Literary Theory and Criticism
Year 9, Vol. 1, No. 18
Spring & Summer 2024
Research Article

DOI: 10.22124/naqd.2024.26654.2553
Received: 02/02/2024
Accepted: 13/07/2024

Apocalypse and Salvation: A Reading of Time in Jalal Al-e-Ahmad's *A Stone upon a Grave* and Houshang Golshiri's *Prince Ehtejab*

Hamideh Mozaffari*[1]
Moharram Rezayati Kishe-khale[2]
Ali Taslimi[3]

Abstract

"Salvation" has always been both an implicit and an explicit concern in literary works; it has often appeared as a well-interpreted ending and sometimes under the guise of the afterlife. An investigation of *A Stone upon a Grave* and *Prince Ehtejab* in light of such concepts differentiates between "the end of time" as passive apocalypticism and "the end time" as active apocalypticism. The two works are located in the tension created between these times. Golshiri's inexhaustible and cycloidal time inspires the protagonist, though death, as calendar time, blows his dreams away. By accepting the authority of linear time, Al-e-Ahmad forgoes confronting time through qualitative or cycloidal time, and seeks salvation through breaching the linear time, which is manifest in childbearing.

Keywords: Apocalypticism, *A Stone upon a Grave*, Chronos, Confession, *Prince Ehtejab*, Salvation

Extended Abstract

1. Introduction

Apocalyptic reading of literary works acts as a bridge that grants access to ideological horizons, expectations, and desires in the texts. A brief contemplation on the investigated works proves that *Prince Ehtejab* and *A Stone upon a Grave* were not chosen randomly.

*1. Ph. D. Student in Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran.
(Corresponding Author: hamide.mozaffari@yahoo.com)
2. Professor in Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran. (rezayati@guilan.ac.ir)
3. Associate Professor in Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran. (a_taslimy@guilan.ac.ir)

2. Methodology

This article employs a descriptive-analytical approach; it describes concepts such as apocalypticism, salvation, and felicity, and analyses their manifestation in the two works. This approach avoids the unnecessary theoretical reading of literary works.

3. Theoretical Framework

Informed by the conceptualisations of Walter Benjamin and Jacques Lacan, this study explores language, death, salvation, and dream. It also investigates the topography and topology of salvation in light of Giorgio Agamben's theorisations to theologically differentiate between two forms of time: Chronos and Kairos. Chronos refers to calendar time – time that can be measured. Chronos time moves on inexorably and methodically. It is the time which entails all human dreams and desires. Kairos, on the other hand, is about moments, not minutes. Often it is used to refer to the right moment, the opportune moment, or a defining moment. Kairos is time judged not by its duration, but by its importance and value. It is a window of time that requires an intentional, purposeful response. It is a time in which life-shaping decisions are made. It is a defining moment. Wise people recognize and respond to these kairotic moments.

4. Discussion and Analysis

A Stone upon a Grave narrates the broken dreams and desires manifest in childbearing. A child who, regardless of its destiny, is a stone upon a parent's grave. Golshiri, on the other hand, narrates a Qajar prince at home who has a dream of the same magnitude: his long-lost wife reincarnated as a maid who, by the order of the master, is turned into a lady. In light of these dreams and desires, the present study examines the two works and wonders how Al-e-Ahmad and Golshiri conceive salvation? To what extent is this salvation in line with the Salvation in the Day of Judgment? And to what extent is this (mostly foredoomed) salvation possible?

5. Conclusion

Through this short study concerning the selected works, the authors tried to revive classical and traditional readings of literary works, which, according to them, is necessary for understanding ideological foundations in literary works.

Bibliography

Al-e-Ahmad, J. 1385 [2006]. *Sangi bar Goori*. Tehran: Ravaq. (*A Stone Upon a Grave*) [In Persian].

Aristotle, 1388 [2009]. *Darbareh-e Honar va Shear*. Soheil, M. A (trans.). Tehran: Hekmat. (*Poetics*) [In Persian].

Benjamin, W. 1387 [2008]. *Aroosak va kootooleh*. Morad, F. P. and Omid, M (trans.). Tehran: Gam-e No. (*Selected Writings*) [In Persian].

Derrida, J. 1390 [2011]. *Darbareh-e Grammatology*. Mahdi, P (trans.). Tehran: Rokhdad-e No. (*Of Grammatology*) [In Persian].

Golshiri, H. 1384 [2005]. *Shazdeh Ehtejab*. Tehran: Niloufar. (*Prince Ehtejab*) [In Persian]. (*Prince Ehtejab*)

Movalli, K. 1391 [2012]. *Mabani-e Ravankavi-e Freud-Lacan*. Tehran: Ney. [In Persian].

How to cite:

Mozaffari, H., Rezayati Kishe-khale, M., & Taslimi, A. 2024. "Apocalypse and Salvation: A Reading of Time in Jalal Al-e-Ahmad's *A Stone upon a Grave* and Houshang Golshiri's *Prince Ehtejab*", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 18(1): 25-47. DOI:10.22124/naqd.2024.26654.2553

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

DOI: 10.22124/naqd.2024.26654.2553

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۲
صفحات ۲۵-۴۷

سال (دوره) نهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۳، شماره پیاپی ۱۸
مقاله پژوهشی

زمان رستگاری در آخرالزمانی‌های *سنگی بر گوری* و *شازده احتجاب*

حمیده مظفری[1*] محرم رضایتی کیشه‌خاله[2] علی تسلیمی[3]

چکیده

«رستگاری» همواره دغدغهٔ آشکار و پنهان آثار ادبی بوده است که گاه از آن به پایان خوش تعبیر شده و گاه در هیئت حیات پس از مرگ بیرون آمده است. پیگیری این مفاهیم در دو اثر سنگی بر گوری و *شازده احتجاب* نشان‌دهندهٔ تفکیک دو مفهوم «پایان زمان» به‌مثابه آخرالزمان‌گرایی منفعل و «زمان پایان» به‌منزلهٔ آخرالزمان‌گرایی فعال است. دو رمان در میدانی سرشار از تنش میان این دو زمان شکل گرفته‌اند. در *شازده احتجاب* زمان دایره‌ای و تجدیدپذیر امید را در دل شخصیت اصلی می‌پرورد؛ حال‌آنکه نهایتاً جبر زمان تقویمی است که در هیئت مرگ رؤیاهای او را بر باد می‌دهد. در *سنگی بر گوری* راوی اقتدار زمان خطی را می‌پذیرد، اما در پی مقابله با آن به میانجی نوعی زمان دایره‌ای یا زمان کیفی نیست؛ بلکه رهایی و سعادت را در ایجاد رخنه در زمان خطی بازمی‌جوید؛ این رخنه در تمنای فرزندآوری تجلی می‌یابد.

واژگان کلیدی: زمان تقویمی، آخرالزمان‌گرایی، اعتراف، *سنگی بر گوری*، *شازده احتجاب*.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران. (نویسندهٔ مسئول) * hamide.mozaffari@yahoo.com
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران rezayati@guilan.ac.ir
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران a_taslimy@guilan.ac.ir

۱- مقدمه

از مهمترین وجوه مشترک ادیان ابراهیمی و در صدر آموزه‌های آنها، تأکیدشان بر سعادت بشر و تبیین راه‌های آن است. اندیشه‌های انتقادی فلسفهٔ قاره‌ای و هنر و ادبیات مدرنِ قرن بیستم نیز حاوی این آموزه بوده است. تلاش بشر از زمان خلق اسطوره، دین، هنر و فرهنگ گام‌هایی مهم در جهت عقلانی کردن جهان بود، اما جملگی سودای رسیدن به سعادتی داشتند که متناسب با منظر خود تعریفش می‌کردند. به این اعتبار، تلاش ادیان ابراهیمی به منظور بنا کردن امارتی که سعادت بر منارهٔ آن بتابد، از اصلی‌ترین معابری است که می‌توان در طول تاریخ از مفهوم سعادت بازشناخت. این پرسش بشری که به‌راستی «سعادت چیست؟» و چگونه می‌توان به شکل‌های جزئی یا کلی به آن دست یافت؟ هیچ‌گاه از میدان به‌در نمی‌شود. هرچند هریک از حوزه‌های نامبرده خود را وارث راستین این پرسش بدانند، اما آثار ادبی بودند که در طول تاریخ شکل‌های متنوعی از سعادت را، فارغ از وقوع آن، پی افکندند و گاه آن را در هیئت روایت‌های تحقق‌نیافته و مبتنی بر تخیل در ذهن خواننده متبادر ساختند. تفکرات دینی و اعتقادی در بسیاری از موارد باعث شده که فهم غالب از سعادت به‌صورت فهم آخرالزمانی شکل بگیرد. آخرالزمان[1]، در تأملات الاهیاتی نه یک جا (= مکان) و نه یک گاه (= زمان) است؛ بلکه نشان‌دهندهٔ موقعیتی است که در آن تعریف‌های ما از زمان و مکان ساقط می‌شود و شکل ناشناخته‌ای از آن محقق می‌گردد. زمانی ایمانوئل کانت[2] تشریح کرده بود که برای امکان تجربه‌ورزی در این جهان، کافی است انسان زمان و مکان داشته باشد. برای اینکه یک احساس، رویداد، شیء یا مواجهه با جهان را تجربه کنیم نیازمند داشتن زمان و مکان هستیم (اسکروتن، ۱۳۸۸: ۱۳۳-۱۳۶). در تعریف الاهیاتی، آخرالزمان نقطه‌ای است که در آن زمان و مکان به پایان خود می‌رسند. مشکل جایی آغاز می‌شود که با ماهیت آخرالزمان مواجه می‌شویم. آیا این وضعیت پایان جهان خواهد بود؟ یا وضعیت خاص و فشرده‌ای است که در آن جهان (که حاوی مکان و زمان و سوژه‌های تجربه‌ورز است) وارد مرحلهٔ جدیدی از زمان و مکان می‌گردد؟ این پرسش دقیقاً نقطه‌ای نظری است که می‌توان آن را در دو متن منتخب این جستار مورد تحلیل قرار داد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. End time
2. Immanuel Kant

انتخاب *سنگی بر گوری* اثر جلال آل‌احمد و *شازده احتجاب*، مشهورترین رمان هوشنگ گلشیری برای اینکه زمین این پرسش باشند، تصادفی نبوده است. هر دو رمان حاوی وجوه مشخصی از مفاهیم الاهیاتی ازجمله دو مفهوم برجستهٔ سعادت و آخرالزمان‌گرایی‌اند. در این نوشته بنا داریم با روش کیفی و مبتنی بر رویکرد توصیفی-تحلیلی کارکردهای مفاهیم آخرالزمانی در دو اثر مذکور را تحلیل کنیم. وجه توصیفی روش این مقاله نشان‌دهندهٔ مباحثی است که در تصریح مفهوم آخرالزمان، سعادت، زمان تقویمی و زمان کیفی (یا کایروتیک) صورت می‌گیرد؛ به همین صورت وجه تحلیلی نیز ناظر بر اولاً شناسایی این وجوه در دو اثر مذکور؛ ثانیاً مقایسهٔ هریک از این موارد در مصداق‌های یافت‌شده خواهد بود.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

جست‌وجو در زمینهٔ سوابق تحقیقاتی ما را به برخی پژوهش‌ها درمورد این دو اثر رهنمون می‌شود؛ البته وسعت این پژوهش‌ها درمورد *شازده احتجاب* بیشتر است. تحقیقی که هر دو اثر را در کانون یک مفهوم مورد تحلیل قرار دهد مشاهده نشده و موضوع جستار پیش رو نیز بدون سابقه می‌نماید. تحلیل مبانی الاهیاتی، با آنکه می‌توان ید طولایی از آن را در آثار گلشیری و آل‌احمد بازجست، اما فاقد سنت پژوهشی قابل‌تأملی است. آثاری بوده‌اند که با واسطه‌هایی دور با افق بحث حاضر ارتباط برقرار کرده‌اند. از آن‌جمله بشیری و طاهری (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل مفهوم شاعرانگی در رمان *شازده احتجاب*»، غیرمستقیم برخی مضامین قابل‌توجه در بحث الاهیاتی این رمان مانند سعادت و مرگ را در بوتیقای روایت و نثر اثر جست‌وجو کرده‌اند. پیش‌تر، بهناز علی‌پور (۱۳۹۴) در مقالهٔ خود با عنوان نقد *سنگی بر گوری*: دغدغهٔ مرگ در اعترافات آل‌احمد» مونولوگ آل‌احمد در این کتاب را خطابه‌ای آمیخته با هذیان، بدبینی و اعترافی درباب مرگ‌گریزی می‌داند. همچنین می‌توان در میان مقالاتی که نظریه‌های ادبی را در داستان‌های مذکور بررسی کرده‌اند به این موارد اشاره داشت: حامد یزدخواستی، فؤاد مولودی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «خوانشی «لکانی» از *شازده احتجاب* گلشیری»؛ شیروانی شاعنایتی و دیگران (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «نقد شالوده‌شکنانهٔ رمان *شازده احتجاب* اثر هوشنگ گلشیری براساس نظریهٔ ژاک دریدا»؛ و طاهرنژاد و دیگران (۱۴۰۱) نیز در مقالهٔ مشترکشان با عنوان «تحلیل روایت‌پریشی و چالش‌های نشانه- معنایی آن با تأکید بر داستان *شازده احتجاب*» به این مضامین پرداخته‌اند.

۱-۲- خلاصه دو داستان

سنگی بر گوری: اتوبیوگرافی داستان‌گونه‌ای است درباب اینکه راوی فرزند ندارد. شرح علمی بچه‌دار نشدن، مراجعه به پزشکان داخلی و خارجی و طب سنتی برای علاج گزارش می‌شود. در ادامه خواهر سیمین دانشور خودکشی می‌کند و راوی و همسرش سر دوراهی می‌مانند که بچه‌های او را به‌عنوان فرزندخوانده بپذیرند یا نه؛ که نمی‌پذیرند. در ادامهٔ داستان، راوی بر سر دوراهی عمل سنتی یا مدرن می‌ماند. نمی‌داند که برای داشتن فرزند ازدواج مجدد کند یا خیر؛ البته شرح می‌دهد که در خارج از ایران پزشک به او چنین توصیه‌ای کرده است؛ نتیجهٔ مطلوب از این توصیه نیز حاصل نشده است. بخش پایانی داستان صحبت‌های راوی با اموات خود است که بعضی از آنها مشکل فرزندآوری داشته‌اند. اینجاست که راوی از اینکه حلقهٔ اتصال گذشتگان و آیندگان را قطع کرده احساس رضایت دارد.

شازده احتجاب: شازده احتجاب اسیر نوعی فانتزی جنون‌آور است که ورای مرزهای ماخولیا یا نوستالژی خیمه زده است. سعادت برای شازده ربطی به زمانی که در آن به‌سر می‌برد ندارد. او قانون مرگ را برهم می‌زند، کلفت خانه را وادار می‌کند تا با بزک و آرایش خود را به هیئت همسر ازدست‌رفتهٔ شازده درآورد. این مقابله با زمان و جستجوی سعادت در آنسوی چنبرهٔ آن، منطق خود زمان در داستان را نیز دچار تحولی عجیب و سوررئالیستی می‌کند. شازده که همواره خبر مرگ‌ومیر آشنایان و دوستان را از نوکری به نام مراد می‌شنود، در پایان داستان، خبر مرگ خود را از او دریافت می‌کند.

۲- تحلیل و بررسی

۲-۱- سعادت در پایان همهٔ زمان‌ها

عقل سلیم می‌گوید سعادت زندگی یا رستگار شدن را نمی‌شود در ابتدای راه یا میانه‌های آن بازجست. شاید به همین دلیل است که در افواه اصطلاح «عاقبت‌بخیری» رایج است؛ زیرا پایان خوش را متعلق به عاقبت چیزها می‌داند. «اینها همه تمثیلی از برای ماست [...] برای ما که آخر همهٔ زمان‌ها به ما رسیده است» (عهد عتیق، نامه به رومیان: ۱)؛ مؤلف این عبارات، پولس رسول که به عقیدهٔ بسیاری از فیلسوفان نظریهٔ انتقادی معاصر مانند جورجو آگامبن[1]، اسلاوُی

1. Giorgio Agamben

ژیژک[1] و آلن بدیو[2] از مهمترین بنیانگذارانِ الاهیات سیاسی است، با برجسته‌ساختن رخداد مسیح الگوی جالب‌توجهی برای فهم مسئلهٔ زمان رستگاری به دست می‌دهد. آگامبن فیلسوفی که تعلق خاطرش به آموزه‌های پل قدیس بر هواخواهان فلسفه‌اش پوشیده نیست این منطق را این‌گونه شرح می‌دهد: ما در بستر یک زمان خطی و تقویمی یا کرونولوژیک قرار داریم و ازقضا در چنین درکی از زمان است که به دنبال سعادت می‌گردیم. اگر زمان پیدایش تا پایان زمان (صرف‌نظر از اینکه بعد از آن نابودی و تاریکی مطلق حکمفرما باشد یا چرخهٔ دیگری از حیات و یا قیامت موعود در ادیان توحیدی) همین زمان تقویمی و خطی باشد، آن‌گاه در کجای این زمان باید به دنبال سعادت باشیم؟ طرفداران این عقیده که سعادت در پایان این خط قرار دارد همان‌قدر زیادند که هواخواهان این عقیده که آدمی لازم است در هر لحظه از زندگی به دنبال سعادت رود و یا به قول رواقیون با اِعمال آخرین اصلاحات در زندگی در لحظهٔ حال خود سعادتمند زندگی کند. این دو زمان در الاهیات پل قدیس دو حد غایی‌اند که به‌تبع یونانیان اولامیم[3] نامیده شده‌اند. در ابتدا یک زمان غیرقدسی، تقویمی یا گاهشمارانه وجود دارد که از آغاز خلقت تا رخداد مسیحایی (که در نظر پل، نه تولد مسیح، بلکه برخاستن او از میان مردگان است) امتداد می‌یابد. با رخداد مسیحایی، زمان خودش را فشرده کرده، شروع به پایان یافتن می‌کند. این زمان جمع‌شده که پل آن را «لحظه‌ی کایروس» می‌نامد، تا سرحد بازگشت کامل مسیحا، بازگشت مطلق او که با پایان یافتن زمان ختم می‌شود، ادامه دارد. در این نقطه، زمان منفجر شده - و حتی می‌توان گفت- از درون می‌ترکد، تا به درون زمان بی‌کران، به ابدیت منتهی گردد (آگامبن، ۱۳۹۳: ۱۹۸).

می‌توان این رابطه را به‌صورت محور زیر نشان داد:

A_____B.....C

A نقطهٔ آفرینش است. B رخداد مسیحایی (برخاستن مسیح از میان مردگان) و C آخرت[4] است، زمانی که به ابدیت پیوند می‌خورد. این نوع معرفی به‌روشنی نشان می‌دهد که زمان مسیحایی، لحظهٔ کایروس نه با پایان زمان منطبق است و نه با زمان گاهشمارانه مادی. نکته اینجاست که نقطهٔ B درست جایی است که یک فرایند آغاز می‌شود. این فرایند زنگ خطری است که دیگر زمانی باقی نمانده است و از این لحظه تا قیامت باید زمان را به نیکوترین وجه

1. *Slavoj Žižek*
2. Alain Badiou
3. Olamim
4. Eschaton

دریافت. زمان مسیحایی خارج از زمان گاهشمارانه نیست. آنچه به‌عنوان زمان کیفی یا سعادت‌یافته تلقی می‌کنیم در بستر همین زمان خطی یا تقویمی قرار دارد. این زمان جزئی از تقویم ساعات، روزها، ماه‌ها و سال‌های ماست. اما این جزءِ خاص تحت‌تأثیر جاذبهٔ یک مفهوم یا یک تفکر خاص، فشرده می‌شود تا حدی که تجربهٔ این مقطع به لحاظ کیفی (ایجاد خاطره و تجربه) با سایر زمان‌ها متفاوت است. این الگو تنها به تفکر پل قدیس اختصاص ندارد. الاهیات اسلامی نیز سرشار از این آموزه‌هاست زمانی که بحث منجی در آخرالزمان پیش می‌آید. در الاهیات اسلامی همین الگوی خطی وجود دارد: A نقطهٔ آفرینش است. B لحظهٔ ظهور مهدی آخرالزمان (یا در الاهیات زرتشتی سوشیانس) است و C همان قیامت کبری خواهد بود. کیفیت فاصلهٔ میان B تا C در اینجا موردبحث نیست. مسئله اینجاست که اندیشهٔ مسیحی معاصر خود را در همین فاصله می‌بیند؛ اما به روایت اسلام، ما هنوز در فاصلهٔ میان A تا B قرار داریم. برای فرهنگ اسلامی فاصلهٔ B تا C زمانی است که انسان‌ها در آن سعادتمند زندگی خواهند کرد زیرا در پرتو حاکمیت خیر مطلق (مهدویت) قرار دارند. فاصلهٔ میان B تا C را در فرهنگ شرقی می‌توان به شکلی استعاری یا الگویی بازخوانی کرد. بنابراین B از هر نوع خوشبختی یا کامروایی‌ای نیابت می‌کند که نقش موعودگرایانه داشته باشد. فرضاً برای کسی که زندگی عادی دارد، داشتن فرزندانی که از هر لحاظ زندگی پسندیده داشته باشند، داشتن اوضاع مالی مناسب، همسر خوب و سلامتی و آبرو و احترام اجتماعی، می‌تواند نمایانگر مناسبی از همان نقطهٔ B باشد. به همین دلیل شکلی هم که آثار ادبی از بازنمایی این نقطه نشان می‌دهند نه واقعی بلکه استعاره‌ای از آن خواهد بود. به قول آلن بدیو کل حقیقت نسبت به هنر امری کاملاً بیرونی است و هنر توانایی تولید حقیقت را ندارد اما هرچند هنر از حصول به حقیقت ناتوان است، ولی چون هنرمند مدعی ارائهٔ حقیقت هم نیست پیشاپیش از اتهامات دستهٔ تعلیمی تبرئه می‌شود (بدیو، ۱۳۸۸: ۴۹۵). به نظر می‌رسد می‌توانیم رأی بدیو را این‌گونه بازسازی یا بازخوانی کنیم که با همهٔ این اوصاف، هنر قادر است یکی از عالی‌ترین نمونه‌هایی باشد که به حقیقت اشاره می‌کنند یا آن را به شکل‌های متفاوتی بازسازی می‌کنند. به بیان دیگر، می‌توان از شکل‌های متفاوتی از سعادت در زندگی سخن گفت که ممکن است بدون جلب نظر دیگران، اینجا و آنجا در زندگی انسان‌ها روی دهد؛ اما هنر است که به آنها بیان ادبی یا زیباشناسانهٔ قدرتمند و درخشانی می‌بخشد.

تعریف فلسفی از سعادت، بررسی آرا و نظرات اندیشمندان در این زمینه است که رستگاری را متعلق به فاصلهٔ زمانی B تا C تلقی می‌کنند، یا آن را متعلق به آن‌سوی مرزهای C می‌دانند. آن‌سوی C یعنی اعتقاد به رستگاری در وضعیتی بیرون از جهان مادی. سعادت در هر دو داستان موردنظر ما وجود دارد اما ماحصل است. سعادت لحظهٔ وقوع رویدادی است که حفرهٔ خالی کودک یا فخرالنسا پر شود. معنای سعادت ازطریق بازپیکربندی ویژگی‌های سوژه‌ای است که بناست از راه برسد تا جای خالی سعادت با مختصات او پر شود.

شازده در هیئتِ فخری که درحال انجام کارهای خانه است در پی تحقّق فخرالنسا است؛ «شازده دستش را برد توی موهای فخری. بعد با شست دستش اشک‌ها را که حالا از شیار وسط سرخاب رد می‌شد پاک کرد: این دیگر کار فخری است، تو خانم این خانه‌ای فهمیدی؟» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۳۶). به همین دلیل است که به او می‌گوید کارهایی را که می‌کند، زمین بگذارد چون اینها را باید فخری انجام دهد.

میل شازده میلی سراسر موعودباورانه یا مسیانیستی است. ادبیات مسیانیک، چنان‌که از اسم آن برمی‌آید، متأثر از نگاهی مسیحایی به تاریخ است، تاریخ مسیحایی با دو مشخصهٔ اصلی تعیین می‌شود: اول آنکه تاریخ رستگاری است، چیزی باید نجات داده شود؛ و دوم آنکه یک تاریخ غایت‌گرایانه است که در آن همه‌چیز در آخر-روز موعود- قضاوت و کامل می‌شود. آنچه این ادبیات را ملموس‌تر و حتی رئالیستی‌تر می‌کند آن است که تحقق رستگاری نه در جهان دیگر، بلکه در همین جهان است که رخ می‌دهد (شهریوری، ۱۳۹۲)، در اینجا رستگاری، عاقبت‌بخیری یا سعادت در مقام رویدادی فهم می‌شود که نمی‌توان زمان رخ دادنش را پیش‌بینی نمود یا مختصات آن را محاسبه کرد. به این اعتبار، تجلی چنین خصوصیتی قالبی را می‌طلبد که امکان نمایش رخدادهای تکین و غیرقابل پیش‌بینی را داشته باشد. درمقابل وضعیت راوی *سنگی بر گوری* نیاز به دقتی مضاعف در رابطهٔ میل او به رستگاری و زبان وی دارد. نثر آل‌احمد نثری قدرتمند، مستحکم، با ساختاری منسجم همراه با بهره‌گیری از عبارات و اصطلاحات اجتماعی است. در زبان آل‌احمد می‌توانیم نثر جامعه را با همهٔ کنایه‌ها و ایهام‌ها و استعاره‌هایش بازخوانی کنیم. برای نمونه می‌توانیم به تصویری دقت کنیم که او از قیاس وضعیت خود با دودمان و خاندانش به دست می‌دهد. «مسئلهٔ اصلی این است که در تمام این مدت آدم دیگری از درون من فریاد دیگری داشته. یعنی از وقتی حدوحصر دیوار واقعیت کشف شد و طول‌وعرض میدان میکروسکوپی. شاید هم پیش از آن. و این آدم، یک مرد شرقی

با فریاد سنت و تاریخ و آرزوها و همه مطابق شرع و عرف، که پدرم بود و برادرم بود و دامادها هستند و همسایه‌ها و همکارهای فرهنگی و وزرا و هر کاسب و تاجر و دهاتی. حتی شاه و همه شرعی و عرفی. و چه می‌گوید این مرد؟ می‌گوید از این زن بچه‌دار نشدی زن دیگر و جوان‌تر. و مگر می‌توان کسی را پیدا کرد که در این قضیه امّائی هم بگوید؟ جز زنت؟ ولی آن مرد می‌گوید پس طلاق را برای چه گذاشته‌اند؟ و تو که می‌خواهی مثل همه باشی و عادی زندگی کنی. بفرما. این گوی و این میدان. یا بنشیند و هوو داری کند. آخرالزمان که نیست. و خونش هم نه از خون مادرت رنگین‌تر است و نه از خون خواهرهایت و نه از خون اینهمه زن‌ها که هر روز توی ستون اخبار جنایی روزنامه‌ها می‌خوانی که هوو چشمشان را درآورد یا رگ هوویشان را زدند یا بچه‌اش را خفه کردند» (آل احمد، ۱۳۸۵: ۴۹).

خوشبختی ناب برای راوی برابر است با زبانی ناب که در آن فاصله‌ای میان ابژهٔ آرزو و میل، با نام آن نباشد و این می‌تواند تبیین پاسخ این سؤال ما باشد که چرا نثر شیوا و آهنگین و منسجم آل‌احمد با همهٔ این ویژگی‌هایش تااین‌حد ناآرام است؟ زمانی والتر بنیامین[1] سودای زبان نابی را می‌پرورد که ترجمه با آن تعریفی که بنیامین از آن دارد دریچه‌ای به‌سوی وحدت نام‌ها و چیزهابود. او این مسئله را در دو مقاله «درباب زبان و زبان بشری» و «رسالت مترجم» (به‌ترتیب در سال‌های ۱۹۱۶ و ۱۹۲۱) که مضمون هر دو «زبان» است آشکار می‌کند، مقالاتی گویای فضای اولیه تفکر بنیامین و تأثیرپذیری او از الهیات و عرفان یهودی (بنیامین، ۱۳۸۷: ۱۳). در مقالهٔ «درباب زبان و زبان بشری» زبان را با اسطوره - زبان به دو سطح تجزیه می‌کند که استوار بر تأویل کتاب مقدس است: سطح نخستین همان سطح نام‌هاست که مثال آن در حکایت سفر آفرینش همان فعل نام‌گذاری آدم ابوالبشر است؛ درمقابل زبان ناب نام‌ها همچون مثالی بارز از درکی ظاهر می‌شود که قائل به هیچ‌گونه وسیله، ابژه و مخاطب همرسانی نیست. «رسالت مترجم» نیز مقدمه‌ای است که بنیامین بر ترجمه‌هایش از اشعار بودلر نوشته بود. تفکر بنیامین با تأمل درباب مسئلهٔ زبان آغاز می‌شود و با «تزهایی دربارهٔ مفهوم تاریخ» به پایان می‌رسد. هر دو مضمون در طول حیات فکری او به شکل درهم‌تنیده‌ای حضور داشته‌اند. در آثار اولیه او در بحث از زبان، به تمایزی سه‌گانه برمی‌خوریم: نخست، زبان الهی که همان کلمه خلاق خداوند است و در آن وجود و زبان یکی است. دوم، زبان آدم ابوالبشر پیش از هبوط که زبان نام‌هاست. در اسطورهٔ عهد عتیق، آدم کاشف نام حقیقی

1. Walter Benjamin

چیزها، موجودات طبیعت را نام‌گذاری می‌کند. در این سطح از زبان، که بنیامین آن را سطح اصلی نام‌ها می‌نامد، شناخت الهی از چیزها به‌واسطهٔ نامگذاری‌شان به آدم اعطا می‌شود. سوم، زبان‌های طبیعی پس از هبوط آدم ابوالبشر که در مرحلهٔ دوم بنا بر اسطورهٔ برج بابل، محصول آشفتگی و تکثر زبان است. در مرحلهٔ سوم، رابطهٔ بی‌واسطه نام‌ها و چیزها از دست رفته و «دلالت» و «معنا» به وجود آمده است (همان: ۳۳).

اگر فاصله میان نام‌ها و چیزها، عرصهٔ قراردادهای زبانی‌ای باشد که به یاوه‌گویی یا سوءتفاهم راه می‌برد (بنیامین، ۱۳۹۰: ۱۶۳)، آنگاه باید نثر آل‌احمد را پریشانی نام‌ها، عبارات و جملات سرگردانی دانست که هر کلامی را به کار می‌بندد، به مدلول «فرزند» منجر نمی‌شود: «من؟ برای من این بی‌بچگی شده است یک سرنوشت که پایش ایستاده‌ام» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۵۷). بنیامین معتقد است که باید به سمت نوعی «کمونیسم زبانی» رفت (آگامبن، ۱۳۸۷: ۱۴)، جایی که زبان در آن معنا و رویکرد دلالی نداشته باشد و مانند زبان ناب سطح اول یا همان زبان الهی فاصلهٔ میان مدلول و دال و مصداق در کار نباشد. به نظر او نظام‌های سلطه خود را در شکاف، تَرَک یا گسست میان دال و مدلول می‌نشانند (نوریس، ۱۳۸۶: ۲۲۷). این معضل همان سطح سوم زبان است که در آن مدلول‌ها از یکی به دیگری حواله می‌شوند. پیامد چنین وضعیتی همان است که بنیامین به پیروی از کی‌یرکگور آن را «یاوه‌گویی» می‌نامد. به‌واقع در نظر بنیامین فرآیند دلالت‌گری زبان‌های دوران پس از هبوط ضرورتاً نیازمند نوعی مازادند که در قالب یاوه‌گویی و به‌اصطلاح وراجی بروز می‌یابند. برای رساندن «چیزی»، برای انتقال معنا، نیازمند معانی مازاد هستیم. تطابق میان زبان و تاریخ در آرای بنیامین بدان معناست که پیش‌شرط تاریخی انسان‌ها از پیش‌شرط آنها در مقام موجودات ناطق جدایی‌ناپذیر است. «در زبان بشری، تاریخ همراه با معنا ظاهر می‌شود». بنیامین تاریخ بشر رستگارشده را یگانه تاریخ جهان‌شمول می‌داند که با زبان او یکی است (نک. بنیامین، ۱۳۸۷: ۱۹) در مورد شازدهٔ پیر قجر اما شرایط با همین تحلیل قابل‌تصریح است. آنچه بناست دال فخرالنسا باشد در فاصله‌ای ابدی با فخرالنسای خیالی شازده (فخریِ کلفت) قرار دارد. «خال مصنوعی فخری یا پیراهن‌های یخه‌دالبری مث لباس خانم، همان که [...] خون داشت از کنار لبش به شمد نشت می‌کرد» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۶۳). همهٔ این فاصله‌ها و شکاف‌ها نشان می‌دهد که انطباق و این‌همانی فخری و فخرالنسا، چیزی بیش از یاوه و مهمل نمی‌تواند باشد. اگر تصور شود که داستان *سنگی بر گوری* فاقد این تلاش جنون‌آمیز برای تصویرسازی خیالی از یک زن است، شاید این تصور

ناشی از قرائتی سهل‌انگارانه باشد. جملهٔ نخست متن این است: «ما بچه نداریم، من و سیمین؛ بسیار خوب. این یک واقعیت است اما آیا کار به همین‌جا ختم می‌شود؟ اصلاً همین است که آدم را کلافه می‌کند» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۷). حتی می‌توان عدسی دوربین نقد را روی کلمهٔ نخست رمان نگه داشت: «ما». درواقع مسئلهٔ بچه‌دار شدن هرچند معضل یا به‌اصطلاح ترومای[1] راوی است اما از میانه‌های روایت، راوی راه خودش را از سیمین جدا می‌کند. از اینجا به بعد مسئله بچه‌دار شدن اوست. اگر بنا بود که همچنان سیمین نقش سیمین را بازی کند، او دروازه‌های ذهن و بدن خویش را برای زنی جز سیمین نمی‌گشود. بنابراین می‌توانیم دریابیم که اساساً سیمین‌های دیگری بناست نقش سیمینی را بازی کنند که بچه‌دار می‌شود. شازدهٔ *سنگی بر گوری* اینجاست که شکست می‌خورد؛ زیرا نه تصویر و نه تصور هیچ زنی بر سیمین منطبق نمی‌شود. مشکل نه از فخری(فخرالنساء) است نه از سیمین(ها)؛ مشکل از شازده‌ای است که دنبال زایش عقبهٔ خویش است. به نظر می‌رسد که اگر دغدغه آل‌احمد تولد فرزند است، درمقابل دغدغهٔ شازده شناخت، زایش یا تولد دوبارهٔ خود و نیز دیگری است. در داستان گلشیری برخلاف اعترافات آل‌احمدی، نازایی شازده برجسته نیست، بلکه نازایی فکری چشمگیرتر است؛ اما دغدغهٔ رستگاری در *سنگی بر گوری* آشکارتر است.

۲-۲- الاهیات آرزو و میل

آرزومندی[2] ترجمهٔ فرانسوی اصطلاح آلمانی Wunsch نزد فروید[3] است که استراچی[4] آن را به wish برگرداند و شاید مهمترین عبارتی که این اصطلاح در آن به کار رفته این جملهٔ مشهور فروید باشد که رؤیا تحقق آرزومندی است. هنگام مواجهه با این اصطلاح نزد روانکاوی همچون ژک لکان[5] همواره باید به چندین نکته توجه ویژه داشت: نخست اینکه وقتی لکان از آرزومندی سخن می‌گوید وجه ناآگاه آن را در نظر دارد؛ آرزومندی آن نوع عطشی است که سر سیرایی ندارد. به قول والتر اوانز[6] آرزومندی را هرگز نمی‌توان به‌صورت امری تحقق‌یافته در نظر گرفت (ریخته‌گران، ۱۳۸۴: ۶۰). علاوه بر این همواره باید فرق اساسی آرزومندی با رانش

1. Trauma
2. désir/ desire
3. Sigmund Freud
4. R. M. Strachey
5. Jacques Lacan
6. Walter Owoans

را مدنظر داشت: رانش‌ها بسیارند ولی آرزومندی یکی است. اصطلاح طلب نزد لکان بدل به ترکیبی می‌شود حاوی دو مقوله: طلب که ظاهراً مطلوبش مثلاً غذاست و ازاین‌جهت با نیاز ارتباطی مستقیم دارد، به اضافهٔ چیزی که در صورت رفع نیاز نیز همچنان همچون امری ارضانشده بر جای می‌ماند و لکان آن را آرزومندی می‌نامد و می‌گوید: «آرزومندی جایی شروع به شکل گرفتن می‌کند که طلب از نیاز می‌بُرَد» (Lacan, 2006: 271). نیاز، طلب و آرزومندی هر سه به غیر مراجعه می‌کنند ولی اگر به کمک غیر گرسنه سیر می‌شود، طلب غذا که به‌واقع طلب غذاست به اضافهٔ چیزی بیشتر، همواره با امتناع غیر یا ناتوانی و عدم کفایت غیر برای برآورده کردن آن روبه‌رو می‌شود. آرزومندی همین چیز بیشتر و همین مازادی[1] است که لکان می‌گوید مطلوبی جز خلأ و فقدان[2] ندارد. «مطلوب آرزومندی، شاخص اصلی آرزومندی نزد انسان و درواقع المثنایی است از فقدان ذاتی سوژه که پیوسته با وجه اساساً خیالی خود این توهم را برای فرد پدید می‌آورد که بر فقدان خویش فائق آمده است، حال‌آنکه مطلوبی است همواره مفقود. از نظر لکان سوژه در گردش آرزومندانهٔ خود حول مطلوب آرزومندی درواقع حول عدم و فقدانی می‌گردد که چیزی جز وجود محذوف خود او نیست» (محرم‌زاده و علیا، ۱۴۰۰: ۲۲۸). راوی *سنگی بر گوری* مردمان را در طلب رستگاری در خط طولی می‌بیند و گویی خودش در آخر صف ایستاده است: «و آنوقت عموزاده‌ها و خاله‌زاده‌ها و نوه‌ها و نتیجه‌ها و زادورود[...] یک ایل به تمام معنی. و در چنین جنگل‌مولایی از تخم‌وترکه سرنوشت آمده فقط یخهٔ مرا گرفته که چون کم‌خونی و چون خدا عالم است چه نقصی در کجای بدنت هست و اسپرم‌هایت تک‌وتوکند و ریقو، حالا تو باید با آنچه پشت‌سر داری نفر آخر این صف بایستی و گذر دیگران را به حسرت تماشا کنی و واقعیت این است که هیچ‌کس پس از من نیست» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۲۱).

آرزو، رؤیا و میل عرصهٔ جدال‌های دائمی در میان شخصیت‌های ادبی است. قهرمانان رمان‌ها و داستان‌ها رهسپار این عرصه‌اند و در باشکوه‌ترین رویدادهای ادبی، وفاداری آدم‌ها به میل‌هایشان در تقابل با واقعیت جهان موجود جدال‌های مهمی را رقم زده است. جهت داستان‌ها به این معنا هماهنگ کردن همهٔ نیروهای مادی و معنوی درون و بیرون در پویش به سمت میل است. شازده با کوبیدن پایش به زمین ظاهراً فخرالنسا را صدا می‌زند، ولی ما در خلال داستان متوجه می‌شویم که در حقیقت فخری را صدا می‌زند. چون فخرالنسا به خاطر

1. Le reste / leftover
2. Le manqué/ Lack

بیماری سل مرده است و این خاطرات هستند که دارند به یاد شازده می‌آیند. متوجه می‌شویم که فخرالنسا به‌خاطر منفعل بودن شازده و به این خاطر که هیچ نشانی از اجداد خودش که این‌قدر قسی‌القلب بودند ندارد و از همه مهمتر چون شازده عقیم است او را تحقیر می‌کند. برای همین‌هاست که فخرالنسا در خلال داستان به شازده می‌گوید که لیاقت آن صندلی اجدادی را ندارد چون نمی‌تواند نسلی را گسترش دهد. برای تلافی این سرکوفت، شازده، فخری کلفت فخرالنسا را وادار می‌کند تا خودش را به شکل فخرالنسا درآورد. اما شازده تا پایان داستان و تا لحظهٔ مرگش متوجه می‌شود که تمام آن سرکوفت زدن‌های فخرالنسا به خاطر منفعل بودن و عقیم بودن او بوده است و نمی‌فهمد که چرا به این درد گرفتار شده است. شازده آخرین بازماندهٔ خاندانی عقیم است. و به این اعتبار هر دو خاندان بدون عقبه و مقطوع‌النسل هستند و این به نوعی به بی‌آینده بودن این دو نسل اشاره دارد. به بیان دیگر بخت در اینجا از طریق شانس نمی‌تواند ظاهر شود بلکه دنباله‌ای منطقی از امور دارد. ما شاید حتی پس از پایان روایت آل‌احمد باز هم کاملاً احتمال پدر شدن وی را منتفی ندانیم، اما در مورد شازده، حتی اگر او با مرگ خویش تصادف نمی‌کرد، امکان بازاحیای فخرالنسا وجود نمی‌داشت. مسئله شازده این است که در اینجا او تنها یک شانس دارد: «شانس منفی» یا منفیت شانس؛ یا درواقع شانس برخوردن در تقاطع زمان متناهی و زمان بیکران به مرگ. شخصیت‌های هر دو رمان تنها هستند. کشمکش درونی این دو مرد رهسپار فرجامی غایت‌شناسانه است؛ به بیان دیگر، غایت این تلاش‌ها بناست نهایتاً منطق خود را آشکار کند. و این آشکارسازی خصلتی آخرالزمانی دارد. مسئلهٔ مهم آنها که روان ملتهبشان را در بستر زمان به حرکت وامی‌دارد، کاوش بیمارگونه در گذشته است؛ شخصیت‌های اصلی رمان‌ها در گذشته سرگردان هستند. گفته می‌شود که *شازده احتجاب* داستان زندگی شازده احتجاب نیست؛ روایت خودشناسی شازده است. او پیوسته ازطریق اشیاء، فخریِ به شکل فخرالنسا درآمده، خود فخرالنسا و در آخر با مرگ می‌خواهد به خودشناسی برسد. از طرف دیگر فخرالنسا با خواندن کتاب می‌خواهد به شناخت برسد. این خودشناسی که سیمایی مسیحایی دارد درواقع شکافی در دل زمان گاهشمارانه است. شکافی همچون نقطهٔ B، که از آن پس زمان به طرز دلهره‌آوری کوتاه می‌نماید. برای راوی *سنگی برگوری* این تلاش، شاید ناخواسته، اما به هرطریق عرصه‌ای می‌شود برای نوعی معرفت‌النفس. مسئلهٔ مشترک این دو مرد، بازسازی زندگی در تنی دیگر است. در تن فخری و در تن کودکی که محتمل است پنجاه شصت سالی

عمر کند و از این طریق، عمر پدر را بیرون از مرزهای زمانمند زندگی و مرگ طولانی سازد: «این تو می‌خواهد خودش را در تن فرزندش یا فرزندانش شما کند و شصت سال دیگر، یا پنجاه سال دیگر، -یا نه- چهل سال دیگر بپاید؛ و بعد یک بوتهٔ دیگر و بعد یکی دیگر[...] و حالا بوته‌ها» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۶۸).

میلی که نهایتاً ابژهٔ آن مساوی با خود آن است میل مرگ است. گرسنه که باشیم ابژهٔ گرسنگی ارضا می‌شود و نه خود گرسنگی؛ وگرنه بعد از خوردن اولین غذا گرسنگی برای همیشه از میان می‌رفت. سایر امیال نیز چنین است الا مرگ. نهایتاً آنچه میل شازده را می‌تواند آرامش ببخشد و هیاهوی درون او را در بستر درهم‌پیچیدهٔ زمان خطی و زمان حلقوی تسکین ببخشد، خبر مرگ خود اوست. مراد کالسکه‌چی هر از مدتی خبر یکی از بستگان شازده را می‌آورد تا روزی هم نوبت خود شازده فرا می‌رسد «مراد گفت: شازده جون، شازده احتجاب عمرش را داد به شما» شازده پرسید: احتجاب؟ مراد گفت: نمی‌شناسیدش؟ پسر سرهنگ احتجاب، نوهٔ شازدهٔ بزرگ، [...] سل گرفت. بدنش شده بود مثل دوک. دیگه نمی‌شد شناختش خدا بیامرزدش» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۱۱۷).

شازده‌ای که میل بازگشت‌پذیر زمان اسطوره‌ای را در بستر زمان خطی در سر می‌پروراند، شازده‌ای است که مانند دوک به خود می‌پیچد. دیگر نمی‌توان در تلاقی زمان‌ها او را بازشناخت. نکتهٔ جالب‌توجه این‌همانی میل و سعادتی است که خصلت مسیحایی دارد. میل همانا خودِ رستگاری است و اگر بنا نیست با منطق گاهشمارانه و خطی به آن برسیم (در اینجا با مراجعه به پزشک، سپری شدن طول درمان و مصرف داروی تجویزشده و نهایتاً آبستن شدن سیمین)، پس آنچه باقی می‌ماند آن رستگاری‌ای است که اگر از دروازهٔ علت داخل نیامد، محتمل است از پنجرهٔ حکمت درآید: «این‌جوری شد که ما تن به قضا دادیم. اما من هرچه فکرش را می‌کنم نمی‌توانم بفهمم. یعنی می‌توانم. قضاوقدر و سرنوشت و همهٔ اینها را با همان توجیه علمی، همه را می‌فهمم» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۱۷).

پا پس کشیدن راوی در عین لجبازی شازده این سؤال را ضرورت می‌بخشد که آیا به راستی سرنوشت تنها نیرویی است که باید آن را شانس یا بخت نامید؟ مداخله یا فاعلیت سوژه‌ها در این مجال کجای این معادله قرار می‌گیرد؟ «امر واقع را باید جایی فراتر از رؤیا جست‌وجو کرد [...] در آنچه رؤیا غلاف و از ما پنهانش کرده است» (Derrida, 1987: 14). امر واقع آن علتی است که هربار سبب تکرار می‌شود، اما تن به سمبلیک شدن نمی‌دهد. فی‌المثل در این رؤیا

مرگ است که تن به بازنمایی نمی‌دهد. این رؤیا مثال بسیار خوبی است، هم جهت شرح امر واقع به‌منزلهٔ ملاکی جهت شرح محدوده و مرز ساحت سمبلیک، و هم جهت شرح آنچه لکان به‌تبع ارسطو «توخه»[1] می‌نامد. «غالباً توخه را به‌غلط «تصادف» یا «شانس» ترجمه می‌کنند. ولی در جهان یونانی معرف سرچشمه‌ای است برای سببیتی که فراتر از درک و فهم انسانی یا انتظار عقلانی قرار دارد. به همین دلیل است که راوی فراتر از منطق خویش دنبال روزنی الاهیاتی و آخرالزمانی به فرزند می‌گردد. عجیب نیست که توخه تا حدی با اعتقاد به سببیت الوهی درآمیزد و گاه اصلاً خیلی ساده با آن همسان شود [...] در این مفهوم، امکان وجود نوعی نظم یا الگوی پنهان در رویدادها منتفی نیست، بلکه آنچه منتفی است صرفاً توانایی بی‌واسطهٔ انسانی برای درک آن است» (هالیول، ۱۳۸۸: ۲۳۱). لکان در توافق کامل با این ایده در سمینار یازدهم می‌گوید: «توخه را همان طور که پیشتر اشاره کردیم از ارسطو، که در بحث علت از آن استفاده می‌کرد، به عاریت گرفته و به بختِ التقا با امر واقع ترجمه کرده‌ایم» (Lacan, 2006: 53).

این واقعیت که آل‌احمد در آغاز اتوبیوگرافی رمان‌گونه‌اش تلاش می‌کند امکانِ هرچند ضعیف رستگاری را ورای امکان‌های عالم واقع ببیند مؤید همین اصل است که توخه به معنای توهم یا چشمداشت معجزه نباید فهم شود؛ بلکه منظور از آن، آستانه‌های الاهیاتی و غایت امیدواری به منطقی عالی‌تر از منطق قراردادهای جهان ماده است: «ما بچه نداریم. من و سیمین. بسیار خب. این یک واقعیت. اما آیا کار به همین‌جا ختم می‌شود؟ اصلا همین است که آدم را کلافه می‌کند. یک وقت چیزی هست. بسیار خب هست. اما بحث بر سر آن چیزی است که باید باشد. بروید ببینید در فلسفه چه تومارها که از این قضیه ساخته‌اند. از حقیقت و واقعیت. دست‌کم این را نشان می‌دهند که چرا کمیت واقعیت لنگ است. عین کمیت ما. چهارده سال است که من و زنم مرتب این سؤال را به سکوت از خودمان کرده‌ایم. و به نگاه. و گاهی با به روی خود نیاوردن. نشسته‌ای به کاری؛ و روزی است خوش؛ و دور برداشته‌ای که هنوز کله‌ات کار می‌کند؛ و یک مرتبه احساس می‌کنی که خانه بدجوری خالی است» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۷).

۲-۳- اعتراف

بُعد اصلی الاهیاتی *سنگی بر گوری* نه در محتوای آخرالزمانی آن بلکه در سیاست خاصی است که اثر در فرم خودش پیدا می‌کند. این کتاب در ادامهٔ سلسلهٔ آثار ادبی «اعتراف‌نامه‌ای» در

1. τυχη

ادبیات جهان قرار می‌گیرد. اما آیا هر اعترافی سیاسی یا الاهیاتی است؟ اعتراف کردن[1] بیش از آنکه امری الهی یا متعلق به حوزهٔ اخلاق باشد سرشتی حقوقی دارد. در یونان باستان نیز معادل این اصطلاح یعنی «اومولووا»[2] به معنای فرایندی است که نهایتاً در آن، یک شخص به دو صورت آزاد (مانند شهروندان دولتشهرهای یونان) یا با شکنجه (مانند بردگان یونانی) در پیشگاه قانون اعتراف می‌کند (ضیمران، ۱۳۸۶: ۲۰۲). مفهوم اعتراف، بنیانی آخرالزمانی دارد. اعتراف یعنی آشکار کردن راستی، درست در زمانی که عوامل طبیعی یا نیروهای دیگر را توان آن باشد که آن حقیقت را برای مدت مدیدتری سرپوشیده نگاه دارد. تاباندن اشعهٔ ایکس مضمون‌شناسانه بر *سنگی بر گوری* نشان می‌دهد که ستون فقرات اثر را اعتراف تشکیل می‌دهد و این اعتراف در حقیقت با عیان ساختن حقیقت تلاش می‌کند داوری آخرالزمانی را از تأخیر به عرصهٔ تعجیل درآورد. اما آیا می‌توانیم این حکم را در مورد شازدهٔ پیر خیالبافی که همراه با سانچوپانزایش مشغول نبرد با آسیاب‌های بادی است صادر کنیم؟

جورجو آگامبن در مقالهٔ «ک» به‌خوبی تفاوت میان خوداتهامی و اعتراف را تبیین می‌کند. او در بازخوانی رمان *محاکمهٔ* کافکا[3] به این نتیجه می‌رسد که آنچه «ک» را به مغاک محکومیت و مرگ سوق می‌دهد تهمت است. اما این تهمت چیزی جز «خوداتهامی» نیست. وقتی لنی تلاش می‌کرد تا ک. را به اعتراف کردن تحریک کند، و می‌گفت: «آدم تنها زمانی شانس نجات پیدا کردن دارد که به گناه خود اعتراف کرده باشد»، ک. بدون هیچ تردیدی پیشنهادش را رد می‌کند. در شرایطی مشخص، هر محکمه‌ای تلاش می‌کند تا به اعتراف‌نامه از سوی فرد متهم دست یابد، چیزی که از آن در قانون روم با عنوان «خود -محکوم‌سازی»[4] یاد شده است. هرکه اعتراف می‌کرد، حکمی قضایی برایش در نظر گرفته می‌شد[5]. و هم‌ارزی میان خود – محکوم‌سازی و اعتراف، در اینجا عامل مهم است» (آگامبن، ۱۳۹۳: ۱۷۷). بااین‌اوصاف، مادامی که ما در گفتار و رفتار شازده دنبال اتهام و اعتراف و خوداتهام‌زنی بگردیم شاید دلایل و اعتبارات چندانی حاصل نکنیم. کافی است توجه را در این زمینه از شازده به فخری معطوف کنیم تا کلیت داستان رنگ‌وبوی تازه‌ای بیابد. این فخری است که نه به‌جای فخرالنسا بلکه به‌جای شازده درحال اعتراف است. اگر اعتراف را کنشی آخرالزمانی در راستای تحقق زودهنگام

1. Confess
2. Ομολογώ
3. Franz Kafka
4. self-condemnation
5. confessus pro iudicato

حقیقتی قلمداد کنیم که بنا بود دیرتر از اینها آشکار شود، درمی‌یابیم که آنچه فخری درحال بازآفرینی نقش اوست نه فخرالنسا بلکه خودِ شازده‌ای است که به شکست کامل پروژهٔ احیای فخرالنسا اعتراف می‌کند. به نظر می‌رسد برخلاف آل‌احمد که در آن واحد در جایگاه شاکی و قاضی قرار دارد، شازدهٔ داستان گلشیری متناوباً خود را در جایگاه متهم و قاضی، اعتراف‌کننده و اعتراف‌شنونده فرار می‌دهد. این تغییر جایگاه، چه از روحیهٔ منصف شازده برآمده باشد و چه ناشی از تزلزل رفتاری وی باشد، در متن داستانی گلشیری مشهود است.

۲-۴- سعادت ناحاصل

ژک دریدا منظور دقیق خود از مدلول استعلایی را چنین شرح می‌دهد: «هیچ مدلولی نیست که از بازی ارجاع‌های دلالی که زبان را تشکیل می‌دهد، بیرون بیافتد، حتی اگر متعاقباً به بازی برگردد [...] امروز این بازی جای خود را پیدا کرده است، آن هم با محو کردن محدوده‌ای که گمان می‌رفت با شروع از آن می‌توان گردش نشانه‌ها را تنظیم کرد، و با به دنبال خود کشیدن تمام مدلول‌های اطمینان‌بخش، و با برچیدن تمام استحکامات و تمام پناه‌گاه‌های ممنوعه و خارج از بازی که بر حوزهٔ زبان نظارت می‌کردند» (Derrida, 1976: 7).

طبق آرای دریدا و متأثر از فلسفهٔ زبانِ والتر بنیامین، هرچند براساس توافقات اجتماعی بر امر زبانی، نشانه چیزی است که در غیاب چیز دیگری جای آن نشسته و از حضور آن خبر می‌دهد (گرمس، ۱۳۹۸: ۵۳)؛ اما برای رصد کردن و نقد آن لازم است مفهوم حضور و قطب مقابل آن را رد کنیم و مفهوم تمایز را مطرح نماییم. دریدا معتقد است زبان‌شناسی نوین مادامی که مدلول را دارای معنایی حاضر و مستقل از دال دانسته و وجود مدلول را بی‌نیاز از دال تلقی کند، در قلمرو متافیزیک قرار دارد، چراکه هیچ مدلول و معنایی استعلایی و فراتاریخی وجود ندارد و هر دو وجه نشانه (دال و مدلول) دچار تمایز هستند و هر مدلولی، دالی است بر مدلولی دیگر. هر تقابلی مثلاً بین نوشتار و گفتار، اصلی و فرعی، خوب و بد، حضور و غیاب، زن و مرد، طبیعت و فرهنگ و غیره، ساختگی است. این بدان معناست که نباید هیچ‌یک از دو قطب یک تقابل را برتر از دیگری بدانیم و آن را مرکز و محور قرار دهیم (فتحزاده، ۱۳۹۱: ۲۳) به این معنا سعادت یعنی خوشبختی خیالین در عرصهٔ دال‌ها. خوشبخت شدن در عرصهٔ نوشتاری که در آن، هنگامی که نویسنده از رؤیای فرزند داشتن خود می‌نویسد، خواننده غائب است؛ در این مورد خاص خواننده متفاوت از خواننده‌های دیگر

داستان‌ها یا رمان‌هاست. خوانندهٔ *سنگی بر گوری* بنا نبود این اثر را بخواند. این دلیل که بیان مسائلی فراتر از هنجارها و عرف اجتماعی می‌توانست زمینه‌سازِ ناراحتی یا بی‌آبرویی برای سیمین باشد، شاید دلیل اصلی آل‌احمد برای عدم انتشار اثر بود. با توسل به این تحلیل شاید بتوان گفت که اگر هر آدمی سنگی بر گور پدر خویش است؛ آنگاه سنگِ بر گورِ آل‌احمد چیزی نیست جز دال فرزند، دلالتی مؤکد که در هیئت کتابی بنا بود بین او و سیمین زندگی کند: سنگ بر گور آل‌احمد چیزی نیست جز «*سنگی بر گوری*» او. «و امروز من آن آدم ابترم که پس از مرگم هیچ تنابنده‌ای را به‌جا نخواهم گذاشت تا در بند اجداد و سنت و گذشته باشد و برای فرار از غم آینده به این هیچ گستردهٔ شما پناه بیاورد. پناه بیاورد به این گذشتگان و این ابدیت در هیچ و این سنت در خاک که تویی و پدرم و همهٔ اجداد و همهٔ تاریخ. من اگر بدانی چقدر خوشحالم که آخرین سنگ مزار درگذشتگان خویشم. من اگر شده تنها یک جا و به اندازهٔ یک تن تنها نقطهٔ ختام سنتم. نفس نفی آینده‌ای هستم که باید در بند این گذشته می‌ماند. .... این‌همه، چه واقعیت باشد چه دلخوشی، من این صفحات را همچون سنگی بر گوری خواهم نهاد که آرامگاه هیچ جسدی نیست» (آل احمد، ۱۳۸۵: ۷۵).

این اندیشهٔ دریدا و بنیامین در نقطهٔ مقابل تلقی هایدگر از کارکرد آمرانهٔ زبان می‌ایستد. تعلق خاطر هایدگر به مسئلهٔ دلالت و زبان، تقدس بخشیدن به مدلول استعلایی در پس دال‌ها، ترس از زوال جهان سنتی در قالب گسسته شدن رابطهٔ اصیل دلالت و نگرانی از تعرض به «خلوص» طبیعت، تفکر او را نیز برخلاف انتظار، درون گسترهٔ متافیزیک حضور قرار می‌دهد (سیدی، ۱۳۹۸: ۶۹). بزک و سرخاب و البسهٔ تزیینی فخری در حکم تعرض به خلوص خاطرهٔ فخرالنساست؛ و این انطباقی دور از واقعیت نیست. شازده نیز بی‌فرزند است. گور او نیز بناست بی‌سنگ رها شود. با تبیینی که میان فانتزی، میل، ابژهٔ میل و آرزو در این جستار انجام شد، اینک پاسخ به این پرسش سخت است که آیا شازده درگیر سعادت ناحاصل است یا می‌تواند فخرالنسای افسونگرش را در تن و روح فخری به‌جا آورد و دچار تزلزل معرفتی نشود؟ پاسخ هرچه باشد در این امر تفاوتی ایجاد نمی‌شود که شازدهٔ مرگ‌اندیشی که هر بار از مراد خبر مرگ قوم‌وخویش را جویا می‌شود شاید به دنبال شنیدن خبر مرگ فخری از دهان کالسکه‌چی است. مراد در اینجا برای او همان دیگری بزرگ لکانی است که تأیید او می‌تواند تسلی‌بخش آن شود که آری، براستی آن‌که با او زیر این سقف زندگی می‌کند خودِ

فخرالنساست نه فخری. نیاز، استلزام یا مقارن بودگی امر الاهیاتی با مفهوم بشارت یا اعلام[1]، در ادیان ابراهیمی استلزامی همیشگی بوده است. به همین دلیل نیاز به مرجعی که در خود وضعیت درونماندگار نباشد (و اگر جایگاهی الهی ندارد، دست‌کم استعلایی باشد) و اگر پایی درون وضعیت دارد، پای دیگرش در یک فضای فرا واقعی باشد همواره احساس می‌شود و همین احساس نیاز به کسی که اعلام کردنش یا بشارت دادنش از وضعیت تا حدی فراتر باشد نیاز به این «دیگری بزرگ» را مشروعیت می‌بخشد.

۲-۵- مرگ و رجعت

مرگ، فرمانده پنهان دو داستان است. فرماندهی که به‌عنوانِ هدف پایانی نشانه‌گذاری شده است و میل را فرمان می‌دهد. در *سنگی بر گوری* جهت داستان رو به آینده است؛ نویسنده، ابژهٔ رستگاری را در آینده باز می‌جوید؛ آینده‌ای که در آن ابژهٔ رستگاری تسکین‌دهندهٔ مرگ انسان دیگری است؛ ابژه‌ای که بناست در هیئت یک نوزاد کل آنچه به‌عنوان زندگی بازشناخته می‌شود را تجسم و معنا ببخشد: «و امروز من آن آدم ابترم که پس از مرگم هیچ تنابنده‌ای را به‌جا نخواهم گذاشت تا در بند اجداد و سنت و گذشته باشد و برای فرار از غم آینده به این هیچ گستردهٔ شما پناه بیاورد. پناه بیاورد به این گذشتگان و این ابدیت در هیچ و این سنت در خاک که تویی و پدرم و همهٔ اجداد و همهٔ تاریخ. من اگر بدانی چقدر خوشحالم که آخرین سنگ مزار درگذشتگان خویشم. من اگر شده تنها یک جا و به اندازهٔ یک تن تنها نقطهٔ ختام سنتم. نفس نفی آینده‌ای هستم که باید در بند این گذشته می‌ماند. [...] این‌همه، چه واقعیت باشد چه دلخوشی، من این صفحات را همچون سنگی بر گوری خواهم نهاد که آرامگاه هیچ جسدی نیست» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۱۶۹). این امر در نگاه شازده همیشه به نوعی انکار یا مقاومت در برابر مرگ گره خورده است. شازده که به ناباوری در مرگ رسیده بود مرگ خود را باور نمی‌کند؛ وقتی مراد خبر مرگ خودش را می‌آورد «مراد گفت: شازده جون شازده‌احتجاب عمرش را داد به شما. شازده پرسید: احتجاب؟» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۹۴)

این یک استراتژی مشخص است. رویکردی بنیادین که نویسنده در آن سعادت را در پایان خط زمان کرونولوژیک به‌عنوانِ هبه یا پاداش پیگیری می‌کند. درمقابل گلشیری نگاهی متفاوت دارد. ابژهٔ سعادت درگیر نوعی تمنا یا مطالبهٔ ماخولیایی است. ماخولیا «واکنش به ابژهٔ از دست

1. annunciation

داده شده نیست؛ بلکه نوعی توانایی خیالی است که باعث می‌شود ابژهٔ دائماً دسترس‌ناپذیر در نظر سوژه چنان پدیدار شود که گویی زمانی وجود داشته و فقط الآن از دست رفته است. درست مانند تمدن‌های بزرگ گمشدهٔ ازدست‌رفته که عزادار خسران ابژه‌ای‌اند که هرگز نداشته اند» (فرهادپور، ۱۳۸۶: ۱۴۳).

مرگ سرانجام در پایان ایستاده است. در یکی از دُورهای فراوان زمان در *شازده احتجاب*، گذر مرگ به شازده می‌افتد و جایی از این بی‌نظمی زمانی این دو همدیگر را ورای آگاهی شازده ملاقات می‌کنند. مرگ شازده از خود او دور است. با مرگ «فخرالنساء» تمام عمارت و انسان‌هایش در خفقان و نابودی فرورفته‌اند و «فخری» نیز برای همیشه در سایهٔ مرگ فرومی‌رود: «خم شدم روی خانم. گفتم: «چه کار می‌خواهی بکنی شازده؟» با لگد زد، افتادم وسط اتاق، به پشت. پیشبند را پاره کرد و پیراهنم را. زیرپیراهنم را هم پاره کرد. چه چشم‌هایی! سرخ سرخ مثل دو کاسهٔ خون [...] لچک سرم را باز کرد. موهایم را چسبید، گفت: «نگاه کن فخرالنساء. فخری مرد، مرد». همان‌طور موهایم را از پشت‌سر گرفته بود. خون داشت نشت می‌کرد» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۶۷).

در پایان داستان گلشیری در روایتی شاعرانه و متناقض و مبهم، داستانی را که با خبر مرگ یکی از آشنایان که «مراد» به «شازده» رساند، آغاز کرده بود با خبر مرگی دیگر باز هم به‌وسیلهٔ «مراد» و در پس‌زمینهٔ صدای صندلی چرخدارش به پایان می‌برد .«مراد گفت: شازده جون، شازده احتجاب عمرش را داد به شما. شازده پرسید: احتجاب؟ مراد گفت: نمی‌شناسیدش؟ پسر سرهنگ احتجاب، نوهٔ شازده بزرگ، جد کبیر افخم امجد» (همان: ۹۴).

دریدا معتقد بود بازی می‌تواند مبینِ غیاب هرگونه مدلول استعلایی باشد که گستره‌ای از معناها را مطرح نماید. از نظر دریدا نوشتن نوعی بازی است که نشانهٔ تخریب و تفکیک هستی‌شناسی و متافیزیکِ حضور است. دریدا در *نوشتار و دیگربودگی* توضیح می‌دهد دستِ‌کم دو تفسیر از ساختار و نشانه و بازی می‌تواند وجود داشته باشد: یکی تفسیری که در پیِ رمزگشایی و تعبیر است، یعنی در رؤیای گشودن رمزِ حقیقت یا اصل و منشاء امور است تا بتواند از «بازی» نجات یابد. دیگر اینکه، تفسیری که در پی یافتن اصل و منشاء نیست، به بازی تن می‌دهد و سعی می‌کند به ورای انسان و انسان‌گرایی برود (Derrida, 2009: 302). آیا سیمای مسیانیستی بازی را می‌توان مصداق‌هایی بهتر از راوی و شازده پیدا کرد؟ «شازده» که در مرور خاطراتش گاهی با نام «شازده» خوانده می‌شد، در یادآوری خاطرات کودکی با نام

«خسرو» صدایش می‌کنند. در اینجا نیز با نام خود (خسرو) چون نام بیگانه‌ای برخورد می‌کند. اکنون «مراد» خبر مرگ «شازده احتجاب» را برای «شازده» می‌آورد و «شازده» طوری با خبر برخورد می‌کند که انگار خبر مرگ فردی بیگانه با اوست. گویی «شازده» دیگر «شازده» هم نیست و هیچ‌وقت هم نبوده است. مرگ «شازده» بالاخره پروندهٔ «شازده احتجاب» را می‌بندد. شازده مدیر خلاق عرصهٔ بازی خاصی است که بازیگرانش مشخصند. همین حکم درمورد راوی *سنگی بر گوری* نیز صادق است. بازیِ راوی بازی با امکان‌های زندگی پس از پایان آن است و اگر بزرگترین حکم یعنی «انسان، موجود فانی است» را در نظر بگیریم، در اینجا بازی چیزی نیست جز به چالش کشیدن فنا. یعنی گوری بدون نام‌ونشان و سنگ رها شود. گوری که به تاریخ خاموشان بپیوندد، خود، اصلِ بازی‌ای است که برنده‌ای ندارد.

۳- نتیجه‌گیری

قیاس *سنگی بر گوری* و *شازده احتجاب* به اعتبار شکل مواجههٔ این آثار با مفهوم کلی زمان و زمان رستگاری به‌طورخاص قیاسی دلبخواهی نیست. علاوه‌برآنکه خط‌سیر زمان، عامل تعیین‌کنندهٔ محوری در شکل‌گیری شخصیت شازده احتجاب و راوی سنگی بر گوری (یعنی خودِ آل‌احمد) است؛ مطابقه این دو شخصیت براساس نگاهی که به زندگی معطوف به رستگاری دارند، پرده از امکان‌های وجودی هر دو برمی‌اندازد. این دو مانده‌اند در عرصهٔ تقابل خیال و رؤیا؛ در تقابل کوشش و فانتزی. سعادت برای شازده در عالم خیال ممکن است و آنچه او برای تحقق این سعادت انجام می‌دهد، صحنه‌آرایی است. صحنه‌آرایی خیالینی که در آن کلفَتی باید در چشم آقایش جای خالی بانوی خانه را پر کند. امر واقعی همانند یک حفرهٔ خالی بازمی‌گردد و شازده برآشفته می‌شود که چرا فخری نمی‌تواند به‌تمامی فخرالنساء را در این زمان و این مکان احضار کند. سعادت، ماخولیای شازده‌ای است که این‌قدر در جابه‌جایی زمان گذشته و اکنون گمگشته و آشفته می‌شود که نهایتاً کالسکه‌چی مرگ، خبر مرگ او را برای او می‌آورد. آنچه تلاش شازده را از تلاش راوی *سنگی بر گوری* جدا می‌کند این حقیقت است که شازده راضی نمی‌شود که سعادت را در افق خط تقویمی زمان ازدست‌رفته ببیند یا انتظار آن را در آینده بکشد. چنین نگاهی خصیصهٔ راوی *سنگی بر گوری* است که می‌کوشد از طریق میل تولد یک انسان (فرزندی که ندارد) خود را در زمان دایره‌ای بعد از مرگ از نو به زندگی پیوند زند. تلاش او شکست خورده است اما اینجا این فخری نیست که در بازنمایی

تمام‌وکمال فخرالنساء عاجز است بلکه فخرالنسای این راوی (سیمین) از آنکه به واقع فخرالنسا باشد عاجز است. آنچه از برای زنان فخر است در این نگاه شاید آوردن فرزندی باشد که بتواند نام را از نیام مرگ بیرون آورد و زندگی را امتداد ببخشد. داستان به ما می‌گوید دلمشغولی فخرالنسا چیزی جز خود شازده نیست؛ اما شاید با خواندن لایهٔ عمیق‌تری از داستان، متوجه ارتباط میل فخرالنساء به «زیستن پس از مرگ به میانجی فرزندآوری» شویم. این لایهٔ درونی در داستان، همان است که کنش‌ها، رویدادها و حتی نیروهای ذهنی و درونی افراد را در پرتو و نسبت‌سنجی با مرگ معنا می‌کند.

شازده احتجاب در باتلاق دوگانگی زمانی گیر افتاده است. از طرفی بر آن است تا با احضار فخرالنساء در سیمای فخری خدمتکار، خود را در زمان دایره‌ای و تجدیدپذیر مشمول رستگاری ببیند، اما غلبه و قهر زمان خطی و تقویمی نهایتاً بر او چیره می‌شود و حتی زمانی که شازده در گیرودار زمان دایره‌ای است، باز سرانجام در پایان راه مرگ انتظار او را می‌کشد. سازوکار شاخص زمان در این رمان، به این‌گونه است که می‌توان زمان را از عناصر یا شخصیت‌های اصلی روایت دانست. گویی شازده احتجاب در دو جبهه شمشیر می‌زند: نخست درمقابل خاطرهٔ گذشته و دوم دربرابر اقتدار لحظهٔ حال؛ زمان، همان شخصیتی است که در نقطهٔ مقابل جهان‌بینی شازده قرار دارد. در *سنگی بر گوری* نیز زمان شخصیتی در میان شخصیت‌های رمان است. همین دوگانگی زمان کیفی و کمّی در *سنگی بر گوری* نیز مشاهده می‌شود. تفاوت حضور مؤثر زمان در دو داستان مشهود است. غلبهٔ زمان خطی در *سنگی بر گوری* با دلهره و تشویش راوی همراه است. راه نجاتی نیست مگر از طریق تجلی امر کایروتیک در مفهوم «ادامه دادن» و این ادامه دادن ممکن نمی‌شود مگر از راه تولد یک فرزند. بااین‌همه، آنچه دقیقاً شازده را از راوی *سنگی بر گوری* جدا می‌کند این است که او نمی‌خواهد یک مقلّد صرف، یا ادامه‌دهندهٔ بی‌چون‌وچرای راه اجداد خود باشد. احتمالاً هیچ یک از اجداد او در مواجهه با میل و عشق به زنان، راه او را نپیموده‌اند. او درونی پرتنش و تضاد را با خود به جهان دیگر می‌برد. روحی که همان‌قدر که روان و زندگی دو زن را آزرده و فرسوده ساخته، درعین‌حال از سنگ بر گنجشک زدن ابا دارد.

منابع

کتاب مقدس (عهدین)، (۱۳۷۹). انتشارات ایلام.

آگامبن، جورجو. (۱۳۹۳). *از مصائب معنا*، ترجمهٔ امیر کمالی، تهران: اختران.
آل احمد، جلال. (۱۳۸۵). *سنگی بر گوری*، تهران: رواق.
اسکروتن، راجر. (۱۳۸۸). *کانت*، ترجمه علی پایا، تهران: طرح نو.
بنیامین، والتر. (۱۳۸۷). *عروسک و کوتوله*، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان. تهران: گام نو.
بنیامین، والتر. (۱۳۹۰). *کافکا به روایت بنیامین*، ترجمهٔ کوروش بیت سرکیس. تهران: ماهی.
بدیو، آلن. (۱۳۸۸). «پانزده تز درباب هنر امروز، آریستوکراتیسم پرولتری». ترجمهٔ صالح نجفی. *رخداد آلن بدیو(فلسفه، سیاست، هنر)*، گزینش و ویرایش مراد فرهادپور و همکاران. تهران: رخداد نو، ۴۲۸-۴۳۹.
بشیری، سینا و طاهری، قدرت‌الله. (۱۴۰۱). «تحلیل مفهوم شاعرانگی در رمان شازده احتجاب». *متن‌پژوهی ادبی*، دورهٔ ۲۷ (۹۶)، ۶۳-۸۹.
ریخته‌گران، محمدرضا. (۱۳۸۴). *هنر از دیدگاه مارتین هایدگر*، تهران، فرهنگستان هنر.
سیدی، محمدجواد. (۱۳۹۸) «شراکت هایدگر در توهم ساختارگرایی». *سوره*، (۱۲)، ۳۷-۶۵.
شهریوری، نادر. (۱۳۹۲). «کافکا و ادبیات مسیانیک». *روزنامهٔ شرق*، دوشنبه ۲۹ مهر، شمارهٔ ۱۸۶۲.
شیروانی شاعنایتی، الهام و فلاحی، منیژه و حیدری نوری، رضا. (۱۳۹۹). «نقد شالوده‌شکنانهٔ رمان شازده احتجاب اثر هوشنگ گلشیری براساس نظریهٔ ژاک دریدا». *زیبایی شناسی ادبی*، ۱۱ (۴۴)، ۲۵۱-۲۶۸.
ضیمران، محمد. (۱۳۸۶). *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*، تهران: هرمس.
طاهرنژاد، نازنین و شعیری، حمیدرضا و ایرجی، مریم. (۱۴۰۱). «تحلیل روایت‌پریشی و چالش‌های نشانه-معنایی آن با تأکید بر داستان شازده احتجاب». *دو فصلنامه روایت شناسی*، ۶(۱۲)، ۳۶۴-۳۳۷.
علی‌پورگسکری، بهناز. (۱۳۹۴). «نقد سنگی بر گوری: دغدغهٔ مرگ در اعترافات آل-احمد». *نامه فرهنگستان*، دوره چهاردهم (۵۶)، ۱۳۹- ۱۴۷.
فتح‌زاده، حسن. (۱۳۹۱). «تفاوط». *مجلهٔ فلسفه*، ۴۰(۱)، ۵-۲۶.
فرهادپور، مراد. (۱۳۸۶). *عقل افسرده*، تهران: طرح نو.
گرمس، آلیرداژولین. (۱۳۹۸). *نقصان معنا*، ترجمهٔ حمیدرضا شعیری، تهران: خاموش.
گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۴). *شازده احتجاب*، تهران: نیلوفر.
محرم‌زاده، ناتاشا و علیا، مسعود. (۱۴۰۰). «بررسی پیشنهاد «ادبیات کاربردی» پی‌یر بَیار و ایدهٔ «استلزام» شوشانا فلمن از منظر ژک لکان». *نقد و نظریهٔ ادبی*، ۶ (۱۱)، ۲۱۱-۲۳۴.
نوریس، کریستوفر .(۱۳۸۶). *شالوده شکنی*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
هالیول، استیون. (۱۳۸۸). *پژوهشی دربارهٔ فن شعر ارسطو*، مهدی نصراله‌زاده. تهران: مینوی خرد.
یزدخواستی، حامد و مولودی، فؤاد. (۱۳۹۱). «خوانشی «لکانی» از شازده احتجاب گلشیری». *ادب‌پژوهی*، ۶ (۲۱)، ۱۱۱-۱۳۹.

Derrida, J. (1976). *Of Grammatology*, (trans.). G, Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
Derrida, J. (1987). *The Truth In Painting*, (Trans.) G, Benington and I, McLeod. Chicago Press.
Derrida, J. (2009). *Writing and Difference*, (Trans). A. Bass. London: Rutledge.
Lacan, J. (2006). Écrits, (trans.) Bruce Fink. New York & London: Norton & Company.

روش استناد به این مقاله:
مظفری، حمیده. محرم رضایتی کیشه‌خاله و علی تسلیمی. (۱۴۰۳). «زمان رستگاری در آخرالزمانی‌های «سنگی بر گوری» و«شازده احتجاب»». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۸(۱): ۲۵-۴۷. DOI: 10.22124/naqd.2024.26654.2553

Copyright:
Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).
This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی