بررسی تکنیک‌های مدرن انعکاس ذهن در رمان شازده‌احتجاب

مجتبی دماوندی*
فاطمه جعفری کمانگر**

چکیده

نویسندگان داستان‌های مدرن برای رهایی از ناهنجاری‌های تمدن جدید به دنیای درون و ذهن که بس گسترده‌تر از دنیای بیرون است روی می‌آورند و به‌جای نمایش جدال‌های بیرونی و اجتماعی افراد داستانی، انعکاس دنیای درون و محتویات ذهنی شخصیت‌ها را مورد توجه قرار می‌دهند. واضح است که با گسترش روان‌شناسی و دریافت عمق و پیچیدگی روان انسان‌ها، ورود به دنیای ذهنیات با همان تکنیک‌های سابق داستان‌نویسی امکان‌پذیر نبوده است؛ بنابراین نویسندگان مدرن برای کشف و آشکارسازی ضمیر پنهان شخصیت‌ها به ابداع شگردهای جدیدی در داستان‌نویسی دست می‌یازند. این مقاله به روش کتابخانه‌ای نوشته شده است و با توجه به یافته‌های جدید درباب ماهیت ذهن و تکنیک‌های موجود برای انعکاس این یافته‌ها، یکی از نخستین آثار مدرن ذهن‌گرای فارسی، یعنی رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری، را مورد بررسی قرار می‌دهد. مطابق این پژوهش، ذهنیت‌گرایی رمان شازده احتجاب بر دو محور خاطره و خیال بنا شده و در نتیجه منطق داستان برمبنای این دو محور پایه‌ریزی شده است. برای دستیابی به این مهم نویسنده از انواع تکنیک‌های انعکاس ذهن که با به‌کارگرفتن آن‌ها خواننده مستقیماً با عملکردهای ذهنی شخصیت مواجه می‌شود استفاده می‌کند تا منطق ذهن‌گرای رمان را به بهترین وجه به نمایش بگذارد. این امر البته پیچیدگی رمان را نیز در پی دارد؛ پیچیدگی‌ای که باوجود تصور بسیاری از خوانندگان تعمد نویسنده نیست، بلکه در نتیجهٔ نزدیک‌سازی ساختار رمان به ساختار ذهن به دست آمده است که با درک درست این ساختار می‌توان بر دشواری‌های موجود در این رمان فائق آمد.

کلیدواژه‌ها: شازده احتجاب، ذهن‌گرایی، خاطره، تخیل.

* استادیار دانشگاه شهید بهشتی تهران dr.damavandi@yahoo.com
** محقق پسادکتری دانشگاه اصفهان jafarikamangar@gmail.com

تاریخ دریافت: ۹۰/۹/۱۶ تاریخ پذیرش: ۹۱/۸/۱۵

فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۰، شمارهٔ ۷۳، پاییز ۱۳۹۱

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

۱. درآمد

تأکید بر جهان درونی در مقابل جهان بیرونی از ویژگی‌های اساسی مدرنیسم و نوشتار مدرن است. از آنجا که اهمیت وجودی انسان به اندیشه، ذهن و جریاناتی است که در درون او می‌گذرد، نویسندگان مدرن برخلاف نویسندگان دنیای کهن به‌جای ظاهر شخصیت‌ها و عملکردهایشان در جامعه، بیشتر دنیایی را مدنظر قرار دادند که در ذهن افراد ادراک می‌شود. ظهور این ذهن‌گرایی و اهمیت قائل‌شدن برای دنیای ذهنی در مقابل دنیای عینی، به اوایل قرن نوزدهم و اولین بارقه‌های به‌وجودآمدن آثار ادبی مدرن برمی‌گردد.

البته پیش از طلوع مدرنیسم، رمانتیست‌ها نیز به دنیای ذهنیات پناه می‌بردند و آن را چاره‌ای برای حل مشکلات اجتماعی می‌دانستند؛ اما تفاوت اساسی مدرنیست‌ها با آن‌ها در این بود که نویسندگان مدرن از نوعی سمبولیسم ناخودآگاه استفاده می‌کردند و اساس کارشان بر تداعی آزاد معانی، افکار، تصاویر ذهنی، فرورفتن به جنبه‌های ناخودآگاه و واردشدن به نوعی حالت خلسه و رؤیا بود (بهمن، ۱۳۷۳: ۸۷-۸٦).

در قرن نوزدهم، درمقابل اومانیست‌های علمی اومانیست‌های مذهبی قرار داشتند که به دنبال حفظ و بازسازی میراث روحانی کلیسا بودند. روح‌باوری در فرانسهٔ قرن نوزدهم جریان فلسفی قالبی بود که توسط دو تن از استادان هانری برگسون،[1] به نام‌های ژول لاشلیه[2] و امیل بوتورو[3] ساخته و پرداخته‌تر شد. این دو فیلسوف خط فارق قاطعی میان فرآیندهای ذهنی و جسمی می‌کشیدند و می‌گفتند که فعالیت‌های ذهن قابل فروکاستن به توضیحات مادی و جسمانی نیست و بر خودانگیختگی ارادهٔ انسانی یعنی عمل آزاد روح تأکید می‌کردند (شوارتس، ۱۳۸۳: ۱۵). این نکته را می‌توان مقدمه‌ای برای توجه به ذهن و فرآیندهای ذهنی به‌عنوان عمده‌ترین بخش وجودی انسان دانست که فلسفه و ادبیات را تحت‌الشعاع خود قرار داد و در پی آن، بازتاب ذهن شخصیت‌ها به‌صورت صدای درونی و کشمکش‌های روانی در شخصیت‌پردازی نوشته‌های داستانی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

جایگاه خاصی به خود گرفت. پژوهش حاضر برمبنای این نوآوری به انعکاس این فرآیندهای ذهنی در یکی از نخستین رمان‌های ذهن‌گرای فارسی یعنی *شازده احتجاب* هوشنگ گلشیری می‌پردازد.

۲. پرسش‌های پژوهش

۱. نویسندگان مدرن از چه روش‌ها و تکنیک‌هایی برای انعکاس محتویات ذهنی شخصیت‌ها استفاده کرده‌اند؟

۲. در رمان *شازده احتجاب* از چه تکنیک‌هایی برای انعکاس ذهن شخصیت‌ها استفاده شده است؟

۳. در این رمان خاطرات واقعی و خیالات و توهمات انتزاعی چه نقشی در نشان‌دادن فرآیندهای ذهنی شخصیت‌ها دارند؟

۳. پیشینهٔ پژوهش

از آنجا که رمان *شازده احتجاب* یکی از نخستین رمان‌های ذهن‌گرای فارسی است که تکنیک‌های انعکاس ذهن در آن تقریباً به‌درستی ارائه شده است، توجه بسیاری از ناقدان را به خود معطوف کرده است. مقالات بسیاری حتی به‌قلم خود گلشیری دربارهٔ این رمان نوشته شده است (ر.ک طاهری، ۱۳۸۰؛ گلشیری، ۱۳۸۰ الف). بیشتر این مقالات درصدد آشکارسازی معنای مبهم و ذهن‌گرای کتاب برآمده‌اند و کمتر نویسنده‌ای به‌طور جامع تکنیک‌های ذهن‌گرایی را که اتفاقاً مهم‌ترین دلیل دشوارفهمی رمان نیز هست مورد بررسی قرار داده است. البته برخی از این مقالات و کتاب‌ها به تعدادی از این تکنیک‌ها اشاره کرده‌اند؛ مثلاً در کتاب *بررسی تطبیقی خشم و هیاهو* و *شازده احتجاب* تنها به مبحث زمان، نوع روایت و زاویهٔ دید در این داستان توجه شده و سایر تکنیک‌های ذهن‌گرای مدرن داستان مسکوت مانده است (ر.ک حسینی، ۱۳۷۲).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

مقالهٔ «بررسی تکنیک‌های روایی در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری» نیز تنها انواع راوی و زوایای دید را در رمان *شازده احتجاب* مورد بررسی قرار داده است (ر.ک حسن‌لی، ۱۳۸۸). در کتاب *صدسال داستان‌نویسی در ایران* نیز این کتاب جزء رمان‌های مدرن دانسته شده و تعدادی از مؤلفه‌های مدرن داستان‌نویسی از جمله مشخصه‌های ذهن‌گرایی رمان به اجمال نام برده شده است (ر.ک میرعابدینی، ۱۳۸۳: ٦۸۳-٦۷۷). از بهترین آثار نوشته‌شده در این زمینه، *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن* از حسین بیات است. اما از آنجا که تمرکز این کتاب تنها بر *شازده احتجاب* نبوده، تمامی ابعاد ذهن‌گرای رمان مورد بررسی قرار نگرفته و بیشترین تأکید کتاب بر نوع روایت و زاویهٔ دید، طرح و زمان رمان بوده است که البته این نکات نیز با رویکردی متفاوت با مقالهٔ حاضر مورد بررسی قرار گرفته‌اند (ر.ک بیات، ۱۳۸۷).

٤. چهارچوب مفهومی

٤. ۱. ذهن‌گرایی مدرن

اندیشه‌های جدید دربارهٔ ماهیت ذهن، از کاوش‌های زیگموند فروید و کارل گوستاو یونگ دربارهٔ ضمیر ناخودآگاه ناشی می‌شد. این دیدگاه از دیدگاه‌های غالب زمانه در قرن بیستم بود. طبق این اندیشه، ذهن انسان دارای ابعاد چندگانه است و گذشته همواره در یکی از سطوح ذهن انسان‌ها حضور دارد و بر واکنش‌های فعلی آن‌ها تأثیر می‌گذارد. خاطرات همواره ذهنیات انسان‌ها را شکل می‌دهند و حاصل گذشتهٔ آن‌ها هستند و با کاوش در ذهن انسان‌ها می‌توان به همه‌چیز دربارهٔ آن‌ها پی برد (دیچز، ۱۳۷٤: ۱۱۷). البته برگسون نیز هم‌زمان بر این امر اذعان داشت. وی معتقد بود اگر برخی از رمان‌نویسان در حال دریدن پردهٔ ساخته‌شدهٔ هوشمندانهٔ من قراردادی و معمول ما هستند، به ما نشان دادند که در زیر این ظاهر منطقی یک پوچی بی‌منطق وجود دارد و در زیر این حالات ساده، نفوذ بی‌نهایت هزاران احساس و ادراک موجود است که

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

در حال حاضر موقوف شده‌اند اما از بین نمی‌روند (Roston, 2002: 184). توجه به ابعاد چندگانهٔ ذهن انسان این پیامد را برای داستان‌نویسان داشته است که تمام زندگی فرد را می‌توان با نگریستن به ناخودآگاه او بیرون کشید؛ بنابراین نویسندگان مدرن با در مرکز قراردادن ذهن انسان و بازآفرینی حالات ذهنی او به آفرینش داستان‌هایی دست زدند که منعکس‌کنندهٔ بی‌واسطهٔ روان انسان‌ها است.

فلوبر معتقد بود برای اینکه هنرمند تصویری واجد حقایق جهان‌شمول ارائه دهد نیازی نیست به دنبال داستانی برای گفتن باشد، بلکه فقط کافی است روان انسان را بدون هیچ ملاحظه و اهداف آموزشی‌ای ارائه دهد (بیات، ۱۳۸۷: ۳٦). این اندیشهٔ او مطابق با این نظریهٔ رمان مدرن است که «رئالیسم» در هنر مدرن دیگر تقلید وقایع بیرونی نیست، بلکه بازآفرینی حالات ذهنی است (هلپرین، ۱۳۸٤: ۷۵). در داستان مدرن آنچه بیشتر مورد توجه نویسنده است جملات برزبان‌نیامدهٔ شخصیت‌هاست که در ذهن آن‌ها می‌گذرد و آنچه معرف شخصیت‌هاست اندیشهٔ آن‌هاست نه برخوردهای ظاهری، شکل چهره و طرز لباس پوشیدنشان.

شهریار مندنی‌پور، یکی از نویسندگان نوگرای کشورمان، معتقد است در داستان مدرن گزارش وجه بیرونی یا فیزیکی حادثه به تخیل خواننده‌ای واگذار می‌شود که مایل است تیزهوشی خود را به‌کار گیرد. این نوع داستان، به دنبال نقاط کشف‌ناشدهٔ ذهن است، جایی که قلمرو مرموز و ناخودآگاه زبان است و حوادث موجود در آن حوادث عینی نیست، بلکه حوادثی است از جنس حس و عاطفه و خشم و کین و تحول شخصیت (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۳۱٦).

٤. ۲. روش‌های مدرن انعکاس ذهن

امروزه با گسترش روان‌شناسی و توجه به عملکردهای واقعی ذهن، این نکته ثابت شده است که فعالیت ذهنی همچون فعالیت‌های عینی تنها محدود به زمان و مکان نیست و مقیاس‌های آن نیز هرگز قابل مقایسه با مقیاس‌های دنیای عینی نیست. البته این نکته را

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

نمی‌توان بدین معنا دانست که آغاز ذهن‌گرایی با آغاز مدرنیسم پیوند خورده است، بلکه در ادبیات کلاسیک و حتی در آثار حماسی بسیار کهن نیز نویسندگان گاه‌گاه درصدد نشان‌دادن ذهنیات شخصیت‌ها بوده‌اند. اما نویسندگان مدرن نه تنها انعکاس ذهن، بلکه بیان پیچیدگی‌ها و تودرتویی‌های آن را نیز مدنظر قرار دادند. اینان به‌صراحت دریافتند که با تکنیک‌های کهن داستان‌نویسی نمی‌توان ذهن را با تمام پیچیدگی‌هایش بازتاب داد؛ بنابراین به دنبال کشف راه‌های مفیدتر تکنیک‌های مدرن داستان‌نویسی را به وجود آوردند. در دنیای کهن، نویسندگان برای نمایش زندگی درونی شخصیت‌ها، به‌اندازهٔ امروز به فنون، روش‌ها و تکنیک‌های نمایش ذهن دسترسی نداشته‌اند؛ تا جایی که روایتگران برای گشودن ذهنیت شخصیت‌های آثارشان اغلب از مددهای غیبی سود می‌جستند.

مثلاً در حماسهٔ *ایلیاد* هومر، زمانی که آشیل از دست آگاممنون به خشم می‌آید با خود می‌اندیشد: «آیا تیغ تیزی که در کنارش آویخته است را باید بکشد و با یک اشاره دیگران را وادار کند که برخیزند و زادهٔ آتره را بکشند؟ یا اینکه کین خود را فرونشاند و خشم خود را لگام زند؟» (اسکولز، ۱۳۷۲: ۱۰۶). هومر در این صحنه برای نقل جدال درونی آشیل، آتنه را وارد صحنه می‌کند. آتنه تنها در چشم آشیل پدیدار می‌شود و او را متقاعد می‌کند که خشمش را به گفتار و نه به کردار فرونشاند. همچنین در روایت‌های نخستین از رؤیا نیز برای چنین نیتی استفاده می‌شده است. زیرا رؤیا را نیز می‌توان به سیر ذهنی انسان معطوف دانست (اسکولز، ۱۳۷۲: ۱۰۷-۱۰۶).

البته روش‌های دیگری نیز برای ارائهٔ خودآگاه به شکل سنتی آن موجود بوده است که تعدادی از آن‌ها عبارت‌اند از: نقل گذشته به صورت خاطرات، گفتگو با کسی، نوشتن به کسی یا خطاب به خواننده؛ روایت ذهنی که به صورت سوم‌شخص و در زمان گذشته بیان می‌شود (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۰۵)؛ شیوهٔ تحلیل روایی که در این شیوه

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

افکار شخصیت از صافی ذهن راوی می‌گذرد و کم‌وبیش مورد تفسیر نیز قرار می‌گیرد (اسکولز، ۱۳۷۲: ۱۱۵)؛ تک‌گفتار سنتی و... .

اما در دنیای نویسندگی مدرن روش‌هایی برای انعکاس ذهن وجود دارد که در آن نگریستن مستقیم به ذهن و نمایش و تحلیل افکار حرف نخست را می‌زند. برخی از این روش‌ها عبارت‌اند از: برهم‌زدن جریان خطی روایات و یک‌پارچگی طرح داستانی؛ تمایل به تصویرسازی عوالم درونی از ضمیر ناخودآگاه گرفته تا کلیهٔ فعل و انفعالات روحی و احساسی انسان؛ توجه به زمان ذهنی و تفاوت کشش این زمان با گذر عقربه‌های ساعت؛ توجه به چگونگی عملکردهای ذهنی و تأثیر عوامل مختلف در تغییر مسیر ذهن؛ توجه به چندلایگی ذهن و حلول خاطرات و اوهام مختلف به ذهن در آن واحد؛ انتخاب راوی‌هایی با زوایای دید مدرن؛ تک‌گویی درونی مستقیم و غیرمستقیم؛ تک‌گویی نمایشی؛ حدیث نفس یا خودگویی؛ انعکاس سیلان ذهن با استفاده از تکنیک‌هایی نظیر تونل‌زدن، به‌کارگیری زمان و مکان به‌هم‌ریخته، تداعی آزاد معانی، تبدیل زمان، مکان و شخصیت‌ها به یکدیگر و... .

هنری جیمز نیز برای ارائهٔ درون، با تکیه بر مرکزهای مختلف ذهنی، روش‌هایی را ارائه داده است که از آن جمله می‌توان به تأکید بر ایهام و پوشیده‌گویی،آشکارسازی محتاطانه، اجتناب از روایت سوم‌شخص دانا یا فرم‌های زندگی‌نامه‌وار با ضمیر اول‌شخص اشاره کرد. وی این روش‌ها را با نوعی بازتنظیم زمانی داستان‌های تقویمی، همچون انتقال‌های زمان، عقب‌گردها و هم‌کناری رویدادها در روایات موزاییکی و بغرنج کامل‌تر کرد (چایلدز، ۱۳۸٦: ۸۹).

اما مهم‌ترین مشکل رمان مدرن به‌وجودآمدن پیچیدگی‌هایی برای انعکاس ذهن شخصیت‌هاست. جابه‌جایی‌های ذهنی و عوض‌شدن مسیر ذهن به‌طوری‌که حادثه یا واقعه‌های بدون منطق بیرونی جای خود را به حادثه یا واقعه‌ای دیگر دهد، به دشوارفهمی روایات می‌انجامد و گاه انعکاس حلول خاطرات مختلف به ذهن چنان

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

باعث درهم برهمی روایات می‌شود که تشخیص مرزی قاطع برای هر روایت را غیرممکن می‌سازد.

فاکنر معتقد است در این نوع داستان‌ها بسیاری از نظریه‌پردازان از جمله هنری جیمز به واکنش خوانندگان به اثر اهمیت خاصی می‌دهند و با دیدگاهی که مبتنی بر اصالت ذهن است معتقدند هر ذهنیت مشاهده‌گری می‌تواند وقایع را به‌گونه‌ای متفاوت ببیند (فاکنر، ۱۳۷٤: ۱۳٦)، اما درنهایت این نویسنده است که باید بیاموزد چگونه دنیایی نزدیک به دنیای ذهن، اما قابل درک برای خواننده، ارائه دهد. بدین‌ترتیب، تلاش نویسندگان مدرن برای ارائهٔ درون شخصیت‌ها به صورت طبیعی و مطابق با سیر ذهنیات انسانی، به ایجاد انواع خاصی از تکنیک‌های نویسندگی مدرن منجر می‌شود؛ از فنون ساده‌تر چون توجه به نوع خاصی از راویان گرفته تا تکنیک‌های پیچیده‌تر که داستان را طبق فرآیندها و عمل ذهن به پیش می‌رانند.

۵. انعکاس روش‌های ذهن‌گرایی در رمان شازده احتجاب

۵. ۱. دربارهٔ شازده احتجاب

رمان *شازده احتجاب* از هوشنگ گلشیری یکی از نخستین رمان‌های صرفاً ذهن‌گرای ایرانی است که در سال ۱۳٤۸ منتشر شد و توجه بسیاری از محافل ادبی و ادیبان نوگرا را به خود معطوف کرد. این رمان را می‌توان یکی از نخستین رمان‌های سیلان ذهن ایرانی دانست که اندیشه‌های فرّار در آن به‌درستی و طبق یافته‌های جدید دربارهٔ ماهیت ذهن منعکس شده است. در این داستان، گلشیری بی‌واسطه و مستقیم درون ذهن شخصیت داستانی‌اش جای می‌گیرد و درصدد انعکاس یافته‌ها، یادها، خاطرات و اوهام ذهنی اوست. کنش و واکنش‌های بیرونی داستان، تنها در این حد است که شازده خسرو احتجاب، بازمانده‌ای از سلسلهٔ مخلوع قاجاریه در حالی که بر صندلی اجدادی و در اتاقی خالی از اشیاء عتیقه نشسته است سر بر ستون دست‌ها می‌گذارد، سرفه‌های

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

پی‌درپی می‌کند و گاه‌گاه به نگریستن عکس‌های حول و حوش اتاق می‌پردازد تا با یادآوری گذشته‌ها به شناخت خود دست یابد. سایر آنچه در داستان اتفاق می‌افتد در ذهن شازده می‌گذرد و خواننده با درک بی‌واسطهٔ ذهن او گذشته‌های دوردست زندگی‌اش و حتی زندگی اجدادش را درک می‌کند و در این بین خواسته‌ها و عقده‌های روانی انسانی را درمی‌یابد که خود از این نسل است اما بازمانده از تمام قدرت و جبروت پیشینیان خویش.

۵. ۲. ذهن‌گرایی در رمان شازده احتجاب

از آنجا که تنهایی یکی از بزرگ‌ترین پیامدهای مدرنیته است، انسان‌های داستان‌های مدرن انسان‌هایی عمیقاً تنها تصویر می‌شوند. شخصیت‌های داستان *شازده احتجاب* نیز انسان‌هایی هستند که تنهایی و بی‌کسی آن‌ها را واداشته است که با خاطرات و خیالات خود زندگی کنند؛ بنابراین، برخلاف داستان‌های پیشامدرن که کنش و واکنش‌های داستانی شکل‌دهندهٔ طرح داستانی است، در *شازده احتجاب* دو عنصر خاطره و خیال که عناصری کاملاً ذهنی هستند طرح داستان را پی می‌افکنند.

در این داستان از ذهنیات دو شخصیت، یعنی شازده و فخری، پرده برداشته شده است. البته اگر رمان را طبق گفتهٔ خود گلشیری بررسی کنیم، به‌جای سخن‌گفتن از شخصیت‌ها (شازده و فخری) باید از شخصیت (شازده) سخن بگوییم، زیرا گلشیری دربارهٔ رمان خود می‌گوید: «شازده فکر می‌کند آن‌چنان موفق شده است فخری را از نظر ذهن و جسم بسازد که می‌تواند ادعا کند ذهنیات او را می‌خواند و حتی می‌داند در اتاق دیگر در همین لحظه که شازده فکر می‌کند، فخری چه‌کار می‌کند و به چه می‌اندیشد» (گلشیری، ۱۳۸۰ ب: ٥٦). در واقع گلشیری ذهنیات فخری را نیز بازتاب ذهنیات شازده می‌داند. بر این اساس است که ذهنیات فخری تنها محدود به چیزی می‌شود که در محدودهٔ ذهن شازده و محیط زندگی‌اش است. اما از آنجا که ساختار این دو ذهن به‌گونه‌ای متفاوت با یکدیگر بازتاب داده شده‌اند و قضاوت نهایی در

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

مورد اثر نیز برعهدهٔ خواننده است نه نویسنده، در این پژوهش ذهنیت هریک از این دو شخصیت به‌طورجداگانه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

روش‌هایی که در داستان *شازده احتجاب* برای آشکارسازی لایه‌های درونی ذهن شخصیت‌ها استفاده شده متعدد است. گلشیری سعی کرده با مطالعهٔ چگونگی عملکردهای ذهنی، روند واقعی یادآوری یک ذهن را بازسازی کند. وی برای دست‌یابی به این امر از روش‌ها و تکنیک‌های مدرن انعکاس ذهن استفاده کرده است که در این پژوهش مورد بررسی قرار خواهند گرفت و از آنجا که نقش اساسی در بازتاب عوالم درونی و عملکردهای ذهنی شخصیت‌های این داستان برعهدهٔ دو عنصر خاطره و تخیل است، چگونگی به‌کارگیری تکنیک‌های ذهن‌گرایی در این دو مبحث پی‌گرفته خواهد شد.

۵. ۲. ۱. خاطره

در داستان *شازده احتجاب* خاطرات نقش بسیار مهمی به عهده دارند؛ به‌طوری‌که کنش و واکنش‌های بیرونی داستان، آنجا که محدود به ذهن شازده است تنها محدود به نشستن شازده بر صندلی اجدادی، سرفه‌های پی‌درپی و نگریستن به عکس‌های خاندان والاتبارش است و آنجا که محدود به ذهن فخری است، تنها شامل بالا و پایین رفتن‌های فخری از پله‌های منزل، نگریستن به آینه، آراستن خود و پوشیدن لباس‌های فخرالنساء برای شبیه‌سازی شخصیتش به اوست. اما آنچه بخش اصلی داستان را شامل می‌شود، نخست خاطرات و خیالاتی است که با نگریستن به عکس‌ها به ذهن شازده خطور می‌کند و بدین وسیله خاطرات یک نسل از خاندان قاجار در مقابل چشمان خوانندهٔ محدود به ذهن او قرار می‌گیرد و سپس چیزی است که با نگریستن به اطراف و وسائل شخصی فخرالنساء، جلوی چشمان فخری رژه می‌رود و دغدغه‌های شخصی‌اش و کارهای بیمارگون شازده را شامل می‌شود.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

البته آنچه در اینجا مورد بحث است صرفاً این ذهن‌گرایی و جریان داشتن بخش اصلی داستان در محدودهٔ ذهن شخصیت‌ها نیست، بلکه آنچه دارای اهمیت است شناخت نویسنده از عملکردهای واقعی ذهن و حلول این خاطرات به ذهن شخصیت‌ها، به‌وسیلهٔ تکنیک‌های ذهن‌گرای مدرن است که مهم‌ترین آن‌ها مورد بررسی قرار خواهند گرفت:

۵. ۲. ۱. ۱. راوی اول‌شخص و سوم‌شخص محدود به ذهن شخصیت

راوی اول‌شخص تنها ویژهٔ داستان‌های مدرن نیست بلکه پیشتر در داستان‌های کلاسیک نیز موجود بوده است.

این راوی کاوش در ذهن و حافظهٔ خود را مهم‌ترین امر قلمداد می‌کند و از ویژگی‌های شخصی خود با وجود تمام پنهان‌کاری‌های موجود در جامعه، بدون دروغ و کم‌وکاست، سخن می‌گوید. وی در داستان به‌عنوان نمایندهٔ وجود آدم، همواره در حال «شوند»، تکامل، دگرگونی و تلاش برای کشف خود است. اول‌شخص در داستان‌های مدرن برخلاف راویان شکرشکن رمان‌های کلاسیک برای سرگرمی خلایق و دادن پیامی اخلاقی به خواننده داستان نمی‌گوید، بلکه به دنبال پاره‌های ذهن خود است که در گذر حوادث به‌جا مانده‌اند (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۰۷). برای دستیابی به این امر راوی اول‌شخص گاه خود را در درون ذهن شخصی معیوب، بیمار، تحقیرشده و حتی ناقص‌العقل جای می‌دهد و بدین ترتیب من سرکوب‌شده و ذهن بیمار او را در جلوی روی خواننده می‌آورد. چیزی که هرگز در داستان‌های کلاسیک اتفاق نمی‌افتاد. بدین‌ترتیب، خوانندهٔ امروز این امکان را می‌یابد که حتی از ذهن ناقص فردی معیوب‌العقل به جهان اطراف خود بنگرد و دنیا را از چشم او ببیند. اتفاقی که در رمان *خشم و هیاهو* از ویلیام فاکنر می‌افتد و به نوعی در رمان *شازده احتجاب* نیز قابل مشاهده است. در این رمان خواننده خود را در ذهن پریشان انسانی بیمار و در حالت نزع با عقده‌های روانی بی‌شمار چون شازده و ذهن ساده و مسخ‌شدهٔ فرد دیگری چون

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

فخری، کلفت شازده، می‌یابد و این امکان برای او مهیاست که به درک بی‌واسطهٔ جهان از ذهنیت‌هایی پیچیده‌تر و گاه فروتر از انسان‌های معمولی نائل شود. راوی سوم‌شخص مدرن نیز در بسیاری از موارد شبیه به راوی اول‌شخص است. این نوع راوی دیگر، همچون راویان سوم‌شخص کلاسیک، دانای کل نیست که قادر باشد ذهن و فکر تمامی شخصیت‌های داستانی را بی‌کم‌وکاست بازگو کند؛ بنابراین، بسیاری از تنگناهایی که برای روایت اول‌شخص وجود دارد برای راوی سوم‌شخص مدرن نیز به وجود می‌آید. در این نوع روایت، اطلاعاتی که راوی از اشخاص دیگر می‌دهد بسته به نوع اندیشه و ذهن و فکر خود اوست. در واقع اشخاص و وقایع داستانی از صافی ذهن یک نفر می‌گذرند و سپس به خواننده منتقل می‌شوند.

یکی از ویژگی‌هایی که رمان *شازده احتجاب* بر بستر آن به انعکاس ذهنیات شخصیت‌ها دست زده است به‌کارگیری توأمان زوایای دید مدرن است. گلشیری در این رمان مخلوطی از روش اول‌شخص و سوم‌شخص محدود به ذهن شخصیت‌ها را بدون هیچ مرزبندی یا فصل‌بندی پیاده کرده است.

محور اصلی رمان بر زاویهٔ دید سوم‌شخص نهاده شده که البته این دیدگاه محدود به ذهن شازده و کلفتش فخری است. اما به‌کارگیری تک‌گویی‌های درونی مستقیم و غیرمستقیم، زاویهٔ دید را از سوم‌شخص به اول‌شخص در نوسان نگاه می‌دارد. اگرچه در رمان هیچ فصل‌بندی وجود ندارد و داستان به‌صورت یک‌پارچه ارائه شده است، صالح حسینی برای تسهیل در خوانش رمان و مشخص‌کردن حد و مرز عوض‌شدن راوی و زاویهٔ دید، رمان را به چهاربخش تقسیم می‌کند؛ بخش اول: از آغاز رمان تا صفحهٔ ٦٠، که از نظرگاه سوم‌شخص محدود به ذهن شازده روایت می‌شود. بخش دوم: از صفحهٔ ٦٠ تا ٨٥ که زاویهٔ دید سوم‌شخص و محدود به ذهن فخری است. بخش سوم: از صفحهٔ ٨٥ تا ١١٦ که این بخش نیز همچون بخش اول با زاویهٔ دید سوم‌شخص محدود به ذهن شازده روایت می‌شود. بخش چهارم: از صفحهٔ ١١٦ تا پایان کتاب که با زاویهٔ

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

دید سوم‌شخص و به روش دانای کل روایت می‌شود. در سراسر بخش اول تا سوم در حین اینکه ماجرا محدود به ذهن شخصیت‌هاست تک‌گویی درونی مستقیم و غیرمستقیم همان شخصیت نیز مندرج است و زاویهٔ دید مدام از سوم‌شخص به اول‌شخص تغییر جهت می‌دهد (حسینی، ۱۳۷۲: ٦۰).

۵. ۲. ۱. ۲. سیلان ذهن[٤]

سیلان ذهن شیوه‌ای در نوشتار است که تفکرات و سیر بی‌وقفه، ناهموار و بی‌پایان اندیشه‌های شخصیت، همان‌گونه که از طریق تداعی معانی به ذهنش خطور می‌کند، نوشته می‌شود. سیلان ذهن در داستان مدرن با توجه به مسائلی چون عدم ثبات ذهن بر یک ماجرای واحد، به‌هم‌ریختگی زمانی، تداعی‌های آزاد معانی، به‌هم‌ریختن نحو و ترتیب کلام، زبان شعرگون، ورود خاطرات و یادهای مختلف در آن واحد به ذهن و... خود را می‌نمایاند که تقریباً اکثر این تکنیک‌ها در این رمان قابل مشاهده‌اند:

الف) تسخیرناپذیری اندیشه: خالق اصطلاح سیلان ذهن یا سیلان آگاهی، ویلیام جیمز، معتقد بود: آگاهی ملقمه‌ای است از آنچه تجربه کردیم یا تجربه می‌کنیم. هر اندیشه جزئی از یک آگاهی شخصی است که منحصربه‌فرد و در حال تغییر مداوم است؛ در طی زمان دچار تحول و دگرگونی می‌شود و به اشکال مختلف درمی‌آید و هجوم آن به ذهن نیز آن‌قدر سریع است که پیش از اینکه بتوانیم متوقفش کنیم به انتها می‌رسد یا اگر بخواهیم آن را باز داریم بی‌درنگ تغییر ماهیت می‌دهد. همچون برف‌ریزه‌ای که با قرارگرفتن در دستی گرم کیفیت بلورین خود را از دست می‌دهد؛ بنابراین دستیابی به اندیشه و تسخیر آن کاری بس دشوار است و تجزیه و تحلیل درون‌نگرانهٔ ذهن چنین است که گویی بخواهیم برای درک چگونگی حرکت فرفره‌ای چرخان آن را متوقف کنیم یا چراغ گاز را آن‌قدر به‌سرعت روشن کنیم که بتوانیم شکل تاریکی را ببینیم (ایدل، ۱۳٦۷: ۲۷).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

شازده احتجاب داستانی است که مرور خاطرات در بخش اعظمی از آن به‌عمد صورت می‌گیرد. در این داستان شازده برای شناخت خود در حال نظام‌بخشیدن به محور اندیشه‌هایش است؛ اما تلاطم‌های حیات روانی، نیازها، کشمکش‌ها و آرزوهایش ناخواسته از ناخودآگاه سرمی‌کشند و اندیشه‌ها و خاطراتی جدید را جانشین خاطرات پیشین می‌کنند. ورود این خاطره‌ها به ذهن آن‌قدر سریع است که حتی به خاطرهٔ پیشین فرصت به انتها رسیدن نمی‌دهند؛ تسخیرناپذیری اندیشه در این داستان تاحدی است که هنوز در ذهن شخصیت‌ها خاطرهٔ پیشین به انتها نرسیده خاطرهٔ جدید جایگیر می‌شود. این نکته بخصوص در اندیشه‌های فخری که تعمدی نیز در نظام‌بخشیدن به اندیشه‌هایش ندارد نمایان‌تر است: «خانم می‌گفت: ″من اعتقاد ندارم، این حرف‌ها مال آدم‌های بی‌سروپاست. مال آن‌هاست که باید صبح تا شب جان بکنند و حتی جا برای خوابیدن نداشته باشند″. خدا کنه شازده بلند شه بیاد بریم سر میز. آخه غذا سرد می‌شه. شازده اون طرف میز و من این طرف. چرا بچه‌دار نمی‌شه. دلم می‌خواست ده تا بچه داشتم، پسر و دختر، همه قشنگ، مثل... لچک هم برای اینجور جاها خوبه نه گردی روی آدم می‌نشینه نه... شازده گفت: ″فخری باید جون بکنه نه تو″. خوب دیگه نصیب بعضی آدم‌ها همین است. چرا کتابا رو سوزوند؟» (گلشیری، ۱۳۸٤: ٦٥).

ب) تداعی آزاد معانی: تبدیل خاطرات مختلف به یکدیگر و عوض‌شدن مسیر ذهن، اگرچه گاهی بدون ارائهٔ دلیل خارجی انجام می‌گیرد، اصولاً تداعی معانی بیشترین نقش را در تغییر ناگهانی مسیر ذهن، پیشبرد خاطرات و آشکارکردن گذشتهٔ شخصیت‌ها عهده‌دار است.

تداعی معانی یا تداعی آزاد ذهن فرآیندی روانی است که در آن شخص اندیشه‌ها، کلمات، احساسات یا مفاهیمی را به هم ارتباط می‌دهد که قابلیت فراخواندن یکدیگر را دارند. این تداعی‌ها گاه حاصل گذشته، زندگی و تجربیات خود فرد هستند و گاه

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

ریشه در اساطیر، باورهای عمومی و سنت‌های فرهنگی فرد دارند. گاهی حدوث این تداعی‌ها در ذهن بدون هیچ منطقی است که به آن تداعی‌های آزاد گفته می‌شود (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۵۹).

از ویژگی‌های تداعی معانی در داستان *شازده احتجاب* این است که در مواردی که ماجرا بر محور ذهن شازده می‌گردد، فرآیندهای فکری به صورت ثابت‌تر و استوارتر حادث می‌شوند؛ روایت شکلی منظم‌تر به خود می‌گیرد؛ تداعی معانی تقریباً در جهت پیشبرد حوادث داستانی قرار می‌گیرد و چندان باعث از این شاخه به آن شاخه پریدن و تشتت روابط داستانی نمی‌شود. ولی در مواردی که ماجرا بر محور ذهن فخری می‌گردد، تداعی‌های معانی نقش اساسی‌ای در تبدیل روایات به یکدیگر و یادآوری خاطرات و حتی نیمه‌رهاکردن خاطرات پیشین و روی‌آوردن به خاطرات و تخیلات جدیدتر دارند؛ به‌طوری‌که می‌توان گفت عامل اساسی سیر ذهن فخری مگر در موارد معدودی تداعی معانی است. نمونه‌ای از تداعی معانی که باعث عوض‌شدن مسیر ذهن فخری می‌شود عبارت است از:

«عکس را با دامن فخری پاک کرد. فخرالنساء می‌خندید. شازده احتجاب اخم کرده بود: این همه‌ش همین‌طوره. ولی اون شب چطور می‌خندید! چه دلی داره! اون هم جلو مرده. چقدر ترسیدم» (گلشیری، ۱۳۸٤: ١٤).

«خم شد به عکس هم نگاه کرد: همه‌اش یخه دالبری، مث لباس خانم، همان که... خون داشت از کنار لبش به شمد نشت می‌کرد و هی پهن‌تر می‌شد. گفتم: شازده جون جلو مرده خوب نیست» (همان: ۱۱).

چنان‌که می‌بینیم، در این قطعات اخم شازده در عکس تداعی‌کنندهٔ صحنهٔ خندهٔ او در کنار جسد فخرالنساء و یخهٔ دالبری لباس، تداعی‌کنندهٔ لباس فخرالنساء در لحظهٔ مرگ و در نتیجه یادآور خاطرهٔ مرگ او برای فخری است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

ج) تونـل‌زدن: یکـی دیگـر از ویژگـی‌هـای داسـتان‌هـای سـیلان ذهـن توجـه بـه چندلایگی ذهن انسان‌ها و انعکاس لایه‌های مختلـف ذهنـی در آن واحـد بـا اسـتفاده از حفر تونل‌هایی در زمان حال به سوی گذشتهٔ شخصیت‌هاست.

لئون ایدل معتقد است: داستان‌های مدرن برخلاف داسـتان‌هـای کلاسـیک بـر روال خطی حرکت نمی‌کنند و این‌گونه نیست که داستان از گذشته‌های دور آغاز شود، تمام حال را دربربگیرد و سپس احیاناً به آینده توجه کند. نویسندهٔ مدرن بیشترین تأکید را بر زمان حال دارد و به قول تی. اس. الیوت «زمان گذشته و زمان آینده، آنچه امکان بـودن داشته و آنچه بوده است رو به یک مقصد دارند که پیوسـته زمـان حـال اسـت» (ایـدل، ۱۳٦۷: ۱۳٤). نویسندگان مدرن با تأکید بر ایـن امـر و بـر مبنـای ایـن اصـل کـه گذشـته همواره در یکی از سطوح ذهن انسان حاضر است، ماجراهای زمـان حـال را در داسـتان اصل قرار می‌دهند و سپس با حفر تونل‌هایی در درون ذهن شخصیت، گذشـتهٔ انـسان و تفکراتش دربارهٔ آینده را بیرون می‌کشند.

ویرجینیا ولف در یادداشت‌های رمان *خانم دالووی* از این تکنیک به‌عنـوان تکنیـک تونـل‌زدن یـاد مـی‌کنـد و معتقـد اسـت نویـسنده بـا اسـتفاده از ایـن تکنیـک گذشـتهٔ شخصیت‌ها را از زیـر خـاک بیـرون مـی‌آورد. بـدین ترتیـب، شخـصیت‌هـا بـه‌صـورت موجودات دوپاره‌ای تجلی می‌یابند که در گذشـته و حـال زنـدگی مـی‌کننـد. فکرهـای کنونی آن‌هاست که به ما می‌گوید کیستند و خاطرات گذشـته‌شـان اسـت کـه آن‌هـا را توضیح می‌دهد و به ما می‌گوید که چگونـه ایـن شـده‌انـد کـه هـستند (چایلـدز، ۱۳۸٦: ۱۸۳).

این تکنیک یکی از روش‌های اساسـی در شـکل‌گیـری رمـان *شـازده احتجـاب* نیـز هست و تقریباً تمام داستان از حفر تونل‌هایی در زمان حال شازده تشکیل شده است که خواننده با ورود به این تونل‌ها به گذشتهٔ شخصیت‌هـا سـرک مـی‌کـشد. تأکیـد بـر ایـن تکنیک هم اولویت زمان حال را به‌خوبی انعکاس می‌دهد، هم بر لایه‌های مختلف ذهن

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

تأکید دارد و هم به وجود خاطرات و یادهای گوناگون به‌طور هم‌زمان و نامرتب در ذهن انسان اشاره می‌کند؛ برای مثال در صفحهٔ ۵۳ در حالی که شازده در حال یادآوری ملاقاتش با فخرالنساء در زمان نامزدیشان است و فخرالنساء به دنبال یافتن ماجرای پشیمانی پدربزرگ در کتاب خاطرات اجدادی است، سیر ذهن شازده در آن زمان نیز نشان داده می‌شود و خاطرهٔ منیره‌خاتون در ذهن شازده بیدار می‌شود. بنابراین با تکنیکی که ویرجینیا ولف از آن باعنوان تونل‌زدن یاد می‌کند، یادآوری خاطره‌ای درون خاطره‌ای دیگر شکل می‌گیرد و ماجرای منیره‌خاتون غیرمنقطع و پیوسته در ذهن شازده نقش می‌بندد. از طرفی ذهن شازده تنها به این ماجرا ختم نمی‌شود و طرح بی‌رنگ فخرالنساء نیز در ذهنش نقش می‌بندد و به او نیز می‌اندیشد؛ نکته‌ای که بر چندلایگی ذهن شازده نیز دلالت دارد.

د) گرایش به بی‌طرحی و بی‌قصگی: یکی دیگر از ویژگی‌های داستان‌های سیلان ذهن گرایش به بی‌قصگی است. زیرا داستان‌های سیلان ذهن عموماً روایات آدم‌هایی هذیانی، خواب‌آلوده، بیمار و مجنون است. بیشتر داستان‌هایی که از تکنیک بازتاب ذهن استفاده می‌کنند جنبهٔ روان‌شناختی دارند و از آنجا که به دلالت‌های ضمنی و بسیار نمادین روی می‌آورند به ژانرهای غیرروایی تبدیل می‌شوند و گرایش به بی‌قصگی در این داستان‌ها دیده می‌شود. هانیول بی‌طرحی و بی‌قصگی را خصیصهٔ ویژهٔ رمان‌های مدرن می‌داند و معتقد است در این نوع داستان‌ها خواننده در ابتدا با حقایق به ظاهر بی‌مناسبت با یکدیگر مواجه می‌شود؛ اما با پیشرفت داستان، روابط ساختاری موجود در داستان نیز کشف می‌شود (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۲٤؛ هانیول، ۱۳۸۳: ۱۸).

ساختار داستانی *شازده احتجاب* نیز، برخلاف داستان‌های پیشامدرن، از آغازی طبیعی به سوی فرجامی قطعی حرکت نمی‌کند. این داستان بر محور ذهن انسانی تب‌زده، مسلول، در حالت نزع و با به‌هم‌ریختگی‌های روانی بی‌شمار در جریان است که با بی‌نظمی کامل زمان و مکان رقم خورده است؛ بنابراین، ساختار داستانی‌اش

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

باوجود دربرداشتن منطق علت و معلولی قوی، در ظاهر برخوردار از نظم و انضباط طرح ارسطویی نیست. این به‌هم‌ریختگی تا جایی است که بازنویسی داستان تقریباً کاری غیرممکن به‌نظر می‌رسد.

ه) تبدیل‌های ناگهانی: از ویژگی‌های مهم داستان‌های سیلان ذهن این است که این داستان‌ها اگرچه در ساختار درونی خود انسجام دارند، از نظر زمان و مکان و حتی شخصیت دچار آشفتگی‌اند. در حیات تصادفی رؤیا و خواب و خیال بارها دیده شده شخصی که خواب‌بیننده یا خیال‌کننده با او طرف بوده است بدون مقدمه‌چینی تبدیل به شخص دیگری می‌شود. این اتفاق در مورد مکان‌ها و زمان‌ها نیز می‌افتد و تبدیل مکانی به مکان دیگر و زمانی به زمان دیگر در عالم خواب و خیال امری عادی به نظر می‌رسد. داستان‌نویسان مدرن برای انعکاس این وجه از خصوصیات ذهن به ترفندهایی دست زده‌اند که از آن جمله می‌توان به قطع‌شدن سخن راوی بدون مقدمه‌چینی و دادن رشتهٔ سخن به دست راوی دیگر و تبدیل ناگهانی شخصیت‌ها به یکدیگر، جابه‌جا شدن مکان‌ها و زمان‌ها با یکدیگر و...، بدون اینکه نویسنده راهنمای خواننده باشد، اشاره کرد.

در داستان *شازده احتجاب* تقریباً تمامی این ترفندها مشاهده می‌شود. عوض‌شدن ناگهانی راوی و زاویهٔ دید در این داستان با نوسان روایت بین شازده و فخری و راوی دانای کل و تعویض زاویهٔ دید از سوم‌شخص به اول‌شخص و برعکس خود را می‌نمایاند. تغییر مسیر ذهن و گذر از ماجرایی به ماجرای دیگر نیز از سایر ترفندهای به‌کارگرفته‌شده در این داستان است که سیلان ذهن شخصیت‌ها را نشان می‌دهد. این تکنیک خواه ناخواه با تغییر زمان و مکان نیز همراه است. ویژگی خواب‌گونهٔ تبدیل شخصیت‌ها به یکدیگر نیز در مورد فخری که شازده سعی در تغییر شخصیت او دارد اتفاق می‌افتد؛ به‌طوری‌که در طی داستان حتی خود فخری هویت خود را گم می‌کند؛ تا جایی که حتی در بخشی از داستان که از دید فخری روایت می‌شود، فخری برای

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

فخرالنساء از ضمیر اول‌شخص و برای خود گاه از ضمیر اول‌شخص و گاه سوم‌شخص استفاده می‌کند: «شازده توی تاریکی ایستاده بود، داشت دست‌های سردش را به تن برهنهٔ فخری می‌کشید. آهسته‌آهسته رفتم نزدیکش. دستم را گذاشتم روی شانه‌اش، گفتم: «شازده قباحت دارد، پس اقلاً مثل جد کبیرت عقدش کن». شازده برنگشت، داشت گردن فخری را می‌بوسید. دستش را دور کمر من، دور کمر فخری، حلقه کرده بود» (گلشیری، ۱۳۸٤: ٦۹).

و) تشتت زمانی: نکتهٔ قابل توجه دیگر در داستان‌های سیلان ذهن این است که در این داستان‌ها برخلاف داستان‌های رئالیستی که شخصیت‌ها به‌طور افقی و با حفظ ترتیب و توالی زمانی بررسی می‌شوند، برش شخصیت و بررسی آن به شکل عمودی است. در این حالت، توالی زمان از بین می‌رود و عنصر علت و معلولی جنبهٔ ناخودآگاه به خود می‌گیرد؛ کلیهٔ حوادث در مدتی بسیار محدود اتفاق می‌افتند و حوادث از فشردگی استعاری خاصی که بیشتر شعری است تا قصه‌ای برخوردار می‌شوند (براهنی، ۱۳٦۲: ۲۳۹-۲۳۸). این نکته برگرفته از اندیشه‌های مدرن دربارهٔ زمان ذهنی است که کشش آن با زمان واقعی گذر عقربه‌های ساعت یکسان نیست.

برگسون در مورد زمان و دیرند[۵] نیز به‌عنوان «پیشروی مستمر گذشته که در زیر دندان آینده جویده می‌شود و همچنان‌که به پیش می‌رود آماس می‌کند»، بر انعکاس واقعی ذهن و گذر اندیشه تأکید داشت. وی معتقد بود اگر بخواهیم برحسب حرکت ساعت بیندیشیم خود را محدود کرده‌ایم؛ یعنی اندیشه را که زنده و شدت‌یابنده و پیمانه‌ای از روح است با آنچه مثل ماده بی‌حس و دربرگیرندهٔ بخشی از فضاست مخلوط کرده‌ایم. بر این اساس وی زمان ساعت کوکی را زمان خطی می‌دانست و معتقد بود واقعیت با تجربهٔ زمان در ذهن مشخص می‌شود نه با زمان ساعت کوکی (آنترمایر، ۱۳۷٦: ۳٦۸/۱؛ چایلدز، ۱۳۸٦: ٦۰-٦۱). مطابق این اندیشه، رمان‌نویس به‌جای اینکه وقایع رمان را در امتداد مسیر زمان به پیش ببرد با کاوش در اعماق ذهن و

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

خاطرات شخصیت‌ها رمانی می‌نویسد که ظاهراً فقط یک روز از زندگی شخصیت اصلی را دربرمی‌گیرد و به‌جای ارائهٔ چارچوبی بیرونی مبتنی بر ترتیب زمانی، با غوطه‌ورشدن در ذهن شخصیت‌ها، سرگذشت‌ها و احساساتشان را بازگو می‌کند (دیچز، ۱۳۷٤: ۱۱۸-۱۱۷). در این نوع از داستان‌ها، اهمیت و نقش زمان حال آشکارتر است. زمان حال بر همهٔ داستان حکم‌فرماست درحالی‌که گذشته همچون خورشید پس ابر گاه آشکار می‌شود و گاه پنهان. به‌طور خلاصه می‌توان گفت در داستان مدرن تمامی وقایع گذشته در چارچوب زمان حال منعکس می‌شود (مقدادی، ۱۳۸۲: ٤٥). تی. اس. الیوت نیز آگاهی عمیق به زمان را، به معنی درهم‌آمیزی گذشته و حال، این‌گونه بیان می‌کرد: «زمان گذشته و زمان آینده، آنچه امکان بودن داشته و آنچه بوده است رو به یک مقصد دارند که پیوسته زمان حال است» (ایدل، ۱۳٦۷: ۱۳٤).

داستان *شازده احتجاب* نمونهٔ مسجلی است برای هم‌زیستی گذشته و حال و این سخن برگسون که معتقد بود: «لحظهٔ حال است که تمام گذشته را دربردارد. همه‌چیز یعنی انباشتهٔ همهٔ اعصار همین لحظهٔ کنونی است» (آنترمایر، ۱۳۷٦: ۳٦۹/۱). زمان در این داستان، برطبق ویژگی‌های زمان در داستان‌های مدرن، درون‌گستری در حال و برگرفته از صورت دایره‌ای زمان است که برگسون، آگوستین، هنری جیمز و سایر نظریه‌پردازان زمان ذهنی بر آن تأکید داشته‌اند. مدت زمانی که بعد خارجی داستان بر آن جاری است، ساعات محدودی است که از سر شب تا خروس‌خوان صبح ادامه دارد. اما بخش اصلی داستان در محدودهٔ دیرند یا زمان پرکشش ذهن در جریان است و آغاز و پایان داستان با عباراتی تقریباً مانند هم به یکدیگر گره خورده‌اند. در سطر اول داستان می‌خوانیم: «شازده احتجاب توی همان صندلی راحتی‌اش فرورفته بود و پیشانی داغش را روی ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد» (گلشیری، ۱۳۸٤: ۷). این حالت شازده در طی داستان نُه‌بار تکرار می‌شود و نشان می‌دهد که در سراسر داستان، جسم شازده به این صورت ثابت و صامت بوده و تمام عملکردهای داستانی در ذهن او

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

جریان داشته است. داستان با توصیفاتی نظیر همان سطر نخست پایان می‌یابد. در صفحهٔ پایانی کتاب می‌خوانیم: «سر شازده زیر بود روی ستون دست‌هایش. دست‌هایش می‌لرزید، پیشانی‌اش سرد شده بود» (همان: ۱۱۸).

زمان آغاز داستان نیز در صفحهٔ نخستین کتاب سر شب توصیف شده است: «سر شب که شازده پیچیده بود توی کوچه، در سایه‌روشن زیر درخت‌ها، صندلی چرخدار را دیده بود و مراد را که همان‌طور پیر و مچاله توی آن لم داده بود» (همان: ۷). در پایان کتاب زمان داستان این‌گونه توصیف شده است: «صبح کاذب همهٔ اتاق را روشن کرده بود و از دوردست‌ها خروس‌ها می‌خواندند» (همان: ۱۱۸). بنابراین کل داستان *شازده احتجاب* در محدودهٔ این مدت زمان کوتاه جاری است که این نکته تأکیدی است بر دیرند یا زمان پرکشش و توجه به عمق و گستردگی زمان ذهنی.

در میانهٔ داستان نیز جز در موارد معدودی با زمان واقعی مواجه نیستیم. زمان در محدودهٔ ذهن شازده می‌گردد و هرگز نیز ایستا نیست و همچنان‌که لایه‌های زیرین ذهن شازده به رویهٔ ذهنش می‌آیند، زمان نیز از گذشته به حال، از حال به گذشته، و در گذشته نیز به گذشته‌های دورتر و نزدیک‌تر تبدیل می‌شود؛ بنابراین مصداق واقعی زمان دایره‌ای که انسان در مرکز آن واقع است و هر لحظه با چرخاندن سرش به سمتی وجهی از آن زمان را می‌بیند در رمان شازده احتجاب به چشم می‌آید.

نکتهٔ قابل توجه دیگر در داستان‌های سیلان ذهن توجه به عدم ترتیب زمانی وقایع در ذهن شخصیت‌هاست. این نکته بدین معنی است که ترتیب قرارگرفتن حوادث در ذهن برحسب زمان اتفاق افتادنشان نیست؛ بلکه برحسب درجهٔ اهمیتشان برای فرد است. بر این اساس گاه حوادثی که مربوط به گذشته‌های بسیار دور از زندگی شخصیت است همواره در لایهٔ رویی ذهن او موجود است و کوچک‌ترین حادثهٔ خارجی یا اتفاق درونی عامل به‌یادآورندهٔ آن حادثه می‌شود. حادثهٔ مرگ فخرالنساء و

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

عملکرد شازده در کنار جنازهٔ او چنین جایگاهی در ذهن فخری و ماجرای منیره‌خاتون نیز چنین نقشی در ذهن شازده دارد.

ز) به‌کارگیری زبان ویژهٔ ذهن: یکی دیگر از ویژگی‌های داستان‌های سیلان ذهن استفاده از زبان خاصی است که بر اساس ویژگی‌های ذهن تنظیم شود و قادر به انعکاس پیچیدگی‌ها و تودرتویی‌های ذهن شخصیت‌ها باشد.

ویلیام جیمز معتقد است اگر در آن واحد سه اندیشهٔ مختلف در ذهن ما حضور داشته باشند، هرگز این سه اندیشه در یک زمان واحد بر یکدیگر به‌طور کامل منطبق نیستند؛ بنابراین، اگر کسی بخواهد اندیشه‌های در حال حرکت را در قالب زبان بیان کند، با لایه‌ها و ابعاد چندگانهٔ اندیشه در ذهن مواجه است که بازنمایی آن به‌وسیلهٔ زبان که تک‌بعدی است امکان‌پذیر نیست (بیات، ۱۳۸۷: ۲۹). به‌عقیدهٔ برگسون، زبان برای جنبه‌های عینی و مقاصد علمی طراحی شده است نه برای بیان حیات عمیق ذهن. مثلاً هریک از ما ممکن است به‌گونه‌ای متفاوت عشق بورزیم و به‌گونه‌ای متفاوت نفرت داشته باشیم اما زبان این حالت‌ها را برای همهٔ ما یکسان منعکس می‌کند و از آنجا که معیار مشترکی میان ذهن و زبان وجود ندارد ترجمان کامل تجربیات روح توسط زبان ناممکن است (شوارتس، ۱۳۸۳: ٤۳-٤۲). اما نویسندگان مدرن و حتی خود برگسون به این امر اعتقاد داشتند که با پژوهش در زبان می‌توان زبانی را آفرید که ویژگی‌های ذهن را داشته باشد. زبانی که برمبنای روان‌شناسی تنظیم شود و در آن احساس و اندیشه حرف نخست را بزند نه جریان‌های داستانی. بنابراین اینان برای نشان دادن تداعی‌های معانی، ابعاد چندگانهٔ ذهن، جریان نامرتب احساسات و انعکاس سیر بی‌نظم فکر که از سطح پیش‌تکلّمی آغاز می‌شود زبان خاصی برگزیدند که از منطق طبیعی زبان اندکی فاصله داشت و از منطقی نزدیک به ساختار ذهن برخوردار بود.

راهکاری که هولمن برای توصیف محتوای دقیق فکر به‌کار می‌گیرد این است که نویسنده عوامل گوناگون بی‌ارتباط با هم و غیرمنطقی را همچون سیر بی‌نظم فکر در

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

طی کلمات به بیان آورد (میرصادقی، ۱۳۷٦: ٤۳۷). در این روش اصل بر این است که نه چیزی روایت شود و نه چیزی گفته شود و نه نویسنده‌ای وجود داشته باشد؛ بلکه تنها پاره‌پاره‌هایی از نقوش ذهنی بر کاغذ نقش ببندند و حافظهٔ شخصیت داستانی بدون اینکه نظم مرحلهٔ گفتار را داشته باشد به‌وسیلهٔ کلمات روبه‌روی خواننده قرار گیرند. این روش برخلاف رمان‌های کلاسیک آوامحور نیست؛ حتی زمانی که شخص در خاطرات خود به دنبال چیزی می‌گردد هرگز نباید وانمود شودکه این یادآوری‌ها از طریق گفتار انجام می‌گیرد (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۲۱۳-۲۱۲). در این شیوه مرز بین خواب و بیداری از میان برداشته می‌شود و به‌هم‌ریختگی ساختمان جملات و حتی کلمات از پیامدهای آن است.

مارسل پروست و جیمزجویس معتقد بودند که اگر بخواهند زبانی بیافرینند که پیچ‌وتاب‌های ذهن و سیلان اندیشه را منعکس کند باید از زبانی شعرگونه و حاوی استعاره، نماد و تصویرکمک بگیرند. نویسندگان بسیاری برای نزدیک‌شدن به حال‌وهوای ذهن، بخصوص در حالت تک‌گویی درونی، سعی در برجسته‌سازی سازوکارهای استعاری زبان داشتند و معتقد بودند زبان ذهن به زبان استعاری شعر بسیار نزدیک است. البته روند تداعی خاطرات در فرآیندهای ذهنی تنها معطوف به استعاره نیست، بلکه مبتنی بر هر دو محور هم‌نشینی و جانشینی است. بنابراین، این داستان‌ها کم‌وبیش از مجاز نیز بهره می‌برند (بیات، ۱۳۸۷: ۱۰۲ـ۱۰۵). برگسون بر تأثیر ایماژها و ریتم بر انعکاس زبان ذهن تأکید داشت. وی معتقد بود برای انتقال درونیاتمان باید «موفق شویم با ریتم و آهنگ، با نقطه‌گذاری، با طول نسبی جملات و بخش‌های جملات، با رقص‌های خاص جملات که ذهن خواننده را می‌سازند و دائماً آن را با سلسله‌ای از حرکت‌های نوظهور هدایت می‌کنند کاری کنیم که جملات منحنی‌ای از فکر و احساس را توصیف کنند که مشابه همان چیزی است که ما خود توصیف می‌کنیم» (شوارتس، ۱۳۸۳: ٤٤).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

در رمان *شازده احتجاب* به‌هم‌ریختگی و عدول از نحو درست فارسی تا آن حد نیست که فاصلهٔ سطوح عین و ذهن یا خواب و بیداری از میان برداشته شود. در نگارش این داستان برخلاف داستان‌های سیلان ذهن حتی پایبندی به قواعد سجاوندی نیز کاملاً مشهود است. نحو در این داستان تقریباً با روند نحو درست فارسی پیش می‌رود و اگرچه در جاهایی عدول از قاعده و هنجارهای نحوی دیده می‌شود، این میزان روی‌گردانی از قاعده‌های نحوی متناسب با هنجار زبان ذهن نیست. ذهن شازده تقریباً با زبان رسمی مدرسی فارسی انعکاس داده شده است و زبان فخری نیز اگرچه عامیانه و شتابزده است، حتی ناهنجاری‌های زبان عامیانه را ندارد، چه رسد به زبان ذهن. برخی از به‌هم‌ریختگی‌های نحوی در رمان *شازده احتجاب* عبارت‌اند از:

۱. حذف فعل یا بخش‌هایی از جمله:

«جد کبیر حتماً می‌خندیده و خاطر انورش را انبساطی...» (گلشیری، ۱۳۸٤: ۱۹)

«کاش پنجره را باز می‌کردم تا اقلاً این بوی نا...» (همان: ۱٦)

«من فقط به سقف نگاه می‌کردم و به گل و بوته‌های گچ‌بری و به آن فرشته که از میان گل‌های اطلسی...» (همان: ۸۵)

۲. به‌هم‌ریختن ارکان جمله:

«وقتی شکار پیدا نمی‌کردند آدم می‌زدند. بچه‌ها را حتی» (همان: ۱۰۰)

«گندم را پدربزرگ و ملاها احتکار کرده بودند توی انبارهایشان» (همان: ۸٦)

«لب‌هایش را سرخ کرده بود. با چی؟ نمی‌دانم. حتی چانه‌اش هم سرخ بود. ماتیک نبود، حتماً» (همان: ۹٦).

اما هنر عمدهٔ گلشیری در خلق اثری نو به‌کارگیری زبانی است که توانایی انعکاس خاطرات، اوهام، خیالات و حالات رؤیاگونهٔ داستان را داشته باشد که آن را می‌توان در به‌کارگیری آهنگ خاص کلام، به‌کارگیری استعارات، ساختارشکنی‌ها، عدم قطعیت‌ها، سمبل‌ها و به‌طور خلاصه در زبانی شعرگون جست‌وجو کرد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

توجه به سابقهٔ شاعری گلشیری در این مورد اهمیت زیادی دارد؛ زیرا گلشیری پیش از روی‌آوردن به داستان‌نویسی شاعر بوده است. به اعتقاد منوچهر آتشی «وی نمونهٔ بارز واگشت قصه به سمت شعر و مصداق واقعی این سخن فاکنر است که نویسندگان نو بیشتر شاعرانی هستند که با فروهشتن حرفهٔ شاعری به حرفهٔ پردامنه‌ای چون داستان‌نویسی روی می‌آورند» (آتشی، ۱۳۸۰: ۹۶- ۹۵).

کاربرد زبان پرقدرت شاعرانهٔ گلشیری در داستان *شازده احتجاب* تا حدی است که بسیاری از بخش‌های داستان را با اندکی تغییر می‌توان به شعر تبدیل کرد. تقریباً تمام بخش‌های داستان بخصوص جاهایی که سیلان ذهن شخصیت‌ها با سرعت بیشتری در جریان است یا راوی دانای کل جریان روایت را به دست دارد، جملات کوتاه و مقطّع است و موسیقی‌ای شبیه به موسیقی شعر سپید فارسی نثر را دربرمی‌گیرد؛ به‌طوری‌که این بخش‌ها با اندکی دگرگونه نوشتن به شعر مدرن تبدیل می‌شوند:

و سرفه کرد/بلند/کشدار/فهمید که نمی‌تواند/و رها کرد/تا همچنان/عکسی بماند/نشسته بر تختی/یا بر پشت اسبی/رام/یا پشت آن توده گوشت/بی‌شکل و/زنده و/خندان (همان: ۱۷).

برگشت/برش داشتم/سرد بود/تلخ بود/آدم گرمش می‌شد/شازده دور بود/از پشت آب‌های حوض می‌دیدمش/آب‌ها/ تکان می‌خوردند (همان: ۷۳).

از دیگر ویژگی‌های شعرگونهٔ داستان شازده احتجاب، برهم‌زدن ساختارهای معمول و بهره‌مندی از نوعی ساختار وهم‌گونه و نسبت‌دادن اوصاف خیالی به اشیا و افراد موجود در داستان و به‌کارگیری استعاره‌ها و تشخص‌بخشی‌هاست:

«باز همان دو دیوار سیاه و پُرگو بر گرد شازده کشیده شد» (همان: ۳۱).

«دو دیوار با چشم‌های موریانه‌خورده‌شان در دو طرف او نشسته بودند» (همان).

«چلچراغ‌ها آمده بودند پایین تا روی میز. فخری نه، فخرالنساء پشت آن بلورهای الوان تکه تکه شده بود» (همان: ۷۶).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

۵. ۲. ۱. ۳. تک‌گویی[۶]

از ویژگی‌های بارز رمان قرن بیستم تک‌گویی شخصیت‌ها در رمان است. رمان قرن بیستم از جانب شخصیت سخن می‌گوید نه از جانب نویسنده و به‌جای ارائهٔ اندیشه‌ها به ارائهٔ احساسات شخصیت می‌پردازد. البته این بدین معنا نیست که تا پیش از قرن بیستم هیچ‌گاه تک‌گویی در رمان وجود نداشته است. اما روش‌هایی که تا پیش از قرن بیستم برای تک‌گویی درنظر گرفته می‌شد تغییری در سبک و ساختار رمان نمی‌داد. اصولاً با افزودن جملاتی نظیر «با خود گفت» نقل می‌شد و خواننده وارد جهان پیچیدهٔ احساسات درونی شخصیت نمی‌شد (سیدحسینی، ۱۳۸۵: ۱۰۶۸/۲). زیرا از گفته‌های پیشینیان می‌توان استنباط کرد که به نظر آن‌ها اندیشه عبارت بود از گفتار منهای صدا و درواقع به‌نظر آنان گفتگوی درونی از نظر ساختاری برابر بود با همان صورت زبان گفتار شفاهی؛ بنابراین، شخصیت‌پردازی از طریق اندیشه با شخصیت‌پردازی از طریق صناعات بیان یک شکل بود و این نظر که اندیشه گفتارِ به‌زبان‌نیامده نیست بلکه اسلوب بیانی دیگری دارد، در قرن هجدهم است که بر ادب روایی تأثیر می‌گذارد و در شخصیت‌پردازی تحول ایجاد می‌کند (اسکولز، ۱۳۷۲: ۱۱۰).

تک‌گویی از نظر نوع مخاطب، اینکه مخاطب داشته باشد یا نه، گفتگو با خود یا فاقد هرگونه مخاطبی باشد، به سه دسته تقسیم می‌شود: ۱. تک‌گویی درونی ۲. تک‌گویی نمایشی ۳. حدیث نفس یا خودگویی (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۰۷).

از بین این تک‌گویی‌ها تک‌گفتار درونی در داستان *شازده احتجاب* آشکارتر است. این نوع تک‌گفتار را می‌توان از تحولات شخصیت‌پردازی در ادبیات مدرن دانست که در واقع تکنیکی برای پیاده‌سازی سیلان ذهن شخصیت است.

ژان پل سارتر معتقد است شیوهٔ گفتار درونی یا تک‌گویی درونی بیان اندیشه به هنگام بروز و ظهور آن در ذهن است پیش از آنکه پرداخته شود. با استفاده از این روش خواننده در درون ذهن کسی که با خود سخن می‌گوید قرار می‌گیرد و چنان در

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

اندیشهٔ آن فرد حضور می‌یابد و آن را منعکس می‌کند که گویی اندیشهٔ خودش است؛ اندیشه‌ای که هنوز شکل نگرفته و در حالتی نزدیک به خواب و خیال است. در این روش نویسنده خاموش است و شخصیت سخن می‌گوید و وقایع گذشته بدون اینکه بر زبانش جاری شود در ذهنش می‌گذرد و خطابش به هیچ‌کس حتی به خودش نیست (سارتر، ۱۳۶۳: ۲۱۶-۲۱۳). در تک‌گویی درونی رمان‌نویس بدون اینکه روایتی را پیش بکشد بی‌مقدمه به سیلان ذهن شخصیت میدان می‌دهد. شخصی که عملاً در زمان حال زندگی می‌کند، ماجراهای گذشته را در درون خود نقل می‌کند و آبشاری از کلمات و تصاویر را روبه‌روی خواننده قرار می‌دهد. رمان‌نویس باید متوجه باشد که شخصیت هرگز نمی‌تواند ماجراهای گذشتهٔ خود را با نظم زمانی تعریف کند زیرا در این صورت رمانش از شکل واقعی تک‌گفتار درونی که گفتاری ذهنی است خارج می‌شود (سیدحسینی، ۱۳۸۵: ۱۰۷۱/۲-۱۰۷۰). این روش بهترین راه برای انتقال احساسات شخصیت‌های داستانی به مخاطب و کمال صنعت ذهنی در ادبیات است.

این شیوه چیزی شبیه به حرف‌زدن کودکان با خود است، در حالی که نه مخاطبی دارند و نه از کسی انتظار پاسخ و عکس‌العمل دارند. اما تفاوتی که این روش با صحبت‌کردن کودکان دارد در این است که در این شیوه هیچ صحبتی به میان نمی‌آید و تنها صحبت‌ها در ذهن شخصیت‌های داستان جاری می‌شود (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۰۸). تک‌گویی درونی خود به دو نوع مستقیم و غیرمستقیم تقسیم می‌شود:

الف) تک‌گویی درونی مستقیم:[۷] این نوع تک‌گویی در زاویهٔ دید اول شخص روایت می‌شود، نویسنده غایب است و تجربهٔ درونی شخصیت به‌طور مستقیم ارائه می‌شود و خواننده نیازی به صحنه‌آرایی و راهنمایی نویسنده ندارد.

ب) تک‌گویی درونی غیرمستقیم:[۸] این روش در زاویهٔ دید سوم‌شخص روایت می‌شود یا به عبارت دیگر تداخل دو زاویهٔ دید اول‌شخص و سوم‌شخص در این نوع تک‌گویی وجود دارد. راوی سوم‌شخص وظیفهٔ دادن اطلاعاتی دربارهٔ شخصیت

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

داستان را به خواننده برعهده دارد و سپس همین راوی به درون ذهن شخصیت می‌رود و تبدیل به اول‌شخص می‌شود و آنچه را در ذهن او می‌گذرد بازگو می‌کند. در این نوع تک‌گویی نویسنده نیز پابه‌پای گفتگوی درونی شخصیت‌های داستان حرکت می‌کند (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۳۷۰).

در رمان *شازده احتجاب* از هردو نوع این تک‌گویی‌ها استفاده شده است، اما تک‌گویی‌های درونی مستقیم در این رمان چندان پایدار نیست و بلافاصله با دخالت راوی تبدیل به تک‌گویی درونی غیرمستقیم می‌شود. نخستین تک‌گویی در این رمان با تک‌گویی درونی مستقیم شازده در صفحهٔ ۹ کتاب آغاز می‌شود: «آواز جیرجیرک‌ها نخی بی‌انتها بود، کلافی سردرگم که در تمامی پهنهٔ شب ادامه داشت: شاید لای علف‌های هرز باغچه باشند، یا... گفتم: "فخری این پرده‌ها را کیپ بکش. نمی‌خواهم هیچ‌کدام از آن چراغ‌های لعنتی خیابان را ببینم". فخری گفت: ...» (گلشیری، ۱۳۸٤: ۹). سپس، جملهٔ کوتاه «شازده داد زد» تک‌گویی درونی مستقیم را به غیرمستقیم تبدیل می‌کند و پس از چند سطر مجدداً تک‌گویی درونی مستقیم شازده آغاز می‌شود: «دهان فخرالنساء چه کوچک بود! آنقدر کوچک که وقتی می‌خندید فقط چند دندان سفیدش پیدا می‌شد»... (همان:۱۰). این روند یعنی تبدیل تک‌گویی درونی مستقیم به غیرمستقیم و برعکس تا پایان داستان ادامه دارد.

۵. ۲. ۲. تخیل

گلشیری در این رمان به‌خوبی این نکته را در نظر داشته است که آنچه در ذهن شخصیت‌ها می‌گذرد فقط خاطرات و یادآوری گذشته‌ها نیست، بلکه بخش عظیمی از فرآیندهای ذهنی بر محور تخیلات شخصیت‌ها جاری است. از بین شخصیت‌های رمان شازده که قسمت عمده‌ای از داستان بازتاب ذهنیات اوست به دلیل شرایط خاصی که حاکم بر جسم و روحش است، علاوه بر خاطرات، درگیر اوهام ذهنی است. گلشیری سیر تخیل را در ذهن شازدهٔ در حال احتضار به روش‌های زیر منعکس می‌کند:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

۵. ۲. ۲. ۱. بازآفرینی ذهنی وقایع مشاهده‌نشده

بخشی از تخیلاتی که از ذهن شازده می‌گذرند تجسم ذهنی ماجراهایی از گذشته بوده که شازده با چشمان خود شاهد آن نبوده است. تجسم گذشته‌های فخرالنساء، گذشته‌های پدربزرگ، حالات فخرالنساء وقتی که از او دور بوده است و... از جملهٔ این موارد به‌شمار می‌آیند. تصویر این‌گونه خیالات در ذهن شازده اصولاً همراه با شک و تردید بوده است:

«چشم‌های گنجشک‌ها را درمی‌آورده یکی یکی و رهایشان می‌کرده تا بپرند. تا کجا؟ به درخت‌ها می‌خوردند یا به دیوار؟ می‌خندیده؟ نمی‌دانم. شاید فقط نگاه می‌کرده که این‌دفعه این یکی... یا شرط می‌کرده که این یکی حتماً می‌رسد به کاج»... (همان: ۱۰۹).

۵. ۲. ۲. ۲. تجسم ذهنی رؤیاهای دست‌نایافتنی

بخش دیگری از تخیلات شازده مربوط می‌شود به تحقق خیالی رؤیاهایی که همواره آن‌ها را در سر داشته است. مانند شبیه‌سازی شخصیتش به اجداد والاتبار. نمونه‌ای از این نوع خیالات را می‌توان در خلق ذهنی تصاویر رؤیایی از خود که همچون اجدادش بر تخت مرصع نشسته است و حکم گردن‌زدن محکومان را صادر می‌کند مشاهده کرد (ر.ک. همان: ۱۰۲-۱۰۰).

۵. ۲. ۲. ۳. نمایش سوررئالیستی تخیلات و اوهام ذهنی

یکی از ویژگی‌های داستان‌های سوررئالیستی دورشدن از دنیای واقع و نفوذ در جهان اوهام و اشباح است. اینان معتقدند «تنها با رویکرد به عالم وهم تا آن حدی که عقل بشری سلطهٔ خود را از دست بدهد می‌توان به آنجا رسید که عمیق‌ترین هیجان هستی را درک و بیان کرد» (سیدحسینی، ۱۳۸٤: ۸۲٤/۲). حضور خیالات و اوهام در ذهن شازده احتجاب آمیزه‌ای از امر عینی و ذهنی به دست می‌دهد و در برخی موارد فضایی را بر داستان حکم‌فرما می‌کند که بی‌شباهت به فضای داستان‌های سوررئالیستی نیست.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

گلشیری با نفوذ به ذهن شازده ژرفای رؤیاها و هذیان‌های او را به خواننده نشان می‌دهد. در این داستان بارها مشاهده می‌شود که شخصیت‌های مرده از قاب عکس بیرون می‌آیند و با شازدهٔ در حال نزع هم‌کلام می‌شوند و مجدداً به درون قاب عکس خود بازمی‌گردند. در این شرایط فضایی خیالی بر داستان حکم‌فرما می‌شود و توصیفاتی موافق با فرافکنی‌های روانی شخصیت اصلی ارائه می‌شود که جوّی وهم‌گونه را بر داستان مستقر می‌کند. البته خوانندهٔ آگاه نباید این امر را بر غیرباورپذیربودن اثر حمل کند، بلکه باید ملتفت باشد زمینه‌ای که این اتفاقات در آن به‌وقوع می‌پیوندد فضا و مکان خارجی نیست، بلکه این فضا ذهن شخصیت است که امکان هرگونه خیال‌انگیزی و وهم‌پروری در آن وجود دارد و ذهنی که واسطهٔ فهم حوادث داستان قرار می‌گیرد ذهن بیمار شازدهٔ در حال احتضار است که به عمد خود را وارد وادی این خیالات کرده است. نمونه‌هایی از این تصاویر ذهنی عبارت‌اند از:

«پدربزرگ دست کشید به سبیل پرپشتش، سرفه کرد و توی قاب عکسش تکان خورد. گرد و خاک که نشست، شازده رنگ تاسیدهٔ صورت پدربزرگ را دید و آن خطوط عمیق پیشانی را و دو لایهٔ گوشت غبغب را» (همان: ۷۰).

«مادربزرگ پیراهن بلند و سفید عروسی‌اش را جمع‌وجور کرد تا به گردوخاک قاب عکس نگیرد. وقتی آمد پایین و بی‌اعتنایی عزیز دردانه‌اش را دید اول چین‌های پیراهنش را صاف کرد، بعد به پدر بزرگ نگاه کرد» (همان: ۲۷).

«شازده احتجاب می‌دانست که حالا مادرش گریه می‌کند و دید که مادر بلند شد و رفت توی قاب عکسش نشست و اشکش را پاک کرد» (همان: ۳۸).

۶. نتیجه‌گیری

رمان *شازده احتجاب* را می‌توان یکی از نخستین آثار ذهن‌گرای مدرن فارسی دانست که در پی بازآفرینی حالات ذهنی و انعکاس درون شخصیت‌های داستانی، به استفاده از

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

تکنیک‌هایی روی آورده است که محتویات درونی ذهن و جدال‌های درونی انسان را همچون اتفاقات داستانی در کش و قوس رمان بازتاب می‌دهد. این تکنیک‌ها که متفاوت با تکنیک‌های انعکاس ذهن کلاسیک طراحی شده‌اند درصدد بازتاب ذهن برطبق یافته‌های جدید علمی دربارهٔ ماهیت و عملکرد واقعی ذهن انسان هستند. این اثر اگرچه نخستین رمان مدرن ذهن‌گرای ایرانی نیست، نخستین رمانی است که با نقب‌زدن به درون شخصیت‌ها و ثبت پدیده‌های گذرا و سیال ذهنی، که به قول ویرجینیا ولف مانند بارش اتم‌های بی‌شمار از همه طرف می‌آیند، تمام تلاش خود را به‌کار گرفت تا در طی داستان روح پیچیده و ناشناختهٔ شخصیت‌های داستانی را با تمام بی‌حد و مرزی چنان انتقال دهد که تا آنجا که امکان دارد آشنا و حقیقی به نظر بیایند. این پژوهش با ارائهٔ فنونی که در این رمان برای انعکاس ذهن به‌کارگرفته شده ویژگی‌های روایت ذهن‌گرای این رمان را یادآور شده و بر این نکته تأکید کرده است که آنچه سبب از این شاخه به آن شاخه پریدن ماجراها می‌شود تشتت ذهن نویسندهٔ اثر نیست، بلکه اصرار او بر نشان‌دادن ذهنیت بیمار و متشتت شخصیت‌های داستان است که طبق منطق واقعی ذهن حرکت می‌کند و علی‌رغم اینکه پیروی از این منطق گسیختگی ظاهری روابط داستانی را در پی دارد، نشان‌دهندهٔ تعمق نویسنده در برقراری رابطهٔ اجزای داستان برطبق این منطق است.

پی‌نوشت

1. Henri Bergson
2. Jules La Chelier
3. Emile Boutroux
4. Stream of consciousness
5. Duration
6. Monologue
7. Direct interior monologue
8. Indirect interior monologue

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

منابع

آتشی، منوچهر (۱۳۸۰) «شازده احتجاب‌ها چرا و از کجا به عرصهٔ داستان ایرانی آمدند». در: *همراه با شازده احتجاب*. گردآوردهٔ فرزانه طاهری و عبدالعلی عظیمی. تهران: دیگر: ۹۶-۸۹.

آنترمایر، لوئیس (۱۳۷٦) *آفرینندگان جهان نو*. ترجمهٔ گروه مترجمان. ۲ جلد. تهران: مرکز.

اسکولز، رابرت و رابرت کلاگ (۱۳۷۲) «شخصیت در روایت». *زنده‌رود*. شمارهٔ ۵ و ٤: ۱۲۲-۹۹.

ایدل، له اون (۱۳٦۷) *قصهٔ روان‌شناختی نو*. ترجمهٔ ناهید سرمد. تهران: شباویز.

براهنی، رضا (۱۳٦۲) *قصه‌نویسی*. چاپ سوم. تهران: نشر نو.

بهمن، کاوه (۱۳۷۳) «نگاهی به رمان مدرن». در: *رمان نو در غیاب انسان*. تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی: ٤۹-۵۸.

بیات، حسین (۱۳۸۷) *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*. تهران: علمی و فرهنگی.

پک، جان (۱۳٦٦) *شیوهٔ تحلیل رمان*. ترجمهٔ احمد صدارتی. تهران: مرکز.

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

چایلدز، پیتر (۱۳۸٦) *مدرنیسم*. ترجمهٔ رضا رضایی. چاپ دوم. تهران: ماهی.

حسن‌لی، کاووس و زیبا قلاوندی (۱۳۸۸) «بررسی تکنیک‌های روایی در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری». *ادب پژوهی*. جلد۲. شمارهٔ ۷: ۷-۲۵.

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

دیچز، دیوید و جان ستلوردی (۱۳۷٤) «رمان قرن بیستم». ترجمهٔ حسین پاینده. در: *نظریهٔ رمان*. تهران: نظر: ۱۱-۱۲۱.

سارتر، ژان پل (۱۳٦۳) *ادبیات چیست*. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. چاپ سوم. تهران: زمان.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۵) *مکتب‌های ادبی جهان*. ۲ جلد. چاپ سیزدهم. تهران: نگاه.

شوارتس، سنفورد (۱۳۸۳) *آنری برگسون*. ترجمهٔ خشایار دیهیمی. چاپ دوم. تهران: ماهی.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]

فاکنر، پیتر (۱۳۷٤) «هنری جیمز: پیشتاز مدرنیسم در رمان‌نویسی» در: *نظریهٔ رمان*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نظر: ۱۳۱-۱۳۸.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰الف) *باغ در باغ*. ۲ جلد. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

ـــــ (۱۳۸۰ب) «خلاقیت سهم اصلی نویسندگی». در: *همراه با شازده احتجاب*. گردآوردهٔ فرزانه طاهری و عبدالعلی عظیمی. تهران: دیگر: ٦۲-۵۳.

ـــــ (۱۳٤۹) «سی‌سال رمان‌نویسی». در: *جنگ اصفهان*. دفتر پنجم. تابستان: ۲۲۹-۱۸۷.

ـــــ (۱۳۸٤) *شازده احتجاب*. چاپ چهاردهم. تهران: نیلوفر.

مارتین، والاس (۱۳۸۲) *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

مقدادی، بهرام (۱۳۸۲) «شیوهٔ نگارش پروست». *سمرقند*. شمارهٔ ۲: ٤٦-۳۹.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۳) *کتاب ارواح شهرزاد، سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو*. تهران: ققنوس.

میرصادقی، جمال (۱۳۷٦) *ادبیات داستانی*. چاپ سوم. تهران: سخن.

ـــــ (۱۳۸۷) *راهنمای داستان‌نویسی*. تهران: سخن.

ـــــ و میمنت میرصادقی (۱۳۷۷) *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*. تهران: کتاب مهناز.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳) *صدسال داستان‌نویسی در ایران*. ۲ جلد. چاپ سوم. تهران: چشمه.

هانیول، آرتور (۱۳۸۳) «طرح در رمان مدرن». در: *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: روزگار: ۳۲-۱۱.

هلپرین، جان (۱۳۷٤) «نظریهٔ رمان». در: *نظریهٔ رمان*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نظر: ۵۵-۸۷.

Roston, Murray (2000) *Modernist Pattern*, Hampshire andLondon, Macmillan Press LTD.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-30]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0]