www.pecritiue.com

تیر
۱۴۰۵

نقد اقتصاد سیاسی

هنر سیاسی و مواجهه‌ی اخلاقی با دیگری در رمان «سنگ صبور»

مهرشاد گلستانی

Painting by JAMES BAGATEL

«موقعیت زیستی یک‌انسان رنج‌دیده که در واقع از درون تجربه می‌شود، ممکن است مرا به‌سوی یک کنش اتیکی هم‌چون یاری‌رساندن، دلداری یا تعمق شناختی سوق دهد. اما در هر صورت، فرافکنیِ من در او باید با بازگشت من به خویشتن، یعنی با بازگشت من به جایگاهم در بیرون از فرد رنج‌دیده متعاقب باشد، زیرا ماده‌ی حاصل‌آمده از فرافکنی من در دیگری، تنها از این جایگاه می‌تواند به معنای اتیکی، شناختی، یا زیبایی‌شناختی دست یابد. اگر این بازگشت در عمل اتفاق نیفتد، چیزی جز پدیدار بیمارگونه‌ی تجربه‌ی رنج دیگری همچون رنج خویشتن حاصل نخواهد شد، یعنی آلودن به رنج دیگری و نه بیشتر». (باختین، ۱۰۹)

صادق چوبک شاید بیش‌از هر چیز به واسطه‌ی ناتورالیسم بی‌پروا و دقت جرئی‌نگرانه به زندگی فرودستان، مطرودان و به‌حاشیه رانده‌شدگان در کارهایش شناخته می‌شود. شهرت گسترده‌ای که هم‌زمان موجب نقدهای جدی به آثار او نیز شده است. نقدهای گلشیری و براهنی بر آثار چوبک که از مهم‌ترین و جریان‌سازترین واکنش‌ها به آثار اوست، ادبیات چوبک را به دلیل بازنمایی بی‌پرده‌ی جزئیات تلخ و زننده دچار نوعی زیبایی‌شناسی زشتی و رنج می‌دانند. این نقدها که به‌ویژه بر رمان سنگ صبور متمرکزند، تلاش چوبک در این رمان را در راستای عکس سعی خود، دچار موضع‌گیری اخلاقی سطحی و مواجهه‌ای نابرابر با دیگری می‌دانند. برجستگی سنگ صبور فراتر از کارنامه‌ی ادبی نویسنده، به وضعیت خاص این رمان در گستره‌ی رمان فارسی، در زمان خود باز می‌گردد؛ در سنگ صبور، چوبک با درهم‌آمیختن ناتورالیسم و تکنیک های مدرنیستی روایت، هم‌چون جریان سیال ذهن، از فاصله‌گذاری و نگاه مشاهده‌گرانه و ساختار خطی رایج در ناتورالیسم، آگاهانه فاصله گرفت و با خلق روایت ذهنی و گسسته به تجربه‌ای نو دست زد. بهره‌گیری از جریان سیال ذهن در سنگ صبور فراتر از تجربه‌گرایی در فرم روایی، درواقع نمایانگر دغدغه‌ای اخلاقی و پرسشی هستی‌شناسانه

در باب «مواجهه با رنج دیگری» بوده است. چوبک اگرچه در این مسیر تا آستانه‌ی دگرگونیِ مرز بین بازنمایی و بازسازی سوژه‌ی مطرود پیش رفت، اما از آن عبور نکرد.

«سنگ صبور» روایت مواجهه و همسایگی احمد، معلمی جوان، با ساکنان خانه‌ای قدیمی است که هر کدام روزگار پررنج و فقیرانه‌ی را در اتاق‌های خانه سپری می‌کنند. داستان بر محور جست‌وجوی احمد برای یافتن گوهر، کارگر جنسی ساکن خانه، از خلال گفت‌وگوهایش با آسدملوچ (عنکبوتی در اتاقش) پیش می‌رود. به موازات گفتگوهای (ذهنی) احمد، تک‌گویی شخصیت‌ها که هر کدام در اتاقی از خانه سکونت دارند، بخشی از واقیت تلخ زندگی در حاشیه را بازگو می‌کند. شکل خانه نیز با اتاق‌هایی تودرتو ولی جدا از هم که دایره‌وار پیرامون حیاط مرکزی قرار گرفته‌اند، به فضای داستان ترسیمی مادی می‌بخشد. هر شخصیت از جهان ذهن خود، یا همان اتاق‌اش، به بیان نسبت و قضاوتش درباره‌ی «واقعیت خانه» می پردازد. در واقع چوبک در «سنگ صبور» با بهره‌گیری از تک‌گویی‌های شخصیت‌ها فضایی چندوجهی خلق می‌کند که از ثبت صرف واقعیت فراتر می‌رود و می‌کوشد در روایت فقر و رنج مطرودین به جهان ذهنی و عواطف شخصیت‌ها نزدیک شود.

به این ترتیب، ساختار روایی رمان براساس هم‌نشینی و برخورد دو زیست‌جهان موازی ترسیم می‌شود: از یک‌سو داستان زندگی شخصیت‌هایی در زمره‌ی فرودستان و مطرودان اجتماعی، که هر کدام از طریق تک‌گویی های درونی هر شخصیت، با زبانی شکسته و متناسب با گفتار مردم کوچه‌بازار بیان می‌شود. ازسوی دیگر، تک‌گویی‌های احمد آقا، شخصیت معلم/نویسنده در رمان است که قصد دارد داستان زندگی همسایگان خود را بنویسد؛ «من زبون عنکبوتارو بلدم. من زبون تمام موجوداتی که باشون سروکار دارم بلدم. من حضرت سلیمونم. اونم زبون جن و انس رو بلد بود» (۱۳، چوبک). داستان از خلال مواجهه‌ی پرکشمکش احمدآقا با جهان سراسر زشتی و تباهی شخصیت‌ها و روبه‌روشدن با تناقضی اخلاقی بین بیان درک خود و به بیان آمدن قصه‌ی شخصیت‌ها پیش می‌رود. این تضاد که در جای‌جای رمان، در کشمکش‌های ذهنی احمد و ازخلال گفت‌وگوهایش با آسدملوچ ابراز می شود، راوی را در پریشانی و تردیدی هستی‌شناختی فرو می‌برد: «تو می‌خوای زبون سعدی رو تو دهن اینا بذاری؟ زندگی‌شون اینه که می‌بینی و زبونشون همینه که از صبح تا شب می‌شنوی» (همان،

۴۷). یا دراین‌جا: «راس گفتی، بلاخره مملکت همه جور آدم لازم داره؛ هم نویسنده متعینین و متعینات می‌خواد، هم نویسنده گدا. منم اگه خواستم نویسنده بشم، می‌شم نویسنده گداها» (همان، ۵۳). این تردید که در داستان به‌واسطه‌ی تعدد شخصیت‌ها، چندگانگی راوی و تقابل‌های فرم زبانی بروز می‌یابد به پریشانی و گسست جهان راوی، فرمی مادی می‌بخشد. عنصر مهم دیگر در این میان، ارجاعات به متون کهن فارسی است که از زبان شخصیت‌های مختلف و در دل مونولوگ‌های آن‌ها جای گرفته است. این ارجاعات نیز همسو با ماهیت چندصدایی رمان، طیف وسیعی از متون شامل اشعار کلاسیک و حکایت‌های رسمی و ادبی به شکل کنایه و ضرب‌المثل تا باورهای عامیانه، افسانه‌ها وحکایات شفاهی را در برمی‌گیرند و به فراخور حال و مقام هر شخصیت و پیرنگ رمان ظاهر می‌شوند. در واقع چوبک در این‌جا از متون کهن نه به‌عنوان منبع ارجاعی مستقیم، بلکه به‌عنوان یک الگوی زبانی و ساختاری برای بیان عواطف شخصیت‌ها و زمینه‌ی اجتماعی داستان بهره برده است. خط داستانی در سنگ صبور، به‌واسطه‌ی ذهن احمد، در پی درک روابط و یافتن انسجام در جهان نامأنوس و تکه‌تکه‌ی خانه ترسیم شده است. در این میان، اشعار، حکایات و ارجاعات بینامتنی نقش میانجی در یافتن و برقراری انسجام را بازی می‌کنند. اگر شخصیت‌ها ناتوان از گفت‌وگوی متقابل و منزوی از یکدیگر، تنها با مونولوگ‌هایی موازی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، گریزهای جابه‌جا به اشعار، حکایات و نمایش‌های کهن پدیدار می‌شوند تا به عنوان عنصر انسجام‌بخش جهان گسسته‌ی شخصیت‌ها را در فرمی کلی به‌هم پیوند دهند. اما دقیقاً در همین مسیر است که شکاف‌های ذهنی احمد و تناقضات روایی داستان شدت می‌گیرند.

دراین چارچوب، نوشتن برای چوبک نه ابزار بازنمایی، بلکه نحوه‌ای از مواجهه با دیگری است؛ مواجهه‌ای نه از منظر شفقتِ ساده‌انگارانه، بلکه از جایگاه پرسشگری اخلاقی، که همدلی را ازخلال تزلزل روایت و شکستن انسجام ذهنی راوی پی می‌گیرد. در این راستا صدابخشیدن به فرودست تنها از طریق روایت مستقیم ممکن نیست؛ بلکه مستلزم برهم‌زدن سلطه‌ی جایگاه روایت‌گر و عبور از یکپارچگی روایت است. در این‌جا درک چوبک از زبان، نه ابزاری صرف برای انتقال معنا، بلکه صحنه‌ای پرکشمکش برسر معناست؛ جایی که لکنت‌ها، تکرارها و هذیان‌های احمد به‌مثابه گسست در بازنمایی،

به شکل دیگری از بیان بدل می‌شوند. این شکست‌ها همان‌جایی‌اند که «دیگری» در دل متن شنیده می‌شود و راوی نه در مقام روایتگر صریح و بی‌چون‌وچرای شخصیت‌ها، هم‌چون پژواکی منقطع از زیست‌جهانِ سرکوب‌شده‌ی آن‌هاست. چوبک با دوری از سبک‌های یک‌دست ژانری، از دل برخورد میان فرم‌های متنوع - از ناتورالیسم تلخ تا مدرنیسم روان‌کاوانه و خرده‌فرم‌های نمایشی - فضایی می‌سازد که در آن روایت نه ایستا بلکه سیال، گسسته و لایه‌لایه است. این فرم داستانی در سنگ صبور، بازتابی است از چندپارگیِ خانه و ساکنانش؛ خانه اگرچه مکانی بسته است، جهانی پویا و پرتلاطم از تنش و برخورد لایه‌های عمیق اجتماعی، روانی و تاریخی را در خود جای داده است. چوبک از طریق زبان، فضا، و روابط بین شخصیت‌ها، خانه را به میدانی تبدیل می‌کند که در آن سنت، ذهن، و جامعه به‌هم می‌پیوندند. روایت در سنگ صبور پیوسته به گذشته رجوع می‌کند، گویی زمان حال بدون گذشته، سردرگم و معلق است. ذهن آشفته‌ی احمد تلاش می‌کند به میانجی فرم‌های ادبی پیوندی میان واقعیت روزمره و سنت برقرار کند؛ اما همین تکاپو به چالشی برای ذهن راوی و خود روایت بدل می‌شود. همان‌طور که آدورنو در «جایگاه راوی در رمان معاصر» می‌گوید رمان مدرن نشانه‌ی «فروپاشی تجربه‌ی سنتی» است، روایت در *«سنگ صبور» نیز* از همان ابتدا شکاف‌خورده است: خانه به‌مثابه‌ی جهان اثر، فضایی گسسته و تکه‌تکه است و مونولوگ‌های شخصیت‌ها به جای دیالوگ واقعی، در کنار هم قرار گرفته‌اند. این فروپاشی بیش از آن‌که به‌عنوان تدبیری آگاهانه در باب فرم تلقی شود، بازتاب بحرانی تاریخی است که در آن زبان دیگر حامل تجربه‌ای اصیل نیست. بر این اساس، رمان نه به‌عنوان «ثبت واقعیت اجتماعی»، بلکه به‌عنوان سندی از «ناممکن بودن تجربه‌ی مستقیم» اهمیت می‌یابد. راوی «شاهدی نامطمئن» می‌شود: او از یک‌سو نماینده‌ی عقلانیت نقادانه است، اما از سوی دیگر در بحران فردیت مدرن گرفتار شده و صدایش بر ویرانه‌های روایت سنتی می‌پیچد. احمد با هم‌زادش می‌گوید: «خیلی خب د بنویس دیگه. راجع به همین کاکل‌زری یه چیزی بنویس. حالا دیگه خوب میشناسیشون. راجع به گوهر و جهان سلطون و کاکل‌زری و بدبختی‌های گوهر تو خونه حاج اسماعیل و زن‌های دیگه حاج اسماعیل بنویس. حالا که گوهر گم شده؛ بذار پیداش بشه اونوقت مینویسم. درسه؛ همه چیز رو بم گفته. چیزایی که گفته نوشتنی نیست. حقیقت‌های

عوری از زندگی گفته که اگه کسی جرأت کنه یه روزی روی کاغذ بیاره‌دشون از بس راسه، کسی باورشون نمیکنه. نویسندگی چه هنر ناقصیه. هیچ وقت نمیشه حقیقت رو روی کاغذ آورد. همه چیزم گفته؛ اما اونا که او گفته نمیشه نوشت. این الفبا نمیتونه اونارو نشون بده» (همان، ۵۷). احمد در تکاپوست از جایگاه مرکزی و برتر روایی فاصله بگیرد اما هم‌زمان دچار بحرانی است که آدورنو از آن به عنوان «انزوای سوژه‌ی راوی» یاد می‌کند. سیالیتی گسترده از شخصیت‌ها و زبانی تکه‌تکه، یعنی زبان شفاهی و مردمی، در ذهن احمد در برابر هم قرار می‌گیرند. او تلاش می‌کند تا از خلال این آشفتگی روایی، معنای رنج هر یک را دریابد. مونولوگ‌های شخصیت‌ها هیچ مخاطب مستقیمی ندارند و فقط در ذهن احمد طنین‌انداز می‌شوند. در همین بستر روایی سیال و تکه‌تکه، ذهن احمد در پی نوعی «کلیت» و «درخت دانش» است؛ تلاشی برای بازیابی یکپارچگی‌ای در سنت و گذشته که دیگر از دست رفته است. اگر شخصیت‌ها ناتوان از گفت‌وگوی متقابل‌اند و تنها مونولوگ‌هایی موازی و شخصی‌سازی‌شده ارائه می‌دهند، فرم‌های پیشینی چون روحوضی و شعر حماسی در میان آن‌ها ظاهر می‌شوند تا این تکه‌پاره‌ها را در کلیتی سامان دهند. راوی با پیوند واقعیت پرتناقض روزمره با سنت به دنبال گشودن راهی برای فهم بنیان ستم و خیر و شرّ جهان اطراف خود است. او، تک‌گویی های شخصیت‌ها را با وسواس در ذهن می‌لغزاند تا درک کلی از ستم اطرافش به دست دهد. همچون معلمی پریشان است که در خانه پرسه می‌زند، و از ناتوان خود از درک رنج دیگری درمانده می‌شود. اگر گوهر بر اثر خرافه‌پرستی و خون‌دماغ‌شدن کاکل‌زری در شاه‌چراغ، مورد سوءظن شوهرش حاج اسماعیل قرار می‌گیرد، دربرابر این خرافه و ابتذال، درخت دانشی پر شاخ و برگ لازم است که از تلاقی تک‌گویی‌های موازی، تضادها و همسویی‌ها میان شخصیت‌ها پدیدار شود و در نسبتی با ذهن و تاریخ احمد، به درکی فراتر از پیروزی خیر بر اهریمن منجر شود. اگرچه ساخته شدن دوگانه‌های خیر و شر، همچون کاکل‌زری کودک پاک و بی گناه در مقابل جهان سلطان پیر و کثیف، احمد معلم «دانا» دربرابر سیف القلم عارف و قاتل، گوهر، کارگر جنسی دربرابر بلقیس باکره و پلید، به ضروتی روایی برمی گردد، اما فرارَوی از خیر و شرّ اولیه به‌واسطه‌ی رؤیت‌پذیر ساختن زمینه‌های مشترک اجتماعی‌ـتاریخی آن‌ها به درکی فراتر از ساده‌سازی‌های اخلاقی منجر می‌شود که «سنگ صبور» از دستیابی به‌آن باز می‌ماند.

نقدهای موجود از سنگ صبور نیز گواه همین مسیر پرفرازوفرود و گاه متناقض در رمان است. رضا براهنی در کتاب «قصه‌نویسی»، برحضور «منِ برتر» احمدآقا تأکید می‌کند؛ شخصیتی که با تصور موقعیت برتر اخلاقی، نمی‌تواند از جایگاه معلم‌ـنویسنده و قهرمان داستان فراتر رود و خود را در موقعیتی برابر با شخصیت‌های دیگر قرار دهد. این‌نوع نگاه چوبک، که صرفاً بر «ثبت زشتی‌ها» متمرکز است، از نظر گلشیری نیز خوانشی سطحی از نوعی ناتورالیسم ترکیب‌شده با روان‌کاوی فرویدی است؛ خوانشی که امکان نفوذ به عمق روابط اجتماعی را از میان می‌برد. «من برتر» احمدآقا، توان نابودی یا حتی تضعیف «منِ قصه‌گو» مسلطاش را ندارد، و در مواجهه با دیگری‌های خود، تنها بر بازنمایی‌ای استوار باقی می‌ماند که بیشتر حامل قضاوت است تا همدلی. در نگاه گلشیری و براهنی، «واقعیت» به پدیده‌ای دور از دسترس بدل می‌شود که در ترکیب با روان‌شناسی خام شخصیت‌ها، به موضع‌گیریِ برتری اخلاقی منجر می‌گردد؛ موضعی که مانع از درک ساختارهای عینی روابط اجتماعی می‌شود. گویی ثبت وسواس‌گونه‌ی جزئیات فروپاشی و روان‌پریشی شخصیت‌ها و موقعیت‌ها، خود پوششی است برای پنهان ماندن زمینه‌های اجتماعی‌ـتاریخی وضعیت موجود و گرفتار آمدن جهان راوی در چرخه‌ی زشتی و تباهی. به‌نظر می‌رسد براهنی و گلشیری هیچ کدام ظرفیت‌های آزادشده وپیچیدگی‌های فرمی این رمان را به‌درستی مورد نقد قرار نمی‌دهند و سطحی از تلاش ناتمام رمان را به کلیت آن بسط می‌دهند. گلشیری با ناتورالیست خواندن رمان، اصولاً وارد دریافت کلیت فرمی رمان نشده است. این رمان تلاشی چندوجهی، در خلق شکلی از سیال ذهن، در مسیر رئالیسم خاص چوبک است که اگر نقدی متوجه فرم آن باشد، در استفاده‌ی ناتمام از پیچیدگی‌های فرمی رمان است؛ نه ناتورالیستی بودن یا روان‌کاوی خام شخصیت‌ها! براهنی نمایشنامه‌های رمان و ذهن مشوش راوی را زائد می‌داند که به‌نظرش با حذف آن‌ها رمان نجات پیدا می‌کند؛ در حالی‌که این نمایشنامه‌ها و هذیان‌های احمد، قسمتی از تلاش‌های راوی درجهت «تاریدن کلیت» خانه است که بی‌آن‌ها، چندوجهی بودن «ذهینت تارعنکبوتی» احمد که قرار است که من بزرگ خودش را به‌نفع بقیه‌ی شخصیت‌ها ببلعد، ناقص باقی می‌ماند. اگرچه سنجش تلاش صادقانه‌ی راوی برای مقابله با اقتدار مرکزی و هذیان‌های ذهنی‌اش، و پیوند ارگانیک آن با مونولوگ‌های شخصیت‌ها، خود موضوعی جداست، اما

به نظر ما، تکه‌پاره‌های ذهنی احمد در این جریان سیال ذهن، می‌توانست مسیری بیابد تا «درخت دانش» در پایان رمان، به تجسمی زنده و گویا از «تاریدن کلیت» بدل شود. براهنی در جای دیگر از نقد خود نشان می‌دهد که شخصیت‌ها در مونولوگ‌هایی رودرروی هم ظاهر می‌شوند و گویی در دادگاه‌های ذهنی، یکدیگر را محاکمه می‌کنند. هرشخصیت چون منشوری است که شخصیت دیگر را بازتاب می‌دهد و داوری خاص خود را علیه او شکل می‌دهد. گویی سعی رمان در ساختن «درخت دانشی» که احمد در پایان رمان می‌کوشد به آن برسد، نتیجه‌ی این گسست‌های روایی و چرخش‌های داوری میان شخصیت‌هاست. درختِ دانش، گویی تصویری است از این داوری‌های عمومی و تکه‌پاره‌های ذهنی احمد در میان آن‌ها که مدام در رمان حضور دارند. چوبک در پی درک و بیان تجربه‌ی دیگری خاموش، در این‌جا ساکنان خانه، روایتی پدید می‌آورد که فراتر از انعکاس صرف واقعیت اجتماعی زندگی شخصیت‌ها، میدان بروز تنش و کشمکش اخلاقی خود او در نسبت با رنج دیگری است. در این راستا درون‌مایه و ساختار رمان نیز درهم می‌آمیزند و به راوی تجسمی نه در مقام تریبون مطلق، بلکه گوینده‌ای سرشار از تردید و لکنت می‌بخشد. او با خود می‌گوید: «اصلا تو نمیمیری. تو با همه فرق داری. کون آسمون پاره شده و تو از توش افتادی پایین. تو تافته‌ی جدابافته‌ای». (همان، ۱۷) احمد در تمام روایت، برخلاف نظر براهنی و گلشیری، درگیری با نقش دانای کل و من برتر خود را ادامه می‌دهد. او مدام مستقیماً با خودش یا در صحبت با آسدملوچ و یا در هذیان‌های ذهنی‌اش درگیر می‌شود و سعی می‌کند خود و جایگاهش را به چالش بگیرد. بن‌بست روایی احمد در جایی شدت پیدا می‌کند که چالش‌های او با خود، به‌تقویت صدای سوژگی فرودست، در رمان منجر نمی‌شود.

راوی در مسیر به‌بیان آوردن رنج دیگری، خود گرفتار بن‌بست‌های ذهنی، اخلاقی و هستی‌شناختی فراوان است. گویی تلاش او برای روایت، هم‌زمان تلاشی برای بیرون زدن از انزوای ذهن خویش و درک تجربه و معنای رنج دیگری است. احمد در درگیری با خود می‌گوید: «چرا خودم رو بکشم؟ نمی‌کشم تا چشمت کور. هنوز زندگی برای من تماشا داره. من تازه بیست‌وپنج سالمه. دست‌کم باید زنده بمونم و مردم رو بشناسم. اینجور نمیشه که مثه خر بیام مثه گاو برم. باید بمونم ته‌وتوشو در بیارم». (همان، ۱۵) پی‌گیری این مسیر در داستان نه از طریق بیان روایی مستقیم، بلکه در فروپاشی خود

روایت صورت می‌گیرد؛ سکوت‌ها، ابهام‌ها و شکست‌ها، به فضاهایی از حضور و برای بروز «دیگری» بدل می‌شوند. سنگ صبور را می‌توان کوششی دانست برای امتناع از سکوت در برابر رنج دیگری، که با بروز بی‌پروای درونی‌ترین افکار و عواطفِ شخصیت‌ها به‌کمک جریان سیال ذهن، به رنج مسکوت‌مانده‌ی زندگی فرودستان و مطرودان اجتماعی در فضای عمومی صدا می‌بخشد. در واقع نویسنده نه‌تنها روایتگر رنج است، بلکه با خودِ نوشتن به‌مثابه مجالی برای «مواجهه‌ی اخلاقی با رنج دیگری»، در کشمکش است. نوشتن برای راوی خود کنشی اخلاقی و مواجهه با دیگریِ فرودست است.

شیوه‌ی روایت داستان، سنگ صبور را از چارچوب محدود بازنمایی فراتر می‌برد، در سطح جزئی‌تر و عمیق‌تری با زیست دیگریِ به‌حاشیه رانده‌شده مواجه می‌شود و با حذف فاصله‌ی روایی، خواننده را در تجربه‌ی سردرگمی و آشفتگی شریک می‌کند. در واقع سبک روایی در سنگ صبور فراتر از توصیف و بازنمایی، نوعی شهادت دادن یا زیستن رنج دیگری است. ازاین‌رو سنگ صبور با مرکز قراردادن آشفتگی و پریشانی در روایت، صداقتی اخلاقی در پیچیدگی‌های درک و به‌بیان آوردن رنج دیگری از خود نشان می‌دهد. ازسوی دیگر، این صداقت اخلاقی در روایت، نه از طریق بازنمایی واقعیت بیرونی، بلکه از طریق درونی‌سازی رنج و آشفتگی در ساختار زبان و روایت حاصل می‌شود. روایت نه‌تنها درباره‌ی رنج دیگری سخن می‌گوید، بلکه رنج را تجربه می‌کند، آن را زیست می‌کند، و خواننده را نیز در این تجربه شریک می‌سازد. به این معنا، سنگ صبور به‌جای آن‌که صرفاً بازنمایی‌کننده‌ی زیستِ مطرودان باشد، به فضایی روایی بدل می‌شود که در آن مرز میان سوژه و ابژه، راوی و روایت‌شده، فرو می‌ریزد. این فروپاشی، اگرچه کامل نیست و همچنان در مرز باقی می‌ماند، اما تلاشی برای مواجهه‌ی اخلاقی با رنج دیگری است - مواجهه‌ای که نه از بیرون، بلکه از درون روایت و زبان شکل می‌گیرد.

چوبک در سنگ صبور می‌کوشد به جهان زیسته‌ی مطرودان و به‌حاشیه رانده‌شدگان نزدیک شود و با دقتی جزئی‌نگرانه به لایه‌های عمیق شخصیت‌ها نفوذ می‌کند. در این‌جا، پرداختن به جزئیات نه صرفاً یک سبک روایی، بلکه دغدغه‌ای اخلاقی است. او با خلق ساختار روایی پیچیده و تلاش برای واکاوی لایه‌های عمیق روانی شخصیت‌ها، آگاهانه از ساده‌انگاری ناتورالیسم فاصله می‌گیرد. چوبک به‌دنبال خلق

فضایی چندلایه و تودرتو، از شخصیت‌ها و روابط میان‌شان در خانه و در جامعه است؛ فضایی که تجربه‌ی فرودستان نه‌تنها شنیده شود، بلکه به سطوح عمیق اجتماعی و درک عمومی نفوذ کند. در این‌جا روایتِ صرف از جزئیات زندگی فرودست کافی نیست، بلکه آغازی است برای یک کنش اخلاقی-زیبایی‌شناسانه در همدلی با رنج دیگری. نمایش موقعیت رنجِ دیگری تنها از راه یکی‌شدن با او یا هم‌حسی ساده حاصل نمی‌شود. آن‌چه اهمیت دارد، ایجاد چشم‌اندازی بیرونی و چندوجهی است که از نسبت میان افراد خانه و فضاهای درونی آن‌ها، سطحی عمیق‌تر از تجربه‌ی رنج را پدیدار کند. این نگاه فراتر از آگاهی‌بخشی «دانای کل» و گزارش صرف «واقعیت زشت اجتماعی» است. بازگشت از شخصیت‌ها به سطحی از خودآگاهی عمومی، تلاشی است برای گریز از فرم‌های بسته‌ی ناتورالیستی و حتی روان‌کاوانه‌ی مدرنیستی، و رسیدن به بازنمایی‌ای که هم‌زمان فرد و کلیت تاریخی-اجتماعی را دربر گیرد. چوبک با نوشتن دقیق از واقعیت فقر، تلاش می‌کند تا به زندگی خاموش حاشیه‌ها صدا ببخشد. او با بهره‌گیری از فرم‌ها و ژانرهای مختلف - از مدرنیستی و ناتورالیستی گرفته تا پیشافرم‌های نمایشی - پیچیدگی روایی-فضایی‌ای می‌سازد که موقعیت اخلاقی راوی/نویسنده‌ی «آگاه» را در برابر زندگی فراموش‌شده‌ی مطرودان اجتماعی به چالش می‌کشد. احمد، راوی داستان، آگاهانه خود را به لکنت می‌اندازد تا صدایی که از درون آسدملوچ برمی‌خیزد، شنیده شود؛ و روایت گم‌شدن گوهر و زندگی نکبت‌بار دیگران، در فضایی متلاطم بیان گردد. این نوشتار تلاش دارد موقعیت اخلاقی راوی را در برابر صدای خاموش‌شده‌ی فرودستان اجتماعی توضیح دهد – صدایی که احمد، معلم-نویسنده، می‌کوشد به آن جان ببخشد، هرچند گاه خود در تنگنای ذهن خویش گرفتار می‌ماند. آسدملوچ، طنین یک بدن صرفاً جسمانی است که احمد را در برابر «خود» قرار می‌دهد؛ بدنی که رنج فیزیکی و مادی آن، درون احمد را متلاطم می‌سازد. احمد به ملوچ می‌گوید: «بیرونم را مردم می‌سوزانند و درونم را تو» (همان، ۵). این «درون» همان قلمرو روایت و ادبیات است که احمد در آن می‌کوشد تا از خلال بازآفرینی رنج‌های بیرونی مردم، به تجربه‌ای جمعی و گسترده از رنج عمومی برسد. آسدملوچ، پیکری است که پژواک صدای قصه‌ی احمد در آن پیچیده می‌شود، تا از نو به خود احمد بازگردد. احمد، در مواجهه با مردم و آلام آنان، معنای زندگی خود را درمی‌یابد. در ابتدای داستان بین احمد و ملوچ

دیالوگی در ذهن احمد شکل می‌گیرد: «احمد: من آدمم تو عنکبوتی. تو چه لیاقت داری که برابر من اظهار وجود کنی. من عقل و منطق سرم میشه. من فکر میکنم. من هرکاری دلم بخواد میکنم. ملوچ: تو خیال کردی من بلد نیسم فکر بکنم. منم دستگاه عصبی و فکری دارم. منم مهندسم. من نقشه میکشم. نقشه‌هایی که من بلدم بکشم تو تو یکیشون در میمونی. تو خیال کردی من تو گوشه اتاق یه‌جا نشسم و هیچ کاری از دسم ساخته نیس و همش چشام بدست توه که یه مگس کوفتی بگیری بیاری تو تارم ول بدی؟ این لاشه عنکبوتی که از جنس خود منه میدونی چرا اینجا گوشه کارتونکم افتاده؟ همین دیشب کلکشو کندم. این نر بود، من مادم. تو بغل گوهر میخوابی منم بغل اون خوابیدم. دیشب تورش زدم. به خیال خودش اومده بود عیش کنه. گذوشتم عیشش که کرد بعد نفلش کردم. من تا حالا نذوشتم یدونه نر از دس من جون سالم در ببره» (همان، ۱۸). احمد، هم‌چون ملوچ، می‌کوشد سوژه‌ی آگاه و دانای کلِ خود را بشکند و از دل آن تارهایی حساب‌شده از سیالیت روایی و تاریخی بتنَد؛ تارهایی که در نهایت نرینگی‌اش در کام بلقیس، گوهر و کاکل‌زری فرو می‌رود؛ همان‌گونه که ملوچ عنکبوت‌های نر و گنده‌گو را می‌بلعد. هر شخصیت در این روایت، تنها به زبان «شخصی» خود سخن می‌گوید، بدون آن‌که به گفت‌وگویی دوسویه وارد شود. در خانه‌ای که فضای آن کاملاً شخصی‌شده است، هر شخصیت تنها با دیواری خیالی حرف می‌زند؛ دیواری که احمدِ معلم‌ـقصه‌گو می‌کوشد صدای آن را بفهمد و به‌آن «کلیتی اجتماعی» ببخشد. احمد همچون ملوچ عنکبوت سعی دارد تا «تارهای کلیت اجتماعی خانه» را ببافد. او می‌کوشد که منِ بزرگ خود را در این تار گیر بندازد و شخصیت مرکزی خود را ساکت کند تا شاید «دیگری» به سخن درآید. تارهای ذهنی احمد باید او را ببلعند و درون خود مستحیل سازند. اما ملوچ و حضور تمثیلی درخشان آن، تا انتهای قصه در روایت گم می‌شود و در نزدیکی پایان قصه، دوباره هم‌چون شاهد حضور اولیه‌اش ظاهر می‌شود.

سنگ صبور فراتر از روایت رنج مطرودان، درباره‌ی بحران روایت‌کردن این رنج است. تناقض جایگاه احمد و شکست او در شکستن جایگاه خود و هم‌سطح‌شدن با سایر شخصیت‌ها به فرم روایی منقطع، تک‌گویی های موازی، بازگشت به اسطوره‌ها و فرم‌های ادبی کهن در سنگ صبور منجر شده است. راوی در واقع درگیر تضاد صادقانه‌ای است که به بیان آدورنو «شکست هنر در بازنمایی حقیقت» است - هنری

که اگرچه به‌دنبال رهایی بخشی است، تنها شکست تاریخی (در انتقال تجربه‌ی «یکپارچه»، «معنادار») خود را منعکس می‌کند. به تعبیر او رمان مدرن محصول شکست اشکال کلاسیک روایت است؛ جایی که روایت نه بازتاب شفاف واقعیت، بلکه به میدانی برای بروز بحران تکه‌تکه‌شدگی و «ذهنی‌شدن» تجربه بدل می‌شود. و راوی نیز به‌جای یک دانای کل مطمئن، خود به عنصری پر تناقض و متزلزل در ساختار اثر تبدیل می‌شود.

در یکی از مونولوگ‌ها، احمد شعری حماسی می‌خواند. در این‌جا، کلاژی از زبان «عمومی و عادی» با زبان فاخر و ازدست‌رفته‌ی فرهنگی‌ـتاریخی در کنار هم قرار می‌گیرد. این هم‌نشینی نه‌تنها تضادی زبانی، بلکه بحرانی روایی نیز برمی‌سازد: راوی در تلاش است تا زبان مردمی را به زبان حماسی پیوند دهد، اما در عمل، این هم‌نشینی بیشتر نشانه‌ای از گسست و ناتوانی در وحدت‌بخشی است تا پیوندی زنده و کارآمد. از طرفی طنز روایی، خودآگاهانه این تضاد را به نمایش می‌گذارد؛ چنان‌که در صحنه‌ی نمایشنامه‌ای باستانی، حضور ناگهانی یک خر، زبان حماسی و رفتار شخصیت‌های قصه را مسخره می‌کند (همان، ۹۹). لحظاتی که زبان فاخر در هذیان ذهنی احمد، دیگر نه فقط «مقدس»، که «تمسخرپذیر» می‌شود. زبان عمومی در ذهن پریشان احمد به‌صورت وسواس‌گونه‌ای تکرار می‌شود. او در جست‌وجوی زبانی جمعی است؛ اما هم‌زمان، در ذهن و زبانی فردی، بسته، و هذیانی گیر می‌افتد. تلاش برای ساختن گفت‌وگوی اجتماعی از دل مونولوگ‌های گسسته، در ذهن احمد به تلاشی درمان‌ناپذیر بدل می‌شود و به‌جای گشودن روایت به سوی چندصدایی یا تعامل اجتماعی، به درون‌گرایی و انزوای بیشتر دامن می‌زند.

احمد قهرمانی است که در تلاش برای همدلی با دیگری‌هایش بی‌ثبات است؛ برای بلقیس، گوهر، و کاکل‌زری چون نجات‌بخش ظاهر می‌شود و روند زندگی آنان را در ذهنش «نقش می‌زند» وگاه هم‌سرنوشت می‌شود و در ندایی درونی با خود می‌گوید: «تو میگی گوهر در منجلاب افتاده. خیلی خب. مگه نمیخای از منجلاب بیرون بکشی؟ خب بمردم نشون بده. کسی که حالا او را نمیشناسه. دسش بگیر و از منجلاب بیارش بیرون و با همون هیکل لجن‌آلودش بمردم نشونش بده. کاکل زری و جهان سلطونم همینجور. اینقده با این سی‌القلم نگرد» (همان، ۴۴). وگاه برعکس فاصله‌ای عمیق باقی

می‌ماند. این شکاف دقیقاً در جایگاه تعلیم‌گر احمد خود را نشان می‌دهد: او که در مقام معلم به روایت گدایان می‌پردازد، بیرون از رنج آنان باقی می‌ماند. گویی توان «سنگ‌صبور» شدن، یعنی شنیدن بدون قضاوت و بدون از آنِ خود کردن صداها، از او سلب شده است. در نتیجه، «واقعیت» زندگی فرودستان در ذهن احمد نه به بازتابی مستقیم از رنج، بلکه به‌تدریج به «زیبایی‌شناسی فقر» بدل می‌شود. زشتی زندگی، به موضوعی زیبا و قابل‌روایت تبدیل می‌شود. زبان شکسته و سیال، گاه در خدمت دراماتیزه‌کردن و زیباشدن خشونت و بی‌عدالتی قرار می‌گیرد. این‌جاست که فرم رمان علیه خود عمل می‌کند: ادعای افشای ستم، به «بازنمایی زیباشناسانه‌ی پلیدی» و حتی «لذت‌بردن» از آن می‌انجامد. احمد در موقعیتی اخلاقی قرار دارد که تکلیفش با خیر و شر ازپیش معلوم است. فقر، گرسنگی، و گدایی، نه مسائل ساختاری بلکه به‌صورت ویترینی برای «تعلیم و تذکر اخلاقی» در می‌آیند. در برابر این نگاه، شخصیت سیف‌القلم، عارف هندی و ضدقهرمان رمان، قرار می‌گیرد: کسی که می‌خواهد تمام فاحشه‌ها را «پاک‌سازی» کند، زمین را از گناه تهی سازد، و در واقع شرّ مطلق است. در نقطه‌ی مقابل، احمد قرار دارد که تلاش دارد گوهر و دیگران را از فقر و زشتی اجتماعی «تربیت» کند و به «پاکی ناب» بازگرداند. سیف القلم در جایی به احمد می‌گوید: «من دشمن فقرم من دشمن سیفلیسم. برای این‌که این فواحش هستند که بمردم سیفلیس میدهند. من باید روزی قدرتی بدست بیاورم و هرچه هرچه فقیر و فاحشه است بکشم. من میخواهم اینها را بنویسم و کمیته درست کنم. من از دارالفنون علیگر فارغ‌التحصیل شدم که بمردم خدمت کنم. من هرچه فقیر و فاحشه است باید نابود کنم. تو هم باید بیایی و درکمیته من معاونم باشی» (همان، ۴۶). این دوگانه‌ی خیر و شر، در عمل زمین مشترکی دارند: هر دو با نگاهی از بالا، جامعه را ناقص و فاسد می‌بینند و هر دو در پی بازگرداندن نوعی «جوهر ناب» هستند. سیف‌القلم با خشونت و قتل، احمد با تعلیم و بازنمایی. احمد، با وجود آن‌که می‌خواهد به خاموشان اجتماعی صدا ببخشد، در نهایت صدا را باز هم به‌سوی خود جذب می‌کند. او هم‌زمان که به‌دنبال شنیدن صدای فرودستان است، در خیال خود صدای آن‌ها را بلندتر می‌سازد؛ اما این صدا، نه در جهت خودآیینی آن‌ها، بلکه در راستای تثبیت موقعیت مرکزی خود او تقویت می‌شود. در واقع، احمد صداها را در خود حل می‌کند. جایگاه فرادستی او

به‌عنوان راوی، معلم، و نجات‌بخش، صدای فرودستان را دوباره به روایت غالب خود احمد تبدیل می‌کند. رمان این تناقضات راوی را در تلاشی صادقانه و اخلاقی به‌روشنی نمایان می‌سازد. احمد می‌توانست فراتر از نشان‌دادن تناقضات جایگاه روایی خود خاموشی بیشتری پیدا کند تا صدای «دیگری‌ها» بیش از پیش در عمل بلند شود، اما رمان در این تلاش خود ناتمام باقی می‌ماند.

رمان این تناقضات راوی را در تلاشی صادقانه و اخلاقی آشکار می‌سازد. بلقیس با شوهر خود رابطه‌ای جنسی ندارد و همچنان باکره است. او در پی برقراری رابطه با احمد است و تصور می‌کند چهره‌ی آبله‌روی‌اش مانع میل احمد به اوست. در مقابل، گوهر که پس از طرد شدن از خانه‌ی شوهرش با مردان مختلف صیغه می‌شود، ابژه‌ی میل احمد است، اما احمد در عین حال او را باکره می‌خواهد. می‌توان گفت بلقیس و گوهر دو شکل متضاد از زن‌بودگی‌اند: یکی «گوهر»ی ناب، اما آلوده به رسوایی جنسی و بدنی؛ و دیگری باکره‌ای با ظاهر و طینتی نازیبا. این دوگانه‌ی «پاکی جسم» و «زشتی روح» تلاشی است برای به چالش کشیدن دوگانه‌ی زن‌ستیزانه‌ی «زن اثیری» و «عفریته» در ذهن احمد. بااین‌حال، باکرگی و رسوایی جنسی هر دو به‌مثابه امری اجتماعی و ساختاری دریافت می‌شوند که احمد را دچار تنش می‌کنند، اما رمان گامی فراتر در جهت صدابخشی به تجربه‌ی زیسته و حسیِ بلقیس و گوهر برمی‌دارد. بلقیس اغلب چیزی جز امتداد مونولوگ‌های احمد، بازتاب امیال احمد و حتی شوهر تریاکی‌اش نیست؛ لحظه‌هایی معدود است که خود و امیالش عیان می‌شوند. نگاه خیره‌ی احمد و وسواس او بر «باکرگی» ترک‌هایی برمی‌دارد، اما این شکاف به صدای روایی زنانه و مستقلی در برابر فرم اجتماعی مردانه بدل نمی‌شود. احمد نیز عاملیت روشنی ندارد؛ او بیشتر همچون مردی متزلزل و بیرون‌افتاده از زمین بازی مسلط مردانه ظاهر می‌شود که می‌کوشد جهان دیگری را بفهمد، اما سکوت و لکنتش افق روشنی برای شنیدن صدای گوهر و بلقیس نمی‌گشاید. جست‌وجوی احمد برای «گوهر پاک»، در نگاه خیره‌ی مردانه‌اش باقی می‌ماند. داستان مرگ جهان‌سلطان و کودکی چون کاکل‌زری در «جهان زشت» رمان، به نابه‌سامانی خانه نسبت داده می‌شود و رنگی اجتماعی می‌گیرد، اما ناگهانی و فاقد روندی در بستر گشایش زمانی‌ـمکانی است. گویی صرف گم‌شدن «گوهر ازدست‌رفته» برای تحمیل زشتی و پلیدی کافی است و روایت توان

نفوذ به لایه‌های عمیق‌تری از رویدادها ــ مانند مرگ و زوال شخصیت‌ها در کشاکش‌های زمانی‌ـمکانی و موقعیت‌های پیچیده را پیدا نمی‌کند. احمد خود را بالای روایت قرار می‌دهد و می‌کوشد با زبانی روشنفکرانه، «واقعیت» را ثبت کند و علیه خرافات بجنگد. این آگاهیِ خودتصوریافته، همچون «عاقلی نجیب» عمل می‌کند که بر جایگاهی برتر ایستاده و می‌پندارد می‌تواند «واقعیت ناب» را بی‌طرفانه ثبت کند. اما همین «قدیس بی‌طرف» بار دیگر همان نگاه «منِ برتر» را بازتولید می‌کند. گاه اخلاق ساده‌انگارانه‌ی احمد، به‌جای درک پیچیدگی‌ها، تلاطم‌ها و ویرانی روانی شخصیت‌ها، با ساختن تقابل‌های «خیر و شر» و پندهای عرفانی، نزاع اجتماعی را تقلیل‌گرایانه بازنمایی می‌سازد. در نهایت، رمان هرچند تلاطم و ابتر بودن احمد در ثبت رنج دیگری را به مسئله بدل می‌کند، اما راهی برای گشودن صداهای دیگر از دل تارعنکبوت ذهنیِ مرگ و زوال شخصیت‌ها نمی‌گشاید.

گئورگ لوکاچ مسیر فهم تناقضات اثر ادبی و زمینه‌ی تاریخی را برای ما روشن می‌کند. لوکاچ در کتاب «جامعه‌شناسی رمان» نشان می‌دهد که اثر ادبی زمانی به معنای واقعی خود دست می‌یابد که «کلیت اجتماعی» را در پرتو تضادهای درونی و تاریخی‌اش بازتاب دهد، نه آن‌که در تجربه‌ی ذهنی فردی یا سبک‌گرایی صوری محصور شود. سنگ صبور را می‌توان تلاشی دوگانه در این مسیر دانست: از یک‌سو، چوبک با خلق خانه‌ای پُر از صداها و لایه‌های زبانی، می‌کوشد بازتابی از جامعه‌ی فرودستان و مطرودان ایران را بسازد؛ و از سوی دیگر، با تمرکز بر ذهن راویِ تنها و هذیان‌زده، خطر فروکاستن کلیت تاریخی به خودآگاهی فردی را پیش رو دارد. اثر رئالیستی باید بتواند «میانجی»‌ای میان فرد و تاریخ باشد – یعنی بتواند از دل زیست روزمره‌ی شخصیت‌ها، ساختارهای عینی و تاریخی جامعه را نمایان سازد. در سنگ صبور، این میانجی هم‌زمان ساخته و گسسته می‌شود: احمد، معلم‌ـنویسنده، از یک‌سو تلاش دارد به صدای گدایان، فاحشه‌ها و فرودستان گوش بسپارد، اما از سوی دیگر، روایت او صدای آن‌ها را در خود مستحیل می‌سازد. سیالیتی گسترده از شخصیت‌ها و زبانی تکه‌تکه، یعنی زبان شفاهی و مردمی، در ذهن احمد در کنار هم قرار می‌گیرند و او در تقلاست تا از خلال این آشفتگی روایی، معنای رنج هریک را دریابد. اگرچه تکه‌های ذهنی احمد و تک‌گویی شخصیت‌ها درکنار هم قرار می‌گیرد، اما به جهان هم نفوذ نمی‌کنند و در انزوا باقی

می‌مانند. تکثر صداها اگرچه روایت سنگ صبور را تا مرز چندصدایی پیش می‌برد، عدم‌آمیختگی و تداخل شخصیت‌ها، آن را به تک‌گویی‌هایی روان‌پریشانه محدود می‌سازد. در نتیجه، اگرچه سنگ صبور می‌خواهد از رئالیسم سطحی عبور کند و به لایه‌های ژرف‌تری از آگاهی تاریخی برسد، اما همچنان در تناقضی لوکاچی گیر می‌افتد: تقابل میان «واقعیت اجتماعی» و «تجربه‌ی ذهنی» بدون آن‌که پیوندی ارگانیک و تاریخی میان این دو برقرار شود.

در نهایت شاید بتوان رمان سنگ صبور را واجد «ماهیت مرزی» دانست؛ وضعیتی که در آن چوبک تا آستانه‌ی بدعتی رادیکال در مرزهای اخلاقی و فرمیِ ناتورالیسم و جریان سیال ذهن نزدیک می‌شود، اگرچه از آن عبور نمی‌کند. در واقع روایت سنگ صبور، روایتی در آستانه است که در آن راوی دچار گسست است، اما این گسست به سایر شخصیت‌ها تنها در سطح فرمی و نه هستی‌شناختی سرایت کرده است. فضاهایی روایی، روابط شخصیت‌ها و موقعیت‌ها اگرچه فروپاشیده‌اند اما این فروپاشی به‌بازسازی سوژه‌ی اجتماعی نمی‌انجامد و تنها در سطح روان‌شناختی فردی و عواطف شخصیت‌های منزوی باقی می‌ماند. بدون شک «سنگ صبور» تجربه‌ای صادقانه در آستانه‌ی خلق هنر سیاسی-اخلاقی، در مواجهه با دیگری در رمان فارسی است، هرچند، تلاش چوبک در خلق فرمی بدیل، برای دگرگونی و بازسازی جایگاه سوژه‌ی مطرود به‌تمامی ثمربخش نیست.

منابع

آدورنو، ت. (۱۳۷۴) جایگاه راوی در رمان معاصر (ترجمه‌ی یوسف اباذری) تهران: مجله‌ی ارغنون شماره ۷و ۸.

باختین، م. (۱۴۰۰). هنر و پاسخگویی: نخستین جستارهای فلسفی (ترجمه‌ی سعید صلح‌جو). تهران: انتشارات نیلوفر.

براهنی، ر. (۱۳۵۳). قصه‌نویسی. تهران: انتشارات روزبهان.

چوبک، ص. (۱۳۴۵). سنگ صبور. تهران: انتشارات جاویدان.

گلشیری، هـ (۱۳۵۶، مهر). جوان‌مرگی در نثر و ادب معاصر فارسی [سخنرانی]. ارائه‌شده در برنامه‌ی ده شب، انستیتو گوته، تهران. بازیابی‌شده در ۵ خرداد ۱۴۰۴، از https://www.youtube.com/watch?v=J-NhzZo5sJg

لوکاچ، ج. (۱۳۹۲). *نظریه‌ی رمان* (ح. مرتضوی، مترجم). آشیان.

لوکاچ، ج (۱۳۸۸). جامعه‌شناسی رمان (م.ج. پوینده، مترجم). نشرماهی.