رضا براهنی

# رمان نویسی دههٔ چهل و چوبکِ سنگ صبور

**سیزدهم تیر ۱۳۷۸ یک سال از خاموشی صادق چوبک، نویسنده‌ای که «قلمش را در جوهر خون ما فرو برده است[۱]» گذشت. به بزرگداشت خاطره او مقاله هایی از رضا براهنی، نخستین ـ و تنها ـ کسی که قدر چوبک را در زمان حیاتش شناخت، منوچهر آتشی، محمد قاسم زاده نویسنده‌ای از نسل دیگر، سید قاسم یا حسینی را تقدیم خوانندگان و همراهان بایا می‌کنیم. یاد «کاکل زری» فرهنگ ایران گرامی باد.**

۱. براهنی، آدینه ۱۲۹، مرداد ۷۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**۱ـ** در دههٔ چهل، دههٔ ورود گفتمان‌های جدید در ادبیات ایران، کشمکش بین سنت و تجدد، برخورد مرگ و زندگی است. در یکایک گفتمان‌های آن دوره با روایت آن گفتمان‌ها سر و کار داریم: گفتمان روایت شعر؛ گفتمان روایت رمان؛ گفتمان روایت نمایش؛ گفتمان روایت قصهٔ کوتاه؛ گفتمان روایت تئوری و نقد ادبی؛ گفتمان روایت شرق و غرب؛ گفتمان روایت دموکراسی و آزادی؛ و غیره. در حرارت ناشی از کشمکش‌های نیروهای سنت و تجدد، درگیری با این مسائل وجود دارد، ولی داغی حضور این گفتمان‌ها مانع حسابرسی دقیق آن‌هاست. باید از گود و هیجان فاصلهٔ زمانی گرفت تا آن حسابرسی میسر شود. کشاکش سنت و تجدد نهایتاً چه چیز خواهد زائید؟ مرگ آگاهی و حرامزادگی، چندگانگی و چندگونگی، جنگ تعهد و تجدد، و صورت‌های نوعی بینش دوره، ثمره‌های اصلی و اساسی آن کشاکش‌اند. اهمیت

صادق چوبک در این است که موضوعات اصلی تاریخ ایران را در برابر هجوم عظیم تجدد فنی ادبیات، تبدیل به‌شیوه‌های نگارش این موضوعات می‌کند. چوبک، شکل و زبان این کشمکش را در زمان تعیین می‌کند. آن موضوعات اصلی در آثار دیگران نیز به‌چشم می‌خورند. ولی چوبک تعیین‌کنندهٔ اصلی شگردها و فنون آن موضوعات، و تبدیل و تبدّل آن موضوعات به‌نحوهٔ ادامهٔ آن موضوعات است، طوری که تعکیس قضیه، دیگر پس از آن تبدیل و تبدل عملی نخواهد شد. از این نظر، شاخصیت نمایندگی چوبک برای بازآفرینی هنری آن موضوعات درگیر، و مبارزه با جهل حاکم برآن موضوعات در نسل‌های گذشته و حتی نسل بعد از او در آن دهه، شاخصیتی حتمی و متمایز و درخشان است. در این دوره چوبک فقط با یک نفر قابل مقایسه است: فروغ فرخزاد. اما فروغ فرخزاد به‌عنوان زنی که عصیان خود علیه مردسالاری، زنکشی و بچه‌کشی در دههٔ سی را با سه دیوان **اسیر**، **دیوار** و **عصیان** ثابت کرده، و می‌رود که در **تولدی دیگر** و **ایمان بیاوریم به‌آغاز فصل سرد** زبان زن را برای شعر شخصی «یک پنجره برای من کافی است»، و یک دریچه که از آن / به‌ازدحام کوچه خوشبخت بنگرم»، و شعر سیاسی و پارودیک «ای مرز پرگهر»، و شعر اعتراض اجتماعی «آیه‌های زمینی»، و شعر عاشقانهٔ «من در این آیه تو را به‌درخت و آب و آتش پیوند زدم»، و شعر تثبیت فلسفی یک بینش قاطع «ایمان بیاوریم به‌آغاز فصل سرد» و شعر آینده‌نگرانه و پیمبرانهٔ «من خواب دیده‌ام که کسی می‌آید» تثبیت کند، محدودیت نوعی [generic] شعر را دارد. چوبک این محدودیت را ندارد. چوبک زبان را به‌وظیفه‌مندی و خویشکاری [functioning] آن در برابر عاقبت‌شناسی اثر خود فرا خوانده است. بیش از هرنویسندهٔ دیگر عصر خود، و یقیناً بیش از هدایت، او به‌این وظیفه‌مندی زبان و عاقبت‌شناسی و یا دورشناسی اثر [teleological] توجه داشته است. سهل است که آن را به‌نحوی طاقت‌فرسا و نمایان و عمدی به‌کار گرفته است. چوبک دست رد به‌داشتنِ زبان عادت، آن زبان

**● چوبک در یکی از بحرانی‌ترین مناطق کشور، جایی که حضور نیروهای بیگانه، به‌صورتی رسمی و علنی به‌چشم می‌آمد و در زمانی که جامعه ما در حال پوست انداختن بود، به‌دنیا آمد.**

**● ما نویسنده‌ای نداریم که حتی پنج جملهٔ آن سلسله تک‌گویی‌های جهان سلطان را نوشته باشد.**

خود به‌خودی [automatic] زده، تعمد خلاقیت را وارد بطون زبان‌سازی قصوی کرده، و از این نظر بیش از هرنویسندهٔ دیگر در آن دوره در ستیز بی‌پایان بین سنت و مرگ شرکت کرده است. این نوع ستیز درونیِ اوست؛ فریاد آن را در ساختار اثرمی‌زند و نه جدا از آن، و در زبان مقاله‌نگاری قصوی؛ و یا زبان اتوماتیک قصوی؛ خواه از نوع نیمه عامیانهٔ آن، مثل قصه‌های ساعدی، با زبانی که در همهٔ قصه‌ها روی هم یکی است؛ و یا زبان اتوماتیک نیمه روشنکفری و یا وسواس زدهٔ روشنفکری، مثل زبان بهرام صادقی، که از آغاز تا پایان قصه‌هایش، روی هم فقط با یک زبان، زبان معمولی با پیچش‌ها و شگردهای روانی خاص بهرام صادقی حرف می‌زند. که بعداً یک هوا ادبی‌تر و خوش‌ساخت‌تر آن، با وام‌هایی از زبان جلال آل احمد و خود چوبک، می‌شود زبان هوشنگ گلشیری، تقریباً در همهٔ آثارش؛ گلشیری هرگز، نه در عرصهٔ دموکراسی و نه در عرصهٔ اجرای ادبی راز چند زبانگی را درک نکرد، و امروزه روز هم در **جن‌نامه** اثر اخیرش که یک سال پیش در سوئد در آمد، به‌رغم عنایتش به‌جزیی نگری و جزء به‌جزنویسی، هنوز زبان، در همه حال، زبان تک نفره و استبدادی و درواقع هنوز سنتی است. ولی گلشیری در سالی که **سنگ صبور** در آمد، هنوز نبود. ظهورش نهایتا، و هنوز هم، با همان شازده احتجاب و چند سال بعد از **سنگ صبور** تعین می‌شود. گلشیری همیشه یک ویراستار لازم داشته، و یک نفر که به‌او بگوید موضوع را به‌صورت قصوی چگونه بپروراند. از مجموع آن قصص، دویست صفحه‌ای مطلب دست ادبیات معاصر را می‌گیرد. و این، خیلی است. جزمیت ذهن هرگز به‌او اجازه نداد که دموکراسی بین شخصیت‌ها را درک کند. شازده‌اش و زن‌هایش هم فاقد احجام و ابدان است و این قضیه اهمیت دارد که شما باید حجم و تن بدهید به‌آدمی که خلق می‌کنید، وگرنه اثر کوچولو می‌ماند، شاهکار ولی کوچولو می‌ماند.

حساب چوبک جداست. کهزاد، کامبون، زن، زن‌ها، انتر، لوطی، تیردادها، درخت‌ها، مرده‌شوها، فاحشه‌ها، گداها، شیادها، آمران حکومت، مأموران ذلیل و درمانده و عقده‌ای و کینه‌توز و متوسط، قاتل‌ها، این بچه‌های یتیم، نمایندگان اصیل یتیمان بلادیدهٔ سنت و تاریخ پدرسالار و سنن فاحش و فاجر و قاتل، و زن‌های بیچاره، که آدم را همیشه به‌یاد مادر خود صادق چوبک می‌اندازند، که بچه‌اش را به‌دندان گرفته، از بوشهر به‌شیراز و از شیراز به‌تهران و بالعکس می‌برد و می‌آورد، و بزرگش می‌کند. این حجم اصالت است. مادر به‌بچهٔ پدری که دنبال زن دیگر رفته، می‌آموزد که حجم و تن و روان داشته باشد. آب پاک را به‌دست خود روی شانه‌اش می‌ریزد تا او در پاسخ به‌این نیکی، بچهٔ فرخنده‌ای مثل کاکل زری، با آن زبان وظیفه‌مند و عاقبت‌شناس و دورشناس داشته باشد؛ تا قدر گوهر را بداند. تا زن افلیج مشرف به‌موت را مرکز تلاشی سنت، و ظهور آن تلاشی، به‌وسعت قاره‌ای به‌نام خاورمیانه بنویسد، با آن زبان توفانی که در آن تقدس و دشنام و تخیل با هم ترکیب می‌شوند. ما نویسنده‌ای نداریم که حتی پنج جملهٔ آن سلسله تک‌گویی‌های جهان سلطان را نوشته باشد. ما زبان بچه را در «بعد از ظهر اخر پاییز» دیدیم و در «کاکل زری» **سنگ صبور**، و زبان این‌ها هم از وظیفه‌ای ناشی می‌شود که نویسنده برگردهٔ شخصیت گذاشته است. این زبان، حجم دارد، با قاطعیت از روی کاغذ بلند

می‌شود، و به‌مراتب بهتر از تک‌گویی‌های درخشان رمانِ **وقتی که افتاده بودم می‌مردم** [یا در ترجمه آقای نجف دریابندری **گور به‌گور**] حق مطلب را ادا می‌کند، شاید هم ادا نمی‌کند می‌شود حق مطلب. ولی چرا در آن زمان نویسنده‌ها و منتقدانِ طاق و جفت، چوبک را جدی نمی‌گرفتند، و به‌صاحب این قلم هم که در آن زمان او را جدی گرفته بود، بد و بیراه می‌گفتند. چرا؟

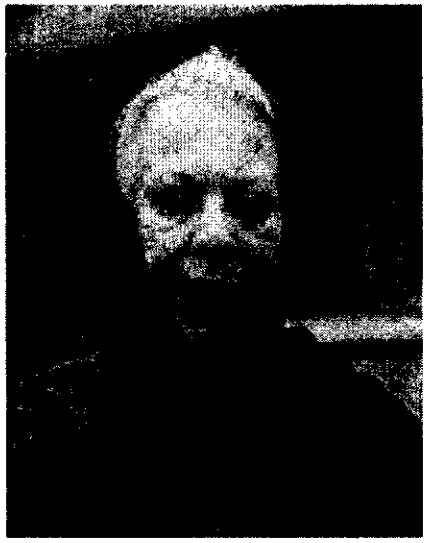
یکی از دلایل جدی نگرفتن چوبک در آن زمان، این بود که چوبک، یکی از چپی‌ترین نویسندگان ما، هرگز ادعای چپ نداشت. چوبک در اثرش، بیش از هر نویسندهٔ جدی چپی، حتی در سطح جهانی هم، چپی است. بیان سرخوردگی‌های تودهٔ مردمان، بیان اصلی چپ است، حتی اگر یک نفر، عمداً با ژست چپی بودن جور نباشد. چوبک عمداً در برابر چپی‌ها و چپ‌بازها قلندری می‌کرد. حالت رندی توداری که برای خود گرفته بود، او را بیش‌تر در جرگهٔ ملامتیان در می‌آورد.

آدم‌های نادان حرف‌هایی دربارهٔ ادبیات جهان زده‌اند ـ چوبک به‌کنار ـ که آدم از خجالت آب می‌شود که معاصر این آدم‌هاست. ما با اشخاصی معاصر هستیم که باید تا تاریخ تاریخ است به‌دلیل معاصر بودن با آن‌ها، و گیر کردن در عصر آن‌ها خجل باشیم.

در شمارهٔ مخصوص صادق چوبک، که بیژن اسدی‌پور در آمریکا و پیش از مرگ چوبک درآورده «منتقد»ی می‌نویسد: «ساختمان و شکل و پرداخت داستان‌های صادق چوبک اغلب یادآور تکنیک و خصوصیت آثار بعضی از نویسندگان ناتورالیست قبل از جنگ جهانی دوم آمریکاست مثل جان استین بک، ارسکین کالدول، جان دوس پاسوس، ارنست همینگوی، ویلیام فالکنر.» [دفتر هنر، سال دوم شمارهٔ ۳، اسفند ۷۳، ص ۲۶۶]

آیا این جمله را درست نوشته‌اند؟ ما آن را درست می‌خوانیم؟ آیا تربیت‌کنندگان نسل جوان قصه‌نویس ما از نوع نویسندهٔ این جملات‌اند؟

آقای انور خامه‌ای که ما برای او احترام فراوان قائلیم شهادت داده است که وقتی چوبک



در ایام جوانی قصهٔ «قفس» را به‌سوسیالیست‌ها داده بود تا در مجله‌شان چاپ کنند، قصه را به‌دلیل بدبین بودنش رد کرده بودند [همان، ص ۲۰۹]. «قفس»، پیش از هرقصهٔ کوتاهِ کوتاهِ دیگر، کل مردم ایران را که در سراسر تاریخ گیر یک عده قاتل افتاده‌اند، و دستی ناگهان در قفس را باز می‌کند، و قاتل هروقت که دلش بخواهد یکی از آدم‌ها را برمی‌دارد و می‌برد و سر می‌برد، بهتر از هرنوشتهٔ دیگری بیان می‌کند. کافی است مرغ‌ها را بردارید و به‌جایش آدم‌ها را بگذارید، سراسر ایران در برابر چشم شماست. یک قفس.

دلیل دیگر آن است که در پاره‌ای موارد تعهد صوری در آن دوره جلوهٔ بیش‌تری داشت تا تعهد جدی ادبی. نمایندهٔ اصلی تعهد در دههٔ جهل جلال آل احمد بود. این تعهد از طریق نگارش مقاله صورت می‌گرفت، و گاهی از طریق نگارش رمان‌هایی که به‌مقاله و خاطره‌نویسی بیش‌تر شبیه بودند تا رمان. نمونه‌اش **مدیر مدرسه** و **نفرین زمین**. تعهد ادبی در آفریدن قصه، جدا از تعهد ادبی در نگارش مقاله است. ما در این تردید نداریم که نثر **مدیر مدرسه** و **نفرین زمین** بسیار خواندنی است. ولی جلال آل احمد نه قدرت آفریدن شخصیت داشت و نه توان آفریدن طرح و توطئه و ساختار قصه. تعهد نویسندهٔ قصه، خلق خیالی اثر است. برای انجام چنین کاری درگیری با شخصیت در زمانی که او این امکان درگیری را در اختیار نویسنده می‌گذارد ضروری است. آل احمد به‌محض این که این امکان را پیش روی خودش به‌عنوان نویسنده و شخصیت اثر می‌بیند، صحنه را ترک می‌کند. مثلاً اول شخص **مدیر مدرسه**، با آن شروع درخشان، آخر نوشته، صحنه را ترک می‌کند و می‌رود یک مقاله می‌نویسد. ما حتیٰ مقاله را در خود قصه نمی‌بینیم. فقط می‌دانیم که ممکن است آن مقاله همان «غربزدگی» باشد. یعنی ما از شخصیت اول شخص مدیر مدرسه می‌رویم به‌سوی شخصیت نویسنده در اثر دیگر و در اجتماع. در **نفرین زمین**، وقتی که قرار است چند نفر بمیرند، نویسنده سوار دوچرخه‌اش می‌شود و می‌رود، تا آن‌ها بمیرند و او برگردد. آل احمد قدرت رویارویی با فاجعه در اثر را ندارد. برعکس او سیمین دانشور، قدرت چشم دوختن به‌فاجعه را دارد. غرضم دیدن مرگ، بیان مرگ، احساس مرگ در **سووشون** است. گلاویز شدن با فاجعه وظیفهٔ اصلی نویسنده قصه و رمان است. علت آن است که شما در عشق، در مرگ، در آدم فوق‌العاده زنده، و در آدمی که مرده یا می‌میرد، سر و کارمان با آن چیزهای مخفی، نادیده و ناشنیده است، و این توان و حوصلهٔ کشف و بیان می‌خواهد، و آل احمد نه توان و نه حوصلهٔ چنین کاری را دارد. وقتی که در قصهٔ کوتاهی مثل «خواهرم و عنکبوت» مرگ خواهر را موضوع قصه قرار می‌دهد، و حواشی مخفی برای آن می‌دوزد، قرائن ناآندیشیده‌ها را به‌کلمات می‌افزاید، سر و کارتان با قصه است. چه ستمی آل احمد مقاله‌نویس برآل احمد رمان‌نویس روا داشته است!

وجود آل احمد و تند و تیز شدن بازار تعهد براستعداد ادبی چوبک سرپوش می‌گذاشت. و طبیعی است که آل احمد هم هوو نمی‌خواست. به‌همین دلیل دو مجموعهٔ قصه کوتاه چوبک **چراغ آخر** و **روز اول قبر** و دو رمان او **تنگسیر** و **سنگ صبور** را کسی جدی نگرفت. در آن زمان می‌گفتند موضوعاتی جدی‌تر وجود دارد و باید به‌آن‌ها پرداخت. در جلسات چهار شب که با شرکت جلال آل احمد، دکتر فریدون آدمیت، شادیاد دکتر مهری آهی و سیمین دانشور و من تشکیل می‌شد، شبی به‌جلال گفته شد که چرا به‌طور جدی روی رمان کار نمی‌کند، یک رمان

درست و حسابی. جلال طبق معمول، همان موضوعات جدی‌تر را پیش کشید. در آن زمان سیمین دانشور مشغول نوشتن **سووشون** بود، و من **روزگار دوزخی آقای ایاز** را می‌نوشتم. و چوبک، یکی دو سال پیش‌تر **سنگ صبور** را چاپ کرده بود. جلال با هالهٔ شهادت حرکت می‌کرد و چوبک با عصای ملامتیان. مرد جوان‌تر، یعنی جلال، برمرد مسن‌تر سایه می‌انداخت. و چوبک ساکت تماشا می‌کرد.

از آن بزرگ‌تر و مهم‌تر، مسئله هدایت بود. درست است که به‌قول دکتر محمود عنایت، وقتی صحبت از صادق هدایت می‌شد، نام صادق چوبک، بلافاصله بعد از او، برزبان می‌آمد، طوری که شنونده تصور می‌کرد این دو برادر و یا همزاد یکدیگرند، ولی هدایت هنوز سایهٔ بزرگ‌تری را برسر چوبک می‌انداخت. **سنگ صبور** تقریباً سی سال پس از **بوف کور** نوشته شده. در این فاصله ما رمان جدی نداریم. **سفر شب** بهمن شعله‌ور رمان خوبی است، ولی ساختارش انگار با مسائل جدی ایران کاری ندارد. **عزاداران بیل** به‌رغم آن ویرانی منتشرش، که همیشه ما را به‌یاد **پدرو پاراموی** خوان رولفو می‌اندازد، قصه به‌قصه، با قطع و اتصال، نوشته شده. ولی نوشته «مونولوژیک» و یا تک‌گویانه است. سودایی هست، خیالبافی و وهم‌آفرینی درجه یک دارد، ولی آدم‌ها فاقد حجم‌اند. بیگانه‌گردانی منحصر به‌فرد آن، یعنی نگارش معلول‌ها پیش از علت‌ها، اثر را به‌رمان‌های جادویی پیوند می‌زند. قطعه قطعه‌نگاری [fragmented writing] که از مشخصات اصلی تجدد است، در اغلب قصه‌های ساعدی «بیگانه گردانی» و یا «آشنایی زدایی» را به‌عنوان تمهید اصلی به‌کار می‌گیرد. **عزاداران بیل** بهترین کتاب ساعدی است، ولی جزو شاهکارهای رمان فارسی نیست. و خیلی‌ها در رمان بودنش شک کرده‌اند. ولی آن هم مثل **سنگ صبور**، جغرافیای جهل و جغرافیای فقر را موضوع اصلی قرار داده است. سمبولیسم روانشناختی اثر، آن را در حوزهٔ اسکیتزوفرنی خاص ساعدی جا می‌دهد. بقیهٔ آثار ساعدی نیز از این اسکیتزوفرنی بهره برده‌اند. ولی آدم‌ها زبان‌های خاص خودشان را ندارند.

همه با هم، زبان قصوی ساعدی را دارند. و حسن کار در این است که زبان، برخلاف دو نویسندهٔ بعدی، یعنی هوشنگ گلشیری و محموددولت‌آبادی که اولی متکی برقلمفرسایی متجدد و دومی متکی برقلمفرسایی سنتی است، زبان ادبی نیست. زبانی است برخاسته از تناسب بیان نویسنده با موضوع نوشتنی. ولی اثر به‌رغم داشتن رنگی از پست مدرنیسم، هیجان حاکم برنوشتهٔ بزرگ را ندارد.

پس تا زمان **سنگ صبور**، در عالم رمان ما فقط **بوف کور** را داریم. سر بررسی این مسئله خیلی‌ها خلط مبحث کرده‌اند. نمونه‌اش: هوشنگ گلشیری. او بارها گفته است که پس از **بوف کور**، **شازده احتجاب** را داریم. قضاوتی کوتاه در این مورد بی‌فایده نیست. این قضاوت دقیق اما بسیار هم تلخ است. ولی هوشنگ گلشیری مدعی است، و چه بسا با توان به‌کرسی نشاندن حرف خود، با تکرار آن در همه جا، و به‌هرطریق. ما در زمان چاپ اثر، و چند سالی پس از چاپ آن، آن را شاهکار خوانده‌ایم. برسر حرف خود ایستاده‌ایم. ولی یک مسئله را نیز گفته‌ایم، و ضرورت دارد آن را روشن‌تر بگوییم. بزرگ‌ترین خصیصهٔ **بوف کور** این است که افتتاح درد کرده است. ما این درد را نوعی احتضار سنت می‌بینیم. حتی قتل سنت. تجدد آمده و به‌سنت نهیب زده: برو بمیر! ولی سنت نمی‌میرد. هدایت در شمار آن عده از نویسندگان جهان است که آرکائیسم [archaism]، یعنی چیزی به‌مراتب قدیمی‌تر از سنت را، به‌مدرنیسم پیوند زده است. تنها در این دوره، تنها در عصر هدایت و عصر ماست که وقوف به«آرکاییسم» بخشی از وقوف به‌تجدد است. یعنی تمهیدات تجدد وسیله قرار می‌گیرند برای برخیزاندن آن گلدان راغه با آن نقش و نگار زن اثیری از اعماق زمان، برای حضور در زبانِ تجدد، زبانی بی‌تعقدِ «هزوارش» [hozvaresh]، همان طور که خود راوی هم این را می‌گوید. درد این است: آن چیزی که «مثل خوره روح را در انزوا می‌تراشد و می‌خورد.» چرا باید زن اثیری را کشت و با مرده او به‌بستر رفت؟ و چرا مسخ صورت می‌گیرد. و در عرض دو ماه و چهار روز جوان پیر می‌شود، پیری که قصه را می‌نویسد با زنی از این دست، قاعدتاً برای مرد ایرانی، و راوی هنرمند **بوف کور**، بیش از هرمرد ایرانی دیگر، باید عزیز باشد. چرا باید این عزیز را کشت؟ آن زن، یک وطن است. یک مادر است، یک الههٔ نقاشی و شعر و روایت است. چرا باید او را کشت و در نتیجهٔ این کشتن جوانی خود را هم از دست داد؟ مسئله این است و درد هم این است: وقتی آن زخم به‌وجود می‌آید که آن چه عزیز است، به‌دست خود آدم از بین برود. انگار در هنر شما مدل را حذف می‌کنید تا اثر بماند. سنت را هم حذف می‌کنید تا آفریدن یعنی تجدد بماند. این کشتن یک کشتن هنری است. اول جزئیات را شرح می‌دهیم. می‌فهمیم همه جایش درست و سرراست است، و بعد که عظمت را بیان کردیم دست به‌کشتن با عظمت می‌زنیم. این درد، درد یک هجران خانمان سوز هستی شناختی و هنر شناختی است. هدایت به‌دو دلیل به‌عصر ما نزدیک می‌شود. یکی در کشتن آن زن صراحت به‌خرج می‌دهد و با ابراز درد، اعتراف به‌درد را می‌نویسد، اعتراف به‌قتل را می‌نویسد، و اجبار اعتراف در نگارش اثر جدی، مسئله بسیار مهمی است. و دیگر این که هدایت در اثر خود این کار را دوبار می‌کند.

ضروری است به‌آن نکتهٔ دوم که حالا پس از چاپ دستخط خود هدایت توسط نشر باران در سوئد، بدان وقوف پیدا کرده‌ایم، اشاره کنم. از این بابت تحقیقات جدی پیرامون هدایت، عمیقاً مدیون م. ف. فرزانه خواهد بود که عین دستخط

را در اختیار مسعود مافان مدیر انتشارات باران قرار داده است، و نیز محققان آینده مدیون مسعود مافان نیز خواهند بود که متن دستخط را به‌چاپ سپرده است.

بوف کور از قسمت‌های زیر تشکیل شده است:

۱ـ سه صفحه اول که از صفحه ۵ شروع و با جملهٔ «باید خودم را بهش معرفی کنم» در پایان بخش اول تمام می‌شود.

۲ـ از صفحه ۸ تا صفحهٔ ۵۲ که بخش زنِ اثیری نوشته می‌شود. در این بخش اگر علامت گیومه وجود دارد، صرفاً برای جدا کردن گفت و گوهاست و نقش دیگری ندارد.

۳ـ از صفحهٔ ۵۳ تا پایان نیم صفحهٔ ۵۴ که با «اینطور شروع کردم:...» پایان می‌یابد.

۴ـ از صفحه ۵۵ تا صفحه ۱۴۲، که همهٔ بندهای آن، بدون استثنا، با گیومهٔ آغاز جمله [«] شروع و در پایان صفحه ۱۴۲ با گیومهٔ پایان جمله [»] تمام می‌شود.

۵ـ از صفحه ۱۴۳ تا پایان صفحهٔ ۱۴۴ که فاقد گیومه است.

چرا ما به‌این مسئله اهمیت می‌دهیم؟ حادثه‌ای برای راوی یک بار اتفاق افتاده. او آن اتفاق را تعریف می‌کند بعد او لولایی بین آنچه تعریف کرده، و آنچه بعداً خواهد آمد درست می‌کند (صفحات ۵۳ و ۵۴) و آن وقت این جملات را در پایان این بخش کوتاه قرار می‌دهد: «این احتیاج نوشتن بود که برایم یکجور وظیفهٔ اجباری شده بود، می‌خواستم این دیوی که مدت‌ها بود درون مرا شکنجه می‌کرد بیرون بکشم، می‌خواستم دلپُری خودم را روی کاغذ بیاورم. بالاخره بعد از اندکی تردید پیه‌سوز را جلو کشیدم و این طور شروع کردم: ـ «بعد از این»: ـ» هربندی که نوشته گیومه دارد تا می‌رسد به‌صفحهٔ ۱۴۲. تا آن جا که من می‌دانم **بوف کور**هایی که پیش از این دستخط چاپ شده‌اند، فاقد این گیومه‌ها هستند. و این گیومه‌ها هدایت را از میان نویسندگان مدرنیست بلند می‌کند، و او را در صدر نویسندگان پست مدرن قرار می‌دهد.

وقتی که یک چیز یک بار نوشته شده، و بعد با تغییراتی با آن گیومه‌ها دوباره نوشته می‌شود،

**● در میان نسل اول نویسندگان که می‌توان جمال‌زاده، هدایت، علوی، چوبک، آل احمد، گلستان، و تنی چند از نویسندگان نه چندان مشهور را در شمار آنان آورد، چوبک بی‌تردید مدرن‌تر از همه است.**

ما مجبوریم تعیین کنیم چرا این رابطهٔ بینامتنی پیش آمده است. به‌طور کلی مدرنیسم براساس بازنمایی [representation] شکل گرفته است؛ پست مدرنیسم براساس بازنمایی [representation of representation] شکل می‌گیرد: وقتی که یک نمهید ادبی موضوع بحث تمهید ادبی بعدی می‌شود. پست مدرنیسم شناخت و اجرای روابط تمهیدات ادبی را اصل قرار می‌دهد، به‌همین دلیل پایه‌اش برهستی‌شناسیِ نه خود زندگی، بلکه هستی‌شناسی تمهیدات ادبی قرار دارد.

درست است که راوی هدایت در دیباچهٔ بخش اول نیز موضوع نوشتن را پیش می‌کشد، و درواقع آنچه در بخش دوم از صفحهٔ ۸ تا صفحهٔ ۵۲ ی دست نویس چاپ شده، می‌نویسد، به‌عنوان چیزی که می‌نویسد مطرح می‌کند، اما هدایت پس از نگارش آن دیباچه، «:» نمی‌گذارد و از گیومه برای شروع و ادامهٔ بخش دوم استفاده نمی‌کند. گیومه در این بخش فقط موقعی ظاهر می‌شود که گفت و گویی وجود داشته باشد و چون گفت و گو هم بسیار کم است، به‌طور کلی بخش دوم را فاقد گیومه می‌توان دانست. در حالی که در بخش مربوط به‌صفحهٔ ۵۵ تا صفحهٔ ۱۴۲، همهٔ بندهای اثر با گیومه شروع می‌شود. در پایان آن بخش گیومه بسته می‌شود، و آن دو صفحهٔ بعدی بدون گیومه می‌آید. نبودن گیومه در یک بخش و حضور دائمی گیومه در بخش دیگر، که حوادث آن با بخش اول، ضمن داشتن اختلاف، مشترکات ساختاری، برخوردی و طرح و توطئه‌ای الحاقی پذیرد دارد، بی‌داشت ادبی و تاریخچهٔ نقدنگاری **بوف کور** و هدایت را به‌کلی به‌هم می‌زند و در آینده، نقد هدایت صورت دیگری به‌خود خواهد گرفت.

از آن جا که ما به‌این مقوله در مقالهٔ جداگانه‌ای اخیراً پرداخته‌ایم، لازم نمی‌دانیم محتویات آن مقاله را در این جا بازگو کنیم. تنها به‌این نکته اشاره می‌کنیم که هدایت هنوز در مرکز بحث‌های تئوریک و نقد ادبی ما قرار دارد. گرچه بیرون رفتن از حد و حدود نگارش رمان از نوع **بوف کور** را به‌طور کلی پشت سر گذاشته‌ایم. باید دید این پشت سر گذاشتن چگونه صورت گرفته است. و در همین جاست که **سنگ صبور** و حتی قصه‌های قبلی صادق چوبک اهمیت پیدا می‌کنند.

عبور از خط بعضی قصه‌های هدایت در ابتدا دشوار می‌نمود. قصه‌های چوبک در **خیمه‌شب بازی** و **انتری که لوطیش مرده بود** عبور قاطع و تردیدناپذیر از خط قصه‌های کوتاه هدایت است. درست است که هدایت مقام پیش کسوت دارد و چوبک هم در سراسر زندگی ادبی‌اش احترام پیش کسوتی هدایت را به‌جای آورده است، اما کلاً قصهٔ کوتاه هدایت سخت حساس نسبت به‌خود هدایت است و قصهٔ کوتاه چوبک، سخت حساس نسبت به‌آدم‌های قصه جدا از شخصیت نویسنده است. چوبک قدرت فاصله‌گذاری دارد. هدایت به‌ندرت قادر به‌رعایت این فاصله‌گذاری است. طبیعی است که این فاصله‌گذاری فقط سلیقه نیست، بل که نشان دهندهٔ دو بینش مختلف تاریخی، هنری و قصوی است. با **سنگ صبور**، این تفاوت به‌سطح بالاتری اعتلا می‌یابد. قضیه این است: متفاوت بودن به‌مراتب، و در موارد متعدد، و خود به‌خود، بهتر از بهتر بودن است. اگر اثری هم متفاوت و هم بهتر باشد، خود به‌خود گام در فضای قصوی دیگری گذاشته‌ایم. **سنگ صبور** از **بوف کور** متفاوت است و در عین حال مشابهت‌هایی هم با آن دارد. راوی **بوف کور** شراب زهرآلود به‌زن اثیری می‌خوراند و لکاته را هم با کزلیک می‌کشد. البته زن اثیری را هم قطعه قطعه می‌کند. در **سنگ صبور**، فاصله پیش آمده است، سیف‌القلم شربت سمی به‌زن‌ها می‌نوشاند. احمدآقای نویسنده در

**سنگ صبور**، معترض است. سیف‌القلم هندی است. پیرمرد خزر پزری **بوف کور** هم با همه رفت و آمد دارد، و بعضی از وقایع قصه عملاً در هند می‌گذرد. اعتراض قصوی [یعنی فاصله‌گذاری زیباشناختی بین احمدآقا و سیف‌القلم] صادق چوبک را از هدایت از لحاظ اجتماعی، تاریخی و انسانی متفاوت می‌کند. گوهر، زنی که دست به‌دست می‌گردد، تنها از طریق سیف‌القلم و در قانون او، که بی‌قانونی مطلق، و یا قانون جنگل پدرسالاری است، مهدورالدم شناخته می‌شود، نه از لحاظ احمدآقا، که عاشق اوست، و حاضر نیست با همان تمهیدات شرعی ـ ایرانی او را به‌عقد خود در آورد.

به‌هرطریق **سنگ صبور** رفتار راوی **بوف کور** را با زن نمی‌کند. قتل را دیگری مرتکب می‌شود. ولی احمدآقا از گوهر رو می‌گیرد. او را مستور نگه می‌دارد. در غیاب او وقایع را می‌گذراند، او را فقط در صحنهٔ قتل حاضر می‌کند و نه در جایی دیگر. و همین متفاوت است، و این آن قضیه «من و آن دیگری» و قضیه «این همانی و ناهمانی» است.

به‌همین دلیل می‌گویم **شازده احتجاب** قصه‌ای است پیش ـ بوف‌کوری. ساختار همان است، و از آن تجاوز نمی‌کند تا نویسنده، آن هم فقط خود نویسنده، مدعی شود که یک خط مستقیم از **بوف کور** تا **شازده احتجاب** کشیده شده، و آن وسط چیزی وجود ندارد. بعضی چیزها از بنیاد متفاوت‌اند، مثل **سوشون** و **بوف کور**، یا قصه‌های گلستان («بودن و نقش بودن»، که یکی از شاهکارهای مسلم قصه‌نویسی ایران است) و **بوف کور**. برای عبور از **بوف کور** باید در چند جهت از آن عبور کرد. نمی‌توان آن ساختار را تکرار کرد و مدعی شد از آن عبور کرده‌ایم.

همزمان کردن شمایل سازی مذهبی به‌صورت قدیم در صورت قصه، و راهنمایی محتویات آن، ناگهان، به‌یک زمان دیگر، عصر سینما، و جانبداری از تعقل مدنی و خرد انسانی در برابر بی‌منطقیِ از خود گذشتنِ الکی، که اندیشه‌ای پسا رنسانسی است، و قرار دادن این همه در فضای برخورد هنری، فلسفی، تصویری

**● کشاکش سنت و تجدد، نهایتاً چه چیز خواهد زائید؟ مرگ آگاهی و حرامزادگی، چندگانگی و چندگونگی، جنگ تعهد و تجدد، و صورت‌های نوعی بینش دوره، ثمره‌های اصلی و اساسی آن کشاکش‌اند.**

و قصوی، قصهٔ «بودن و نقش بودن» را به‌فضایی منحصر به‌فرد از لحاظ نویسندگی، و عمومی از لحاظ اجتماعی و تاریخی می‌برد که امروز در همین عرصهٔ برخوردهای سیاسی و مدنی هم پیامبر معنا و ساختار است. انرژی قصه به‌ما می‌رسد. سکوت ما عدم دقت ما را می‌رساند در آن دوره که فضای برخوردِ آل احمدی، رخصت نمی‌داد که آن قصه را درست بخوانیم. ولی ضمن اینکه در قرائت ادبی آن دوره منتهای دقت را کرده‌ایم، مثلاً در انتخاب چوبک برای بررسی به‌جای بهرام صادقی و جلال آل احمد، ادعای غبن این نکته را داریم که به‌قصهٔ گلستان، به‌ویژه این قصهٔ به‌خصوص که به‌اجمال به‌آن پرداختیم، نپرداخته باشیم. تمیز و پاکیزه و با صبوری نوشته شده آن قصه، و عذر خواه مردم کتابخوان آن دوره‌ایم که به‌آن قصه در زمان خود نپرداخته‌ایم. و حالا می‌گوییم بخوانید، و می‌گوییم که قصه پسابوف کوری است. به‌صورتی که **شازده احتجاب** نیست. و می‌گوییم که تبلیغ بی‌دلیل برای یک کار و یک شخص پشیمانی می‌آورد، آن هم پس از سی سال. این اثر است که باید حرف خود را بزند. نویسنده با اثرش، حرفش را زده و رفته است، خواه زنده باشد، و خواه مرده. نوشته‌ای که از طریق روابط در اوج قرار داده شود، پس از متلاشی شدن آن روابط، در خاک خواهد افتاد. فقط یک راه وجود دارد: قضاوت بیطرفانه. تاریخ را، و تاریخ ادبی را، هرکس می‌تواند با جمع کردن مقداری آدم و گرفتن یک مجله به‌سود خود تمام کند. و تاریخ هم برمی‌گردد و آدم را روسیاه می‌کند. شعر یکی را به‌نام دیگری نویساندن، قصه‌اش را به‌نام دیگری، و نقدش را به‌نام دیگری، فقط حرام کردن کاغذ است.

و این در مورد چوبک اتفاق افتاده است. با گفتن این که: «قبلاً وقتی که **شازده احتجاب** را می‌نوشتم باید تکلیف خودم را با **بوف کور**... **ملکوت**... و **سنگ صبور** روشن می‌کردم... می‌خواستم بگویم که **شازده احتجاب**، **بوف کور** زمان است و یا با اندکی غرور برتر از آن»؛ و یا با گفتن این که: «در عرصهٔ داستان بلند و رمان، معیار، **بوف کور**، **سوشون**، **شازده احتجاب** است؛» و یا حرف‌های دیگری از این دست، رمان‌نویسی ایران را تعطیل کرده‌ایم. نخست این که **بوف کور** را بزرگ‌ترین معیار رمان‌نویسی شناخته‌ایم، که درست نیست؛ دیگر این که، نوشته‌های دیگران را مراحل و پله‌های ترقی شخصی خود فرض کرده‌ایم، که درست نیست؛ دیگر آن که خود را بالاتر از بالاترین معیار فرهنگ ایران قلمداد کرده‌ایم، که نه تنها درست نیست، بل که خنده‌دار است.

صادق چوبک انتقام غریبی از این ادعاها گرفته است، نخست این که اثری کاملا متفاوت با اثر هدایت نوشته است، دیگر این که اثری با تمهیدات فراوان ادبی و موضوعات متنوع نوشته است که آن را از کلیهٔ آثار پیش از خود و از بسیاری آثار پس از خود متمایز و حتی ممتاز می‌کند، و دیگر آن که سبب شده است یک کتاب تئوریک و انتقادی پیرامون قصه‌نویسی به‌وجود بیاید؛ و هیچ اثری در مقطع دههٔ چهل، به‌ویژه در وسط‌های آن وجود نداشت که بتواند به‌حد کافی انگیزه‌ای منحصر به‌فرد برای نگارش متن جدی انتقادی در قصه‌نویسی قرار بگیرد.

مسئلهٔ بسیار مهم در مورد چوبک این است که شخصیت‌ها و کردار و رفتار آن‌ها، به‌استثنای یکی دو تن، در حوزه‌ای خارج از حوزهٔ روشنفکری قرار می‌گیرند. و از این جاست که شما با رمان‌ها و قصه‌های چند شخصیتی در قصه برخورد می‌کنید. این حوزه، حوزه اجتماع، تاریخ و آگاهی و ناخودآگاهی [illegible] و جمعی و جدال‌های مربوط [illegible] بر دوش برداشت، وجه تمایز اصلی [illegible] مدرنیسم نیست.

اگر رئالیسم مدرنیسم و پست مدرنیسم و غیره، تمایز بین فرد و اجتماع و غیراجتماع باشند، هیچ کدامشان اعتبار نخواهند داشت. اعتبار ذاتی ادبیات، به‌ویژه ادبیات قصوی در فاصله‌گذاری بین من و دیگری و، بیان دیگری، یعنی متفاوت، بهتر از من و یا خودی است. شناسایی فرد شناسایی فقط فرد نیست؛ شناسایی تکنیک فقط شناسایی تکنیک نیست. بلکه شناسایی کل فردها و کل تکنیک‌هاست، و گرنه لذت بردن از اثر، به‌عنوان اثر هنری غیرممکن خواهد بود. درست است که ما جمال‌زاده و علوی را قصه‌نویسان بزرگی نمی‌شناسیم، ولی در اساس آن‌ها آن تنوع فردیت‌ها و شخصیت‌ها را می‌خواستند، و یکی از آن‌ها، یعنی جمال‌زاده، تخیل نسبتاً قدرتمندی هم داشت، ولی مشکل در این است که این‌ها قصه‌نویس‌هایی هستند که به‌رغم دویست سال عمر ـ در مجموع ـ فقط چهار صد پانصد صفحه قصهٔ نسبتاً خوب نوشته‌اند، و این، مربوط به‌نارسایی عمق ذهن آن‌ها در رابطه با ادبیات و کمبود بینش تاریخی نسبت به‌قصه، انسان‌ها و کل تاریخ است. مغز جمال‌زاده انگار در آن حول و حوش مشروطیت در یک جایی در ایران دفن شده است. بعدها نخواسته است اصلاً آن جهان دیگر را دریافت کند. آن قصه‌های **یکی بود و یکی نبود** را از زندگی جمال‌زاده حذف کنید، و پاره‌هایی از کتاب‌های دیگر را، با چیزی جز برهوت روبرو نخواهید شد. علوی شانسی بهتر از او داشت. نثر شسته رفتهٔ قابل قبولی در مراحل اولیه زندگی‌اش می‌نوشت، و **چشم‌هایش** نمونهٔ بسیار برجستهٔ طرح و توطئه سازی در عالم رمان‌نویسی است، و نثر هم، خوشبختانه فاقد آن به‌کارگیری اغراق‌آمیز اصطلاحات عامیانه و ضرب‌المثل بازی جمال‌زاده و حتی هدایت است، ولی دیگر چی؟ اگر آن نشستن در آلمان شرقی نبود، و پشتوانهٔ حزب توده نبود و تشبه به‌مارکسیسم نبود، آیا این حرمت گستردهٔ ناحق را به‌دست می‌آورد؟ جواب منفی است. ادبیات مسئله‌ای است جدا از آدم‌سازی احزاب، رفیق‌بازی و مریدسازی و مراد بازی، و یا قهرمان ساختن از نویسنده به‌عنوان قهرمان غائبِ آزادی، بدان

صورتی که به‌رغم سانسور آثار علوی در زمان شاه، از نام او و از طریق سانسور و شایعه و پیچیده ساخته بودند. و حالا بفرمایید ثابت کنید که نویسندهٔ بزرگی بوده است. آقا بزرگ است با آن **چمدان**، **گیله مرد** و **چشم‌هایش**، و نود سال عمر. چقدر غریب است! این دو در دو قدمی پروست، جویس، توماس مان، کافکا، هسه، ژید، بکت و آندره مالرو می‌زیستند، و آن چیزها را می‌نوشتند، و در زمانی که آن‌ها آن چیزها را می‌نوشتند، در خود ایران، «بعد از ظهر آخر پاییز» و «چرا دریا توفانی شده بود» و آن زن‌ها نوشته می‌شدند و بعد **سفر شب**، **عزاداران بیل**، **سنگ صبور**، **سووشون** نوشته می‌شدند و یا «بودن و نقش بودن» نوشته می‌شد.

بزرگ‌ترین مشکل **شازده احتجاب**، و به‌طور کلی مشکل همهٔ آثار گلشیری تعطیل شدن درد، و با تعطیل شدن درد، تعطیل شدن لذت است. یعنی افتتاح آن چیزی که با **بوف کور** صورت گرفته بود، با **شازده احتجاب** تعطیل می‌شود. هرقدر **بوف کور** خواندنی است، به‌همان اندازه **شازده احتجاب** غیرخواندنی است. راجع به‌تکنیک و چیزهای دیگر حرفی نمی‌زنم. گرچه مشکل تکنیک را هم می‌فهمم، چونکه بخشی از قضیه به‌همین مربوط می‌شود، ولی بخش اساسی قضیه در کم آوردن آدمی است که پشت قصه ایستاده است. هدایت و چوبک، در انتخاب آدم‌ها، برخورد با آن‌ها، بردن آن‌ها توی مضایق زندگی و در آوردن آن‌ها، حتی در نیست و نابود کردن آن‌ها دل شیر دارند، درد را فتح می‌کنند، زیبایی را هم همانطور. نویسندهٔ **شازده احتجاب** از درد و زیبایی وحشت دارد. هنوز در آن تقسیم‌بندی زنان به‌اثیری و لکاته گیر کرده است؛ نه اثیری‌ها جذابیت دختر اثیری **بوف کور** هدایت و گوهر **سنگ صبور** را دارند و نه لکاته‌ها. کافی است معشوق راوی اصلی **آینه‌های دردار** را مقایسه کنید با معشوقه‌های راوی‌های چوبک و زن اثیری **بوف کور**. ابراهیم از پشت پنّه بند معشوق فقط یک دست و پا چلفتی بازی فراموش شدنی ارائه می‌دهد، آن هم، آن همه بی‌راز و سردا. در **بوف کور** نگاه راوی دیوانهٔ زن اثیری می‌شود. گلشیری چهرهٔ زن و حالات او را هرگز ندیده است. و به‌همین دلیل درد و لذت توأمان را نمی‌تواند بنویسد. به‌یاد آورید از خود بی‌خود شدن کهزاد را وقتی که در «چرا دریا توفانی شده بود» به‌خانه برمی‌گردد. به‌یاد آورید گریهٔ احمد آقا را وقتی که می‌گوید چند روز است گذاشته رفته. یک کمبود عمیق و ذاتی، کمبود کشش به‌سوی درد و لذت توأمان، کمبود کشش به‌سوی مرگ و زندگی توأمان، کمبود عاشقی به‌معنای واقعی آن، همهٔ روابط بین زن و مرد در قصه‌های گلشیری را بی‌روح کرده است. به‌همین دلیل توجه به‌این است که زبان فارسی چی شد؟ تقریباً در همهٔ قصه، و ترس از این که مبادا بکارت نثری که یاد گرفته بنویسد با تجاوز تخیل و درد و سودا و لذت و مرگ و عشق برداشته شود و او نتواند به‌آن صورت که نثر می‌نویسد بنویسد. در نتیجه همه، از دم اول تا دم آخر، همان زبان خوب را حرف می‌زنند، بی آن که فرقی جدی بین دیالوگ‌ها و نوشته‌های بین دیالوگ باشد، و بی آن که بعضی چیزها «غلط» نوشته شود. مثل غلط‌های دستوری «سه قطره خون» و **بوف کور** که بیش‌تر ذهن مشغول، دربدر، لذت‌بخش، مستی‌آور، و از همه بالاتر درگیر شخصیت‌ها را نشان می‌دهند؛ مثل غلط‌های دستوری در روسی داستایوسکی، که می‌گویند جزو مشخصات اصلی زبان اوست. و همین اجازه نمی‌دهد که گلشیری آدم‌ها را ببیند. اساس قصه در جهان زن است و عشق، و یا عشق به‌هرطریق؛ و وقتی شما این را نداشته

باشید نمی‌توانید آدم‌های دیگر را ببینید، و زبانشان را یاد بگیرید. یادگیری زبان در رمان نویسی از آدم‌ها، از خود زبان آدم‌ها صورت می‌گیرد، نه از زبان ادبی. گلشیری قصه‌هایش را از روی کتاب‌های ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و کتاب **غلط ننویسیم** او می‌نویسد. و در این نوع زبان، شما نمی‌توانید نفَس عشق و مرگ و درد بکشید. و همین زبان حواریون را برمی‌انگیزد تا ادبیات جدی کشور را از دم تیغ بگذرانند. غافل از این که آن‌هایی که جدا شده‌اند نویسنده شده‌اند، و اتفاقاً رمان هم نوشته‌اند، و اگر رمان پیش - بوف کوری هم نوشته باشند هم اثیری‌اش را بهتر نوشته‌اند و هم لکانه‌اش را.

چیزی که **سووشون** را برای من جذاب می‌کند بی‌نقص بودن آن به‌عنوان رمان نیست. هستند شخصیت‌هایی که در تنهٔ اصلی آن رمان حل نشده‌اند. جذابیت آن رمان در التزام رمان در برابر هدف‌های پنهانی رمان، حتی جدا از هدف‌های تعیین شده توسط خود رمان‌نویس است. در بخش‌هایی از این رمان، رمان نویسنده را می‌نویسد به‌جای آن که نویسنده رمان را بنویسد. و آن بخش‌ها مربوط به‌جاهایی است که در آن‌ها رمان‌نویس دست از تجلیل مردی که تمام حوادث اطرافش او را به‌سوی شهادت می‌راند، برمی‌دارد، و رمان را به‌نگارش درونی - زنانه‌ای می‌سپارد که برآن زری حاکمیت دارد و نه یوسف. به‌این ترتیب تخدیش ایجاد شده در روایت اعتیادیِ ستایش از قهرمان مرد، رمان را به‌سود روایت غیراعتیادی روان زن دردمند می‌راند. قهرمان مردِ مبتنی براقتصاد احلیلزبانمداری [phallogocentrism]، جای خود را به‌اقتصاد شور درونی زنانه می‌دهد. ناگهان زری روان منتشر، غریب، دردمند و پراکنده در صفحات رمان را نمایندگی می‌کند، و حتی سیمین دانشور، ناخواسته، بخشی از زندگی دردمند خواهرش را - که سال‌ها بعد در نوشتهٔ جسورانهٔ جلال آل احمد، **سنگی برگوری** حدیث آن منتشر شد - از خلال صفحات ذهن زری می‌گذراند، و نشان می‌دهد که با آن تخدیش، دو جان زنانهٔ جدا شده از هم در حیات واقعی را در زیر سقف وجودی یک شخصیت گرد می‌آورد تا

نهایتاً زن که شهید گمنام سراسر تاریخ ایران است، برشهید مرد، که با شهادت خود حتی زن و شهادت او را نادیده می‌انگارد، دست کم یک بار در دههٔ چهل غلبه کند، و اثر لایه به‌لایه باز شدن و شکوفایی به‌بیرون و درون [invagination] را بعنوان تشکل نهایی و پنهانی خود برحس تمیز ما می‌چرباند. این به‌ظاهر «سووشون» بودن برای مرد ظاهر قضیه است که در این جا بیش‌تر از برمرده، برزنده باید گریست مطرح می‌شود که کسی حدیث درون او را نمی‌نویسد، و سیمین دانشور به‌رغم تقدیم‌نامه، برخلاف حتی نیات صوری خود، گام در حوزهٔ دیگری از نگارش می‌گذارد که در آن ناخودآگاه جمعی، نیات آگاهانهٔ خودآگاه فردی و حتی ناخودآگاه فردی را به‌هم می‌ریزد و شور زنانه از درون حرف نهایی را می‌زند، و اتفاقاً ما، یعنی صاحب این قلم، این نوع بررسی ادب در خدمت آن جان شکوفای زنانه را از یکی دو زن و دو سه مرد از نوع میشل نوکو، از رهگذر هم صحبتی درونی با آنان یاد گرفته است که متأسفانه در عصر بده بستان‌های سیاسی حتی یک زن هم گاهی جان زنانهٔ مرد نویسنده را به‌بوتهٔ کتمان می‌برد تا به‌ضرب‌المثل سیاسی شدهٔ از دل برود هرآن که از دیده رود جامهٔ عمل بپوشاند و من می‌گویم: «الصَّبرُ مُرّ و العُمرُفانٍ[1] یا لَیتَ شِعری حَتّامَ القاة[2]» که تفسیر «نِسا»ی همشهری نویسندهٔ ماست.

مسئله این است که درست است که در عالم نویسندگی همه چیز را می‌نویسند، و یا آن چه می‌نویسند قابل رؤیت است تا آن چه نمی‌نویسند، ولی گاهی در نوشتهٔ جدی ما گام در حوزهٔ آستانگی، حوزهٔ سایه روشنانگی، حوزهٔ فلق و شفق می‌نهیم و نه در حوزهٔ شب یا روز و یا شب و روز. حوزهٔ آستانگی [liminality] حوزه‌ای است که متن. نویسنده و خوانندهٔ آگاه دست به‌دست هم می‌دهند تا استخراج ساختار دیگری از متن را به‌دست دهند که نویسنده عامداً و عالماً آن را در متن به‌دست نداده است، و برعهدهٔ متن و خواننده است که نویسندهٔ دیگر، و یا نویسندهٔ واقعی آن متن را بیابد. تقسیم‌بندی به‌زن و مرد صوری در آثار همان تقسیم‌بندی شب و روز است، که درکش دشوار نیست؛ عبور از آن خط فارق بین این دو، محو کردن خط، خط بطلان کشیدن برخط متن [script]، و شکاف دادن خطوط ظاهری متن و خطوطی را در متن ایجاد کردن و خوانا کردن، آری همین است خواندن متن، به‌ویژه متن رمان. سیمین دانشور - این دوست - با عطف به‌تاریخ آن دوره متن خود را نوشته است، یعنی با عطف به‌آن دوره‌ای که متن به‌آن متعلق است و با عطف به‌مکانی که متن با آن التزام بسته است، اما اگر متن درست در همان لحظه و همان مکان منعقد شود و به‌من امروز نرسد، مرده است. چیزی که باختین آن را «chronotope» نامیده، یعنی ترکیب زمان - مکان، تنها به‌معنای ترکیب این دو عامل برای منعقد نگاه داشتن آن‌ها نیست، بلکه در آن ترکیب، اهمیت ترکیب به‌مراتب بیش‌تر از اجزاء مرکبهٔ آن است، یعنی وقوف براین که فضای دیگری از ترکیب زمان و مکان حاصل می‌شود که اثر را از خاستگاه ارجاعات زمانی - مکانی آن، از نوع شیراز و تاریخ شیراز آن دوره، بلند می‌کند، و آن را، هم به‌گذشته و مکان‌های قبلی می‌برد و هم آن را به‌زمان‌ها و مکان‌های بعدی معاصر می‌آورد، و نتیجه: ما اثر را با عطف به‌مرجوعات اثر نمی‌خوانیم تا برگردیم برویم ببینیم نخود لوبیای تاریخی جغرافیایی در شیراز آن دوره چه بوده‌اند تا یقین کنیم حل مسئلهٔ رمان را. زمانی که به‌مرجوعات حظ نزند، هرگز رمان نخواهد بود. رمان‌نویس مورخ ظاهر نیست؛ حدیث باطن کردن کار اوست؛ زمان و مکان صوری تخته

پرشی بیش نیست. لذتی ندارد خواندن تاریخ و جغرافیای شیراز عصر **سووشون**. یک روز در زیر آفتاب ایستادن می‌گذرد، چرا که تخته پرش با رسیدن غروب از زیر پای آدم کشیده می‌شود و آن وقت روز پنجاه هزار سال، آن روز مخفی است، آن روز عروج از واقعیت به‌سوی عرش رمان است. فرش زیر پای جهان خواهد پوسید، رمان عرشی رمان بد و خوب، زشت و زیبا، شب و روز، جهنم و بهشت نیست؛ رمان عبور است، رمان هجران، فاصلهٔ دو وصل است؛ رمان غربت است؛ رمانی است که من آن را متن «حوزهٔ سوم» می‌دانم، نه رمان ملی است، نه رمان جهانی؛ رمانی است که حوزهٔ رمان را از درون می‌خورد و می‌آید؛ رمان قطع و وصل مداوم؛ رمان دعوت به«قعر»، و بعد قطع رابطه با مدعو و مهمان؛ رمان خلطِ بحث دربارهٔ رمان؛ به‌هم ریختن آنچه ملی و جهانی است؛ رمان غافلگیری ابدان و ارواح، و حدیث از جنسی به‌جنسی دیگر شدن و از زبانی به‌زبان دیگر رفتن را ساز کردن؛ رمان روزْ رؤیاهای طولانی و در بدرانهٔ آدمی که هم در خانهٔ خود غریب است و هم در خانهٔ غیر، حتی اگر خانهٔ دوست باشد، دوستِ غیر. رمانی که آدم را موقع نگارش قطعه قطعه می‌کند؛ و این همه تنها به‌ذهن آدم غریب از زبان مادری، غریب از زبان ملی و غریب به‌زبان جهانی، به‌رغم دانستن صوری آن هرسه، راه می‌یابد. آن حوزهٔ سوم، رمان غریب رمانِ «روز یا شب؟ / نه، ای دوست غروبی ابدی است.» است و غزیب و عروب هردو از یک ریشه‌اند؛ رمانی که در آستانهٔ غروب نوشته نشود رمان نیست.

**سنگ صبور** از این بابت، در آن زمان که نوشته شد، برای ما مطرح شد، که نمایندگی و باز نمایندگی هیجان شکل رمان را به‌صورت باطنی موضوع تکنیک و شگرد رمان‌نویسی قرار داده بود. مسئلهٔ اصلی رمان‌نویسی این بود که یک نفر قصه را از اول شروع می‌کرد و شرح می‌داد و می‌آمد به‌آخر قضیه. در چند اثر کوچک، قبلا این قضیه به‌هم خورده بود، مثل «سه قطره خون» و «بعد از ظهر آخر پاییز» که پیش از «فردا»ی هدایت نوشته شده بود، ولی ما مدام سعی کرده‌ایم نشان دهیم که تأثیر چوبک برهدایت هم

**● رمان عرشی رمان بد و خوب، زشت و زیبا، شب و روز، جهنم و بهشت نیست؛ رمان عبور است، رمان هجران، فاصله دو وصل است؛ رمان غربت است؛ رمانی است که من آن رامتن «حوزهٔ سوم» می‌دانم.**

بوده، و نمونه‌اش همین قصهٔ «بعد از ظهر آخر پاییز» است. ما به‌این قضایا نه از نظر تکنیک، بل که از لحاظ مضامین هم توجه داریم.

**سنگ صبور** شکل رمان را وارد در عصر «آستانگی» می‌کند، نه تنها معیارها را به‌هم می‌زند، حتی معیارهای نویسندگی هدایت را، بل که با معیار و آن چه استاندارد شده، به‌ستیز برمی‌خیزد، و بعد ترکیب‌هایی از آدم‌ها و موقعیت‌ها تحویل می‌دهد که نظیرش تا آن روز دیده نشده بود، و اگر بعضی‌ها، مثل دولت‌آبادی و هوشنگ گلشیری، موقع نگارش شازده احتجاب و سایر آثار به‌این دست آوردها توجه می‌کردند، نه در خط آثار نگارش رمان، از نوع **کلیدر**، می‌افتادند، و نه شازده احتجاب را در آن حد و حدود شاهکار کوچولو نگاه می‌داشتند. درک چوبک، مثل درک هرنویسندهٔ مهم دیگر، به‌معنای درونی کردن دست‌آوردهای اوست، طوری که غذا تبدیل به‌خون و رمق و نیرو بشود، در نگارش آثار بعدی. آثار در طول زمان، گاهی، یکدیگر را می‌نویسند، بی‌وساطت و هماهنگی نویسندگان آن‌ها، مگر این که یکی عمداً دست‌آوردهای آدم دیگر را فهرست‌نویسی کند تا حتماً از آن دست‌آوردها به‌سود دست‌آوردهای خود اجتناب کند. غافل از این که ادبیات نه تنها عرصهٔ تاثیر، که عرصهٔ انتقام‌کشی از دست ردّ زدن به‌تاثیر هم هست. هدایت در چوبک اثر گذاشته است، اما این تأثیر، تأثیر عام است نه خاص. چوبک در گلشیری تأثیر داشته است. ولی این تأثیر، تأثیر خاص است. بخش‌هایی از نثر **جن‌نامه** را اگر شکسته بنویسید، به‌نثرنویسی چوبک راه می‌یابید. این تأثیر خاص، تأثیر ناخودآگاه است، وگرنه گلشیری از آن فهرست‌های دافعه دارد و کوشیده است تأثیر مستقیم چوبک را از حوزهٔ کار خود دور نگه دارد. و ایکاش این فهرست دافعه را نمی‌داشت، نخستین سود حاصلهٔ این کار، چند زبانگی آثار می‌شد؛ و باز شدن اثر به‌روی شگردهای روایت‌نگاری دیگری که استعداد گلشیری را شکوفا می‌کرد.

البته، همان طور که گفتیم دلائل اجتماعی هم دخیل بوده‌اند. این اصطلاح «ناتورالیسم» که متأسفانه تعاریف آن از توی اصطلاحات ادبی استالینی و توده‌ای وارد ادبیات شد، مثل خوره مغز خیلیها، حتی مغز بعضی از آدم‌های مذعن به‌غیر توده‌ای بودن را، خورده است. چون جهان سلطان غرق در کثافت است، چون به‌کاکل زری تجاوز شده، چون سیف‌القلم زن‌ها را با شربت سمی کشته، پس صادق چوبک ناتورالیست است. اغلب گویندگان این حرف‌ها رئالیسم را از دیدگاه استالینی در برابر ناتورالیسم آورده‌اند. ما در گذشته در مقالهٔ مربوط به‌**کلیدر** قضیه را حلاجی کرده‌ایم. فقط گذرا به‌این نکته اشاره می‌کنیم که از لحاظ شگردهای نویسندگی، اگر چیزی فهرست‌وار، مثل راهنمای تلفن، بدون ترکیب با اجزا آورده شود سر از حوزهٔ ناتورالیسم در می‌آورد، چرا که خارج از حوزهٔ دیالکتیک نگارش رمان می‌ماند. هرچیزی که نه متعلق بل که معلق باشد، ناتورالیستی است. وگرنه جهل «جهان سلطان» اگر غرق در کثافت نباشد، بی‌صاحب دلیل می‌ماند و در شمار حرکات ناتورالیستی در می‌آید، و اگر سیف‌القلم آن کار را که کرده نکند، ناتورالیستی است. تمهیدات عقب مانده و عهد بوق کنگرهٔ نویسندگان شوروی در سال ۱۹۳۴، که در آن استالین، ژدانف و گورکی دست رد به‌ادبیات جدیِ روس زدند و بزرگی مثل داستایوسکی را از حوزهٔ ادبی جامعهٔ روس طرد کردند و بزرگی دیگر مثل پروست را «فاحشهٔ بورژوازی» خواندند [عین حرف گورکی]، بعدها بیخ ریش ادبیات ایران متأثر از تصمیمات و تمهیدات آن کنگره و کنگره‌های دیگر چسبید و ماند، و نتیجه‌اش نگارش مقالات

و سخنانی از نوع حرف‌های جمال میرصادقی است و مقالات و سخنان آدم‌های دیگری که هروقت یک اثر تن به‌نوآوری خارج از حد و حدود ذهن این‌ها داده، بلافاصله، به‌سبب فقدان دلیل بهتر آن را با کلیشهٔ عقب‌ماندهٔ **رئالیسم یا ناتورالیسم** دکتر سرویس پرهام عقب رانده‌اند؛ در حالی که هدف این بود که هرچیزی که طبق ایدئولوژی نباشد، درواقع هرایدئولوژی‌ای، باید با عنوان‌های افواهی و من‌درآوردی ناتورالیستی و ضد اجتماعی و غیر اخلاقی و فاسد، و اباطیلی از این دست طرد شود. راه سانسور را هم همین مبتذلات به‌سانسورچی‌های دوران شاه و دورهٔ بعد از انقلاب آموخته است. رئالیست باشید تا عاقبت به‌خیر شوید. و تازه به‌این بهانه سانسور کرده‌اند تا ذات اصلی آن رئالیته شناخته شود. آن رئالیته غرق در سیالی «آستانگی» است. ایدئولوژی‌ها می‌گویند، هرکسی که طبق قراردادهای ما ننویسد، خائن به‌ادبیات است. گاهی طرف ایدئولوژی هم ندارد. مجله‌ای دست و پا می‌کند و وای خود و دوستانش را می‌زند و در نتیجه سر هربزنگاه تاریخی، علی می‌ماند و حوضش. چوبک مجله نداشته است؛ حواری و طرفدار هالو نداشته است؛ صاحب ایدئولوژی نبوده است؛ با هیچ آدم معتبر یا بی‌اعتبار ادبی ساخت و پاخت نکرده است؛ قلچماق و چاقوکش ادبی نداشته است. علتش روشن است: یکی از انقلابی‌ترین نویسندگان تاریخ ماست، و نویسندهٔ انقلابی اصل «آستانگی» را می‌پذیرد، و آن به‌این معنی است که من اصول ادبی عصر خود را به‌هم می‌زنم. نمی‌دانم چه اصولی در آینده حاکم خواهد شد، من فقط می‌دانم که باید بنویسم، و مدام دنبال آن چیزی باشم که در این لحظهٔ «آستانگی» کشف می‌کنم.

چوبک رمان را دچار آشفتگی می‌کند. آن را از بستر اعتیادات رمان برمی‌خیزاند، و به‌سوی تجدد می‌راندش، تجددی در جهتی غیر از تجدد رمان‌نویسی هدایت. و کسانی که از تجدد فقط به‌هدایت عادت دارند، چوبک را برنمی‌تابند. هدایت در «فردا» نوشته‌ای دو گفتاره تحویل داده بود. ولی اثر بسیار ضعیف بود. **سنگ صبور** توفانی از تحول به‌پا می‌کند. نخست این که نشان

**● چوبک قدرت فاصله‌گذاری دارد. هدایت به‌ندرت قادر به‌رعایت این فاصله‌گذاری است. طبیعی است که این فاصله‌گذاری فقط سلیقه نیست، بل که نشان دهندهٔ بینش تاریخی، هنری و قصوی است.**

می‌دهد چگونه تجدد ویرانی خود آن مقدار رمان و قصه راکه تا حال نوشته جزو دستور خود کرده است. پس هنوز هم تجدد با مرگ سر و کار دارد. موضوع مرگ در خود جامعه موج می‌زند. پس جامعه از مرگ، به‌ظاهر، غافل نیست. ولی مرگی که ما از آن صحبت می‌کنیم از نوعی دیگر است. تجدد موقع ورود به‌ایران سنت را به‌حال خود نمی‌گذارد. مرگ آن را می‌طلبد. سنت به‌این سادگی راضی به‌مرگ نمی‌شود، و به‌همین دلیل نوشته، حتی در شگردهایش، جدال سنت و تجدد را باز می‌نمایاند. پس فاصله گذاری موضوع اصلی **سنگ صبور** می‌شود. هرکسی در تنهایی مقداری حرف می‌زند با زبان خود. روال ادامهٔ رمان، به‌کلی به‌هم می‌خورد. چوبک یک رمان کوبیستی نوشته است. چهرهٔ یک نفر چند بار دیده می‌شود و در هربار دیده شدن هم عین اولی است، و هم با آن متفاوت؛ و در این فاصله زخم‌های چهره‌های دیگر را برخود تحمل کرده است. به‌همین دلیل چهره، چهرهٔ کمال‌الملکی و یا حتی امپرسیونی به‌معنای سادهٔ آن نیست. چهره‌ای که کمال آن از نقائص متعدد آن، و چیده شدن آن نقائص متعدد برروی هم و در پیش رو و کنار در کنار هم، شکلیت نهایی خود را پیدا می‌کند. درواقع کوبیسم براین اثر، حتی از آثار نقاشان ما بیش‌تر تأثیر گذاشته است. بین یک قطعه و قطعهٔ دیگر، ویرانی آن فاصله است، و آن ویرانی در ذهن باید آفریده شود. بیننده به‌درون نقاشی دعوت می‌شود، و این فرق دارد با نقاشی‌ای که از رو و از روبرو دیده شود.

این اصل کوبیستی براصل دیگری استوار است، اهل تفاوت. این زبان، یک زبان نیست. هرزبان با زبان دیگر تفاوت دارد. دموکراسی این است که در ادبیات زبان‌های آدم‌ها را متفاوت به‌وجود بیاوریم. ولی این تفاوت قلابی نیست. زبان کاکل‌زری با زبان جهان سلطان و بلقیس و احمدآقا و سیف‌القلم، اشتباه نمی‌شود. فردیت زبانشناختی علیه کلیات زبان اقامه دعوی می‌کند و نحوشکنی در پاره‌ای موارد خط بطلان برجملهٔ معیار می‌کشد، و این را در مقاله‌ای نجف دریابندری نشان داده است که شکستن سرسری و خودبه‌خودی کلماتِ زبان نیست که آن را به‌محاوره نزدیک می‌کند؛ دخالت در نحو جمله است که آن شکستن را به‌صورت اورگانیک در می‌آورد. چوبک بیش از هرنویسندهٔ دیگر از آغاز تاریخ زبان فارسی تا به‌امروز، زبان‌های [منظورم زبان‌های فارسی است] مردم را نوشته است. می‌گویم زبان فارسی و قصدم این است که زبان فارسیِ بچه متفاوت است از زبان فارسی نویسنده و سایر شخصیت‌ها، و زبان کاکل زری، زبان هر بچه‌ای نیست، چراکه پیچیدگی ذهن او، تجاوزی که به‌او شده، هم در بدو تولد از طریق خرافات، و هم عملاً به‌صورت جسمانی در مرحلهٔ بعدی، تجاوزهایی که دیو مردها [دیبوها] به‌مادرش می‌کنند، و آب حوضی که مدام او را به‌درون خود دعوت می‌کند، و آبی که نهایتاً او را خواهد بلعید، در میان زبان‌های فارسی بچه‌های ایران و بچه‌های رمان‌ها، زبانی خاص، جزیی و منحصر به‌فرد است؛ و تازه این زبان بارها تجدید حیات و مطلع هم می‌کند. این زبان چند پدر دارد: سنت؛ تجدد؛ ترکیب آن دو؛ و دیگر زبان رسمیِ نویسندهٔ محترم فارسی دانی که همه را به‌حلال زادگی نثر به‌اصطلاح شسته و رفته سپرده نیست. وقوف چوبک سراسر مدرن، سراسر دموکراتیک، و عمیقاً انسانی است. زبان **بوف کور** را در نظر بگیرید، که با لحظه‌های روانی، با سراسر «پارانویا»ی آن، «پارانویا»ی حاکم برذهن شخصیت بالا و پایین می‌رود، و زبان رسمی ادبی آدم با سواد **غلط ننویسیم**، یعنی زبان درباری جدید نیست. با زبان شخصیت‌های رمان‌های چوبک می‌توان علیه جهل، تجربهٔ تجاوز، تجربهٔ دعوت به‌خودکشی قیام کرد.

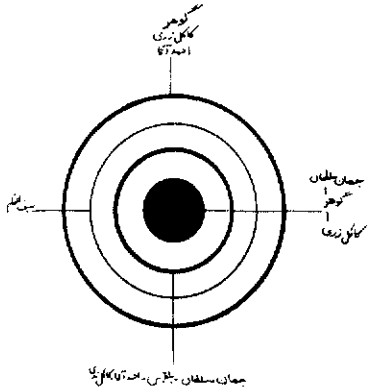
علاوه براین، این زبان، زبان ترکیب است. در **یکی بود و یکی نبود** جمال‌زاده، در قصهٔ **فارسی شکر است**، ما چهار زبان جداگانه داریم: زبان غرب‌زده، زبان عَرَب‌زده، زبان روشنفکر فارسی‌دان و فرنگی‌دان، و زبان روستایی. این‌ها تک تک می‌آیند و در زیر سقف یک قصه؛ و هرزبان شناسنامهٔ یک شخصیت است، جدا جدا. ولی زمانی می‌رسد که به‌جای آن که قصه شکاف زبانشناختی برداشته باشد و از حالت مونولوژیک ساده به‌سوی دیالوژیک ساده [از حالت تک گفتارگی ساده، به‌سوی دو گفتارگی و چند گفتارگی] رفته باشد، ذهن یک شخصیت شکاف برمی‌دارد، و این همه را درون خود جا می‌دهد، در نتیجه شما زبان دارید در خطوط مختلف، در حروف مختلف و با ظرفیت‌های مختلف. نوع نسبتاً ساده ـ به‌خاطر داشته باشیم می‌گویم «نسبتاً ساده» ـ ی آن را در چوبک دارید و شکل‌های پیچیدهٔ آن را در پاره‌ای از رمان‌های بعدی تا همین سال‌های آخر.

در بازگشت به**سنگ صبور** بگوییم که زبان این رمان، زبان نگارش مکتوب سخن شفاهی است. و چه اهمیتی دارد این مقوله. قصه‌های بعدی که این نوع برخوردار با زبان را درونی خود نکرده‌اند، چقدر در برابر قصهٔ چوبک کم می‌آورند. در این جاست که به‌معنای واقعی دود از کنده بلند می‌شود. باید توجه داشت که زبان باید صورت کتابت به‌خود گیرد تا کتاب شود. در نتیجه بین گفتن یک چیز و نگارش آن چیز فرق‌های اساسی وجود دارد، آن فرق و تفاوت که بین **چهچهه** پرنده و آواز انسان هست، بعداً خود را به‌انواع مختلف فرق‌ها و تفاوت‌های دیگر ترجمه می‌کند. نوشتارشناسی نیز اصل ادبیات‌شناسی است، یعنی فرق گفتن و نوشتنِ آن گفتن، بعدها خود را به‌حوزهٔ فرقِ بین نوشتن و خواندن آن متن منتقل می‌کند. این آن «دورگگی» [hybridity]، و در «آستانگی» [liminality] است. یعنی شناسایی کل این روند مطرح است نه شناسایی زبان شفاهی، فقط. ما با متن مکتوب سر و کار داریم، نه با متن شفاهی. مکتوب جدا از شفاهی است، یعنی با تقلید شفاهی هم کار داریم و هم کار نداریم و یا دقیقاً با عکس تقلید کار

داریم، چرا که متن مکتوب هنگام خوانده شدن به‌سوی آیندهٔ قرائت متن خواهد رفت که آیندهٔ آن گفتهٔ شفاهی نیست. یک فرق اساسی را هم بگوییم که متن مکتوب [script] قدرتِ گرفتن و حفظ کردن دارد و قدرت به‌رؤیت رساندن دارد، و متن شفاهی، باید حفظ شود، و هنوز به‌رؤیت سپرده نشده، و در این جاست که ما از ذات زبان مشابهت و زبان مجاورت به‌سوی اصل سومی حرکت می‌کنیم که «اصل مغایرت» می‌نامیمش، و ما آن را سال‌ها پیش، یک سال پس از توضیح «اصل مشابهت» و «اصل مجاورت» [از طریق وصف زبان‌پریشی (aphasia) یاکوبسون با تکیه برمثال‌ها و تعاریف او در **کیمیا و خاک**، سال ۶۴]، در **رسالهٔ حافظ** مندرج در **بحران رهبری نقد و انتقاد ادبی** [سال ۶۵، چاپ ۷۵] با شکل مربوط به‌آن شرح کرده‌ایم که به‌جایش در همین مقاله به‌آن اشاره خواهیم کرد.

**از نوشتارشناسیِ** [Of Grammatology] دریدا با تکیه براقوال روسو پیرامون زبان، به‌جهان آموخته است که ما در ابتدا کوشیدیم تا صدای طبیعت و موجود طبیعی را تقلید کنیم، و نشد؛ ضمن این کوشش برای تقلید، فهمیدیم که به‌جای آن که از صداهای طبیعی و حیوانی تقلید کنیم، داریم با خودمان هم‌کارهایی می‌کنیم. مثال روسو مربوط به‌عمل استمناست که در خلوت آن چه را که قرار بود واقعی باشد، جانشین‌سازی می‌کند، و روسو اعتراف می‌کند که احضار با تخیل که جانشین واقعیت می‌شود [supplement] به‌مراتب مهم‌تر از واقعیت تلقی می‌شود. حذف ارجاع با حفظ ردپایی از ارجاع در ذهن طوری که آن ردپا به‌ردپاهای دیگر هم راه یابد و راه به‌تخیل باز کند، و به‌استقلال لذت برسد و برساند، آری همین supplement خوانده می‌شود. پس ما نخست کم می‌آوریم، مثل کمرو بودن روسو در برابر زن، و بعد با جانشین‌سازی کام می‌گیریم، پسی هرردی هم دقیقاً رد نیست، و ایضاً در زبان، ما نتوانستیم عین آن صداها را تقلید کنیم و ناگهان متوجه شدیم که با حفظ ردپا[trace]یی از آن صدا با وقوف به‌این که باز تولید آن صدا در یَد قدرت ما نیست، و ما کم می‌آوریم و کمبود [lack]ای داریم، به‌منبع نیرومندی از قدرت وصل شدیم که در نتیجهٔ آن زبان را به‌وجود آوردیم که به‌مراتب گویاتر از زبان طبیعت و زبان حیوان‌هاست، به‌دلیل این که ما، به‌قول حافظ از «سرای طبیعت» بیرون رفتنمان ضروری است، و حرف و صوت و گفت را برهم زدن ـ مولوی ـ برای بی این هرسه با تو دم زدن، یعنی همان کتابت است. منتها حرف دریدا را غرق در متافیزیک عرفان و شرق و مولوی و حافظ نکنیم. ـ گرچه این همه را می‌توان با آن همه بررسی کرد. ـ ما اول احساس کردیم که در نتیجهٔ آن کمبود یک جانشین ـ مکمل [supplement] پیدا کرده‌ایم اما ما در مرحلهٔ بعدی، و یا در نگاه همزمان ولی نگاه در حوزه‌ای دیگر به‌ساختار مشترک دیگری دست پیدا کردیم و آن، این که: هنگام ترسیم تقلیدی صور اشیا و آدم‌ها و حیوان‌ها، فهمیدیم که ما قدرت بازسازی این همه را نداریم، همانطور که قادر به‌تقلید صدای چشمه و آبشار و موج دریا و چهچه پرنده و بع بع گوسفند نبودیم، و تازه اگر می‌بودیم می‌شدیم آن‌ها، که این مرگ انسانی و رجعت ما به‌درجات ادنی از بودن بود. پس ما کمبود داشتیم، اما به‌رغم کمبود [همان lack] به‌کار خود ادامه دادیم، نقاشی ابتدایی را به‌وجود آوردیم و بعد خط تصویری و بعد خط هیروگلیف و بعد فلان و بهمان را و نهایتاً با جهان نشانه‌های مکتوب یعنی متن مکتوب [script] سر و کار پیدا کردیم. و درست است که زبان ساخته شده براساس آن کمبود و ردپا و تخیل و جانشین سازی، با

ساختار به‌وجود آمدن خط [script] هم ساختار است، ولی پیدا کردن خط مبتنی برکمبود، تعیین کنندهٔ کلیهٔ تمهیدات زبان‌شناختی و همهٔ تدابیر ادبی‌ای است که انسان در ادبیات به‌کار گرفته است. درواقع انسان در کوشش برای جانشین سازی یک چیز مدام از آن جدا می‌شود و می‌خواهد برای آن جانشین بتراشد و اما چون جانشین‌سازیِ کامل عملی نیست، بارقه و لمحه‌ای از اصل در دست آورد این کوشش و کشمکش باقی می‌ماند، و انسان از آن در جهت دیگری حرکت می‌کند، در جهت تکمیل کردن آن با متفاوت کردن آن، و در هرمرحله، آن چیز دو پهلو را به‌وجود می‌آورد که دریدا خود آن را به‌تبع نوشته‌های ژان ژاک روسو در زبان‌شناسی [supplement] می‌نامد، و همین اصل و اساس در زمانی [diachronicity] و اصل «همزمانی» [synchronicity] است که دریدا ضمن استفاده از همهٔ مقدمات فرمالیسم روس و زبان‌شناسی مکتب ژنو، آن را به‌شیوه‌ای که خود می‌خواهد تنظیم می‌کند. به‌این صورت که طبقه‌بندی «همانندی» و «ناهمانندی» را پیشنهاد می‌کند که درواقع ردپایی از نوشته‌های روسو دارد، ولی با آن، با همان روند قبلی، در رهگذر تفاوت قرار می‌گیرد. یک چیز هم همان است و هم غیر از آن. و دریدا این کار را از طریق تعریف دو کلمهٔ هم صدا ولی متفاوت از نظر معنی، یعنی یک جناس لفظی انجام می‌دهد که اگر مکتوب نشود ما آن را نمی‌توانیم بفهمیم و به‌همین دلیل خط را به‌کار می‌گیریم. زبان به‌این دلیل مکتوب شده که خطوط کافی برای افادهٔ معنی نبوده و ترکیب آن‌ها به‌صورت نشانه‌های صوتی و ترکیب آن‌ها به‌صورت هجاها نیازمند خط بوده است، به‌دلیل این که هرخطی به‌صورت مجرّد می‌توانست جناس صوری هرخط دیگری بشود، پس لازم بود حروف و کلمات و جمله به‌وجود آیند و نه تنها گفته شوند، بلکه به‌دنبال همان اصول شمرده شده مکتوب شوند. جالب این که دو کلمه‌ای که او به‌کار می‌گیرد یکی differance و دیگری difference است که اولی معنای تأخیر و عقب انداختن می‌دهد [در فرانسه] و دومی در هردو زبان انگلیسی و فرانسه



به‌معنای تفاوت است، و در واقع در این جناس صوتی آن دو حالت [supplement] وجود دارد که هم جانشین است و هم با تکمیل از آن فاصله می‌گیرد [«همدرزمانی» به‌اصطلاح خود ما، سال ۶۵] و ما این را در نوشته‌های قبلی خود اصل «تفاخیر» ضبط کرده‌ایم، «تفا» برای «تفاوت» و «خیر» به‌عنوان هجای دوم «تأخیر»، یعنی دو کلمه در صورت یکی است، مکتوب که می‌شود متفاوت می‌شود. درواقع اصل این است. زبان در جانشین سازی، استعاره است و همان طور که در **کیمیا و خاک** (سال ۶۴) گفته‌ایم، و از قول یاکوبسون، و در مجاورت، مجاز مرسل است؛ ولی این کافی نیست، به‌دلیل این که هنوز اصل [pun] یا جناس ملفوظ روشن نشده است، ما این را در **بحران رهبری نقد ادبی و رسالهٔ حافظ** (نوشته سال ۱۳۶۵ و چاپ سال ۷۵) به‌صورت اصول مجاورت [AB]، مشابهت [$\frac{A}{B}$]، مغایرت [B × A] تقسیم‌بندی کرده‌ایم.

| A × B | A | AB |
|---|---|---|
| مغایرت | مشابهت | مجاورت |
| طنز و رندی | استعاره | مجاز |
| همدرزمانی | همزمانی | درزمانی |

و برای این که روشن‌تر شود که این مسائل تا چه حد ریشه‌دار است، از کتاب **قصه‌نویسی** [چاپ اول ۴۵ تا ۴۷]، طرح صفحه ۷۱۸ [از چاپ سوم] را در این جا نقل می‌کنیم، تا نشان دهیم که ما بیش از سی و پنج سال است که پا به‌پای این قضایا پیش رفته‌ایم، و اگر سانسور آن دوره و این دوره اجازه می‌داد، ما شصت کتاب تئوری خفته در نوار را تا حال چاپ کرده بودیم تا نویسنده ایرانی در شصت سالگی توضیح واضحات غلط ندهد و جوانان این کشور بی‌نیاز از ترجمهٔ تئوری خارجی شوند. «احمدآقا»ی نویسنده در صفحهٔ ۵۷ **سنگ صبور** می‌نویسد: «هنر نویسندگی چه چیز ناقصیه. هیچ وقت نمی‌شه حقیقت رو رو کاغذ آورد.»

نوشتن ناقص است؛ نویسندگی ناقص است. در زمانی که این نوشته نوشته شده، «دریدا» هنوز از **نوشتارشناسی** [Of Grammatology] را در فرانسه چاپ نکرده است. ما هم فکر نمی‌کنیم که چوبک به‌دنبال بیان فلسفی مسائل بوده است. ولی فرمولی که برای مسئلهٔ فلسفی و حرف احمد آقا وجود دارد، یکی است. ناقص و نقص یادآور کمبود [lack] دریدایی است. حقیقت چیست؟ یا حقیقت از طریق روند ارجاع و مرجوع قابل بررسی است، و یا چیزی است درونی و ما به‌ازای خارجی ندارد. ما هردو را می‌گیریم، و می‌گوییم نویسندگی آن چیزی است که حق مطلب را نه در مورد ارجاعات و نه در مورد حقیقت، ادا نمی‌کند. پس نویسندگی نوعی

کمبود، نوعی نقص و آن چیزِ ناقص است. ولی آن چیزِ ناقص تنها چیزی است که هست، و به‌دست انسان به‌وجود آمده است. نگارش متفاوت است. نگارش ردّی از حقیقت و نیز ردی از طبیعت دارد. آن «رد» را به‌صورت مشابهت و مجاورت می‌بینیم، و آن متفاوت را به‌صورت اصل مغایرت می‌بینیم، چیزی که یاکوبسون بدان اشاره نکرده، و یا اگر اشاره کرده، آن را در قالب اصل مشابهت آورده که اشتباهی بیش نیست. اصل هایدگری فرق و تفاوت، اصل دریدایی تفاوت در ذات زبان نویسندگی است. و این همه مربوط می‌شود به‌جناس ملفوظ [pun] که فقط در متن نوشته فرقش، یا مغایرتش با چیز دیگر معلوم می‌شود، مثل «خار» و «خوار» در زبان فارسی و «sun» و «son» در زبان انگلیسی. از طریق استثنائات به‌اصول بهتر پی می‌بریم تا از کلیات.

اگر لحن حرف کسی را به‌زبان مکتوب استاندارد بنویسیم، درواقع زبان رمان را نفهمیده‌ایم. این حرف‌ها که در فارسی، خواننده خودش کمی لحن محاوره‌ای ایجاد می‌کند و آن را رعایت می‌کند، حرف مفتی است. اگر شما سه زبان ادبی، دینی و رسمی و چهار زبان مکالمه‌ای را با هم بخواهید بیاورید و همه آن‌ها را به‌زبان ادبی و رسمی بنویسید، و زبان مذهب را که نوعی زبان رسمی است به‌زبان خود مذهب بنویسید، مانعی ندارد، منتها نه تنها باید روشن کنید در زبان که این‌ها از زبان چه کسی عبور می‌کند، بل که باید آن چهار زبان مکالمه‌ای را به‌صورت مکالمه‌ای بنویسید ـ با علم به‌این که زبان نوشتاری مکالمه هم عین آنِ زبان‌های شفاهی را مکتوب نمی‌کند ـ و آن وقت شما زبان سراپا متفاوت با همهٔ زبان‌های موجود خواهید داشت. زبان جهان سلطان چنین زبانی است. ناقص و به‌همین دلیل کامل‌تر.

اصل دیگری که در **سنگ صبور** مطرح است، اصل چندگانگی شکل‌هاست. دست کم سه نوع ادبیات در اثر به‌چشم می‌خورد. یعنی حرامزادگی مضمونی رمان، حرامزاده خوانده شدن کاکل زری و بدبختی‌های ناشی از آن برای کل شخصیت‌های رمان ـ و اعتراف نویسنده به‌این که «کاکل زری خود منم»، یعنی حرامزادگی نویسندهٔ درگیر عرضه سنت و تجدد، و حرامزادگی زبان‌های متعدد رمان، آن حالت polygeneric به‌وجود می‌آید. جن = زِن = ژن = زن = ریشه و منبع اصلی تولید. «پولی» [poly] یعنی چند، چند جنسی بودن، چندگانه بودن. به‌هرطریق اثر حلال‌زاده یک شکل نیست. و این اصل، اصل غربت، اصل بیرون افتادن از رحم، اصل بی‌اصل و نسب بودن، اصل خدایان مرده و خدایان هنوز نیامده، اصل پرده‌برداری از جهان، و اصل رمان آخرالزمان است. نویسنده از لحظهٔ طلوعش سنگسار شده است.

**دوم جولای ۹۹، تورنتو**

[نقل و ترجمه و تلخیص آثار رضا براهنی بی‌اجازهٔ کتبی او ممنوع است]

**پانویس‌ها:**

۱. مصرعی است از حافظ به‌معنی «صبر تلخ است و زندگی فانی».

۲. «کاش می‌دانستم تا کی او را نمی‌بینم».


## فرم اشتراک ماهنامه بایا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مجله بایا، مبلغ ..... برای اشتراک شماره (از ..... تا .....) به حساب جاری شماره ۲۰۶۲۴۰ بانک سپه شعبه ایرانشهر (تهران) و یا به حساب ارزی شماره ۹۹۱۳۹ بانک سپه میدان فردوسی کد ۱۲۰۰ به نام فرخنده حاجی‌زاده واریز شد و فیش آن به پیوست ارسال می‌شود. شماره‌های درخواستی را به نشانی: ..... (کد پستی .....) به نام ..... ارسال کنید.

اشتراک سالیانه (با احتساب هزینه پست): ایران: ۴۰۰۰۰ ریال - سایر کشورها: ۳۵ دلار آمریکا