ادب پژوهی
شمارهٔ بیست و پنجم
پاییز ۱۳۹۲
صفحات ۳۱-۹

فضای داستان *شازده‌احتجاب* از منظر نقد مضمونی

دکتر محمد علی خزانه‌دارلو
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

معصومه حامی‌دوست*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده
کشف مرکز و منشأ تصویرها و جهت‌گیری‌های اصلی تخیل و آگاهی نویسنده، از دستاوردهای اصلی نقد مضمونی است. ژرژ پوله برای دست‌یابی به آگاهی آغازین نویسنده، از خلال تصاویر، رنگ‌ها، بعضی اشکال، حرکت‌ها و عناصر دیگری که در قالب شبکه‌های کلامی و تصویری در اثر ظاهر می‌شوند، فضای حاکم بر آثار ادبی را شرح می‌دهد. در این مقاله با استفاده از روش پوله، *شازده‌احتجاب اثر* هوشنگ گلشیری را بررسی می‌کنیم و با جستجوی مضامین تکرارشونده‌ای چون اشیا، اشخاص، مکان‌ها، بوها و صداها، به‌مثابه تصویرهایی برآمده از ناخودآگاه راوی، فضای این اثر را شرح می‌دهیم. در این داستان، ذهن راوی با نگاهی به گذشته، اشخاص و اشیا را از طریق قاب‌هایی مجزا از هم درک می‌کند که در ارتباط با هم معنا می‌یابند و تلاش راوی برای بازسازی آنها به صورت یک کل منسجم، نتیجه‌ای در بر ندارد. درحقیقت تصاویر تکه‌تکه از جهان، بازتابی از گذشتهٔ رو به اضمحلالی است که در آگاهی راوی حضور دارد.
واژگان کلیدی: نقد مضمونی، ژرژ پوله، فضا، هوشنگ گلشیری، *شازده‌احتجاب*

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *m_hamidoost@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۷/۱۴ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۲/۱۱/۷

Archive of SID
www.SID.ir

۱- مقدمه

در سدهٔ بیستم، تحولاتی در چشم‌اندازهای پدیدارشناختی[1] در فلسفه به وجود آمد. یکی از جریانات متأثر از این تحولات، مکتب ژنو[2] است که در دههٔ ۱۹۳۰ با نوشته‌های مارسل ریمون[3] و آلبر بگن[4] بنیان‌گذاری شد و با انتشار کتاب *آگاهی نقد* اثر ژرژ پوله[5] و ظهور نقدمضمونی، وارد دورهٔ جدیدی شد.

منظور از نقد مضمونی، کشف زیباشناسی اثر و تحلیل محتوای آن نیست، بلکه این نقد با مرکزیت متن و از طریق مضامین مکرر، صور خیال و تصویرسازی‌های تکرارشونده، به عمق ذهن نویسنده راه می‌یابد و خلاف نقدهایی چون فرمالیسم و ساختارگرایی که صرفاً به مناسبات صوری متن می‌پردازند، منتقد را قادر می‌سازد تا با خوانش همدلانه و کشف منشأ مرکزی اثر، به درک و دریافت عمیق‌تری از متن دست یابد. بنابراین کشف سرچشمهٔ تصاویر و جهت‌گیری‌های اصلی تخیل و آگاهی نویسنده از دستاوردهای اصلی این نقد است.

محور اصلی تحقیق حاضر، بررسی داستان *شازده‌احتجاب* (چاپ اول: ۱۳۴۸) و شرح فضای درونی آن، براساس آراء و روش ژرژ پوله است. از میان نویسندگان معاصر، هوشنگ گلشیری از معدود نویسندگانی است که توانسته با ایجاد تصاویر، شبکه‌های کلامی و به‌کارگیری شیوهٔ سیال ذهن در روایت، به آفرینش فضایی ویژه در داستان نائل آید. از این‌رو، برای نشان دادن توانایی‌های تحلیلی این نقد، او مناسب‌ترین نویسنده به نظر می‌رسد. از آنجاکه از دیدگاه پیروان این مکتب همهٔ عناصر ساختی و صوری در اثر تابع آگاهی خلاقی است که از تجارب شخصی و احساسی جهان درونی نویسنده نشأت می‌گیرد، آگاهی راوی را می‌توان مبنایی برای درک آگاهی نویسنده دانست. این تحقیق با روش پوله به کشف شبکه‌های کلامی و تصویری این اثر می‌پردازد و به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد: چگونه مضمون‌های مکرر فضای داستان *شازده‌احتجاب* را شکل می‌دهند؟ آیا اشکال، تصاویر و شبکه‌های کلامی داستان می‌تواند معرف ناخودآگاه راوی و درنهایت

1. Phenomenology
2. geneve School
3. Marcel Raymond
4. Albert Beguin
5. Jeorges Poulet

www.SID.ir

آگاهی نویسنده باشد؟ و اساساً این تصاویر و کلمات انعکاس‌دهندهٔ چه فضایی در داستان‌اند؟

۲- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ پیشینهٔ نظری مطالعات نقد مضمونی در ایران، می‌توان به کتابِ *نقد مضمونی، آراء، اندیشه‌ها و روش‌شناسی ژرژ پوله* (بابک معین، ۱۳۸۹) و مقالاتی در *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر* با عنوان‌های «از نقد تخیلی تا نقد مضمونی» (بابک معین، ۱۳۸۶)، «باشلار، بنیان‌گذار نقد تخیلی» (نامور مطلق، ۱۳۸۶) و «نقد مضمونی و چشم‌انداز کنونی آن: از ژان پیر ریشارد تا میشل کولو» (خطاط، ۱۳۸۷) اشاره کرد. همهٔ منابع ذکرشده، صرفاً به معرفی مبانی نظری نقد مضمونی پرداخته‌اند و تنها پژوهش در تحلیل متن ادبی براساس این رویکرد، مقالهٔ «شاعرانگی فضا در من ژانت نیستم» (دوستی، ۱۳۹۱) است که نویسندهٔ آن به تأسی از آنچه باشلار در بازخوانی فضاهای خلوت داستانی، «دیالکتیکِ درون و برون» می‌نامد، به بده‌بستان راوی با فضای پیرامونش می‌پردازد. دربارهٔ *شازده‌احتجاب* پژوهش‌های زیادی انجام شده‌است که اغلب به تأثرات این داستان از جریان‌ها و مکتب‌های داستان‌نویسی پرداخته‌اند؛ همچنین بخشی از کتاب *بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده‌احتجاب* (حسینی، ۱۳۷۲) و مقالهٔ «بررسی روایت‌های تکنیکی در داستان *شازده‌احتجاب* هوشنگ گلشیری» (حسن‌لی و قلاوندی، ۱۳۸۸) به روایت و زمان این داستان اختصاص یافته‌است. مهوش قویمی نیز در مقالهٔ «*بوف کور* و *شازده‌احتجاب*: دو رمان سورئالیست» (۱۳۸۷) با بیان شاخصه‌های داستان‌های سورئال، به تشریح فضای این داستان می‌پردازد. با این حال تاکنون پژوهشی به‌طور مستقل فضای داستان *شازده‌احتجاب* را براساس نگرش پوله تحلیل نکرده‌است.

۳- نقد مضمونی و پدیدارشناسی خواندن

مکتب ژنو، و به تأسی از آن نقد مضمونی، وامدار پدیدارشناسی است. از این‌رو، برای درک بهتر نقد مضمونی ابتدا نقاط انفصال و اتصال این رویکرد با پدیدارشناسی و سپس نگرش پوله، به‌عنوان تکامل‌بخش این جریان، شرح داده خواهد شد.

Archive of SID

www.SID.ir

پدیدارشناسی که با نام ادموند هوسرل در پیوند است، طی دههٔ چهل و پنجاه میلادی به اوج شکوفایی‌اش رسید. از نظر پیروان این مکتب، «هر کنشی از آگاهی یا هر تجربه‌ای اساساً آگاهی یا تجربه از چیزی است و با یک عین[1] هم‌پیوند است و آگاهی ما درحقیقت به سوی آن عین است» (دهقانی، ۱۳۸۸: ۱۳۵). آگاهی در نظر هوسرل به معنای آگاهی از خود و تصورات خود است. چنین رویکردی، رویکردی ناب و تازه به اشیا است. در نظر او هرگونه کنش آگاهی برای اینکه کنش باشد، نیازمند ابژه‌ای است. آگاهی اساساً آگاهی کسی است به سوی چیزی و این گوهر آگاهی است که معنای هرچیز را می‌سازد و درنتیجه به ابژه شکل می‌دهد که هوسرل به آن حیث التفاتی می‌گوید (نک. احمدی، ۱۳۷۲: ۵۴۶). او از واقعیت ابژه سخن نمی‌گوید، بلکه همواره از معنای ابژه در ذهن یا سوبژه یاد می‌کند. «موضوعاتی که آماج آگاهی هستند، دقیقاً به دلیل علایق و نگرانی‌ها و تمناهای جسمانی موجود، هدف واقع می‌شوند» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۲۲). پدیدارشناسی «با تمرکز بر واقعیت - پدیداری ابژه‌ها آن‌گونه که در آگاهی ما پدیدار می‌شوند - به‌دنبال گذر از مسألهٔ جدایی سوژه و ابژه، جهان و آگاهی، سند نقدی را امضا می‌کند که به توصیف جهان آگاهی یک نویسنده، مانند آنچه در سراسر اثر نمود دارد، می‌پردازد» (کالر، ۱۳۹۰: ۱۸۶).

نقد ادبی پدیدارشناختی با نادیده گرفتن بافت تاریخی اثر ادبی، نویسنده، شرایط ایجاد و خلق اثر و نیز شرایط خواننده، موفق می‌شود تا از متن، خوانشی درونی ارائه دهد. «پدیدارشناسی به‌عنوان تفکری انتزاعی و حصولی می‌کوشد همهٔ تئوری‌ها و مفاهیم را دور بریزد و به آنچه در آن لحظه در وجود آزمون می‌شود، یعنی ادراک زنده و حضوری و بی‌واسطهٔ خودمان روی آورد» (ریخته‌گران، ۱۳۸۲: ۶). درواقع در این نقد، متن به پیکر محض خودآگاهی نویسنده یا شاعر فروکاسته می‌شود و جهان آن‌گونه که در آگاهی ما حاضر است، توضیح داده می‌شود. از منظر منتقدان نقد مضمونی نیز اثر چیزی بیرونی نیست که خارج از تجربهٔ نویسنده وجود داشته باشد، از این‌رو، می‌توان گفت: «دنیای یک اثر ادبی یک واقعیت عینی نیست بلکه آن چیزی است که به وسیلهٔ یک ذهن منفرد سازمان یافته و تجربه شده‌است» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۸۳) و «نقد مضمونی آنجا

1. object

www.SID.ir

که از غیرمادی بودن آگاهی سخن می‌گوید، متأثر از مکتب پدیدارشناسی است» (پوله، ۱۳۹۰الف: ۲).

باشلار، از پیشروان نقد مضمونی، در دور دوم مطالعاتش به تحقیق تصویر در آگاهی فردی می‌پردازد. از نظر او، هوسرل به‌رغم اصرار به خود اشیا و خودداری از داشتن هرگونه پیش‌فرض دربارهٔ آنها، بر آن بود تا از پدیدارشناسی روشی بسازد که با آن بتواند علمی درباب جهان زندگی که بر جهان طبیعی، اشراف و استیلا دارد، بنا کند (نک. خاتمی، ۱۳۹۰: ۱۶). از این‌رو، پدیدارشناس به‌رغم در پرانتز نهادن پیش‌فرض‌ها، چون شهود تجربی را ابزار اصلی آگاهی می‌داند، همچنان گرفتار دام ذهنی بودن باقی می‌ماند. باشلار به دنبال بیرون‌شد از مشکلِ ذهنی بودن کار پدیدارشناس، اصطلاح «پدیدارشناسی روح» را در مقابل «پدیدارشناسی ذهن» مطرح می‌کند و در مقالهٔ «پدیدارشناسی شعر» می‌نویسد: «باید بگوییم هنر به‌جای پدیدارشناسی شعر، پدیدارشناسی روح است... در زبان فلسفهٔ معاصر و پیش از آن در زبان روان‌شناسی معاصر این کشور [فرانسه] به‌ندرت معانی دوگانهٔ واژگان به‌کار می‌رود» (باشلار، ۱۳۷۷: ۱۳۲). از نظر او نیروهایی در شعر حاکم است که آنها را به عرصهٔ علم و معرفت راهی نیست و دیالکتیک روح و ذهن زمانی آشکار می‌شود که دو قطب آن یعنی روح و ذهن را به حساب آوریم. باشلار این هر دو را برای مطالعهٔ تصویر شعر الزامی می‌داند (نک. همان). پدیدارشناسی روح، به لایهٔ روانی و کمتر عقلانی‌شدهٔ ذهن توجه می‌کند و نه توصیف تصاویر به شیوهٔ تجربی. به عبارتی، پدیدارشناسی روح «تحقیقی است دربارهٔ پدیدهٔ تصویر شاعرانه، هنگامی که تصویر به‌منزلهٔ فرآوردهٔ مستقیم قلب و روح و هستی و انسانی که در چهارچوب فعلیت خود درک شده‌است، در ضمیر ناخوآگاه سر بر می‌آورد» (ایوتادیه، ۱۳۹۰: ۱۲۰) و پدیدارشناس دیگر نه یک شیء، بلکه پدیده‌ای یکتا را، آن‌گونه که بر آگاهی هنرمند وارد می‌شود، تجربه می‌کند.

پوله با الهام از سخنان و آراءِ باشلار و بنیان‌گذاران مکتب ژنو که بر متن تکیه داشتند، به جستجوی عمل آگاهی نویسنده از یک تجربهٔ حسی به بعد می‌پردازد. او به دنبال کشف اندیشه‌ای است که از شکل و ساختی که در قالب آن بیان شده، فراتر رود (چنان‌که در پدیدارشناسی، اثر فراتر از ابژهٔ عینی است). از این‌رو، در مقالهٔ

www.SID.ir

«پدیدارشناسی خواندن» (پوله، ۱۳۸۵) پیش از آنکه کتاب را چیزی مادی بداند، سلسله‌ای از انگاره‌ها و اندیشه‌ها در نظر می‌گیرد. از نظر پوله، دنیای داستان از دنیای مادی انعطاف‌پذیرتر است. همه‌چیز به یاری زبان، وارد دنیای ذهنی خواننده شده، برای او درونی می‌شود. در جهان کتاب، مورد بیرونی بی‌معناست. آنچه هست، نسبت من (خواننده) با موارد ذهنی و درونی است و بزرگترین امتیاز ادبیات آن است که فاصله را کاملاً از میان می‌برد. منتقد نقد مضمونی در پی یافتن رابطهٔ نویسنده و جهان پیرامونش، دنیای جسمانی و بیرون را حذف می‌کند و همه‌چیز را در رابطه‌ای نزدیک با آگاهی من قرار می‌دهد (نک. پوله، ۱۳۸۸: ۵-۳). منتقد دیگر به دنبال تعریف یک اثر نیست، بلکه در پی اندیشه‌ای است که پیش از اثر وجود داشته و از آن فراتر می‌رود. از دیدگاه پوله کنش آگاهی خلاق به‌گونه‌ای منظم با گذراترین فراوردهٔ آن آگاهی، یعنی تصاویر در متن ادبی، پیوند داده می‌شود و منتقد می‌کوشد گسترش اندیشهٔ نویسنده را، که همان «Cogito» یا عمل آگاهی نویسنده از طریق تصاویر است، از آن خود کند. از نظر همهٔ منتقدان نقد مضمونی، «مضامین اصلی یک اثر، آنها که معماری پنهان و ناپیدای آن را تشکیل می‌دهند و می‌توانند کلید نظام اثر را به ما بدهند، مضامینی هستند که غالباً در اثر گسترده شده، بسط یافته‌اند و بارها به شکل مشهود و استثنایی در اثر دیده می‌شوند و تکرارش در اینجا و آنجا بیان‌کنندهٔ وسواس و همّ‌وغم شاعرانه است» (بابک معین، ۱۳۸۹: ۲۰).

در نقد مضمونی، خواننده با مطالعهٔ اثر، تقریباً در هر سطر یک منشأ را می‌یابد که بیانگر آگاهی نویسنده به صورت اشکال، تصاویر و شبکه‌های کلامی درون اثر است و منتقد از آن با عنوان مضمون یاد می‌کند. پوله برای درک فضای اثر ادبی، به جستجوی درک مفاهیم زمان و مکان در آگاهی شاعر و نویسنده پرداخت. او معتقد بود برای پاسخ به سؤال بنیادی «من که هستم؟» باید ابتدا به سؤال‌های «چه کسی هستم؟»، «کجا هستم؟» و «در چه زمانی هستم؟» پرداخت (بابک معین، ۱۳۸۶: ۷۹). از این‌رو، وی می‌کوشید تا از خلال تصویرها، رنگ‌ها، بعضی اشکال، حرکت‌ها و عناصر دیگر که اغلب به صورتی وسواس‌گونه در شبکه‌های کلامی و تصویری اثر ظاهر می‌شوند، جهت‌گیری تخیل و آگاهی نویسنده را کشف کند و به فضای حاکم بر آثار ادبی بپردازد.

Archive of SID

www.SID.ir

۴- فضا در داستان *شازده‌احتجاب*

هر اثر هنری، سرشار از تصاویر و اشکال تکرارشونده‌ای است که جهان آگاهی نویسنده معطوف به آنهاست. کار اصلی منتقدِ نقدِ مضمونی، دریافت و فهم حس خالق اثر در مواجهه با جهان پیرامون اوست. منظور از فضا در این پژوهش چگونگی ادراک اشیا اشخاص و مکان‌ها از خلال تصاویر، اصوات، بوها و سایه‌روشن‌ها در آگاهی راوی است که در شبکه‌های کلامی و تصویری متن ظاهر می‌شوند و جهت‌گیری‌های اصلی تخیل و آگاهی نویسنده را نشان می‌دهند.

۴-۱- اشیا و آگاهی راوی

در ابتدای داستان، راوی در اتاقی تاریک نشسته‌است و با دیدن اشیا به یادآوری گذشته می‌پردازد. این صرفاً یک یادآوری ساده نیست. او ناخودآگاه از طریق اشیائی که در مرکز دیدش قرار دارد، به شکل تازه‌ای از حس کردن، دیدن و اندیشیدن دست می‌یابد و با خلق دوبارهٔ اشیا در خود و دادن زندگی به آنها بنابه ذهن خودش، هستی‌شان را از آن خود می‌کند. در داستان *شازده‌احتجاب*، رابطهٔ راوی با اشیا از همان صفحهٔ نخست داستان آشکار است. نویسنده با ذکر اشیا در کنار اشخاص، از اشیا به شکل یادگارهایی باارزش از گذشته که آگاهی راوی را به حرکت درمی‌آورند، استفاده می‌کند. یکی از این اشیا صندلی راحتی راوی است: «شازده‌احتجاب توی همان صندلی راحتی‌اش فرو رفته» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۷). اشیا با هویت افرادی که شیء با آنها همراه شده‌است، شباهت دارند (نک. همان: ۸، ۷۳، ۸۱) و نویسنده پیوسته بین اشیا و اشخاص داستانی تناظر ایجاد می‌کند، تا آنجا که باید گفت اشخاص هویتشان را از اشیا می‌گیرند: «تمام تنهٔ شازده تنها گوشه‌ای از آن صندلی اجدادی را پر می‌کرد و شازده صلابت و سنگینی صندلی را زیر تنه‌اش حس می‌کرد» (همان: ۹). در این تصویر با در نظر گرفتن تقابل میان وضعیت شازده و صلابت صندلی اجدادی می‌توان به موقعیت زوال‌یافتهٔ شازده در داستان پی‌برد. فخرالنساء نیز در ذهن راوی به واسطهٔ صندلی گردانش شناخته و تصویر می‌شود: «فخرالنساء، کتاب به دست، آن‌طرف توی همان صندلی راحتی گردانش نشسته بود»

Archive of SID

www.SID.ir

(همان: ۵۲، ۸۵). بنابراین اشیا به‌رغم آنکه نشان‌دهندهٔ جهان ذهنی راوی‌اند، درک بهتری از انسان‌ها را نیز برای او ممکن می‌سازند.

عکس‌های آویخته از دیوار نیز به صورت مضمون در داستان تکرار می‌شوند و تصویر مکان‌ها، اشخاص و لحظه‌ها را از عمق ذهن راوی بیرون می‌کشند. این عکس‌ها که به صورت تصاویری منقطع و بریده در داستان ظاهر می‌گردند، به‌منزلهٔ پلی برای ارتباط راوی (شازده) با گذشته‌اند و فضایی در داستان پدید می‌آورند که با واقعیت قابل مشاهدهٔ عکس‌ها در تضادند:

> پدربزرگ در قاب عکسش تکان می‌خورد، دست دراز می‌کند، عصایی برمی‌دارد و به قصد شماتت و تنبیه شازده به او نزدیک می‌شود. سپس نوبت به مادربزرگ، پدر، عمه‌ها، مادر و فخرالنساء می‌رسد که عکس‌هایشان در برابر نگاه شازده جان می‌گیرد. شبح عمه‌ها با لباس‌های بلند سیاه و چشم‌های سفید، شبح پدر که شلاق را به ساق چکمه‌اش می‌کوبد و گرد و خاک یورتمه رفتن اسبش توی هوا معلق می‌ماند، شبح مادر که با چادر قدی سیاه از میان زن‌هایی که چشم‌هایشان را موریانه خورده‌است، برمی‌خیزد؛ تمامی این تخیلات خوفناک جنبه‌ای اعجاب‌انگیز به فضای رمان می‌بخشند (قویمی، ۱۳۸۷: ۳۳۲).

بر این اساس، اشیا دیگر جوهره‌هایی منفرد نیستند، بلکه به واقعیتی نامتناهی اشاره دارند که از شیئیتشان فراتر می‌روند. آگاهی راوی، اشیا را پیش از آنکه عینی و بیرونی بشمارد، مدخلی برای کشف آگاهی خود می‌داند. از این‌رو، میان آنچه راوی بدان می‌اندیشد و اشیاءِ بیرونی جدایی نیست و تمایز میان درون و بیرون (شیئی که مورد تعمق قرار می‌گیرد و فردی که شیء را مورد تعمق قرار می‌دهد) از بین می‌رود و شناخت از دریچهٔ ذهن راوی‌ای صورت می‌گیرد که به عکس‌ها می‌نگرد؛ چنان‌که شازده پدربزرگ، مادربزرگ، پدر و مادر، عمه‌ها و حتی فخرالنساء را به واسطهٔ عکس‌ها دوباره می‌آفرینند. کتاب بزرگ جلدچرمی که نقش گزارشگر زندگی اجداد شازده را دارد نیز کامل‌کنندهٔ درک او از لحظه است:

> شازده به انگشت‌های سفید و کشیدهٔ فخرالنساء نگاه کرد. چهار انگشت فخرالنساء روی لبهٔ میز بود و دست دیگر...؟ شازده فهمید که پشت آن کتاب قطور پنهان است.
> - گفت: چه کتابی است؟
> - خاطرات جد والاتبارمان (همان: ۴۴).

Archive of SID

www.SID.ir

راوی از طریق کنار هم گذاشتن عکس‌های منفرد و گزارش و خاطراتی که فخرالنساء جسته و گریخته از کتاب قطور جلدچرمی برایش می‌خواند، به سطحی از آگاهی می‌رسد که در خود عکس‌ها و کتاب‌ها نیست:

[فخرالنساء] ورق زد و شازده حالا می‌دانست که در آن کتاب قطور نبود که پدربزرگ حتی نام منیره‌خاتون را فراموش کرده بود و گذاشت تا منیره‌خاتون با تمامی آن گوشت گرم و زنده‌اش باز زنده شود (همان: ۵۳).

اشیا، ایده‌ها، تصویرها و احساسات ناآشنا براساس زندگی ذهنی راوی کنار هم نظم می‌یابند و راوی به واسطهٔ آنها به نوعی از حالت روحی می‌رسد تا آنچه را در گذشته از سر گذرانده و حتی فراموش کرده‌است، یادآوری و به شکل کمابیش مشابهی تکرار کند؛ اما از آنجاکه جریان امور و درک ذهنی راوی از این جریانات، ادامهٔ سیر خطی زمان و دنیای بیرون نیست، تلاش او برای یادآوری و بازسازی از طریق اشیا به شکست می‌انجامد و جز خلأ و اضطراب نتیجه‌ای به‌دنبال ندارد.

۴-۲- مکان و فضاهای ذهنی

ژرژ پوله در آثار خود به چگونگی درک زمان و فضای نویسندگان متفاوت می‌پردازد. «او می‌خواست بداند نویسنده چگونه خود را با فضا و زمان تطبیق می‌دهد؟ و این سؤالی است که در *مطالعات دربارهٔ زمان انسانی*، *فاصلهٔ درونی*، *تغییرشکل‌های محیط و فضای مارسل پروست* مطرح می‌کند و درصدد برمی‌آید تا در آثار ادبی یک موقعیت مقدماتی را بازیابد که هر نویسنده به شیوهٔ خویش آن را بر عهده می‌گیرد» (فایول، ۱۳۷۴: ۲۹۰). او متأثر از باشلار با تأکید بر صور خیال مربوط به مکان، به یکپارچه و هندسی نبودن مکان و عدم تمایز قطعی میان مکان بیرونی و درونی می‌پردازد (نک. باشلار، ۱۳۸۸: ۱۲) و براساس مکان بیرونی، فضای ذهنی راوی را شرح می‌دهد. با آنکه خاطرات در زمان‌هایی معین رخ می‌دهند، «آنچه دقیق‌تر در یاد داریم، محل روی‌دادن آنهاست. خاطراتی که در ذهن‌ها جای گرفته‌اند، بیشتر به‌وسیلهٔ فضا به هم مرتبط یا از هم متمایز می‌شوند تا توسط زمان. این جای‌گیری خاطرات با وجودی که خانه‌ای نیستند که ما در آن پرورش یافته‌ایم، چیزهای بسیاری را از آنجا به وام گرفته‌اند» (کورت، ۱۳۹۱: ۲۵۸). از این‌رو، اتاقی که در آغاز داستان، شازده در آن تصویر می‌شود، صرفاً اتاق در معنای عینی و بیرونی آن

Archive of SID

www.SID.ir

نیست. این اتاق، مکانی است که راوی تنهایی‌اش را در آن سپری می‌کند و با دیدار اشیاءِ اتاق، آن را چون تجربه‌ای زندگی می‌کند، مکانی بریده و جدا از تمام عمارت که گرداگردش را دیوارها و قاب عکس‌ها گرفته‌اند. جهانی که از خودش تداوم می‌یابد. «هر رفتار ما در مکان زندگی، بُعد تازه‌ای به تجربهٔ زیستی ما می‌افزاید. صمیمیت این فضا، رؤیاپرداز را در پناه خود می‌گیرد و هم اینجاست که می‌توان به روان‌کاوی روان انسان پرداخت؛ چه به‌زعم باشلار روح خانه‌ای برای زیست است؛ فضای درونی ذهن. [...] از این منظر باید گفت خانه دیگر نه ابژه‌ای برای مطالعه و توصیف، که عنصری پویا برای دریافت آگاهانهٔ ذهن از محیط پیرامون است» (دوستی، ۱۳۹۱: ۴۸). امور درونی اتاق، امور درونی شازده است. سکوت و تنهایی تجربه‌شده در اتاق، تنهایی درونی شازده را نشان می‌دهد که در او متمرکز است. نویسنده با تشبیه اتاق به راوی، به این یگانگی اشاره می‌کند: «شازده می‌دانست که باز همان تب اجدادی است که به سروقتش آمده‌است. اما دلش راه نمی‌داد خودش را مثل آن اتاق درندشتی که جابه‌جا از همهٔ اشیاء عتیقه تهی شده بود به دست سرفه و تب بسپارد» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۸۱). شازده از فخری می‌خواهد فقط به اتاق‌ها برسد و آنها را مرتب کند (همان: ۱۰). اتاق برای شازده مکانی است که با آن انس دارد و تاریکی و بوی نایش نشان‌دهندهٔ فضای ذهنی اوست.

خانهٔ اجدادی نیز برای راوی چنین حکمی دارد. اتاق هفت‌دری با شاه‌نشین و شیشه‌های رنگی پنجره‌ها، درها و گل‌بوته‌های گچبری و دیوار و دو گوشواره و آینهٔ روی جرز دیوارها و کاسه‌بشقاب‌های قدیمی روی رف و چلچراغ‌ها و حوضی که وسط عمارت قرار دارد؛ نمادی از ناخودآگاه راوی است. این مکان که او را با خاطرات گذشته‌اش پیوند می‌زند، در انتهای داستان جای خود را به یک هفت‌دری با دیوارهای بلند و باغچه‌ای پر از علف‌های هرز می‌دهد. «خانه‌ای با دیوارهای بلند که درش هیچ‌وقت باز نیست» (همان: ۷۲).

دیوارها از دیگر اجزاءِ خانه‌اند که در سراسر اثر حضور دارند و به شکل مانعی گرد راوی را فراگرفته‌اند و بر او سایه می‌اندازند. ما تصویر این دیوارها را در زندگی شازده و فخرالنساء می‌بینیم: «باز همان دو دیوار سیاه و پرگود بر گرد شازده کشیده شد» (همان: ۳۱). کودکی شازده محصور این دیوارهاست. «خسرو می‌خواست بادبادکش را هوا کند. دو دیوار با چشم‌های موریانه‌خورده‌شان در دو طرف او نشسته بودند» (همان: ۳۱). دیوارها که

Archive of SID

www.SID.ir

نشان‌دهندهٔ ترس و عجز راوی‌اند، در داستان جایگزین دیوارهایی می‌شود که در خانهٔ جدید گرد فخرالنساء را می‌گیرد. درحقیقت شازده برای رهایی از دیوارهایی که محصورش کرده‌است، عمارت اجدادی‌اش را می‌فروشد و به‌جای آن خانه‌ای با دیوارهای بلند می‌خرد: «دیوارها بلند بود. خیلی گشتم تا این خانه را پیدا کردم» (همان: ۱۰۴)، «این خانه را خریدم. دیوارها را که دیدم پسندیدم» (همان: ۱۱۰). او می‌کوشد با محصور کردن فخرالنساء میان آن دیوارها، از ترس و حقارتش بگریزد: «خسرو همه‌اش در این فکر بود که چطور می‌تواند باز بگریزد» (همان: ۳۱).

اتاق و خانه در ذهن راوی به‌مثابه فضاهایی خلوت گاه جایشان را به مکان‌هایی بیرونی می‌دهند. خارج شدن انسان‌ها از قاب، اتاق، راه‌پله و راهرو، نشان‌دهندهٔ خارج‌شدن راوی از فضای درونی و قرار گرفتنش در فضایی میانه است. راوی به‌وسیلهٔ این فضای میانه پا به دنیای خیال می‌گذارد. پنجره نمونهٔ نخستِ چنین فضایی است. شازده در خلوت اتاقش به‌سر می‌برد و حاضر به گشودن پنجره‌ها نیست: «فخری این پرده‌ها را کیپ بکش نمی‌خواهم هیچ‌کدام از آن چراغ‌های لعنتی خیابان را ببینم» (همان: ۱۰). بیرون‌رفت از فضای درونی اتاق برای شازده، ابتدا با بازکردن پنجره‌ها و سپس به صورت رفت‌وآمد میان اتاق‌ها، راه‌پله‌ها و سرانجام بیرون رفتن شازده از خانه نشان داده می‌شود: «در را بسته بود و باز توی راه‌پله‌ها بود! امشب چه مرگش شده» (همان: ۷۴).

خارج‌شدن و فاصله‌گرفتن از فضاهای درونی، نمادی است از فاصله گرفتن راوی از زمان حال. راوی با کنده‌شدن از حال و توسل به گذشته در پی شناختی اطمینان‌بخش از اشیا، امور و اشخاص است. کوشش او برای چیرگی بر نیروهای ویرانگر زمان به جابه‌جایی و بی‌نظمی آن می‌انجامد و برای راوی نتیجه‌ای جز دلهره و اضطراب ندارد. رفت‌وآمد میان مکان‌ها که تا اواخر داستان هم ادامه دارد، با خبر مرگ شازده، متوقف می‌شود. راوی خسته از بازسازی گذشته، از کنکاش در زاویای ذهنش دست برمی‌دارد و تسلیم مرگ و آیندهٔ محتومش می‌شود:

> پله‌ها نمور و بی‌انتها بود و شازده که می‌دانست نتوانسته‌است، که پدربزرگ را نمی‌شود در پوستش‌جا داد، که فخرالنساء ... از آن‌همه دهلیز پایین‌تر و پایین‌تر می‌رفت. از آن‌همه پله که به‌آن دهلیزهای نمور می‌رسید و به آن سردابهٔ زمهریر و به شمد و خون و به آن چشم‌های خیره‌ای که بود و نبود (همان: ۱۱۸).

Archive of SID

www.SID.ir

۴-۳- رابطهٔ مکان و اشخاص

همواره بین تجربهٔ عینی و خاطره گسستی وجود دارد. مکان‌های موجود در یک خاطره از مکان‌های بیرونی، متفاوت‌اند و کوچک‌ترین وجه اشتراکی با مکان‌های بیرونی ندارند. یکی فرض کردن این مکان‌ها، ما را از درک بهتر و ادراک هنرمندانهٔ تصاویر ناتوان می‌کند.

شخصیت‌ها مانند مکان‌ها، اشیا و عمارت اجدادی از دریچهٔ ذهن راوی درک می‌شوند. درحقیقت شخصیت‌های داستانی با مکان‌ها گره خورده‌اند و از طریق آنها در ذهن راوی هویت می‌یابند. شازده، زمانی افراد را تصور می‌کند که در پس زمینه‌شان مکانی وجود داشته باشد. اشخاص اغلب در مکان‌های همیشگی‌شان حضور دارند و بدون مکان‌ها مفهومی ذهنی بیش نیستند. تصویر کردن فخرالنساء در صندلی گردان و تصویرهای مکرر او در دالانی سبز و پردرخت از نمونه‌های چنین تلاشی است. راوی فخرالنساء را اغلب با پیراهن تور چین‌دار روی صندلی گردانش می‌بیند: «شازده به پشت گردن سفیدش نگاه کرد... و بعد به صورت فخرالنساء که باز نشسته بود توی همان صندلی گردانش» (همان: ۵۲؛ همچنین نک. ۴۲، ۵۸ و ۹۳). فخری نیز همواره در اتاق و روبه‌روی آینه، در حال بزک‌کردن خود است: «فخری میز را چید و رفت توی اتاق خودش، کلید را زد و روبه‌روی آینه نشست. موهایش را شانه زد و همه را دسته کرد و ریخت روی شانهٔ راستش. چند طره را هم روی پیشانی‌اش ریخت و توی آینه نگاه کرد» (همان: ۶۰؛ همچنین نک. ۸، ۶۱، ۶۳، ۶۵ و ۶۶). فخرالنساء هم نیره‌خاتون را فقط از طریق دو چشم سیاه از لای درز در به یاد می‌آورد: «فخرالنساء فقط دو چشم سیاه یادش مانده بود. از لای درز در پیدا بوده. فقط نگاه می‌کرده و می‌رفته» (همان: ۸۹)؛ «فخرالنساء بوده و خانم‌جان و آن پدر زمین‌گیر با آن‌همه کتاب، یک باغچه و یک حوض و یک در که عمهٔ کوچک [نیره‌خاتون] از لای درز آن نگاه می‌کرده» (همان: ۹۰). مرادخان، نوکر اجدادی شازده، هم در صندلی چرخدارش تصویر می‌شود. بنابراین شخصیت‌ها در فضای ذهنی راوی، جایی را به خود اختصاص می‌دهند تا راوی بتواند آنها را به خاطر آورد و شخصیت‌های داستان *شازده‌احتجاب* نیز هیچ‌گاه بدون تصویر مکان‌هایی که افراد پی‌درپی در آن حضور داشته‌اند، ظاهر نمی‌شوند.

Archive of SID

www.SID.ir

مکانی که شخصیت‌های داستانی در آن تصویر می‌شوند، یگانه مکانی نیست که اشخاص در آن حضور می‌یابند. برای مثال پدربزرگ گاه آرمیده بر صندلی و گاه سوار بر اسب تصویر می‌شود. همچنین فخرالنساء در صندلی گردان و در مکان‌های مختلف در ذهن راوی حضور دارد؛ یک‌بار در کودکی و در بغل خانم‌جان در حالی که روی چهارپایه نشسته‌است (همان: ۸۶)، بار دیگر کنار کالسکهٔ چهاراسبه و یک‌بار هم در انتهای دالان سبزی از درختان:

هنوز پشت درخت‌ها، آن طرف، توی خیابان ریگ‌ریزی شده ایستاده بود [...] از پهلویش رد شدم، از آن طرف خیابان از کنار جوی آب. فقط به آب نگاه می‌کردم که یک دفعه گفت: «خسروخان نکند عاشق شده‌ای، هان؟» برگشتم خودش بود با همان لبخند و همان چشم‌ها و آن دو خط کنار لب‌ها. کاش از همین‌جا شروع می‌کردم، نه از آن عکس رنگ‌ورو رفتهٔ خانم‌جان، آن فواره و آن گلدان (همان: ۹۴).

راوی در جستجوی لایه‌های درونی ذهنش به سراغ اولین و شفاف‌ترین تصویر از فخرالنساء می‌رود. او برای شازده تنها از طریق همین تصویر مرکزی قابل بازیابی است. کم‌کم تصویرهای دیگری نیز به این تصویر مرکزی اضافه می‌شوند. بدین ترتیب فخرالنساء در سلسله‌ای از مناظر آشکار می‌شود که راوی برای کامل شدن تصویر ذهنی‌اش از او به آنها نیازمند است. در *شازده‌احتجاب* مکان‌های مختلفی چون خانه، اتاق، باغ، حوض، پله‌ها، راهروها و دیوارهای بلند در پس‌زمینهٔ حضور شخصیت‌ها قرار می‌گیرند که وجه اشتراک همهٔ آنها اشخاصی‌اند که در آن حضور دارند. پوله در فضای پروستی می‌نویسد:

افراد مکان‌هایی را که در آنها پدیدار می‌شوند به دور خود می‌گیرند، آن‌چنان که آدمی جامهٔ خود را که هم پوشش و هم وجه مشخصه‌اش است به تن می‌گیرد. مکان‌هایی وجود دارند که تصاویر اشخاص را مشخص می‌کنند و به ما پشتوانهٔ ذهنی لازم را می‌بخشند و به کمک این پشتوانه می‌توانیم در فضای ذهنی‌مان جایگاهی به این افراد ببخشیم، آنها را وارد خیال‌پردازی‌هایمان کنیم و به خاطر آوریم (پوله، ۱۳۹۰ب: ۳۴).

صحنه‌های داستان به‌رغم دوری از هم، دنیای ذهنی راوی را تداعی می‌کند و ذهن راوی برای تجسم خیال یا خاطره‌ای از افراد، به صورت غیرارادی، مجموعه‌ای از دو یا چند صحنه را که مربوط به یک شخص واحد است، کنار هم می‌چیند تا به واسطهٔ آنها و

Archive of SID

www.SID.ir

مشاهدهٔ تغییر حالاتشان در مکان‌ها به درکی ملموس از آنها دست یابد و جنبهٔ عینی به آنها ببخشد.

۴-۴- بوها و صداها به‌مثابه تصویرهای ناخودآگاه

ارتباط راوی با دنیای پیرامونش، از طریق تجاربی است که حواسش را درگیر می‌کند. این تجارب حسی، یادآور خاطراتی است که فراتر از لحظهٔ حال قرار دارند و با همراهی انبوهی از تصاویر زنجیره‌ای معرف ناخودآگاه راوی‌اند. از این‌رو، در این ارتباط، راوی حسگر و بیننده‌ای است که فضای پیرامونش را از طریق بوها، صداها و سایه‌روشن‌ها درک می‌کند.

۴-۴-۱- صداها

صداهای درون داستان، تکرار مضمون اضمحلال و فرسودگی موجود در ذهن راوی است. یکی از این صداها، صدای سرفه‌های پدربزرگ، مادربزرگ، پدر، فخرالنساء و حتی خود شازده است که در سراسر اثر تکرار می‌شود (نک. گلشیری، ۱۳۸۴: ۹، ۱۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۲، ۳۴، ۳۸، ۶۰، ۶۶، ۷۳، ۸۵، ۱۱۶، ۱۱۷). سرفه‌ها نشانهٔ سل موروثی اجداد شازده است و با وقفهٔ میان گذشته و اکنون، سرنوشت محتومش را به او یادآوری می‌کند. درماندگی و پریشانی راوی در لحظهٔ حال با سرفه‌ها نشان داده می‌شود و نمایندهٔ گذشته‌ای فرسوده و آینده‌ای رو به نابودی است:

> شازده می‌فهمید که باز همان تب اجدادی است که به سروقتش آمده است. اما دلش راه نمی‌داد که خودش را [...] به دست سرفه و تب بسپارد (همان: ۹).

از دیگر صداهایی که این اضمحلال درونی را یادآوری می‌کند، صدای تیک‌تاک ساعت است (نک. همان: ۱۱،۱۵، ۱۷). زمان در داستان *شازده‌احتجاب* «با تیک‌تاک‌های ساعت مچی قابل سنجش نیست و جریان نامنظم خاطرات و رؤیاهاست» (حسن‌لی و قلاوندی، ۱۳۸۸: ۱۲). به عبارت دیگر، «زمان در این‌گونه داستان‌ها به معنی رشته‌ای از حوادث پشت سرهم نیست، بلکه جریانی دائمی در ذهن انسان است که در آن وقایع گذشته در حرکتی سیال، مدام به زبان حال اندیشیده می‌شوند» (ایدل، ۱۳۷۴: ۳۷) و از آنجاکه هر خاطره در زمان و مکان شکل می‌گیرد، مکان‌ها و زمان‌ها در جریان داستان

Archive of SID

www.SID.ir

دور و نزدیک می‌شوند. «تقدم و تأخر حوادث داستان نیز براساس همین زمان درونی است. همین زمان است که نیروی پیش‌برندهٔ حوادث محسوب می‌شود. چنین داستان‌هایی، وقایع بیرونی ذهن را با دنیای درون می‌آمیزند» (ستاری و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۵۰). بدین ترتیب گذشته، حال و آینده جانشین یکدیگر می‌شوند. درواقع همین امر نیز نویسنده را ناگزیر می‌کند تا برای انتقال فضای مورد نظر از روش سیال ذهن بهره گیرد. بنابراین ساعت با ضربه‌های نامنظم و سمجش با زمان ذهنی داستان تقابل دارد:

ساعت جد کبیر را برداشت، کوک کرد. صدای تیک و تاک بلند شد. ساعت پدربزرگ و پدر را و بعد ساعت‌های جیبی را هم کوک کرد. [...] ساعت پدربزرگ زنگ زد بلند و مقطع (همان: ۱۱).

آواز بی‌وقفهٔ جیرجیرک‌ها در داستان نیز در پیوند با زمان خطی و ساعتی است (نک. همان: ۱۶) که با صدای زنجره‌ها و موریانه‌ها و موش‌ها در پایان داستان، تداوم می‌یابد: «صدای جویدن موش‌ها را هم شنید. سرفه‌های خشک و کشدار شانه‌های شازده را لرزاند» (همان: ۱۱۷). این صداها روایتگر کوشش ناموفق راوی برای غلبه بر زمان بیرونی و نظم‌بخشی به آن براساس فضای ذهنی‌اش است.

صدای چوب‌دستی و صندلی چرخدار مراد، نوکر آبا و اجدادی شازده، از دیگر صداهایی است که در ناخودآگاه راوی رسوخ کرده‌است. حضور او و صندلی چرخدارش در داستان با اندیشهٔ مرگ همراه است؛ مرگی که در ناخودآگاه راوی جایگیر شده‌است: او همراه غژغژ صندلی چرخدارش خبر مرگ اعضای فامیل را به شازده می‌دهد: «مرادخان وقتی خبر مرگ پدر را آورد به شازده گفت: همه رفتنی‌اند شازده» (همان : ۱۱۶). «و صندلی چرخدار مظهری می‌شود از گردش چرخ سرنوشت دودمان احتجاب» (حسینی، ۱۳۷۲: ۹۷). صدای غژغژ چرخ‌ها شازده را رها نمی‌کند و به‌مثابه مرگی است که از همهٔ فضای خانه شنیده می‌شود: «تا وقتی که با کلیدش در را باز کرده بود، صدای چرخ‌ها توی گوشش بود» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۸). صدای تق‌تق چوب‌های زیر بغل مراد و غژغژ صندلی چرخدارش تکمیل‌کنندهٔ هراس راوی از این فروپاشی درونی است:

مگر ول‌کن بود؟ ظهر نشده بود با همان صندلی چرخدارش می‌آمد. از خیابان وسط باغ می‌گذشت [...] و من که صدای غژغژ چرخ‌ها را می‌شنیدم می‌فهمیدم باز آمده‌است تا بگوید: «شازده‌جون، غلامرضاخان عمرش را داد به شما» (همان: ۲۲).

Archive of SID

www.SID.ir

او پس از آنکه خبر مرگ همهٔ اعضای فامیل را به شازده می‌رساند، در اواخر داستان مرگ فخرالنساء و خود شازده را نیز به او اطلاع می‌دهد؛ بنابراین مراد یادآور گذشتهٔ نابودشده و اکنونی در حال زوال است و صدای صندلی چرخدارش حتی پس از مرگ شازده نیز در ذهنش ادامه دارد:

شازده صدای عوعوی سگ‌ها را شنید و صدای حرکت چرخ‌ها را روی قالی و بعد صدای باز و بسته شدن در را. چرخ‌ها روی کاشی‌های سرسرا غژغژ صدا می‌کرد و روی پله‌ها (همان: ۱۱۸).

۴-۴-۲- بوها

هرگونه ادراک و تجربه در گذشته، مرجعی برای چگونگی درک علائم و محرک‌های محیط فعلی محسوب می‌شود. بخشی از ادراک ما نسبت‌به اشیا و ویژگی‌های بیرونی، از طریق عنصر بویایی انجام می‌گیرد. بوها از عوامل مؤثر در ادراک‌اند و باعث فراخوانی حافظه می‌شوند؛ به همین سبب دیدار مجدد اشیا، براساس خاطرات و بوها منجر به درک جدیدی از آنها در لحظه می‌شود که تا حدی مطابق با همان خاطرهٔ قبلی است.

بوی نای اتاق راوی (شازده) به‌عنوان حافظهٔ عاطفی راوی نشان‌دهندهٔ پوسیدگی و اضمحلال اجداد شازده است و از مضامین تکرارشوندهٔ داستان به شمار می‌آید: «بوی نا اتاق را پر کرده بود» (همان: ۹). بوی دیگری که راوی با مرور خاطرات گذشته به یاد می‌آورد، عطر گل‌ها و کاج‌ها در عمارت اجدادی است. این عطر یادآور دوران اقتدار اجداد شازده است و با فروش عمارت اجدادی و نقل مکان به خانهٔ جدید، هم‌زمان با سقوط و نابودی این خاندان، جایش را به بوی علف‌های هرز می‌دهد (همان: ۷۰). بنابراین می‌توان گفت بوهایی که در داستان به صورت مضامینی مکرر آمده‌اند و در سراسر آن بسط یافته‌اند، تکمیل‌کنندهٔ شبکهٔ مفهومی تصاویر موجود در داستان و نمادی از مضامین اصلی و مرکزی آگاهی راوی‌اند.

۴-۵- سایه‌روشن‌های لرزان خاطره

در داستان *شازده‌احتجاب* خاطرات به صورت جلوه‌های نورانی و سایه‌روشن‌هایی در ذهن راوی حضور می‌یابند. این سایه‌روشن‌ها سبب رازوارگی مکان‌ها، اشخاص و اشیا در داستان می‌شوند و حضوری لحظه‌ای از گذشته را برای راوی فراهم می‌آورند:

www.SID.ir

شازده‌احتجاب می‌دانست که فایده‌ای ندارد، که نمی‌تواند، که پدربزرگ مثل همیشه، مثل همان عکس سیاه‌وسفیدش خواهد ماند: مثل پوستی که توی آن کاه کرده باشند. سطحی که دور از او و در آن‌همه کتاب و عکس و روایت‌های متناقض به زندگی‌اش ادامه خواهد داد. اما می‌خواست بداند، به خاطر خودش و فخرالنساء هم که شده بود می‌خواست بفهمد که پشت آن پوست، پشت آن سایه‌روشن عکس و یا لابه‌لای سطور آن‌همه کتاب (همان: ۱۶).

عکس‌ها صرفاً یادآور واقعیتی در گذشته نیستند، بلکه راوی با دیدن آنها به آفرینش جنبه‌های مختلف واقعیت و بازسازی آن در حال می‌پردازد: «بعد خانم‌جان می‌میرد، سر سجادهٔ نماز یا توی رختخواب یا روی ایوان. فرقی نمی‌کند، می‌میرد» (همان: ۹۲). راوی ابتدا از طریق خاطراتی که عکس‌ها تداعی می‌کنند، تا حدودی به اصالت اجدادی‌اش پی می‌برد:

پدر پشت آن لباس نظامی بود و پشت دودی که حلقه‌حلقه از دهانش بیرون می‌داد و پشت آن چشم‌های سیاه سرمه‌کشیدهٔ زن‌ها و یا پشت درخت‌ها. سایهٔ درخت‌ها تمام عرض خیابان ریگ‌ریزی‌شده را می‌پوشاند. آن دورها تاریک‌تر می‌شد. شاخ و برگ‌ها مثل طاق ضربی روی خیابان خم شده بود (همان: ۳۰).

اما این قاب‌عکس‌های مجزا و غبارگرفته ضخیم‌تر از آن‌اند که راوی را در یادآوری و بازسازی دقیق خاطرات یاری دهند؛ قاب‌ها، گرد و غبار روی آنها و همچنین تاریکی مکان‌ها نمادی از ابهام و بی‌ثباتی تصاویر است و راوی را از بازسازی واقعیت از طریق عکس‌ها ناامید می‌کند:

با گردآوردن این جمله‌های نامربوط و گسسته و آن حرکاتی که تنها در لحظهٔ وقوع دارای ارزش است چطور می‌توان به عمق گوشت و پوست و رگ و عصب یک آدم رسید؟ یا کسی را از سر نو ساخت؟ (همان: ۱۰۳).

وجود فاصله میان ذهن راوی و خاطرات گذشته به ایجاد سایه‌روشن‌هایی از اشخاص، اشیا و مکان‌ها در داستان منجر می‌شود. سایه‌روشن‌ها نمودهای گوناگونی از واقعیت را ذهن راوی به‌وجود می‌آورند که درواقع تکه‌هایی از دنیایی واحد هستند که به صورت قطعاتی از هم گسسته و با جلوه‌هایی نورانی و سایه‌روشن‌ها در ذهن راوی پدیدار می‌شوند.

آشکارترین نمونهٔ چنین جلوه‌ای را در تصویر فخرالنساء می‌بینیم. مجسم‌کردن فخرالنساء از طریق سایه‌هایی لرزان در ذهن راوی صورت می‌گیرد. راوی دلخوش به

Archive of SID

www.SID.ir

تصویرکردن فخرالنساء از طریق عکس نیست: «کاش از همین‌جا شروع می‌کردم نه از آن عکس رنگ‌ورو رفتهٔ خانم‌جان و آن فواره و آن گلدان» (همان: ۹۴). بنابراین از طریق تغییر حالت‌های فخرالنساء در دیدارهای گوناگونش و برقراری رابطه بین این تصاویر و عکس‌هایش، در خیال خود او را از سر نو می‌سازد.

این‌گونه است که در ذهن راوی، فخرالنساء جز از طریق تصویری مینیاتوری و مبهم تداعی نمی‌شود: «شازده نگاه کرد به خطوط نازک و مینیاتوری صورت فخرالنساء که آن‌همه نزدیک و دور بود...» (همان: ۴۳؛ همچنین نک. ۴۲ و ۵۷)؛ «شازده ایستاد. خطوط نرم و لغزندهٔ شانه‌ها را دنبال کرد و خطوط محو دو بازو را که پشت پیراهن تور بود» (همان: ۴۲). راوی می‌کوشد تا چهرهٔ فخرالنساء را روشن کند و نور را به ژرفای تیرهٔ ناخودآگاهش سوق دهد. به همین منظور است که جستجوی او از تاریکی آغاز می‌شود: «وقتی آدم به تاریکی نگاه می‌کند. به آنجا، می‌داند که چه چیزها ممکن است باشد، اما نمی‌داند چه‌ها می‌گذرد. برای همین است که در تاریکی خیلی خبرهاست» (همان: ۱۰۹). این جستجو، مربوط به لحظه‌ای است که فخرالنساء از قاب پنجره به تاریکی نگاه می‌کند: «شب‌هایی که دیروقت می‌آمدم می‌دانستم که کنار پنجره نشسته‌است، توی تاریکی... به تاریکی نگاه می‌کرده» (همان: ۱۰۹).

راوی ناتوان از برگزیدن تصویرها و نمودهای راستین و دروغین فخرالنساء، سعی در فراهم ساختن تصویری روشن از او دارد: « چه نوری! فخرالنساء حتماً پلک نمی‌زد. گفت: "شمعدان‌ها را هم روشن کن." اشاره کرد با همان دستی که ... نکرد. من گفتم این چه کاری است، فخرالنساء؟ گفت: "مگر چی شده؟ شازده؟" چشم‌هایش پیدا نبود. هیچ وقت درست پیدا نبود. شعله‌ها توی شیشه‌های عینکش می‌لرزید» (همان: ۱۱). راوی می‌کوشد تا از طریق تیرگی اشخاص و مکان‌ها که به‌تدریج جای خود را به شفافیت می‌دهند، گوشه‌های پیدا و پنهان، اشخاص و اشیا را - که گاه در سایه پدیدار می‌شوند و گاه در نور می‌درخشند - دریابد و به درک همه‌جانبه‌ای از آنها برسد. او می‌کوشد تا با نگاه کردن به سایه‌روشن تصویرهای فخرالنساء و درک نمودهای گوناگون او، به واقعیتش دست یابد:

> از توی درخت‌ها همان‌جا که سایه بود و جابه‌جا چند لکه نور روی برگ و شاخه‌ها. صدای گنجشک‌ها هم می‌آمد. یک شاخه از درخت شکستم. آنجا بود. در انتهای آن دالان سبز طولانی، توی روشنایی خیرکنندهٔ آفتاب که چشم را می‌زند. هنوز ایستاده بود و نگاه می‌کرد (همان: ۹۴).

Archive of SID

www.SID.ir

پدیداری فخرالنساء در تاریکی و روشنایی حافظهٔ راوی، سبب می‌شود تا او بتواند فخرالنساء را از جنبه‌های گوناگون بنگرد. این امر درنهایت سبب ایجاد تصاویری تکه‌تکه از فخرالنساء می‌شود: «فخرالنساء پشت آن بلورهای الوان تکه‌تکه شده بود» (همان: ۷۶). از این منظر سایه‌روشن‌ها نماد یک چیز است که در ذهن راوی به صورت جهانی متکثر نمود می‌یابد و به ایجاد تصاویری لرزان می‌انجامد که اگرچه شناختی اطمینان‌بخش از اشیا و اشخاص به‌دست نمی‌دهد، تنها منبع شناخت راوی از دنیای پیرامونش است:

> دو خط قاطع گردنش هیچ وقت خم نمی‌شد. خط‌ها به خط شانه می‌رسید و به دست‌ها که پشت آن پیراهن تور سفید بود و نبود (همان: ۱۰)؛ فخرالنساء ایستاده بود کنار کالسکهٔ چهاراسبه [...] با همان چشم‌هایی که از پشت شیشه‌های درشت عینک نگاه می‌کرد و نمی‌کرد (همان: ۱۰).

مثال خوب دیگری از شخصیت‌های داستانی که مانند فخرالنساء به صورت تصاویری تکه‌تکه در ذهن راوی حضوردارند، منیره‌خاتون است (نک. همان: ۷۳، ۹۶). راوی از تصویر فخرالنساء به منیره‌خاتون می‌رسد و از هم‌زمانی این دو یادآوری به شگفت می‌آید: «آب موج برداشته بود [...] فقط توی موج را نگاه می‌کرد. چی را می‌دید؟ چرا به منیره‌خاتون رسیدم؟... فخرالنساء» (همان: ۹۷). آب مواج حوض در پس‌زمینهٔ تصویر منیره‌خاتون نشان بی‌ثباتی تصاویر ذهنی راوی است: «صورت منیره‌خاتون بود که کش می‌آمد، موج بر می‌داشت و می‌شکست؟» (همان). این واقعیت نه‌تنها دربارهٔ فخرالنساء و منیره‌خاتون، که دربارهٔ همهٔ شخصیت‌های رمان، حتی اشیا و عمارت اجدادی شازده نیز صدق می‌کند. یادآوری خودآگاه یا ناخودآگاه خاطرات به لرزش مکان‌ها و افراد می‌انجامد و سبب ایجاد تصاویر مواج و لرزان در داستان و آگاهی راوی می‌گردد. لرزش باد، سایهٔ امواج و تصاویر مبهم و تاریک، نماد چندوجهی بودن و کثرت چنین توصیفاتی است. تکان چلچراغ‌ها و تکان آب حوض که منیره‌خاتون از طریق آن تصویر می‌شود و حتی لرزش تصاویر فخرالنساء در باد نیز تکرار همین مضمون در داستان است:

> صدای بلور در میان آن‌همه صدا غلت خورد، دوید و اوج گرفت، پخش شد و تمام صداها را در برگرفت و بعد تنها صدای بلور فرومی‌ریخت که در تداوم نامنظم و سمج آن‌همه تیک‌تاک تکه‌تکه می‌شد» (همان: ۱۳)؛ هر سه تا چلچراغ‌ها آمده بودند پایین، تکان می‌خوردند (همان: ۷۳). باد می‌افتاد توی موها و توی دامن لباس ارمکش. کیفش را تکان می‌داده. خانم‌جان حتماً دو دستش را باز می‌کرده نوه‌اش را می‌دیده که چطور با آن پاهای کوچکش دارد می‌دود. موهایش

Archive of SID

www.SID.ir

را می‌دیده که باد... بعد بغلشمی‌کرده [...] با انگشت پیر و لرزانش چند طرهٔ مو را، که روی پیشانی نوه‌اش بوده، عقب می‌زده. همین‌جورها بوده، شاید (همان: ۹۱).

بنابراین درک راوی از اشیا، آثار و حتی افکار آدم‌ها صورتی تکه‌تکه به خود می‌گیرد. گویی همه‌چیز به کوچک‌ترین فضای ممکن تبدیل شده‌است و اکنون راوی (شازده) با برقراری رابطهٔ بین عکس‌ها و تصاویر، به بازسازی این اجزای تکه‌تکه در حافظه می‌پردازد. در حقیقت چنین نگاهی به مکان‌ها، اشیا و اشخاص، ادامهٔ درک تکه‌تکهٔ راوی از زمان است که هرگز بازسازی دوبارهٔ آنها، به صورت زنجیره‌ای واحد و کامل، ممکن نیست.

۵- نتیجه‌گیری

نقد مضمونی با تکیه بر متن، به جستجوی جهان آگاهی نویسنده می‌پردازد. از نظر همهٔ منتقدان نقد مضمونی، مضامین اصلی یک اثر، تصاویری هستند که غالباً در اثر گسترده شده‌اند و بارها به شکل مشهود و خاص تکرار می‌شوند. کنش آگاهی خلاق به‌گونه‌ای منظم با گذراترین فراوردهٔ آن آگاهی، یعنی تصاویر در متن ادبی، همراه است و منتقد را قادر می‌سازد تا از طریق آن به جهان‌آگاهی نویسنده دست یابد. از دیدگاه پوله، در هر اثر ادبی یک موقعیت مقدماتی وجود دارد که هر نویسنده به شیوهٔ خودش آن را بر عهده می‌گیرد. از نظر او درک این موقعیت، جز از طریق کشف فضایی که نویسنده با مضمون‌های مکرر بدان می‌پردازد، امکان‌پذیر نیست.

این بررسی، با رویکرد نقد مضمونی و نگرش ژرژ پوله، نشان می‌دهد که راوی داستان *شازده‌احتجاب*، گذشتهٔ خود را مانند قاب‌های مجزا از هم تصویر می‌کند. تکان چلچراغ‌ها، لرزش تصاویر در باد و حتی تکان آب حوض در داستان، تکرار مضمون درک تکه‌تکهٔ راوی از اشیا، اشخاص و دنیای پیرامونش است. چنین نگاهی که تداوم نگاه تکه‌تکهٔ راوی به زمان است، سبب می‌شود تا دنیای او از طریق آدم‌های تکه‌تکه در مکان‌ها و زمان‌هایی تکه‌تکه قابل بازیابی باشد. درحقیقت چنین تصویری از جهان، بازتابی از گذشتهٔ رو به اضمحلالی است که در آگاهی راوی حضور دارد و اشیا پیش از آنکه حضوری عینی و بیرونی داشته باشند، مدخلی برای کشف آگاهی راوی‌اند. او با نگاه

Archive of SID

www.SID.ir

کردن به قاب‌های عکس به درک دوبارهٔ اشخاص و اشیاءِ پیرامونش می‌پردازد و این امر تغییرات عمیقی در شناخت و آگاهی‌اش ایجاد می‌کند.

صداها، بوها و سایه‌روشن‌ها در داستان *شازده‌احتجاب* با بازسازی جنبه‌های مختلف واقعیت در لحظهٔ حال، حضوری لحظه‌ای از گذشته را برای راوی فراهم می‌آورند و نویسنده را ناگزیر می‌کنند تا برای خلق چنین فضایی از شیوهٔ سیال ذهن بهره گیرد. شازده با آویختن به گذشته و حرکت به سمت جهان بیرون از لحظه، برای شناختی عمیق‌تر از جهان پیرامونش، فاصلهٔ زمانی گذشته و حال را از میان برمی‌دارد؛ اما چون میان حال و تصاویر گذشته همیشه فاصله‌ای وجود دارد، این جستجو به شناختی کامل نمی‌انجامد و او را با خلأ و تاریکی مواجه می‌کند؛ بنابراین کوشش راوی برای بازسازی لحظه‌ای دلخواه، با شکست همراه است و جز تشویش و اضطراب نتیجه‌ای ندارد.

در پایان تصریح این نکته ضرورت دارد که نقد مضمونی اثر هنری را ابزاری برای آشکار کردن واقعیت خالق آن می‌داند؛ بنابراین بازگشت به گذشته و درک دیگرگون از زمان را می‌توان به‌عنوان ویژگی بارز داستان‌های گلشیری، مبتنی بر کیفیت دنیای منحصربه‌فرد و انتزاعی خاص او دانست که با تجربهٔ شازده از زمان همخوانی دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۲)، *ساختار و تأویل متن*، جلد دوم، تهران: مرکز.

ایدل، لئون (۱۳۷۴)، *قصهٔ روان‌شناختی نو*، ترجمهٔ ناهید سرمد، تهران: شباویز.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.

ایوتادیه، ژان (۱۳۹۰)، *نقد ادبی در قرن بیستم*، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.

بابک معین، مرتضی (۱۳۸۶)، «از نقد تخیلی تا نقد مضمونی»، *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، شمارهٔ ۳، صص ۹۰-۷۳.

ـــــــــــ (۱۳۸۹)، *آراء، اندیشه‌ها و روش‌شناسی ژرژ پوله (نقد مضمونی)*، تهران: علمی.

باشلار، گاستون (۱۳۷۷)، «پدیدارشناسی شعر»، ترجمهٔ علی مرتضویان، *فصلنامهٔ ارغنون، شمارهٔ ۱۴*، صص۱۴۶-۱۲۹.

ـــــــــــ (۱۳۸۸)، *دیالکتیک درون و برون*، ترجمهٔ امیر مازیار، تهران: فرهنگستان هنر.

پوله، ژرژ (۱۳۸۵)، «پدیدارشناسی خواندن»، ترجمهٔ محبوبه خراسانی، *مهراوه*، سال دوم، شمارهٔ ۵، ۶ و ۷، صص۷۸-۵۵

ـــــــــــ (۱۳۹۰الف) *آگاهی نقد*، ترجمهٔ مرتضی بابک معین، تهران: علمی.

ـــــــــــ (۱۳۹۰ب) *فضای پروستی*، ترجمهٔ وحید قسمتی، تهران: ققنوس.

حسن‌لی، کاووس و قلاوندی، زیبا (۱۳۸۸)، «بررسی تکنیک‌های روایی در رمان *شازده‌احتجاب* هوشنگ گلشیری»، *فصلنامهٔ ادب‌پژوهی*، شمارهٔ ۷ و ۸، صص ۲۵-۷.

حسینی، صالح (۱۳۷۲)، *بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده‌احتجاب*، تهران: نیلوفر.

خاتمی، محمود (۱۳۹۰)، *زیبایی‌شناسی از منظر پدیدارشناسی*، تهران: فرهنگستان هنر.

خطاط، نسرین (۱۳۸۷)، «نقد مضمونی و چشم‌انداز کنونی آن: از ژان پیر ریشارد تا میشل کولو»، *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، شماره ۸، صص ۱۱۲-۹۹.

دوستی، فرزانه (۱۳۹۱)، «شاعرانگی فضا در من ژانت نیستم»، *کتاب ماه ادبیات*، شمارهٔ ۶۷، صص ۵۲-۴۸.

دهقانی، حسام (۱۳۸۸)، «پدیدارشناسی هرمنوتیکی شعر: بازخوانش شعر دیوار اثر احمد شاملو»، *فصلنامهٔ زبان و ادب فارسی*، شمارهٔ ۴۲، صص ۱۶۴-۱۳۳.

ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۲)، *مقالاتی دربارهٔ پدیدارشناسی هنر، مدرنیته*، تهران: نشرساقی.

ستاری، رضا؛ عزیزی، محمود و بنی‌کریمی، مریم (۱۳۸۹)، «بررسی تقابل مدرنیسم و اسطوره در آثار گلشیری»، *فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی*، سال چهاردهم، شمارهٔ ۴۶، صص ۱۵۹-۱۴۵.

Archive of SID

www.SID.ir

فایول، روژه (۱۳۷۴)، *نقد ادبی (در فرانسه از قرن شانزدهم تا عصر حاضر)*، ترجمهٔ علی‌اصغر سیدیعقوبی، تبریز: دانشگاه تبریز.

قویمی، مهوش (۱۳۸۷)، «بوف کور و شازده احتجاب: دو رمان سورئالیست»، *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، شمارهٔ ۵۷، صص ۳۳۴-۳۱۷.

کالر، جاناتان (۱۳۹۰)، *تئوری ادبی*، ترجمهٔ حسین شیخ‌الاسلامی، تهران: افق.

کورت، وسلی (۱۳۹۱)، *زمان و مکان در داستان مدرن*، ترجمهٔ فرناز گنجی و محمدباقر اسماعیل‌پور، تهران: آوند دانش.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۴)، *شازده‌احتجاب*، تهران: نیلوفر.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، « باشلار، بنیان‌گذار نقد تخیلی»، *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، شمارهٔ ۳، صص ۷۲-۵۳.

هارلند، ریچارد (۱۳۸۵)، *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت*، ترجمهٔ علی معصومی و شاپور جورکش، تهران: چشمه.

Archive of SID

www.SID.ir