چندآوایی و چندزبانی باختینی و جلوه‌های آن در رمان *سنگ صبور*

فرزاد بالو*

استادیار زبان وادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران

مریم خواجه نوکنده**

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان وادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۰/۲۶؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۲/۰۴)

چکیده

یکی از آموزه‌های نقد مدرن در تحلیل متون ادبی، به‌ویژه رمان و داستان، مفهوم چندآوایی و چندزبانی باختین است. چندآوایی و چندزبانی به عنوان ظرفیت بالقوهٔ متن، این امکان را در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا رمان و داستان را از نظر ویژگی‌های چندآوایی و چندزبانی واکاوی کند. در نوشتار حاضر، همت نگارندگان بر آن است تا یکی از رمان‌های مطرح معاصر، یعنی *سنگ صبور* صادق چوبک را از نظر ویژگی‌های چندآوایی و چندزبانی باختینی نقد و بررسی نمایند. برای نیل بدین منظور، چندآوایی و چندزبانی باختینی و جلوه‌های مختلف آن، اعم از نقیضه‌پردازی، بینامتنیت، هم‌آوایی اشخاص تاریخی- ادبی و... را همراه با مصادیق و نمونه‌هایی از رمان *سنگ صبور* تبیین می‌کنیم و توضیح می‌دهیم تا به این پرسش بنیادین پاسخ داده باشیم که با تکیه بر چه شواهد و مصادیقی از رمان *سنگ صبور* می‌توان این رمان را واجد خصلت چندآوایی و چندزبانی و نیز جلوه‌های مختلف آن دانست؟

واژگان کلیدی: چوبک، *سنگ صبور*، باختین، چندآوایی، چندزبانی.

* E-mail: farzad_baloo@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

** E-mail: Maryam_khaje90@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

مقدّمه

تحلیل متون داستانی و رمان‌های فارسی بر اساس نظریهٔ «*منطق مکالمه‌ای*» باختین چندی است که جامعهٔ ادبی و دانشگاهٔ را به دیدگاه و چشم‌اندازی نو در تحلیل متون فراخوانده‌است. «میخائیل میخائیلویچ باختین» که به تعبیر تزوتان تودوروف، برجسته‌ترین اندیشمند، نظریه‌پرداز و زبان‌شناس شوروی در قرن بیستم به شمار می‌آید (ر.ک؛ تودوروف، ۱۳۷۷: ۷)، با انتشار کتابی با عنوان *مسائل هنر داستایفسکی*، نخستین‌بار مفهوم «منطق مکالمه» را مطرح ساخت. باختین بر پایهٔ تلقی که از مفهوم «منطق مکالمه» دارد، از میان ژانرهای مختلف ادبی، تنها ژانر رمان را واجد منطق مکالمه‌ای می‌داند. شعر، حماسه و تراژدی با بنیادی تک‌صدایی در این دایره نمی‌گنجند (Morris, 1994: 182). در این راستا، *چندآوایی* و *چندزبانی*، مفاهیم بنیادینی محسوب می‌شوند که ذیل هستهٔ مرکزی مفاهیم باختینی، یعنی مفهوم «منطق مکالمهٔ» جای می‌گیرند. باختین با توجه به تعریفی که از منطق مکالمه‌ای دارد، میان رمان‌های تولستوی و داستایفسکی تفکیک قایل می‌شود. به باور وی، در رمان‌های تولستوی، اگرچه در ظاهر صدای شخصیت‌های مختلف شنیده می‌شود، اما در حقیقت، صدای راوی بر فراز صدای شخصیت‌های دیگر رمان قرار دارد؛ به تعبیر دیگر، تک‌آوا و فاقد خصلت چندآوایی و چندزبانی است. اما در مقابل، عنصر شخصیت‌پردازی در رمان‌های داستایفسکی به گونه‌ای است که صدای راوی در کنار و به موازات صداهای مستقل دیگر شخصیت‌های رمان شنیده می‌شود؛ به عبارت دیگر، چندآوا و واجد ویژگی چندآوایی و چندزبانی است.

صادق چوبک نامی آشنا و برجسته در حوزهٔ ادبیات داستانی معاصر است و وی را از بزرگترین داستان‌نویسان معاصر فارسی، بعد از جمال‌زاده و صادق هدایت به شمار می‌آورند. رمان‌ها و داستان‌هایی که از او به یادگار مانده‌اند، نشان خاص او را به همراه خود دارند، به گونه‌ای که با سبک و زبان ویژه‌ای که یافته‌اند، به سهولت از دیگر نویسندگان مطرح معاصر متمایز می‌گردند. سبک و زبانی که تنها به رمان‌ها و داستان‌هایش محدود شد و پس از او، میراث‌بران و پیروانی پیدا نکرد. از آثار او می‌توان به کتاب‌های *خیمه‌شب بازی* با ۱۱ داستان، *انتری که لوطی‌اش مرده بود* با ۳ داستان و یک نمایشنامه، *روز اول قبر* با ۹ داستان و یک نمایشنامه، *چراغ آخر* با ۸ داستان و یک شعر و رمان‌های *تنگسیر* و *سنگ صبور* اشاره کرد.

Arhive of SID

www.SID.ir

به طور کلی، داستان‌های چوبک را به دو دوره تقسیم کرده‌اند. دورهٔ نخست مربوط به مجموعه‌های *خیمه‌شب‌بازی* (۱۳۲۴) و *انتری که لوطیش مرده بود* (۱۳۲۸) است. در این دوره، به عوامل اجتماعی کمتر تکیه دارد. دورهٔ دوم، رمان‌های *تنگسیر* (۱۳۴۴)، *چراغ آخر* (۱۳۴۴) و *سنگ صبور* (۱۳۴۵) را در بر می‌گیرد. در این دوره، بیشتر از گذشته به عوامل اجتماعی نظر کرده‌است (ر.ک؛ تسلیمی، ۱۳۸۳: ۸۴). اما پرسش اصلی که این نوشتار دنبال می‌کند، این است که آیا از میان آثار داستانی صادق چوبک، *سنگ صبور* این ظرفیت بالقوه را دارد که با تلقی باختینی از چندآوایی و چندزبانی و جلوه‌های مختلف چندآوایی و چندزبانی تحلیل و بررسی گردد! در پاسخ به این پرسش، نگارندگان این مقاله بر آنند تا با اتخاذ رویکردی توصیفی- تحلیلی، رمان *سنگ صبور* صادق چوبک را بر اساس مؤلفهٔ چندآوایی و چندزبانی باختین و جلوه‌های مختلف آن نقد و بررسی نمایند. شایستهٔ یادآوری است که تاکنون هیچ کتاب یا مقاله‌ای به موضوع تحلیل رمان *سنگ صبور* صادق چوبک بر اساس مؤلفهٔ چندآوایی و چندزبانی باختینی نپرداخته‌است.

۱ـ چندآوایی و چندزبانی و جلوه‌های آن در رمان *سنگ صبور*

در الگوی اندیشگی باختین، «منطق مکالمه» اصطلاح کلیدی و جوهری به شمار می‌آید. باختین برای اینکه بتواند آفتاب درخشانی چون «منطق مکالمه» را بر فراز سپهر اندیشگی خود به تجلی و ظهور وادارد، مباحث گسترده‌ای از اخلاق، زیبایی‌شناسی و معرفت‌شناسی را دست‌مایهٔ اندیشهٔ خود قرار می‌دهد. از یک سو، از فرمالیسم روسی، مبانی هستی‌شناسی و پدیدارشناختی فیلسوفان آلمانی، علوم طبیعی، موسیقی و... بهره می‌برد و از سوی دیگر، مفاهیمی چون چندآوایی (Polyphony)، چندزبانی (Heteroglossia)، ظرف مکانی و زمانی (Chronotope)، بین الأذهانیت (Intersubjectivity)، کارناوال (Carnival)، خنده، فلسفهٔ کنش و... را به خدمت می‌گیرد.

باختین برخلاف ساختارگرایانی چون سوسور، تعریفی متفاوت از زبان ارائه می‌دهد. وی، برخلاف سوسور که به جنبهٔ انتزاعی و لانگ (Longue) توجه داشت، بر جنبهٔ گفتار و پارول (Parole) تأکید دارد. از این رو، برخلاف سوسور که زبان را درون یک نظام بسته می‌بیند، باختین به چنین چیزی اعتقاد ندارد. به باور وی، مطالعهٔ زبان در حوزهٔ ارتباطی دوسویه و مکالمه‌ای شکل می‌گیرد. در واقع، هر گفتاری، پاسخی به گفتار دیگر است.

Arhive of SID

www.SID.ir

بنابراین، زبان نزد باختین، مقوله‌ای خنثی نیست، بلکه پدیده‌ای ایدئولوژیک با ماهیتی اجتماعی است. «در نظر وی، زبان با نیت‌های بی‌شمار و متناقض و کاربردهای گروه اجتماعی ـ ایدئولوژیکی قابل تصور، به طور اجتماعی شکل گرفته‌است» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۷۹). جالب است که با همین نگره، پیوند وثیقی میان ادبیتِ ادبیات و اجتماع برقرار می‌کند که به یکی از تمایزهای وی با فرمالیست‌ها تعبیر می‌شود (ر.ک؛ پاینده، ۱۳۷۳: ۹).

۱ـ۲) چندصدایی و چندزبانی در رمان *سنگ صبور*

نقطهٔ آغازین مباحث باختین در بررسی سوژهٔ رمانی، دقیقاً ذیل مفهوم چندصدایی تعریف و تبیین می‌شود؛ جایی که سوژه پیوسته از طرف من برای دیگران تکه‌های موزونی دریافت می‌کند که مرتب در حال تغییرند (Bakhtin, 1984: 194). «چندآوایی یا پُلی‌فونی» اصطلاحی است که باختین آن را از موسیقی وام گرفته‌است و جزء مفهوم مرکزی و اصلی نظریهٔ مکالمهٔ باختین محسوب می‌شود. این واژه «ترکیبی از پولوس (Polus) یونانی به معنای متعدد و فنما (Phenoma) به معنی آهنگ صداست» (قبادی و دیگران، ۱۳۸۹: ۷۵). باختین «در مسایل بوطیقای داستایفسکی ادعا می‌کند که رمان‌های داستایفسکی چیزی نو و بی‌سابقه را به نمایش می‌گذارند و برای توصیف این ویژگی، اصطلاحِ «رمان چندآوا» را می‌سازد» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۳۵). از نظر وی، ژانر رمان، بیش از سایر گونه‌های ادبی، ویژگی گفتگومندی است. از میان رمان‌نویسان، رمان‌های داستایفسکی را با بیشترین قابلیت گفتگومندی و چندصدایی می‌داند و معتقد است که شخصیت‌های رمان‌های داستایفسکی، هر یک صداها و جهان‌بینی‌های مستقل خود را دارند:

> «از دیدگاه باختین، این ویژگی چندصدایی که داستایفسکی بنیان می‌نهد، موجب شکست حرکت تک‌صدایی در ادبیات اروپایی می‌شود. داستایفسکی برای ساختن یک دنیای ادبی چندصدایی شیوهٔ دیگری جز نزدیک کردن رمان به زندگی عادی و روزمره نداشته است؛ زیرا این زندگی واقعی و اجتماعی است که دارای چندصدایی واقعی و اصیل می‌باشد» (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۴۰۳).

تلقی باختین از چندآوایی این است که نویسنده یا راوی در کنار دیگر شخصیت‌ها می تواند آزادانه عقاید خود را ابراز کند، اما حق ندارد آوا و عقیدهٔ خود را بر دیگر

Arhive of SID

www.SID.ir

شخصیت‌ها تحمیل نماید. در این نگره، راوی و دیگر شخصیت‌های حاضر در رمان یا داستان، هر یک جایگاه مخصوص خود را دارند. شخصیت‌ها متفاوتند و زبان متفاوت دارند و دیدگاهشان متفاوت است. بر این اساس، باختین میان اثر چندآوا و اثر تک‌آوا تفاوت و تمایز قایل شده‌است، بدین صورت که در اثر چندآوا، راوی نقشی مساوی و موازی بازی می‌کند و نشان دادن تضادها و تقابل‌ها و جنبه‌های مختلف زندگی انسان‌ها مطرح است.

> «چندزبانی یا هیتروگلوسیا» از دیگر مؤلفه‌های وضع‌شده به وسیلهٔ خود باختین است که این اصطلاح، جایگاهی برابر و یا حتی شاید بیشتر از *منطق مکالمه* نزد او دارد؛ زیرا چندزبانی شرط ضروری و اساسی برای مکالمه محسوب می‌شود. باختین مفهوم چندزبانی را ضمن معانی مختلف آن در مقالهٔ «*گفتمان در رمان*» مطرح می‌سازد؛ بدین صورت که «زبان‌های گوناگونی مثل زبان گروه‌های مختلف اجتماعی، زبان مشاغل گوناگون، زبان عامیانه و دیگر زبان‌ها با هم تلفیق می‌شوند تا یک رمان شکل بگیرد» (باختین، ۱۳۸۷: ۳۵۱).

به تعبیری، می‌توان گفت هر یک از این زبان‌ها یک ژانر گفتاری محسوب می‌شوند. کاستانیو در تعریف این اصطلاح آورده‌است: «هر ژانر گفتاری، زبانی مدون است و نشان‌دهندهٔ یک گروه، حرفه، ژانر ادبی، گرایش فرهنگی و نظایر آن. بدین ترتیب، ژانرهای گفتاری می‌توانند شامل گفتمان‌ها، لهجه‌ها، اصطلاحات و زبان عامیانه باشند» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۴۸). این ژانرهای گفتاری، مجموعه‌ای از صداهای اجتماعی، فردی و نظام ساختاری خاص خود را دارند که ناهمگون شناخته می‌شوند. نکتهٔ حایز اهمیت اینکه چندزبانی تنها استفاده از یک گفتار به همان زبان را شامل نمی‌شود، بلکه گفتار به زبان‌های دیگر را نیز شامل می‌شود. باختین در کتاب *تخیل در ارتباط با دیگری* می‌نویسد: «یک رمان بر اساس تنوع عینی گفتار اجتماعی شکل می‌گیرد و تداخل سیاق‌های مختلف گفتار در متن رمان، اثر چندواژگانی با کثرت گفتمان را پدید می‌آورد و خصوصیت عینی بودن آن باعث برخورد و گفتگو مابین دیدگاه‌ها و ایدئولوژی‌های جهانی و چندنوایی صداها در زمانی خاص می‌شود» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۲۰۰).

اینکه چندزبانی را به همراه چندآوایی مطرح نمودیم، ناظر به این واقعیت است که چندزبانی یکی از شیوه‌های رسیدن به چندآوایی در رمان است. از این رو، چندآوایی و

Archive of SID

www.SID.ir

چندزبانی نسبتی توأمان و متقابل دارند. در واقع، چندزبانی در ادامه و در راستای چندآوایی قرار می‌گیرد، بدین صورت که شخصیت‌ها همزمان که صداهای مختلفی را در رمان منعکس می‌کنند، زبان‌های متفاوتی نیز دارند؛ به بیان دیگر، همان طور که در رمان، هر صدایی با صداهای دیگر در حال گفتگو و مکالمه هست، به همین نسبت، زبان‌های مختلف نیز با هم در حال گفتگو و مکالمه هستند.

بنابراین، چندآوایی در رمان یعنی، هر شخصیت آوای مستقل خود را دارد، بدون اینکه صدای یکی برتر از صدای دیگری قرار بگیرد و نیز «برخلاف تک‌گویی که نظامی از هنجارها، نظامی از یک زبان معیار یا یک زبان رسمی است، در چندزبانی، زبان به سمت تکثر پیش می‌رود» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۸۹ـ۱۹۰). هر شخصیت، زبان و ایدئولوژی خاص خود را دارد؛ به بیانی دیگر، همان‌طور که شخصیت‌ها می‌توانند آواهای مختلفی در رمان داشته باشند، زبان‌های مختلف نیز می‌توانند با هم در گفتگو و مکالمه باشند. این دو مؤلفه موجب نزدیک شدن رمان به زندگی روزمرهٔ مردم می‌شود. در رمان، واژگان و تعبیراتی که هر شخصیت بر زبان می‌راند، متناسب با دیدگاه اجتماعی، فرهنگی، مذهبی، شغلی و ایدئولوژیک اوست و هر زبانی نشان‌دهندهٔ جهان‌بینی آن شخصیت است. باری، اهمیت مفهوم چندصدایی و چندزبانی تا بدانجا پیش می‌رود که هستهٔ مرکزی مفاهیم باختینی یعنی «منطق مکالمهٔ باختینی، مهم‌تر از ویژگی‌هایی چون پایان باز، نامشخص بودگی، پروژهٔ ناتمام، با مؤلفهٔ چندآوایی و چندزبانی است که تحقق پیدا می‌کند» (Rober, 1999: 71).

رمان *سنگ صبور* از چند شخصیت اصلی و فرعی تشکیل شده‌است. در این رمان، «احمدآقا» معلمی است که با چند تن دیگر در یک خانه اجاره‌نشین است. در آن خانه، زنی به نام «گوهر» زندگی می‌کند که چهارمین زن «حاج اسمعیل» است و از او پسری به نام «کاکل‌زری» دارد. کاکل‌زری، بچهٔ گوهر و حاج اسماعیل است که با خون‌دماغ شدنش در حرم شاه‌چراغ، نسبت حرامزادگی به او می‌دهند و پس از این واقعه، حاج اسمعیل، گوهر و کاکل‌زری و جهان‌سلطان (مادر گوهر) را از خانهٔ خود بیرون می‌کند و آن‌ها به خانهٔ اجاره‌ای پناه می‌برند که احمدآقا در آن زندگی می‌کند. گوهر برای گذران زندگی به صیغه روی می‌آورد. کاکل‌زری هم در خانهٔ اجاره‌ای، با ماهی‌های درون حوض سرگرم می‌شود و سرانجام، در این حوض می‌افتد و خفه می‌شود. پیرزنی به نام «جهان‌سلطان» نیز در طویله هست که فلج و یکجانشین است و در کثافت غلت می‌خورد. «بلقیس»، زنی

Archive of SID

www.SID.ir

آبله‌گون و با صورتی پر از چاله‌چوله است که با شوهر تریاکی و عقیم خود در این خانه زندگی می‌کند و هنوز باکره مانده‌است. شخصیت دیگر این داستان، «سیف‌القلم»، مردی هندی است که گوهر و چند زن و مرد دیگر را با سیانور به قتل می‌رساند و... .

در این داستان، نُه بار احمدآقا، شش بار کاکل‌زری، پنج بار بلقیس، چهار بار جهان‌سلطان و یک بار سیف‌القلم، به شیوهٔ تک‌گویی درونی حرف‌های خود را می‌زنند و شخصیت‌های فرعی دیگر این داستان، از طریق تک‌گویی این شخصیت‌ها به ما معرفی می‌شوند. هر یک از این شخصیت‌ها در داستان، آوای مستقل خود را دارد و با آوای مخصوص خود، جهان‌بینی و دیدگاه خود را به خواننده منتقل می‌کند. البته لازم به ذکر است که بگوییم علاوه بر اینکه ما از طریق تک‌گویی درونی با شخصیت‌های داستانی آشنا می‌شویم، به واسطهٔ «دیگری» نیز می‌توانیم آن شخصیت را بشناسیم؛ مثلاً ما احمدآقا را نه تنها در تک‌گویی درونی‌اش، بلکه از طریق ذهن و زبان آدم‌های دیگر کتاب مثل کاکل‌زری، جهان‌سلطان و بلقیس می‌توانیم بشناسیم. زبانی که چوبک برای شخصیت‌هایش به کار گرفته، در واقع، دست ردّی به زبان دیگر آثار زده‌است و به طور کلّی، زبان مرسومی را که نویسندگان دیگر به‌کار گرفته‌اند، دچار آشفتگی و پریشانی می‌کند و ترسی هم در دل ندارد که زبان فاحشه‌ها را در داستان خود وارد کند؛ چراکه او معتقد است همهٔ شخصیت‌ها با آواها و زبان‌های مخصوص خود، با نیّات گوناگون باید حرف خود را در داستان بزنند و تنها به راوی اجازهٔ حرف زدن و دخالت نداده‌است. راوی نیز نقش، جایگاه، آوا و زبانی مساوی با دیگر شخصیت‌ها دارد.

صدای راوی در عرض و همسو با دیگر صداها شنیده می‌شود و می‌بینیم که راوی به تمام صداها اجازهٔ گفتگو و اظهار نظر دربارهٔ دیگری می‌دهد و هیچ صدایی، صدای دیگر را محکوم نمی‌کند. بنابراین، هیچ صدایی مافوق صدای دیگر قرار نمی‌گیرد. هر کسی سهمی در این گفتگو دارد و این سهم به طور مساوی بین شخصیت‌ها تقسیم شده‌است. شخصیت‌هایی که در این داستان حضور دارند، از طبقهٔ فرودست جامعه محسوب می‌شوند، اما هر یک به تناسب شرایط سنّی، جنسی، جسمی، فکری و... زبان مستقل دارند که جهان‌بینی و تلقی آن‌ها را از زندگی آشکار می‌کند. در واقع، چوبک «آفرینشگری است که بر درد آفریده‌هایش صبر می‌کند. ستم، تلخی و رنجی که بر سگ، انتر، لوطی، ولگرد، روشنفکر، عامی، زانی، پیر، کودک و روسپی روا داشته می‌شود، در گورش تنگ نگاه

Archive of SID

www.SID.ir

می‌دارد و تا قیامت بازنمی‌پرسد. سخن هریک را جداگانه بازمی‌گوید. از عشق، خشم، بی‌رحمی و رنج آن‌ها می‌گوید. کاکل‌زری را نجات نمی‌دهد. گوهر را آواره می‌کند...» (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۹۱).

باری، چوبک برای این رمان، حداقل شش لحن، زبان و صدای متفاوت انتخاب کرده‌است و هر یک با زبانی کاملاً مستقل با به‌کارگیری کلمات و لغات مهجور و مطرود به حرف زدن در این داستان پرداخته‌اند.

* صدای احمدآقا

احمدآقا در اتاق خود همیشه با همزاد خود که همان ندای درونی اوست و با «آسید ملوچ» که یک عنکبوت است، حرف می‌زند. احمدآقای بیست‌وپنج سالهٔ داستان، علاوه بر معلمی، یک نویسنده است که همیشه در تردید است که بنویسد یا ننویسد! زبان احمدآقا عامیانه است و نسبت به جهان‌سلطان، بلقیس و کاکل‌زری بافرهنگ‌تر است. اما گاهی تغییر گفتار داده، گفتار ادبی را نیز به کار می‌گیرد:

> «ترا ستایش می‌کنیم که یکتاگوهر بحر موّاج آفرینش ماییم؛ که ما را اندیشه و سخن دادی تا از دیگر جانوران ممتاز شویم؛ که بر تو و آسمان‌هایت بیندیشیم؛ که ترا درود گوییم و بیم ترا در دل بپرورانیم و مهرت نبینیم؛ که پیوسته چشمهٔ چشمان از ستم تو بجوشد!» (چوبک، ۱۳۵۲: ۵۹).
>
> ***
>
> «من باید از ازهار معطر و عندلیبان خوش‌نوا و فراوانی نعم الهی و ترفیه خلق و تخذیر جلق و محاسن نماز و روزه و آداب استنجاء و قبایح استمناء و ذمائم استشها بالید و بالفمّ و رزائل سحق و صفرا بری آبغوره و فوائد مجالس تنویر و پرورش افکار و سنّت نوره و واجبی و وجوب غسل ترتیبی و ارتماسی و ثواب آب تربت و خواص شیاف چارشیرینی و تدهین نَفْس اماره و تنقیه فرج اماره بنویسم...» (همان: ۷۸).

Arhive of SID

www.SID.ir

❋ صدای کاکل‌زری

کاکل‌زری، بچهٔ گوهر و حاج اسماعیل است. سرگرمی او در خانهٔ اجاره‌ای، ماهی‌های درون حوض است و سرانجام، در این حوض می‌افتد و خفه می‌شود. زبان کاکل‌زری، زبان کودکانه و در جاهایی شاعرانه است؛ مانند: «یک، دو، سه، چهار. چقده ماهی تو حوض هس. مِثه النگوای دسّ ننم تو آفتاب برق میزنن. مِثه خون سَرِ مرغ. همیه این ماهیا مال خودمه... احمدآقا من دوس میداره. اما بلقیس هیچ دوسم نمیداره. بلقیس ننم و جی‌جیم دوس نمیداره. ازش خیلی میترسم. صُب خیلی گشنم بود. احمدآقا نونم داد، خوردم» (همان:۳۷) و «یکی بود، یکی نبود. غیر خدا هیچکه نبود. یه اسب سفید سفیدی بود که موای دمبش و یالش مثه پشمک بود. چشاشم مِثه کاسه خون بود» (همان: ۱۹۳).

زبان کاکل‌زری به گونه‌ای است که در کمتر داستانی می‌توان به مانند و نظیر آن پیدا کرد:

> «چوبک با زبانی که برای کاکل‌زری به کار می‌برد، به زبان مکتوب فارسی تجاوز می‌کند. زبان کاکل‌زری زبان حرامزاده‌ای است که تنها از عهدهٔ چوبک، روایتگر حرامزادگی در فرهنگ و تاریخ ایرانی برمی‌آید... چوبک با مهارت تمام، زبان کاکل‌زری را خلق می‌کند و شاهکار زبان قصه‌های فارسی را باید در همین جا دید و البته زبان جهان‌سلطان از این هم بی‌نظیرتر می‌شود. مهارت چوبک در خلق این زبان و چگونگی چیدن عبارت‌های مختلف زبانی در کنار هم، و بیرون آمدن این زبان از دهان یک نفر، از آنجا ناشی می‌شود که او آدم‌هایی را خلق کرده که به‌خوبی آن‌ها را می‌شناسد. این درست که در قصه‌های چوبک، فاحشه‌ها حرف می‌زنند و زن‌هایی چون بلقیس و جهان‌سلطان، اما زبان این آدم‌ها، کپی و رونوشت زبان امثال این آدم‌ها در بیرون نیست و نمی‌توان در کوچه و بازار گوش ایستاد تا این زبان را شنید و آن را فراگرفت تا از آن در قصه تقلید کرد» (محمودی، ۱۳۸۱: ۱۴۶ـ۱۴۷).

❋ صدای بلقیس

در این داستان، بلقیس بسیار به گوهر حسادت می‌ورزد. بلقیس دایم زبان به نفرین گوهر، کاکل‌زری و جهان‌سلطان می‌گشاید و نیز به دلیل اینکه شوهرش فاقد نیروی جنسی

Arhive of SID

www.SID.ir

است، زبانش را در خدمت غریزه و شهوتش به‌کار می‌گیرد و برای بیان آن، حتّی جزئیات را ذکر می‌کند؛ برای نمونه:

> «احمدآقا بِم نیگا نمیکنه. نگاهم میکنه، اما همیشه همهٔ حواسش پیش گوهره... گوهر عزیز دلشه. حاجی زنکه سربازی رو رو سَرِ سه تا هوو آوردش... حاجی از او سِتا زن دیگش بچش نمیشه. نذر میکنه اگه خدا بِش بچه بده، ببردش کربلا زیر نودون طلا ختنش کنه. این جندیه یه‌وجبی هزار تا جادو و جنبل میکنه و وَختی میبینه حاجی اجاقش کوره، به هوای ای که ارث حاجی رو بخوره، میره زیر پای میز حسین توئتاب حموم سر خونیه حاجی میخوابه و این کاکل‌زری رو که ایشالو کاکلش رو آب مردشور خونه بیفته، ترکمون میزنه» (چوبک، ۱۳۵۲: ۱۷۱ـ۱۷۱).

* صدای جهان‌سلطان

جهان‌سلطان، زن افلیج و یکجانشین در طویله است که حاج اسماعیل پس از تهمت حرامزادگی کاکل‌زری، این بلا را بر سَرِ او آورده‌است. محبت مادری جهان‌سلطان در جای‌جای این داستان نسبت به گوهر و کاکل‌زری به چشم می‌خورد، در حالی که بلقیس و حاج اسماعیل را نفرین می‌کند. زندگی کوتاه و چند روزهٔ این زن باعث می‌شود که همه چیز از برابر دیدگان او مانند یک نوار فیلم بگذرد. به همین سبب، زبانش ریتمی تند پیدا می‌کند:

> «خدایا! چه خاکی بسرم شد. این دختر نیومدش! نمیدونم چه بسرش اومده! تا حالا هیچوخت نشده بود که شب از خونش بیرون بخوابه. چه شده؟! کجا رفته؟! منم که پا ندارم پاشم. ای کاکل‌زری طفلک مِثه مرغ سرکنده واسیه ننش پرپر میزنه» (همان: ۵۰).

* صدای سیف‌القلم

سیف‌القلم، دکتر هندی داستان، معروف به دکتر سید، وکیلی صاحب سیف و القلم است که به تعبیر احمدآقای داستان، لفظ قلم و با لهجهٔ غلیظ هندی حرف می‌زند. او در این داستان، قاتل گوهر، شیخ محمود و چند مرد و زن دیگر است. به خیال خودش می‌خواهد زمین را از لوث وجود فقیرها و فاحشه‌ها پاک کند. زبانی که او در این داستان

Arhive of SID

www.SID.ir

به‌کار می‌گیرد، رسمی است و برعکس بقیه ریتم کُند و آرامی دارد و تک‌گویی او نسبت به دیگر شخصیت‌ها، قوّت چندانی ندارد:

«با این یکی شد هفتا. ببینم اسمش چه بود؟ اسمش نازی بود. قیافه‌اش هیچوقت یادم نمی‌رود. یک لک زشت رو چشمش بود. اما مثل کفتر چاهی وحشی بود. همین حالا باید اسمش را تو دفترم بنویسم که یادم نرود. سلیمه و خانم امیر و خانم ملوک و خانم سالار و خانم شوکت و گوهر» (همان: ۲۵۱).

* صدای گوهر

گوهر، چهارمین زن حاج اسماعیل است که کاکل‌زری را از او دارد. گوهر، یک سال پس از به دنیا آمدن کاکل‌زری و قبل از رفتن به کربلا به زیارت حرم شاه‌چراغ می‌رود که بر اثر خوردن دست یک دهاتی به بینی کاکل‌زری، خون‌دماغ می‌شود و مردم بر اثر یک باور خرافه فکر می‌کنند که کاکل‌زری حرامزاده است. بعد از این واقعه، حاج اسماعیل، گوهر و کاکل‌زری و نیز جهان‌سلطان را از خانهٔ خود بیرون می‌کند. گوهر زنِ مرد دیگری می‌شود که او هم می‌میرد. بنابراین، این سه نفر به خانهٔ اجاره‌ای که احمدآقا در آن زندگی می‌کند، پناه می‌برند و بعد از آن، گوهر با صیغه‌روی مخارج زندگی را تأمین می‌کند: «از همه جا بیخبر، من فلک‌زده رو هول هولکی بندم انداختن و حموم بردن، گربه شورم کردن و آوردن نشوندن پای سفره عقد» (همان: ۶۴) و «... به من کاری نداشت. همون‌جوری که آخرشم زلیخای بدبخت رو ناقص کرد. من بچه بودم. اگه کتکی که به اونا میزد، به من می‌زد، می‌مردم. خدا از سَرِ تقصیراتم بگذره که حاجی برای خاطر من یه روز اینقده زلیخا رو زد که ناقص شد. خدا خودش می‌دونه که من تقصیر نداشتم...» (همان: ۶۶).

از آنچه در بالا آمد، می‌توان گفت از ویژگی‌های ممتاز و متمایز *سنگ صبور* نسبت به سایر داستان‌ها و رمان‌ها، در زبان خاصی است که چوبک به‌کار می‌گیرد. در واقع، چوبک زبان شخصیت‌های داستانی‌اش را خلق کرده‌است و هیچ تقلیدی در کار نیست. حتی زبانشان با توجه به موقعیتی خاص تغییر می‌کند. شخصیت‌های داستان *سنگ صبور*، به شیوهٔ تک‌گویی درونی به توضیح خود می‌پردازند؛ به عبارتی دیگر:

«در *سنگ صبور*، با راوی واحد روبه‌رو نیستیم، بلکه به همان‌گونه که آدم‌های دیگر داستان از دید احمدآقا روایت می‌شوند، آن‌ها نیز در روایت احمدآقا سهیم

Arhive of SID

www.SID.ir

هستند. مهم‌ترین شگرد *سنگ صبور* در همین سطوح منشوری اشخاص است که هر بُعدی را دیگری شکل می‌دهد. اگر *سنگ صبور* تنها از دید احمدآقا روایت می‌شد، با ساختاری چنین متفاوت روبه‌رو نبودیم» (محمودی، ۱۳۸۱: ۱۶۴).

به طور کلی، می‌توان گفت که همهٔ شخصیت‌های داستان با وجود لحن‌های متفاوت، زبان عامیانه را به‌کار گرفته‌اند و تنها زبان سیف‌القلم رسمی و تا حدی ادبی است.

تکملهٔ چندصدایی و چندزبانی در رمان *سنگ صبور*

چنانکه گفتیم، چندزبانی تنها شامل استفاده از یک گفتار به همان زبان نمی‌شود، بلکه گفتار به زبان‌های دیگر را نیز شامل می‌شود. چوبک نیز در رمان *سنگ صبور*، علاوه بر استفاده از زبان فارسی، زبان‌های دیگری نظیر انگلیسی و عربی را نیز به کار گرفته‌است؛ مثلاً در دو قسمت از این داستان، دو واژهٔ «کاناپه» و «امبسیل» را که به گفتهٔ خود وی، فرنگی است می‌آورد: «تو زیر بید، روی کاناپه‌ای خوابیده بودی (تو می‌دانی که من به کار بردن لغات فرنگی را جایز می‌دانم. اگر بنویسم تخت یا سریر یا نیمکت لوس می‌شود)» (چوبک، ۱۳۵۲: ۸۱). یا:

«وقتی فکر می‌کنم تو برای شوهر امبسیلت (عزیزم چنانکه گفتم، من بی‌پروا لغات فرنگی را به‌کار می‌برم. امبسیل بهتر از نادان و احمق است! توهین می‌شود. اما امبسیل شکیل است، بامزه است، متعیّنانه است. شکل توهین را نداره و در این، نکتهٔ لطفی است که می‌دانم تو عزیز آن را به‌خوبی درک می‌کنی و مرا می‌بخشی)» (همان: ۸۲).

همچنین، بارها از زبان عربی در کنار زبان فارسی استفاده کرده‌است: «اُستر ذهبک و ذهابک و مذهبک» (همان: ۱۸۳). یا: «أستغفر الله ربّی و أتوب الیه» (همان: ۳۱۸) (برای رعایت جانب اختصار، ر.ک؛ صفحات ۱۸۲، ۱۹۱، ۱۹۲، ۲۲۴ و ۳۲۳ از رمان *سنگ صبور*).

۲ـ۲) پارودی (نقیضه)[۱]

با توجه به گستردگی مفهوم نقیضه، تعریف‌های متعددی از آن ارائه داده‌اند؛ از جملهٔ آن‌ها می‌توان به تعریف مهدی اخوان ثالث در کتاب *نقیضه و نقیضه‌سازان* اشاره کرد که

Arhive of SID

www.SID.ir

عبارت از به صورت هزل‌آمیز درآوردن یک اثر ادبی جدّی و هر نوع تقلید هزل‌آمیز و نیشدار نیز شامل آن می‌شود (ر.ک؛ اخوان ثالث، ۱۳۷۴: ۱۹). همچنین، شفیعی کدکنی در کتاب *قلندریه در تاریخ*، در تعریف نقیضه می‌نویسد:

> «در فرهنگ ملل جهان، همیشه نوعی از ادبیات وجود داشته‌است که در زبان‌های فرنگی به آن Parody می‌گویند و قدمای ایرانی آن را نقیضه می‌خواندند و نقیضه آن است که قالب یا سبک یک متن پیشین را در جهت خلاف آن به‌کار گیریم که غالباً تبدیل اسلوب جدّ است به هزل و شوخی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۴۲۱).

از منظر باختین، «هر تقلید تمسخرآمیز، یک پیوند مکالمه‌ای هدفمند است که درآن، زبان‌ها و سبک‌ها به تنویر متقابل و پویا می‌پردازند» (باختین، ۱۳۹۱: ۱۲۱). همچنین، طبق نظر وی، نقیضه، تقلید از سبکی خاص است که نویسنده سبکی را به‌کار می‌گیرد و اهدافی را بر آن اعمال می‌کند که با هدف اصلی سبک مخالف است و با آن همخوانی ندارد. «به نظر باختین، تقلید هزل آمیز، سو یا گرایش ارزیابانهٔ اثر اصلی را وارون می‌کند» (مک هیل، ۱۳۹۲: ۶۳)؛ به بیان دیگر، نقیضه‌پرداز «به این سخن [دیگری] که تاکنون جهت‌گیری خود را داشته‌است و اکنون نیز سعی در حفظ آن دارد، جهت‌گیری معناشناختی جدیدی ببخشد و سمت و سوی جدیدی را بر آن غالب کند. چنین سخنی اصولاً باید به مثابهٔ سخن نویسنده دریافت شود. در این حالت، سخن واحد دو جهت‌گیری معناشناختی و دو آوا را در خود جمع می‌کند» (تودروف، ۱۳۷۷: ۱۱۵ـ۱۱۶).

بنابراین، پارودی موجبات تغییر زبان را فراهم می‌آورد؛ به این صورت که نویسنده، طنز و جد را در کنار هم می‌نشاند و با این کار، نقیضه‌گو نیت و هدف خود را جایگزین نیت اثر جدی می‌کند. آن تغییرات می‌تواند از نگاه باختینی در متن اصلی و در سبک، درونمایه، تفکرات و بینش اجتماعی اثر و یا حتّی الفاظ صورت پذیرد که نویسندهٔ اثر جدّی به‌کار می‌گیرد. اینجاست که پارودی باعث خلق یک اثرِ دو یا چند صدا می‌گردد: «نقیضه (قطع نظر از سبک‌پردازی) تلویحاً ناقض و ویران‌کنندهٔ ایدئولوژی مرسوم است، هرچند که ماهیت این ویران‌سازی ممکن است برای ناظر بی‌تجربه ـ ناظری که آگاهی کافی نسبت به بستر و بافت این ویران‌سازی ندارد ـ کاملاً مبهم باشد» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۴۳۸).

Arhive of SID

www.SID.ir

در رمان *سنگ صبور*، زمانی که احمدآقا با همزادش بر سَرِ نوشتن و ننوشتن بحث می‌کند، احمدآقا معتقد است که نمی‌تواند هر چیزی را روی کاغذ بیاورد، بلکه به گفتهٔ خود وی، همه چیز باید در پرده و لفافه باشد، همزادش به نقیضه می‌گوید:

> «اگر خدای‌نکرده از جادهٔ عفاف و اخلاق خارج شدی، یک دستگاه تصفیهٔ اخلاق کوچک جیبی با کتاب خودت برای خوانندهٔ محترم بفرست تا پس از مطالعهٔ آثار مستهجن و رکیک تو، توش اُق بزنه و اخلاق خودش را تو آن دستگاه بالا بیاورد و پس از تصفیهٔ دوباره، آن را هورت بکشد تا اخلاقش فاسد نشود» (چوبک، ۱۳۵۲: ۷۸).

احمدآقا در جایی از رمان معرکه‌ای راه می‌اندازد و در آن از شیخ صنعان انتقاد می‌کند: «این دیگه شیخ صنعونه با دختر ارمنی! ریششو تماشا کن! قرمساق با این پنج مَن ریش دین و آخرت رو ول کرده، رفته دنبال دختر ترسا! ایمونشو به شیطون فروخته به یک غاز، و واسیه خاطر دختر ارمنی سنگ نیم مَنَم قورت داده» (همان: ۱۳۵ـ۱۳۶).

احمدآقا در یکی از تک‌گویی‌های خود از کار شیخ محمود در به دام انداختن افرادی که از شهری دیگر به زیارت شاه‌چراغ می‌آیند و گوهر را برای صیغه به آن‌ها پیشنهاد می‌دهد، انتقاد می‌کند و از زبان او می‌گوید:

> «خانه خوب و راحت و نزدیک بحرم با تمام وسایل، از هر جهت آماده است. قیمتش هم برای زوّار حضرت نازل است. مُتعهٔ شرعیهٔ حلال و طیب و طاهر و جوانسال دست به نقد هم حاضر است و یا احیاناً خادمهٔ وجیهه که از لحاظ حلیّت خطبه هم می‌شود، بدست می‌آید» (همان: ۱۸۲).

در ادامه نیز احمدآقا با بحث و جدل با شیخ محمود، او را سرزنش و ملامت می‌کند و به باد تمسخر و استهزا می‌گیرد که چرا گوهر را با صیغه خواندن و به تعبیر خود وی، با چند تا جملهٔ عربی حلالش می‌کند؟ «این‌بار دیگه برای کی به قول خودت حلالش کردی؟» (همان: ۱۸۵)؛ «این چه معنی داره که تو این زن بدبخت رو مایهٔ دسّ خودت کردی و مِثه آفتابه خلا رو دار او رو به این و اون کرایه میدی و با چند تا جملهٔ عربی به اصطلاح خودت حلالش می‌کنی؟» (همان:۱۸۷)؛ «خُب این چه فرقی داره با کاری که اون مردی میکنه که میره محله مُردسون میگه بی بی ما همش یه قرون داریم، اگه میشه بیایم تو؟» (همان:۱۸۸). شیخ محمود نیز با پاسخ‌هایی چون «خداوند فرموده زن برای تمتّع است؛

Arhive of SID

www.SID.ir

مثل گوسفندی که سر میبری، گوشتش را می‌خوری، زن هم برای تمتّع است» (همان: ۱۸۸). پاسخ‌هایی از این دست که کار خود را توجیه می‌کند. برای رعایت اختصار از ذکر آن‌ها پرهیز می‌کنیم و خوانندگان محترم را به صفحات ۱۸۷ و ۱۹۰ کتاب ارجاع می‌دهیم.

همچنین، احمدآقا در انتهای داستان نیز طیّ بحث و گفتگویی با گوهر باز هم بی‌اعتقادی خود را نسبت به صیغه و عقد به شیوهٔ طنزآمیز و هزل‌آمیز بیان می‌کند: «اگه خوشت بیاد، خودش به صد تا عقد می‌ارزه. حالا که چیزی نشده. اگه می‌خوای خودم عقدت می‌کنم! من بلدم: انکحت و زوّجتُ، یه دسّ رخت و تو مطبخت و بالای تخت و دو بدبخت و... مگه صفحه‌ش رو نشنفتی؟» (همان: ۳۱۴).

در جایی دیگر که احمدآقا به صیغه خواندن شیخ محمود خرده می‌گیرد، شیخ محمود نیز در جوابش بیتی را نقیضه می‌سازد: «چراغی را که ایزد برفروزد * هرآن کس پُف کند، ریشش بسوزد» (همان: ۱۸۸).

۴ـ۲) بینامتنیت

بینامتنیت بیش از دیگران وامدار باختین است و ریشه در مکالمه‌باوری او دارد. اما اصطلاح *بینامتنیت* برای نخستین‌بار در فرانسه و در اواخر دههٔ شصت در آثار ژولیا کریستوا مطرح شد. وی این اصطلاح را از روی آثار باختین در بحث پیرامون منطق مکالمهٔ او برگرفته‌است. در واقع، کریستوا نه تنها واضع این اصطلاح بوده، بلکه با معرفی این اصطلاح به معرفی این چهرهٔ بزرگ نظریه‌پرداز روس پرداخته‌است. بنا به گفتهٔ گراهام آلن در کتاب *بینامتنیت*، «این امکان نیز هست که از نظریه‌پرداز ادبی روس، میخائیل باختین، به عنوان بنیانگذارِ اگر نه اصطلاح بینامتنیت، دست‌کم نگرش خاصی به زبان یاد کنیم که یاریگر دیگر نظریات ساخته و پرداخته در باب بینامتنیت بوده‌است» (آلن، ۱۳۸۵: ۲۴).

تزوتان تودوروف در کتاب *منطق گفتگویی* میخائیل باختین می‌نویسد:

> «در ابتدایی‌ترین سطح، هر رابطهٔ بین دو گفتار و تمام این روابط در مجموع، بینامتنی هستند [و به نقل از باختین می‌افزاید:] این مناسبات [میان سخن غیر و سخن من] همانند مناسبات موجود در آنچه در گفتگو رد و بدل می‌شود، هستند (البته نباید با آن یکی پنداشته شوند)» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۶۵).

Archive of SID

www.SID.ir

بنابراین، بینامتنیت بر این اندیشه استوار است که هیچ متنی آزاد و مستقل نیست، بلکه با متون پیش و یا پس از خود در ارتباط است و پیوندی تنگاتنگ با آن‌ها دارد و در حقیقت، هر متن با متون مختلف در حال مکالمه است. به دلیل دلبستگی باختین به ژانر رمان، آن را دارای بیشترین جنبهٔ بینامتنی می‌دانست و برعکس، بینامتنیت را در شعر قبول نداشت: «شعر، اشراقی است ناب که بی‌میانجی است. شعر، حادثه‌ای است یکّه و تکرارناشدنی؛ کسی پیشتر تجربه‌اش نکرده‌است و پس از بیان نیز دیگر تکرار نخواهد شد» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۶۵).

از نظر باختین، به دلیل مکالمه‌ای بودن رمان، این امکان وجود دارد که از تمام انواع، خواه ادبی یا غیرادبی، در بافتش استفاده شود و این به معنای استفاده از تمام انواع در ساختار و بافت رمان است. بینامتنیت که حاصل گفتگو میان متون مختلف است، این امکان را یافت که اشکال مختلف سخن را به تعامل با هم فرابخواند. در حقیقت، می‌توان بیان کرد که بینارسانه‌ای، بینافرهنگی، بیناژانری و بیناهنری مجموعهٔ رشته‌های مطالعاتی هستند که با بینامتنیت مورد نظر باختین در تعامل و ارتباط هستند: «با افزوده شدن بینا به متنیت، متن دیگر به صورت منفرد و مجزا مورد بررسی قرار نمی‌گیرد، بلکه در پرتو ارتباط با متن‌های دیگر به آن توجه می‌شود؛ زیرا در نظریهٔ بینامتنیت برخلاف نظریهٔ متنیت معنا در خلال روابط بینامتنی تولید می‌شود» (نامور مطلق و کنگرانی، ۱۳۸۸: ۷۷).

به طور کلی، یکی از ویژگی‌های رمان های چوبک، استفادهٔ آگاهانه از عناصر بینامتنی درمتن آثارش هست (ر.ک؛ پاینده، ۱۳۹۳: ۳۷ـ۶۴). چنانکه در رمان *سنگ صبور* نیز عناصر بینامتنی، اعم از ادبی یا غیرادبی امکان ظهور و حضور می‌یابند که ما در ادامه به پاره‌ای از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

رمان *سنگ صبور*با کلنجار رفتن احمدآقا با همزادش یا همان ندای درونی‌اش شروع می‌شود که چوبک آن را مطابق فصل اول *بوف کور* صادق هدایت نوشته‌است. سرنوشت کاکل‌زری نیز رابطه‌ای بینامتنی با قصهٔ عامیانهٔ *بلبل سرگشته* دارد. در این قصه، پسر جوانی با مکر و حیلهٔ نامادری‌اش به دست پدرش کشته می‌شود، اما خواهرش با فداکاری خود او را به شکل بلبل زنده می‌کند و پسر جوان پس از زنده شدن، از آن‌ها انتقام می‌گیرد. در یکی از تک‌گویی‌های کاکل‌زری آمده‌است:

Arhive of SID

www.SID.ir

«بلبل سرگشته منم. کوه و کمر گشته منم. بوای ظالم من رو کشته، زن بوای بدجنس گوشتم رو خورده و خواهر مهربون استخونام رو با مف آب گلاب شُسه و زیر درخت گل خاک کرده. منم شدم یه بلبل، پریدم رو درخت. اما من خواهر ندارم. کاکا هم ندارم. من تهنام. تهنای تهنا. یهئه» (چوبک، ۱۳۵۲: ۸۷).

همان‌گونه که از تک‌گویی کاکل‌زری برمی‌آید، کاکل‌زری به مانند پسر جوان در بلبل سرگشته، به سبب مکر و حیلهٔ نامادری‌اش، زلیخا و ظلم و ستم پدرش، حاج اسمعیل، از خانهٔ پدری‌اش طرد می‌شود و در پایان، بر اثر تنهایی در حوض آب می‌افتد و خفه می‌شود، با این تفاوت که کاکل‌زری، آن خواهر مهربان و فداکار قصهٔ *بلبل سرگشته* را ندارد که او را نجات دهد.

در تک‌گویی احمدآقا، یکی از داستان‌های *شاهنامه* که جنگ میان اعراب و ایران است، به طور کامل آمده که لشکر اعراب با فرماندهی عمر سعد و لشکر ایران با فرماندهی رستم به جنگ هم رفته‌اند و در پایان، با شکست ایران این جنگ به پایان می‌رسد:

«عمر سعد وقاص را با سپاه — فرستاد تا جنگ جوید ز شاه
چو آگاه شد زان سخن یزگرد — ز هر سو سپاه اندر آورد گرد
بفرمود تا پور هرمزد راه — بپیماید و برکشد با سپاه
که رستم بُدش نام و بیدار بود — خردمند و گُرد و جهاندار بود
ستاره‌شمر بود و بسیارهوش — به گفتارش موبد نهاده دو گوش...»
(همان: ۹۹).

علاوه بر این، چوبک از شعر شاعرانی چون سعدی، حافظ، نظامی، ناصرخسرو و شاطر عباس صبوحی در جای‌جای *سنگ صبور* استفاده کرده‌است و در واقع، آن‌ها را به داستان خود پیوند زده‌است. بدین ترتیب، چوبک خواسته است تا خواننده به کشف ارتباط این متون با متن خود بپردازد؛ مثلاً:

حافظ شیرازی:

«چون طهارت نَبُوَد کعبه و بتخانه یکی است
نَبُود خیر در آن خانه که عصمت نَبُود»
(همان: ۸۳).

Arhive of SID

www.SID.ir

سعدی: «ملخ بوستان خورد و مردم ملخ» (همان: ۱۳۵).

نظامی گنجوی:

«فدا کرده چنین فرهاد مسکین زِ بهر جان شیرین، جان شیرین» (همان: ۱۳۷).

ناصرخسرو:

«ناصرِ خسرو به راهی می‌گذشت، مست و لایعقل، نه چون میخوارگان
دید قبرستان و مبرز روبه‌رو بانگ برزد هان که ای نظارگان
نعمت دنیا و نعمت‌خواره بین اینْش نعمت، آنْش نعمت‌خوارگان»
(همان: ۲۲۳).

صبوحی:

«ترنج غبغب آن یوسف عزیز چو دیدم چنان شدم که به جای ترنج، دست بریدم»
(همان: ۱۳۶).

۵ـ۲) هم‌آوایی اشخاص تاریخی‌ـ ادبی

یکی از نمودهای چندآوایی، شخصیت‌ها و رویدادهای اشاره شده در متن است. چنان‌چه فرهاد ساسانی در مقالهٔ *تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن* می‌نویسد: «اشاره به آن فرد، مکان یا رخداد باعث می‌شود دانش دایرةالمعارفی خواننده در خوانش متن فعال گردد. به این ترتیب، به نظر می‌رسد نداشتن چنین اطلاعاتی یا کمتر بودن این اطلاعات نزد خوانندگان مختلف منجر به خوانش‌های متفاوت شود» (ساسانی، ۱۳۸۴: ۵۱).

نویسنده با به‌کارگیری اشخاص تاریخی در اثر خود، قصد دارد که یک اثر چندآوا خلق کند:

> «هر شخصیتی هنگامی که از متن قدیمی‌تر وارد متن جدید می‌شود، به دنبال خود، اشاراتی بینامتنی به آن متن و وقایع تاریخی، اجتماعی و مذهبی متعلق به آن متن دارد. بنابراین، اشخاص متن قدیمی‌تر باب گفتگو را با اشخاص متن جدید باز کرده، به تعامل با هم می‌پردازند. البته تعاملی که از جنس بینامتنیت می‌باشد» (بهرامیان و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۰).

Arrive of SID

www.SID.ir

ماهیت چندآوایی رمان *سنگ صبور*، این امکان را برای چوبک فراهم ساخته‌است که علاوه بر شخصیت‌هایی که خود وی آن‌ها را خلق می‌کند، اشخاص تاریخی نیز وارد رمان شوند و صدای آن‌ها در گسترهٔ آن طنین‌انداز شود. در حقیقت، کاری که چوبک انجام می‌دهد، این است که به اشخاص تاریخی که از دل تاریخ برآمده‌اند، در کنار شخصیت‌های اصلی و فرعی رمان قرار بگیرند و اجازهٔ حرف زدن داشته باشند.

* **انوشیروان**: «این چه ریختی است که شرفیاب شده‌ای؟ پس چرا جبهٔ وزارتت را تنت نکرده‌ای؟ گرز صدارتت کجاست؟» (چوبک، ۱۳۵۲: ۱۳۸).

* **بوذرجمهر**: «قربان! همین حالا که داشتم شرفیاب می‌شدم، دزدان تو کوچه لختم کردند و گرز و جبه‌ام را بردند. البته این هم از مواهب سحرخیزی است؛ زیرا معلوم است که دزدان از من سحرخیزتر، و در نتیجه، کامرواتر بوده‌اند» (همان: ۱۳۹).

* **زلیخا**: «... این زلیخا زن عزیز مصره. تو مجلس نشسه با ندیمه‌هاش. اون مرد نورانی که دَمِ در وایساده، خود حضرت یوسفه. ندیمه‌های زلیخای پتیاره هر یکی یه دونه ترنج تو دسّشون گرفتن، میخوان پوسّ بگیرن، اما از حُسن خداداد حضرت یوسف حیرون شدن و عوض ترنج، دسّاشونو بریدن...» (همان: ۱۳۶).

* **فرهاد و شیرین و خسروپرویز**: «... فرهاد کوهکن رو تماشا کن که چه جوری داره تو خون خودش غلت میخوره. اونی که انگشت‌بدَندون حیرون مونده، همون شیرین، محبوبه خسروپرویزه که فرهاد بدبخت هم دل در گرو عشقش داده...» (همان: ۱۳۶).

* **یعقوب لیث**: «با اینگونه سرشکستگی‌ها میخواهی بعد از من ایران را اداره کنی؟» (همان: ۳۰۴).

* **عمرولیث**: «ما وجود ترا لازم داریم. اگر تو بیمار باشی، ما نمی‌توانیم بغداد را فتح کنیم» (همان).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، با تکیه بر مفهوم چندآوایی و چندزبانی و نیز جلوه‌های مختلف آن‌ها، به تحلیل رمان *سنگ صبور* صادق چوبک پرداختیم. همان‌گونه که نشان دادیم، پیرنگ، درونمایه و ساختار رمان *سنگ صبور* به گونه‌ای تدوین یافته‌است که شخصیت‌های اصلی

Arhive of SID

www.SID.ir

آن با شش لحن و زبان مستقل، و با صداها و اندیشه‌های مختلف به گونه‌ای متناظر و به موازات هم در رمان حضور دارند. از این رو، صدای راوی، صدای مسلط و حاکم بر داستان نیست. آنچه سبب شده تا *سنگ صبور* به عنوان شاهکار رمان معاصر فارسی شناخته شود و آن را از سایر آثار پیشین ممتاز و متمایز سازد، بیش از هر چیز، در گرو به‌کارگیری چوبک از «زبان عامیانه» و به عبارتی، «زبان کوچه و بازار» است. بنابراین، امتیاز چوبک در خلق و به‌کارگیری زبان جدیدی است که برساختهٔ خود اوست. آدم‌های داستانی *سنگ صبور*، به شیوهٔ تک‌گویی درونی و بدون دخالت راوی خود را به خواننده معرفی می‌کنند. علاوه بر آن، از طریق دیگری و روایت‌هایی که هر شخصیت از شخصیت دیگر ارائه می‌دهد، نسبت به شخصیت‌های داستانی *سنگ صبور* شناخت پیدا می‌کنیم. زبانی که چوبک برای شخصیت‌هایش به جز سیف‌القلم به کار گرفته، زبان عامیانه است. هر یک از شخصیت‌ها با زبان مختص خود در رمان حضور دارند. چوبک با به‌کارگیری متون پیشین در اثر خود، امکان گفتگو را میان متن خود با متن‌های گذشته برقرار کرده‌است. همچنین، با استفاده از مصادیق کارناوالی و به‌کارگیری چاشنی طنز و نقیضه در *سنگ صبور*، رویکردی انتقادی از اوضاع جامعهٔ آن روز ایران دارد؛ به عبارتی، چوبک آنچه که رنگ و بوی انتقاد با خود به همراه دارد، در پرده و لفافهٔ طنز بیان می‌کند. به همین دلیل، در جای‌جای *سنگ صبور*، ردّ پای طنز بسیار به چشم می‌خورد. در واقع، چوبک با برجسته کردن طبقات فرودست جامعه در رمان *سنگ صبور* و تأکید بر مصادیق کارناوالی و گروتسکیِ تن و تنانگی همچون خوردن، خوابیدن، خوشگذرانی، رابطهٔ جنسی و به باد سخره و استهزا گرفتن تابوهای مذهبی و باورهای عرف، همه چیز را وارونه می‌کند و با توجه به قشرهای فرودست جامعه، به عنوان شخصیت‌های اصلی رمان، در حقیقت میان طبقات اجتماعی بالادست و پایین‌دست جابه‌جایی صورت می‌دهد. او با این کار، در برابر صدای حاکم و رسمی، امکان بازتاب صداهای طبقات فرودست جامعه را فراهم می‌آورد و در مقابل شرع، عرف و قانون حاکم، سازی مخالف کوک می‌کند. علاوه بر این، تنوع گونه‌های مختلف گفتاری، تعامل زبان فارسی با زبان انگلیسی و عربی، نقیضه‌پردازی، حیثیّت بینامتنی متن با متون پیشین و استفاده از شعر شاعرانی چون فردوسی، نظامی، سعدی و حافظ، هم‌آوایی اشخاص تاریخی مانند انوشیروان، بوذرجمهر، یعقوب لیث، عمرولیث، زلیخا، فرهاد درکنار دیگر شخصیت‌هایی اصلی که در رمان حاضر هستند، موجب شده‌است تا صادق چوبک متنی پیش روی مخاطب قرار دهد که به جای تک‌آوایی و

Archive of SID

www.SID.ir

خداوندگاری راوی، از اعتباری چندآوایی و چندزبانی برخوردار باشد و سهم صداهای مختلف و متعدد ادا گردد.

پی‌نوشت:

۱ـ از آنجا که زبان نوشتاری چوبک، عادت وعرف زبانی مألوف را می‌شکند، از پرداختن به نسبت میان نقیضه و پارودی در رمان *سنگ صبور* صرف‌نظر کردیم.

منابع و مآخذ

آلن، گراهام. (۱۳۸۵). ***بینامتنیت***. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ***حقیقت و زیبایی***. تهران: نشر مرکز.

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۴). ***نقیضه و نقیضه‌سازان***. تهران: انتشارات زمستان.

باختین، میخاییل. (۱۳۸۷). ***تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان***. ترجمهٔ رؤیا پورآذر. تهران: نشر نی.

پاینده، حسین. (۱۳۹۳). ***گشودن رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی***. تهران: مروارید.

تسلیمی، علی. (۱۳۸۳). ***گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران***. تهران: اختران.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). ***منطق گفتگویی***. ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: نشر مرکز.

چوبک، صادق. (۱۳۵۲). ***سنگ صبور***. چ ۲. تهران: سازمان چاپ و انتشارات جاویدان.

ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۴). «تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن». ***فصلنامه زبان و زبان‌شناسی***. ش ۲. صص ۵۶ـ۳۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۷). ***قلندریه در تاریخ***: تهران: نشر سخن.

قبادی، حسینعلی و دیگران. (۱۳۸۹). «چندآوایی و منطق گفتگویی در نگاه مولوی به مسئلهٔ جهد و توکل با تکیه بر داستان شیر و نخجیران». ***جستارهای ادبی***. ش ۱۷۰. صص ۷۱ـ۹۴.

کاستانیو، پل. (۱۳۸۷). ***راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید: رویکردی زبان‌بنیاد به نمایشنامه‌نویسی***. ترجمهٔ مهدی نصرا... زاده. تهران: سمت.

کلیگز، مری. (۱۳۸۸). ***درسنامهٔ نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ جلال سخنور، الهه دهنوی و سعید سبزیان. تهران: اختران.

Arrive of SID

www.SID.ir

محمودی، حسن. (۱۳۸۱). ***نقد و تحلیل و گزیدهٔ داستان‌های صادق چوبک***. تهران: روزگار.

مقدادی، بهرام. (۱۳۹۳). ***دانش‌نامهٔ نقد ادبی از افلاطون تا به امروز***. تهران: نشر چشمه.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). ***دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

مک‌هیل، برایان. (۱۳۹۲). ***داستان پست‌مدرنیستی***. ترجمهٔ علی معصومی. تهران: ققنوس.

نامور مطلق، بهمن و منیژه کنگرانی. (۱۳۸۸). «از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی». ***پژوهشنامه فرهنگستان هنر***. ش ۱۲. صص ۷۳-۹۴.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۷). «باختین، گفتگومندی و چندصدایی مطالعهٔ پیشابینامتنیت باختینی». ***پژوهشنامهٔ علوم انسانی***. ش ۵۷. صص ۳۹۷- ۴۱۴.

Audi, R. (1999). ***the Cambridge Dictionary of Philosophy***. 2thedit. Campridge: Campridge University Press.

Bakhtin, Mikhail M. (1984). ***Problems of Dostoevsky's Poetics***. Eds. And Trans. Caryl Emerson. Manchester: Manchester University Press.

Morris, P (Ed). (1994). ***the Bakhtin Reader Selected Writings of Bakhtin, Medvedev & Voloshinov***. Oxford: Oxford University Press.

Arhive of SID

www.SID.ir