

تحلیل و بررسی شازده احتجاب گلشیری با دیدگاه ساختگرایانه

مریم سیدان

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

چکیده

ساختگرایان ادبیات را دارای ساختاری یکسان با زبان می‌پندارند و در پی گردآوری قواعد نحوی ویژه‌ای برای آن هستند. ساختگرایی در داستان، بیشتر به بررسی عنصر روایت می‌پردازد. روایت‌شناس ساختگرا در پی گردآوری ساختار روایی منسجم و واحدی از حوزه‌های گوناگون داستان است. در این مقاله، یکی از برجسته‌ترین رمان‌های فارسی، *شازده احتجاب*، (۱۳۴۸) نوشته هوشنگ گلشیری با توجه به برخی دیدگاه‌های منتقدان ساختگرا همچون ژنت، گرماس، برمون، تودوروف و بارت تحلیل شده است. برای این منظور، ساختار *شازده احتجاب* در سه سطح بررسی شده است: در سطح نخست که عنوان آن «راوی و زاویه دید در *شازده احتجاب*» است، زاویه دید، شیوه روایت و راوی یا راویانی بررسی شده که *شازده احتجاب* را روایت می‌کنند. سطح دوم به بررسی ساختار روایی *شازده احتجاب*، و سطح سوم به تحلیل ساختاری این داستان نظر دارد.

واژه‌های کلیدی: ساختگرایی، ساختار، *شازده احتجاب*، گلشیری.

۱. درآمد

ساختگرایی^۱ در علوم گوناگون در پی دستیابی به نظام و ساختاری واحد برای پدیده‌هایی است که به یک گونه یا نوع ویژه تعلق دارند. ساختار^۲ را می‌توان نظامی انگاشت که در آن تمامی اجزا با یکدیگر پیوسته‌اند. تمامی اجزای ساختار یک پدیده به کل نظام آن و کل نظام به تک تک اجزای خویش وابسته‌اند. بنابراین، برای درک ساختار یک پدیده، ابتدا باید اجزای آن و چگونگی ارتباط آن‌ها را با یکدیگر بررسی کرد و سپس از دلالتی بحث کرد که در کلیت ساختار آن پدیده هست (گلدمن،^۳ ۱۳۸۲: ۹-۱۰). ساختگرایان می‌خواهند نشان دهند که آنچه در ظاهر، به نظر طبیعی می‌آید، در واقع مصنوعی است و توسط انسان پدید آمده است و می‌توان آن را به واحدهای کوچک‌تر تقسیم (گرین و لیبهان،^۴ ۱۳۸۳: ۹۸)، و روابط میان آن را مشخص کرد.

متفکران ساختگرا که در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰م. به گسترش نظریات خود می‌پرداختند، هرگز نه نام ساختگرا به خود اطلاق کردند و نه مکتبی با عنوان ساختگرایی تشکیل دادند. آثار و اندیشه‌های آنان در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰م. از فرانسه به انگلستان و آمریکا رفت و عنوان ساختگرایی به خود گرفت (کالر،^۵ ۱۳۸۲: ۶۶).

ریشه‌های ساختگرایی ادبی را که در دهه ۱۹۶۰م. به شکوفایی رسید، بیش از هر چیز باید در زبان‌شناسی^۶ و به‌ویژه دیدگاه‌های فردینان دو سوسور^۷ جست. منتقدان ساختگرا با در نظر گرفتن الگوی زبان‌شناسی، در پی عرضه تعریفی دستوری برای ادبیات بودند. در واقع، ساختگرایان ادبیات را دارای ساختاری یکسان با زبان می‌پندارند و در پی تدوین قواعد نحوی ویژه‌ای برای آن هستند؛ برای مثال اگر ارکان اصلی جمله‌ای را از لحاظ دستوری، فاعل، مفعول و فعل فرض کنیم، می‌توان این قاعده را به داستان نیز تعمیم داد. در داستان شخصیت اصلی، فاعل است. آنچه شخصیت اصلی در پی دستیابی به آن است، مفعول، و اعمالی که فاعل در راه رسیدن به مفعول در پیش می‌گیرد، فعل به‌شمار می‌آید.

ساختار هر متن را می‌توان از جنبه‌های گوناگون بررسی کرد؛ برای مثال می‌توان متن را از جنبه‌های روایی، نحوی و حتی ساختار روابط میان معانی گوناگون در متن کاوید. با این همه، ساختگرایی در داستان - که به‌طور خاص مورد نظر ماست - بیشتر

به بررسی عنصر روایت^۸ می‌پردازد. به تحلیل ساختگرایانه روایت، روایت‌شناسی^۹ گفته می‌شود.

پژوهشگران و نظریه‌پردازان از زمان ارسطو تاکنون، روایت را بنیادی‌ترین اصل متون نمایشی و داستانی دانسته‌اند (ویستر^{۱۰}، ۱۳۸۲: ۷۹). با این همه، شاید هیچ‌یک از نظریات ادبی به‌اندازه ساختگرایی روایت را مورد بررسی موشکافانه قرار نداده باشد. بارت^{۱۱}، روایت را «یک جمله بلند» می‌نامد (برتز^{۱۲}، ۱۳۸۲: ۹۲). روایت‌شناسی را می‌توان این‌گونه تعریف کرد: «مطالعه نظری روایت یا در واقع دستور زبان روایت.» (ویستر، ۱۳۸۲: ۸۳). روایت‌شناس ساختگرا در پی تدوین ساختار روایی منسجم و واحدی از حوزه‌های گوناگون داستان است؛ برای مثال ولادیمیر پراپ^{۱۳} کوشش کرد ساختاری واحد برای قصه‌های عامیانه روس پدید آورد یا کلود لوی اشتراوس^{۱۴} سعی کرد ساختاری واحد برای اسطوره‌های به‌ظاهر گوناگون ملت‌ها تدوین کند. پراپ را باید نخستین روایت‌شناس ساختگرا دانست. هرچند وی هرگز این عنوان را به‌کار نبرد، **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان** (۱۹۲۸) الگوی دیگر روایت‌شناسان ساختگرا واقع شد. پراپ در این اثر به بررسی صد قصه عامیانه روس پرداخت. وی با بررسی این قصه‌ها دریافت که تمامی آن‌ها دارای طرحی مشترک و بنیادین است. پراپ از میان این قصه‌ها ۳۱ کارکرد^{۱۵} و ۷ کنشگر^{۱۶} ویژه استخراج کرد. مقصود او از کارکرد، آن دسته از اعمال قهرمانان قصه است که موجب پیشبرد قصه می‌شود. توالی کارکردها همواره یکسان است؛ اما همه آن‌ها لزوماً در هر قصه نمی‌آیند. کنشگرها اشخاص قصه هستند. هفت کنشگر پراپ عبارت است از: شریر، بخشنده (فراهم‌آورنده)، یاریگر، شاهزاده خانم، گسیل‌دارنده، قهرمان و قهرمان دروغین. همان‌گونه که درباره کارکردها ذکر شده، همه کنشگرها نیز ممکن است در قصه حضور نداشته باشند. پراپ توجهی به ویژگی‌های فردی شخصیت‌ها، نام و صفات آن‌ها ندارد. تنها، نقشی که آن‌ها ایفا می‌کنند مورد توجه اوست.

برجسته‌ترین نظریه‌پردازان حوزه روایت‌شناسی ساختگرا پس از پراپ عبارت‌اند از: گرماس^{۱۷}، برمون^{۱۸}، تودوروف^{۱۹}، ژنت^{۲۰} و بارت. در اینجا بیشتر به طرح آن دسته از نظریات آنان می‌پردازیم که در تحلیل ساختار **شازده احتجاب** به‌کار گرفته می‌شود.

آ.ژ. گرماس، معناشناس لیتوانیایی، علاقه بسیاری به مفهوم تقابل‌های دوگانه^{۲۱} داشت که پیشتر اشتراوس مطرح کرده بود. از دیدگاه اشتراوس، مفاهیمی همچون روز/شب، بالا/پایین، چپ/راست و... مفاهیم اولیه تفکر انسان را تشکیل می‌دهد. گرماس این تقابل را در مورد کنشگرها به کار برد و هفت کنشگر ویژه پراپ را به شش نقش کنشی تقلیل داد که در سه تقابل دوتایی شکل گرفته بودند. الگوی کنشی^{۲۲} گرماس عبارت است از: فاعل/مفعول، فرستنده/گیرنده و یاریگر/مخالف. تقابل نخست، بنیادی‌ترین تقابل در الگوی کنشی اوست. فاعل اغلب همان قهرمان یا شخصیت اصلی داستان است. مفعول یا موضوع شناسایی نیز همان آرزو یا خواسته‌ای است که فاعل در پی آن است و ممکن است شخص، شیء یا امری انتزاعی باشد. همان‌گونه که یاریگر و مخالف نیز لزوماً انسان نیستند، هر آنچه به فاعل در راه رسیدن به مفعول یاری کند، یاریگر و هر آنچه بر سر راهش مانع ایجاد کند، مخالف است. گرماس بر این باور است این الگوی کنشی باید در تمامی روایت‌ها صدق کند. ممکن است هر شخصیت چندین نقش را ایفا کند؛ برای مثال هم فاعل باشد، هم فرستنده و هم یاریگر. همچنین ممکن است در داستان تمامی این نقش‌ها وجود نداشته باشد. در داستان‌های پیچیده می‌توان الگوی گرماس را چندین بار به کار برد؛ چرا که ممکن است شخصیتی در یک بخش از داستان یاریگر، و در بخش دیگر مخالف یا... باشد (بیرتس، ۱۳۸۴: ۸۵-۸۶؛ سلدن، و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۴۳-۱۴۴).

کلود برمون تلاش کرد الگویی عام برای روایت ارائه کند. از دیدگاه او، واحد پایه روایت کارکرد نیست، پی‌رفت^{۲۳} است (اسکولز^{۲۴}، ۱۳۸۳: ۱۴۰). داستان هر چند هم بلند باشد، مجموعه‌ای است از پی‌رفت‌ها. هر پی‌رفت سه مرحله دارد:

۱. وضعیت بالقوه (مقدمه‌چینی داستان)

- | | | |
|-----------------|---|----|
| به فعل درآمدن | } | .۲ |
| به فعل درنیامدن | | |
| توفیق | } | .۳ |
| شکست | | |

اگر وضعیت بالقوه به فعل درنیاید، روایت شکل نمی‌گیرد یا ادامه نمی‌یابد؛ اما اگر وضعیت بالقوه به فعل درآید، روایت ادامه می‌یابد و در این صورت یا به توفیق و یا به شکست می‌انجامد. اگر وضعیت بالفعل به شکست بینجامد، روایت چندانی نخواهیم داشت؛ اما اگر به توفیق منجر شود، ممکن است یکی از این دو وضعیت پیش بیاید: ادامه یافتن یا ادامه نیافتن. اگر روایت ادامه یابد، مرحله دوم (به فعل درآمدن، به فعل درنیامدن) و سوم (توفیق، شکست) دگرباره رخ خواهد داد؛ اما اگر روایت ادامه نیابد، پی‌رفت به پایان می‌رسد.

از دیدگاه تزوتان تودوروف کوچک‌ترین واحد روایت، قضیه^{۲۵}، و هر قضیه یک گزاره است. گزاره از ترکیب اسم با صفت و فعل تشکیل می‌شود. اسم همان شخصیت داستان است. صفت ویژگی‌های شخصیت است که ممکن است شامل ویژگی‌های درونی یا بیرونی باشد (سجودی، ۱۳۸۳: ۸۰). فعل نیز کنش یا عملکرد شخصیت است؛ برای مثال بر اساس نظر تودوروف، هر یک از این نمونه‌ها یک گزاره است:

- شازده احتجاب، شازده قاجار است.

- فخری، کلفت شازده احتجاب است.

- شازده، فخری را شکنجه می‌دهد.

گزاره یا مانند صفت عمل می‌کند که در این صورت توصیف‌کننده حالت یا وضعیتی ایستاست (مثل شازده بودن یا کلفت بودن) و یا مثل فعل عمل می‌کند که در این صورت دربردارنده کنشی است یا به عبارت دیگر، وضعیتی پویا را توصیف می‌کند (مثل شکنجه دادن) (همان‌جا).

از دیدگاه تودوروف، ترکیب چند قضیه پی‌رفت، و ترکیب چند پی‌رفت متن را پدید می‌آورد. هر پی‌رفت پایه‌ای از پنج قضیه تشکیل شده است:

تعادل (۱) / قهر (۱) / از میان رفتن تعادل / قهر (۲) / تعادل (۲)

پی‌رفت‌ها ممکن است به یکی از این سه روش ترکیب شوند: ادغام، پیوند و ترکیبی از ادغام و پیوند. مقصود تودوروف از ادغام، قصه در قصه بودن متن، انحراف از موضوع و همانند آن است. پیوند، ترکیب چند پی‌رفت، و شیوه سوم ترکیبی است از دو شیوه قبل (سلدن، و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۴۶).

رولان بارت روایت را «توصیف از یک حالت به حالت دیگر می‌داند»؛ بنابراین هر پی‌رفت تغییر از وضعیت اولیه به وضعیت نهایی است. هر پی‌رفت علاوه بر وضعیت اولیه و نهایی، شامل کارکردهای گوناگون می‌شود. از دیدگاه بارت، دو نوع کارکرد داریم: نقش^{۲۶} و نشانه^{۲۷}. مقصود از نقش، کنش‌های شخصیت‌هاست که موجب پیشبرد داستان می‌شود و مقصود از نشانه، توصیف ویژگی‌ها و حالات شخصیت‌هاست که البته در ساختار داستان تأثیری ندارد (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۲؛ بالایی، و کویی پرس، ۱۳۷۸: ۲۷۱-۲۷۳).

با این توصیف، از دیدگاه بارت، ساختار داستان یا به‌طور کلی هر پی‌رفت شامل این بخش‌هاست:

وضعیت اولیه + نقش‌ها + وضعیت نهایی

ژرار ژنت در بررسی روایت سه سطح گوناگون را از یکدیگر جدا می‌کند: داستان^{۲۸}، روایت و روایتگری^{۲۹}. مقصود از داستان، پی‌آیند حقیقی رویدادهاست. در واقع، ژنت داستان را معادل مدلول از دیدگاه سوسور می‌خواند. مقصود ژنت از روایت، خود متن است، حتی اگر پی‌آیند حقیقی رویدادها در هم ریخته باشد. ژنت مفهوم روایت را با دال در دیدگاه سوسور می‌سنجد. مقصود از روایتگری نیز همان عمل روایت کردن و بازگویی رویدادهاست (ویستر، ۱۳۸۲: ۸۵-۸۶). ژنت برای تحلیل روایت، پنج مقوله را از یکدیگر جدا می‌کند: ترتیب زمانی^{۳۰}، تداوم^{۳۱}، بسامد^{۳۲} و وجه^{۳۳} که شامل دو مقوله است: فاصله^{۳۴} و زاویه دید^{۳۵} و سرانجام لحن^{۳۶} (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۷-۸۸). از این میان، آنچه مورد نظر ماست، زاویه دید است. از دیدگاه ژنت، سه زاویه دید گوناگون در داستان هست:

۱. زاویه دید با کانون صفر یا خنثی^{۳۷} و آن هنگامی است که راوی در داستان به‌عنوان شخصیت حضور ندارد؛ اما بر تمامی رویدادها و کردار و اندیشه‌ها و احساسات شخصیت‌ها احاطه دارد (آدام، و رواز^{۳۸}، ۱۳۸۳: ۴۳). این زاویه دید را دانای کل^{۳۹} نیز گفته‌اند. دانای کل محدود^{۴۰} را نیز به‌گونه‌ای کم‌رنگ‌تر می‌توان در این حوزه جای داد.

۲. زاویه دید با کانون درونی^{۴۱}، و آن هنگامی است که راوی در داستان به عنوان شخصیت حضور دارد و از جایگاهی ثابت یا متغیر به روایت می پردازد و یا اینکه داستان از زاویه دید چند شخصیت بیان می شود (ایگلتون^{۴۲}، ۱۳۸۳: ۱۴۶).

۳. زاویه دید با کانون بیرونی^{۴۳}، و آن هنگامی است که شخصیت ها تنها از بیرون روایت می شوند و راوی نیز همچون خواننده قادر نیست به ذهنیات و افکار شخصیت ها پی ببرد، مگر اینکه شخصیت ها جنبه هایی از افکار و احساساتشان را در گفت و گوهایشان آشکار کنند. در این شیوه، میزان آگاهی خواننده و راوی از شخصیت های داستان کمتر است (آدام، و رواز، ۱۳۸۳: ۱۴۳-۱۴۴).

۲. تحلیل ساختاری شازده احتجاب

همان گونه که پیشتر گفته شد، ژنت روایتگری، روایت و داستان را از هم جدا می داند. روایتگری از دیدگاه او، همان عمل روایت کردن و بازگویی رویدادها توسط راوی است. روایت، پی آیند رویدادهاست، آن گونه که در متن ذکر می شود. داستان، پی آیند حقیقی رویدادهاست. **شازده احتجاب** را می توان به طور جداگانه در سه سطح مورد نظر ژنت بررسی کرد. در سطح نخست که «راوی و زاویه دید در **شازده احتجاب**» نامیده شده، زاویه دید، شیوه روایت و راوی یا راویانی بررسی می شود که **شازده احتجاب** را روایت می کنند. سطح دوم به ساختار روایی **شازده احتجاب** نظر دارد. سطح سوم نیز تحلیل ساختاری داستان **شازده احتجاب** است. در این سطح، درباره جنبه های نحوی و همچنین ساختارهای حاکم بر معانی گوناگون در **شازده احتجاب** بحث می شود.

سطح نخست: راوی و زاویه دید روایت در شازده احتجاب

شازده احتجاب به شیوه جریان سیال ذهن^{۴۴} نوشته شده است. این اصطلاح را اول بار ویلیام جیمز^{۴۵} در کتاب *اصول روانشناسی* (۱۹۸۰) «برای مشخص کردن جریان تجارب ذهنی ابداع کرد و در نقد ادبی منظور از آن، روشی است که نویسنده سعی می کند انبوه افکار، واکنش ها، خاطره ها و تداعی هایی را که طبیعتاً بدون ترتیب منطقی در ذهن

شخصیت داستان می‌گذرد، نشان دهد.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۸). ویلیام جیمز جریان سیال ذهن را با رودخانه‌ای مقایسه می‌کند که به گونه‌ای طبیعی جریان دارد (ابدل^{۴۶}، ۱۳۶۷: ۷۱). تک‌گویی درونی^{۴۷} و حدیث نفس یا خودگویی^{۴۸}، برجسته‌ترین زوایای روایت در رمان جریان سیال ذهن به‌شمار می‌رود. ویژگی عمده تک‌گویی درونی و حدیث نفس، نداشتن هیچ‌گونه مخاطب است. تفاوت اصلی این دو نیز در این است که در تک‌گویی درونی، شخصیت داستان گفته‌هایش را بر زبان نمی‌آورد؛ اما در حدیث نفس، شخصیت داستان آنچه بر ذهنش می‌گذرد، بر زبان جاری می‌سازد (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۱۱-۴۱۸).

در **شازده احتجاب** چهار راوی گوناگون در پنج بخش قابل تمیز از یکدیگر، به روایت می‌پردازند. این چهار راوی عبارت‌اند از: دانای کل محدود به شازده، دانای کل محدود به فخری، شازده (که به تک‌گویی درونی می‌پردازد) و فخری (که به حدیث نفس می‌پردازد).

در بخش اول (ص ۷ تا نیمه ص ۸، ص ۱۱۶-۱۱۸) که در واقع مقدمه و مؤخره داستان است، دانای کل محدود به شازده داستان را روایت می‌کند. در بخش دوم (نیمه ص ۸ تا نیمه ص ۹) که بخشی از مقدمه نیز است، راوی، دانای کل محدود به فخری است. در بخش سوم (نیمه ص ۹ تا ص ۵۹) دو راوی، رویدادها را روایت می‌کنند: دانای کل محدود به شازده و شازده (که به تک‌گویی درونی می‌پردازد)؛ اما غلبه با دانای کل است. در این بخش، زاویه دید از دانای کل (محدود به شازده) به سوی شازده (تک‌گویی درونی) و برعکس در گردش است. این گردش آنقدر ظریف است که در برخی بخش‌ها نمی‌توان آشکارا گفت که راوی کدام‌یک از این دو است: دانای کل محدود به شازده؟ یا شازده؟ برای نمونه در این متن دقت کنید. «د» نشانه دانای کل محدود به شازده و «ش» نمودار تک‌گویی درونی شازده است:

(د) بوی نا افاق را پر کرده بود. قالی زیر پایش بود. تمام تنه شازده تنها گوشه‌ای از آن صندلی اجدادی را پرمی‌کرد و شازده صلابت و سنگینی صندلی را زیر تنه‌اش حس می‌کرد. آواز جیرجیرک‌ها نخی بی‌انتهای بود، کلافی سردرگم که در تمامی پهنه شب ادامه داشت: (ش) شاید لای علف‌های هرز باغچه باشند، یا ... گفتم:

«فخری این پرده‌ها را کیپ بکش (...).» فخری گفت: «شازده جان، اقلا (...)» و شازده داد زد: «تو خفه شو (...)» «(د؟ش؟) فخری پیشبند بسته بود. جارو دستش بود. با همان روسری گلدار و همان چشم‌های سیاه و زنده (...) دهان فخرالنساء چه کوچک بود! آن قدر کوچک که وقتی می‌خندید فقط چند دندان سفیدش پیدا می‌شد (...)(گلشیری، ۱۳۸۴: ۹-۱۰)

در بخش پایانی متن که با نشانه «د؟ش؟» مشخص شده است، آشکار نیست که راوی دانای کل محدود به شازده به روایت می‌پردازد یا شازده است که تک‌گویی می‌کند؟ زاویه روایت را می‌توان به هر دو نسبت داد.

در بخش چهارم (ص ۶۰ - ۸۵)، دو راوی به روایت می‌پردازند: دانای کل محدود به فخری و فخری که حدیث نفس می‌کند. فخری مثل هر شب، باید فخرالنساء شود و هرگاه شازده خواست، لچکش را روی سرش بیندازد و دوباره فخری شود. بنابراین امشب هم فخری روبه‌روی آینه می‌نشیند، آرایش می‌کند، لباس‌های فخرالنساء را می‌پوشد و شراب می‌نوشد. فخری در حین انجام این کارها به حدیث نفس می‌پردازد و با صدای بلند افکار و ذهنیات خود را بر زبان جاری می‌کند. امشب، شازده حال و هوش هر شبش را ندارد و از اتاق بیرون نمی‌آید و این، خود فرصت بیشتری برای بیرون ریختن محتویات ذهنی فخری ایجاد کرده است. در این بخش، برخلاف بخش قبل که تشخیص گردش از دانای کل محدود به سوی شازده و برعکس گاه دشوار و حتی ناممکن بود، تمایز میان دانای کل محدود به فخری و فخری - که حدیث نفس می‌کند - آشکار است. هرگاه فخری سخنان حدیث‌نفس‌گونه خود را آغاز می‌کند، با علامت «:» روبه‌رو می‌شویم بی‌آنکه راوی دانای کل (محدود به فخری) از افعالی همچون «گفت» و امثال آن استفاده کند. بنابراین در این بخش، علامت «:» (به شرطی که با افعالی همچون «گفت» همراه نشود) نشانه آغاز خودگویی‌های فخری است. برای نمونه در این مثال دقت کنید. «د» نمودار دانای کل محدود به فخری و «: (ف)» آغاز خودگویی فخری است: «(د) عکس را با دامن فخری پاک کرد. فخرالنساء می‌خندید. شازده احتجاب اخم

کرده بود: (ف) این همه‌ش همین‌طور، ولی اون شب چطور می‌خندید! چه دلی داره! اون هم جلو مرده. چقدر ترسیدم.» (همان، ۶۱).

راوی بخش پنجم (ص ۸۶-۱۱۵) شازده احتجاب است. شازده به تک‌گویی درونی درباره محتویات ذهنی‌اش می‌پردازد؛ گاه خاطرات گذشته را مرور می‌کند و گاه که دانسته‌ها یاری‌اش نمی‌کنند، پرسش‌هایی طرح می‌کند که خود به آن‌ها پاسخ‌های احتمالی می‌دهد؛ برای نمونه در این متن دقت کنید:

گنجشک‌هایی که چشم‌هایشان را با قلم‌تراش درآورده باشند تا کجا می‌توانند بپرند؟ نردبان را می‌گذاشته و می‌رفته بالا و از لای طاق‌نماها چند گنجشک می‌کشیده بیرون، حتماً پر داشته‌اند و گرنه نمی‌توانستند بپرند. تاکجا؟ بالای همان نردبان چشم‌هایشان را درمی‌آورده یا پایین درمی‌آورده؟ این کارها که ارثی نیست، یا هست. خون اجدادی؟ من که نتوانستم به شکار ادامه بدهم (...). چشم‌های گنجشک‌ها را درمی‌آورده، یکی‌یکی، و رهایشان می‌کرده تا بپرند. تا کجا؟ به درخت‌ها می‌خوردند یا به دیوار؟ می‌خندیده؟ نمی‌دانم، شاید فقط نگاه می‌کرد که این دفعه این یکی... (...). (همان، ۱۰۸-۱۰۹).

پیشتر گفته شد که از دیدگاه ژنت، زاویه دید ممکن است سه نوع کانون داشته باشد: کانون صفر یا خنثی، کانون بیرونی و کانون درونی. در *شازده احتجاب* این تمرکز، همواره درونی است. به بیان دیگر، خواننده با خواندن این رمان تا حدود زیادی با دنیای ذهنی و درونی شازده (شخصیت اصلی)، فخری و حتی گوشه‌هایی از دنیای ذهنی فخرالنساء - که سال‌هاست مرده - آشنا می‌شود. حتی آن‌گاه که راوی دانای کل روایت می‌کند، زاویه این روایت یا محدود به شازده است یا فخری. راوی دانای کل فراتر از آنچه شازده و فخری می‌دانند، می‌بینند و می‌شنوند، نمی‌دانند، نمی‌بینند و نمی‌شنوند. اگر شازده خاطرات گذشته را مرور می‌کند و حتی اگر جنبه‌های گوناگون شخصیت فخرالنساء را از نظر می‌گذرانند، همه در محدوده دانسته‌ها، دیده‌ها و شنیده‌های او درباره فخرالنساء نه فراتر از آن. هر آنچه درباره راوی و زاویه دید روایت در *شازده احتجاب* گفتیم، می‌توان در این جدول مشاهده کرد:

جدول: جنبه‌های گوناگون زاویه دید در شازده احتجاب

ردیف	زاویه دید روایت	کانون تمرکز	راوی سهیم یا غیر سهیم در داستان	شماره ص
۱	دانای کل محدود به شازده	خشتی	غیر سهیم	نیمه ۷-۸ ۱۱۶-۱۱۸
۲	دانای کل محدود به فخری	خشتی	غیر سهیم	نیمه ۸-۹
۳	دانای کل محدود به فخری + تک‌گویی درونی (شازده)	خشتی درونی	غیر سهیم سهیم	۵۹-۹
۴	دانای کل محدود به فخری + حدیث نفس (فخری)	خشتی درونی	غیر سهیم سهیم	۸۵-۶۰
۵	تک‌گویی (شازده)	درونی	سهیم	۱۱۵-۸۶

سطح دوم: تحلیل ساختار روایت در شازده احتجاب

از دیدگاه بارت، ساختار هر روایتی شامل این بخش‌هاست:

وضعیت اولیه (پایدار) + نقش‌ها (وضعیت ناپایدار) + وضعیت نهایی (پایدار دوم)

این نمودار را می‌توان به شکلی روشن‌تر ترسیم کرد:

مقدمه‌چینی + گره‌افکنی + کنش‌ها + گره‌گشایی + وضعیت نهایی

ذکر طرح ساختاری تودوروف نیز می‌تواند سودمند باشد. تودوروف از پی‌رفت سخن می‌گوید. هر پی‌رفت شامل چندین گزاره است. گزاره‌ها ممکن است کنشی یا توصیفی باشند. طرح تودوروف از ساختار پی‌رفت ساده چنین است:

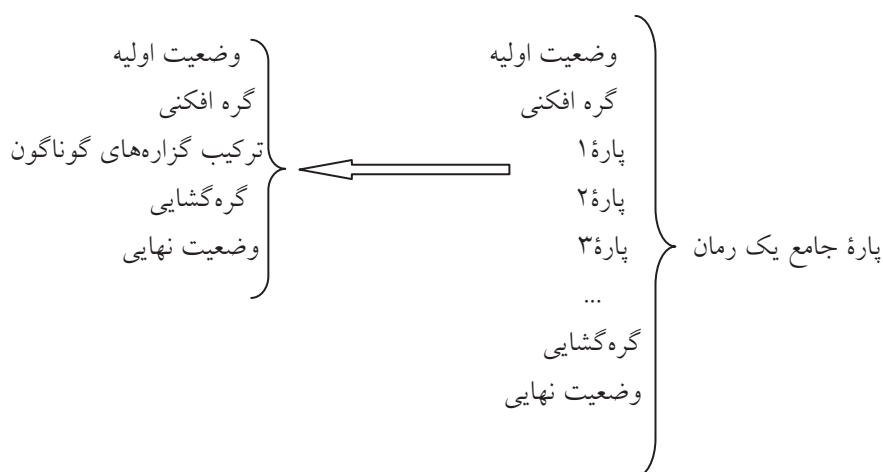
تبادل (۱)، قهر (۱)، از میان رفتن تعادل، قهر (۲)، تعادل (۲)

رمان را می‌توان پی‌رفتی جامع دانست که از پی‌رفت‌های کوچک‌تری تشکیل شده است. به جای پی‌رفت می‌توان از واژه پاره^{۴۹} استفاده کرد؛ زیرا در شازده احتجاب یا شاید اغلب رمان‌ها، بخش‌های گوناگونی که ما آن‌ها را پاره می‌نامیم، از لحاظ ساختار

لزوماً به یکدیگر شبیه نیستند که بخواهیم آن‌ها را پی‌رفت بنامیم. بنابراین اگر تمامی نمودارهای ذکرشده را با یکدیگر ترکیب کنیم، نمودار یا پاره‌زیر به‌دست خواهد آمد:

وضعیت اولیه + گره‌افکنی + ترکیب پاره‌های گوناگون + گره‌گشایی + وضعیت نهایی

این نمودار در واقع پاره‌جامع و اصلی هر رمانی را تشکیل می‌دهد. این نمودار را می‌توان روشن‌تر ترسیم کرد:



وضعیت مقدماتی و نهایی، ابتدا و انتهای داستان را مشخص می‌کند که می‌توان آن‌ها را صفر دانست. وضعیت مقدماتی هر رمان یا داستان باید به این پرسش‌ها پاسخ دهد: چه وقت؟ (زمان رمان)، کجا؟ (مکان رمان)، چه کسی؟ (شخصیت اصلی رمان) و چه چیزی؟ (ماده زمینه‌ساز رمان) (آدام، و رواز، ۱۳۸۳: ۹۰). وضعیت نهایی نیز به این پرسش پاسخ می‌دهد: نتیجه چه شد؟

تفاوت میان گره و وضعیت مقدماتی این است که در وضعیت مقدماتی هیچ‌گونه پیچیدگی وجود ندارد؛ اما گره، آغاز پیچیدگی در رمان است. تفاوت میان گره‌گشایی و وضعیت نهایی نیز در این است که گره‌گشایی، لحظه‌ای است که گره داستان حل می‌شود؛ اما وضعیت نهایی عموماً پس از گره‌گشایی می‌آید و بیان‌کننده وضعیت نهایی شخصیت‌های داستان است؛ برای مثال در رمان *شازده احتجاب* «شازده نتوانسته است

خودش را بشناسد»، نشانه گره‌گشایی است؛ اما «شازده مرده است»، نمودار وضعیت نهایی است.

از لحاظ منطقی، گره‌افکنی باید پس از وضعیت مقدماتی و گره‌گشایی پیش از وضعیت نهایی قرار گیرد؛ اما این ترتیب به‌ویژه در رمان مدرن ممکن است درهم بریزد.

ساختار روایی *شازده احتجاب* را می‌توان طبق نمودار ارائه‌شده بررسی کرد. برای این منظور، باید تمامی اجزای نمودار را استخراج کرد که در این گفتار کوتاه امکان آن نیست؛ اما نتیجه بررسی را می‌توان این گونه بیان کرد:

در *شازده احتجاب*، ابتدای هر پاره برابر است با آغاز خاطراتی که شازده از هر یک از درگذشتگان یا آشنایان به‌یاد می‌آورد و انتهای هر پاره برابر است با زمانی که شازده رها می‌کند و به خاطره‌ای دیگر پناه می‌برد. خاطراتی که شازده به‌یاد می‌آورد، همواره به‌صورت پی‌درپی ذکر نمی‌شود؛ برای مثال خاطرات فخرالنساء در سرتاسر متن رمان پراکنده است. خاطرات دوران کودکی، نامزدی، ازدواج، اواخر عمر و مرگ او جداگانه ذکر می‌شود. وضعیت مقدماتی و تا حدودی نهایی نیز در متن رمان پراکنده است؛ برای مثال در ابتدای رمان درمی‌یابیم که شازده احتجاب در صندلی راحتی و در تاریکی اتاق نشسته است. کلفت او، فخری است و همسرش، فخرالنساء. اما اطلاعات دیگری را که اصولاً رمان‌های سنتی در مقدمه به خواننده منتقل می‌کنند، در لابه‌لای پاره‌های گوناگون می‌یابیم؛ اطلاعاتی همچون اکنون حکومت در اختیار پهلوی‌هاست. شازده خانه اجدادی را فروخته. شازده و دیگر اعضای خانواده به سل موروثی مبتلا هستند. فخرالنساء مرده است و... در مورد گره‌افکنی و گره‌گشایی نیز همین وضعیت دیده می‌شود. گره‌افکنی در لابه‌لای وضعیت مقدماتی و پاره‌ها دیده و حتی گاهی تکرار می‌شود: «اما [شازده] می‌خواست بداند به خاطر خودش و فخرالنساء هم که شده بود می‌خواست بفهمد...» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۱۶). گره‌گشایی رمان را نیز گاه در لابه‌لای پاره‌ها می‌بینیم: «شازده احتجاب می‌دانست که فایده ندارد...» (همان، ۱۶).

با این توضیحات، نباید تصور کرد درهم‌ریختگی اجزای ساختار این رمان از روی اتفاق بوده است. مبنای این درهم‌ریختگی‌ها بر تداعی معانی استوار است. تداعی معانی

در *شازده احتجاب* به یاری یکی از این دو امر صورت می‌گیرد: عکس‌های آویخته بر دیوار و واژه یا موضوعی که یادآور موضوع تازه‌ای است. برای نمونه با نگاه کردن به عکس پدربزرگ، خاطرات او برای شازده زنده می‌شود، سپس شازده به عکس سایر اعضای خانواده نگاه می‌کند و خاطرات آن‌ها را زنده می‌کند؛ یا وقتی شازده به یاد می‌آورد که به فخری می‌گوید: «نمی‌خواهم هیچ کدام از آن چراغ‌های لعنتی خیابان را ببینم»، به یاد خاطره‌ای از فخرالنساء می‌افتد که بی‌ارتباط با چراغ و روشنایی نیست: مشاجره بر سر روشن کردن یا نکردن چلچراغ‌ها و شمعدان‌ها (همان، ۱۰-۱۱).

برای خواننده این بخش، ممکن است این پرسش پیش آید که چرا گلشیری روایت را مرتب و منسجم ذکر نکرده است؟ اگر روایت به پیروی از رمان‌های سنتی با ساختاری هماهنگ ارائه می‌شد، چه تفاوتی با وضعیت کنونی آن داشت؟ بهتر است پاسخ به این پرسش را با مضمون عباراتی آغاز کنیم که رولان بارت در *لذت متن* مطرح می‌کند. بارت کهنه و نو را از هم جدا می‌کند. از دیدگاه او، کهنه به طبقه عوام تعلق دارد. در این شیوه از کلام، متن کاملاً کلیشه‌ای است و «کلیشه کلامی است که بی‌هیچ جادویی، بی‌هیچ شوری تکرار می‌شود». او در مقابل کلام کهنه، از کلام نو یاد می‌کند. کلام نو، ساختارها و معانی تکراری را در هم می‌ریزد و این نوع از کلام است که به گمان بارت می‌تواند سرخوشی ایجاد کند. می‌توان به سخنان بارت، این مطلب را افزود که در کلام یا متن کهنه، خواننده در خوانش متن هیچ‌گونه دستی ندارد. خواننده فقط آنچه نوشته شده، می‌خواند و البته ممکن است به لذت دست یابد یا نیابد. اما در متن نو، که ساختارهای سنتی را درهم می‌شکند، خواننده نیز در خوانش متن دست دارد و این امر علاوه بر ایجاد لذت، به شکل‌گیری فرایندی منجر می‌شود که بارت آن را سرخوشی می‌نامد. در *شازده احتجاب*، شکستن کلام کهنه به یکی از این سه شیوه صورت می‌گیرد: درهم ریختگی اجزای ساختار رمان، شکست زمان خطی و حذف‌هایی که گاه در رمان صورت می‌گیرد. خواننده *شازده احتجاب*، خواننده‌ای است فعال نه منفعل. ذهن خواننده این رمان در تلاش است ارتباط میان اجزای

درهم ریخته را کشف، و یا جاهای خالی را پر کند. از این رو، احتمالاً از لذت فراتر می‌رود و به سرخوشی مورد نظر بارت دست می‌یابد (بارت، ۱۳۸۲: ۵۵-۶۳).

سطح سوم: تحلیل ساختاری داستان شازده احتجاب

الف) بررسی جنبه‌های نحوی ساختار شازده احتجاب

نخست باید چکیده‌ای از *شازده احتجاب* بنویسیم. البته نوشتن چکیده‌ای از این رمان به علت شیوه روایت سیال ذهن آن، دشوار می‌نماید. در این چکیده، ناچاریم مضامین و جزئیات خاطراتی را که شازده به یاد می‌آورد، رها کنیم و بی‌توجه به جریان سیال ذهن او، که قاعدتاً از لحاظ توالی زمانی مرتب و هماهنگ نیست، داستان را به آن مفهومی تعریف کنیم که مورد نظر ژنت است:

شازده احتجاب، واپسین بازمانده یکی از خاندان‌های اشرافی قاجار، شام پایانی عمر خویش را سپری می‌کند. شازده می‌خواهد خود را بشناسد. این فرایند از سال‌ها پیش، یعنی هنگامی که شازده و فخرالنساء نامزد بوده‌اند، آغاز شده، اما بی‌نتیجه بوده است. اکنون شازده در تاریکی اتاق بر صندلی نشسته است. عکس درگذشتگان جلو روی اوست. فخری کلفت در خانه حضور دارد و گوش به زنگ کوچک‌ترین دستوری از جانب شازده است. فخری روبه‌روی آینه آرایش می‌کند؛ چرا که باید مثل هر شب، خود را شبیه فخرالنساء کند. فخری در حین آرایش و انجام دیگر کارها که برعهده اوست، همزمان با شازده به حدیث نفس در باب افکار و ذهنیات خویش و همچنین رویدادها و خاطرات گذشته می‌پردازد. فخری که سر از کارهای شازده در نمی‌آورد، بی‌آنکه پاسخی بیابد، بارها علت اعمال شازده را از خود جویا می‌شود. شازده نیز خاطرات، یادبودها و دانسته‌های خویش را از گذشته مرور می‌کند. اما این یادآوری‌ها بی‌هدف نیست. شازده می‌خواهد خود را بشناسد. پدر بزرگ، مادر بزرگ، پدر، مادر، فخرالنساء، فخری و منیره خاتون، همه و همه در ذهن شازده زنده می‌شوند. گاه نیز در لابه‌لای خاطرات، اعمال و رفتارهای دیگر آشنایان (همچون مراد، خانم جان، حیدرعلی باغبان و...) از ذهن او می‌گذرند، حتی گاه با برخی از آنها در ذهن گفت‌وگو می‌کند. گاه هر آنچه را فخرالنساء (همسر در گذشته‌اش) از روی کتاب‌ها برایش خوانده، یا مراد

برایش تعریف کرده، مرور می‌کند و گاه آنچه را نمی‌داند، با واژه‌هایی مثل «حتماً» یا با پرسش‌هایی مثل «بعد؟» و «بعد چی؟» در ذهن خود می‌سازد. در این میان، شازده ناخواسته، گوشه‌هایی از زندگی خاندانش را برملا می‌کند. شازده هر بار که برای شناخت خود به خاطرات و رویدادهای گذشته پناه می‌برد، شکست می‌خورد. نهایتاً نیز شازده در شناخت خویش توفیق نمی‌یابد و هنگامی که مراد خبر مرگ او را می‌آورد، می‌پرسد: «احتجاج؟» و این مراد است که احتجاج را به او معرفی می‌کند: «پسر سرهنگ احتجاج، نوه شازده بزرگ، نبیره جد کبیر افخم امجد. خسرو را می‌گویم، همان که روز سلام می‌ایستاد پهلو دست شازده بزرگ، و شازده بزرگ دست می‌کشید روی موهایش و می‌گفت: «پسرم، تو مثل پدرت قرمساق نشی.» اما درواقع این معرفی، کمکی به شناخت شازده از خودش نمی‌کند.

ارکان اصلی نحو هر جمله، عبارت است از: فاعل + مفعول + فعل. اگر روایت را جمله‌ای بلند بشماریم، این ارکان را می‌توان در آن نیز یافت. فاعل، شخصیت اصلی داستان است. مفعول، آن چیزی یا آن کسی است که فاعل در پی آن است. فعل، کنشی است که شخصیت داستان برای دستیابی به مفعول از آن سود می‌جوید. مطابق این الگو، شازده احتجاج فاعل داستان است. فاعل برای دستیابی به مفعول (خویش‌شناسی) در تلاش است. شازده برای رسیدن به خویش‌شناسی از چهار فعل عمده بهره می‌گیرد: «زنده انگاشتن درگذشتگان در خیال، مرور کردن خاطرات و رویدادهای گذشته، پرسش کردن از خویش درباره آنچه مبهم است، ذکر پاسخ‌های احتمالی به پرسش‌ها». دو فعل آخر را می‌توان ذیل «گفت و گو کردن با خویش» جای داد. از میان این سه فعل، «مرور خاطرات و رویدادهای گذشته» با اهمیت‌تر و پربسامدتر از سه فعل دیگر است. بدین ترتیب، می‌توان گفت پاره جامع و اصلی شازده احتجاج دارای این ویژگی‌هاست:

زمینه داستان (مفعول): خویش‌شناسی؛

فاعل: شازده احتجاج؛

افعال: زنده انگاشتن درگذشتگان در خیال، مرور کردن خاطرات و رویدادهای

گذشته، گفت و گو با خویش؛

نتیجه: ناکامی شازده احتجاب در شناخت خویشتن.

پی‌آیند رویدادهای داستان به گونه‌ای که ذکر شد، شباهت نزدیکی با الگوی سه‌گانه‌ای دارد که بر مبنای تعیین ساختار داستان ترسیم می‌کند. **شازده احتجاب** به‌طور دقیق بر اساس این الگو شکل می‌گیرد:

- ۱. شازده احتجاب می‌خواهد خودش را بشناسد.
- ۲. شازده احتجاب برای شناخت خود، برخی از درگذشتگان را در خیال خویش زنده می‌کند.
- ۳. شازده احتجاب موفق نمی‌شود خودش را بشناسد.



- ۱. شازده احتجاب می‌خواهد خودش را بشناسد.
- ۲. شازده احتجاب برای شناخت خویش به مرور خاطرات گذشته می‌پردازد.
- ۳. شازده احتجاب موفق نمی‌شود خودش را بشناسد.



- ۱. شازده احتجاب می‌خواهد خودش را بشناسد.
- ۲. شازده احتجاب برای شناخت خویش با خود گفت‌وگو می‌کند.
- ۳. شازده احتجاب موفق نمی‌شود خودش را بشناسد.

نموداری که ترسیم شد، به بخش‌هایی از رمان مربوط است که زاویه دید آن شازده است. نمودار را در بخشی از رمان (۶۰-۸۵) که زاویه دید آن فخری است، می‌توان جداگانه ترسیم کرد. فخری مثل هر شب، باید شبیه فخرالنساء شود. فخری برای تبدیل شدن به فخرالنساء آرایش می‌کند، لباس‌های فخرالنساء را می‌پوشد، شراب می‌نوشد و در ضمن انجام این کنش‌ها، به حدیث نفس در باب شازده و فخرالنساء و... می‌پردازد. فخری برای بدل شدن به فخرالنساء، از دو فعل اصلی بهره می‌گیرد: آرایش کردن و

شراب نوشیدن. ذکر این نکته ضروری است که فعل «آرایش کردن» را با تسامح، در معنای تمامی تغییر و تحولاتی به کار بردیم که فخری در ظاهر خویش صورت می‌دهد تا شبیه فخرالنساء شود؛ از جمله مرتب کردن مو، گذاشتن خال، عینک زدن، تعویض لباس و... این پاره، همپای پاره اصلی و جامع رمان *شازده احتجاب* پیش می‌رود و بیشتر به قصد برملاکردن گوشه‌هایی از زندگی شازده، در متن رمان گنجانده شده است، با این تفاوت که این بار از منظر دیگری شاهد رویدادها هستیم. تفاوت حدیث نفس فخری با تک‌گویی شازده در این است که شازده از تک‌گویی خویش هدف ویژه‌ای دارد و آن، شناخت خویش است؛ اما فخری بی‌هدف به حدیث نفس می‌پردازد؛ به همین علت حدیث نفس گفتن فخری جزء افعال این پاره به‌شمار نمی‌آید، در حالی که «با خویش سخن گفتن» جزء افعالی است که شازده برای دستیابی به هدف خویش از آن بهره می‌جوید:

مفعول (زمینه پاره): بدل شدن به فخرالنساء

فاعل: فخری

فعل: آرایش کردن، شراب خوردن

نتیجه: توفیق (؟)

- | | |
|--|---|
| <p>۱. فخری (به اجبار شازده) می‌خواهد به فخرالنساء بدل شود.</p> <p>۲. فخری آرایش می‌کند.</p> <p>۳. فخری هنوز به فخرالنساء بدل نشده است.</p> | } |
|--|---|

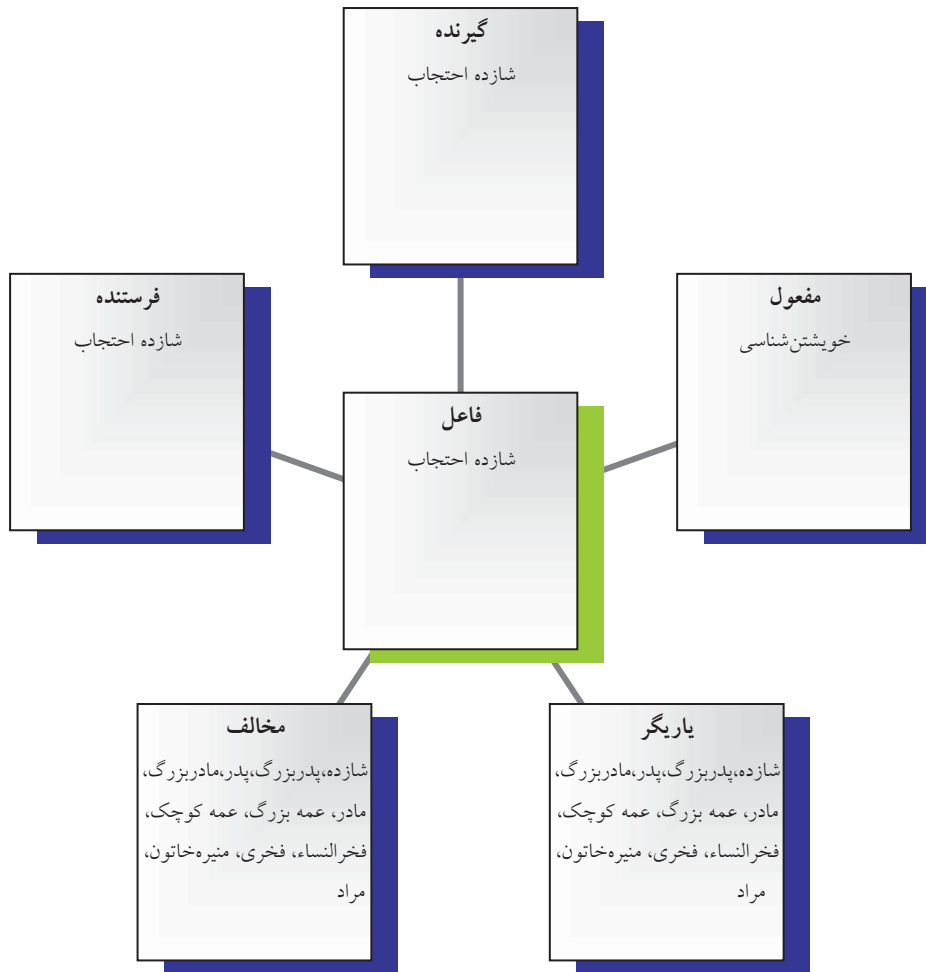


- | | |
|---|---|
| <p>۱. فخری (به اجبار شازده) می‌خواهد به فخرالنساء بدل شود.</p> <p>۲. فخری شراب می‌نوشد.</p> <p>۳. فخری (به گمان خود) به فخرالنساء بدل می‌شود.</p> | } |
|---|---|

الگوی کنشی گرماس شامل شش کنشگر است که سه تقابل دوتایی را تشکیل می‌دهد: فاعل / مفعول، یاریگر / مخالف، فرستنده / گیرنده. درباره فاعل / مفعول سخن گفتیم. شازده برای مرور خاطرات گذشته، از اشخاصی مرده یا زنده یاری می‌گیرد که مطابق الگوی گرماس می‌توان آن‌ها را یاریگر نامید: پدر بزرگ، پدر، مادر بزرگ، مادر، عمه بزرگ، عمه کوچک (نیره خاتون)، فخر النساء، فخری، منیره خاتون و مراد. تمامی این ده یاریگر، مخالف نیز به‌شمار می‌آیند؛ زیرا تصویر مبهم و اطلاعات اندکی که شازده از هر یک از آن‌ها دارد یا آن‌ها به شازده می‌دهند، موجب شده است شازده هر بار رها کند و در نتیجه در رسیدن به هدف خویش ناکام بماند. البته می‌توان تعداد این یاریگر مخالف‌ها را گسترده‌تر کرد و اشخاصی همچون خانم جان و حیدر علی باغبان را به آن‌ها افزود؛ اما چون شازده مستقیم خاطرات این اشخاص را به‌یاد نمی‌آورد و در لابه‌لای دیگر خاطرات به آن‌ها اشاره می‌کند، از آن‌ها چشم‌پوشی کردیم. غیر از این ده یاریگر - مخالفی که نام بردیم، شازده احتجاب خود، یاریگر - مخالف اصلی رمان است که زنده کردن خاطرات ده یاریگر - مخالف دیگر به کمک قوای ذهن او صورت می‌گیرد؛ اما چون سرانجام قوای ذهن او آن‌گونه که باید یاریگر او نیست، با شکست و ناکامی روبه‌رو می‌شود. مطابق الگوی گرماس، می‌توان فرستنده و گیرنده رمان را نیز مشخص کرد. شازده احتجاب هم فرستنده است و هم گیرنده. گویی شازده تمامی قوای ذهن خود را همچون تیر رها شده از کمان به گذشته پرتاب می‌کند (فرستنده) و هر بار اندک چیزی دستگیرش می‌شود (گیرنده)، آن قدر اندک که ناگزیر است رها کند.

بدین ترتیب، می‌توان الگوی کنشگرهای گرماس را برای شازده *احتجاب* نیز نگاشت:

نمودار کنشگرها در شازده احتجاب



ب) بررسی ساختارهای حاکم بر مضامین و معانی در شازده احتجاب ساختگرایی به اینکه متن چه پیامی را می‌رساند، توجهی ندارد، بلکه به ساختار و نظامی می‌اندیشد که آن معانی و مفاهیم را شکل می‌دهد. تری ایگلتون برای فهماندن

این موضوع داستان پسری را می‌گوید که پس از کشمکش با پدرش خانه را ترک می‌کند، به جنگل می‌رود و در چاله‌ای می‌افتد. پدر برای نجات پسرش به جنگل آمده، به چاله می‌رسد. ابتدا نمی‌تواند درون چاله را ببیند؛ اما هنگامی که آفتاب مستقیم به چاله می‌تابد، پدر او را نجات می‌دهد و آشتی‌کنان به خانه بازمی‌گردند. ایگلتون در باب اینکه منتقد روانکاو، انسانگرا و ساختگرا هر کدام چه نگرشی به این داستان دارند، توضیحاتی می‌دهد و سپس دربارهٔ تحلیل ساختگرایانه می‌نویسد:

آنچه در این نوع از تحلیل قابل توجه است، این است که محتوای واقعی داستان را در پراکنش می‌گذارد و توجه خود را به‌طور کامل بر فرم متمرکز می‌کند. می‌توان جای پدر و پسر یا چاه و خورشید را با عناصر کاملاً متفاوتی از قبیل مادر و دختر و پرنده و موش کور عوض کرد و باز هم همان داستان را داشت. تا جایی که ساختار مناسبات میان واحدها حفظ شود، اینکه کدام اقسام را برگزینیم تفاوتی نمی‌کند. این قضیه در مورد تفسیر روانکاوانه یا انسانگرایانه از داستان صدق نمی‌کند؛ زیرا در این موارد اخیر بسته به اهمیت ذاتی معنایی که هریک از این اقسام از آن برخوردارند، برای درک آن‌ها ناگزیریم به دانش خود دربارهٔ جهان خارج از متن توسل جوییم (۱۳۸۳: ۱۳۱-۱۳۲).

بنابراین، ساختگرایایی به ذات معانی توجهی ندارد، بلکه توجهش به مناسبت‌ها و ساختارهایی معطوف است که حاکم بر معانی است. ساختگرایایی در پی دستیابی به دستور ژرف‌ساختی‌ای است که روساخت یا روساخت‌های متن را برساخته است.

پارهٔ جامع و اصلی شازده احتجاب از لحاظ معنایی ساختاری هدفمند دارد؛ بدین معنا که شازده برای رسیدن به هدفی معین (خویش‌شناسی) کارهایی انجام می‌دهد که پربسامدترین آن‌ها «مرور خاطرات گذشته» است. پاره‌های فرعی رمان را نیز می‌توان از این لحاظ بررسی کرد. تمامی این پاره‌های فرعی را می‌توان در سه حوزه جای داد: دستهٔ اول، پاره‌هایی که برمبنای روابط حاکم میان قوی و ضعیف شکل گرفته است. دستهٔ دوم، پاره‌هایی که همچون پارهٔ جامع برمبنای رسیدن به هدفی معین شکل گرفته است و دستهٔ سوم، پاره‌هایی که فقط جنبهٔ توصیفی دارد و به توصیف حادثه یا رویداد ویژه‌ای می‌پردازد.

اغلب پاره‌های فرعی *شازده احتجاب* در دسته اول جای می‌گیرد. تمامی شخصیت‌های داستان را می‌توان در یکی از این دو قطب جای داد: قوی و ضعیف. قراردادهای پذیرفته‌شده در حوزه روابط اعضای خانواده شازده را با یکدیگر و با دیگر اطرافیان می‌توان چنین برشمرد:

غیرقاجار باید از قاجار اطاعت کند.

زن قاجار باید از مرد قاجار اطاعت کند.

کوچک‌تر (قاجار) باید از بزرگ‌تر (قاجار) اطاعت کند.

تمامی این قراردادها چکیده‌وار در این قرارداد جای می‌گیرد: ضعیف باید از قوی اطاعت کند.

این قرارداد، موجب شکل‌گیری نه ساختار جداگانه شده است. در تمامی این ساختارها، مقصود از X شخص قوی و مقصود از Y شخص ضعیف است. هریک از این ساختارها را به‌همراه نمونه‌هایی ذکر می‌کنیم:

نمونه‌ها	ساختارها
<p>۱. فخرالنساء به فخری دستور می‌دهد ساعت‌ها را کوک کند.</p> <p>۲. فخری اطاعت می‌کند.</p>	<p>ساختار ۱</p> <p>۱. X به Y دستور می‌دهد.</p> <p>۲. Y اطاعت می‌کند.</p>
<p>نمونه ۱</p> <p>۱. شازده به فخری دستور می‌دهد هم فخرالنساء باشد هم فخری.</p> <p>۲. فخری توانایی انجام این کار را ندارد (فخری اعتراض می‌کند).</p> <p>۳. شازده فخری را می‌زند.</p>	<p>ساختار ۲</p> <p>۱. X به Y دستور می‌دهد.</p> <p>۲. Y توانایی اجرای دستور X را ندارد.</p> <p>۳-۱. X، Y را شکنجه می‌دهد.</p> <p>۳-۲. X به Y در اجرای دستور کمک می‌کند.</p>
<p>نمونه ۲</p> <p>۱. شازده به فخری دستور می‌دهد کتاب بخواند.</p> <p>۲. فخری سواد ندارد (فخری توانایی اجرای دستور شازده را ندارد).</p>	

<p>۳. شازده به فخری خواندن یاد می‌دهد.</p> <p>نمونه ۱</p> <p>۱. شازده به فخری دستور می‌دهد پرده‌ها را کیپ بکشد.</p> <p>۲. فخری مخالف است.</p> <p>۳. فخری با شازده گفت‌وگو می‌کند.</p> <p>۴. شازده فخری را مجبور به کشیدن پرده‌ها می‌کند.</p> <p>نمونه ۲</p> <p>۱. پدربزرگ به معتمد میرزا دستور می‌دهد منیره خاتون (عمه کوچک) را طلاق دهد.</p> <p>۲. معتمد میرزا مخالف است.</p> <p>۳. معتمد میرزا شکنجه می‌شود.</p> <p>۴. معتمد میرزا منیره خاتون را طلاق می‌دهد.</p> <p>۱. منیره خاتون با شازده (کوچک) عشق‌بازی می‌کند.</p> <p>۲. منیره خاتون به دستور پدربزرگ داغ می‌شود.</p> <p>۱. شازده شب‌ها سر بر سینه فخری می‌گذارد و می‌خوابد.</p> <p>۲. فخری اعتراض می‌کند که من هم می‌خواهم بخوابم.</p> <p>۳. شازده بی‌اهمیت به اعتراض فخری، هر شب به این شیوه ادامه می‌دهد.</p> <p>۱. فخری از شازده می‌خواهد کلفت بگیرد.</p> <p>۲. شازده توجهی به خواهش فخری نمی‌کند.</p>	<p>ساختار ۳</p> <p>۱. X به Y دستوری می‌دهد.</p> <p>۲. Y مخالف است.</p> <p>۳. Y با X گفت‌وگو می‌کند.</p> <p>۳-۲. Y شکنجه می‌شود.</p> <p>۴. X، Y را مجبور به اجرای دستور می‌کند.</p> <p>ساختار ۴</p> <p>۱. Y کاری انجام داده است که از نظر X ناشایسته است.</p> <p>۲. X، Y را شکنجه (آزار) می‌دهد.</p> <p>ساختار ۵</p> <p>۱. X، Y را آزار می‌دهد.</p> <p>۲. Y اعتراض می‌کند.</p> <p>۳. X به کارش ادامه می‌دهد.</p> <p>ساختار ۶</p> <p>۱. Y از X خواهشی می‌کند.</p> <p>۲. X توجه نمی‌کند.</p>
---	---

<p>نمونه ۱</p> <p>۱. شازده می خواهد از کالسکه اسب پیاده شود. ۲. پدر مانع شازده می شود. ۳. شازده از پدر اطاعت می کند.</p> <p>نمونه ۲</p> <p>۱. پدر می خواهد تن به نوکری پهلوی ها بدهد. ۲. پدر بزرگ، پدر را از انجام این کار منع می کند. ۳. پدر اطاعت نمی کند.</p>	<p>ساختار ۷</p> <p>۱. Y می خواهد کاری انجام دهد که از دیدگاه X ناشایسته است. ۲. X از Y می خواهد تا آن کار را انجام دهد. ۳-۱. Y اطاعت می کند. ۳-۲. Y اطاعت نمی کند.</p>
<p>۱. پدر بزرگ از جنایاتی که مرتکب شده، پشیمان است. ۲. پدر بزرگ می خواهد خودکشی کند. ۳. سید حبیب برای پدر بزرگ، حکایتی تعریف می کند. ۴. سید حبیب پدر بزرگ را از خودکشی منع می کند. ۵. پدر بزرگ خودکشی نمی کند.</p>	<p>ساختار ۸</p> <p>۱. X از کاری که انجام داده، پشیمان است. ۲. X می خواهد خود را مجازات کند. ۳. Y با X صحبت می کند. ۴. X، Y را از اجرای مجازات منع می کند. ۵. X خود را مجازات نمی کند.</p>
<p>نمونه ۱</p> <p>۱. فخر النساء به فخری دستور می دهد چلچراغها، شمعدانیها و ... را روشن کند. ۲. شازده مخالف است. ۳. شازده و فخر النساء گفت و گو می کنند. ۴. فخری چلچراغها و ... را روشن می کند (توفیق فخر النساء).</p>	<p>ساختار ۹</p> <p>۱-۱. Y دستوری می دهد. ۱-۲. Y کاری انجام می دهد. ۲. X مخالف است. ۳-۱. X و Y گفت و گو می کنند. ۳-۲. X به قدرت خویش متوسل می شود. ۴. Y بر موضع خویش پافشاری می کند. ۵-۱. Y توفیق می یابد. ۵-۲. Y به کارش ادامه می دهد.</p>
<p>نمونه ۲</p> <p>۱. خانم جان از فخر النساء نگهداری می کند. ۲. عمه کوچک مخالف است. ۳. عمه کوچک به واسطه دده قمر با خانم جان گفت و گو می کند. ۴. خانم جان فخر النساء را پس نمی دهد. ۵. فخر النساء نزد خانم جان می ماند.</p>	

تنها در ساختار نه، برخلاف دیگر ساختارها، شخصی که براساس قرارداد باید ضعیف (y) پنداشته شود، بر قوی (x) چیره می‌شود. فخرالنساء و خانم جان دو شخصیتی هستند که اولی در رویارویی با شازده احتجاب (قوی) و دومی در برابر پدربزرگ (قوی) و عمه کوچک (قوی در برابر خانم جان)، قرارداد حاکم بر روابط قاجاریه را پایمال می‌کنند. برخورد میان فخرالنساء و شازده که براساس قرارداد باید به غلبه شازده (قوی) بر فخرالنساء (ضعیف) منجر شود، همواره به غلبه فخرالنساء (ضعیف) بر شازده (قوی) می‌انجامد. تقابل میان خانم جان (ضعیف) و پدربزرگ (قوی) و همچنین رویارویی خانم جان و عمه کوچک - که به علت دختر پدربزرگ بودن، در برابر خانم جان قوی به‌شمار می‌آید - به غلبه خانم جان می‌انجامد. دسته دوم، پاره‌های هدفمند است. در این دسته از پاره‌ها، شخصیت داستان می‌خواهد به امری آگاهی یابد و برای رسیدن به این آگاهی و شناخت به گفت‌وگو می‌پردازد. این ساختار را می‌توان چنین نشان داد:

نمونه	ساختار
(فخری به یاد می‌آورد):	۱. a نسبت به امری بی‌اطلاع است.
۱. فخرالنساء نسبت به برخی جنبه‌های ارتباط شازده و فخری بی‌اطلاع است.	۲. b از آن امر مطلع است.
۲. فخری از این جنبه‌ها مطلع است.	۳-۱. a با b گفت‌وگو می‌کند.
۳. فخرالنساء از فخری پرسش‌هایی می‌کند.	۳-۲. a از b پرسش‌هایی می‌کند.
۴. فخری به پرسش‌ها پاسخ می‌دهد.	۴-۱. b به پرسش‌های a پاسخ می‌دهد.
(فخرالنساء می‌خواهد بداند فخری هم از عشق‌بازی با شازده خوشش می‌آید؟ فخری تکذیب می‌کند.	۴-۲. b توانایی پاسخ به همه پرسش‌های a را ندارد.
فخرالنساء می‌خواهد بداند چرا فخری نزد شازده بلند بلند می‌خندد؟	۵. a نسبت به امر ناشناخته آگاهی می‌یابد.
فخری بلند بلند می‌خندد چون شازده او را غلغلک می‌دهد.	۵-۱. a نسبت به امر ناشناخته آگاهی می‌یابد.
فخرالنساء می‌خواهد بداند تا به حال فخری بغل شازده خوابیده است؟ فخری تکذیب می‌کند.	۵-۲. a اطلاعات کافی نسبت به امر ناشناخته نمی‌یابد.

دسته سوم، پاره‌های توصیفی است. در این دسته از پاره‌ها، حادثه یا رویداد ویژه‌ای توصیف می‌شود. این پاره‌ها، ساختار واحدی ندارد و تنها می‌توان برخی از آن‌ها را برای نمونه ذکر کرد:

نمونه ۲	نمونه ۱
(خاطره مرگ پدر بزرگ): توصیف مراد خان پدر از مراد می‌پرسد اسب را زین کردی؟ شازده کوچک (خسرو) گریه می‌کند. توصیف اسب‌ها و کالسکه‌ها خسرو، پدر و مادر بزرگ در کالسکه توصیف کالسکه، جمعیت مردم، مراد خان و ... خسرو می‌خواهد از اسب پیاده شود. مادر بزرگ و پدر مانع می‌شوند. توصیف پدر، راه، مردم... جسد پدر بزرگ را در عماری می‌آورند. توصیف جسد مادر و عمه‌ها گریه می‌کنند. توصیف مردم و مراد مادر گریه می‌کند. توضیح درباره عماری مادر بزرگ توصیف اشیاء و لوازم مربوط به عزاداری، مردم، قاری‌ها و...	(خاطره‌ای که شازده از نخستین سرفه‌های ارثی خانواده‌اش به یاد می‌آورد. اولین کسی که سرفه کرد، پدر بزرگ بود): توصیف سرفه‌های پدر بزرگ (خشک و کشدار...) شازده کوچک (خسرو) کنار صندلی پدر بزرگ ایستاده است. پدر و دیگران (پسرعموهای ناتنی، آخوندها و ...) صف بسته‌اند. توصیف پدر و دیگران در صف. سینی پر از سکه را جلوی پدر بزرگ می‌آورند. پدر بزرگ یک کیسه برمی‌دارد. پدر بزرگ کیسه را به یکی از پسرعموهای ناتنی می‌دهد. سرفه‌های پدر بزرگ آغاز می‌شود. توصیف سرفه‌ها توصیف اطرافیان پدر بزرگ پدر بزرگ باز هم سرفه می‌کند. پدر بزرگ جلو دهانش را می‌گیرد. سرفه‌ها شدت می‌یابد. پدر دست شازده کوچک (خسرو) را رها می‌کند. توصیف سرفه‌ها شازده کوچک (خسرو) به علت انبوهی جمعیت، دیگر پدر بزرگ را نمی‌بیند. شازده کوچک (خسرو) صدای سرفه‌های پدر بزرگ را می‌شنود. توصیف انبوهی جمعیت

نتیجه گیری

اگر ساختار هر رمان را بتوان از سه جنبه روایی، نحوی و همچنین ساختارهای شکل دهنده معنا بررسی کرد، ساختار روایی ترکیبی از این اجزا و عناصر است:

وضعیت مقدماتی + گره افکنی + پاره‌های گوناگون + گره‌گشایی + وضعیت نهایی

بر اساس این، ساختار روایی *شازده احتجاب* ترکیبی است از عناصر ذکر شده در نمودار، با این تفاوت که این اجزا آن‌گونه که در نمودار ذکر شد در پی هم نمی‌آیند. به عبارت دیگر، این اجزا و عناصر در متن رمان مورد بررسی به صورت بی‌نظم و درهم‌ریخته می‌آیند. البته این بی‌نظمی، خود، عین نظم است؛ زیرا *شازده احتجاب* به شیوه جریان سیال ذهن نوشته شده است. همان‌گونه که جریان عبور اندیشه‌ها و خاطرات گوناگون از ذهن انسان، بی‌نظم و ناهماهنگ است، در رمان جریان سیال ذهن نیز این وضعیت دیده می‌شود. سیال بودن ذهن *شازده احتجاب* به این معنا نیست که راوی هرچه خواسته بر زبان آورده است. راوی یادآوری و شرح هر رویداد یا خاطره‌ای را در قسمت‌های گوناگون داستان تکمیل می‌کند؛ به عبارت دیگر، راوی به جای اینکه ابتدا الف را بگوید، سپس ب و آن‌گاه ج را، این ترتیب را درهم می‌ریزد و ممکن است ابتدا ج را بگوید، سپس قسمتی از ب را، آن‌گاه الف را و سپس قسمت دیگری از ب را.

اگر ساختار نحوی هر رمان را فاعل + مفعول + فعل بدانیم، داستان جامع *شازده احتجاب* شامل یک فاعل اصلی (شازده احتجاب)، یک مفعول اصلی (خویش‌شناسی) و سه فعل عمده (زنده انگاشتن درگذشتگان در خیال، مرورکردن خاطرات و رویدادهای گذشته و گفت‌وگو با خویش) است. در بررسی ساختار نحوی رمان، از الگوی کنشی گرماس نیز بهره برده‌ایم. در این الگو، علاوه بر تقابل فاعل/مفعول، تقابل‌های یاریگر/مخالف و فرستنده/گیرنده نیز وجود دارد. همان‌گونه که بیان شد، در *شازده احتجاب* اشخاصی که یاریگرند، مخالف نیز به‌شمار می‌آیند. این یاریگر-مخالف‌ها عبارت‌اند از: شازده احتجاب، فخرالنساء، فخری، مراد، پدربزرگ، پدر، مادربزرگ، مادر، عمه‌بزرگ، عمه‌کوچک و منیره‌خاتون. همچنین شازده احتجاب را می‌توان فرستنده و گیرنده رمان دانست.

در مورد ساختارهای شکل‌دهنده به معنا نیز می‌توان سه ساختار گوناگون را از یکدیگر تمیز داد: ساختارهایی که بر مبنای روابط حاکم میان ضعیف و قوی شکل گرفته است، ساختارهای هدفمند و ساختارهای توصیفی. داستان جامع *شازده احتجاب*، ساختاری هدفمند دارد؛ اما اغلب روایاتی را که شازده یا فخری از گذشته به یاد می‌آورند، می‌توان در زیرمجموعه ساختار نخست جای داد. برخی از دیگر روایاتی که شازده و فخری به یاد می‌آورند نیز ساختاری هدفمند و برخی نیز ساختاری توصیفی دارند.

پی‌نوشت

1. Structuralism
2. Structure
3. Lucien Goldman
4. Green & Lebihan
5. Jonathan Culler
6. Linguistics
7. Ferdinand de Saussure (1857-1913)
8. Narration
9. Narratology
10. Webster
11. Barthes
12. Yohannes Willem Bertens
13. Vladimir Propp (1895-1970)
14. Claude Levi-Strauss (1908)
15. Function
16. Actor
17. A.J. Greimas
18. Bermond
19. Todorov
20. Genette
21. Binary Oppositions
22. Action Model
23. Sequence
24. Scholes
25. Proposition
26. Function
27. Indice
28. Historie
29. Recit
30. Chronological Order
31. Duration
32. Frequency
33. Mood
34. Distance

35. Perspective
36. Voice
37. None-Focalized
38. Adam & Revaz
39. Omniscient
40. Limited Omniscient
41. Internal Focalization
42. Terry Eagleton
43. External Focalization
44. Stream of Consciousness
45. William James (1842-1910)
46. Edel
47. Interior Monologue
48. Soliloquy
49. Section

منابع

- آدام، ژان میشل، و فرانسواز رواز. (۱۳۸۳). *تحلیل انواع داستان*. ترجمه آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد. تهران: قطره.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه فرزانه طاهری. چ ۲. تهران: آگه.
- ایدل، له اون. (۱۳۶۷). *قصه روانشناختی نو*. ترجمه ناهید سرمد. تهران: شب‌و‌یز.
- ایگلتون، تری. (۱۳۸۳). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس منخبر. چ ۳. تهران: مرکز.
- بارت، رولان. (۱۳۸۲). *لذت متن*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- بالایی، کریستوف، و میشل کویی پرس. (۱۳۷۸). *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی*. ترجمه احمد کریمی حکاک. تهران: معین - انجمن ایران‌شناسی فرانسه.
- برتنز، یوهانس ویلم. (۱۳۸۲). *نظریه ادبی*. ترجمه فرزانه سجودی. تهران: آهنگ دیگر.
- برتنس، هانس. (۱۳۸۴). *مبانی نظریه ادبی*. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
- پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی کاربردی*. چ ۲. تهران: قسه.
- سلدن، رامن، و پیترویدوسون. (۱۳۸۴). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمه عباس منخبر. چ ۳. تهران: طرح نو.
- کالر، جان‌اتان. (۱۳۸۲). *نظریه ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

- گرین، کیت، و جیل لیهان. (۱۳۸۳). *درسنامه نظریه و نقد ادبی*. ویرایش حسین پاینده. تهران: روزنگار.
- گلدمن، لوسین. (۱۳۸۲). *نقد تکوینی*. ترجمه محمدتقی غیائی. تهران: نگاه.
- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۴). *شازده احتجاب*. چ ۱۴. تهران: نیلوفر.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰). *عناصر داستان*. چ ۴. تهران: سخن.
- میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۶). *واژه‌نامه هنر شاعری*. چ ۲. تهران: کتاب مهناز.
- وبستر، راجر. (۱۳۸۲). *پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*. ترجمه الهه دهنوی. تهران: روزنگار.