ای را که پدر محبوبه برای او خریده، به نام او کند تا با آن کسب خود را رونق بخشد. «ناگهان هوشیار شدم. پرده از مقابل چشمانم به کنار رفت... نقاب از چهره‌اش کنار رفته بود...» (۳۳۶) این نکته نشان می‌دهد که تدبیر صاحب قدرت به بار نشسته و آگاهی طبقاتی در شخصیت شورشی با توسل به همان دلیل تقابل دو طبقه، یعنی ملک و ثروت، بیدار شده است. در همین جا با مسمی بودن نام پدر شخصیت اصلی («بصیرالملک») که نامی کاملاً خصیصه‌نماست، آشکار می‌شود. درست از همین نقطه

عطف بود که محبوبه تصمیم گرفت از «جهنمی که با سر به آن افتاده بود» (۳۴۰) خود را بیرون بکشد و خود را از این زندان و اسارت (۳۴۹) نجات دهد. تنها چیزی که با خود آورد صندوقچه‌ای بود که همچون یک «آینه عبرت» (۳۴۶) با خود به دنیای پیشین برگرداند. در واقع محبوبه چاره‌ای نداشت جز این که بین دو زندان موجود یکی را انتخاب کند: یا زندان آرام، آزاد و با شکوه طبقه فئودال پدری و یا زندان تنگ و تاریک طبقه کارگری شوهرش.

مسیر بازگشت محبوبه به «محله سرشناس» (۳۵۲) شهر و طبقه «اصیل» معنادار و ادامه همان سیر بازگشت او به آگاهی طبقاتی است. او پیش از آن که به خانه پدری برود، به خانه میرزا حسن خان، برادر هووی مادرش می‌رود. وی «مرد محترمی بود از خانواده‌ای شریف که دستش چندان به دهانش نمی‌رسید» (۱۹). این محیط جغرافیایی نقش واسطه ورود محبوبه به دنیای پیشین و خوان آخر بازگشتش به طبقه خود اوست. ورود محبوبه به این خانه همراه با معرفی معنی‌دار خود به صاحب خانه است: «من... من... دختر آقای بصیرالملک هستم» (۳۵۲). این گونه معرفی در واقع وی را همچون عنصر یک طبقه و در نقش از پیش تعیین شده از پیش خوانده شده (interpellated) برای او و نه یک «فرد» وارد جغرافیای جدید می‌کند. این نام («دختر») همان نامی است که پدر/ صاحب قدرت به هنگام خروج محبوبه از خانه در مرحله اول بر او گذارده بود. واکنش صاحب خانه از زبان راوی (محبوبه) نشان دهنده نقش کلیدی این خانه در گذراندن وی از مرحله پیشین به مرحله آخر (بازگشت به اصل) است. چهره صاحب خانه همچون «چهره کسی که مشتاق است به ولی نعمت خود خدمت کند» (۳۵۳) توصیف شده است. از اینجا وی با آگاهی کامل در مقام یک «ولی نعمت» به درستی اجازه ورود به جایگاه خود را می‌یابد. محبوبه تا این مرحله را نگذرانده بود، مجاز نبود پدرش را ملاقات کند، اما حالا که به این مرحله از آگاهی طبقاتی رسیده است، پدرش خود در روز عید مبعث (همان روزی که از خانه پدری‌اش خارج شده بود) به استقبالش می‌آید. اما او دیگر «ناقص، عقیم و اجاق کور است» (۳۶۵). او چند روزی را در این مرحله گذر می‌ماند تا کاملاً زخم‌های نمادین صورتش شفا یابد و رسماً وارد گستره جغرافیایی منزل پدری و ساحت قدرت گردد و از موهبت‌های آن بهره مند شود. ویژگی این گستره جغرافیایی واسطه، این است که گویی آرامش آن حاصل وصلت با طبقه بالا است (عصمت همسر دوم بصیرالملک، پدر محبوبه، است). محبوبه پله پله از قعر جهنم به اوج بهشت/ زندان باز می‌گردد، همان زندانی که «هرگز هیچ صدایی به درون آن نفوذ نمی‌کرد».

## مشروعیت‌سازی (legitimization)

به بیان جانانان دالیمور در کتاب *شکسپیر سیاسی* یکی از معانی اصلی ایدئولوژی «چگونگی مشروعیت بخشیدن به نظم اجتماعی غالب یا «وضعیت موجود» توسط نهادها، تشکیلات و عقاید موجود است... در این فرایند مشروعیت بخشی منافع گروه خاصی همچون منفعت تمامی انسان‌ها جلوه داده می‌شود. از طرف دیگر در همین فرایند، نظم اجتماعی موجود همچون نظمی بر اساس قانون طبیعت نمایانده می‌شود، به این معنا که این نظم ماهیت تغییرناپذیر قانون طبیعت را دارد. بر اساس این فرایند تحول تاریخی هم روند خاصی را طی می‌کند و در نهایت به نظم موجود که بر اساس قانون طبیعت نمایانده شده است، بازگشت می‌کند. نتیجه اصلی این فرایند نادیده گرفتن اعتراض و تناقض و تحول در یک اجتماع است.» (۶ و ۷)

بررسی مرحله به مرحله طرح داستان در *رمان بامداد* خممار نشان می‌دهد که گفتمان غالب در این رمان مبتنی بر نگرشی مادی‌گرایانه (materialist) است. این نگرش از همان ابتدا در طرح داستان گنجانده شده است. از اشاره به مساحت زمین حیاط پدر سودابه گرفته (۶) تا واکنش پدر به عدم آگاهی طبقاتی ارثی در محبوه، بازگشت او به آگاهی طبقاتی و نام پدر (بصیرالملک) همه از تسلط گفتمان مادی‌گرایانه در سراسر رمان حکایت دارند. اما این تنها لایه گفتمانی این اثر نیست. لایه یا گفتمان غیرمادی/ معنوی هم از همان ابتدای اثر و همپای گفتمان اول در متن رمان حضور دارد.

در همان ابتدای داستان هنگامی که مادر سودابه از تفاوت فرهنگ خانواده خود و خواستگار دخترش حرف می‌زند، اظهار می‌دارد که اگر چه خواستگار دخترش دارای مکتب مادی است، اما «فرهنگشان با فرهنگ ما از زمین تا آسمان تفاوت دارد» (۲). این جمله ضمن اشاره تلویحی به این که تمکن مادی تنها زمانی فرهنگ‌ساز است که ارثی باشد «و نه حاصل تازه به دوران رسیدگی» (۴) نکته ظریف دیگری را هم بیان می‌کند که شاید برآمده از ناخود آگاه طبقه‌ای است که مادر سودابه به آن متعلق است. تصویر (ایماژ) «زمین تا آسمان» به ویژگی‌های متقابل زمینی و آسمانی، دنیایی و الهی این دو طبقه اشاره می‌کند. این نگاه صرفاً همان نگاه دو قطبی خیر و شری معمول در ادبیات به ویژه ادبیات عامه‌پسند (که رمان *بامداد* خممار توسط بسیاری از منتقدان در این نوع رمان جای داده شده است) نیست. تفاوت اصلی تقابل دو تایی (Binary Opposition) موجود در این رمان با تقابل خیر و شر معمول در آثار ادبی، در تعریف این دو قطب بر اساس ارتباط آنها با عقاید دینی و مذهبی (اینجا اسلامی)

است. نویسنده با بهره‌گیری از ساختار ویژه ذهنیت معنا ساز (mental signification structure) ایرانی مسلمان، به گفته ژاک دریدا (۱۹۳۰-۲۰۰۴) «یک مدل مطلق»<sup>۱</sup> (transcendental signified) (برسلسر ۱۲۰) خلق می‌کند تا با «ایجاد یک بن بست فکری» (نورس ۴۸) راه را بر شک و تردید مخاطب نسبت به خصیصه‌های طبقه اشرافی ببندد و معیاری مطلق و خدشه‌ناپذیر به دست می‌دهد تا بازگشت شخصیت اصلی داستان به آغوش خانواده/ طبقه خود امری منطقی، طبیعی، و مطابق فطرت انسانی جلوه داده شود. این امر تطابق کامل با تعریف ایدئولوژی در دوره مدرن دارد. در راستای همین طرح خلق مدل مطلق است که راوی داستان (محبوبه) بر این نکته تأکید می‌کند که منزل پدری‌اش «باغ بهشت» (۱۶) است و به همین نیز بسنده نمی‌کند و به هنگام توصیف باغ عمویش (پدر همان خواستگاری که ابتدا درخواستش رد می‌شود، اما سرانجام محبوبه در کنار او آرامش را تجربه می‌کند) از زبان و ایماژهایی (تصاویری) استفاده می‌کند که خواننده ایرانی را بی‌هیچ شبهه‌ای به یاد آیات قرآنی می‌اندازد. توصیف باغ عموی راوی این گونه است:

«باغ عمو جان واقعاً باغ بود. پر پیچ و خم. با جویباری کوچک در مقابل ساختمان که در ته باغ... نهری خروشان بود. باغ پر از درختان پر میوه و بسیار با صفا بود. بوی درخت گردو مشام انسان را پر می‌کرد. درختان بادام... تا بی‌نهایت کاشته شده بودند و هنگامی که به شکوفه می‌نشستند، عطر آنها و صدای وزوز بال زنبورهای عسل واقعاً خیال‌انگیز بود...» (۷۵) «تو گویی باغ بهشت است». (۱۳۲) که یادآور این آیه قرآن است: (آیه ۱۵ سوره محمد)

«وصف بهشتی که به پرهیزگاران وعده داده شده چنین است که در آن نه‌هایی وجود دارد از آب زلال و نه‌هایی از شیر... و نه‌هایی از شراب... و نه‌هایی از عسل مصفا، در آن‌جا هر گونه میوه‌ای مهیا و آمرزشی از جانب پروردگارشان است...»

همین توصیف باغ عمو در کنار توصیف چند باره خانه پدری همچون «باغ بهشت»، در

۱- نقطه شروع بحث دریدا در ساختار شکنی، تقابل‌های دوتایی، تفاوت (difference) و نقش آن‌ها در ایجاد معنا است. ساختار گرایان با تاسی از سوسور بر این باورند که معنا حاصل تقابل دو نشانه متضاد است. مثلاً خوبی تنها در مقابل بدی و زشتی تنها در مقابل زیبایی معنا می‌دهد. بنابر این معناها ساختگی و حاصل تفاوت و در نتیجه قراردادی هستند. اما در اکثر فرهنگ‌ها برای پایان بخشیدن به شک و تردید و بلا تکلیفی حاصل از این موضوع، همواره یک مدل مطلق خلق می‌شود تا همه دال‌ها (signifiers) در مقایسه با آن معنا دار شوند. آن مدل مطلق نهایی یا مطلق خود دیگر با نشانه یا دال دیگری نه مقایسه می‌شود و نه تقابل دارد. این مدل خود دارای معنای مطلق و مستقل است. (برسلسر ۱۲۰)

واقع تعمیم این نگاه آسمانی / الهی از فرد به یک طبقه است. در ادامه همین نگاه است که راوی داستان حتی پیش از بازگشت به خانه / بهشت طبقه خود بیان می‌کند که «میوه ممنوعه را خورده و سقوط کرده است» که هزمان هم به قایل بودن مقام خدایی برای صاحب قدرت (پدر) اشاره دارد و هم به پست و دنیوی بودن طبقه جدید (رحیم) دارد. اشاره‌های دینی / اسلامی فقط محدود به این مقایسه دو طبقه نمی‌شود. راوی تأکید می‌کند که پدرش «سید» است که باز هم اشاره به «ارثی بودن» بزرگی و شرافت دارد و هم تأکید بر مذهبی بودن ارثی پدرش دارد. اثبات این مذهبی بودن در صحنه‌های دیگر داستان هم ادامه می‌یابد. مراسم اولین خواستگاری محبوبه شب تولد امام رضا (ع) است و مراسم عروسی او شب عید مبعث است. حتی بازگشتش به طبقه خود هم همزمان با عید مبعث است. نکته مهم در این هزمانی در این است که مراسم عروسی محبوبه در شب عید مبعث به اختیار و با آگاهی پدر انتخاب شده است، گویی که تصمیم او در اجازه دادن به دخترش برای ازدواج با فردی عادی به رغم مخالفت قلبی و شخصی خود به دلیل اعتقاد اسلامی وی در برتری نداشتن طبقه‌ای بر طبقه دیگر است. اما عید مبعث دوم غیراختیاری و غیرآگاهانه است، گویی که آگاهی طبقاتی و بازگشت عنصر شورشی به آغوش طبقه خود، اتفاقی الهی است خارج از خواست و اراده راوی و پدرش.

وجود این گفتمان دینی، همپای گفتمان ماتریالیستی موجود در رمان می‌توانست منتهی به تضاد این دو گفتمان در طول رمان، چه در سطح تضاد شخصیت‌ها با یکدیگر و چه در سطح تضاد درونی شخصیت‌ها برای شکل‌گیری نگاهی نو در این اثر شود. اما این گونه نمی‌شود. پس باید دلیل دیگری برای این حضور سایه به سایه و موازی این دو گفتمان یافت. گفتمان دینی در این رمان، آن گونه که پیشروان نو تاریخی گرا (New Historicist) معتقدند، یک گفتمان مستقل و در تعامل و تبادل (Negotiation, Exchange) (آبرامز ۲۵۰) با گفتمان ماتریالیستی نیست. نویسنده *بامداد خمار* با کشاندن این گفتمان به داخل رمان، در واقع به دنبال همان هدفی است که منتقدان نو تاریخی گرا همچون استیون گرینبلت از آن با عنوان مصادره به مطلوب (appropriation) (آبرامز ۲۵۱) یاد می‌کنند. راوی داستان که همه قدرت روایت به او سپرده شده است با درایت کامل، گفتمان دینی را با بهره‌گیری از تصاویری روشن که با نظام معنا ساز ذهنی (Mental Signification Structure) خواننده کاملاً سازگاری دارد با گفتمان ماتریالیستی که مشوق و معتقد به آگاهی طبقاتی است، چنان همپا می‌سازد و در هم می‌تند که در پایان هیچ گریزی نیست جز این که گفتمان ماتریالیستی در پوشش یک گفتمان

دینی / متافیزیکی پدیدار شود و این همان چیزی است که در تعریف ایدئولوژی «مشروعیت بخشی» (Legitimization) نامیده می‌شود. معنای این حرف این است که به زعم راوی داستان (و به تبع او نویسنده) ایجاد آگاهی طبقاتی، نگاه ماتریالیستی و بازگشت عنصر شورشی تبعیدی همراه با رضایت کامل به سوی طبقه خود امری مشروع و کاملاً طبیعی است. نتیجه آن‌که مخاطب همانند شخصیت اصلی داستان، پایان داستان را - نه امری ساختگی (constructed) یا تعیین شده (predetermined) و طراحی شده - بلکه امری مشروع و طبیعی می‌پندارد.

#### مرحله پایانی: مشروعیت پدرسالاری و تسلط مردانه در قالب فمینیسم ساختگی (pseudo-Feminism)

بازگشت راوی به طبقه خود، در واقع تصمیم کاملاً رضایت‌ندانه وی در برابر تسلط مردانه است. بر خلاف داستان اصلی رمان که در آن حضور مرد، کاملاً قدرتمندانه و حتی همراه با خشونت است، در داستان فرعی که در ابتدای رمان و پیش از شروع داستان اصلی در قالب یادآوری گذشته (flashback) می‌آید، حضور زن کاملاً پر رنگ است. در این بخش سه زن (دختر، مادر، عمه) درباره موضوع ازدواج سودابه بحث می‌کنند، اما مرد غایب است. هر چند مادر از نارضایتی «پدر» جدید (پدر سودابه) سخن می‌راند، اما عملاً پدر از صحنه غایب است. در ادامه این داستان فرعی که در پایان رمان و پس از اتمام داستان اصلی می‌آید، دیگر حتی حرفی هم از پدر جدید نیست و او نه عملاً و نه بصورت غیر مستقیم در داستان حضور ندارد، گویی که این «زن‌ها» بند که خود به تنهایی و به دور از خشونت و قدرت مردانه تصمیم‌گیرنده‌اند و سرنوشت خود را تعیین می‌کنند. اما در واقع مردان با کنار کشیدن از این جدال‌های ظاهری در پشت پرده تصمیم می‌گیرند. دیگر نیازی به حضور آنان نیست. نظام مردسالارانه پس از هشتاد سال با زیرکی خود را کنار کشیده و در نظامی سراسربین<sup>۱</sup>

۱- Panopticon نوعی زندان است که توسط فیلسوف قرن هجدهمی جرمی بنتام (Bentham) توصیف شده است. این زندان دارای ساختار دوار و چند طبقه است و در هر طبقه سلول‌هایی وجود دارد. بالاترین طبقه جایگاه زندانبان است. ساختار این زندان به گونه‌ای است که نور از بالا به درون سلول‌ها می‌تابد و زندانبان نمی‌تواند زندانبان را ببیند. در نتیجه همیشه این احساس را دارند که زندانبان مراقب آنها است. به باور فوکو ساختار جامعه مدرن همچون یک panopticon است. افراد گونه ای رفتار می‌کنند که گویی همواره تحت مراقبت‌اند، حتی در زمانی که واقعاً این گونه نیست. (برتن ۱۵۱-۱۴۹)، (میلز ۴۶-۴۵)

(Panopticon) زن‌ها را تنها گذاشته تا آنچه را که خود پیش از این با توسل به خشونت و قدرت به انجام می‌رسانده، به دست خود زنان سپرده تا در غیاب او به انجام رسانند. مشکل پس از هشتاد سال همچنان پا بر جا است. بار دیگر دختری پاشنه آشیل طبقه خود شده است و شکافی در قلعه فرهنگی طبقه خود ایجاد کرده تا بکارت این طبقه به خطر بیافتد. شخصیت اصلی قصه که خطر را در یافته است با زیرکی به خواهرزاده خود که در آستانه بر باد دادن دوباره بکارت طبقاتی اشرافیت است، خطاب می‌کند که «تو خود من هستی» (۱۳). این خطاب، که در واقع انذار هم هست، همان خطاب آلتوسری است که نسل جدید را در قالب هویتی ناخواسته و از پیش تعیین شده جای می‌دهد. این بار، بر خلاف هشتاد سال پیش، مردان بی‌آن‌که از قوه قهریه (Repressive State Apparatus) بهره بگیرند به زنان اختیار داده‌اند تا از نهادهای ایدئولوژیکی (Ideological State Apparatus) که در اینجا «قصه» ای تاریخی است، بهره بگیرند و خود یکدیگر را مهار کنند. دیگر نیازی به قوه قهریه نیست. ایدئولوژی خود به خود عمل می‌کند و محافظ ساختار قدرت موجود عمیقاً پدرسالارانه اما ظاهراً رها از تسلط پدر/ قدرت است.

### نتیجه

آثار ادبی همچون هر اثر زیباشناختی دیگری می‌توانند مشحون از ایدئولوژی باشند (تربورن ۵). از طرفی در ساختار قدرت موجود در هر جامعه‌ای ایدئولوژی‌های حاکم با توسل به نهادها و یا به گفته آلتوسر دستگاه‌های مختلف تلاش می‌کنند قدرت خود را حفظ کنند. در جامعه مدرن حفظ قدرت به صورت نامحسوس و ایدئولوژیک محقق می‌شود. از جمله نهادها یا دستگاه‌های ایدئولوژیک ادبیات است. رمان *بامداد خمار* به عنوان بخشی از این دستگاه ایدئولوژیک به خلق قصه‌ای جذاب در قالب فمینیسم ساختگی و با ظاهری انقلابی و ساختارشکنانه تلاش کرده است، پدر سالاری را امری فطری و مشروع جلوه دهد و از این راه جامعه مخاطبان را با خود همراه کند. بررسی این رمان با تکیه بر نظریات آلتوسر به شناخت تقلاهی احتمالی موجود در بخشی از جامعه ایرانی برای بازسازی پدر سالاری کمک می‌کند و شاید بتواند به مخاطبان مجال می‌دهد در مواجهه با آثار آتی با آگاهی نسبی با این تفکر برخورد کنند.

### کتاب‌شناسی

بازرگانی، بهمن. (۱۳۷۵). «خودانگیخته و فارغ از شگردهای رایج». تهران: مجله دنیای سخن، شماره ۶۹. ۵۴-۵۲.

بهارلو، محمد. (۱۳۷۵). «انتظار» ما و بامداد خمار». تهران: مجله دنیای سخن. شماره ۶۹. ۵۲-۵۰.

حاج سید جوادی، پروین. (۱۳۷۶). «بامداد خمار». تهران: نشر البرز.

عابدینی، حسن. (۱۳۷۶). «اندر حکایت شب سراب و بامداد خمار». تهران: مجله زنان، فروردین ۷۶. ۴۸-۴۵.

قرآن مجید. (۱۳۷۵). ترجمه کاظم پورجوادی، تهران: بنیاد دایره المعارف اسلامی.

Abrams, M. H. (1993). *A Glossary of Literary Terms*. New York, HBJ.

Althusser, Louis. (1971). *Lenin and Philosophy and other Essays*. trans. Ben Brewster, Monthly Review Press, New York.

Bertens, Hans. (2003). *Literary Theory*. London: Routledge.

Bressler, Charles E. (2003). *Literary Criticism*. New Jersey, Pearson Prentice Hall.

Dollimore, Jonathan. (1994). *Political Shakespeare*. ed. Jonathan Dollimore and Alan Sinfield, Manchester, Manchester University Press.

Gee, James Paul. (1999). *Discourse Analysis*. Theory and Method, New York, Routledge.

Hawkes, David. (2003). *Ideology*. New York: Routledge.

Herman, David. (2007). *The Cambridge Companion to Narrative Theory*. Cambridge: Cambridge university Press.

Herman, Luc and Brat Vervaeck. (2007). "Ideology". in *The Cambridge Companion to Narrative Theory*. ed. David Herman. *The Cambridge Companion to Narrative Theory*. Cambridge: Cambridge university Press.

Mills, Sara. (2004). *Michel Foucault*. New York: Routledge.

Norris, Christopher. (2002). *Deconstruction*. London: Routledge.

Therborn, Goran. (1999). *The Ideology of Power and the Power of Ideology*. London: Verso.

Zizek, Slavoj. (1994). *Mapping Ideology*. ed. Slavoj Zizek. London: Verso.