

**An Analysis of Sadeq Chubak's
Works Using Jacques Derrida's
Theory of Deconstruction Based on
Tangsir and *Sange Sabur***

Davoud Sparham* / Parisa Nasiri**

**نقد آثار صادق چوبک براساس نظریه
ساختارشکنی ژاک دریدا با تکیه بر تنگسیر و
سنگ صبور**

داوود اسپرهم* / پریسا نصیری**

دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۷/۱۷

پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۱۳

چکیده

Abstract

theory of Deconstruction is regarded as a common literary theory in late 1960s, the foundations of which were first laid by Jacques Derrida. It aims to reconstruct and rediscover the meaning of the text and to reveal the contradictions present in it. By challenging certain systematic views about signs in terms of binary oppositions, endless play of signifiers, deconstruction, plurality of interpretations, polysemy and the like, Derrida undermined the rationalistic foundations and asserted that an ultimate meaning or a final signified can never be reached. The endless play of signifiers, deconstruction, binary oppositions, supplement, archi-writing, trace and the like are considered among Derrida's theoretical foundations. In the present research we intend to discuss two works by Sadeq Chubak, i.e. *Tangsir* and *Sange Sabur*, based on Derrida's theory of deconstruction. In this way the capacity of Persian language would be demonstrated as to whether it bears to be tested by this theory or not. Also the similarities of the two novels would be displayed according to Derrida's theory of deconstruction. Till The another approach of two text according to Derrida's theory reached.

نظریه ساختارشکنی یکی از نظریه‌های ادبی رایج در اواخر دهه ۱۹۶۰ به شمار می‌رود که نخستین بار توسط ژاک دریدا بنیان نهاده شد. هدف ساختارشکنی، بازسازی و بازیابی معنای متن، واسازی و آشکار ساختن تناقض‌های حاضر در متن است. دریدا با به چالش کشیدن آرای نظام یافته‌ای از نشانه‌ها در قالب تقابل‌های دوگانه، بازی بی-پایان دال‌ها، واسازی، بحث تعدد تعبیر، چندمعنایی بودن متن و مواردی چون آن، شالوده‌های عقل‌گرا و خردمدار را درهم ریخت و عنوان کرد که هرگز نمی‌توان به معنای نهایی و مدلول‌غایی در یک متن دست یافت. بازی بی-پایان دال‌ها، واسازی، تقابل‌های دوگانه، ضمیمه، سر-نوشتار، رد و مواردی از این قبیل، از بنیان‌های نظریه دریداست. در پژوهش حاضر برآنیم تا دواثر صادق چوبک تحت عنوان تنگسیر و سنگ صبور را واسازی کنیم تا بدین‌گونه قابلیت‌های ادبیات فارسی برای آزموده شدن توسط این نظریه نشان داده شود و به رهیافت‌های دیگری از دو متن براساس نظریه دریدایی دست یابیم.

کلیدواژه: دریدا، واسازی، صادق چوبک، تنگسیر، سنگ صبور.

Keywords: Post-Structuralism, Derrida, Sadeq Chubak, *Tangsir*, *Sange Sabur*.

* Professor, Department of Persian Language and Literature, Allameh Tabatabaei University, Tehran, Iran (Corresponding Author).

** Ph.D. Student in Persian Language and Literature, Allameh Tabatabaei University, Tehran, Iran.

* استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران (نویسنده مسئول). d_sparham@yahoo.com

** دانشجوی دوره دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

علامه طباطبایی، تهران، ایران. t_paranasire@yahoo.com

مقدمه

معاصر ایران است که با نگاه بی‌طرفانه و بی‌ترحم به فساد و زشتی، واقعیت زمانه خود را به نمایش گذاشته است. وی بر آن است تا ایده‌های اجتماعی و عقیدتی خود را بیشتر از طریق محتوای داستان و با روش‌های معمولی به خواننده القا کند. صادق چوبک به هیچ‌وجه به افشا و روشن‌سازی دلایل فساد اجتماعی و فردی اهمیت نمی‌دهد و به معلول‌نگری در آثارش توجه دارد و سعی می‌کند تا خواننده را به تفکر وا دارد و او را به سوی دلیل بنیادی وقایع بکشاند و به این ترتیب عمق‌کاوی، تفسیر و نتیجه‌داستان را به ذهن مخاطب می‌سپارد تا هر برداشتی که از متن می‌کند را علل غایی داستان بداند. این همان چیزی است که می‌توان در اندیشه و اساسی دریدا یافت؛ چراکه از نظر دریدا، حقیقت ساختنی است و ارزش‌ها نسبی و وابسته به متن است. اثر پیشنهاد می‌کند که انسان هم در گزینش مختار است. با توجه به آنکه نمی‌توان همه اندیشه‌های ژاک دریدا را طبقه‌بندی کرد، مخالفت و تخریب متافیزیک حضور که معنا را امری حاضر می‌داند، تقابل دوتایی و در نهایت مخالفت با برتری گفتار بر نوشتار بخشی از اندیشه‌های ژاک دریدا را تشکیل می‌دهد. رهیافت دریدا برای نقد و تحلیل متون ادبی کارایی دارد و این بدان دلیل است که همچون سیستم‌های فلسفی، شعر، رمان و سایر متون ادبی نیز متضمن سیستم‌های معنایی کامل و منسجم و منطبق‌اند که استخراج آنها از رسالت-های نقد ادبی است. در این پژوهش برآنیم تا به روش توصیفی - تحلیلی دو اثر تنگسیر و سنگ

در عصر حاضر توجه به نظریه‌های ادبی و نقد ادبی جدید، نگاه بسیاری از پژوهشگران عرصه ادب فارسی را به خود معطوف کرده است. یکی از نظریات مطرح‌شده در این حوزه، ساختارشکنی است. ساختارشکنی یا واسازی از نظریات زبانی - فلسفی جدید است که با حوزه پساساختارگرایی و پسامدرنیته در ارتباط است. هدف ساختارشکنی، به چالش کشیدن هر ادعایی و تظاهر به حاکمیت نظری و توهم عقلی در توانایی درک قطعی و نهایی حقیقت و معنای اولیه است. دریدا با واسازی که وجه دیگر نقد متافیزیک است، می‌خواهد با به هم ریختن ساختارها، در حقیقت کشف حجاب بکند. نقد واگرایانه ژاک دریدا از حضور در بنیاد دلالت و کارکرد نشانه‌ها متوجه بی‌اعتبار ساختن بنیاد فلسفه حضور است و از این طریق به تخریب مبانی سنتی تفکر متافیزیکی می‌انجامد. متافیزیک حضور بر این اصل استوار است که معنا همواره حاضر است و ناشناخته‌ماندنش ناشی از ناتوانی ما در دریافت راه درست یا نادرستی ابزاری است که برگزیده‌ایم. دریدا معتقد است که خرد فلسفی به تقابل‌های دوتایی رسیده است؛ خوب در برابر بد، زشت در برابر زیبا، زن در برابر مرد و در نهایت، گفتار در برابر نوشتار. دریدا با پروژه تخریب متافیزیک قصد دارد که چنین تقابل‌هایی را بر هم بریزد و نشان دهد که در دوگانگی‌هایی که اساس تفکر بشری قرار گرفته‌اند، به هیچ‌وجه نمی‌توان به اساس و بنیادی دست یافت. صادق چوبک در شمار واقع‌بین‌ترین داستان‌نویسان

صبور صادق چوبک را براساس نظریه ساختارشکنی ژاک دریدا مورد بررسی قرار دهیم.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به شیوه استقرایی، مبتنی بر توصیف و تحلیل و با تأکید بر مطالعات کتابخانه-ای به انجام رسیده است. در نهایت سعی کرده‌ایم اصول بنیادین مطرح در اندیشه صادق چوبک را براساس نظریات ساختارشکنانه ژاک دریدا در دو رمان تنگسیر و سنگ صبور، تبیین و به نتایجی در این باره دست یابیم.

مفهوم ساختارشکنی

ساختارشکنی نامی است که ژاک دریدا به عنوان بنیان‌گذار نظریه ساختارشکنی، بنا نهاده است. واژه ساختارشکنی به معنای شکستن و ویران کردن نیست؛ زیرا شکستن در این واژه به معنای بی‌اثر کردن یا خنثی‌سازی دریافت دو سویه از متن است. در ساخت‌شکنی، معنای اثر ادبی هرگز واحد، ابدی و جزمی و قطعی تلقی نمی‌شود؛ بلکه هر متنی می‌تواند برحسب قابلیت خود، طیفی از تفسیرهای متکثر را از خود به دست دهد. این یک گناه ناخوشایند ادبی است که برای هر خلاقیت زبانی تنها یک حقیقت یا واقعیت منسجم یا یگانه بپنداریم؛ حال آنکه تلاش دریدا در حوزه ساخت‌شکنی آن است که با دریافت-های سنتی و متعارف با متن بستیزد. (امامی، ۱۳۸۹: ۲۵۹)

«با این حساب ساختارشکنی تلاشی است برای آنکه متن را از قفس معنایی خاص، بسته و

جزمی بیرون آورد و توهم یک معنای تغییرناپذیر یا قطعیت معنایی خاص را از متن بگیرد. در ساخت‌شکنی نوعی «کنش تأویل یا تحلیل» است که راه برای قرائت‌ها و تأویل‌های دیگر بسته نیست. در این کنش تأویلی که گاه کاملاً متناقض با معنای پیدا و آشکار متن است، دریافت‌های خاصی از متن حاصل می‌شود که مبنای آن، برگرفته از تناقض‌های موجود در همان متن است.» (همان: ۲۵۱)

تاریخچه ساختارشکنی

ساخت‌شکنی به مثابه تلاش برای دگرگون کردن تصور معنایی قطعی از اثر و تلاش برای تعدد معناپذیری، کوششی است در مسیر تأویل‌پذیری و قابلیت تفسیرهای مختلف از ادبیات. این خاصیت ذاتی در ادبیات البته از گذشته‌های بسیار دور مورد توجه بوده است. آنچه در سده بیستم میلادی موجب گرایش به ساخت‌شکنی شد، تزلزل قطعیت‌های علمی در قرن نوزدهم و سراسر قرن بیستم بود. این تزلزل‌ها که موجب تردیدهای فلسفی نسبت به واقعیت شد، مهم‌ترین مبنای فکری نظریه ساختارشکنی به شمار می‌آید؛ ولی باید توجه داشت که رگه‌هایی از این تردید را می‌توان در اندیشه بعضی از فیلسوفان کهن نیز مشاهده کرد. آنها معتقد بودند که معرفت آدمی، نوعی تأویل یا تفسیر نسبت به جهان است و نمی‌تواند به منزله واقعیت محض تصور شود و اما در حوزه ادبیات این باور که متن می‌تواند برگردانی از معنای مورد نظر نویسنده باشد، از گذشته‌های دور و حتی در روزگار سقراط نیز

دارد؛ زیرا برخلاف گفتار، در نوشتار، نویسنده غایب است. در گفتار، چون گوینده وجود دارد، شنونده تا اندازه زیادی به مدل‌های گفته‌های وی پی می‌برد؛ ولی در نوشتار، متن دارای معناهای فراوانی است که پیوسته در حال تکثر هستند؛ مثل زمانی که کسی یک لغت را معنا کند. در معنای یک لغت، لغتی دیگر و در معنای آن هم لغتی دیگر و این جریان همچنان ادامه دارد. (دشتی و احمدی، ۱۳۸۹: ۵۵) پساساختارگرایی با رویکرد پیش از خود، یعنی ساختارگرایی ارتباط مستقیمی دارد. علاوه بر آن، ژاک دریدا ساخت‌گرایی را مرحله‌ای ضروری برای گذر به ساخت‌شکنی می‌داند. از این‌رو، برای فهم بهتر نظریه پساساختارگرایی، ناگزیر از بازبینی و ورود به بحث ساختارگرایی و بررسی برخی از جوانب آن هستیم.

نقد ساختارگرایی

ساختارگرایی^۱ به عنوان یک رویکرد تأثیرگذار در سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ م. در قلمروهای علوم انسانی مانند زبان‌شناسی، علوم اجتماعی، انسان‌شناسی و روان‌شناسی با شتاب گسترش می‌یابد «و زبان‌شناسی ساختارگرا و فرمالیسم روس به عنوان دو منبع اصلی آن مورد پذیرش قرار می‌گیرد. رومن یاکوبسن که در سال ۱۹۲۰ از روسیه به پراگ رفته بود و در آنجا به فعالیت‌های خود ادامه می‌داد، به منزله پلی بود میان فرمالیست‌های روس و ساختارگرایان فرانسه. بعدها ترجمه

مورد انکار قرار گرفته است. تردیدهای بزرگ نیچه، هگل، هایدگر و نظریه‌های انقلابی داروین و فروید به عنوان بخشی انکارناشدنی از زیرساخت‌های علمی و فلسفی سده بیستم، در شکل‌گیری ساخت‌شکنی به عنوان یک نظریه منسجم، تأثیری غیرقابل انکار داشت». (همان: ۲۵۳ و ۲۵۲) از آنجایی که ساختارشکنی اصلی‌ترین صورت جریان فکری پساساختارگرایی در غرب به شمار می‌رود، جای آن دارد که به بررسی و تحلیل نقد پساساختارگرایی بپردازیم:

نقد پساساختارگرایی

پساساختارگرایی، عنوان عامی است برای توصیف مجموعه‌ای از نظریه‌ها و روش‌های نقادانه که اصول بنیادین ساختارگرایی را تعدیل و دگرگون کردند». (پاینده، ۱۳۹۰: ۴۱) به عبارت دیگر، زمانی که ساختارگرایی به جایی رسید که قصد داشت تا آثار ادبی را در دسته‌هایی قلیل جای دهد، پساساختارگرایی با هدف کاستن از این‌گونه طرز تفکر زاییده شد. پساساخت‌گرایی با روح مدرن پسامدرن پیوند خورده است که عدم قطعیت در آن حرف اول و آخر را می‌زند. پساساخت‌گرایان منکر وجود معنی نهایی برای متن هستند. آنها معنا را نه در متن، بلکه در جایی دیگر و در غیر از متن جست‌وجو می‌کنند. این طرز تفکر، ویژگی دورانی است که در آن، در هر بنیادی می‌توان تردید کرد. پساساخت‌گرایان در متن، برخلاف ساخت‌گرایان، به قطعیت حضور ذهنی در پس متن باور ندارند. آنها می‌گویند خود متن نوشتاری، نشانه‌ای از عدم حضور (غیاب)

1. structuralism

بررسی کند، آنها را کشف می‌کند؛ درحالی که به عقیده دریدا ساختار، یک توافق است که از سوی خواننده ایجاد می‌شود و با این توافق، جریان بی-پایان معانی تولیدشده به وسیله متن را موقتاً متوقف می‌سازد. به نظر دریدا متن یک ساختار نیست، بلکه زنجیره‌ای از نشانه‌هاست که معنا را تولید می‌کنند و هیچ‌کدام از این نشانه‌ها جایگاه ممتاز و ثابت‌شده‌ای (و ثابت کننده) را در این زنجیره به خود اختصاص نمی‌دهند. (برتس، ۱۳۸۴: ۱۵۷)

از طرف دیگر، تأویل متون ادبی هرگز به پایان و نتیجه قطعی نمی‌رسد. تأویل‌ها مانند ساختارها، در تولید مداوم دلالت فقط نقش چارچوب‌ها را دارند. افزون بر این، شاید تفاوت میان ادبیات و دیگر اشکال نوشتار از میان رفته است. به نظر الیوت، ریچاردز، لیویس و اصحاب نقد نو، متن ادبی معنایی جاودان دارد؛ زیرا ما را با آنچه «وضعیت بشری» نامیده‌ایم، مرتبط می‌سازد. ادبیات برخلاف دیگر کاربردهای زبان، مصداق حقایق و ارزش‌های زنده و پایدار است؛ اما به عقیده پساساختارگرایان، ادبیات مصداق هیچ‌کدام از اینها نیست. ادبیات، مانند دیگر صور زبان، مطیع و در بند difference است. با این حال، بین ادبیات و دیگر اشکال کاربرد زبان تفاوت مهمی وجود دارد و آن اینکه دسته‌ای از متون ادبی به ناتوانی خود در ایجاد پایان اعتراف می‌کنند. به نظر دریدا و به طور کلی پساساختارگرایان، چنین متن‌هایی بسیار جذاب‌تر از متن‌های فلسفی و رمان‌های رئالیستی‌ای هستند

برخی از آثار فرمالیست‌های روس به زبان فرانسه، توسط ت. ت. ودوروف، سبب شد که آشنایی ساختارگرایان فرانسه با فرمالیست‌های روس عمیق‌تر شود و ساختارگرایی پس از یک دوره شکوفایی در فرانسه، به دیگر سرزمین‌ها نیز گسترش یابد. (امامی، ۱۳۸۹: ۲۲۵) حال آنکه ساختارگرایی در حوزه ادبیات داستانی، بیشتر به عنوان یک موج ادبی بیان شده و به لحاظ قوام و تداوم و تأثیر در قلمرو آفرینش ادبی، نه تنها به صورت یک مکتب [مثل رئالیسم] مطرح شد که حتی صورت یک رویکرد را نیز پیدا نکرد. (زرشناس، ۱۳۸۹: ۱۸۱)

ساختارگرایی در آغاز کوششی بود به منظور به کار بستن روش‌ها و دریافته‌های فردینان دوسوسور، بنیان‌گذار زبان‌شناسی ساختاری نوین در عرصه ادبیات. دوسوسور زبان را نظامی از نشانه‌ها می‌دانست که باید به روشی «همزمانی» مطالعه شود نه «درزمانی»؛ به عبارت دیگر، زبان باید به مثابه نظامی کامل در مقطع معینی از زمان مورد بررسی قرار گیرد و نه در جریان تحول تاریخی آن. (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۳۳)

تفاوت میان ساختارگرایی و پساساختارگرایی

تفاوت میان ساختارگرایی و پساساختارگرایی متعدد است. پساساختارگرایی با شکل «علمی» ساختارگرایی کاملاً در تعارض است. ساختارگرایان عقیده داشتند ساختارهایی را که تشریح می‌کنند، عیناً در متون مورد نظرشان حضور دارد و هرکس که متن‌ها را با جدیت

که می‌کوشند ناتوانی خود را پنهان کنند و مدعی هستند که بازنمودی از جهان ارائه می‌دهند». (همان: ۱۵۹)

ژاک دریدا

از آنجایی که دریدا کسی است که با تعریف و مشخص کردن چارچوب و هر نوع ساختاری مخالف است، تعیین کردن قالبی که بتوان بر مبنای آن تقسیم‌بندی‌ای از زندگی، آثار و تفکرات وی به دست داد، دشوار به نظر می‌رسد؛ اما ناگزیریم که مطابق تقسیم‌بندی سنتی و معمول، به معرفی دریدا، آثار و اندیشه وی بپردازیم:

ژاک دریدا در سال ۱۹۳۰ در الجزایر متولد شد. میان اقلیت فرانسویان استعمارگر بزرگ شد؛ در حالی که محیط فکری و حتی دانشگاهی دوراننش به طور کلی زیر نفوذ پدیدارشناسی و اگزیستانسیالیسم قرار داشت، تأثیر نیچه، هوسرل و به ویژه هیدگر بر اندیشه‌اش آشکار است. دریدا در سال ۱۹۲۶، پاره‌ای از واپسین یادداشت‌های هوسرل را با عنوانی که خود فیلسوف به آنها داده بود؛ یعنی سرچشمه هندسه ترجمه و منتشر کرد و پیشگفتاری مهم بر آن افزود». (احمدی، ۱۳۹۳: ۳۷۹)

در سال ۱۹۶۷ شهرت و تأثیر دریدا در اندیشه معاصر با انتشار همزمان سه کتاب آغاز شد: *آوا* و *پدیدار* که درآمدی است به مفهوم نشانه در پدیدارشناسی هوسرل؛ *نوشتار* و *تمایز* که مجموعه‌ای است از مقاله‌های کوتاه درباره ادبیات، فلسفه و زبان‌شناسی و درباره گراماتولوژی با عنوان دوم «درباره دستور زبان-

شناسی» که کتابی است با هدف طرح «نظریه یا علمی جدید درباره نوشتار». دریدا پنج سال بعد سه کتاب دیگر باز به گونه‌ای همزمان منتشر کرد: *مواضع مجموعه‌ای از سه گفت‌وگوی طولانی درباره مناسبت فلسفه و زبان‌شناسی؛ حاشیه‌ها در فلسفه مجموعه‌ای از مقاله‌ها که «در حاشیه فلسفه جای دارند»*، یعنی در آن مرزی که فلسفه را به زبان‌شناسی و نظریه ادبی می‌پیوندد (یا جدا می‌کند) و *بارآوری* که مجموعه سه مقاله است درباره افلاطون (و آنچه او زهر- دارو دانسته است)، *مالارمه و فیلیپ سولر*. (همان: ۲۸۰-۲۷۹) دریدا در سال ۱۹۷۲ کتاب معروف افشانش را منتشر کرد و بعد از آن کتاب دیگری که حاوی سه مصاحبه مفصل اوست موسوم به *مواضع* را منتشر کرد». (ضمیران، ۱۳۹۲: ۴)

عدم قطعیت معنا در اندیشه دریدا

از نظر دریدا، بر پایه فهم متعارف، متن چیزی ثابت و معین به نام «معنا» را با خود به همراه دارد که خواننده با گشودن در جهان متن، به سادگی می‌تواند این معنا را دریابد. دریدا حضور معنا در کلام را فرضی مسلم در تاریخ فلسفه غرب می‌داند که ناشناخته‌ماندنش ناشی از ناتوانی ما در فهم و درک درست متن و نداشتن ابزاری درست و کارآمد در راستا می‌باشد. او این باور به حضور مستقیم معنا را «متافیزیک حضور» می‌نامد. ناباوری به دلالت معنایی و منطقی استوار به «کلام محوری» گونه‌ای تازه از خواندن متون را می‌طلبد. برخلاف روش سنتی خواندن که متن را به شماری از گزاره‌ها، احکام یا درون‌مایه‌ها تقسیم

هرکس براساس دریافت و استنباط خود می‌تواند بین دال و مدلول برقرار سازد. از این‌رو دریدا مفهوم دلالت را نقد می‌کند و زنجیره بی‌نهایت دال‌ها را پراکندگی می‌نامد. از نظر دریدا پراکندگی، نشانه عدم تحقق بی‌پایان معناست که با چندمعنایی متفاوت است؛ زیرا در چندمعنایی معنای متعددی وجود دارد، اما در پراکندگی معنایی، مدلول معنای خاصی ندارد. پراکندگی به این معناست که ساختار متن، از دال خاصی بدون مدلول تشکیل می‌شود که در هر کدام اثری از هر یک از آنها با ارجاعات پایان‌ناپذیر بر یکدیگر دلالت می‌کنند. در نتیجه جریان پایان‌ناپذیر حرکت از دالی به دال دیگر، همواره خواننده را از معنا دور می‌کند. براساس دیدگاه دریدا، در فرایند خواندن متن، خواننده هر بار معنایی را می‌آفریند و هیچ‌گاه نمی‌توان به معنای نهایی در متن دست یافت. بنابراین، تنها از این راه کشف معناهای دیگر متن ممکن می‌شود؛ یعنی آن معناهایی که به دلیل پندار ما پنهان مانده است. بنابراین، اگر معنی را که در متن هست، خالق متن اراده نکرده باشد، مخاطبان هستند که به اقتضای حال و بافت حاکم بر زبان و مکان با مطالعه متن دریابند و این خود نشان از واژگون شدن سلسله مراتب هستی و زبان است.

دریدا چگونه متون را می‌خواند؟

دریدا در تلاش است تا در جریان تفسیری متون شرکت کند و مسیر دلالت‌های ایجادشده را برحسب نکاتی همچون قصد مؤلف یا حقیقت متن و مانند اینها کنترل و محدود نکند. بنابراین،

می‌کند، در خواندن شالوده‌شکنی متن باید معنایی را که برآمده از کلام محوری است، کنار بگذاریم و بپذیریم آن معنایی که بیهوده‌اش می‌پنداشتیم به حضور حقیقت استوار است. به عبارت دیگر، دریدا متن را دارای معنا یا معانی متعددی می‌داند که از حضور ثابت و متعینی برخوردار نیست. در عدم تعیین معنا، سخن بر سر لایه‌ای تاریک و هاله‌ای از ابهام در متن است که از یک سو با معنای متن و از سوی دیگر با فهم و درک خواننده در ارتباط است و به نظریه شالوده‌شکنی در متن می‌انجامد. این رویکرد، ستیزی در برابر ساختارگرایی سوسور بود که بر عرصه گستره‌ای از مباحث زبان‌شناسی و نظریه فهم معنا سایه انداخته بود. سوسور زبان را دارای نشانه‌هایی با ماهیتی قراردادی و متمایز از یکدیگر می‌داند که هر کدام دارای معنایی ثابت و معین هستند. سوسور از نظریه تعیین معنا دفاع می‌کرد و بر این باور بود که نشانه‌های زبانی، آوایی و اصواتی بر معنا دلالت می‌کنند. ژاک دریدا این نظر سوسور را که زبان نظامی از رابطه تمایزهاست را می‌پذیرد، اما این موضوع را که هر نشانه‌ای به چیزی در ورای خود دلالت دارد را نمی‌پذیرد. دریدا عقیده سوسور در خصوص دلالت نشانه‌ها به معنا را ناشی از تأثیر متافیزیک اندیشه غرب می‌داند که بر پایه رابطه‌ای دوگانه و تقابلی بنا شده است. در این نوع از تقابل اصل بر فرع، مرد بر زن، روح بر جسم، گفتار بر نوشتار و... برتری دارد و دریدا این مسئله را نمی‌پذیرد و معتقد است که رابطه بین دال و مدلول قراردادی و وضعی نیست؛ بلکه امری شخصی است که در آن

او در خوانش متن چیزهایی می‌بیند و به جاهایی می‌رسد که مؤلف یا بسیاری از خوانندگان که تابع قصد مؤلف بوده‌اند، ندیده‌اند. دریدا خود در کتاب آوا و پدیدار کار خود را «خوانش صبورانه» متون فلسفی توصیف می‌کند (Derrida, 1973: 1). همچنین او در جایی دیگر می‌گوید: «کار واسازانه نیازمند زمان، نظم و صبوری و همچنین نیازمند این است که خوانش‌های متنوع و متفاوت داشته باشیم، انواع تازه‌ای از خواندن را تجربه کنیم و در تنوعی از حوزه‌ها و رشته‌های متفاوت مطالعه کنیم». (Derrida, 1995: 401). دریدا برای نشان دادن اینکه متن معنای دیگری نیز دارد (یا بهتر است بگوییم قابلیت تولید معنای دیگری هم در آن هست)، متون بسیار خوانده شده تاریخ فلسفه را یکبار دیگر می‌خواند، اما این بار فقط به معنای اصلی و مألوف اکتفا نمی‌کند. او به سراغ جزئیات و گوشه‌های فراموش شده متن می‌رود. خوانش دریدا از فایدروس افلاطون، تأملات دکارت، نقد قوه حکم کانت، پدیدارشناسی روح هگل، سرمایه مارکس، پژوهش‌های منطقی هوسرل و هستی و زمان هایدگر بسیار ظریف و موشکافانه است. تنها با این موشکافی است که دریدا می‌تواند نشان دهد متن معنای دیگری هم دارد، معنایی که گاهی با هم متناقض هستند. او در خوانش یا همان واسازی متون این تناقض‌ها را برجسته می‌سازد. او با این کار نشان می‌دهد که متن یک کل واحد و منسجم نیست؛ بلکه متکثر است. حال باید توجه کنیم که برای درک این جنبه از متن - که با اینکه زیر آب است، اما قسمتی که دیده می-

شود، بسیار بزرگ‌تر است - باید عادات مرسوم خواندن را کنار بگذاریم. خواندن متن در دیدگاه سنتی به معنای کشف معنای متن است و همواره از پیش مفروض گرفته می‌شود که متن معنایی دارد. (پارسا، ۱۳۹۲: ۲۱)

مرکزیت‌زدایی

دستاورد دیگر اندیشه دریدا، مرکزیت‌زدایی در تقابل با محورگرایی است. از نظر دریدا با توجه به آنکه متن در غیاب خالق متن در اختیار خواننده قرار می‌گیرد، از حاکمیت و سلطه شاعر و نویسنده رها شده و راه بر تعبیرهای گوناگون باز می‌شود. به این ترتیب، دریدا در متن، دست به مرکزیت‌زدایی می‌زند؛ به این گونه که بر پایه سنت زبانی و فرهنگی، نویسنده و شاعر محور و مرکز اصلی فرایند آفرینش متن بوده و آنچه نویسنده و شاعر در نظر داشت؛ یعنی معنایی یگانه باید جست‌وجو می‌شد و این دو نیز در پی بیان معنایی بودند که به صورت سنتی ادبی درآمده و خواننده متن نیز باید یکسان آن را درک کند. مرکزیت‌زدایی این دستاورد را در پی داشت که مرکزیت از نویسنده و شاعر ستانده شود و دیگر معنا در گرو مرتبت بالاتر آفریننده باشد و نباید معنای حاضر و آماده مصرف را در اختیار خواننده قرار دهد؛ چراکه در این وضعیت است که متن را دارای معنای ثابت و از پیش تعیین شده‌ای نمی‌دانیم. پیامد این روش آن است که متن به یاری خود متن از طریق نفی دلالت‌های معنایی منطبق بر رابطه دال-مدلول مبتنی بر قرارداد از سلطه اقتدار تک‌معنایی ناشی از عادت-

های زبانی ما خارج می‌شود و امکان دریافت معنایی که پیش از متن می‌آید و نویسنده از آن غافل بوده است، حاصل می‌شود.

تقابل‌های دوگانه سرچشمه متافیزیک حضور

محور ساخت‌شکنی، گذر از دیدگاه تقابلی بود و به همین علت، تأمل بر نگرش تقابلی یا دوگانه-گرایی در فرهنگ غرب و شرق برای شناخت ماهیت ساخت‌شکنی ضروری است. در دیدگاه ساخت‌گرایی فردیناندو سوسور زبان‌شناس سوئیسی، زبان‌شناسی نظامی تکوین‌یافته از ارزش‌های متقابل است. این ارزش‌ها به واسطه تقابل یا تفاوتی که با هم دارند، از یکدیگر تمایز داده می‌شوند. این باور یادآور اصل «تعرف‌الشیء باضدادها/ چیزها با ضدهایشان شناخته می‌شوند» است. دریدا فرهنگ غرب را به شدت متأثر از همین فرهنگ تقابلی می‌داند و البته پیشینه این باور به روزگار افلاطون و ارسطو و حتی قبل از آن می‌رسد؛ چراکه تصور جوهر و عرض؛ صورت و عرض؛ صورت و هیولا؛ لفظ و معنا و مقوله‌های تقابلی دیگر در اندیشه ارسطو قرن‌ها مبنای معرفت تقابلی در حوزه اندیشه بشر بود.

(امامی، ۱۳۸۹: ۲۵۵-۲۵۴)

دریدا نشان داده است که هر متن «دوگانه» است و همواره دو متن در یک متن وجود دارند: «دو متن، دو دست، دو نگاه، دو گونه شنیدن، با هم هستند و در عین حال تنه‌ایند». متن نخست، با تأویل کلاسیک خواناست: بنا به اقتدار زمان حاضر نوشته شده است؛ معنا دارد؛ منطقی و حقیقت آن را می‌توان یافت؛ همه چیز در آن به

تقابل دوگانه درست/نادرست فرو کاسته می‌شود. متن دوم-متنی دیگر که در عین حال همان متن است- «خواننده کلاسیک» را گیج می‌کند و فاقد معناست. متن نخست علامتی است به متن دوم. میان دو متن «هم‌نهادی» وجود ندارد؛ زیرا متن دوم ضد متن نخست نیست. نمی‌توان از تمایز آنها گذشت. خواننده متن به «دو علم، دو گونه خواندن» نیازمند است. نخست متافیزیک «دوگانه» است و هر متن فلسفی یا ادبی همزادی دارد. هر متن «شکل‌ظاهری» خود است. میان متن از افلاطون و خود آن، میان متنی از هگل و خود آن، گونه‌ای «حجاب به سختی درک‌شدنی» وجود دارد که افلاطون‌گرایی را از خودش (و هگل‌گرایی را از خودش) جدا می‌کند. کافی است همچون گونه‌ای «بازی» متن دوم را مهم‌تر بدانیم تا دانش نخستین متن در «کمندی متن دوم» حل شود و از یاد برود. سخن متافیزیکی در بنیان خود جهان را دوگانه می‌بیند. احساس در برابر ادراک، جسم در برابر روح و ... تقابل‌های دوگانه سرچشمه متافیزیک حضور بودند. همین دوگانگی امکان «گذر» را می‌دهد و در متن نیز چنین است: دوگانگی در متن سازنده گذر است؛ گونه‌ای شفافیت در هر متن هست که امکان می‌دهد متن اصلی یا خود متن را بشناسیم. تنها همچون مثالی آشنا که کار فهم این شفافیت متن را آسان می‌کند به نظریه فروید در مورد رؤیاها دقت کنیم. چگونه هر رؤیا، چونان واقعیتی شفاف، معانی دیگری دربردارد و چگونه قلمرو این معانی دیگر، خود رؤیاست. هر رؤیا از معانی ظاهری و معنای باطنی، از «لحظه‌های درهم»

پایه آن بنا کرده، ما حاشیه را مبنا قرار می‌دهیم و به طور کلی ارزش‌گذاری عملی خود را براساس همین عدم تعین پایه‌ریزی می‌کنیم». (ضمیران، ۱۳۹۲: ۲۳)

دریدا این برتری کلام گفتاری به کلام نوشتاری، یعنی بنیان آوامحوری و کلام‌محوری را باور ندارد. او به این بنیان فکری که معنا در گفتار حضور دارد و در نوشتار پنهان است، انتقاد دارد. به عبارت دیگر، دریدا علاوه بر آنکه مدعی است نوشتار جانشین و نوعی مکمل گفتار تلقی می‌شود، در خصوص ضمیمه نیز چنین ادعایی دارد که در ادامه بدان می‌پردازیم.

ضمیمه

از نگاه افلاطون، زبان قطعاً برای فلسفه یک «بیرون» است؛ چیزی که به یک حضور کامل و بی‌نیاز افزوده می‌شود و بنابراین گویی اضافی است. زبان برای حقیقت فلسفی چنین چیزی است، اما افزوده به معنای مکمل نیز هست و این نشان می‌دهد که آنچه از پیش بوده کامل نبوده که به مکمل نیاز داشته است. آنچه در اینجا به چالش کشیده می‌شود، منطق تفکر افلاطونی است. در این منطق، ابتدا چیزهایی مستقل و کامل وجود دارند و سپس می‌توان آنها را با افزودن کلمات بیان و منتقل کرد. این منطق بر وسیله و کاری که توسط آن انجام می‌شود، حاکم است. وسیله همواره ثانوی، فرعی و قابل صرف‌نظر کردن است، اما در منطق واسازی دریدایی این نگرش چیزی جز یک متافیزیک حضور نیست. مثلاً در این مورد می‌توان به مسئله پیشگفتار و

شکل گرفته است. علاقه دریدا به واژگان دو معنایی ریشه در این فهم او دارد. مشهورترین این واژگان همان «فارماکن» افلاطون است. واژه دیگر supplement به معنای پیوست و از ریشه لاتینی supplementum است. این واژه دو معنای متفاوت دارد: ۱. چیزی که به چیزی کامل افزوده شود؛ ۲. چیزی که به چیزی ناکامل افزوده شود و آن را کامل کند. درست به همین اعتبار دریدا نوشتار را پیوست گفتار می‌خواند؛ یعنی از ابهام معانی دوگانه سود می‌جوید». (احمدی، ۱۳۷۰: ۴۱۳-۴۱۲)

وارونه‌سازی تقابل‌های دوگانه

یکی از راه‌هایی را که دریدا برای گریز از حیطه متافیزیک پیش می‌نهد، واژگون‌سازی اولویت میان تقابل‌های دوتایی است. یعنی اگر متافیزیک گفتار را بر نوشتار برتری می‌دهد، باید نوشتار را در کانون توجه قرار داد یا در جایی که حضور بر غیاب تقدم دارد، غیاب را جانشین حضور کرد. یکی دیگر از ترفندهای مناسب تکیه بر اصل عدم تعین است؛ یعنی قطعیت ارزش یک طیف در تقابل با طیف دیگر را در معرض پرسش قرار دهیم و مثلاً اگر تاکنون حقیقت در فلسفه مورد توجه بوده است، مجاز را واریسی کنیم. اگر تا این زمان لوگوس یا نطق از اعتبار و قطعیت برخوردار بوده است، ما میتوس^۱ را واجد اهمیت تلقی می‌کنیم و یا اگر متافیزیک اصل و مبدأ^۲ را تکیه‌گاه خویش قرار داده و استدلال فلسفی را بر

1. mythos
2. arch

دیگر، پیشوند «سر» در «سر- نوشتار» به خاستگاه بودن نوشتار از جهت مکانی و زمانی دلالت دارد. (خبازی کناری، ۱۳۸۹: ۴۴-۴۳)

سر- نوشتار هیچ نویسنده خاصی ندارد، اما نخستینه است و اولیه‌ترین و ناب‌ترین چیز ممکن به شمار می‌رود. علاوه بر آن، مفهوم و مفاهیمی چون «رد» مفاهیمی هستند که از نظریات روانکاو برجسته، زیگموند فروید، سرچشمه می‌گیرند. در واقع این سر- نوشتار در جایی از ذهن ناخودآگاه قرار دارد و دریدا در اینجا بر این باور است که شکل ذهن ناخودآگاه شکل نوشتار است. در واقع کلماتی که نوشته می‌شوند در اصل بازتولید می‌شوند؛ یعنی قبلاً بوده‌اند و تکرار می‌شوند. در اینجا لازم است به مفهوم «رد» بپردازیم:

رد

آن‌طور که بنینگتون گمان می‌کند، دریدا در «سر- نوشتار» متوقف نمی‌شود؛ چراکه difference هنوز می‌تواند در شکنی تازه به ساحت ابتدای تر بازگردد، بدون اینکه آن ساحت خود را به عنوان خاستگاه پیش نهد. برای این کار دریدا مفهوم رد را مطرح می‌کند. رد نهایت جنبش difference است. به گونه‌ای که حتی پیش از طرح مفهوم «خاستگاه» قرار دارد؛ چرا که مفهوم «خاستگاه» در سرآغاز گفتمان متافیزیکی تقرر می‌یابد. رد هرگونه خاستگاه و پرسش از خاستگاه را در درون پراتنز قرار می‌دهد. رد بر فراز تقابل‌های دوگانه خاستگاه و ضمیمه می‌ایستد. تأمل روی رد به ما می‌آموزد که بی‌شک، هیچ خاستگاهی وجود ندارد. دریدا مفهوم رد را از لویناس اقتباس

بدنه اصلی متن یا متن اصلی و ضمیمه اشاره کرد. پیشگفتار یا ضمیمه در نگرش سنتی همواره به منزله یک افزوده و امری اضافی در نظر گرفته شده‌اند، چیزی که می‌توان بی‌هیچ نگرانی‌ای آن را از کتاب حذف کرد و با این حذف هیچ خللی در متن اصلی ایجاد نمی‌شود. این نگرش مستلزم یک وحدت منسجم و کامل برای بدنه اصلی کتاب است، اما در نگرش واسازانه، یک کتاب مجموعه‌ای از همین پیشگفتارها، ضمیمه‌ها، پانویس‌ها و عنوان‌های فرعی به شمار می‌رود. دریدا نسبت به کتاب خود درباره افلاطون (و دیگران) یعنی پراکنش چنین نگاهی دارد. پراکنش یعنی حاشیه را به مرکز درآوردن و این محور اصلی کار دریدا است. (پارسا، ۱۳۹۳: ۵۷-۵۶)

سر- نوشتار

دریدا به دنبال یک «ریشه مشترک» برای گفتار و نوشتار می‌گردد. به گونه‌ای که این گفتار و نوشتار منظوری در این «ریشه مشترک» نوشتار و گفتار به معنای مرسوم آن نیستند. سر- نوشتار در نگاه اول، با توجه به پیشوند «سر» به نوشتاری اشاره می‌کند که دیگر نمی‌خواهد ذیل گفتار باشد؛ چراکه هم به لحاظ تاریخی و هم به لحاظ ماهوی بر گفتار ارجحیت دارد. سر- نوشتار به معنی برتری نوشتار بر گفتار و ریشه مشترک این دو نیست، بلکه به خاستگاهی اشاره دارد که نوشتار و گفتار هر دو در آنجا تکوین یافته‌اند. به نظر دریدا «خاستگاه» مفهومی است که با متافیزیک حضور گره خورده است. از طرف

کرده است. (خبازی کناری، ۱۳۸۹: ۴۵)

رد دقیقاً آن چیزی است که منجر به پدیدار شدن دیگر پدیده‌ها می‌شود؛ در حالی که خودش نیز به یک سر- پدیده یعنی همان سر- نوشتار اشاره دارد. در واقع، قابل توجه است که ردّ همان گونه که از اسمش آشکار است، خود چیز یا اصل کلمه نیست، بلکه ردی از آن است و آنچه اصل است سر- نوشتاری کهن است و هر آنچه ما با آن در تماس هستیم، ردی از آن سر- نوشتار کهن به شمار می‌رود. (دریاب، ۱۳۸۹: ۹۴ - ۹۳)

دیدگاه‌ها و نظریه اولیه و اساسی ژاک دریدا، منتقد بزرگ قرن بیستم تحت عنوان مضامینی از جمله: واسازی، مؤلف‌محوری، تقابل دوگانه، تمایز، ضمیمه، ردّ، سر- نوشتار و مواردی مانند این مورد بررسی قرار گرفت که به نوبه خود تأثیر شگرفی بر تأویل و بررسی متون ادبی گذاشته است که در فصل بعدی این رساله برآیم تا با تکیه بر نظریه ژاک دریدا به نقد و تحلیل شالوده- شکنانه دو اثر بزرگ صادق چوبک با عنوان تنگسیر و سنگ صبور پردازیم.

صادق چوبک

صادق چوبک داستان‌نویس، مترجم و نمایشنامه- نویس در سال ۱۲۹۵ش در بوشهر در خانواده‌ای بازرگان و مرفّه چشم به جهان گشود. تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در مدارس بوشهر و شیراز و دوره کالج آمریکایی را در تهران گذراند. دوری از مادر، ازدواج مجدد پدرش، بیماری مالاریا، زخم پا، آشنایی با کتاب یکی بود یکی نبود جمال‌زاده و هزار و یک شب از طریق شب-

خوانی‌های پدرش، آموختن زبان انگلیسی و عربی، علاقه‌مند شدن به عکاسی و آموختن آن، تنهایی و تحقیر خود و مادرش از طرف خانواده پدری از حوادث و اتفاقات تأثیرگذار دوران کودکی و نوجوانی صادق چوبک به شمار می‌رود که بعدها در آثارش انعکاس یافته است. چوبک بعد از پشت سر گذاشتن تحصیلات آکادمیک و آشنایی با زبان عربی و انگلیسی و مطالعه آثار سعدی، مولوی، عطار، قانّی و کتاب‌های فارسی دیگر همچون *فارس‌نامه ناصری*، *تاریخ سرجان ملکم* و مواردی از این قبیل به مطالعه و بررسی ادبیات جهان و آثار نویسندگان بزرگی چون آثار داستایوسکی، چخوف، فاکنر، بالزاک، همینگوی و... پرداخت. در سال ۱۳۴۱ زمانی که چوبک شاگرد کالج آمریکایی بود با قدسی کمال‌زاده، دانش‌آموز دبیرستان کالج آمریکایی آشنا شد و دو سال بعد از آن در ۲۵ مرداد ۱۳۴۶ با هم ازدواج کردند. در همین زمان با صادق هدایت، پرویز ناتل خانلری و مسعود فرزاد آشنا شد. مدتی مترجم رکن سوم ارتش و بعد از آن مدتی را به عنوان مترجم مستشاران آمریکایی مشغول به کار بود. در سال ۱۳۱۶ به استخدام وزارت فرهنگ درآمد و در سال ۱۳۷۳ خودش را بازنشسته و به انگلستان و سپس آمریکا سفر کرد. چوبک در اواخر عمرش بینایی خود را از دست داد و در برکلی آمریکا درگذشت. به خواسته خود او، آثار چاپ‌نشده‌اش را از بین برده و جسدش را سوزانیدند. از مهم‌ترین آثار صادق چوبک *تنگسیر* و *سنگ صبور* است که در ادامه به نقد ساختارشکنانه دو اثر می پردازیم:

تنگسیر

تنگسیر نخستین رمان چوبک است که مضمون آن مبارزه خودجوش مردی تنگستانی در جنوب کشور در مقابل ظلم و ستم و بی‌عدالتی است. رویداد رمان تنگسیر در دوران قاجار در بوشهر رخ داده و موضوع آن مایه میهن‌پرستانه و مبارزه با عوامل خارجی از زمان درگیری‌های تنگستان دارد. تنگسیر مرثیه‌ای بر نابودی ارزش‌های گرانمایه گذشته است. مرثیه‌ای که اندوه از دست رفتن این ارزش‌ها را در خواننده برمی‌انگیزد. این رمان با همه بار رمانتیکستی و آرمان‌گرایانه‌ای که دارد در ارتباط با واقعیت‌های اجتماعی زمان خود است. داستان دربارهٔ مردی روستایی به نام زارمحمد است که در اواخر دورهٔ قاجار در تنگسیر زندگی می‌کند. او بعد از بیست سال کار کردن در خانهٔ یک فرنگی تصمیم می‌گیرد با پولی که در این مدت پس‌انداز کرده است، زندگی بهتری را برای همسر و فرزندانش فراهم کند، اما توسط امام جمعهٔ شهر، وسوسه دلالی به نام محمد گنده رجب، کریم حاج حمزه و وکیلی به نام آقا علی کچل، پول خود را از دست می‌دهد. از این‌رو، زار محمد وقتی تمام راه‌ها را برای خود بسته می‌بیند و راهی به دیهی نمی‌برد، تصمیم می‌گیرد تا انتقام خودش را از این چهار نفر بگیرد. بنابراین، هر چهار نفر را در یک روز می‌کشد و به همراه همسر و دو فرزندش در دریا ناپدید می‌شود.

تقابل دوگانه در اندیشهٔ چوبک

دریدا می‌خواهد تقابل‌ها را واژگونه کند؛ یعنی اگر تا به دیروز مرد بر زن برتری داشت،

این بار زن نیز همچون مرد دارای ارزش و جایگاه والا گردد؛ اگر ظالمان و زورگویان در مسند قدرت بودند، این بار مظلومان و مردمان مظلوم و بی‌دفاع پیروز میدان باشند و مواردی نظیر آن. با توجه به بحث دریدا دربارهٔ تقابل‌های دوتایی و با توجه به هدفی که دریدا در کتاب *گراماتولوژی* دنبال می‌کند، به عقیده نگارنده شاید بتوان شاهد نوعی واژگونی در داستان تنگسیر باشیم، اما دو سؤال در اینجا مطرح است:

۱. آیا تقابل دوگانه واژگون گشته است؟
۲. آیا در داستان تنگسیر، شیرمحمد به عنوان نمایندهٔ قشر مظلوم و ستمدیده بر زورگویان پیشی گرفته است؟

در داستان تنگسیر، همان‌طور که در ابتدا گفتیم، شیرمحمد چندین سال نزد فرنگی‌ها به سختی کار کرده و پولی را پس‌انداز می‌کند. بعد از آن تصمیم می‌گیرد پولش را در معامله‌ای به کار بگیرد، اما شیخ ابوتراب، کریم حاج حمزه، محمد گنده رجب و آقاعلی کچل با تباخی یکدیگر پولش را بالا کشیده و به هیچ عنوان حاضر به برگرداندن آن نیستند. بدین ترتیب، شیرمحمد تصمیم می‌گیرد تا حقش را از آنان بگیرد. از این‌رو، نقشهٔ قتل آنها را می‌کشد؛ تفنگ مارتینی خود را برداشته و هر چهار نفری را که پول او را بالا کشیده‌اند، می‌کشد و شبانه به همراه همسر و فرزندانش از تنگسیر خارج می‌شود.

محمد در واکنش به کسانی که سهم او را خورده‌اند، قاضی و مجری عدالت شده و در اعتراضی که به خشونت حاکم بر ارجحیت زور بر قشر مظلوم دارد، دست به انتقام زده و پیروز

میدان می‌شود. او از این همه ظلم و بی‌عدالتی خسته شده است و دیگر زمان آن می‌داند که ستمکار را به سزای خویش برساند. «چرا باید تو دنیا ناحق باشه؟ چرا باید ظالم باشه؟.....» (تنگسیر: ۱۷۲)

بنابراین، هر چهار نفری که پول او را بالا کشیده‌اند، کشته و می‌گریزد. تقابل دوتایی داستان در این است که شیرمحمد به عنوان نماینده قشر مظلوم و محروم که همیشه در آماج بی‌عدالتی و حق‌کشی قرار می‌گیرند، تقابل‌ها را در هم زده و کاری می‌کند که به حق خویش برسد. شیرمحمد فریاد مردمانی قحطی‌زده است که فلاکت و ستم‌دیدگی عادت زندگی‌شان شده و چنان با این خفقان مأنوس شده‌اند که گاهی حتی حقوق خویش را نیز فراموش کرده و تن به سکوت می‌دهند. از این‌رو، وقتی شیرمحمد چهار نفری را که پول او را خورده‌اند می‌کشد، مردم تنگسیر شاهد و ناظر تمامی این صحنه‌ها بوده، اما هیچ کدام از آنان تلاشی در راستای دستگیری او نکرده و اعتراضی نمی‌کنند.

گروهی پشت در جمع شده بودند. همه آنها می‌دانستند محمد، کریم را کشته و حالا سر وقت شیخ ابوتراب رفته. ناگهان همه‌ها برید و سرها جنبید و گردن‌ها کشیده شده و چشم‌ها باز و بسته شد و عکس محمد تو چشم‌ها افتاد. محمد جمعیت را با چشم شکافت. تکان آرامی به خود داد و آهنگ رفتن کرد. مردم راه دادند. هیچ کس حرف نمی‌زد. (همان: ۸۷) مردم ستم‌دیده تنگسیر، به شیرمحمد بالیده و خوشحال می‌شوند از اینکه، بالاخره کسی پیدا

شده تا حق مظلومان را از این جنایتکاران گرفته و فریاد دادخواهی سرداده است. «شیرمحمد آخرش پولاش را با گلوله پس گرفت. بنام به غیرتش». (همان: ۸۸)

از طرف دیگر، رفتار شجاعانه شیرمحمد را حرکت مثبتی می‌دانند که بعد از آن دیگر هیچ کسی جرأت نمی‌کند حق مظلومی دیگر را پایمال کند. بدین ترتیب، بعد از آن به زار محمد لقب شیرمحمد داده و به این نام خطابش می‌کنند. «دیگه تو این شهر، حالا حالاها کسی پول کسی را نمی‌خوره». «دیگه کسی به کسی ظلم نمی‌کنه». (همان: ۸۹) به طور کلی می‌توان گفت که شیرمحمد توانست بر همه محدودیت‌های اجتماعی غلبه بکند، علیه حکومت مرکزی یا عوامل ارباب و زورگویی قیام کند و اینکه پس از گرفتن حق خود از دست قانون بگریزد. به عبارت دیگر، شیرمحمد، قهرمان داستان تنگسیر، نه تنها در انتقام‌جویی موفق است، بلکه بر دستگاه قضایی و حکومتی نیز غالب می‌شود و جان سالم به در می‌برد و این موضوع را می‌توان به این صورت تفسیر کرد که کارگری ساده قادر به دست‌کاری در امور حکومت و در دست گرفتن سرنوشت خویش است. شیر محمد توانست تقابلی را که همواره ظالمان و قدرت‌مندان جامعه با سوءاستفاده از منصب و جایگاهی که داشتند بر ضعیفان و طبقات فرودست جامعه فائق می‌آمدند، واژگون کند؛ یعنی تقابل ظالم در برابر ظلم، با این تفاوت که این بار مظلوم برنده می‌شود و این همان چیزی است که دریدا در بحث تقابل‌های دوگانه به دنبال آن است.

چوبک نمی‌خواهد شاهد دنیایی باشد که در آن همواره یکی خورنده و دیگری خورده شده است، یکی ظالم و دیگری مظلوم است. او این تقابل‌ها را کنار هم قرار می‌دهد؛ ولی این بار دیگر مظلوم سکوت نمی‌کند و به صدا درمی‌آید و البته پیروز است. از این‌رو، شخصیتی به نام شیرمحمد را خلق می‌کند و تفنگی به دستش می‌دهد تا بتواند حق یک عمر نابرابری، بی‌عدالتی و ستمکاری را بگیرد و از این راه به مردم تنگسیر و جوانان و کودکان و تمام مردمی که صدای او به گوششان می‌رسد، بگوید که در برابر ظلم و حرف زور سر تسلیم فرو نیاورید تا این‌گونه بی‌عدالتی و ظلم را ریشه‌کن کرده و دشمن را از پای درآورید. او برای بیان پیام خود تا حدی پیش می‌رود که از محمد شخصیتی زخم‌ناپذیر و ابر قهرمان می‌سازد؛ به گونه‌ای که حتی پذیرش آن برای مخاطب، غیرعادی و رمانتیک به نظر می‌رسد و خواننده را به یاد بازیگران هالیوودی می‌اندازد.

زنان در داستان‌های کوتاه چوبک و نیز رمان سنگ صبور او که در ادامه بدان می‌پردازیم، تقریباً هیچ‌گاه استقلال و اراده‌ای در عمل خویش ندارند. جنس زن به عنوان قربانیان اجتماع مردسالار همیشه در حاشیه بوده است. از طرف دیگر، وابستگی اقتصادی زنان نسبت به مردان و نیز اعتقادات خرافی نسبت به زنان در میان افراد جامعه که زن را موجوداتی پست‌تر از مردان می‌دیدند که فقط برای استفاده و تمتع مردان خلق شده‌اند، از دیگر مسائلی بود که جایگاه زن را

متزلزل ساخته و در طبقه‌ای فرودست قرار داده است.

همه آنچه گفته شد و فرهنگ دیرینه مردسالاری مطلق باعث شد تا زنان فرصت کمتری را برای نمایان ساختن توانمندی‌های خویش بیابند. از طرف دیگر، متناسب با جامعه‌ای که چوبک در آن زندگی می‌کرد، شخصیت‌های زن در آثار چوبک از میان طبقات فقیر و رانده-شدگان از اجتماع انتخاب شده‌اند. در حقیقت این آدم‌ها ثمره جامعه‌ای هستند که دیگر به آنها به عنوان انسان نمی‌نگرند. مسئله‌ای که در این میان ما را به این سو می‌کشد که با دیدی تقابله‌بدان بنگریم، شخصیت شهرو زن شیرمحمد و مقاومت قابل تقدیر اوست که دلیرانه در میان زنان داستان‌های چوبک شخصیتی ویژه دارد. او هرچند عمیقاً وابسته به شوهر خویش است، اما وقتی ناگزیر می‌شود به نظر می‌رسد که شخصیتی مستقل از خود نشان می‌دهد. او در مقابل تفنگچی‌هایی که خانه‌شان را محاصره کرده‌اند و در کمین محمد هستند، صلابت زنانه خودش را به رخ می‌کشد و این چیزی است که ما در زنان داستان‌های دیگر چوبک کمتر شاهد آن هستیم. این همان چیزی است که دریدا سعی در نشان دادن آن دارد. به این صورت که اگر تاکنون زن به عنوان موجودی ضعیف و وابسته که قدرت دفاع از خویش را ندارد، معرفی شده است، از این پس، زن را به صورت نقشی محوری که می‌تواند در کنار مرد- نه پایین‌تر و نه بالاتر از او- ایفای نقش کند، نشان دهیم و به نظر می‌رسد که شهرو

در رمان تنگسیر نمونه خوبی برای بیان اندیشه دوقطبی دریدا باشد.

واسازی در رمان تنگسیر

شیرمحمد

اولین چیزی که ما را به واسازی در رمان تنگسیر می‌کشانند، نقش محوری شیرمحمد به عنوان قهرمانی اسطوره‌ای است که چوبک آفریده است تا انتقام خود و تمام انسان‌هایی که همواره در دام زور، بی‌عدالتی و ستم‌دگی گرفتار بوده‌اند را بگیرد. شیرمحمد قهرمانی مطلق، شجاع و بی‌پرواست که در گرفتن حق خویش دست به کشتار، جنگ با اره ماهی و تفنگچی‌های حکومتی می‌زند؛ درحالی که لحظه‌ای ترس به خویش راه نمی‌دهد، اما آنچه به عنوان یک تناقض و پارادوکس در نقش شیرمحمد هویداست، این است که او سعی در اجرای قانون و عدالتی است که خود نیز آن را رعایت نمی‌کند. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که چوبک محور داستان را بر پایه عدالت قرار می‌دهد، بدون اینکه شخصیت اصلی داستانش رفتاری منطبق بر عدالت از خود بروز دهد.

شیرمحمد برای گرفتن حق خویش از چهار نفری که حق او را خورده‌اند، هر چهار نفر آنان یعنی، شیخ ابوتراب، محمدگنده رجب، کریم حاج حمزه و آقاعلی کچل را می‌کشد. او در این راه چنان به افراط کشیده می‌شود که حتی نسبت به مادر و خواهر شیخ ابوتراب که سعی در گرفتن او داشتند، رفتار خشونت‌آمیزی از خود نشان می‌دهد؛ به گونه‌ای که مادر شیخ ابوتراب کشته و خواهرش زخمی می‌شود.

«حال که از جونتون سیر شدین، زن و مرد برای من فرقی نمی‌کنه. تبر روی سر پیرزن پایین آمد و زن نالید و شل شد و رو زمین افتاد و فرش اتاق سرخ شد. سپس با یک حرکت چالاک، دست زن دیگر را که پشت سرش بود از دور گردن خود باز کرد و او را به دور خود چرخاند و پرتش کرد رو کف اتاق. زن شیون‌کنان از جایش پا شد و باز به محمد حمله‌ور شد که تیغه تبر روی قلم دستش فرود آمد و نعره تو گلویش مرد و بیهوش بر زمین افتاد». (تنگسیر: ۸۶)

حس انتقام و میل به کشتن به گونه‌ای در وجود شیرمحمد ریشه دوانده بود که لحظه‌ای با خود نمی‌اندیشید که او سعی در اجرا کردن قانون و عدالتی دارد که خود نیز در حال پایمال کردن آن است. «دلش می‌خواست بدود و هی تنفگش صدا کند و یکی تو خون بغلتند. هنوز تشنه خون بود...». (تنگسیر: ۱۲۷)

حال آنکه در ادامه داستان رفتار متناقضانه‌تری از او می‌بینیم؛ وقتی محمد انتقام خودش را می‌گیرد و آرام‌تر می‌شود، کشت و کشتار را امری بیهوده دیده و از این کار اظهار ندامت و بی‌زاری می‌کند و زندگی را کوتاه‌تر از آن می‌بیند که به خشونت و انتقام بگذرد. زن قاسم «داره خودش را برای شوهرش نابود می‌کنه. خیال می‌کنه زنده می‌شه، هرکی رفت رفت»، «زندگی آخرش همینه» به یادش می‌آورد که همه کسان او در قبرستان «دواس» خوابیده‌اند و به خود می‌گوید: «به زندگی اینجوری، چرا باید مثل گرگ و گفتار به پر و پاچه هم ببریم؟» و روزی که موفق می‌شود و انتقام می‌گیرد، باز حیران است که «ده-

دوازده نفر تو جنگ تنگسیر کشتم. اینجا هم شش - هفت نفر برای چه؟ چرا باید تو دنیا ناحق باشه» و بدین ترتیب اظهار ندامت و بیزاری می-کند و با خود حرف می‌زند: «هیچ وقت به فکرش نرسیده بود که کارش به اینجاها بکشد که راه بیفتد تو بندر و برای خاطر پول پشت سر هم آدم بکشد». (همان: ۱۴۶)

به علاوه، انتقام محمد، هزاران برابر سنگین‌تر و سخت‌تر از عملی است که او را به انتقام وا داشته است؛ به همین دلیل، گرچه زمینه قصه کاملاً واقع‌بینانه است و اعمال قتل و فرار و شنا و جنگ با گاو و بمبک با واقع‌گرایی کامل توصیف شده‌اند، ولی محمد تا حدی غولی است که دست به اعمال رئالیستی می‌زند؛ به دلیل اینکه آدم‌کشی برایش زشتی خود را از دست داده است و حتی یک بار هم در طول قصه، عذاب وجدان بر مغز او راه نمی‌یابد. هیچ چیز محمد را تبرئه نمی‌کند، جز اینکه علاوه بر تشنگی برای انتقام، از جنون قتل نیز رنج می‌برد و به همین دلیل در عرض یک یا دو ساعت پنج نفر را از میان برمی‌دارد. هزاران تومان محمد را در یک کفه ترازو قرار بدهید و قتل پنج نفر دیگر را در کفه دیگر، خواهید دید که محمد قابل تبرئه نیست، نه فقط در برابر عدالت اجتماعی، بلکه در برابر دید عادل خواننده یا منتقد». (براهنی، ۱۳۶۸: ۶۴۳ - ۶۴۲)

این در حالی است که احساسات بشری محمد و کشتارهایی که به راه می‌اندازد در تقابل با یکدیگر قرار دارند؛ زیرا در جایی از داستان می‌بینیم که محمد کیک کشمش را که حاجی محمد داده تا برای بچه‌هایش ببرد، جلوی سگی

گرسنه و لاغر می‌اندازد و بعد از آنکه به خانه می‌رسد، اول کاری که به فکرش می‌رسد آن است که سگ یعنی همان شیرو را سیراب بکند و در بخش دیگری از داستان می‌بینیم، زمانی که محمد برای گرفتن ورزای سکینه راهی می‌شود، نگران آن است که مبادا گاو سکینه آسیبی ببیند.

زارمحمد در تنگسیر به صورت شخصیتی مردم‌دار و محبوب ساخته و پرداخته شده است. راوی رمان در توصیف جایگاه مردمی او می-گوید: «هرچند ده برای خودش کدخدا داشت، اما کدخدای حقیقی، محمد بود که هرکس کارش گیر پیدا می‌کرد، اول به سراغ او می‌آمد. محمد زورمند و دلیر بود. زیر بار زور نمی‌رفت... محمد همیشه خودش به مردم کمک می‌کرد. (تنگسیر: ۱۷۶-۱۷۵) از این‌رو، محبوبیت و چهره مردمی شیرمحمد خود دلیلی می‌شود برای آنکه حتی وقتی چهار نفر را به قتل می‌رساند، مردم عمل او را نه جنایت، بلکه مجازات ظالمان می‌دانند. به همین دلیل، وقتی می‌خواهد بعد از کشتن آن چهار نفر از معرکه بگریزد، هیچ کس اعتراضی نمی‌کند. «نور ماه چکه‌چکه رو ماسه‌ها ذوب می-شد. تنگسیرها مانند آدمک‌های سفالین بی حرکت و مرده، رو ماسه‌ها می‌خکوب شده بودند. تفنگچی‌های حکومتی همچون کنده نخل‌های نخل خشکیده تو زمین ریشه بند کرده بودند و هیکل سنگین و فشرده محمد رو ماسه‌ها می-لرزید و پس می‌رفت. هیچ کس حرف نمی‌زد». (همان: ۱۸۲)

نکنه دیگری که در شخصیت شیرمحمد متناقض به نظر می‌رسد، این است که او برای

کشتن چهار نفری که حق او را خورده‌اند، استخاره می‌گیرد؛ حال آنکه استخاره یعنی طلب خیر از خداوند کردن، در تضاد با آن چیزی است که شیرمحمد قصد انجام دادن آن را دارد. «خالو، من روز قیومت میومت سرم نمی‌شه. اون جوری دلم خنک نمی‌شه. من چار تا برای چارتاشون استخاره زد؛ نه تنها همش خوب اومده، بلکه ترکش هم بد اومده. اگه باورت نمی‌شه برو از سید علی پیش‌نماز «امامزاده» پرس. او برام استخاره به قرآن زد، نه با تسبیح». (همان: ۵۲)

و اینکه چطور می‌شود که کسی، برای هدفی به بزرگی آنچه شیرمحمد در سرداشت، استخاره بگیرد؛ در حالی حتی قیامت را هم باور ندارد. قضیه فقط به اینجا ختم نمی‌شود، ما در سرتاسر رمان تنگسیر شاهد آن هستیم که شیرمحمد به هیچ‌هنوان حاضر نیست از کشتن کسانی که حق او را خورده‌اند منصرف شود؛ به گونه‌ای که حتی حاضر است در این راه بمیرد، اما در ادامه می‌بینیم که در جواب حاج محمد پدرزنش تمامی امور را به خداوند می‌گذارد: «خواس خداس هر چی خدا خواسته میشه...» (همان: ۵۲)؛ حال آنکه این در تناقض با چیزی است که ما در داستان از شیرمحمد می‌بینیم؛ زیرا اگر قرار بود همه چیز را به خداوند بسپارد، نیازی به انتقام و این همه کشت و کشتار نبود.

لهراسب

شخصیت داستانی دیگری که می‌توان با نگاه واسازانه و دیگرگونه بدان نگریست، لهراسب است. زمانی که ورزای سکینه یاغی می‌شود،

اولین کسی که حاضر می‌شود گاو سکینه را بگیرد، لهراسب است، اما او در انجام این کار ناموفق بوده و جراحی بدو وارد می‌شود. اگر بخوایم براساس نگاهی واسازانه به شخصیت لهراسب بنگریم، باید گفت چیزی که از لهراسب در شاهنامه در ذهن ما نقش بسته است، شخصیتی قهرمان و تنومند است که توانایی اداره یک کشور را دارد. حال آنکه لهراسبی که ما در داستان می‌بینیم، شخصیتی ضعیف و ناتوان است که زور آن را ندارد که ورزای یاغی سکینه را بگیرد و شیرمحمد در بخش‌های مختلف داستان بدان اشاره می‌کند: «اما لهراسب که اهل اینجور کارا نبود که بره به جنگ یه ورزای یاغی. بچه خوبیه. ننش همی بچه رو داره. اما هنوز دهنش برای این جور کارا بو شیر می‌ده...» (همان: ۱۹) «نه جونم. این کار کار لهراسب نبود؛ بی‌خودی به این کار دس زد. زورش کجا بود؟ این جور کارا زور می‌خواد. دس کم باید آدم به قد خود یه ورزا زور داشته باشد». (همان: ۳۶)

آقا علی کچل

آقا علی کچل شخصیت محوری دیگری است که در بالاکشیدن پول شیرمحمد نقش بارزی داشت. او در نهایت عواقب زیاده‌خواهی خود را می‌بیند و به دست شیرمحمد کشته می‌شود. آقا علی دلال کلاهبرداری بود که محض رضای خدا، با تمام سماجت‌های شیرمحمد حاضر نشد پولش را برگرداند، اما وقتی در روند داستان پیش می‌رویم، می‌بینیم زمانی که شیرمحمد به قصد کشتن او به خانه‌اش می‌رود، او در خانه سرگرم مثنوی‌خوانی

از دور او را زیر نظر گرفته بود». (همان)

بازی بی پایان دال‌ها

همان‌طور که پیش‌تر در خصوص حرکت دال‌ها گفتیم، حرکت دال به دال دیگر حرکتی بی پایان است و تا لحظه‌ای که معنا تولید می‌شود، این حرکت جریان دارد و مدام مدلول را به تعویق می‌اندازد. از این‌رو، دست یافتن به مدلول پایان معنا و اندیشیدن بوده و به نوعی دست یافتن به مدلول است. با توجه به آنچه که در داستان تنگسیر شاهد آن بودیم، شیرمحمد زمانی که تصمیم می‌گیرد برای گرفتن حق خودش، چهار نفری را که پولش را بالا کشیده‌اند بکشد، تفنگ مارتینی خودش را برداشته و راهی می‌شود. او در این کار نه تنها ترسی به خود راه نمی‌دهد، بلکه هرچه جلوتر می‌رود، میل به خونریزی و کشت و کشتار در وجودش شعله‌ورتر می‌شود. خواننده با خواندن داستان در هر مرحله‌ای که شیرمحمد اقدام به کشتن یکی از دزدان پولش می‌کند، گمان می‌کند که دیگر به آخر خط نزدیک شده و پایان ماجراست؛ در حالی که شیرمحمد یکی پس از دیگری تمامی خطرات را پشت سر می‌گذارد و دست از کشتن برنمی‌دارد.

وقتی نوبت به نفر چهارم آقا علی کچل می‌رسد، شیرمحمد کار او را ساخته و از بین مردم می‌گریزد. خواننده این بار نیز انتظار دارد که شیرمحمد به دست تفنگچی‌ها کشته و دستگیر شود و یا حداقل جراحی بردارد، اما بیش از پیش مرگ شیر محمد به تعویق می‌افتد. او نه تنها از دست تفنگچی‌هایی که قصد دستگیری‌اش را

است؛ حال آنکه این مغایر با چیزی است که ما در داستان از این شخصیت می‌بینیم. «آقاعلی یکتا پیراهن و تنبان رو یک تخت چوبی ساخت بمبئی دراز کشیده بود. با دیدن شکل و شمایل محمد، بادبزن حصیری را که تو دستش بود، لای کتاب مثنوی‌ای که می‌خواند نشان گذاشت و کتاب را بست». (همان: ۹۵)

کریم حاج حمزه

آخرین شخصیتی که می‌خواهیم بدان پردازیم، کریم حاج حمزه است. او یکی از چهار نفری است که پول شیرمحمد را خورده است و به هیچ عنوان قصد باز گرداندن آن را ندارد. کریم حاج حمزه داستان با پایمال کردن حق شیرمحمد و تحقیر کردن او، شخصیت منفی این داستان به شمار می‌رود و انسان‌های از خدانترسی را به ذهن تداعی می‌کنند که به فکر آخر عاقبتشان نبوده و حلال از حرام نمی‌شناسند، اما آنچه ما از کریم حاج حمزه در بخشی از داستان می‌بینیم، مردی است که برای گشودن در دکانش و رونق کسب و کارش نخست ورد و دعا و چارقل می‌خواند و این در تناقض با شخصیتی است که از کریم حاج حمزه در ذهن مخاطب نقش بسته است. «از فضای سه گوش میان دو صندوق، کریم را دید که چهارزانو روی سکوی دکانش نشسته بود و لب‌هایش می‌جنبید. محمد در دم دانست که برای گشایش کسب و کار خود دارد ورد و دعا می‌خواند. بارها او را از نزدیک در آن حالت دیده بود. دیده بود که صبح‌ها که دکانش را باز می‌کرد «چارقل» می‌خواند. دو روز بود که

داشتند، می‌گریزد بلکه در جنگ با بمبک نیز جان سالم به در می‌برد. هر چقدر که به آخر داستان نزدیک می‌شویم، مخاطب منتظر است و در جست‌وجوی لحظه‌ای است که همان‌طور که محمد راه افتاده و یکی پس از دیگری آدم می‌کشد، بالاخره یک نیروی خارجی دیگری علیه او برخیزد و در یک لحظه خاص به دامش بیندازد. زمانی که شیرمحمد به سوی خانه خود می‌آید تا زن و دو فرزندش را با خودش ببرد، با پلیس‌های امنیتی روبه‌رو می‌شود، اما شیرمحمد باز هم دلیرانه در برابر تفنگچی‌ها می‌ایستد. خواننده تا لحظه آخر انتظار لحظه‌ای را می‌کشد که حداقل یکی از گوشه‌ای برخیزد و با شلیکی، شیرمحمد را زخمی و از حرکت بازدارد، اما باز هم این اتفاق نمی‌افتد؛ شیرمحمد صحیح و سالم دست زن و بچه خود را گرفته و از مردمانی که مات و مبهوت به تماشا ایستاده‌اند، دورتر و دورتر می‌شود. بدین ترتیب، به نظر می‌رسد که بتوان داستان تنگسیر را براساس بازی بی‌پایان دال‌ها تبیین کرد. ما در این داستان حرکت بی‌پایان دال‌ها، یعنی همان شیرمحمد را شاهدیم و این در حالی است که خواننده در کل روند ماجرا در حالت تعویق و تعلیق مانده و به مدلول نهایی که همان دستگیری یا مرگ شیرمحمد است، دست نمی‌یابد.

سر- نوشتار

سر- نوشتار به مثابه نوشتاری اولیه است که از لحاظ تاریخی نوشتاری پیش از گفتار به شمار می‌رود. به عبارت دیگر، سر- نوشتار به صورت ادراکی نخستین است که تمامی گفتارها ردی

است که از روی این سرنوشتار همچنان بازتولید می‌شوند. ماجرای زارمحمد تنگستانی روایتی مشهور در منطقه جنوب ایران بوده است که به صورت شفاهی سینه به سینه در میان مردم آن منطقه نقل شده است و عده زیادی آن را شنیده بودند. از این‌رو، متن صادق چوبک به نام تنگسیر و متن رسول پرویزی با عنوان شلوارهای وصله- دار که پیش از تنگسیر چوبک نوشته شده است، از یک سر- نوشتار نخستینه نشأت می‌گیرند. از این‌رو، چوبک وظیفه خود می‌داند که به عنوان یک بوشهری که خود نیز در کودکی زارمحمد را دیده است، این خاطره جمعی را به زبان خود روایت کند. «و شاید به همین دلیل و برای تأکید بر درستی بازآفرینی این واقعیت تاریخی است که چوبک در چند جای رمان در ضمن روایت، خود را در داستان ظاهر می‌سازد و از اینکه واقعه‌هایی را که نقل می‌کند، خود در کودکی دیده است سخن می‌گوید: از جمله وقتی که زارمحمد لباس سفید پوشیده است و تفنگ به دوش در حال رفتن به قصد انتقام توصیف می‌شود. نویسنده به یک‌باره در داستان ظاهر می‌شود و می‌گوید: «چند روز پیش، رفته بود بازار معین دم دکان پدرم و گفته بود: آکل اسماعیل، یه پارچه می‌خوام که هم کفنم باشه و هم رخت تنم. پدرم گفته بود که «زارمحمد این حرفا چیه می‌زنی؟ کسی که می‌خواه رخت نو بخره که از این حرفا نمی‌زنه. تو ماشالله هنوز اول عمرته و پهلونی». در جای دیگر هم می‌گوید: حدود شش سالم بود که «آمد و از در خانه ما گذشت و من برای نخستین بار و برای زمان کوتاهی او را دیدم.... نمی‌دانم چطور

شد که ناگهان چشمانم در چشمان او افتاد.. بدین ترتیب، نویسنده تأکید می‌کند که داستانی واقعی را روایت کرده است». (عسگری، ۱۳۸۷: ۱۵۹)

بدین ترتیب، تنگسیر حافظه کل مردم بوشهر است که پا از ورطه یک کشور بیرون می‌نهد و به چندین زبان زنده دنیا ترجمه می‌شود و این مفهومی است که ما را به سوی یک سر-نوشتار اولیه هدایت می‌کند. سر-نوشتاری که هر آنچه پس از آن آمده است، ردهایی است که از او باقی مانده است. به قول دریدا ما هرگز نمی‌توانیم لحظه‌ای واقعی تماس حسی مان با جهان خارج را دریابیم، ما نسبت به اکنون تجربه‌مان دیرآمدگان جاودانه‌ایم و در واقع آنچه دریافت شده است را فقط می‌توان با توسل به گذشته خواند.

رد

رمان تنگسیر نخستین بار در سال ۱۳۴۲ انتشار یافت، اما شش سال پیشتر، در سال ۱۳۳۶، داستان کوتاهی با عنوان «شیرمحمد» در کتابی با نام *شلواریهای وصله‌دار* به قلم یکی دیگر از نویسندگان خطه جنوب به نام رسول پرویزی نوشته شده بود که پیرنگ آن شکل تلخیص شده-ای از رمان چوبک به نظر می‌رسد. البته دقیق‌تر این است که به دلیل تقدم انتشار «شیرمحمد» بگوییم که در واقع پیرنگ تنگسیر شکل بسط یافته‌ای از داستان رسول پرویزی است. متن اخیر نیز راجع به شخصی روستایی و اهل تنگستان به نام زارمحمد است. او پولی را که با زحمت فراوان برای تحصیل پسرش به دست آورده است، به یک صراف می‌دهد تا سودی دریافت

کند و از این راه پس‌اندازش را بیشتر کند، ولی بعدها درمی‌یابد که هم صراف و هم دلالی که پیشنهاد این معامله را داده بود، کلاهبردارند. از این‌رو، می‌کوشد تا صراف را به بازگرداندن سپرده‌اش قانع کند، اما به نتیجه‌ای نمی‌رسد. در نتیجه صراف کلاهبردار و دلال فریبکار را و نیز سه نفر از هم‌دستان آنها را با شلیک گلوله می‌کشد. خلاصه‌ای که از این داستان نقل کردیم به وضوح شباهت‌های داستان را با تنگسیر نشان می‌دهد». (پاینده، ۱۳۹۲: ۵۶-۵۵)

با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان گفت که داستان *شلواریهای وصله‌دار* از یک واقعیت تاریخی نشأت می‌گیرد که هرچه بعد از آن شکل می‌گیرد، بازتولید و ردی از آن است. براساس وجه شباهتی که میان داستان *شلواریهای وصله‌دار* و رمان *تنگسیر* یافتیم، می‌توان گفت که *شلواریهای وصله‌دار* ردی از واقعیت تاریخی، داستان *تنگسیر*، ردی از *شلواریهای وصله‌دار* و فیلمی که نادری از روی رمان *تنگسیر* ساخت، ردی از *تنگسیر* به شمار می‌رود.

ضمیمه

در نگرش سنتی ضمیمه یا مکمل امری اضافی و افزوده شده به متن به شمار می‌رود که حذف یا به عبارتی بود و نبود آن تغییری در بدنه اصلی متن ایجاد نمی‌کند. حال آنکه از نظر دریدا ما هیچ پاراگراف یا صفحه اضافی و قابل حذف در متن نداریم؛ زیرا اگر قرار بود که بخشی از یک کتاب قابل حذف باشد، نویسنده اصلاً اقدام به نگارش آن نمی‌کرد. «در پاراگراف‌های متنی که دریدا

نوشته است، جمله‌های کلیدی نمی‌توان یافت. پاراگراف‌هایش طولانی هستند و جمله‌ها گاه پنج یا شش صفحه به درازا می‌انجامد. پراوتزها و حاشیه‌ها بسیار طولانی می‌آیند که خود چند پاراگراف یا حتی چند صفحه را در برمی‌گیرند. آغاز و پایان مقاله‌ها مرموزترین و گیج‌کننده‌ترین بخش‌ها، مقدمه بحث همان نتیجه‌گیری و پرسش همان پاسخ است». (احمدی، ۱۳۹۳: ۳۹۰-۳۸۹) به عبارت دیگر، دریدا ضمیمه را جزئی از اثر می‌داند که جدایی‌ناپذیر است و بر ذات اثر تأثیر می‌گذارد.

در داستان تنگسیر، عده‌ای از منتقدان برآنند که تنگسیر، قصه کوتاهی است که کش داده شده و به صورت سیصد، چهارصد صفحه درآمده است؛ حال آنکه از نظر نگارنده، از توصیف خانه محمد قهرمان تا گرفتن ورزای سکینه و شرح شبی که محمد با شهر و وداع می‌کند، ریخت و لباس زن آقا علی کچل، وصف خانه و زندگی او، جنگ با بمبک و مواردی از این قبیل، همگی در روند ماجرا نقشی اصلی و سودمند دارند. حال اگر بخواهیم شاهدهی را تحت عنوان ضمیمه یا مکمل داستان ذکر کنیم، به داستان دعوی دو تا مورچه‌سوار که برای به چنگ آوردن سوسکی گنده تقلا می‌کردند، می‌توان اشاره کرد.

«زانهایش را در بغل گرفت و به مورچه-سواری درشتی که می‌کوشید سوسک نیمه جانی را به دنبال خود بکشد، خیره ماند. گرما کلافه‌اش کرده بود. به هیچ چیز فکر نمی‌کرد. فکرش خوابیده بود. سوسک، گنده و سیاه و براق بود. قد یک خرما بود. مورچه‌سواری به جان کندن آن

را دنبال خود می‌کشید. هر دم یک جای آن را می‌چسبید و ول می‌کرد و باز می‌کشید. سوسک هنوز رمقی داشت و شاخک‌هایش تکان می‌خورد و مورچه شاخک‌هایش را گاز می‌گرفت و سوسک، پاهایش می‌پرید و تنش تکان نمی‌خورد. مورچه هر جای تن او به دندانش می‌رسید آن را گاز می‌زد و می‌کشید. مورچه حریص و شتاب‌زده و گرسنه بود. یک مورچه‌سواری دیگر، دوان و پرشتاب از راه رسید و هولکی سوسک را گاز زد و طرف دیگر کشید. هر دو مورچه به هم پریدند و سوسک بی‌حال رو زمین خشکش زده بود و محمد به آن نگاه می‌کرد و پوست تنش می‌ساخت و نمی‌دانست چه کار کند. باز مورچه‌ها به لاشه غش کرده سوسک برگشتند و آن را گاز زدند و رو خاک کشیدندش. دوباره با هم جنگشان شد و سخت به هم افتادند و هم پیچ و تاب خوردند و بعد یکی از آنها، راست ایستاد و تندی افتاد و آن مورچه دیگر چرخ تندی زد و رفت سراغ سوسک و آن مورچه‌ای که افتاده بود رو زمین، تو خودش می‌پیچید و دور خودش می‌پیچید و دور خودش حلقه زده بود و با دندانش ته خودش را گاز می‌گرفت و تنش که براق بود، خاکی شده بود و نمی‌توانست پا شود و آن مورچه‌های دیگر، سوسک را رو زمین می‌کشید و می‌برد». (همان: ۱۷-۱۶)

یا داستان دو تا موش که وقتی شیرمحمد در دکان آساتور قایم شده بود با یکدیگر به نزاع و جنگ مشغول بودند: «کلافه بود و نمی‌دانست چه کار کند. دلش می‌خواست حرکت کند. سکون و آرامش دلش را می‌خورد... سر و کله یک موش

سوسک مرده نصیب دیگری می‌شود یا داستان دو تا موش که برای غذا به یکدیگر حمله کردند و شیرمحمد برای آنها مانند انسان‌ها زن و فرزند قائل می‌شود، تمثیلی از کوشش و جدال محمد و نموداری از تنازع بقا و تلاش‌های غم‌انگیز انسان در صحنه زندگانی است تا نشان دهد که زندگی صحنه بردها و باخت‌ها و تلاش انسان برای بقاست. بنابراین، می‌توان گفت که هیچ چیزی در داستان، اعم از وقایع یا گفت‌وگوها، زائد نبوده و هر یک در کمال و تمامیت داستان سهم و اثری دارند و این همان چیزی است که دریدا سعی در بیان کردن آن دارد.

سنگ صبور

داستان سنگ صبور، داستان خانه‌ای اجاره‌ای در شیراز است که سرنوشت هر یک از آدم‌های این خانه، به گونه‌ای به یکدیگر تنیده‌اند. احمدآقا یکی از ساکنان این خانه است که نماینده قشر روشنفکر به شمار می‌رود. احمدآقا در سراسر داستان با خود درگیر است، در منجلاب فساد و بدبختی دست و پا می‌زند، اما چون شخصیتی منفعل است، دست روی دست گذاشته و کاری پیش نمی‌برد. او دلباخته زنی به نام گوهر شده است که در همان حیاط کرایه‌ای زندگی می‌کند. گوهر زنی صیغه رو است که زمانی که بچه سال بوده، به عنوان زن چهارم به عقد حاجی اسماعیل در می‌آید. حاج اسماعیل مرد ثروتمندی است که از نعمت فرزند محروم است. بعد از مدتی گوهر پسر بچه‌ای به نام کاکل زری برای او به دنیا می‌آورد. ولی در نهایت با خون دماغ شدن کاکل

گنده که قد یک بچه گربه بود، پیدا شد که خودش را از لای صندوق‌ها بیرون کشید و یکراست و بی‌پروا، بوکشان به طرف نان و ماهی‌ای که رو زمین افتاده بود، رفت. محمد تکان نخورد. «معلوم میشه غیر از من اینجا بازم نون‌خور هست... اما این موش روزی دیگه چه کار می‌کنه؟ چی می‌خوره؟ اینجا که هر روز نون و ماهی نیس... موش گوشه نان را گاز زد و آن را روی زمین به سوی خود کشید. ناگهان دو تا بچه موش و یک موش قهوه‌ای چرب گنده که از موش اولی یغورتر بود، دور نان و ماهی سبز شدند و به آن حمله کردند. چشمان درشت سرخگونشان توی نور مرده غروب سوسو می‌زد. صدای کروج کروج دندان‌شان روی استخوان‌های محمد می‌خورد و چندشش می‌شد. «وختی آدم را تو گور می‌زارن، همینا میان گوشت تن آدم را به یه چشم به هم زدن می‌خورن... به نظرم اینا زن و شوهرن. اونا هم بچه‌هاشونن. اونا هم مٹ من و شهرو دو تا بچه دارن». دلش مالش رفت و چشمانش همان‌طور روی موش‌ها افتاده بود.» (همان: ۱۵۱)

اگر از نظر خواننده سنتی به این بخش از داستان توجه کنیم، باید گفت که ماجرای دعوی دو تا مورچه‌سوار و دو تا موش، زائد به نظر می‌رسد و حذف آن هیچ تأثیری در ماجرا ندارد، اما اگر بخواهیم با نگاه دریدایی به متن نگاه کنیم، شاید بتوان گفت تلاش مورچه‌ای که سوسکی مرده را در بیابان به سوی لانه خود می‌کشد و مورچه‌ای دیگر بر سر لاشه‌ای سوسک با او به جنگ برمی‌خیزد و سرانجام یکی مغلوب و

اعتقادی به عوالم معنوی و روحانی ندارند. به بیان دیگر جبر اجتماعی، فرهنگی و بیولوژیکی از سر و روی زندگیشان بالا می‌رود، اما راه برون-شویی برای خود نمی‌بینند. گویی چوبک با نوشتن داستان سنگ صبور، خاطراتی را به یاد می‌آورد که در آن پدرش مادر بیچاره او را، تنها با کودکان قد و نیم قد، در شهر پرآشوب رها کرده است. شاید کاکل زری همان چوبک است، بچه‌ای که پدرش او را نمی‌خواهد و شاید جهان سلطون هم پیری مادر چوبک باشد؛ زیرا وقتی جهان سلطون که کلفت پیر و آواره و بی پناه در نهایت بدبختی جان می‌سپارد، چوبک ۲۵ سال دارد و شاید بلقیس نیز همان زن عمومی آبله‌رو و زشتی است که همیشه حسادت مادر چوبک را به دل داشته است.

تقابل گرایی

محورهای فکری در داستان‌های چوبک، افکاری است که بر او و بر زندگی مردم جامعه‌اش سایه افکنده است. چوبک آیینۀ تمام‌نمای جامعه عصر خود را پیش چشم انسان‌ها می‌نهد تا بازگوکننده فقر، گرسنگی، زورگویی، فحشا، دروغ، بهتان، آدم‌کشی، جهل، خرافات، درندگی، حق‌کشی، مرگ در برابر گرسنگی، سنت‌های غلط، قانون-های ظالمانه و بی‌عدالتی حاکم بر آن باشد. او در داستان سنگ صبور، با عرضه واقعاتی موجود در جامعه ستمدیده، کم‌سواد و فقرزده ما را با مسائل فلسفی بی‌شماری روبه‌رو می‌سازد. از این-رو، دیدن فقر و قحطی و بی‌تفاوتی انسان‌ها نسبت به مشکلات هم‌نوعانشان چوبک را می‌

زری در حرم و تلقین‌های هووهای گوهر در اثبات حرامزادگی کاکل زری، حاج اسماعیل گوهر را طلاق داده و آنها را به همراه جهان سلطان (خدمتکار خانه حاج اسماعیل) از خانه بیرون نداشت. آخرین مستأجری است که به همراه گوهر، کاکل زری، احمدآقا و جهان سلطان در کنار هم زندگی می‌کنند، بلقیس نام دارد او زن آبله‌رو و زشتی است که همسری عنین و معتاد دارد. او رؤیای هم‌خوابه شدن با احمدآقا را در ذهن می‌پرود. از این‌رو، گوهر و کاکل زری را مانعی بزرگ برای رسیدن به اهدافش می‌بیند. در کنار تمام شخصیت‌هایی که نام بردیم، سیف‌القلم شخصیتی بیرون از خانه اجاره‌ای است که جانی سریالی داستان به شمار می‌رود. او با این فکر که نماینده‌ای از جانب خداوند است، تصمیم می‌گیرد تا تمام زنان فاحشه و کسانی که صیغه می‌شوند را با سیانور به قتل برساند. همان‌طور که در داستان می‌بینیم، گوهر به وسیله سیف‌القلم به طرز فجیعی مسموم و به قتل می‌رسد؛ جهان سلطان در اثر بیماری و اینکه بعد از ناپدید شدن گوهر کسی به او نمی‌رسد، می‌میرد؛ کاکل زری بر اثر خفگی درحوض آب از دنیا می‌رود و احمدآقا نیز که در نبود گوهر، بلقیس را به خواسته خود رسانده است، در انزوا و تنهایی به تمامی کسانی چون گوهر و جهان سلطان و کاکل زری که از دنیا رفته‌اند، می‌اندیشد. به طور کلی، در پایان داستان همه محو می‌شوند و تنها درخت دانش است که سرسبز و جوان باقی می‌ماند.

داستان سنگ صبور داستان مردمانی است که در فقر و تعصب و نادانی دست و پا می‌زنند و

آزارد. به همین دلیل، به تنهایی به جنگ با مردم جاهل و خرافه پرستان می‌رود و آنان را به خاطر افکار سطحی‌شان مذمت می‌کند. چوبک در رمان سنگ صبور دقیق‌ترین مضامین اجتماعی و انسانی را مطرح ساخته است که با بررسی و تحلیل آن براساس نظریه ساختارشکنی دریدا برآیم تا به شناختی از مفاهیم و عناصر به کار رفته در داستان دست یابیم.

چوبک با توصیف زندگی آدم‌هایی که طعمه فقر، بی‌فرهنگی و تعصب می‌شوند، به وضع موجود اعتراض می‌کند، اما همان‌گونه که در کل داستان می‌بینیم، چوبک منادی تغییرناپذیری وضع موجود است. در داستان سنگ صبور شخصیتی چون گوهر را داریم که به خاطر یک مشت خرافات و سنت‌های اجتماعی دست و پاگیر اسیر ناملایمات و بدبختی‌های زندگی شده است. او تمام تلاش خود را می‌کند که بتواند خود و فرزندش را از منجلا ب و سختی دوران نجات دهد، به حدی که حاضر می‌شود هر شب به صیغه مردی دریابد، اما در نتیجه می‌بینیم که او نه تنها به مقصود خود نمی‌سد، بلکه نتیجه تقلا ی او برای زنده ماندن و سیرکردن شکم خود و فرزندش عواقب سختی همچون مرگ او و فرزندش را در پی دارد.

کاکل زری بدون اینکه خود اختیاری در انتخاب سرنوشت شوم خود داشته باشد، تا چشم به جهان می‌گشاید از خانه پدر رانده شده و از مهر مادر محروم می‌شود. زندگی در دوران حیات اندک کاکل زری، به خصوص در مدتی که مادرش به خانه بر نمی‌گردد، برای او به سختی

می‌گذرد. او خود را با بچه‌های دیگر مقایسه می‌کند و حسرت نداشته‌هایش را می‌خورد. به گونه‌ای که از صمیم دل نگران است که مبادا پسر همسایه‌شان که از طبقات مرفه جامعه هستند، شلواری که به او قرض داده را بخواهد، پس بگیرد. او دوست می‌داشت که حیاط آنها پر از ماهی بود. او تفاوت‌ها را می‌بیند و خود را با دوستان بالاتر از خودش مقایسه می‌کند: «من از علی آقا بدم می‌آید. بام دعوا می‌کنه. من رو می‌زنه. حوض اینا از حوض ما بزرگ‌تره. خیلی م‌توش ماهی هس...» (همان: ۷۷)

از شخصیت دیگر داستان، جهان سلطون را داریم، که پیرزنی افلیج و علیل است. تمام لحظات جهان سلطون در حالی که کرم از سر و روی‌اش بالا می‌رود، در طویله‌ای در حیاط اجاره‌ای می‌گذرد. او نیز اسیر چرخه فلاکت و بدبختی‌ست و چاره‌ای جز این ندارد که منتظر لحظه مرگ خویش باشد. بلقیس شخصیت بعدی داستان، زنی آبله‌رو و زشت است که آرزوی هم-آغوشی با احمدآقا را در ذهن می‌پرورد. در سراسر داستان بلقیس فریاد گله‌گذاری سر داده است، به گونه‌ای که بیشترین فحش‌های به کار رفته در داستان به او تعلق دارد. او از سرنوشت خود و شوهر عنینی که دارد، ناراضی است و او را مسبب بدبختی خود می‌داند. بدین ترتیب، می‌خواهد با هم‌خوابگی با احمدآقا راه نجاتی برای خود پیدا کند تا شاید درمانی برای تنهایی و دردهای او باشد. همه شخصیت‌های داستان فریاد دادخواهی‌شان بلند است و به دنبال چاره‌ای می‌گردند که بتوانند از این محیط پر از پلشتی و

فساد رهایی یابند، اما در این امر ناموفق هستند. حتی احمدآقا که نماینده قشر روشنفکر و تحصیل کرده در داستان به شمار می‌رود، در نهایت ناامید و غمگین، خودش را در ورطه بدبختی و هلاکت گرفتار و عاقبتش را نافرجام می‌بیند. چوبک با نشان دادن زندگی شخصیت‌های داستان و تضادهای طبقاتی و فقری که زندگی‌شان را تحت‌الشعاع قرار داده، نسبت به وضعیت موجود معترض است، اما با خوانش رمان سنگ صبور می‌توان به این نتیجه رسید که چوبک زندگی را امری جبری و محتوم می‌شمارد که نمی‌شود برای بهبودی اوضاع و اصلاح شرایط موجود کاری کرد؛ زیرا تقدیر و خواست‌های طبیعی و بیولوژیک انسان‌ها چنین می‌خواهند. از این‌رو، نتیجه این بینش، بی‌زاری و نومیدی نویسنده بشردوست از زندگی و بشریت است.

یکی دیگر از مواردی که در بحث تقابل‌گرایی با آن روبه‌رو هستیم، سرکوبی غریزه جنسی و سکوت درباره این غریزه به دلایل اخلاقی، مذهبی، اجتماعی یا به طور کلی فرهنگی است که به وسیله چوبک توجه خواننده‌اش را به محرومیت زن در جامعه ایران معطوف می‌کند. در نوشته‌های چوبک زنان تب شهوت دارند و زنان داستان‌هایش بیشتر شهوی و محروم از لذت‌های جنسی هستند. از این‌رو، له‌له مردخواهیشان بلند است. چیزی که ما را بر آن می‌دارد تا نگاهی تقابل‌گرایانه نسبت به داستان سنگ صبور داشته باشیم، کوششی است که چوبک در رهگذر شکستن سکوت در مورد غریزه جنسی زنان به صورت آشکار نمایان ساخته است.

اساس و ریشه همه تسلط‌های نژادی و طبقاتی همان تسلط عمیق و عالمگیر مرد بر زن است. در طول قرن‌های متمادی جنسیت زن به طور منظم به شوخی گرفته می‌شده است. لذت یک امتیاز انحصاری مردان بود. تا اواسط قرن بیستم اگر زنی به جست‌وجوی این لذت می‌پرداخت فاسد و منحرف به حساب می‌آمد. در چنین جوامعی که زن به عنوان موجودی ناتوان و کم بهره از نظر عقل و منطق شناخته شده است و حق هیچ‌گونه مخالفتی در خصوص حق و حقوق خود ندارد، در سنگ صبور چوبک، شخصیتی چون بلقیس را داریم که زنی آبله‌رو است که بعد از چند سال ازدواج هنوز باکره مانده است. او شوهر عینی دارد که نمی‌تواند نیازهای او را برآورده سازد. این عاملی می‌شود تا بلقیس نسبت به حقوق خود اعتراض کرده و درصدد برآورده ساختن آنان بربیاید. بلقیس نیز حق دارد همان‌گونه که نیازهای خود را مطرح می‌کند، از خواسته‌های خود حرف بزند. از این‌رو، میل به هم‌خوابگی با احمدآقا در وجودش شعله‌ور می‌شود و هر روز نقشه نزدیک شدن به او را در ذهنش مرور می‌کند، اما گوهر و کاکل زری را مانعی برای برآورده شدن خواسته خود می‌بیند؛ زیرا احمدآقا نسبت به گوهر و کاکل زری عشقی وافر دارد: «احمدآقا خوبه، اما به من محل نمی‌زاره. همش سرش تو کتابه. خیلی خوب بچه‌ایه؛ اما مگه گوهر می‌ذارش به من برسه؟». (همان: ۱۷)

او گوهر را مانعی برای برآورده شدن خواسته خود می‌بیند: «احمدآقا حق داره محل سگ بهم

نداره، همش سرش یا تو کتابه یا گوشه اتاقش
 مٹ دیونه‌ها با خودش حرف می‌زنه، یا
 زیرزیرکی به قد و بالای گوهر نگاه می‌کنه... مگه
 چه چیزت از من بهتره؟» (همان: ۱۵) بلقیس
 خودش را با گوهر مقایسه می‌کند و آرزو می‌کند
 که کاش او هم می‌توانست فاحشه شود و هر
 شب با چند مردی که می‌خواهد هم‌آغوشی کند:
 «آخرشم می‌میرم یه مرد بغلم نمی‌کنه.. گوهر
 پتیاره هرشب یکی، هر روز یکی...». (همان:
 ۱۱۲)

به نظر می‌رسد تمایلات جنسی در زن آن
 طور که در سنگ صبور و از طریق شخصیت
 بلقیس بیان شده است، موازین اجتماعی سنتی
 خانواده ایرانی را که در آن زن تحت هر شرایطی
 باید مطیع و قانع باشد، به خطر انداخته است؛
 زیرا ابراز تمایلات جنسی در زنان جوان سنتی و
 به خصوص طبقات پایین جامعه، مقوله‌ای محدود
 و ممنوع به حساب آمده و به سادگی نادیده
 گرفته می‌شد. حال آنکه در سنگ صبور، چوبک
 پا از قاعده‌ها و هنجارهایی که جامعه برای زنان
 تعریف کرده است، فراتر گذاشته و از نیازهایی
 سخن می‌گوید که تاکنون نه تنها به زبان آوردنش
 گناه، بلکه امری نابخشودنی تلقی می‌شد. چوبک
 از ریشه‌ای‌ترین باورها ارزش‌زدایی کرده است و
 این همان چیزی است که ما در بحث تقابل‌ها به
 دنبال آن هستیم.

و در نهایت آخرین موردی که می‌توان تقابل-
 های دوگانه‌ی دریدا را در آن مشاهده کرد،
 مبحث آغاز و پایان داستان سنگ صبور می‌باشد.
 براساس نظریه دریدا ما در بحث تقابل‌ها می-

خواهیم از تله عادت‌ها بیرون بیاییم؛ یعنی اگر
 تاکنون، خوب و زیبا بر بد و زشت غلبه داشت،
 اگر سفید بر سیاه غلبه داشت یا مواردی مانند آن،
 بعد از این بیاییم ساختارها را زیر و رو کرده و
 بایدها و نبایدها را کنار بگذاریم. چارچوب
 نگارشی یک متن یا داستان این‌گونه است که
 آغاز داستان در ابتدا و پایان آن در انتها ذکر شود.
 به نظر می‌رسد که در این مورد چوبک همسو با
 نظریه دریدا پیش رفته است. چوبک ساختار
 داستان را شکسته و شالوده‌شکنی در آن پدید
 آورده است. به این شکل که آغاز داستان را در
 انتها و پایان آن را در ابتدا آورده است. آغاز
 داستان سنگ صبور، همان‌گونه که دیدیم با زلزله
 آغاز می‌شود؛ حال آنکه این قسمت باید در
 انتهای داستان آورده می‌شد.

«حالا دیگه عوض همه چی زلزله میاد. نه
 شب خواب داریم، نه روز آروم. همه‌ش ترس و
 دلهره. هی زلزله، هی زلزله. خودمون زندگی آروم
 ی‌سرخری داشتیم که این زلزله‌های پدرسگم
 قوز بالا قوز شده و از صب تا شوم مرگ سیاه
 جلومون ورجه ورجه می‌کنه. در و دیوار و سقف
 و درخت و آب حوض می‌خواد از زمین ریشه
 کن بشه...». (همان: ۱)

حال آنکه در بخش پایانی داستان بود که
 مشیا با کمک مشیانه شیشه عمر زروان را به
 چنگ آورده و به زمین می‌زنند. بعد از آنکه شیشه
 عمر زروان شکسته می‌شود و مشیا و مشیانه برای
 باقی عمر با یکدیگر می‌مانند. در نهایت زلزله‌ای
 آمده و همه چیز را زیر و رو می‌کند؛ در حالی که
 تنها درخت دانش است که جاودان و سرفراز

باقی می‌ماند. «مشیانۀ شیشه را بر زمین می‌کوبد. رعد و برق و توفان برمی‌خیزد. صداهای درهم به گوش می‌رسد. زروران ذوب و دود می‌شود و به هوا می‌رود. تمام درختان در ولوله می‌افتند و یکی پس از دیگری ریشه‌کن می‌شوند. بر زمین می‌لرزند. زمین می‌لرزد و ستارگان خرد می‌شوند و به زمین می‌افتند. مشیا و مشیانۀ در آغوش همدیگرند. پستی‌ها و بلندی‌ها هموار می‌شوند و تا چشم کار می‌کند، زمین صاف است. تنها درخت دانش سرسبز به‌جا می‌ماند و خورشید از زمین جوش می‌خورد و شعله‌ گرم خونین آن از پشت درخت دانش بر مشیا و مشیانۀ می‌تابد.» (همان: ۲۶۳)

واسازی

۱. اسامی شخصیت‌های داستان سنگ صبور

اولین مورد در تحلیل واسازانۀ متن سنگ صبور اسامی شخصیت‌های داستان است. گوهر، احمدآقا، بلقیس، جهان سلطون و کاکل زری شخصیت‌های اصلی داستان را تشکیل می‌دهند که در حیاط اجاره‌ای کنار هم زندگی می‌کنند. دنیای آدم‌های داستان سنگ صبور دنیایی آشوب-زده است، دنیایی زیر و رو شده که در آن نماد، ضد واقعیت است و آن‌گونه که مردم آن نامیده می‌شوند، نیستند؛ بلکه اغلب ضد آن هستند. احمدآقا معلم مدرسه است. او بینوای مفلوک و رنج‌کشیده‌ای است که شاهد نابودی دنیاست و از دیدن درد و رنج اطرافیان خود رنج می‌برد، اما همان‌گونه که در داستان شاهد آن هستیم او خود را سلیمان پیغمبر می‌نامد؛ گوهر به معنای

جواهری ارزشمند و قیمتی است که هر کسی لیاقت دستیابی به آن را ندارد، اما گوهر داستان در واقع یک فاحشه است که برای امرار معاش و گذراندن زندگی خود، کاکل زری و جهان سلطون که با آنها زندگی می‌کند، هر شب به صیغه مردی در می‌آید و خود را عرضه می‌کند و این در تضاد با نامی ست که چوبک انتخاب کرده است؛ بلقیس نام ملکه صباست، اما در داستان رخت‌شوی زشت و آبله‌روی است که آرزوی هم‌آغوشی با مردان را در سر می‌پرود؛ جهان سلطون (سلطان جهان) یک توده گوشت کرم‌زده و پوسیده است؛ کاکل زری (نام یک پری افسانه‌ای) پسر طردشده پدری است که او را حرام‌زاده دانسته و از خود رانده است. با نگاهی واسازانه می‌توان گفت نامی که چوبک برای شخصیت‌های داستان برگزیده است در تضاد با شرایط محیطی و روزگاری است که آنان به سر می‌برند. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که تناقض دوسویه بین اسم و شخصیت-های داستان با هم دیگر، به طور همزمان در حال کنش‌اند.

۲. بلقیس

بلقیس شخصیت منفی داستان زنی آبله‌رو و زشت است که به تمام معنا بداندیش و بدکردار و بدگفتار است. او شوهر عین و معتادی دارد. از این‌رو، با رخت‌شویی و کار در منزل دیگران گذران زندگی می‌کند. بلقیس آرزوی هم‌خوابگی با احمدآقا را در سر می‌پرورد، اما گوهر و کاکل زری را مانعی بزرگ برای دستیابی به اهداف خود می‌داند؛ زیرا احمدآقا نسبت به گوهر و

۳. سیف‌القلم

سیف‌القلم شخصیتی است که در بیرون از خانه اجاره‌ای زندگی می‌کند و به تازگی از هندوستان به شیراز مهاجرت کرده است. او یک قاتل دیوانه است که می‌خواهد با کشتن زنان روسپی و فاحشه دنیا را از فقر جنسی و فساد اجتماعی پاک کند. از این‌رو، در سطح شهر می‌گردد و زنان روسپی را پیدا می‌کند. بعد از آن به بهانه‌های مختلف هر یک از زنان را به خانه خود کشیده و با سیانور به قتل می‌رساند. او یک آدم‌کش بی‌رحم است که خود را نماینده خداوند روی زمین می‌داند. به گمان سیف‌القلم او با کشتن این زنان در واقع به خداوند کمک می‌کند و زحمت او را کم می‌کند: «ای خدا تو چقدر در این راه به من کمک کرده‌ای. فقط تو تنها می‌دانی که من هم دارم به تو کمک می‌کنم، می‌خواهم زحمت تو را کم بکنم، تو در آن بالا خیلی کار داری که یک تنه باید انجام بدهی. من نماینده تو در این جهان هستم دیگران دل و جرأتش را ندارند». (همان: ۱۷۴)

از نظر سیف‌القلم، به هر اندازه‌ای که او به تعداد زنان فاحشه‌ای که می‌افزاید، در واقع به خدا نزدیک می‌شود. او خود را قدرتی برتر می‌داند که توانایی انجام هر کاری را دارد: «اما راستش را بگویم وقتی یکی از آنها را سر به نیست می‌کنم، خودم را به تو خیلی نزدیک می‌بینم. ما که با هم رودرواسی نداریم. من خودم را عین تو می‌بینم، به قدری که فرقی میان تو و خودم نمی‌بینم. آن وقت است که خودم را بر همه کارها نزدیک می‌بینم. حس می‌کنم می‌توانم یک دنیا خلق کنم و یک

کاکل زری عشقی وافر دارد. حسادت، آتش نفرتی را در دل او افروخته که به هیچ نمی‌اندیشد، مگر مرگ این زن درمانده. از این‌رو، وقتی که گوهر یک شب به صیغه می‌رود و بر نمی‌گردد، خرسند و خشنود، دست به دعا و راز و نیاز برداشته و برای مرگ گوهر به خداوند متوسل می‌شود. او به قدری در آتش نفرت می‌سوزد که حتی به سرش می‌زند که کاکل زری را خفه کند. او حتی به کودک پنج‌ساله او (کاکل زری) نیز رحم نمی‌کند و با نگاه‌های زهرآگین خود خشم و نفرت خود را به کودک تلقین می‌کند.

«بین چه جوری تو حوض دولا شده می‌خواد ماه بگیره. الهی بچه وصله زمین بشی. الان می‌افته تو حوض و هیچ که خونه نیست بیرونش بیاره. یه عالمی از دستش آسوده می‌شن. به من چه، خدا کنه که بیفته تو حوض. تا افتاد تو حوض، منم مٹ اینکه ندیدمش می‌رم تو اتاقم... یا قمربنی هاشم کمش رو آب بگیره! چطوره او بچه داشته باشه من نداشته باشم. بعد کولی گویی در می‌آرم و دروغکی داد می‌زنم بیاین به دادم برسین کاکل زری افتاده تو حوض مرده...». (همان: ۱۹)

این در حالی است که وقتی مرگ جهان سلطان و کاکل زری را می‌بیند، اشک از چشمانش جاری می‌شود و این مغایر با چیزی است که ما در داستان از بلقیس این شخصیت بی‌رحم و سنگ دل دیدیم: «احمدآقا اومد دم در گفت جهان سلطون مرده... دلم ریخت تو. یهو چشم سیاهی رفت، مٹ اینکه خونه رو بلن کردن تو سرم...». (همان: ۱۵۵)

«بلقیس دم در وایساده بود و داشت گریه می‌کرد». (همان: ۱۴۸)

دنیا را نابود کنم. هرکس را اراده کنم می‌توانم بکشم. من هم قدر و هم قهارم». (همان: ۱۷۵)

با توجه به شناختی که نسبت به شخصیت سیف‌القلم در داستان به دست آوردیم، او انسان بی‌رحم و آدم‌کشی است که هدف او کشتن زندگی است، اما چیزی که در تناقض با شخصیت سیف‌القلم قرار دارد، توجه به این امر است که سیف‌القلم به عنوان یک قاتل در سمت یک پزشک در داستان ظاهر شده است. پزشک همواره در زندگی روزمره ما نقش یک درمانگر و حیات‌بخش را ایفا می‌کند؛ در حالی که سیف‌القلم به عنوان یک پزشک کشته و قاتل ظاهر شده است و این خود در تناقض و تقابل کامل با چیزی است که از یک پزشک انتظار می‌رود. «سیف‌القلم: بخور عزیزم، حقا که زن ناقص‌العقل است. من دکترم تو ناقص‌العقلی. من دکتر سیدمحمدعلی حکیم صاحب سیف‌القلم هستم. تو زن منی و باید تمکین کنی...». (همان: ۲۱۱)

۴. احمدآقا

احمدآقا نماینده قشر روشنفکر و آگاه‌ترین و متفکرترین فرد در داستان به شمار می‌آید. او غم جامعه دارد. از این‌رو، وقتی نابهنجاری‌ها، فساد و بی‌عدالتی و ظلم نسبت به طبقات پایین جامعه را می‌بیند، رنج می‌کشد، اما کاری از دستش برنمی‌آید. او در داستان نقشی منفعل‌وار دارد که سرنوشت محتوم و جبر محیط را پذیرفته و دلیری روبه‌رو شدن با رویدادها را ندارد. احمدآقا خود را در چنبره‌ای که اجتماع به دور آنها کشیده گرفتار و در محیط ناسامان اجتماعی خرد و

درمانده می‌بیند. او نفس‌بیداری دارد که او را دچار عذاب می‌کند. احمدآقا نگران گوهر است و از جامعه‌ای که این‌گونه در حق او ظلم کرده، شاکی است. او خود را در قبال گوهر، کاکل زری و جهان سلطون مسئول می‌بیند. این حس مسئولیت نسبت به کاکل زری و جهان سلطون بعد از گم شدن گوهر دوچندان می‌شود. احمدآقا معلم مدرسه و یک فرهنگی است. از این‌رو، رسالت دارد که نسبت به هرچیزی، مفهومی انسانی بدهد و دانش این ارزش اصیل بشری را بر روی زمین حاکم گرداند. او مخالف هر نوع خرافه‌پرستی و سنت‌های اجتماعی بی‌ارزش و پوسیده است. خرافه‌پرستی‌ای که تبعات آن به قیمت مرگ و نابودی زندگی زنی چون گوهر و بی‌پدر شدن و آوارگی و بی‌پناهی پسری چون کاکل زری تمام شد.

احمدآقا نماینده طبقه روشنفکر و فرهنگی است و این چیزی است که چوبک می‌خواهد به خوانندگان داستانش القا بکند، اما آنچه که از احمدآقا در روند داستان می‌بینیم، مغایر با چیزی است که نسبت به شخصیت احمدآقا در ذهن خویش ساخته‌ایم. در شخصیت احمدآقا تضاد آشکاری به چشم می‌خورد. او از سویی خود را نویسنده مردم فقیر می‌داند و خود را در برابر دشتی و حجازی می‌گذارد و از سوی دیگر از مردم بیزار و در ارزش کار خود مردد است. او پیغامبر روشنگری و دانایی است. از این‌رو، ظلم و بی‌عدالتی را نپذیرفته و نسبت به بی‌بندوباری و فساد اجتماعی معترض است، اما در نتیجه خود نیز گرفتار همان چیزی می‌شود که سر‌عناد با آن

را داشته است.

همان‌گونه که در داستان می‌بینیم زمانی که غیبت گوهر به درازا می‌کشد، احمدآقا اسیر غرایز و نفسانیات خود شده و با بلقیس که از مدت‌ها آرزوی هم‌آغوشی با او را داشت، هم‌بستر می‌شود. او ناامید و سرگشته زمانی که همه راه‌ها را به روی خود بسته می‌بیند، با خود فکر می‌کند حالا که همه غرق در کثافت، پلشتی‌اند، گند و بدبختی از سر و روی زندگی مان بالا می‌رود، من نیز بیشتر و بیشتر به این بدبختی‌ها دامن می‌زنم. بگذار بلقیس نیز همانند گوهر در به دری بکشد، باید او را آستن کنم تا کاکل زری‌ها و گوهرها کل جامعه را فرا بگیرد تا کل دنیا در قعر گند و کثافت غرق شود. در نهایت یک زلزله بیاید و همه چیز را کن فیکون بکند. «حالا که زندگی سرتاسرش رو لجن گرفته باید بیشتر گندش رو درآورد. اگه بخوام حسایی گندش رو بالا بیارم باید شکمش رو بالا بیارم. بعد ولش کنم بیاد خدا تا فردا یه کاکل زری دیگه بیفته تو خشت بعدم بیفته تو حوض خفه بشه. یا یه معلم دیگه بشه مث خودم میون مردم لق لقی بزنه راه بره...» (همان: ۱۹۱) این درحالی است که این نوع از عملکرد احمدآقا با آنچه در بخش‌های آغازین داستان دیدیم، در تقابل با یکدیگر قرار دارند.

بازی بی‌پایان دال‌ها

بنا به عقیده فیلسوفان پساساخت‌گرا، رابطه دال و مدلول رابطه‌ای مستقیم و بسته نیست. هر دالی زمانی که به مدلولی دلالت می‌کند، آن مدلول با تغییر ماهیت خود به دالی تبدیل می‌شود که نیاز

به مدلولی دیگر دارد و این فرایند، بی‌پایان است؛ نمی‌توان از این به مدلول نهایی دست یافت. اگر بخواهیم این قاعده را که دریدا بر آن پافشاری می‌کند در داستان سنگ صبور واریسی کنیم، به نظر می‌رسد شخصیت سیف‌القلم و آنچه در داستان از او می‌بینیم، می‌تواند انتخاب خوبی برای این امر باشد.

سیف‌القلم به عنوان شخصیت منفی و قاتل سریالی داستان که به تازگی از هندوستان آمده است، برای نجات دادن جامعه و از بین بردن فساد و فحشا تصمیم دارد تا تمام فاحشه‌های شهر را از میان بردارد. از این‌رو، در سطح شهر می‌گردد و زنان و دختران جوان را به بهانه‌های مختلف به خانه خود کشانده و با نسبت دادن بیماری‌های مختلف به آنان در منصب یک پزشک به وسیله سیانور کلکشان را می‌کند. او خود را قدرت برتر دانسته و وظیفه خود می‌داند که به هر طریقی که شده ریشه فاحشه‌ها و زنان بی‌بند و بار را بخشکاند. به این صورت که هنوز از قتل یکی از این زنان نگذشته به فکر به دام انداختن دیگری است. او آرام و قرار ندارد و می‌خواهد هرچه زودتر به خواسته آرمانی خود دست یابد، اما هیچ‌گاه به خواسته خود دست نمی‌یابد. همان‌گونه که در داستان دیدیم، پلیس در جست‌وجوی گوهر که شب از خانه رفته و برنگشته است، سیف‌القلم را یافته و با کشف جنازه‌های زنانی که به دست سیف‌القلم کشته شده‌اند و گوهر نیز یکی از آنان است، دستگیرش می‌کند. در نهایت سیف‌القلم بازداشت شده و هیچ‌گاه به مدلول غایی خویش که از بین بردن

کتاب فرهنگ عامیانه مردم ایران از صادق هدایت نقل شده است. بدین ترتیب، می‌توان گفت که داستان عامیانه سنگ صبور سر- نوشتار و داستان سنگ صبور ردی از آن به شمار می‌رود که به این صورت تکرار شده است.

مورد بعدی سرودی است که کاکل زری گفتار دوّم را با آن آغاز می‌کند: «بلبل سرگشته منم، کوه و کمرگشته منم، بوای ظالم من رو کشته، زن بوای بدجنس گوشت منو خورده و خواهر مهربون استخونام‌رو با گلاب شسته و زیر درخت گل خاک کرده. منم شدم یک بلبل پریدم رو درخت». (همان: ۵۴) این ترانه از قصه ایرانی بلبل سرگشته به رمان سنگ صبور راه یافته است. قصه بلبل سرگشته را اولین بار صادق هدایت در مجله سخن (۱۹۴۶) به چاپ رساند و بعدها صبحی مهتدی در *افسانه‌های کهن* (۱۹۴۹) خود آن را ضبط کرده است. این قصه درباره یک پسر جوان است که با دسیسه‌های نامادری به دست پدرش کشته می‌شود، اما با فداکاری و مهربانی خواهرش به شکل بلبل دوباره زنده می‌شود و انتقام خود را از آنها می‌گیرد. این قصه در فهرست بین‌المللی قصه‌ها ثبت شده است. در اروپا هم این قصه رواج دارد و در جمع‌آوری قصه‌های Grimm آمده است. در شاهکار Faust Goethe هم یادی از آن می‌شود. در ادبیات معاصر هم صادق هدایت این قصه را اساس داستان‌های کوتاه خود با عنوان چنگال قرار داده است و مفهوم Freudian آن را تأکید می‌کند. (دهباشی، ۱۳۸۰: ۲۵۲ و ۲۵۱) همان‌طور که دیدیم، قصه بلبل سرگشته، سر- نوشتار و آنچه

تمام فاحشه‌های شهر بود دست نمی‌یابد. او مدلول‌ها و زنان متعددی را به دام انداخته و به قتل رساند، اما هیچ‌گاه نتوانست به آرمان ذهنی و مدلول غایی و قطعی‌ای که برای خود تعریف کرده بود، دست یابد و این خود همانی است که ما در بازی بی‌پایان دال‌ها سعی در بیان کردن آن داریم.

سر- نوشتار و رد

اولین چیزی که ما را بر آن می‌دارد تا سر- نوشتار و رد را در داستان سنگ صبور بررسی کنیم، شخصیت‌های داستان است. گوهر، احمدآقا، بلقیس، جهان سطون و کاکل زری شخصیت‌های اصلی داستان به شمار می‌روند. به نظر می‌رسد که تقریباً همه شخصیت‌های داستان سنگ صبور ردی از داستان‌های قبلی چوبک هستند. به این صورت که احمدآقا نماینده قشر روشنفکر داستان شبیه به جواد در داستان چراغ آخر، بلقیس نماینده عذرا در داستان چراغ نفتی که به مردی که سه زن دارد پناه می‌برد، جهان سلطون همان فخری و گوهر شبیه به آفاق در داستان خیمه شب بازی و در آخر، کاکل زری شبیه به بچه زیور در داستان چرا دریا طوفانی شده است یا اصغر در داستان بعد از ظهر آخر پاییز می‌باشد که همگی ردی از شخصیت‌های قبلی داستان‌های چوبک به شمار می‌روند.

مورد دیگری که می‌توان نشانه سر- نوشتار و رد را در آن بررسی کرد، عنوان رمان است. نام رمان سنگ صبور عنوانی است که چوبک آن را از یک افسانه قدیم ایرانی گرفته است که در

که صبحی مهتدی با عنوان افسانه‌های کهن ضبط کرده است، قصه‌های grimm و شاهکار faust Goethe و همین‌طور آنچه که صادق چوبک در داستان سنگ صبور از آن به زبان کاکل زری آورده است، همگی ردی از داستان به شمار می‌روند.

دیگر آنکه شخصیت سیف‌القلم که به عنوان پزشکی هندی در داستان ظاهر می‌شود و قصد دارد با کشتن زنان فاحشه و روسپی، زمین را از وجود آنان پاک کند. داستان جانی‌ای معروف (سال ۱۳۱۳) در شیراز است که زن‌ها و مرد‌ها را به شیوه‌های مختلف به خانه خود کشانده و به وسیله سیانور می‌کشت و همان‌جا چال می‌کرد. به عبارت دیگر، شخصیت سیف‌القلم در داستان از داستانی واقعی نشأت گرفته شده است که براساس رهیافت‌های دریدا می‌توان گفت داستان واقعی جانی معروف در شیراز که موجودیتی واقعی دارد سر- نوشتار و شخصیت سیف‌القلم در داستان ردی از آن محسوب می‌شود.

ضمیمه

در درون سنگ صبور چند نمایشنامه و یک قطعه شعر بلند از شاهنامه گنجانده شده است که منتقدان آن را زاید و مخل ساختار اصلی داستان می‌دانند و آن را عاملی می‌دانند که آسیب جدی- ای را به پیکر رمان سنگ صبور وارد کرده است. حال آنکه از نظر دریدا تمام قسمت‌های داستان در کنار یکدیگر پیکر اصلی یک نوشته را تشکیل می‌دهند. از این‌رو، هیچ بخشی از داستان زاید نبوده و نمی‌توان آن را حذف کرد. برای نمونه، در قسمتی از داستان احمدآقا با عنکبوت گوشه

خانه‌اش شروع به صحبت درباره زلزله و گریختن از خانه می‌کند. در این قسمت است که احمدآقا به تاریخ می‌نگرد و از انوشیروان عادل، شیخ صنعان، دختر ارمنی، ترک و هندی و خسرو پرویز و سخنان انوشیروان عادل و بوذرجمهر می‌گوید. همان‌گونه که در روند داستان می‌بینیم، نویسنده درباره عدل نوشیروان سخن می‌گوید که به نظر می‌رسد چوبک با طرح این داستان در لابه‌لای متن می‌خواسته عدل و سیاست انوشیروان را زیر سؤال برده و به تمسخر بگیرد که این داستان نمی‌تواند بی ارتباط با تم اصلی داستان باشد. انوشیروان: «حالا به من بگو آیا آن تیراندازانی که مراقب زنگ بودند که کسی به آن نزدیک نشود، اشخاص قابل اعتمادی بوده‌اند؟ منظوم این است چطور امر را به آنها مشتبه می‌کردید که مطلب درز نکند؟».

بزرجمهر: از میان مغان منصب‌ترینشان را انتخاب می‌کردیم و به آنها می‌گفتیم؛ آنهایی که به زنگ در نزدیک می‌شوند، فقط مزدکی‌ها هستند و قتل‌شان واجب است. جاسوسان ما نیز شب و روز در میان مردم بودند و همین که فهمیدند کی قصد نزدیک شدن به زنگ را دارد، پیش از آنکه در محوطه میدان پیدایش شود، به وسایل گوناگون سر به نیست می‌شد.» (همان: ۹۷)

در بخشی دیگر از داستان، چوبک از مشیا و مشیانه سخن گفته و آن دو را الگویی برای گوهر و احمدآقا قرار می‌دهد. داستان درباره شخصیت- های عمده‌ای چون زروان، اهریمن، مشیا و مشیانه یعنی آدم و حوای دین زرتشتی هستند. نمایشنامه در آسمان هفتم شروع می‌شود. زروان

بحث و نتیجه‌گیری

براساس یافته‌های خود در این پژوهش می‌توان گفت که چوبک از نظر محورهای فکری همسو با تقابل‌گرایی دریداست و در برخی از ابعاد داستانش در راستای نظریه دریدا عمل کرده است؛ چوبک فقر، ظلم و بی‌عدالتی، نابرابری، خرافه‌پرستی و علم‌ستیزی را نشان داده است که در آن طبقات پایین جامعه مورد ظلم واقع شده و حقوق زنان و کودکان بی‌سرپناه پایمال گشته است. او برخلاف جامعه سنتی که زن را موجودی وابسته و بی‌ارزش می‌داند، زن را می‌ستاید و دوشادوش مردان به آنان قدرت می‌دهد، از حقوق از دست رفته‌شان دفاع می‌کند و برایشان ارزش قائل است و با آنان برای رسیدن به آزادی و مساوات هم صدا می‌شود. همان‌گونه که در داستان می‌بینیم، ما در داستان تنگسیر چوبک شخصیت زنی چون شهرو همسر شیرمحمد را داریم که همچون مردی دلیر و توانا، با اینکه زنی روستایی است، در مقابل مأمورانی که به دنبال شوهرش آمده‌اند، می‌ایستد و از حریم خویش دفاع می‌کند. علاوه بر آن چوبک از شخصیت بلقیس در داستان سنگ صبور دفاع می‌کند و به زبان آوردن غرایز و نیازهای جسمی او را امری طبیعی قلمداد می‌کند.

درون‌مایه اصلی اندیشه چوبک که در داستان تنگسیر و سنگ صبور، نمودی چشمگیر دارد، تبعیض طبقاتی و نابرابری‌های جنسیتی و اعتراض به ظلم طبقات قدرتمند به طبقات ضعیف است. تبعیضی که در آن، چوبک در

خالق جهان و مرد اول مشیا یک دیو درشت اندام ترسناکی است با دو شاخ و چشمانی آتش‌بار و اهریمن مثل ابلیس در شعر سعدی زیبا و دلربا و مهربان است. او چون تنهایی مشیا را می‌بیند به زروان پیشنهاد می‌کند که جفتی برایش خلق کند. زروان این کار را به اهریمن می‌سپارد. اهریمن اولین زن را خلق می‌کند که بسیار زیبا و دلفریب است، اما خود زروان عاشق مشیانه می‌شود و به عوض آنکه او را به مشیا بدهد، پیش خودش نگه می‌دارد. با کمک اهریمن مشیا و مشیانه یکدیگر را پیدا کرده و در نهران به هم عشق می‌ورزند و سرانجام برای رهایی از شر ظلم زروان مشیا به مشیانه توصیه می‌کند که باید طلسم جاویدان بودن زروان را خرد کنیم. مشیانه با عشوه و جلوه‌گری درمی‌یابد که شیشه در زیر درخت دانش چال شده است. مشیا شیشه را به زمین می‌کوبد و زروان ذوب و دود می‌شود و در نهایت زروان می‌میرد و مشیا و مشیانه به وصال یکدیگر می‌رسند. در حقیقت مشیا و مشانه نمونه‌های نخستین از احمداقا و گوهر هستند که در گذر تاریخ یکدیگر را پیدا می‌کنند و هم از دست می‌دهند که به داستان ضمیمه شده است. از این‌رو، نمی‌توان این بخش از داستان را بخشی اضافی و قابل حذف دانست؛ زیرا اگر محذوف و اضافی بود، نویسنده هرگز اقدام به نگارش آن نمی‌کرد. به عبارت دیگر، اگر بخش‌هایی از داستان از نظر ما زاید و حشو به نظر می‌رسد، به خاطر نگاه سطحی و عدم توانایی ما در کشف ابعاد مختلف داستان است.

در تضادها و تناقضاتی درونی با خویشتن به سر می‌برند و در روند داستان چیزهایی را از آنها می‌بینیم که نویسنده قصد بیان کردن آن را نداشته است.

نظریه دریدا در باب حرکت بی‌پایان دال‌ها، بحثی است که براساس این نظریه، حرکت بی‌پایان دال‌ها، موجب به تعویق افتادن مدلول می‌شود و آنگاه که مدلول نهایی حاصل شود، دیگر معنایی نخواهد بود. همان‌گونه که در رمان تنگسیر و سنگ صبور مشاهده می‌کنیم که چگونه شیرمحمد با حرکت بی‌پایانش برای کشتن کسانی که اموالش را بالا کشیده‌اند و جنگ با بمبک و مأموران امنیتی یکی پس از دیگری موانع دستگیری و قتل خویش را پشت سر گذاشته و در نهایت می‌گریزد. در واقع، شیرمحمد با حرکت بی‌پایان تعقیب و گریز و فرارهای خویش مرگ خود را که همان مدلول نهایی است، به تعویق می‌اندازد. شخصیت سیف‌القلم نیز مورد دیگری بود که در داستان سنگ صبور با انتخاب کردن زنان فاحشه و کشتن‌شان به وسیله سیانور از زنی به سوی زن فاحشه بعدی می‌رفت و در این میان از دستیابی به مدلول غایی و کشتن آخرین زن فاحشه در دنیا باز ماند.

در نهایت دو رمان ذکرشده را براساس سه مفهوم مهم دریدایی با عنوان سر- نوشتار، رد و ضمیمه بررسی کردیم. یکی از بحث‌های نظری دریدا در کتاب *گراماتولوژی*، بحث سر- نوشتار است که در واقع نوشتاری نخستینه است که تمامی نوشتارها ردی است که از آن برجای مانده است. از نظر محوریت سر- نوشتار و رد، داستان

اغلب بخش‌های داستان سنگ صبور، خود نیز دچار تله عادت گشته است. عادت‌هایی که در آن همواره یک عضو بر عضو دیگر معنی و جهت می‌دهد و عضو دوم به برکت عضو اول وجود می‌یابد. مناسبت این دو، اقتدار عضو اول بر عضو دوم است که با نفی و دست‌کم تضعیف عضو دیگر همراه است. نمونه‌های متعددی از تقابل-گرایی و واسازی و ابعاد دیگر نظریه دیگر دریدا از قبیل بازی بی‌پایان دال‌ها، سر- نوشتار و رد و ضمیمه را در داستان شاهدیم که می‌توان آنها را دلیلی محکم و قطعی برای آن دانست که رمان سنگ صبور شاخصه‌های اصلی نظریه دریدا را به طور قطع داراست، حال آنکه در رمان تنگسیر این نوع از همسانی و تطبیق نظریه در داستان چشمگیرتر به نظر می‌رسد.

علاوه بر آن ما در این پژوهش، به مفهوم واسازی که یکی از مفاهیم دشوار دریدا است پرداخته‌ایم و دو رمان ذکرشده را با نگاه واسازانه مورد نقد و تحلیل قرار داده و به دستاوردهایی دست یافتیم. با نگاهی دیگر و واسازی رمان تنگسیر و سنگ صبور برایمان آشکار شد که متنی که چوبک پیش روی‌مان گذاشته است، دارای لایه‌های پنهانی و معناهای متکثری است که نویسنده بدون اینکه قصد علنی کردنش را داشته باشد، بدان پرداخته است. از جمله این موارد می‌توان به شخصیت آقا علی کچل، کریم حاج حمزه، شیرمحمد و لهراسب در رمان تنگسیر و بلقیس، احمدآقا و سیف‌القلم در رمان سنگ صبور اشاره کرد که با واسازی شخصیت‌های نام‌برده نشان دادیم که چگونه هر یک از این افراد

تنگسیر و سنگ صبور داستان‌هایی هستند که ریشه تاریخی آن را می‌توان در فرهنگ و باور انسان‌هایی که در گذشته زندگی می‌کردند، باز یافت. به عبارت دیگر، هر دو رمان ذکر شده ردی از سر- نوشتاری نخستینه هستند؛ در رمان تنگسیر ماجرای شیرمحمد، برگرفته از داستان واقعی مردی تنگستانی در جنوب ایران است که نخستین‌بار در داستان شلوارهای وصله‌دار رسول پرویزی و بعد از آن در رمان تنگسیر آمده است. بنابراین، داستان واقعی شیرمحمد سر- نوشتار و رمان شلوارهای وصله‌دار پرویزی و تنگسیر چوبک ردی از آن به شمار می‌روند و همچنین نام رمان سنگ صبور و نیز داستان بلبل سرگشته که در داستان توسط کاکل زری خوانده می‌شود نیز حکایت از باوری عامیانه دارد که از افسانه‌های قدیمی گرفته شده و در فرهنگ عامیانه ذکر شده‌اند که سر- نوشتاری برای نام رمان و شعر بلبل سرگشته به شمار می‌روند که ردی از باورهای عامیانه هستند. مورد بعدی اسم شخصیت‌های داستان سنگ صبور می‌باشند که هریک ردی هستند که در داستان‌های قبلی چوبک ذکر شده‌اند.

در بخش ضمیمه نیز باید گفت که با بررسی و تحلیل رمان تنگسیر و سنگ صبور، بخش‌هایی از داستان را یافتیم که اغلب منتقدان آن را امری اضافی و قابل حذف در داستان می‌بینند که حذف کردن آنان هیچ آسیبی بر بدنه متن وارد نمی‌کند. مانند ماجرای دعوای دو تا مورچه‌سوار بر سر سوسک، ماجرای ورزای یاغی سکینه، جنگ شیرمحمد با بمبک، لباس زن علی آقای کچل و

وصف خانه و زندگی او در داستان تنگسیر و ماجرای انوشیروان عادل و زرمهر و یعقوب لیث، آوردن بخش‌هایی از شاهنامه و در نهایت داستان مشیا و مشیانه و زروان و اهریمن در داستان سنگ صبور که در فصل پیشین بدان اشاره کردیم، همگی امری زائد و اضافی به نظر می‌رسند که از نظر دریدا هر متنی ترکیبی از مقدمه، پیشگفتار، بدنه اصلی و فرعی کتاب است که به یکدیگر ضمیمه شده‌اند. از این‌رو، هیچ بخشی از داستان زاید نیست؛ زیرا اگر قابل حذف بود نویسنده هیچ‌گاه آن را بیان نمی‌کرد. به عبارت بهتر، اگر بخش‌هایی از داستان برای ما اضافی به نظر می‌رسد به دلیل عدم درک و سطح آگاهی پایین ما از متن است.

اندیشه‌های دریدا به همان میزان که مورد توجه برخی از متفکران فلسفی و منتقدان ادبی قرار گرفته است، با مخالفت و انتقاداتی نیز همراه است. یکی از انتقاداتی که می‌توان بر نظریه ساختارشکنی دریدا وارد کرد، این است که او مدعی است که حقیقت مطلق وجود ندارد و برای یک متن می‌توان معنای متفاوتی را در نظر گرفت؛ زیرا که هیچ‌یک درست‌تر از دیگری نیست. با وجود این، پس چگونه می‌توان یک متن را ارزیابی کرد؟ زیرا هر کسی می‌تواند نظری داشته باشد و این‌گونه دیگر هیچ معیار و ملاکی برای محک زدن و بررسی صحت و درستی متن وجود نخواهد داشت. پس وقتی همه ادعاها درست است، معنای سنجش و تحلیل متن از دست می‌رود. به عبارت دیگر، جدای از نظریه افراطی دریدا و بحث خواننده‌محوری که در

_____ (۱۳۹۲). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز. چاپ هفدهم.

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: آگه. چاپ دوم.

اصلانی‌پور، محمدرضا (۱۳۸۳). چهره‌های قرن بیستمی ایران. تهران: قصه.

امامی، نصرالله (۱۳۸۹). مبانی و روش‌های نقد ادبی. تهران: جامی. چاپ چهارم.

اوله، مارتین (۳۸۷). درآمدی بر فلسفه و ادبیات. ترجمه مرتضی نادره دره شوری. تهران: اختران. چاپ اول.

ایگلتن، تری (۱۳۶۸). پیش درآمدی بر نظریه ادبی. ترجمه عباس منبخر. تهران: مرکز. چاپ اول.

بارت، رولان (۱۳۷۷). نقد و حقیقت. ترجمه شیرین دخت دقیقیان. تهران: مرکز.

براهنی، رضا (۱۳۶۸). قصه‌نویسی. تهران: البرز. چاپ چهارم.

برتنس، هانس (۱۳۸۴). مبانی نظریه ادبی. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی. چاپ اول.

برسلر، چارلز (۱۳۸۶). درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی. ترجمه مصطفی میرعابدینی. ویراستار حسین پاینده. تهران: نیلوفر. چاپ اول.

بشردوست، مجتبی (۱۳۹۰). موج و مرجان رویکردهای نقد ادبی در جهان جدید و سرگذشت نقد ادبی در ایران. تهران: سروش. چاپ اول.

خصوص تحلیل یک متن ارائه می‌دهد، او یک شالوده‌شکن است که در عین مبارزه با شالوده‌های موجود خود نیز اسیر شالوده‌ها می‌شود. دریدا می‌گوید بیابید قانون بگذاریم که دیگر هیچ ساختار و چارچوب منسجم و واحدی را برای یک متن یا نشانه‌های زبانی تعریف نکنیم، حال آنکه همین تصمیم‌گیری برای ممانعت از ایجاد یک ساختار و شالوده‌ای واحد و مشخص خود یک چارچوب بنیادی است که نظریه دریدا را رد کرده و عملی کردن نظریه دریدا را با مشکلات جدی روبه‌رو می‌کند. از طرف دیگر، نقد و بررسی متون ادبی براساس نقد واسازانه باعث شناخت و درک بهتر اثر ادبی می‌شود و آنکه ساخت‌شکنی به دوران خاصی محدود نبوده و در تمام زمان‌ها قابل استفاده است. از این‌رو، توصیه می‌شود که بسیاری از متون ادبی اعم از نظم و نثر، به دست صاحب‌نظران و پژوهشگران، مورد نقد و تحلیل پس‌اساختارگرایانه قرار گیرند تا بدین‌گونه خوانندگان به کمک نظریه‌های مطرح ادبی معیارهایی را به دست آورند و به شناختی تحلیلی و واسازانه از متن دست یافته و از آن به عنوان ابزاری در تجزیه و تحلیل عوامل اثر ادبی بهره بگیرند.

منابع

ابومحبوب، احمد (۱۳۸۶). «کارگاه نقد: ساختارگرایی (۲)». مجله رودکی، شماره ۲۱، صص ۱۶۸-۱۷۸.

احمدی، بابک (۱۳۸۰). ساختار و هرمنوتیک. تهران: گام نو. چاپ اول.

- بهارلو، محمد (۱۳۷۲). *داستان کوتاه ایران، بیست و سه داستان از بیست و سه نویسنده معاصر*. تهران: هما.
- بیات، حسین (۱۳۸۷). *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- پارسا، مهدی (۱۳۹۲). *خاستگاه‌های و اسازی با تکیه بر خوانش دریدا از افلاطون و هگل*. پایان نامه ارشد. گروه فلسفه. دانشگاه علامه طباطبایی.
- _____ (۱۳۹۳). *دریدا و فلسفه*. تهران: علمی. چاپ اول.
- پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۸۲). «ساختارگرایی و ساخت شکنی». *ادبیات داستانی*، شماره ۶۹، صص ۳۵-۳۸.
- پاینده، حسین (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*. جلد سوم. تهران: نیلوفر. چاپ اول.
- _____ (۱۳۹۲). *گشودن رمان در پرتو نظریه و نقد ادبی*. تهران: مروارید. چاپ اول.
- پورعمرانی، روح‌الله (۱۳۷۸). *گزیده داستان‌های صادق چوبک*. تهران: روزگار. چاپ اول.
- تایسن، لیس (۱۳۸۷). *نظریه نقد ادبی معاصر*. ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. ویراستار: حسین پاینده. تهران: نگاه امروز.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۳). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر*. تهران: اختران. چاپ اول.
- تیمونی، مونی و کوین، مولگین (۱۳۸۸). *ژاک دریدا ایده‌آلیست یا واقع‌گرا*. ترجمه مهدی پارسا. تهران: فرهنگ صبا.
- ثوئل، سوپتن (۱۳۹۳). *زن و رهایی از وابستگی (چگونه ما زن‌ها خودمان باشیم)*. ترجمه انسی شیرازی. تهران: فلسفه.
- چوبک، صادق (۱۳۵۲). *سنگ صبور*. تهران: جاویدان.
- _____ (۱۳۸۴). *_____*. چاپ دوم.
- حسینی، فاطمه (۱۳۸۶). *نقد و بررسی آثار چوبک از دید مکتب رئالیسم و ناتورالیسم*. تهران: ترفند.
- خاتمی، محمود (۱۳۸۶). «ساختار شکنی دریدا». *مجله اشراق*، شماره ۵ و ۴، صص ۲۲۴-۲۱۳. داوری اردکانی، رضا و دیگران (۱۳۹۱). *زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی*. تهران: هرمس.
- دریاب، سحر (۱۳۸۹). *بررسی هزار و یک شب براساس آراء ژاک دریدا*. پایان‌نامه ارشد، گروه ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.
- دریدا، ژاک (۱۳۸۱). *مواضع*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۳). *نقد آثار صادق چوبک*. تهران: کانون تحقیقات اقتصادی و اجتماعی پازند.
- دوبوار، سیمون (۱۳۷۹). *جنس دوم*. ترجمه قاسم صنعوی. تهران: نو. چاپ ششم.
- دویچر، پنلوپه (۱۳۹۳). *چگونه دریدا بخوانیم*. ترجمه مهدی پارسا و سیدمحمدجواد سیدی. ویراستار: سایمون کریچلی. تهران: رخ داد نو. چاپ اول.

- دهباشی، علی (۱۳۸۰). یاد صادق چوبک. تهران: ثالث. چاپ اول.
- ذوالقفاری، محسن (۱۳۷۹). تحلیل سیر نقد داستان در ایران از استقرار مشروطیت تا انقلاب اسلامی ۱۲۸۵-۱۲۵۷. تهران: آیته. چاپ اول.
- ربانی، رسول و انصاری، ابراهیم (۱۳۸۵). جامعه-شناسی قشرها و نابرابری‌های اجتماعی. اصفهان: سمت.
- رویل، نیکلاس (۱۳۸۸). ژاک دریدا. ترجمه پویا ایمانی. تهران: مرکز.
- زرشناس، شهریار (۱۳۷۸). جستارهایی در ادبیات داستانی معاصر. تهران: کانون اندیشه جوان. چاپ اول.
- زرشناس، شهریار (۱۳۸۹). مکتب‌های ادبی دفتر دوّم: از عصر رئالیسم تا ادبیات پسا مدرن. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی. چاپ اول.
- زمهریر، زکریا (۱۳۸۰). بررسی داستان امروز از دیدگاه سبک و ساختار. تهران: تیرگان.
- زنده‌بودی، مهران (۱۳۸۴). امشب با دریدا. دانشگاه فردوسی: محقق. چاپ اول.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸). نقد ادبی. تهران: ققنوس. چاپ اول.
- صبور، داریوش (۱۳۸۴). از کاروان حله - دیداری با نثر معاصر فارسی. تهران: سخن. چاپ اول.
- ضمیران، محمد (۱۳۷۹). «بنیان‌فکنی دریدا». کتاب ماه و ادبیات و فلسفه، شماره ۳۳، صص ۱۹-۱۰.
- _____ (۱۳۸۰). «نقدی بر بن‌فکنی دریدا». مجله زیباشناخت، نیمه دوم، شماره ۵، صص ۲۷۰-۲۵۷.
- _____ (۱۳۹۲). ژاک دریدا و متافیزیک حضور. تهران: هرمس. چاپ دوم.
- عابدیان، محمود (۱۳۸۳). «چهره ژاک دریدا: دریدا و ساخت‌شکنی». مجله زیباشناخت، شماره ۱۱، نیمه دوم، صص ۱۶۲-۱۵۱.
- عباسلو، احسان (اسفند ۱۳۹۱). «پساساختارگرایی». مجله ادبیات، شماره ۷۱، صص ۸۲-۷۷.
- فاولر، راجر (۱۳۹۰). زبان‌شناسی و رمان. ترجمه محمد غفاری. تهران: نی.
- کالر، جانان‌تان (۱۳۸۲). نظریه ادبی. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز. چاپ اول.
- کرد فیروزجایی، یارعلی (۱۳۸۶). فلسفه فرگه. تهران: مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی. چاپ دوم.
- کسمائی، علی‌اکبر (۱۳۶۳). برخی از نویسندگان پیشگام در داستان‌نویسی امروز ایران. تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران. چاپ اول.
- گروندن، ژان (۱۳۹۳). هرمنوتیک. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی. چاپ اول.
- گلی، حسین و رضایی، غلام‌عباس (۱۳۹۱). «نقد ساختارگرایی در گذر نظریه و تطبیق». پژوهشنامه نقد ادبی، دوره اول، شماره دوم، صص ۱۲۷-۱۰۷.
- مشتاق‌مهر، رحمان (۱۳۹۰). «مطالعه شکلی و ساختاری داستان‌های کوتاه صادق چوبک». ادبیات پارسی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی

- و مطالعات فرهنگی، سال اول، شماره اول، صص ۱۳۱-۱۱۷.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۲). داستان‌نویس‌های نام-آور در ادبیات معاصر ایران. تهران: اشاره. چاپ اول.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*. جلد اول و دوم. تهران: چشمه.
- نکوروح، حسن (۱۳۵۴). «داستان‌های صادق چوبک راهی از شناخت به سوی اندیشه». *نگین* ۱۱، شماره ۱۲۵، صص ۱۸-۱۵.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۰). *ابرساختگرایی، فلسفه ساخت‌گرایی و پس‌ساخت‌گرایی*. ترجمه فرزانه سجودی. تهران: فرهنگ و هنر اسلامی.
- یزدانبجو، پیام (۱۳۸۰). *پین، مایکل، لکان، دریدا، کریستوا*. تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۸۱). *به سوی پسامدرن*. تهران: مرکز.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۹۲). *تاریخ ادبیات داستانی ایران*. تهران: سخن.
- علوی‌مقدم، مهیار (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی با گذری بر کاربرد این نظریه‌ها در زبان و ادب فارسی*. تهران: سمت.
- ولی‌زاده، محمد (۱۳۸۳). *عیار نقد در آینه (یادنامه عبدالعلی دستغیب)*. شیراز: داستان‌سرا.
- میرصادقی، میمنت (۱۳۸۲). *رمان‌های معاصر فارسی کتاب دوم (ذوالقدر)*. تهران: گلشن. چاپ اول.
- _____ (۱۳۷۹). *رمان‌های معاصر فارسی*. تهران: نقش جهان. چاپ اول.
- عسگری، عسگر (۱۳۸۷). *نقد رمان معاصر اجتماعی با تأکید بر ده رمان برگزیده*. تهران: فروزان. چاپ اول.
- فضیلت، محمود (۱۳۸۵). *معناشناسی و معانی در زبان و ادبیات*. کرمانشاه: دانشگاه رازی. چاپ اول.
- صفوی، کوروش (۱۳۸۷). *درآمدی بر معناشناسی*. تهران: سوره مهر. چاپ سوم.
- سپانلو، محمدعلی (۱۳۹۹). *نویسندگان پیشرو ایران از مشروطیت از ۱۳۵۵ تا تاریخچه رمان- قصه کوتاه- نمایشنامه و نقد ادبی در ایران معاصر*. تهران: نگاه.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۸). *جویبار لحظه‌ها: جریان‌های ادبی معاصر فارسی: نظم و نشر*. تهران: جامی.
- قاسم‌زاده، محمد (۱۳۸۳). *داستان‌نویسان معاصر ایران: گزیده و نقد هفتاد سال داستان‌نویسی معاصر ایران*. تهران: هیرمند.
- شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۸۰). *نقد ادبی (معرفی مکاتب نقد) همراه با نقد و تحلیل شواهد و متونی از ادب فارسی*. تهران: داستان. چاپ اول.
- Derrida (1985). *writing and difference*. London: Hogarth press.
- _____ (1976). *of grammatology*. tr: gayatri chakrovorty spivak. bdtimor: Hopkins university press.