-- Literary Text Research ---------
Summer 2023, 27(96), 63-89
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2021.49880.2946

ATU PRESS

Original Research
Received: 08/Feb/2020
Accepted: 20/Feb/2021
ISSN:2251-7138
eISSN:2476-6186

Analysis of the Concept of "Poetry" in the Novel "Shazdeh Ehtejab"

Sina Bashiri *

Ph.D. Student in Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Ghodratollah Taheri

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Abstract

After the spread of rationalism and rationality in the Renaissance, the importance of the concepts of poetry and poeticism in various literary works decreased day by day and any irrationality and "madness" was confined within the sanatoriums. Desperate for the results of western rationalism, modern writers tended to look at the semantic, subjective, and non-figurative aspects of poetry in fiction in order to both confront the prevailing wisdom and represent the outcry of "madness" in the form of modern fiction. From the point of view of modern theorists, "poetry" in its new definition was generally associated with an interest in abstraction and irrationality and the rejection of common standards in literature. In this article, we have tried to show the concept of "poetry" and its relation to "madness" through the stylistic components of modern stories in the novel "Shazdeh-Ehtejab". Findings show that in Golshiri's novel "Shazdeh Ehtejab", "poetry" through components such as anti-narrative, ambiguity, nonlinear timing, and attention to the metaphorical construction of sentences and elements such as "madness" and "death", takes the narrative out of the ordinary and in addition to making the text and atmosphere of the story poetic, it creates a meaningful and protesting relationship with the negation of rationalism and attention to "madness" in the modern era.

Keywords: Modern Story, Golshiri, Shazdeh Ehtejab, Poetry, Madness.

- This article is taken from the master's thesis in Persian language and literature at Shahid Beheshti University of Tehran.

* Corresponding Author: sina_bashiri70@yahoo.com

How to Cite: Bashiri, S., Taheri, Gh. (2023). Analysis of the Concept of "Poetry" in the Novel "Shazdeh Ehtejab". *Literary Text Research*, 27(96), 63-89. doi: 10.22054/LTR.2021.49880.2946

-- متن‌پژوهی ادبی---------
دوره ۲۷، شماره ۹۶، تابستان ۱۴۰۲، ۶۳-۸۹
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2021.49880.2946

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۱۰
ISSN: ۲۲۵۱-۷۱۳۸ eISSN: ۲۴۷۶-۶۱۸۶

تحلیل مفهوم «شاعرانگی» در رمان «شازده احتجاب»

سینا بشیری * دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

قدرت‌الله طاهری دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

چکیده

پس از رواج خردگرایی و عقلانیت در رنسانس در آثار ادبی مختلف، اهمیت مفاهیم شعر و شاعرانگی روز به روز کاسته شد و هرگونه خردگریزی و «جنون» در چهارچوب آسایشگاه‌ها محبوس شد. نویسندگان مدرن نومید از نتایج و ثمرات خردگرایی غربی به جنبه‌های معنایی و ذهنی و غیرصوری شاعرانگی در ادبیات داستانی مایل شدند تا هم به مقابله با خرد حاکم بپردازند و هم فریاد اعتراض «جنون» دربند و مطرود را در قالب داستان مدرن نمایندگی کنند. از دیدگاه نظریه‌پردازان مدرن، «شاعرانگی» در تعریف تازهٔ خود عموماً با علاقه‌مندی به انتزاع و خردگریزی و نفی معیارهای رایج و متعارف در ادبیات همراه بود. در این مقاله کوشیدیم مفهوم «شاعرانگی» و نسبت آن با «جنون» را از طریق مؤلفه‌های سبکی داستان‌های مدرن در رمان «شازده احتجاب» نشان دهیم. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهند که در رمان «شازده احتجاب» گلشیری، «شاعرانگی» از طریق مؤلفه‌هایی چون روایت‌گریزی، ابهام، زمان‌پریشی و توجه به ساخت استعاری جملات و عناصری چون «جنون» و «مرگ»، روایت داستان را از حالت متعارف خارج می‌کند و علاوه بر شاعرانه ساختن متن و فضای داستان، نسبتی معنادار و اعتراضی با نفی خردگرایی و توجه به «جنون» در دوران مدرن به وجود می‌آورد.

کلیدواژه‌ها: داستان مدرن، گلشیری، شازده احتجاب، شاعرانگی، جنون.

- مقالهٔ حاضر برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی تهران است.

* نویسنده مسئول: sina_bashiri70@yahoo.com

مقدمه

دوران معاصر بر مبنای تحولات بنیادین ساختارشکنانهٔ نظری و فلسفی و تعدد روزافزون مکاتب هنری و ادبی و همچنین اوضاع آشفته و تیره و تار جهان، درون‌گرایی و انتزاع و پناه بردن به شعر و «شاعرانگی» جزء لاینفک زندگی و آثار هنرمندان و نویسندگان شد، اما «شاعرانگی» در مفهوم تازه و مدرن آن ارتباط چندانی با بلاغت سنتی و جنبه‌های صوری متن ادبی نداشت و متوجه ابعاد معنایی و خیالی و ذهنی داستان بود. اگر در جهان نابسامان بیرونی و در واقعیت اجتماعی موجود، خردگرایی و منطق علمی حکمفرمایی می‌کرد، نویسندهٔ مدرن نومید از جهان واقع به درون‌گرایی و خیال‌پردازی و اوهام جنون‌آمیز خود پناه می‌برد. در نتیجه جنون و خردگریزی و آشفتگی درونی مضمون پرتکرار آثار شاعرانهٔ جدید بود. البته چنین نگرشی در تاریخ اندیشه بی‌سابقه هم نیست؛ افلاطون در رسالهٔ «فایدروس»[1] درخصوص اهمیت دیوانگی در هنر شاعری بیان می‌کند که «اگر کسی گام در راه شاعری بنهد بی‌آنکه از این دیوانگی بهره‌ای یافته باشد و گمان کند که به یاری وزن و قافیه می‌تواند شاعر شود، دیوانگان راستین هم خود وی را نامحرم می‌شمارند و هم شعرش را که حاصل کوشش انسان هشیاری است، به دیدهٔ تحقیر می‌نگرند» (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ج ۷۸۹/۲). او هنر شاعری را منحصر در حالت الهام و جذبه و جنون می‌داند. اراسموس[2] نیز لذایذی چون جوانی، شادابی، عشق، عزت نفس، زندگی طبیعی و غریزی و خوشبختی را از برکات دیوانگی می‌داند. از نظر او تمام هنر مدیون دیوانگی است و از قول دیوانگی می‌نویسد: «می‌خواهم به شما نشان دهم که هیچ کار مهم و پر سروصدایی نیست که از الهام من نتیجه نشده باشد و هیچ هنری نیست که از ابداع من حاصل نگردد» (اراسموس، ۱۳۸۷: ۵۱).

۱. پیشینهٔ پژوهش

در پژوهش‌های پیرامون رمان‌های فارسی توجه چندانی به مفهوم «شاعرانگی» و ارتباط آن با «جنون» و خردگریزی نشده است. در دو مقاله که به جنبه‌های شاعرانهٔ داستان‌های بیژن نجدی پرداخته شده است، یکی با عنوان «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» از عبداللهیان

1. Phaedrus
2. Erasmus, D.

و دیگری «زبان هنری شعر- داستان در داستان‌های نجدی» از مهربان و زینعلی توجه پژوهندگان تنها معطوف به جنبه‌های زبانی و صوری شاعرانگی در متن و بهره‌گیری نویسنده از صنایع ادبی و بلاغی بوده و اشاره‌ای به ذهنیات و درونیات فرد و ارتباط آن با شاعرانگی نشده است. اغلب کتب و پژوهش‌هایی که به مبحث «شاعرانگی» پرداخته‌اند، زبان اثر را معیار قرار داده‌اند و کمتر به ساز و کار ذهنی خلق متن شاعرانه توجه کرده‌اند. نجومیان نیز در مقاله‌ای با عنوان «شاعرانگی فضا در صد سال تنهایی» از منظر پدیدارشناسانه باشلار[1] به تبیین شاعرانگی فضایی و جغرافیایی اثر پرداخته است. حال اینکه نگارندگان این پژوهش، به نسبت میان «جنون» و «شاعرانگی» در خلق رمان و چگونگی اثرگذاری «جنون» بر «شاعرانگی» متن و جنبه‌های ذهنی و خیالی و غیرصوری آن پرداخته‌اند. از این رو، تازگی این پژوهش آن است که نمود «شاعرانگی» را در روایت‌گریزی‌ها، شخصیت‌پردازی‌ها، فضای خیالی داستان و اهمیت مفهوم «مرگ» بر داستان مورد توجه قرار داده است.

در این پژوهش انتظار می‌رود به سه پرسش مهم پرداخته شود؛ اول اینکه «شاعرانگی» در ادبیات داستانی مدرن چه معنا و مفهومی دارد؟ دوم اینکه میان این مفهوم «شاعرانگی» و «جنون» و خردگریزی چه ارتباط و نسبتی وجود دارد؟ سوم اینکه «شاعرانگی» از طریق چه مؤلفه‌های و به چه صورت‌هایی در آثار داستانی مدرن جلوه‌گر می‌شود؟

۲. مفهوم «شاعرانگی» و مؤلفه‌های آن در آثار مدرن

در قرن هجدهم و نوزدهم عموماً شعر مختص عالم خیال و احساس و شاعرانگی بود و رمان مختص توصیف‌های رئالیستی و غیرشاعرانه. در دورهٔ مدرن تحت تأثیر فضای فکری و ادبی جدید، رمان‌نویسان به «شاعرانگی» و خیال‌پردازی در داستان علاقه‌مند شدند، اما بسیاری از صنایع لفظی مورد استفاده در شعر، کارکرد خاصی در قالب رمان و داستان نداشتند. به همین خاطر، نویسندگان مدرن، شاعرانگی را در فضای خیالی و محتوا و روایت‌پردازی داستان به‌کار می‌بردند. چنانکه منتقدان ادبی، دیگر نمی‌توانستند با معیارهای بلاغی و صوری سنتی، ارزش‌های ادبی و شاعرانگی‌های داستان‌های مدرن را بسنجند. از نظر بسیاری از هنرمندان و نویسندگان، سلطهٔ عقلانیت و خردگرایی و باور به توانایی‌های علم در رفع مشکلات جوامع

1. Bachelard, G.

انسانی نه تنها گرهی از کار آدمیان نگشوده بود، بلکه فجایع قرن‌های نوزدهم و بیستم، نشانهٔ ناکارآمدی چنین تفکری بود. در نتیجه، در آثار مدرن میل به مفاهیمی چون «جنون»، «مرگ»، «زمان‌پریشی» و «خیال‌پردازی» به وفور به چشم می‌خورد. در دوران مدرن، «زبان و گفتمان روانپزشکی نوعی تک‌گویی خردمحور را پیرامون جنون رواج داد که بر پایهٔ سکوت بیمار روانی استوار بود. روانپزشکی فریاد بیمار روانی و شخص ناهنجار را خاموش ساخت» (ضیمران، ۱۳۸۱: ۱۶ و ۱۷) حال که جنون در سکوت آسایشگاه‌ها خفه می‌شد، هنر ناچار بود به جای آن فریاد اعتراض برآورد. از این منظر، فیلسوفی چون «فوکو از ما می‌خواهد تا فریاد جنون دربند شده در دوران مدرن را –که صدایش در نهادهای قدرت خفه شده بود– در آثار هنری مدرن بشنویم. او اساساً هر نوع اعتراضی در معنای عام را در سایهٔ این آثار هنری، ممکن می‌داند ... به زعم فوکو این هنر آمیخته با جنون هنرمند است که آزادی انسان را از قیدوبند نهادهای سرکوب امکانپذیر می‌کند» (صابر، ۱۳۹۱: ۵۳). او صفحات پایانی کتاب «تاریخ جنون»[1] را با امیدی تازه برای دیوانگان به پایان می‌برد و به هنرمندان مدرن و نگاه ویژهٔ آنان به جنون اشاره می‌کند. از نظر او، این هنرمندان درکنار این که خود از جنون بی‌بهره نبوده‌اند و اغلب سرانجامی تراژیک داشته‌اند در آثارشان به اعتراض به روند خودمختار خرد در دوران مدرن و همچنین حمایت از زبان و جهان‌بینی دیوانگان پرداخته‌اند. «از زمان ساد[2] و گویا[3]، بی‌خردی جزئی از چیزی شد که در دنیای مدرن برای هر اثری حیاتی است؛ یعنی جنبهٔ مرگبار و در عین حال الزام‌آور آن» (Foucault, 2004: 285). بنابراین او کتابش را با اشاره به «یکی از اشکال اساسی غیریت که در ورای ادراک عقل و علم قرار دارد و به نظر می‌رسد که به شیوهٔ نامعلومی امکان پیدایش عقل و دانش را ایجاد کرده به پایان می‌برد. وی به «پرتو برق‌آسای» اندیشهٔ شاعرانی چون آرتود[4]، هولدرلین[5] و نروال[6] اشاره می‌کند که به نحوی از دام حبس و توقیف اخلاقی عظیم رهیده‌اند و این تجربهٔ اساسی ناعقلی

1. Madness and Civilization
2. Sade, M.
3. Goya, F.
4. Artaud, A.
5. Holderlin, F.
6. Nerval, G.

را در یک نظر دیده‌اند، تجربه‌ای که ما را به ورای حدود جامعه فرامی‌خواند» (Dreyfus, 1983: 11)

در داستان‌هایی که نویسنده از روش‌های پیچیده‌تر روایت استفاده می‌کند، غالباً شیوهٔ روایت داستان با محتوای آن شبکه‌ای درهم‌پیچیده را شکل می‌دهد. نویسندگان رئالیست نسبت به این امر بی‌توجه بودند و روایتی ساده و معمولی را برای هر نوع داستانی با هر محتوایی تجویز می‌کردند. اشتیاق هنرمندان مدرن «برای نیل به کلیتی نمادپردازانه در شعر، در گونه‌ای از رمان نیز غلبه دارد... یکی از پیامدهای این امر، زوال تدریجی آن رئالیسمی است که همواره جزو ویژگی‌های رمان محسوب می‌شده است» (فلچر و برادبری[1]، ۱۳۹۳: ۴۶). «شاعرانگی» در این مفهوم به مثابه طغیانی علیه واقع‌گرایی رایج در قرن نوزدهم بود تا جایی که فورستر[2]، ویرجینیا ولف[3] را شاعری می‌داند که «می‌خواهد چیزی بنویسد که حتی‌المقدور به رمان نزدیک باشد» (آلوت[4]، ۱۳۸۰: ۲۱۳). این روند در قرن بیستم و در واکنش به بحران‌های خردگرایی و علم‌باوری دوران مدرن چنان پیش رفت که «ظهور نویسندگانی چون جویس[5]، پروست[6] و فاکنر[7] دورهٔ دیگری را در داستان‌نویسی رقم زد که در آن مسائلی چون درون‌گرایی، ابهام، پیچیدگی و معماگونه بودن رمان، بی‌توجهی به عنصر طرح و اهمیت دادن به شخصیت‌پردازی به جای حادثه‌پردازی، آثار داستانی را به کلی متحول کرد. نویسندگان بر آن شدند تا رمان را به شعر نزدیک کنند و به جای پرداختن به روال منطقی رویدادهای داستان، وقایع را به صورتی ظاهراً آشفته و بدون تسلسل عرضه کنند» (بیات، ۱۳۹۰: ۵). در آثار مدرنیستی به پیروی از شعر، بار انتقال معنا از دوش جملات برداشته شد و کلمات و استعارات نقش اصلی را بر دوش گرفتند. مصداق اینگونه روایت‌ها را می‌توان در آثار جریان سیال ذهن دید که به طبیعت شعر نزدیک می‌شوند و از کلمات در حکم ابزار کار هنری بهره می‌گیرند (ایدل[8]، ۱۳۶۷: ۱۶۹). بدین ترتیب داستان‌نویس مدرن

1. Fletcher, J. & Bradbury, M.
2. Forster, E. M.
3. Woolf, V.
4. Allott, M.
5. Joyce, J.
6. Proust, M.
7. Faulkner, W.
8. Edel, L.

بسیاری از فنون شاعرانه از قبیل پیچیدگی روایت، اهمیت دادن به کلمات، آشنایی‌زدایی، تکرار ادبی، ساختارشکنی روایت و بدعت در تصویرپردازی را در روایت داستان برجسته می‌کند. بسیاری از تصویرپردازی‌های شاعرانه در این رمان‌ها از طریق برجسته ساختن بعد استعاری زبان در مقابل ساخت نحوی متعارف آن میسر می‌شود.

البته شاعرانگی در داستان‌های مدرنی که از دریچهٔ ذهن راوی یا شخصیت داستان روایت می‌شوند، عموماً معطوف به جنبه‌های بلاغی و صوری نخواهد بود. بسیاری از رمان‌های مدرن از همان زبان روزمره و نثر معمول بهره می‌گیرند. جنبهٔ زیبایی‌شناسانهٔ این آثار در چگونگی روایت داستان و فضای خیالی و شاعرانهٔ قصه و ذهن آشفتهٔ شخصیت‌های داستان است. در تحلیل‌های روانکاوانه در مورد جنون، دیوانگی آنجایی شکل می‌گیرد که نهادهای ناخودآگاهی ذهن مسلط شده و ذهن را دچار اختلال کلی می‌کنند. به صورتی که فرد کاملاً از برقراری ارتباط عاجز می‌ماند و در افکار به‌هم‌ریختهٔ درونی خویش زندگی می‌کند. «رابطهٔ میان واژه‌ها (دال‌ها) و اشیاء (تصاویر) گسسته می‌شود؛ درنتیجه روان‌پریش، واژه‌ها را به جای اشیاء می‌گیرد و این امر سبب بیگانگی و ازهم‌پاشیدگی کامل ساختار «خود» می‌شود» (یزدخواستی و مولودی، ۱۳۹۱: ۱۱۶ و ۱۱۷). شاعران و هنرمندان نیز در میدان دادن به ناخودآگاه چون دیوانگان‌اند با این تفاوت که اینان رشتهٔ امور از دستشان خارج نمی‌شود. از منظر روانکاوی، نویسنده روان‌نژندی است که از طریق اثر هنری‌اش هم از دیوانگی محض و هم از درمان و بازگشت به امور واقعی روزمره در امان می‌ماند. (Freud, 1924: 176) هنرمندان تا لبهٔ پرتگاه جنون هم می‌روند، اما هیچ‌گاه از آن سقوط نمی‌کنند. اگر چنین شود آن لحظه، لحظهٔ پایان اثر است. در داستان‌های مدرن هیچ حدی میان خیال و واقعیت نیست و همه چیز در هاله‌ای از ابهام فرورفته است. ابهام موجود در داستان، خواننده را در تعلیق قرار می‌دهد و غالباً تا پایان نیز او را در این تعلیق روایی نگاه خواهد داشت. اساساً «ادبیات زبان تبدیل شده به ابهام است. زبان معمولی ضرورتاً واضح نیست و همیشه آنچه را می‌گوید نمی‌گوید؛ سوءتفاهم نیز یکی از جاده‌های آن است ... اما زبان معمولی ابهام را محدود می‌کند و نیرومندانه غیبت را در یک حضور محصور می‌دارد ... در ادبیات به یک معنا، ابهام در فرصت‌های فراوانی که دارد به حال خودش رها شده است» (بلانشو[1]، ۱۳۸۸: ۱۰۲).

1. Blanchot, M.

از نظر نیچه[1]، جهان عقلانی حاضر، افق روشنی را به هنرمند مدرن نشان نمی‌دهد، اما هنر به او مجال رهایی و آزادی از خفقان دنیای واقع را می‌دهد. او «هنرمند را با هملت قیاس کرد که واقعیت بر او آشکار شده، اما بازهم توانایی انجام کاری را ندارد و ناتوانیش از اینجا برمی‌خیزد که دیگر میان دانایی و کنش، هیچ رابطه‌ای وجود ندارد و از این رو، حتی سرخوشی دیونیزوسی هم چیزی را در دنیا عوض نمی‌کند» (احمدی، ۱۳۹۳: ۱۸ و ۱۹). در چنین موقعیتی هنرمند و نویسنده ناگزیر رو به انزوا و انفعال و دست کشیدن از هرگونه کنشی می‌آورد. تنهایی شخصیت‌های داستان مدرن، امکان تصویر فضاهای شاعرانه در ذهن شخصیت‌ها را فراهم می‌کند. در این‌گونه داستان‌ها، گفت‌وگوها به حداقل رسیده و بیشتر شاهد تک‌گویی‌های شخصیت‌ها هستیم. فارغ از محتوای این تک‌گویی‌ها از لحاظ فرمی نیز به دلیل تطابق آن‌ها با ذهن شخصیت‌هایی روان‌نژند اغلب گنگ، آشفته و پیچیده‌اند. این ساختار به‌هم‌ریختهٔ زبانی برای خواننده ابهامی می‌آفریند که معمولاً در خواندن شعرها با آن روبه‌رو می‌شود.

در عصر حاضر، شگفتی ادبیات آن است که ما قصهٔ زندگی انسان‌های بسیار معمولی و روزمره و چه بسا ضدقهرمان‌ها را شاعرانه‌تر از حماسه‌ها روایت می‌کنیم و البته به ذوق مخاطب هم برنمی‌خورد. اگر «مسألهٔ مهم درمورد حماسه، وجود قهرمان است. انسانی که سرمشقی برای همهٔ انسان‌هاست... محور بیشتر رمان‌ها شکست انسان و استحالهٔ شخصیت است» (بورخس[2]، ۱۳۸۸: ۵۱). رمان‌های عصر ما، روایت شکست‌های پی‌درپی شخصیت‌ها و سقوط و درد و مرگ انسان‌هاست. در چنین شرایطی دیگر نمی‌توان انتظار داشت ابزاری که نویسنده برای تبیین شاعرانهٔ فضا به‌کار می‌گیرد، همان کارکرد پیشین خود را داشته باشند. آرایه‌ها برای آراستن دنیای بیرونی نمی‌روند، بلکه می‌خواهند زشتی و سیاهی و بی‌معنایی آن را تصویر کنند. گویی شاعرانگی از طرف پیروز و نیک رو برگردانده و به شکست و شر روی آورده است.

مفهوم «مرگ» یکی دیگر از مؤلفه‌های مهم و پرتکرار داستان‌های مدرن است. البته غالباً مفهوم «مرگ» با «هراس از مرگ» یکی پنداشته شده است. در حالی‌که «هراس از مرگ»

1. Nietzsche, F.
2. Borges, J. L.

حالتی مستقل از «مرگ» است و از لحاظ زمانی پیش از آن واقع می‌شود. از نظر رانک[1] «آنچه هنرمند در اشتراک با روان‌نژند دارد همان ترس اغراق‌آمیز از مرگ تهدیدکننده و مخرب خود است با این حال، گونهٔ آفرینشگر در پرداختن به این مشکلات بنیادی با ایفای کارکرد فرهنگی خود به توجیهی شخصی دست می‌یابد یعنی پیش بردن تداوم نسلش ازطریق احیای ارزش‌های معنوی نیروهای خردگریز» (رانک، ۱۳۸۴: ۲۱۱ و ۲۱۲). از این منظر، دیوانگی حربه‌ای است که با استفاده از آن فرد دیوانه یکسره از این هراس در امان می‌ماند و هنرمند نیز با پناه بردن به آن در اثر هنری‌اش احساس آرامش می‌کند. پس هنرمند با نفی نیروهای خردگرا و عقلانیت مدرن هم از هراس مرگ در امان می‌ماند و هم به طریقی که پیش از این یاد شد به حمایت از جنون خاموش در قرن خویش می‌پردازد.

فوکو[2] معتقد است «نشستن مضمون جنون به جای مضمون مرگ، نشان از انفصال نداشت، بلکه چرخشی در درون همان اضطراب پیشین بود. با طرح مضمون جنون، باز سخن از نیستی وجود بود، اما این نیستی دیگر حد بیرونی و نهایی زندگی تلقی نمی‌شد. حدی که در آن واحد به منزلهٔ پایان زندگی و تهدیدی بر آن باشد؛ بلکه بشر نیستی را درون خود هستی احساس می‌کرد» (فوکو، ۱۳۹۴: ۲۲). مرگ به عنوان نماد غیبت در زبان و اندیشهٔ آدمی ایفای نقش می‌کند. همهٔ هستی انسان رو به سوی مرگ دارد، اما مرگ هیچ‌گاه نیست. آن زمانی که مرگ هست دیگر شناسنده‌ای نیست که آن را تجربه کند. پس هم پیش از مرگ و هم درحین آن یا پس از آن، مرگ به مثابه غیبت معنای خود است. علاوه بر این، مرگ با خود تناقض می‌آفریند. «وقتی می‌میریم، نه تنها جهان که مرگ را پشت سر می‌گذاریم. این پارادوکس واپسین ساعت است ... مردن مساوی از جهان پیراسته شدن است؛ از دست رفتن شخص، نابودی موجود و به همین ترتیب از دست رفتن مرگ نیز هست» (بلانشو، ۱۳۸۸: ۹۶ و ۹۷). مرگ هم پایان هستی فرد است و هم پایان خودش. در ذهن هنرمند مدرن، این تناقض و ابهام در شاعرانگی محتوای مرگ، کارکردی مشابه جنون دارد. پناه بردن ناخودآگاهانه شخصیت‌ها به جنون با پناه بردن خودآگاهانه‌شان به مرگ و

1. Rank, O.
2. Foucault, M.

خودکشی نه تنها در حکم اعتراضی مفرط به حساب می‌آید بلکه می‌تواند پایانی تراژیک و شاعرانه را بیافریند.

مفهوم «شاعرانگی» در آثار داستانی مدرن اساساً با جنون و خردگریزی و نفی واقعیت و پناه بردن به عالم خیال و وهم همراه بود و جنون راوی یا شخصیت‌های داستان هم نشانهٔ اعتراضی به اوضاع جاری جهان بود و هم بر ابعاد شاعرانهٔ اثر می‌افزود. مفهوم «شاعرانگی» دیگر سروکاری با جنبه‌های لفظی و کلامی و صنایع بلاغی نداشت و بیشتر معطوف به جنبه‌های محتوایی و درونی و روایی آثار داستانی می‌شد. بنابراین، می‌توان «شاعرانگی» موجود در آثار داستانی مدرن را حربه‌ای خردگریز و جنون‌آمیز توصیف کرد که با شکستن روایت‌های رئالیستی و نفی نظم زمانی پیش می‌رود و با تأکید بر ابهام و چندمعنایی و بهره‌گیری از ساخت استعاری در جملات و تمرکز بر مؤلفه‌های «جنون» و «مرگ» در شخصیت‌پردازی و طرح قصه همراه است. در ادامه سعی خواهیم کرد مفهوم «شاعرانگی» مدرن و ارتباط آن با جنون و خردگریزی را در داستان «شازده احتجاب» گلشیری در پنج بخش روایت‌گریزی و ساختار رویاگونهٔ روایت‌ها، ساختار استعاری جملات، ابهام در فضای داستان، جنون در شخصیت‌پردازی و اهمیت مفهوم مرگ ارزیابی کنیم.

۳. روایت‌گریزی و ساختار رویاگونهٔ روایت‌ها

گلشیری از ابتدای کار داستان‌نویسی‌اش از جمله نویسندگانی بود که بیشتر متوجه چگونگی روایت داستانش بود. برای گلشیری داستان به منزلهٔ قصه‌ای ساده نیست که چیزی را انتقال می‌دهد و تمام می‌شود. او داستان را اثری هنری می‌داند که چون شعر باید بارها خوانده شود و زیبایی و هنرش در همان یکبار خواندن به پایان نخواهد رسید. در «شازده احتجاب» مانند «بوف کور» جنون و جنایت نسل در نسل تکرار می‌شود و هنر گلشیری آن است که داستانش را از خلال ذهنی نیمه دیوانه و آشفته به شیوه‌ای شاعرانه بیان می‌کند. برای مثال، در بند زیر شیوهٔ روایت با محتوای ذهنیات شخصیت‌ها همخوانی واضحی دارد:

«فخری گفت: «نشسته بود و نگاه می‌کرد.» کلاغ رفته بود. غروب بوده. فخرالنساء اگر سر برمی‌گرداند می‌توانست سرخی غروب را ببیند. اما برگشته، یا برنگشته و دیده و دقت کرده. یا نکرده و بعد... بعد که تاریک شده چی؟ حتماً نور یکی از چراغ‌های عمارت به بیرون

می‌تابیده، شاید از پنجرهٔ غربی عمارت یا... و صدای فواره‌ها و زنجره مثل حالا که نخ بی‌انتهای صدایشان... وقتی آدم به تاریکی نگاه می‌کند، به آنجا، می‌داند که چه چیزها ممکن است باشد، اما نمی‌داند چه‌ها می‌گذرد. برای همین است که در تاریکی خیلی خبرها هست» (گلشیری، ۱۳۶۸ :۸۷).

جنون «شازده» زبان داستان را به وضوح شاعرانه و مبهم ساخته است. «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 به خصوص جاهایی که سیلان ذهن شخصیت‌ها با سرعت بیشتری در جریان است یا راوی دانای کل جریان روایت را به دست دارد. جملات کوتاه و مقطع است و موسیقی‌ای شبیه به موسیقی شعر سپید فارسی نثر را دربرمی‌گیرد؛ به طوری که این بخش‌ها با اندکی دگرگونه نوشتن به شعر مدرن تبدیل می‌شود» (دماوندی و جعفری کمانگر، ۱۳۹۱: ۵۷) در مثال‌های زیر:

«آواز جیرجیرک‌ها/ نخی بی‌انتها بود/ کلافی سردرگم/ که در تمامی پهنهٔ شب ادامه داشت» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۷)

«فخرالنساء به این‌ها فکر می‌کرده؟/ یا به .../ به کلاغ و آن خیابان و سایهٔ درخت‌ها/ ویا به سر شاخه‌ها/ که آخر خیابان به هم می‌رسیدند/ و روی آن طاق می‌زدند/ طاق سبز/ ویا به صدای مداوم و یکنواخت فواره‌ها/ 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/ وگرنه نمی‌توانستند بپرند/ تا کجا؟/ بالای همان نردبان چشم‌هایشان را درمی‌آورده‌اند یا پایین؟» (همان: ۸۷)

بی‌شک با اندک تغییراتی در ساخت جملات زیر آنها را می‌توان به ساختی شبیه به شعر سپید نزدیک کرد. علاوه بر آنچه تاکنون برشمردیم یکی دیگر از تازگی‌های کار گلشیری کوتاه‌نویسی مفرط در روایت داستان است.

– «ایستاده بود. نیمرخش را ندیدم. بینی و یک چشم و تراش گردنش را. افسار اسب دستم بود. مراد هم بود، یا نبود. فخرالنساء بود. نگاهش کردم. نگاهم کرد، از پشت همان شیشه‌های عینک. چشمهایش هنوز زنده و سیاه بود. سرش را برگرداند. مراد بود؟ حتماً. برای اینکه باز سوار شدم، مراد کمک کرد. به تاخت رفتم و دوباره برگشتم و باز، نگاهم نمی‌کرد. پیاده شدم. اسب را سپردم دست مراد. برگشتم، از توی درخت‌ها، همانجا که سایه بود و جابجا چند لکهٔ نور روی برگ‌ها و شاخه‌ها» (همان: ۷۵).

گلشیری از این طریق فهم و درک داستان را برای خواننده دشوار کرده و مانند شعرهای مدرن گویی به عمد داستانش را پیچیده می‌کند. مضاف بر این، تکرار کلمات و تصاویر و رویدادها و خاطرات نقش مهمی در روایت داستان ایفا می‌کنند و روایت داستان را بسیار شبیه به روایتی رویاگونه می‌سازند و فضای ناخودآگاهی ذهن را تداعی می‌کنند. «شازده» اصرار دارد که در وجود «فخری»، شخصیت‌های ازدست‌رفته‌ای چون «فخرالنساء» و «منیره‌خاتون» را تکرار کند:

– «این همه سرخاب روی لپ‌های چاقت نمال. تو باید یاد بگیری که مثل فخرالنساء خودت را بزک کنی. می‌فهمی؟ تازه این خال صاحب مرده را باید گوشهٔ چپ لبهات گذاشته باشی، نه روی پوزه‌های دهاتی‌ات» (همان: ۲۷).

در وجود «فخری» دوگانگی میان این دو سایه و خود «فخری» مسأله‌ساز است. «فخری هم بخاطر نامش و هم بخاطر ملازمت همیشگی‌اش با فخرالنساء یادآور اوست. علاوه بر این، ظاهر فخری ناخودآگاه شازده را به یاد منیره‌خاتون می‌اندازد» (سیدان، ۱۳۸۶: ۶۷). بدین ترتیب بهره‌گیری از تکرار شخصیت‌ها، تصاویر و عبارات در داستان یادآور ساختار رویا بوده و موجب شاعرانگی و ایجاد بافتی نزدیک به بافت ناخودآگاه در روایت شده است. گاهی روایت داستان نیمه‌تمام می‌ماند و گلشیری عامدانه توصیف‌های خیال‌انگیز را با قطع ناگهانی جملات و یا نیمه‌کاره رها کردن آنها شبیه به شعر بیان می‌کند:

– «آفتابی بوده، آن تکهٔ آسمان از میان سر شاخه‌ها پیدا بود. اگر یک لکه ابر توی آسمان می‌بود شاید چند قطره باران توی حوض می‌ریخت. فخری گفت یا نگفت. همه‌اش می‌گفت:

«نمی‌دانم، نمی‌دانم» احمق! فخرالنساء با آن بدن باریک و باد ملایمی که می‌وزیده ...؟» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۸۶)

بهره‌گیری از چنین شیوه‌ای باعث گریز از روایت معمول داستان و به هم ریختن باورهای رایج دربارهٔ نحوهٔ داستان نویسی واقع‌گرایانه و رئالیستی می‌شود.

نکتهٔ دیگر اینکه در داستان‌های مدرن، زمان سادهٔ روایی به‌هم‌ریخته می‌شود. تسلسل زمانی روایت شکسته شده و جای خود را به انقطاع‌های زمانی می‌دهد. گاه زمان رو به عقب جریان دارد و گاه بی‌مقدمه در میانهٔ زمان حال، سر از گذشته‌های بسیار دور درخواهیم آورد. زمان‌پریشی از جمله مؤلفه‌های مشترک میان شاعرانگی و دیوانگی است و رواج زمان‌پریشی در داستان‌های مدرن به نوعی نقطهٔ تلاقی شعر و جنون و رمان به حساب می‌آید. ساختار پیچیده و به‌هم‌ریختهٔ زمان در روایت داستان موجب شده که خاطرات و رویدادهای گذشته به تازگی اتفاقات زمان حال باشند و بی‌هیچ واسطه‌ای در زمان حال داستان نفوذ کنند. در «شازده احتجاب»، «زمان تقویمی داستان، محدود به ساعاتی از زمان حال، از شب تا صبح، است، اما درخلال این زمان کوتاه، خلاءها و حفره‌های بی‌شمار ذهن شازده هریک دریچه‌ای به گسترهٔ زمان ذهنی می‌گشایند و از این طریق، تاریخ مفصل چهار نسل از یک خاندان در ذهن او بازآفرینی می‌شود» (بیات، ۱۳۹۰: ۲۴۳). به طور کلی، زمان قصه بیشتر شبیه زمان مبهم و رازآلود یک قطعه شعر است. گلشیری با به هم ریختن تسلسل زمانی و بهره‌گیری از زمان‌پریشی، روایت داستان را پیچیده و مبهم ساخته است.

– «صدای بلور در میان آنهمه صدا غلت خورد، دوید و اوج گرفت، پخش شد و تمام صداها را دربرگرفت. و بعد تنها صدای بلور بود که فرومی‌ریخت، که در تداوم نامنظم و سمج آنهمه تیک و تاک تکه‌تکه می‌شد» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۱۰).

علاوه بر توصیف و تشبیه شاعرانهٔ صداها و خوش‌آهنگی واژگان «تیک و تاک» و «تکه‌تکه»، گویی تمام داستان «شازده احتجاب» به سیاق داستان‌های مدرن جریان سیال ذهن، داستانی در مورد مفهوم «زمان» و ارائهٔ تعبیری شاعرانه از آن است. حتی در این مثال نیز به طریقی کنایی می‌توان استنباط کرد که در کل قصه، روال معمول زمان (تیک و تاک) شکسته

و به‌هم‌ریخته شده و به حالتی آشفته و «تکه‌تکه» روایت شده است. بدین ترتیب زمان‌پریشی چون جزئی جدایی‌ناپذیر از روایت‌گریزی در داستان‌های مدرن در «شازده احتجاب» نیز نقشی مهم و اساسی ایفا می‌کند.

٤. ساختار استعاری جملات

یکی از شیوه‌هایی که موجب خیال‌انگیزی و شاعرانگی فضای رمان می‌شود، ساخت استعاری جملات در داستان است. این نکته علاوه بر از هم گسیخته ساختن نحو جملات موجب جابه‌جایی شخصیت‌ها هم می‌شود. «جایگزین کردن مداوم فخری و فخرالنساء و جایگزینی مرگ‌های افراد خاندان با یکدیگر نیز نمونه‌های روشنی هستند که نشان می‌دهند گلشیری خواسته است جنبه‌هایی از ذهنیت شازده احتجاب را برجسته کند که فرآیندهای آن به گونه‌ای دیگر در شعر هم به‌کار گرفته می‌شود» (بیات، ۱۳۹۰: ۲۳۷). عمدهٔ این جابه‌جایی شخصیت‌ها در ذهن «شازده» میان «فخری» و «فخرالنساء» شکل می‌گیرد.

– «سر شازده تکان تکان می‌خورد، رفت آن طرف میز و روی صندلی‌اش نشست، گفت: «باید جرعه جرعه بخوری.» خودش هم خورد. من هم خوردم. شازده چه دور بود! هر سه‌تا چلچراغ آمده بودند پایین، تکان می‌خوردند. گفت: «فخرالنساء گفتم بخور.» دلم می‌خواست و دستم رفت طرف لیوان پایه بلند که هنوز تا نیمه پر بود. دستم از پهلویش رد شد، برگشت. برش داشتم. سرد بود. تلخ بود. آدم گرمش می‌شد. شازده دور بود. از پشت آبهای حوض می‌دیدمش. آبها تکان می‌خوردند» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۵۸).

اما هرچه داستان پیش می‌رود، گویی خودآگاهی «فخری» نیز کمرنگ می‌شود و او نیز نه تنها باور می‌کند که «فخرالنساء» است، بلکه از دوگانگی وجودش تعجب نمی‌کند. در مثال زیر، ابتدا «فخری» مکالمه‌ای میان «شازده» و «فخرالنساء» را روایت می‌کند، اما سپس خودش هم به جای «فخری» و هم به جای «فخرالنساء» مکالمه را پیش می‌برد.

– می‌گفت: «شازده فکری برای پیریت بکن، من که رفتنی‌ام.» شازده گفت: «جد کبیر خیلی ملک و املاک داشته. پدربزرگ و پدر هم هرچه کردند نتوانستند همه‌اش را آب کنند.» فخرالنساء گفت: «پس تو خیال داری...؟» شازده گفت: «آره» فخرالنساء گفت: «آن هم پای

میز قمار؟» شازده گفت: «تنها راهش همین است.» فخرالنساء گفت: «پس اقلاً چندتا دختر باکره... » شازده گفت: «من اهلش نیستم...» گفتم: «شازده پس اقلاً کلفت بگیر.» شازده گفت: «پس فخری چه‌کاره است؟ مگر چندنفریم؟» گفتم: «آخر، دست تنها...» (همان: ۶۰)

در بسیاری از بخش‌های رمان، جملات داستان، ناقص و نامنظم و عموماً بدون فعل هستند و از این حیث، روایت داستان ساختی استعاری یافته و شباهت چشمگیری با شعر پیدا کرده است. روایت قصه از ذهن آشفته و پریشان «شازده» این امکان را به گلشیری داده است که ساخت جملات را به حالت شعری، تکه‌تکه و مردد و مبهم و بدون هیچ قطعیتی درآورد.

- «فخرالنساء بوده و خانم جان و آن پدر زمین‌گیر با آنهمه کتاب، یک باغچه و یک حوض و یک در که عمهٔ کوچک از لای درز آن نگاه می‌کرده. معتمدمیرزا همانطور که ناله می‌کرده و یا توی چرت بوده، می‌گفته: «بخوان، جانم»، موهای فخرالنساء بلند بوده، گونه‌هایش... گونه‌هایش؟ نمی‌دانم، شاید مثل این آخری‌ها سفید بوده... سفید یا سرخ... سفید یا سرخ؟ عکس سیاه و سفید بود. سبیل معتمدمیرزا حتماً خاکستری بوده، موهای سرش هم تنک... بینی؟... به بالش تکیه می‌داده و تریاک می‌کشیده، می‌گفته: «بخوان، جانم» (همان: ۷۲).

یا در مثال زیر:

- «آفتابی بوده، آن تکهٔ آسمان از میان شاخه‌ها پیدا بود. اگر یک لکه ابر توی آسمان می‌بود شاید چندقطره باران توی حوض می‌ریخت. فخری گفت یا نگفت. همه‌اش می‌گفت: «نمی‌دانم، نمی‌دانم» احمق! فخرالنساء با آن بدن باریک و باد ملایمی که می‌وزیده...؟» (همان: ۸۶)

توجه به اهمیت کلمات و محور عمودی و جانشینی زبان، منجر به استعاری شدن روایت و کمرنگ شدن تأثیر بعد افقی و هم‌نشینی زبان و جملات شده است. در سرتاسر متن، استعاره و ساخت استعاری بر زبان داستان غلبه دارد و همین امر روایت را در پاره‌ای از بخش‌ها به شعر نزدیک‌تر ساخته است تا به روایتی داستانی.

۵. ابهام در فضای داستان

«شازده» در رمان «شازده احتجاب» در طول روایت چون شاعری که نگرش شاعرانهٔ درونی خود را به هرچیزی بسط می‌دهد روی صندلی نشسته و خیالاتش را در پیرامون خودش گسترده است:

- «پدربزرگ دست کشید به سبیل پرپشتش، سرفه کرد و توی قاب عکسش تکان خورد. گرد و خاک که نشست شازده رنگ تاسیده صورت پدربزرگ را دید و آن خطوط عمیق پیشانی را و دو لایه گوشت غبغب را. پدربزرگ روی آستین‌اش را تکاند» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۱۳).

حضور شخصیتی با ذهنی نیمه‌دیوانه در داستان به گلشیری این امکان را داده است که در حین روایت با بهره‌گیری از آنچه در بلاغت «تشخیص» نامیده می‌شود، فضایی سوررئال و وهمناک از اشیای پیرامون شازده نشان دهد.

- «شازده می‌فهمید که باز همان تب اجدادی است که به سر وقتش آمده است، اما دلش راه نمی‌داد که خودش را مثل آن اتاق درندشتی که جا به جا از همهٔ اشیاء عتیقه تهی شده بود، به دست سرفه و تب بسپارد» (همان: ۶ و ۷).

اتاق شازده و اشیاء آن نیز همه دچار سرفه و تب هستند. تبی که اجداد و نیاکان به آن‌ها سرایت کرده است و شازده نمی‌خواهد دچار آن شود، اما تراژدی قصه آنجاست که گویی شازده دچار این امراض ذهنی و مالیخولیایی شده است و راه گریزی از گذشته و خاطرات تیره و تار آن ندارد.

- «اما آن شب شازده احتجاب حال و هوش هر شبش را نداشت، مثل صندلی راحتی‌اش آرام نشسته بود» (همان: ۶).

شاید بتوان حال و هوای مبهم و غریب این تصویر شاعرانه از شباهت «شازده» و «صندلی راحتی» را به کل قصه نسبت داد که در آن شخصیت‌های داستان را گریزی از فضای

پیرامونشان نیست و رفته‌رفته همگی به تقدیر تاریکی که آن‌ها را در خود گرفته است، تن خواهند داد.

اگر به ساختار به ظاهر درهم‌ریخته و آشفتهٔ قصه و حتی ناتمامی و درهم‌پیچیدگی جملات دقت کنیم، معلوم می‌شود که تداخل تصاویر و خاطرات در همدیگر به شکلی ناخودآگاه اتفاق می‌افتد. نویسنده سعی دارد با توجه به ناخودآگاه ذهن «شازده» ما را به جنبهٔ پنهان اندیشه‌های او برساند. «اثر ادبی نمود بیرونی ذهن ناخودآگاه نویسندهٔ آن است» (برسلر[1]، ۱۳۸۹: ۱۷۹). بدین ترتیب ساختار و فرم روایت قصه بیشتر به شعر نزدیک می‌شود که در مثال‌های زیر نیز مشهود است:

- «مادربزرگ پیراهن بلند و سفید عروسی‌اش را جمع و جور کرد تا به گردوخاک عکسش نگیرد. وقتی آمد پایین و بی‌اعتنایی عزیز دردانه‌اش را دید اول چین‌های پیراهنش را صاف کرد، بعد به پدربزرگ نگاه کرد. پدربزرگ هنوز داشت سیگار می‌کشید» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۲۱).

- «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. دور عکس مادر سفیدِ سفید بود. پدربزرگ باز سرفه کرد و جام‌های رنگی باز لرزیدند. مادربزرگ سرفه نمی‌کرد. بوی جوشانده تمام اتاق و سرسرا و حتی خیابان ریگ‌ریزی شده را پر کرده بود» (همان: ۳۰).

- «اسب برگشت، نگاه کرد، سم به زمین کوبید، شیهه کشید و روی دو پایش بلند شد. یالش تمام قاب عکس را گرفت. یورتمه رفت و پشت تپه‌های عکس غیبش زد. نوار گردوخاک هنوز در حاشیهٔ تپه‌ها، توی هوا، معلق بود» (همان: ۲۱).

نکتهٔ دیگر آنکه «شازده» از لحاظ ذهنی روان‌رنجور است و از سلامت عقلانی برخوردار نیست. این امر موجب می‌شود که روند داستان نیز منطقی و متعارف نباشد و اتفاقات و خاطرات از صافی ذهنی بیمار بیان شود. «هدایت و گلشیری مانند نویسندگان سوررئالیست

1. Bressler, Ch. E.

غریب‌ترین حوادث هستی را که حاکی از تداخل ذهن و عین یا رویای فردی و حوادث زندگی مادی و اجتماعی است، شرح می‌دهند و داستان را دستاویزی برای کشف و شهود امیال پنهان، بیان جراحت‌های عمیق روح و دوگانگی شخصیت انسان قرار می‌دهند» (قویمی، ۱۳۸۷: ۳۲۴). در نتیجه، واقعیت‌گریزی در فضای ذهنی نیمه‌دیوانهٔ «شازده» در قالب تبدیل شخصیت‌های قصه به یکدیگر، افراط در خیال‌پردازی، بروز اتفاقات تخیلی و عجیب در ذهن او اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد. باید توجه داشت که وقتی جنون غلبه می کند اثر متلاشی خواهد شد و بیشتر به هذیانی ناخوانا حتی برای خود هنرمند تبدیل می‌شود. از این رو، «جنون، ازهم‌گسیختگی و نابودی مطلق اثر است، لحظهٔ نقض آن است» (فوکو، ۱۳۹۴ :۲۸۶). آنچه اثر را با جنون پیوند می‌دهد، آن سکوت، خلاء، بی‌معنایی و موقعیت تازه‌ای است که نسبت به جهان می‌آفریند. «اثر که ظاهراً در جهان در غرقاب نیستی فرومی‌رود، بی‌معنایی خود را آشکار می‌کند و فقط به صورت امری مرضی جلوه‌گر می‌شود، در اصل زمام جهان را در اختیار خود می‌گیرد، بر آن حاکم می‌شود و آن را هدایت می‌کند. جنون که ادامهٔ اثر را ممکن می‌کند، سبب می‌شود که این اثر خلائی ایجاد کند، فرصت سکوتی فراهم آورد، پرسشی بی‌پاسخ طرح کند و گسیختگی آشتی‌ناپذیری را باعث شود که در آن جهان ملزم می‌شود خود را مورد پرسش قرار دهد. اثر ضرورتاً اهانت‌بار است، اکنون اهانت آن متوجه جهان است و جهان در زمان این اثر که در جنون ویران شده است، خود را گناهکار احساس می‌کند. از این پس، با میانجی‌گری جنون، جهان (برای نخستین‌بار در تاریخ مغرب زمین) نسبت به اثر گناهکار شده است. اکنون این اثر است که جهان را به پیشگاه خود فرامی‌خواند و آن را تابع زبان خود و ملزم به پذیرش و به رسمیت شناختن خود و جبران مافات می‌کند و آن را موظف می‌کند که به توضیح و تبیین بی‌خردی بپردازد و از آن احقاق حق کند» (همان: ۲۸۷و۲۸۸). بنابراین، در داستان مدرن، شاعرانگی علاوه بر تأثیرات خاص شعری که روی اثر برجا می‌گذارد، کارکرد اعتراضی و عصیانگرانه به خود می‌گیرد و به نوعی نفی و مقابله با نهادهای مسلط و حاکم ختم می‌شود.

٦. جنون و خردگریزی شخصیت‌ها

نکتهٔ مهم در داستان «شازده احتجاب» آن است که از میان تمام شخصیت‌های قصه تنها «شازده»، «فخری» و «مراد» در داستان زنده تصویر شده‌اند و بقیه همه مرده‌اند. در طول داستان

گفت‌وگوی چندانی شکل نمی‌گیرد و تمام گفت‌وگوها و خاطرات از دریچهٔ ذهن «شازده» و «فخری» روایت می‌شود. حتی هنگام توصیف دیگران نیز بیشتر از اینکه به سبک واقع‌گرایان جزئیات دقیق ظاهری افراد بیان شود از آن‌ها توصیفی شاعرانه و خیال‌انگیز ارائه می‌شود.

- «فخرالنساء طرحی بود بی‌رنگ. مثل همان زن‌های مینیاتوری که دورتادور تالار کشیده بودند، ایستاده زیر بید مجنون یا نشسته کنار جوی آب با موهای افشان و جام به دست» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۴۵).

این تصویر بی‌شباهت به تصویر شاعرانهٔ هدایت از دختر اثیری پای درخت سرو و کنار رود نیست که تمام مدت آن را روی قلمدان می‌کشید. شاید علت چنین تصاویر وهمی و رازآلودی در آن است که «شازده احتجاب هویت و «خود» یکپارچه ندارد. آنچه بر وی مستولی شده، تصاویری از «دیگران» است. غالب شدن «دیگری» بر «خود» شازده سبب شده است او هویتی نامنسجم، گسسته و تکه‌تکه داشته باشد. حرکت ظاهری روایت به طرف خودشناسی و کسب هویت است اما درواقع این حرکت سیری قهقرایی به سمت گذشته است» (یزدخواستی و مولودی، ۱۳۹۱: ۱۱۹). حتی هنگامی که شازده به مرور گفته‌ها و شنیده‌های گذشته می‌پردازد، بازهم انسان‌ها تنها به نظر می‌رسند. گفت‌وگوها نه تنها در ذهن او از انسجام برخوردار نیستند و آشفته و به‌هم‌ریخته‌اند، بلکه درواقع نیز روایتگر قصهٔ انسان‌هایی به دور از هم و افسرده هستند. حتی «فخری» نیز که با ذهنی نیمه‌دیوانه قادر نیست خودش را از «فخرالنساء» متمایز بداند، در مرور خاطراتش، خود و «فخرالنساء» را تنها و مطرود می‌بیند.

- «چرا این کارها را می‌کرد؟ صبح می‌رفت و نصف شب می‌آمد. می‌رفت توی اتاق من. توی اتاق فخری. می‌گفت: «بلند بخند، فخری.» وقتی نمی‌خندیدم کف پاهایم یا زیربغلم را قلقلک می‌داد، یا می‌زد. سرش را می‌گذاشت میان دو پستان‌ام و گوش‌هایش را با دو دست می‌چسبید. آنوقت من و فخری، نه من و فخرالنساء، دوتا زن تنها، صبح تا شب توی این خانه با این دیوارها» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۶۳).

اما جنون شخصیت‌ها در داستان «شازده احتجاب» مختص «فخری» و «شازده» نیست. تصویری که از گذشتگان در ذهن «شازده» شکل می‌گیرد، شرح حال انسان‌هایی است که از لحاظ اجتماعی و فردی نامعقول به نظر می‌رسند. درمورد «منیره‌خاتون» می‌خوانیم:

- «گفت: «دیدی خسروخان؟» گفتم: «چی را، چی را؟» گفت: «وقتی آب به هم خورد، نگاه کن!» و آب را به هم زد. نگاه کردم چیزی نبود. فقط صورت منیره‌خاتون بود که کش می‌آمد، موج برمی‌داشت و می‌شکست و تکه‌تکه می‌شد. بعد باز صورت منیره‌خاتون بود با آن موهای کوتاه و آن لبهای سرخ. گفتم: «فقط عکس شماست.» گفت: «تو نمی‌توانی ببینی. حضرت والا هم نمی‌تواند، فقط منم که می‌توانم، فقط منم.» لله‌آقا گفت: «دیوانه است، نرو پهلویش.» گفتم: «دلم می‌خواهد ببینم.» گفت: «چی را؟» گفتم: «منیره‌خاتون حتماً یک چیزی توی آب دستک می‌بیند که همه‌اش خم می‌شود و نگاه می‌کند.» گفت: «دیوانه است، خسروخان. عرض کردم که دیوانه است» (همان: ۷۷).

اما مگر اجداد «شازده» که به غریب و آشنا رحم نمی‌کرده‌اند و اموال رعیت را غارت می‌کرده‌اند و یا آن‌ها را به راحتی می‌کشته‌اند، دچار جنون نبوده‌اند؟ شخصیت‌های قصه هر کدام به طریقی نمایانگر ضدقهرمان‌های داستان‌های مدرن‌اند. انسان‌هایی افسرده، شکست‌خورده، درگیر خاطرات و گذشته و روان‌رنجور که نه تنها دچار فضایی تیره و غم‌آلود هستند، بلکه خود نیز سهمی در به وجود آمدن این فضا دارند. گلشیری هنر شاعری‌اش را در خدمت تصویر کردن ستم‌ها و تاریکی‌ها و تنهایی‌ها درآورده است. او از میان تصاویر، نمادها و نشانه‌های تیرگی را بیرون می‌کشد. در قطعهٔ زیر:

- «گفت: خوب، نمی‌دانم. آن روبرو هم دخترهای سنگی بود که آب از دهنشان می ریزد، هم فواره، هم خیابان. درخت‌های چنار هم بود. یک کلاغ هم نشسته بود وسط خیابان، داشت استخوان می‌خورد» (همان: ۸۴ و ۸۵).

توصیف‌های مکرر از تاریکی و گنجشک‌هایی که هر روز با قلم‌تراش چشمشان را درمی‌آورند تا ببینند که تا کجا می‌توانند بپرند و فضای سوررئال و وهمناک عمارت

چهارفصل همه نمادین بوده و نشانهٔ شکست و زوال در زندگی چهارنسل قجری «شازده» است.

- «پله‌ها نمور و بی‌انتها بود. و شازده که می‌دانست نتوانسته است، که پدربزرگ را نمی‌شود در پوستی جا داد، که فخرالنساء ... از آنهمه پله پایین‌تر و پایین‌تر می‌رفت، از آنهمه پله که به آن دهلیزهای نمور می‌رسید و به آن سردابهٔ زمهریر و به شمد و خون و به آن چشم‌های خیره‌ای که بود و نبود» (همان: ۹۵)

داستان که با سرفه‌های بی‌امان «شازده» و تنهایی او و خبر مرگ یکی از نزدیکان او در آغاز شب شروع می‌شود در پایان نیز به طرزی تراژیک با رسیدن خبر مرگ خود «شازده» به او پایان می‌یابد. گلشیری با تصویری شاعرانه با نمور و بی‌انتها توصیف کردن پله‌ها، ما را به یاد دالان مرگ می‌اندازد و با تناسب معنایی میان سردابه و خون و چشم‌های خیره، مرگ را به صورتی شاعرانه و خیال‌انگیز طرح کرده است.

۷. اهمیت عنصر مرگ

در داستان «شازده احتجاب» به وضوح می‌توان استعارهٔ مرگ را در پشت بسیاری از تصاویر و رویدادها و خاطرات نشان داد. یکی از مهم‌ترین جلوه‌های مرگ را می‌توان در خود «فخرالنساء» ردیابی کرد. سایهٔ «فخرالنساء» در کل قصه، هم بر ذهن «شازده» به شدت سنگینی می‌کند و هم بر زندگی «فخری»، اما این حضور سنگین و شبح‌وار «فخرالنساء» درست از روز مرگش و پس از آن آغاز شده است. گویی با مرگ «فخرالنساء» تمام عمارت و انسان‌هایش در خفقان و نابودی فرورفته‌اند و «فخری» نیز برای همیشه در سایهٔ مرگ فرومی‌رود:

- «خم شدم روی خانم. گفتم: «چه کار می‌خواهی بکنی شازده؟» با لگد زد، افتادم وسط اتاق، به پشت. پیشبند را پاره کرد و پیراهنم را. زیر پیراهنم را هم پاره کرد. چه چشم‌هایی! سرخ سرخ مثل دو کاسهٔ خون ... لچک سرم را باز کرد. موهایم را چسبید، گفت: «نگاه کن فخرالنساء. فخری مرد، مرد.» همانطور موهایم را از پشت سر گرفته بود. خون داشت نشت می‌کرد» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۶۷)

«شازده» بیش از آنکه به زنده‌ها بیندیشد، در فکر مرده‌ها و از دست رفته‌هاست. او در طول داستان به «جد کبیر» و «پدربزرگ» و «پدر» و «مادربزرگ» و «مادر» و «عمه‌ها» و «منیره‌خاتون» و از همه مهم‌تر «فخرالنساء» می‌اندیشد و حتی در وجود «فخری» که از معدود افراد زندهٔ داستان است به دنبال «فخرالنساء» می‌گردد. همچنین عقیم بودن «شازده» نیز منجر به اندیشیدن به مرده‌ها و پوچی زندگی و ناامیدی شده است. «شازده» که بچه‌اش نمی‌شود در واکنشی انتحاری قصد دارد تمام میراثشان را در قمار به باد دهد. حتی عقیم بودن او در رابطه‌اش با «فخری» نیز تأثیر گذارده و او با خیالی آسوده خود را در رابطهٔ نامشروع با «فخری» رها کرده است. بسیاری از اشیاء و تصاویر به طرزی نمادین و استعاری، دال بر مرگ‌اندیشی «شازده» و حضور پررنگ مرگ در سرتاسر قصه هستند. «تصویر کالسکه همواره با خاطرهٔ سقوط و مرگ یا حمل جنازه‌های پدربزرگ، مادربزرگ و پدر به ذهن شازده می‌آید. صندلی چرخداری نیز که مراد، پس از سقوط از کالسکه و چلاق شدن، آن را جانشین کالسکه کرده است، همواره منادی مرگ است، چراکه مراد با هربار آمدن به خانهٔ شازده خبر مرگ یکی از افراد خاندان را به او می‌دهد. تصویر «چشم» در صحنه‌ای که جد کبیر از فرو کردن قلمتراش در چشمان گنجشک‌ها و رها کردن آن‌ها و تماشای پروازشان لذت می‌برده و شازده مدام این تصویر چندش‌آور را به ذهن می‌آورد یا در صحنه‌هایی که شازده چشم عکس‌ها را با قلمتراش درمی‌آورد یا صحنهٔ حفره‌های خالی چشم‌های محکومانی که پوست سرشان کنده می‌شود، همگی با «مرگ» در ارتباط هستند» (بیات، ۱۳۹۰: ۲۳۶ و ۲۳۷).

در تمام صحنه‌هایی که جسدی در آن وجود دارد با چشمان خیرهٔ جسدها روبه‌رو می‌شویم. حتی درمورد «فخرالنساء»، «فخری» با تکرار عبارت «چه چشم‌هایی!» مدام یادآور می‌شود که چشمان او خیره وامانده است. گویی مردگان با چشمان وامانده و خیره‌شان زندگی زندگان را تحت تسلط خود درآورده‌اند. بی‌دلیل نیست که «شازده» در حرکتی نمادین چشم عکس خاندان را با قلمتراش می‌تراشد و «جد کبیر» نیز همین بلا را بر سر چشمان گنجشک‌ها درمی‌آورده است. در پایان داستان نیز گلشیری در روایتی شاعرانه و متناقض و مبهم، داستانی را که با خبر مرگ یکی از آشنایان که «مراد» به «شازده» رساند، آغاز کرده بود با خبر مرگی دیگر بازهم به وسیلهٔ «مراد» و در پس‌زمینهٔ صدای صندلی چرخدارش به پایان می‌برد.

– «مراد گفت: شازده جون، شازده احتجاب عمرش را داد به شما. شازده پرسید: احتجاب؟ مراد گفت: نمی‌شناسیدش؟ پسر سرهنگ احتجاب، نوهٔ شازده بزرگ، جد کبیر افخم امجد» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۹۴).

«شازده» که پیش از این در مرور خاطراتش گاهی با نام «شازده» خوانده می‌شد، اما در یادآوری خاطرات کودکی عموماً با نام «خسرو» صدایش می‌کنند. در اینجا نیز با نام خود (خسرو) چون نام بیگانه‌ای برخورد می‌کند. اکنون در تصویری گنگ و شاعرانه «مراد» خبر مرگ «شازده احتجاب» را برای «شازده» می‌آورد و «شازده» طوری با خبر برخورد می‌کند که انگار خبر مرگ فردی غریبه و بیگانه با اوست. گویی «شازده» دیگر «شازده» هم نیست و هیچ‌وقت هم نبوده است. مرگ «شازده» بالاخره پروندهٔ «شازده احتجاب» را می‌بندد.

بحث و نتیجه‌گیری

بسیاری از «شاعرانگی»های رمان «شازده احتجاب» نه در جنبه‌های بلاغی و صوری و زبانی اثر، بلکه در شیوهٔ غیرمعمول و پیچیدهٔ روایت، نامتعارف بودن نحو جملات، ازهم‌گسیختگی روایی کل اثر، فضای ذهنی و خردگریزانه و وهمی داستان، ابهام روایی و معنایی، ترسیم شخصیت‌های محتوم به جنون و درماندگی و انزوا، درون‌گرایی عمیق انسان‌ها، زمان‌پریشی در کل داستان و مرگ‌اندیشی و سایهٔ شوم آن بر زندگی چهارنسل از یک خاندان قجری قابل تبیین است. از این رو، معلوم شد، شاعرانگی اثر بیشتر معطوف به جنبه‌های ذهنی، روایی، محتوایی و تصویرپردازانهٔ قصه است و بجای تبیین زیبایی‌ها و نیکی‌ها، به شر و مرگ و شکست و جنون پرداخته است. گلشیری به جای بهره بردن از جنبه‌های صوری و بلاغی، شاعرانگی را در ساخت استعاری و نمادگونهٔ کل رمان و تصویرپردازی‌های خیال‌انگیز و ناخودآگاه ذهنی روان‌رنجور ترسیم کرده است. به تعبیر دیگر، شاعرانگی در «شازده احتجاب» را می‌توان نوعی اعتراض در مقابل نهادهای خردگرای عصر حاضر و تمایل به شنیدن صدای خاموش ماندهٔ «دیگری» ارزیابی کرد و رد اعتراض جنون دربند شده را در شکل و محتوای اثر مشاهده کرد. در این رمان نیز چون بخش بزرگی از هنر و ادبیات مدرن، صدای اعتراض جنون نسبت به خردگرایی و عقلانیت مدرن، در قالب شاعرانگی و خیال‌پردازی و روایت خردگریز و استعاری ذهنی نیمه‌دیوانه بیان می‌شود.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID ORCID

Sina Bashiri https://orcid.org/0000-0002-4565-6930

Ghodratollah Taheri https://orcid.org/0000-0003-0928-5148

منابع

آلوت، میریام. (۱۳۸۰). *رمان به روایت رمان‌نویسان*. ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس. چ ۲. تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۹۳). *حقیقت و زیبایی*. چ ۲۹. تهران: نشر مرکز.

اراسموس، دسیریوس. (۱۳۸۷). *در ستایش دیوانگی*. ترجمهٔ حسن صفاری. چ۶. تهران: فرزان.

ایدل، لئون. (۱۳۶۷). *قصهٔ روانشناختی نو*. ترجمهٔ ناهید سرمد. چ۱ تهران: شباویز.

برسلر، چارلز. (۱۳۸۹). *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد. چ ۲. تهران: نیلوفر.

بلانشو، موریس و دیگران. (۱۳۸۸). *ادبیات و مرگ*. ترجمهٔ لیلا کوچک‌منش. چ ۱. تهران: گام نو.

بورخس، خورخه لوییس. (۱۳۸۸). *این هنر شعر*. ترجمهٔ میمنت میرصادقی و هما متین‌رزم. چ ۲. تهران: نیلوفر.

بیات، حسین. (۱۳۹۰). *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*. چ ۲. تهران: علمی و فرهنگی.

دماوندی، مجتبی و جعفری کمانگر، فاطمه. (۱۳۹۱). بررسی تکنیک‌های مدرن انعکاس ذهن در رمان شازده احتجاب. *زبان و ادبیات فارسی*، ۲۰(۷۳)، ۳۳-۶۵.

رانک، اتو. (۱۳۸۴). همزاد به مثابه خود نامیرا. ترجمهٔ مهشید تاج، *ارغنون*، (۲۶ و ۲۷)، ۱۹۷-۲۳۳.

سیّدان، مریم. (۱۳۸۶). نقدی روانشناختی بر شازده احتجاب گلشیری. مجلهٔ *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم*، ۱(۳)، ۷۶-۵۷.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۹). *مکتب‌های ادبی*. ج ۲. چ ۱۵. تهران: نگاه.

صابر، زینب و ضیاءشهابی، پرویز. (۱۳۹۱). تبیین جنون در هنر به مثابه رهایی در تلقی نیچه‌ای فوکو با تأکید بر نقاشی‌های گویا. *فصلنامهٔ فلسفی شناخت*، ۵(۱)، ۶۴-۴۱.

ضیمران، محمد. (۱۳۸۱). *میشل فوکو: دانش و قدرت*. چ ۲. تهران: هرمس.

عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۵). عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی. *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا(س)*، ۱۵و۱۶(۵۶و۵۷)، ۱۱۵-۱۲۸.

فوکو، میشل. (۱۳۹۴). *تاریخ جنون*. ترجمهٔ فاطمه ولیانی. چاپ دوازدهم. تهران: هرمس.

قویمی، مهوش. (۱۳۸۷). بوف کور و شازده احتجاب: دو رمان سوررئالیست. *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، (۵۷)، ۳۱۷-۳۳۴.

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۶۸). *شازده احتجاب*. چ ۸. تهران: نیلوفر.

فلچر، جان و برادبری، ملکم. (۱۳۹۳). رمان درونگرا. *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. برایان مک هیل و دیگران. ترجمهٔ حسین پاینده. چ ۱. تهران: نیلوفر.

مهربان، صدیقه و زینعلی، محمدجواد. (۱۳۹۱). زبان هنری داستان شعر در آثار بیژن نجدی. *ادبیات پارسی معاصر*، ۲(۱)، ۱۵۵-۱۳۹.

نجومیان، امیرعلی. (۱۳۸۴). شاعرانگی فضا در صد سال تنهایی. *ادبیات معاصر جهان*، (۲۷)، ۴۱-۵۱.

یزدخواستی، حامد و مولودی، فواد. (۱۳۹۱). خوانشی لکانی از شازده احتجاب گلشیری. *ادب پژوهی*، ۶(۲۱)، ۱۱۱-۱۳۹.

References

Abdollahian, H. (2006). Poetry Factors in Bijan Najdi's Stories. *Humanities of Al-Zahra University*, 15-16(56-57), 115-128. [In Persian]

Ahmadi, B. (2014). *Truth and Beauty*. Tehran: Markaz Publishing co. [In Persian]

Allott, M. (2001). *Novel Narrated by Novelists*. Translated by Alimohamad Haghshenas. Tehran: Markaz Publishing co. [In Persian]

Bayat, H. (2008). *Storytelling of the Fluid Flow of the Mind*. Tehran: Elmi-Farhangi Publishing co. [In Persian]

Blanchot, M. and Others. (2009). *Death and Literature*. Translated by Leyla Kuchak Manesh. Tehran: Game No Publishing co. [In Persian]

Borges, J. L. (2009). *The Art of Poetry*. Translated by Meymanat Mirsadeghi and Homa Matinrazm. Tehran: Niloofar Publishing co. [In Persian]

Bressler, Ch. E. (2010). *Literary Criticism: an Introduction to Theory and Practice*. Translated by Mostafa Abedinifard. Tehran: Niloofar Publishing co. [In Persian]

Damavandi, M. & Jafari Kamangar, F. (2012). The Study of Modern Technics of Mind Reflections in the "Shazdeh-Ehtejab". *Persian Language and Literature*, 20(73), 33-65. [In Persian]

Dreyfus L.Hubert, Paul Rabinow. (1983). *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press.

Edel, L. (1988). *The Modern Psychological Novel*. Translated by Nahid Sarmad. Tehran: Shabaviz Publishing co. [In Persian]

Erasmus, D. (2008). *In Praise of Folly*. Translated by Hasan Saffari. Tehran: Farzan Publishing co. [In Persian]

Foucault, M. (2015). *History of Madness*. Translated by Fatemeh Valiani. Tehran: Hermes Publishing co. [In Persian]

_____. (2004). *Madness and Civilization; A History of Insanity in the Age of Reason*. Translated by Richard Howard. New York: Vintage Books.

Freud, S. (1924). The Relation of the Poet to Day-Dreaming. Collected Papers. Translated by Joan Riviere. London: The International Psycho-Analytical Press.

Ghavimi, M. (2008). Bufe-Kur & Shazdeh-Ehtejab: Two Surrealist Novels. *Humanities*, (57), 317-334.

Golshiri, H. (1989). *Shazdeh-Ehtejab*. Tehran: Niloofar Publishing co. [In Persian]

McHale, B. (2014). *Modernism & Postmodernism in Novel*. Translated by Hossein Payandeh. Tehran: Niloofar Publishing co. [In Persian]

Mehraban, S., & Zeinali, M. J. (2012). Artistic Language of Story-Poetry in Bijan Najdi's Works. *Contemporary Persian Literature*, 2(1),139-155. [In Persian]

Mills, Sara (2003). Michel Foucault. London: Routledge.

Nojoumian, A. A. (2006). Poetization of Space in One Hundred Years of Solitude. *Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji*, (27), 41-51. [In Persian]

Rank, O. (2005). Twin as Immortal Self. Translated by Mahshid Taj. *Arghanoon*, (26-27), 197-233. [In Persian]

Saber, Z., & Ziashahabi, P. (2012). Explaining Madness in Art as Liberation in Foucault's Nietzschean Conception with Emphasis on Goya's Paintings. *Knowledge*, 5(1), 41-64. [In Persian]

Seyyedan, M. (2007). Psychological Critique on Golshiri's "Shazdeh-Ehtejab". *Journal of Faculty of Literature and Humanities of Qom University*, 1(3), 57-76. [In Persian]

SeyyedHosseini, R. (2010). *Literary Schools*. Tehran: Negah Publishing co. [In Persian]

Yazdkhasti, H., & Moludi, F. (2012). Lacanian Interpretation of Golshiri's Shazdeh-Ehtejab. *Literary Research*, 6(21), 111-139. [In Persian]

Zeimaran, M. (2002). *Michel Foucault: Knowledge & Power*. Tehran: Hermes Publishing co. [In Persian]

استناد به این مقاله: بشیری، سینا و طاهری، قدرت‌الله. (۱۴۰۲). تحلیل مفهوم «شاعرانگی» در رمان «شازده احتجاب». *متن‌پژوهی ادبی*، ۲۷ (۹۶)، ۶۳-۸۹ doi: 10.22054/LTR.2021.49880.2946

Literary Text Research is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.