



ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

A philosophical reading of the novel "Prince of Ehtejab" written by Houshang Golshiri Based on the rhizomatic approach of Gilles Deleuze

Ahmad Mohammadi¹, Hossein Ardalani^{*1}, Nafiseh Namdianpour²

1- Department of Philosophy of Art, Hamadan Branch, Islamic Azad University, Hamadan, Iran.

2- Department of Art and Graphics, Ramsar Branch, Islamic Azad University, Mazandaran, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 02 September 2020

Reviewed: 11 October 2020

Revised: 26 October 2020

Accepted: 15 December 2020

KEYWORDS

Prince Ehtejab, Rhizome, Deleuze, Behavior, De-Terrorism.

*Corresponding Author

✉ h.ardalani@iauh.ac.ir

☎ (+98 81) 34481476

ABSTRACT




BACKGROUND AND OBJECTIVES: With the introduction of modernist approaches to contemporary fiction, the use of narrative techniques in storytelling has become a prominent and noteworthy element and modern writers in accordance with their new ontology, have resorted to sophisticated narrative techniques and gradually from classical narrative. And the lines of the past decades have moved away. Houshang Golshiri is one of the contemporary novelists who has adopted a creative and professional attitude in most of his short and long works about the narrative industry. Based on the rhizomatic approach of the French philosopher Gilles Deleuze and its components such as de-authorization of the subject, becoming and becoming, de-territorialization and territorialization, this study examines the content and technique of the novel "Prince of Ehtejab".

METHODOLOGY: This research was conducted in a descriptive-analytical manner.

FINDINGS: The novel Prince of Ehtejab has the capability and capacity of rhizomatic rhyming reading due to its industrial and implicit structure.

CONCLUSION: Golshiri uses innovative and combined methods of fluid flow of mind, indirect indirect speech style and internal monologue, execution of nonlinear and circular plot, collage (molecular) payment of characters, non-topological plot location and story time in non-calendar board and finally creation The fluid form and structure of the narrative has made it possible to read the rhizomatically of the novel.

DOI: [10.22034/bahareadab.2021.14.5500](https://doi.org/10.22034/bahareadab.2021.14.5500)

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
 20	 0	 0

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)

مقاله پژوهشی

خوانشی فلسفی از رمان «شازده احتجاب» نوشته هوشنگ گلشیری با ابتنا بر رویکرد ریزوماتیک ژیل دلوز

احمد محمدی^۱، حسین اردلانی^{۲*}، نفیسه نمودیان پور^۲

۱- گروه فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.

۲- گروه هنر و گرافیک، واحد رامسر، دانشگاه آزاد اسلامی، مازندران، ایران.

چکیده:

زمینه و هدف: با ورود رویکردهای مدرنیستی به ادبیات داستانی معاصر، استفاده از صناعات روایی در روایت داستانها به عنصری برجسته و درخور توجه مبدل گشته و نویسندگان روز متناسب با هستی‌شناسی نوین خود، به بهره‌گیری از تکنیکهای روایی پیچیده روی آورده‌اند و بتدریج از روایت کلاسیک و خطی دهه‌های گذشته دوری جستند. هوشنگ گلشیری یکی از داستان‌نویسان معاصر است که در غالب آثار کوتاه و بلندش درمورد صناعات روایی، رفتاری خلاقانه و حرفه‌ای اختیار کرده است. این پژوهش با ابتنا بر رویکرد ریزوماتیک ژیل دلوز فیلسوف فرانسوی و مؤلفه‌های مترتب با آن رویکرد نظیر اقتدارزدایی سوژه، صبرورت و شدن، قلمروزدایی و قلمروگذاری، به بررسی مضمونی و تکنیکی رمان «شازده احتجاب» میپردازد.

روش مطالعه: این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام گرفته است.

یافته‌ها: رمان شازده احتجاب بواسطه ریختار صناعی و دلالت‌مندش از قابلیت و ظرفیت خوانش ریزوماتیک دلوزی برخوردار است.

نتیجه‌گیری: گلشیری با بهره‌گیری نوآورانه و تلفیقی از شیوه جریان سیال ذهن، سبک گفتار غیرمستقیم آزاد و تک‌گویی درونی، اجرای پیرنگ غیرخطی و دورانی، پرداخت کولاژوار (مولکولی) شخصیتها، ترسیم مکان داستان بصورت غیر توپولوژیکی و زمان داستان در هیئت غیرتقویمی و نهایتاً ایجاد فرم و ساختاری سیال در روایت، امکان خوانش ریزوماتیک رمان را فراهم آورده است که در تدلیل و تصدیق این مدعا، بخشها و صحنه‌های از رمان نقل و مورد تحلیل ریزومی قرار گرفت.

تاریخ دریافت: ۱۲ شهریور ۱۳۹۹

تاریخ داوری: ۲۰ مهر ۱۳۹۹

تاریخ اصلاح: ۰۵ آبان ۱۳۹۹

تاریخ پذیرش: ۲۵ آذر ۱۳۹۹

کلمات کلیدی:

شازده احتجاب، ریزوم، دلوز، صبرورت، قلمروزدایی.

* نویسنده مسئول:

h.ardalani@iauh.ac.ir

۳۴۴۸۱۴۷۶ (۹۸۸ ۸۱)

مقدمه

در سنت فلسفه فرانسوی معاصر، ژیل دلوز نام آشنایی است. او در پاریس به دنیا آمد. از سال ۱۹۴۴ تا ۱۹۴۸ در سوربن فلسفه خواند. در فاصله ۱۹۶۴ تا ۱۹۶۹ در «مرکز ملی پژوهش‌های علمی» و دانشگاه لیون به کار پرداخت و از سال ۱۹۶۹ تا هنگام مرگش استاد دانشگاه پاریس بود. وی در حوزه‌های متنوعی چون تاریخ فلسفه، فلسفه سیاست، زیبایی‌شناسی، ادبیات و نظریه سینما کار کرد. تأثیر چشمگیر او بر فیلسوفان پایان قرن بیستم، میشل فوکو را واداشت که اظهار کند «قرن بیست‌ویکم قرن دلوزی خواهد بود» (ژیل دلوز، اسمیت و پرتویی: ص ۱۳). «دلوز جایگاهی غریب در فلسفه را اشغال میکند. او در عین پرداختن به مکتب‌های بزرگ فکری و فلسفی زمانه‌اش همچون مارکسیسم، ساختارگرایی و روانکاوی به تصریح خودش همیشه میخواست در «بیرون» و «بینابین» این قبایل فکری باشد» (فرهنگ پسامدرن، رشیدیان: ص ۲۸۶). بواسطه مشرب پسا ساختارگرایی دلوز، او همواره از منتقدان سر سخت ساختارگرایی بشمار رفته است. دلوز از هر نوع چهارچوب پیشینی که رفتار، فکر، کنش و آینده موجودات را متعین کند گریزان است.

چنانچه ادبیات علی‌الخصوص رمان را ذیل مفهوم «هنر» قرار دهیم، این نوع ادبی از نگاه دلوز در کنار فلسفه و علم یکی از اشکال اندیشه‌ورزی در ساحت هستی انسان بشمار میرود. «دلوز سه شیوه اصلی تفکر- هنر، علم، فلسفه- را بمثابة قدرتهایی برای دگرگون کردن حیات مورد ملاحظه قرار داده است» (ژیل دلوز، کولبروک: ص ۲۴). او در تعریف ماهیت و کارکرد ادبیات بر همان اصولی تأکید میکند که در ریزوم^۱ بر آنها تأکید دارد. «آشکار است که دیدگاه دلوز به ماهیت ادبیات و کارکردهایش براساس رویکرد ریزوماتیک^۲ وی تبیین میشود. «شدن»^۳، «حرکت»، «اقتدارزدایی از سوژه»، «گردهم‌آمدگی»^۴ [سرهم ساخت] و «نفی ساختار یکپارچه» از مشخصه‌های اصلی گفتمان ریزوماتیک دلوزی است» (همان: صص ۵۲-۵۱). «دلوز در الگوی فلسفی خود بارها به ادبیات و آثار ادبی ارجاع میدهد و به تبیین ماهیت و کارکرد ادبیات و آثار ادبی همچون رمانهای کافکا، مارسل پروست، بکت، وبرجینیا وولف و ملویل میپردازد» (رویکرد ریزوماتیک، رامین‌نیا: ص ۶۴).

رمان فارسی نیز بمثابة یک گونه ادبی هر چند که محصولی غربی است و در یکصد سال اخیر با ورود اندیشه‌های متجددانه و مشروطه‌خواهانه به عرصه فرهنگی ایران پای نهاد، با اینحال به یمن تلاش نویسندگان بزرگی نظیر صادق هدایت، بزرگ علوی، صادق چوبک، ابراهیم گلستان، بهرام صادقی، محمود دولت‌آبادی و هوشنگ گلشیری واجد شأن و مرتبه‌ای درخور اعتنا شده است. در این میان رمان «شازده احتجاب» که اولین بار در سال ۱۳۴۸ خورشیدی منتشر شد، در دهه پنجاه اندک‌اندک جایگاه خود را بمثابة یک رمان مدرن که در آن

^۱ Rhizome. ریزوم مفهومی کلیدی در فلسفه دلوز و گتاری برای واژگونی مدرنیسم است. این مفهوم که برآمده از یک اصطلاح گیاه‌شناسی است به ساقه‌های افقی اشاره دارد که معمولاً زیرزمینی هستند که «نه آغازی دارد و نه پایانی: ریزوم همواره در میانه است. میان چیزها ست...» (یزدانجو. ۱۳۸۱: ۱۸۴). «درواقع دلوز میخواهد نشان دهد اندیشه اشکال متفاوتی به خود میگیرد و این نگاه تلاش برای یافتن تصویر یکپارچه از جهان را بی‌معنا میکند» (کولبروک، ۱۳۸۷: ۲۰). «دلوز با طرح رویکرد افقی و عرضی خود به معرفت که موسوم به «رویکرد ریزوماتیک» است، سعی دارد نگاهی نو به معرفت و دانش را مطرح کند» (باقری‌نژاد، ۱۳۸۸، ۴۵). «ریزوم مدام به چیزی دیگر گذر میکند و به ریزومی بزرگتر بدل میشود. همه چیز در این اتصالات ریزوماتیکند. هیچ ریشه و مکان ثابتی وجود ندارد. ریزومها با تکثر، دگرگونی و اتصال، از قلمروها قلمروزدایی میکنند و «با هرگونه ذات باوری و ماهیت‌انگاری Essentialism قیام میکنند» (ضمیران، ۱۳۸۳: ۵۴).

^۲-Rhizomatic

^۳- Becoming

^۴- Assemblage

عناصر داستانی و تمهیدات روایی به شکلی خلاقانه بکار رفته است، معرفی شد و یکبار آن دهه را به اشغال خود درآورد. «[هوشنگ گلشیری]: آنچه برای من اتفاق افتاد این آرام‌آرام مطرح شدن، ذره‌ذره مطرح شدن بود و بعد مثلاً فرض کنیم یک انفجار کوچک» (همراه با شازده احتجاب، طاهری و عظیمی: ص ۱۸). شازده/احتجاب روایتگر فروپاشی نظام کهنه و منحط قاجاریه است که به حکم ضرورتها و الزامات تاریخی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی مبیایست جای خود را به نظامی دیگر دهد. درواقع مقطع زمانی روایت ناظر بر سر آمدن قدرت قاجاریه است که نمودی از نظام فئودالی بحساب می‌آید و بعد سر برآوردن حکومت پهلوی اول که تبلوری از نظام سرمایه‌داری است. اهمیت شازده احتجاب نه صرفاً موضوع آن، بلکه بهره‌گیری هوشمندانه و خلاقانه گلشیری از عناصر داستانی در روایت «فروپاشی گفتمانی پوسیده و ناکارآمد [است] که به شکلی تأمل‌برانگیز بیان شده و نشان می‌دهد که وقتی پاره‌گفتمانهای جدید بتدریج قدرت بگیرند و شالوده گفتمانی نظم موجود را به چالش بکشند، آنگاه ارکان قدرت حاکم حتماً فرو خواهد پاشید» (پاینده، ۱۳۹۷: ۱۲۶). «گلشیری توانسته است به مدد اجرای هنرمندانه فرم مدرن، بیان کتمانی و ایجاز مطلوب رمان را بسازد» (میرعابدینی، ۱۳۹۷: ۱۲۹). سیالیت در انتخاب زاویه دید، بهره‌گیری از زبان متناسب با فضا و درون شخصیتها، حضور ساختار غیرخطی پیرنگ، استفاده نوآورانه از ابژه‌ها و اشیا (قاب عکسها، صندلی، عینک) در صحنه روایت جملگی در القای تم‌گذار و قلمروزدایی و سیوروت نقش تعیین‌کننده دارند و بنظر میرسد امکان خوانش فلسفی و تبیین ریزوماتیک را مهیا می‌سازند. دلوز در پروژه فلسفی خود، ضمن عطف توجه مکرر به آثار ادبی بمثابة محملی قابل و پویا برای اندیشیدن، آنها را تجلیگاه شیوه ریزوماتیک بشمار می‌آورد. «مدعای دلوز آن است که در ادبیات آمریکایی و اروپایی، ادبیات آمریکا و پیش از آن ادبیات انگلیسی شیوه ریزوماتیک را بظهور رسانده‌اند؛ یعنی شعار آمریکایی «به جستجوی ریشه نو، به دنبال ساقه باش» (رویکرد ریزوماتیک، رامین‌نیا: ص ۴۶). نتیجتاً دلوز در تبیین رویکرد ریزوماتیک، غالباً در آثارش به طرح مؤلفه‌های نظیر سرهم‌ساخت^۱ و اتصال، اقتدارزدایی از سوژه، شدن و صیوروت، قلمروگریزی و قلمروگذاری و مرکززدایی میپردازد؛ چراکه «براساس مفاهیم دلوزی و با رویکرد ریزوماتیک میتوان به سرچشمه‌ها و گفتمانهای درونی آفرینش اثر ادبی و خوانش انتقادی آن پرداخت» (همان: ص ۴۶). «اگر نوشتن «شدن» است و نگارش «نقشه»، پس هر آنچه ریزوم دارد بر نوشتار نیز مترتب است. حال اگر این نوشتار در دایره ادبیات باشد، بدلیل ماهیت گشودگی ادبیات، ادبیات بیش از هر نوشتار دیگری میتواند پذیرای گفتمان ریزوماتیک باشد» (همان: ص ۵۱). از همین رو راهکار دلوز برای دستیابی به سطح درکی جدید از پیکره اثر ادبی و هنری توسل به رویکرد ریزوماتیک است.

پیش از ورود به بحث مبانی نظری، ذکر این نکته در اینجا مفید بنظر میرسد که دادن انسجام منطقی به بحثهای دلوزی امری دشوار است. از آنرو که در دل هر اصطلاح یا مفهوم، مفاهیم دیگری نیز سر برمی‌آورند و در میدان و مدار بحث وارد میشوند. بواسطه همین فقدان ساختارمندی و پایگانی تفکر دلوزی و بمنظور حفظ ایجاز و انتظام در مقاله حاضر، ناگزیر با ابتنا بر سه مفهوم محوری در رویکرد ریزوماتیک یعنی صیوروت و شدن، قلمروزدایی و

۱ ترجمه انگلیسی واژه *agencement* در زبان فرانسه است. این مفهوم ناظر بر فرایندهای چینش، سازماندهی و سرهم‌سازی پدیده‌هاست. به زعم دلوز و گتاری، سرهم‌ساخت‌ها ترکیبی پیچیده از ابژه‌ها، بدن‌ها، بیانها، کیفیات و قلمروهایی‌اند که در دوره‌های مختلف زمانی گرد هم می‌آیند و با خلق روشهای جدید و مطلوب وارد عمل میشوند. یک سرهم‌ساخت در مقام مجموعه‌ای از نیروهای ائتلاف یافته بروز میکند که بر تمام ساختارها قابل اطلاق است؛ از الگوهای رفتاری فردی و سازوکارهای مؤسسات گرفته تا آرایشهای فضایی و عملکردهای بوم‌شناسی. چنین مقدر است که هر سرهم‌ساخت از طریق ایجاد اتصالات متعدد و غالباً غیرقابل پیش‌بینی واقعیت جدیدی را رقم میزند» (the Deleuze Dictionary Revised Edition, Parr: p 18).

قلمروگذاری و اقتدارزدایی از سوژه، به تحلیل رمان *شازده احتجاب* پرداخته می‌شود. با اینحال خصوصاً در طول تحلیل از انتفاع از مفاهیم مرتبط دریغ نورزیده‌ایم.

مبانی نظری

صیروت (شدن)

از کلیدواژه‌های فلسفه دلوژ امر «شدن» است. در واقع آنچه در طرح فلسفی دلوژ مورد تأکید فراوان قرار می‌گیرد، صیروت و سیالیت متغیر نیروهای حیات است. «چالش اندیشه و نوشتار برای دلوژ، گوناگونی صیروت‌تهاست! نه صیروتی که به پایانی از پیش متصور منتهی می‌شود، بلکه صیروتی بمنظور تغییر» (همان: ص ۵۰). «در بستر همین شدن و صیروت است که دلوژ می‌خواهد نشان دهد که اندیشه اشکال متفاوتی به خود می‌گیرد و در این نگاه تلاش برای یافتن تصویری یکپارچه از جهان را بی‌معنا می‌کند» (ژیل دلوژ، کولبروک: ص ۲۰). به تعبیر دیگر «شدن حاکی از یک منطقهٔ ایزوتوپیتو عدم تمایز یا تمییزناپذیری است [...] که همی‌شه بین دو کثرت وجود دارد. در جهانی شاخه شاخه شونده نه عطف به مرکز بلکه با حدود و مرزهایش تعریف می‌شود» (انتقادی و بالینی، دلوژ: ص ۳۵). اساساً یکی از پیامدهای روی‌آوری دلوژ به ریزوم، رها شدن از دوگانگی‌های توپولوژیکی و سلسله‌مراتبی است. «از آنجاکه ریزوم فاقد بالا، پایین، چپ و راست و اصل و فرع است، اتصال‌گیری و اتصال‌پذیری و نقاط ورود و خروج از سطح ریزومی همواره میسر و مهیا است» (رویکرد ریزوماتیک به معرفت و نقد چالش‌های آن، سجادی و باقری‌نژاد: ص ۱۲۶). این رویکرد مجال هرگونه مرکز‌محوری و حاشیه‌گرایی را از هر متن و اثر ادبی را سلب می‌کند. «تنها واقعیت، واقعیت شدن است. جهان در حرکت، در شدن پیوسته و نایستا بدون هیچ مرکز یگانه‌ای است» (پساساختارگرایی در فلسفه هنر ژیل دلوژ، اردلانی: ص ۵۴). مرکز‌زدایی و صیروت در ادبیات حاصل سرشت گشوده و سیال آن است. رمان *شازده احتجاب* در مقام مصداقی از ادبیات مدرن بواسطه بهره‌گیری از ساختارهای غیرخطی، پیرنگ دورانی، زمان غیرتقویمی و تلفیق زاویه‌های دید، ابزار لازم برای ایجاد یک فضای ریزوماتیک و آکنده از صیروت و شدن را در اختیار دارد؛ چراکه از نگاه دلوژ «فلسفه، ادبیات و علم، قدرت‌های صیروت‌اند» (ژیل دلوژ، کولبروک: ص ۲۰۱).

قلمروزدایی

«مفهوم قلمروزدایی در قلب فلسفه ببلوغ‌رسیده دلوژ و گتاری جای دارد. فرایندهای قلمروزدایی همان جنبش‌هایی هستند که سرهم‌ساختی داده شده را تعریف می‌کنند. این جنبش‌ها حضور و کیفیت «خطوط گریز» را متعین می‌سازند» (The Deleuze Dictionary Revised Edition, Parr: p 72).

صیروت و شدن از مفاهیم کلیدی دیگر دلوژ در بستر همین قلمروزدایی و قلمروگذاری است که معنا پیدا می‌کنند. اساساً «برای دلوژ و گتاری، تاریخ فرایند قلمروسازی و قلمروزدایی است» (فرهنگ پسامدرن، رشیدیان: ص ۴۷۴). «همه چیزها، از بدن‌ها گرفته تا جوامع، صورتی از قلمروگذاری یا اتصال نیروهایند که کلهای مجزا را می‌آفرینند، اما به موازات هر قلمروگذاری، یک قدرت قلمروزدایی هم در کار است» (ژیل دلوژ، کولبروک: ص ۲۲). «چه بسا بهترین طریق فهم قلمروزدایی این باشد که آن را بمثابة حرکتی تلقی کنیم که موجد تغییر و دگرگونی است» (همان: ص ۶۹). «منظور از قلمروزدایی در آثار دلوژ و گتاری آن است که امور، پدیده‌ها و پیشامدها از معانی ثابت و متعینی که به آنها نسبت داده شده بگریزند و با برقراری پیوندها و اتصالات دستخوش

دگرگونی ماهوی گردند» (همان: ص ۱۷۹). به همین اعتبار، بدن‌ها بواسطه اتصالات و سرهم‌ساخت‌ها دست به قلمرو دایی و قلمروگذاری می‌زنند. «وجوه قلمرومند سرهم‌ساخت‌ها با نیروهای سروکار دارند که قلمروها را می‌کشایند و طرح می‌افکنند» (the Deleuze Dictionary Revised Edition, Parr: p 18)

«در تعریف دلوز، ادبیات یک مجموعه گرد هم آمده [سرهم‌ساخت] است» (رویگرد ریزوماتیک، رامین‌نیا: ص ۶۴). در رمان شازده احتجاج، «فخرالنساء» و «فخری» به ترتیب نمادی از میل به قلمرو دایی و قلمرو پدیی‌اند. فخرالنساء در طول روایت، بواسطه اتصالی به «کتاب»، «قلم»، «عینک»، «خواندن» و نوع آرایش و فیگور (عینک زدن، نوع لباس پوشیدن، آرایش موها) و اندام ترکه‌ای و نگاه انتقادی‌اش به گذشته اجدادی، نمودی بارز از میل به قلمرو شکنی از چارچوبهای قاجاری در تعریف «زن‌بودگی» است. در مقابل، فخری نشانی تام از یک زن قاجاری با تمام اوصاف جسمی و درونی است که در پذیرش قالبهای زن‌بودگی جامعه حاکم، تسلیم است. از دیگر عناصر قلمرو داء، تجربه «شیزوفرن» است. «دلوز و گناری روش خود را بر پایه تجربه «شیزوفرن» ابداع کردند. به نظر آنها شیزوفرن در قیاس با روان‌نژند الگوی مناسبتری برای مقاومت در برابر اقتدار فراهم می‌کنند» (فرهنگ پسامدرن، رشیدیان: ص ۳۳۱). شیزوفرنها با هویت پاره‌پاره شان کوششهای جوامع اقتدارگرا را که می‌خواهند از طریق نظامهای سیاسی، اجتماعی و اخلاقی همه را قلمروسازی و رمزگذاری کنند، ناکام می‌گذارد. «در شیزوآنالیز، «روان» متقدم نیست، بلکه این اجزاء یا پاره‌های غیر شخصی و متحرک‌اند که تقدم دارند. بجای آغاز کردن از این فرض که ساختارهای ثابتی مانند زبان و منطق وجود دارد که به حیات نظم می‌بخشد، آنها استدلال می‌کنند که حیات کلیتی گشوده و خلاقانه با اتصالاتی در حال افزایش است و در برابر انسان پارانویایی [که همواره به یک نظم بیرونی دل‌بستگی دارد] فرد شیزو را مطرح می‌کنند» (ژیل دلوز، کولبروک: ص ۱۸). در سیر روایت رمان شازده احتجاج، شازده چون سوژه‌ای کوچک‌تر تن به تعریفی از یک روان متعین و متقدم نمیدهد، او هستی خود را در اتصالات انسانی و نانسانی و اشیا و ابژه‌ها به ساحتی گشوده و تجربه‌پذیر مبدل می‌سازد.

اقتدار دایی از سوژه

فروریختن اقتدار سوژه بمثابة یگانه مرجع شناخت، گذاری است که فلسفه قرن اخیر بجد به آن رسیده است (رویگرد ریزوماتیک، رامین‌نیا: ص ۳۷). سوژه یکپارچه و خودمحور که از خودی متحد با هسته‌ای از هویت منحصر بفرد برخوردار است و بوسیله قدرت عقل خود برانگیخته می‌شود، مفهومی است که از سنت انسان‌گرایی فلسفه اروپایی (قاره‌ای) برآمده است. «سوژه برای دلوز یک شکل از امر استعلایی است» (ژیل دلوز، کولبروک: ص ۱۲۰). «دلوز استعلا را توهم میدانند. این توهم ناشی از ارگانیسمیایی شکل‌گرفته یعنی سوژه‌هاست؛ چراکه چنین پنداشته می‌شود که از آغاز ارگانیسمی یکپارچه و قائم به ذات وجود داشته و جهان را چون ابژه‌ای مورد شناسایی قرار داده است. وی جریان حیات را بستری میدانند مقدم بر شکل‌گیری سوژه؛ به تعبیری سوژه بر ساخته جریانهای حیات پیش‌سوژه‌ای و غیرشخصی است» (همان: ص ۱۲۳). به همین اعتبار، دلوز در تبیین جریانهای پیش‌سوژه‌ای حیات از مفهوم فولدینگ (تاخوردگی) استفاده می‌کند. ذهن و روان برای دلوز امری متقدم و پیشینی نیست. روان در فرایند ضرورت‌های حیات بر ساخته می‌شود. با شکل‌گیری فولدینگ و تاخوردگیهای ذهن است که توهمی نظیر «سوژه» در آدمی بوجود می‌آید. «فلسفه فولدینگ یک طرح ضدکارتی و ضدافلاطونی است. از نظر دلوز هستی از زیربنای عقلی و ریاضی تشکیل شده است. [...] دلوز با این مفهوم بیش از هر چیز در صدد نفی سلسله‌مراتب و ارجحیت، نفی دوئالیسم و دوگانگی و تأکید بر افق‌گرایی و کثرت و تباین است. فولدینگ یعنی

تلفیق نمودن عوامل نامربوط در یک مخلوط بهم‌پیوسته. در این رابطه میتوان لایه‌های رسوبی کوهها را مثال زد» (فلسفه فولدینگ، کمالی: ص ۲۴). از این حیث دلوز از نقش انرژیها، شدتها، توانهای ناانسانی صحبت بمیان می‌آورد. به زعم وی سوژه در اتصال و سرهم ساخت همواره در یک میدان و مدار تأثیر^۱ و تأثر^۲ قرار دارد. اشیاء، مکانها و آدمها در این مدار دارای انرژی، زور و شدت هستند. از این رو سوژه هیچگاه نمیتواند با ابتدای صرف بر آگاهی و اراده خود دست به کنش و تصمیم‌گیری بزند.

بحث و بررسی: تحلیل ریزوماتیک رمان شازده احتجاب

صیوروت (شدن)

رمان شازده احتجاب در بستر جهانی رو به اضمحلال و متلاشی روایت میشود. از شازده احتجاب و فخرالنساء و فخری گرفته تا مکان و زمان داستان، همه در آستانه استحاله و شدن سیر میکنند. گذار از دنیای فرسوده و مضمحل بسوی جهان مدرن و در حال شکل‌گیری. خیابانهای سنگ‌فروش به آسفالت تبدیل میشوند، کالسکه مراد بواسطه همین دگرگونی و تغییر جغرافیایی روایت، سقوط میکند و مراد را بر روی چرخ ویلچر قرار میدهد. از آن پس، او از پیام‌آور «خیر» به پیام‌آور «مرگ» مبدل میشود. فخری بنا به خواست شازده خسرو میل به «دیگری» فخرالنساء شدن دارد. شازده متأثر از اتصالات با فخرالنساء، تعریفش از زن قاجاری تغییر کرده و در غیاب و مرگ فخرالنساء، در پی فخرالنساء کردن فخری است. این حرکت، شدن و صیوروت در آدمها، مکانها و زمانهای رمان، مرهون شگردهای فنی و فرمال اثر است. کارکردهای زبان شاعرانه، چرخشهای زاویه‌های دید مختلط، شخصیت‌پردازی مولکولی، رفت و برگشت‌های زمانی و حضور پیرنگ^۳ غیرخطی از جمله آپارتهای رمان شازده احتجاب در آفرینش یک جهان آکنده از صیوروت و شدن و آستانگی است. شخصیت‌های فخرالنساء و فخری در طول روایت بکرات در قالب همدیگر حلول مییابند تا بلکه شازده را به خود و گذشته‌اش متوجه سازند، اما در همین سرهم ساختهای گوناگون و تبادل و تبدیلهای جز تکه‌تکه‌هایی از شخصیتها که در قالب اتصالات مختلف تبلور مییابند دیگر خبری از حضور یکپارچه، پیوسته و کامل شخصیتها نیست.

«فخرالنساء هنوز توی قاب عکسش نشسته بود. گل میخک کنار دهنش بود و کتاب بزرگ جلد چرمی روی دامنش، انگشتهای سفید و کشیده‌اش روی جلد کتاب مانده بود. عینک نمره‌ای‌اش را با دست راست گرفته بود» (شازده احتجاب، گلشیری: ص ۳۷).

در این تکه از روایت، نویسنده در پرداخت شخصیت فخرالنساء، روایت را از قیودات فرم، فیگور و اشکال هندسی آزاد میکند؛ همان قیوداتی که در آثار رئالیستی و پیشامدرن مدعی نمایش تمامیت یکپارچه جسمی و ذهنی شخصیت‌های اثر است. استراتژی گلشیری اما در این روایت، تصویر و رویت‌پذیر کردن شخصیت فخرالنساء در هیئتی مولکولی و در فرایند حرکت و صیوروت است؛ مولکولی از آن حیث که نویسنده درصدد عرضه کلی و

^۱. affect

^۲. affection

^۳. طرح کلی رویدادهای یک رمان: تبیین پیرنگ مستلزم برشمردن وقایع رمان و ارتباط علت و معلولی آن وقایع است. در پیرنگهای سنتی که بیشتر در رمانهای رئالیستی کاربرد دارند، وقایع برحسب ترتیب و توالی زمانی به پیش میروند (پیرنگ خطی)؛ حال آنکه رویدادها در پیرنگ رمانهای مدرن این ترتیب و توالی را با حرکتی آونگوار بین زمان حال و زمان گذشته نقض میکند (پیرنگ غیرخطی) (پاینده، ۱۳۹۳: ۲۳۴) یا «سازمان‌دهی وقایع و شخصیتها به طریقی است که حسی کنجکاو و تعلیق را برانگیزد» (Cuddon, Dictionary of literary terms & literary theory: p676).

یکدست از صورت، بدن و کنش فخرالنساء نیست بلکه شخصت او را ذره‌ذره در فرایندی تدریجی در طول روایت ترسیم میکند. به بیان دیگر، کاراکتر فخرالنساء در اتصال با ابژه‌هایی نظیر کتاب، عینک و کنشهایی چون خواندن، انتقاد کردن، اندیشیدن و نحوه پوشیدن و آرایش کردن منقسم و منتشر است. برآیند این اتصالات نهایتاً به ایجاد یک سرهم‌ساخت یعنی شخصیتی «ناخشنود و منتقد و متفکر» که فخرالنساء است، منجر میشود. نکته قابل‌اعتنای دیگر، وجود عنصر «حرکت» و «کنش» در ترسیم شخصیت فخرالنساء است. در همین نقل قول، فخرالنساء در جوار اشیا (گل میخک، کتاب، عینک) را کد و ساکت نیست. به تعبیر دیگر، حضور او نه به کمک صرف اسم و صفت (مرسوم در آثار رئالیستی) که سرشتی ایستا دارند بل در ملازمت افعال کنشی چون «نشستن»، «در دهن گرفتن»، «قرار دادن» و «در دست گرفتن» نمایش داده میشود که از این طریق، تأثیری از جنبش، سرزندگی و پویایی را القا میکند.

«پدر که هنوز داشت روی آن اسب کهر میتاخت، وقتی دید خسرو حتی بلند نشد تا دست مادر بزرگ را ببوسد، اسب را نگاه داشت و پرید پایین. مراد هم بود؟ و پدر شلاقش را کوبید به ساق چکمه‌اش. تکمه‌های نیم‌تنه‌اش برق میزد. شازده احتجاج هنوز نشسته بود. پیشانی داغش روی کف دستها بود. اسب برگشت، نگاه کرد. سم به زمین کوبید، شیهه کشید و روی دو پایش بلند شد. یالش تمام قالب عکس را فراگرفت، یورتمه رفت و پشت تپه‌های عکس غیبش زد» (همان: ص ۲۱).

در این قطعه از روایت نیز نویسنده با بکارگیری تمهیدها و صناعات مدرنی از قبیل شیوه جریان سیلان ذهن^۱، تک‌گویی درونی^۲ و سبک‌گفتار غیرمستقیم آزاد^۳، سویه‌های سیالیت، گشودگی و تحرک روایت را در کانون توجه قرار میدهد. از «پدر که هنوز داشت» تا «پرید پایین» به شیوه سبک‌گفتار غیرمستقیم آزاد مطرح شده ولی با همان لحنی که متعلق به شازده احتجاج است، یعنی واژه‌های «پدر» و «مادر بزرگ» متعلق به زبان و ذهن شازده است. سوای جمله سؤالی «مراد هم بود؟» که هم تک‌گویی درونی محسوب میشود و هم «شیوه جریان سیال ذهن»، مابقی گزاره‌ها کماکان به سبک‌گفتار غیرمستقیم آزاد بیان میشوند؛ همان شگردی که مورد نظر دلوز است و در مورد ویرجینیا وولف هم دلوز بر آن تأکید میکند و آن را شیوه‌ای از بیان غیرپرسونالیته و غیرسوپرکتیو میدانند. در اینجا هم سخن فارغ از اراده شازده است. سخن رها است و سیال در فضای متن و به همین اعتبار هم

۱. این اصطلاح به شگردی اشاره دارد که در پی تصویر اندیشه‌ها و احساسات متکثری است که از ذهن گذر میکند. تعبیر دیگر آن «تک‌گویی درونی» است (همان: ص ۸۶۶). یا «شکلی از بازنمایی فرایندهای ذهنی شخصیت که مفاد افکار و احساسات او را برای خواننده آشکار میکند. در این تکنیک، اندیشه‌ها و برداشت مختلف، خاطرات جسته‌گریخته، دریافت حسی گذرا، ادراکهای شهودی آنی و تداعیهای عموماً ناقص و گسیخته شخصیت بدون انتطاع بازگویی میشود» (گشودن رمان، پاینده: ص ۳۶۵).

۲ «گفتار مطول یک شخصیت خواه خطاب به مخاطبانی خاموش و خواه در حالت تنهایی. از انواع تک‌گویی که بویژه در رمان کاربرد دارند، میتوان به «تک‌گویی درونی» و «تک‌گویی نمایشی» اشاره کرد. برخی صاحب‌نظران حوزه ادبیات، تک‌گویی درونی را معادل «جریان سیال ذهن» انگاشته‌اند. در «تک‌گویی درونی» افکار و اندیشه‌های مکتوم شخصیت بطور بیوا سطره برای خواننده آشکار میشوند و در «تک‌گویی نمایشی» شخصیت با صحبت‌های یکطرفه‌اش جنبه‌هایی از سجایا و خصلتهای خودش را برملا میکند» (همان: ص ۳۷۹).

۳. «شکلی از بازنمایی افکار و گفتار شخصیتها که مشخصه‌های دستوری گفتار مستقیم شخصیت را با مشخصه‌های گزارش غیرمستقیم راوی از آن گفتار ترکیب میکند تا در عین حفظ روایتگری سوم شخص، زاویه دید اول شخص نیز در بیان ملحوظ شود؛ به عبارت دیگر «گفتار غیرمستقیم آزاد» به نویسنده امکان میدهد دو صدای متمایز را (صدای شخصیت و صدای راوی) با هم درآمیزد (همان: ص ۳۶۵). در این روش، فکر به صورت گزارش سوم شخص، ماضی ارائه میشود، اما الفاظی بکار میروند که متنا سب با کاراکتر هستند و بعضی ته‌جمله‌ها و سرجمله‌ها مانند «فکر کرد» «پیش خود گفت»، «از خودش پرسید» که لازمه سبک روایت ر سمیترند حذف میشوند (هنر داستان‌نویسی، لاج: ص ۹۱).

در سوژه شازده احتجاب محبوس نیست. سخن یا صدای متن از لایه‌های ذهن شازده احتجاب عبور میکند. در غالب صحنه‌های رمان اساساً صدای راوی — نویسنده و شخصیت‌های رمان درهم می‌پیچد و یکی میشود. در واقع مرز میان راوی — نویسنده با کاراکترها مخدوش و مبهم است و همین شگرد در کل رمان، کیفیتی سیرورتمند و سیال به روایت بخشیده است. افزون بر این توصیف نویسنده از ابژه قاب عکس نیز در راستای تحرک و سیرورتمند کردن روایت قابل اعتنا است. ابژه قاب عکس در اینجا صاحب کنش، کشش، زور و انرژی است. برخلاف ابژه‌های آثار پیشامدرن و رئالیستی که فاقد جنبش و تحرکند و کاملاً در پرتو حضور شخصیت‌ها همچون ابزاری «آتر سیک» (بیتحرک) بحساب می‌آیند، در اینجا قاب عکس بخشی از مسئولیت روایت را بدوش میکشد. حتی در بخشهایی از رمان عکسها به سخن می‌آیند و جان میگیرند و با شازده مذاکره و محاوره دارند و جغرافیای داستان را ترسیم میکنند: «یالش تمام قاب عکس را فراگرفت، یورتمه رفت و پشت تپه‌های عکس غیبش زد». از اینرو سخن در فضا منتشر است، در قاب عکسها، در گذشته، در شخصیت‌های دیگر داستان. متأثر از همین امر، سوژه مؤلف سخن نیست؛ چراکه «سبک غیرمستقیم [آزاد] نشان میدهد که شیوه‌های سخن گفتن از شخصیت‌ها منشأ نمیگیرد» (ژیل دلوز، کولبروک: ص ۱۷۸). گویی مخاطب با «مصدر» مواجه است، یعنی فعلی و سخنی که فاقد عامل سخن است و «مصدر بطور کلی بدون سوژه سخن میگوید» (همان: ص ۱۷۸). گزاره «مراد هم بود؟» که بصورت پرسشی و تک‌گویی درونی بیان شده، یکباره خواننده را با خود راوی رودررو میکند؛ و با جمله «پدر شلاقش را کوبید» بار دیگر روایت در قالب گفتار غیرمستقیم آزاد ادامه مییابد. در سراسر رمان، این رفت و برگشتهای متناوب زاویه دید که با درهم‌آمیزی حال و گذشته همراه است، کانون توجه مخاطب را نه در یک نقطه خاص از روایت، بلکه در تمام سطوح صاف آن به گردش درمی‌آورد، سطوحی که آکنده از «شدن» و «در آستانه بودن» است، اما منظور از «در آستانه بودن» چیست؟ وضعیت آستانه‌ای به معنای قرار داشتن وجودی نامعین میان دو یا چند قلمرو مکانی یا زمانی یا شرایط عبور از خلال آنهاست. در این معنا، رمان «شازده احتجاب» در بستر جهانی رو به آستانگی، استحاله و شدن است؛ گذار از دنیای فرسوده و مضمحل فنودالی بسوی جهان مدرن و لیبرالی. در دل این گذار، خیابانهای سنگفرش به آسفالت تبدیل میشوند، کالسکه مراد و اسپه‌پاش بر سطح صاف این خیابان میلغزند و سقوط میکنند، مراد نه دیگر پیام‌آور «خیر» که اعلام‌کننده «پیام مرگ» است. در این گذار و آستانگی اسب از رؤیت می‌افتد و اتومبیل بر کف خیابان رؤیت‌پذیر می‌شود. فخری میل به فخرالنساء شدن دارد. شازده چون سوژه‌ای شیزوفرنیک در قالب شخصیت‌های انسانی (فخری، فخرالنساء، خفیه‌نویس، محبوس) و شخصیت نازسانی (گنجشک، کلاغ، آهو) سیورورت میپذیرد و این عصر «شدن» در مؤلفه‌های زمان و مکان هم تداوم مییابد.

متعاقب مباحثی که در باب سیورورت و حرکت در رمان شازده احتجاب مطرح شد، میتوان به ویژگی دیگر آن یعنی سیالیت و مرکززدایی که برآمده از غنای تکنیکی رمان است اشاره نمود. این ویژگی بیشتر ناظر بر ساختار، فرم و صورت روایت است. به بیان دیگر ملازمت چندین زاویه دید (سبک گفتار آزاد غیرمستقیم، جریان سیلان ذهن، تک‌گویی برون‌ی، پیرنگ دورانی و گسست و پیوسته‌های زمانی، کلیت رمان را واجد هیئتی سیال و مرکزدا میکند، بدان حد که خواننده از هر جای کتاب امکان ورود و خروج و ارتباط‌گیری با روایت را دارد. در این معنا، رمان ریزومی‌گونه است، چراکه ابتدا، میان و انتهای معینی ندارد. «این داستان را از هر جایش باز کنید، میتوانید بخوانید، نه بخاطر اینکه وقایع اول را میدانید، برای اینکه مثل اینکه اول ندارد، این داستان آخر هم ندارد، سلولی

است که آن سلول میتواند رشد بکند و میتواند همه داستان را در برگیرد»^۱ (همراه با شازده احتجاج، طاهری و عظیمی: ص ۱۴). به بیان دیگر نقطه ثقل و اتصالات منتشر آن بمثابة گره ریزومی امکان ارتباط با هر بخش دیگر از رمان را تأمین میکند. گزاره «شازده احتجاج توی همان صندلی راحتیش فرورفته بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود» چون ترجیع‌بندی (یا به زبان دلوزی چون نقطه اتصال) در سراسر روایت به انحای مختلف تکرار می‌شود و قطعات گوناگون داستان را به یک سرهم ساخت ادبی تبدیل میکند. متأثر از ساختار و پیرنگ دورانی رمان، کل بخش‌های آن انعکاس‌دهنده یکدیگرند، هر بخش توأمان ورود و خروجی است برای بخش‌های دیگر روایت؛ بی آنکه تقدم و تأخر و نظم زمانی و مکانی در کار باشد. رمان در سطور انتهایی خود، با صحنه‌ای به پایان میرسد که پژواکی است از صحنه افتتاحیه آن؛ صحنه‌ای با حضور شازده، مراد و هم‌سرش حسنی. «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 و بعد زن [حسنی] را که فقط یک چشمش از گوشه چادر نماز پیدا بود» (شازده احتجاج، گلشیری: ص ۵) و کماکان در صحنه انتهایی همان فضا و آدمها تداوم مییابد: «و سرفه کرد، کبریت که روشن شد شازده فقط همان دو چشم را میان چین و چروکها دید و کورسوی توک سیگار را. میدانست که حالا صندلی چرخدار کنار بخاری است و حسنی دارد در خاکستر بخاری دنبال چیزی میگردد» (همان: ص ۹۴).

قلمرو دایی

به زعم دلوز، خود ادبیات یعنی قلمرو دایی از قلمروهای هرروزه و رمزگذاریهای پیرامونی ما، همان کلیشه‌ها و قالبهای مألوف و معمول. ساختار و نحوه اجرای عناصر داستانی خاصه زاویه دید، پیرنگ و شخصیت‌پردازی در رمان شازده احتجاج مصداقی از قلمرو دایی است. ابتدا در باب ساختار میتوان گفت: «ساختار روایت مانند شبکه تیرهای حمال است که ساختمان بلندی را نگه میدارد: آن را نمیبینید اما شکل و شمایل ساختمان را تعیین میکند، منتها اسباب و لوازم ساختار رمان را در فضا یا مکان تجربه نمیکنیم بلکه در زمان تجربه میکنیم» (هنر داستان‌نویسی، لاج: ص ۳۵۹). «وقتی از شیوه‌های ارائه مخصوص هر هنر روایی صحبت میکنیم، لحظه‌ای است که پا در سرزمین ساختار دراماتیک گذاشته‌ایم» (حرکت در مه، شه‌سواری: ص ۳۱). از سوی دیگر ساختار را میتوان در پیوند با پیرنگ که خود امری زمانمند است چنین تعریف کرد «ساختار یعنی شیوه ارائه پیرنگ در هر هنر روایی» (همانجا). پیرنگ رمان شازده احتجاج به یمن حضور توأمان چند زاویه دید (شیوه جریان سیال ذهن، تک‌گویی و سبک گفتار آزاد غیرمستقیم) و حرکت آونگ‌وار روایت میان این نظرگاه‌ها، سرشتی سیال و فرآر به ساختار میبخشد. به تعبیر دیگر، در اینجا خبری از آن ساختار متصلب، هندسی و توپر ارسطویی نیست. در این شیوه از روایت، فضا و مکان به بازی گرفته میشوند و زمان نیز آن حیث تقویمی و گاه‌شمارانه خود را از دست میدهد، یعنی متن از وجوه توپولوژیک هندسی و کروئولوژیک امتدادی رها می‌شود و در این نقطه است که میتوان گفت زمان و مکان روایت از ساحت معمول و مألوف رئالیستی قلمرو دایی میکنند و قلمرویی را وضع میکنند که مملو از صیرورت و حرکت و جنبش است. در نقل‌قول ذیل، تلفیق سبک گفتار غیرمستقیم آزاد، تک‌گویی و جریان سیال ذهن در شکست مکرر زمان نمود بارز دارد:

۱. نقل‌قول متعلق به ابوالحسن نجفی است. در جای دیگر میگوید: «بقیه دفعاتی که گرفتم خواندم، از جاهای مختلفش خواندم و این لزوم را نمیدیدم که از اول تا آخرش را بگیرم بخوانم. هر جایش را خواندم، میشد بخوانم، هر جایش را که باز میکردم» (همان: ص ۴۲).

«شازده احتجاب سرش زیر بود. روی ستون دو دستش: چرا عکس جد کبیر را سوزاندم؟ پدربزرگ نوشته بود: «میرزا حبیب سید صحیح النسبی است. خیلی نصیحت‌مان کرد. از دریای کرم الهی گفت و اینکه المأمور معذور». منیره خاتون حتماً جیغ می‌زده و می‌گفته: «رحم کن، شازده، غلط کردم». پدربزرگ ایستاده بود زیر بید یا زیر نسترن؟ نگاه میکرد. فرموده بود به نوکرها که یک شال و چهل اشرفی به سید حبیب بدهند. نوشته بود: «خدا بر طول عمرش بیفزاید. سید حبیب آدم نازنینی بود» (شازده احتجاب، گلشیری: ص ۴۷).

در این قطعه کوتاه، خواننده بسبب جابجایی زاویه‌های دید، میان مقاطع زمانی مختلفی رفت‌وآمد میکند. مکان از زمان عقب میماند. درواقع روایت با زمان است که پیش میرود و نه مکان. زمان در اینجا برخلاف رمانهای رئالیستی و پیشامدرن مکانمند نیست. زمان عنصری مستقل و برجسته است.^۱ به بیان ساده‌تر، حرکت روایت از مکانی به مکان دیگر نیست تا احساسی از زمان القا کند، زمان مکان را به بازی میگیرد و بی‌آنکه محصور در آن باشد، فارغ از آن، چند رویداد مکانمند را درمینورد که نتیجتاً هم جز سرهم‌ساختی از بدن‌ها و پاره‌بزه‌ها چیز دیگری نیست. حاصل این شگرد صناعی، قلمرو‌دایی پیرنگ از قلمرو مکانمند و زمانمند ساختارهای کلاسیک روایت است. افزون بر این عنصر شخصیت‌پردازی هم در تجسم قلمرو‌دایی در رمان تأثیر مشهودی دارد. با توجه به مؤلفه‌های فرد شیزو که از نگاه دلوز و گتاری، تن به قلمروها و کدهای جامعه اقتدارگرا نمیدهد، شخصیت شازده احتجاب یک شخصیت شیزوآنالیز است. البته شیزوآنالیز را نه در سطح روان‌شناختی بلکه صورتی از اندیشیدن به حیات باید انگاشت. «[فرد شیزو] بجای تبعیت از هنجار یا تصویر ثابتی از خویشتن، یک خویشتن در سیلان و سیوروت را مطرح میکند» (ژیل دلوز، کولبروک: ص ۱۸)؛ چراکه در شیزو آنالیز «روان» متقدم نیست و این پاره‌ها و اجزای غیرشخصی و متحرک اویند که در تقدمنند. جهان شازده احتجاب هم جز سرهم‌ساختی از بدن‌ها و پاره‌بزه‌ها چیز دیگری نیست. او در اتصال با فخرالنساء، فخری، خفیه‌نویس، محکوم و نیز با بدن‌های نازسانی چون کلاغ، گنج‌شک و آهو، سرهم ساختها و سیوروت‌های جدیدی رقم میزند و از قلمروهای بدنی و درونی خود گذر میکند.

«فخرالنساء، حتماً میرفته توی باغچه، لای گلها، با گلها حرف می‌زد. یک گل می‌خک میکند می‌گذاشته گوشه دهانش [...] فخرالنساء کنار حوض هم میرفته، پهلوی ماهیها. [...] موهای فخرالنساء بلند بود، گونه‌هایش ... گونه‌هایش؟ نمیدانم، شاید مثل این آخریها سفید بوده ... سفید یا سرخ ... سفید یا سرخ؟» (شازده احتجاب، گلشیری: صص ۷۱-۷۲).

«اگر محکوم بفهمد که آنجا، توی تاریکی و روی آن صندلی یا تخته پوست، یکی نشسته است و نگاهش میکند و مینویسد، حتماً خودش را پشت پوستش (پوستی که براحتی میتوان کند و از کاه انباشت) پنهان میکند یا نمیکند و رک و راست حرف‌هایش را میزند» (همان: ص ۸۲).

«گنجشک‌هایی را که چشم‌هایشان را با قلم تراش درآورده باشند تا کجا میتوانند بپزند؟» (همان: ص ۸۷).

در این شرایط ماهیت شازده احتجاب دیگر در قلمرو ارگانسیمش نیست. این گستره اتصالات و سرهم‌ساخت و قلمرو‌دایی‌هایش هستند که موجودیت او را تعریف میکنند. او در مقام فردی شیزو در سیوروتی قرار میگیرد که در مدار شناسایی خویش از طریق میانجی‌هایی چون فخرالنساء و فخری و دیگر اتصالات است. این موضوع چنانچه اندکی بسط داده شود، یادآور نگرش ضدادبی دلوز- گتاری است؛ مفهومی که آنان برای تبیین قلمرو‌دایی در

۱. به تبع رویکرد دلوز به سینما از طریق دو مفهوم عمده: تصویر- حرکت (movement- image) در سینمای کلاسیک و تصویر- زمان (time- image) در سینمای مدرن، میتوان رمان شازده احتجاب را ذیل مفهوم روایت- زمان (time- narration) قرار داد.

ساحت سرمایه‌داری وضع کرده بودند. از اینرو قلمروزدایی شازده احتجاب را باید در تلاش او برای عبور از زندگی اشرافی و رها شدن از قیود بورژوازی قاجاری تعبیر کرد. این مجاهدت و قلمروزدایی در برخی زنان رمان هم قابل پیگیری است و این در حالی است که زن در منظومه اجتماعی - سیاسی قاجار و در چارچوب خواسته‌های مردانه، جز توده‌ای گوشت و ج‌سم که ا سباب طرب و لعب و فروز شاندن امیال ارو تیک مردان را فراهم می‌آورد، چیزی نیست:

«زنهای حرم و کنیزها که میریختند توی حوض و کشتی می‌گرفتند ... لخت؟ جد کبیر، حتماً، می‌خندیده؛ و خاطر انوارش را انبساطی ... و سکه شاپاش می‌کرده و زنها و کنیزها که میریختند روی هم توده گوشت زنده و سفید تکان می‌خورده، می‌خندیده [...] توده گوشت که باز میشده باز جد کبیر شاپاش می‌کرده» (همان: ص ۱۳).

مع‌الوصف در میان شخصیت‌های رمان، فخرالنساء نمودی بارز از زن قلمروزدا و قلمروگذار است.^۱ او چون نقطه‌ای تکین عمل می‌کند. تکنیکی متجلی در او، بواسطه توان بیسابقه‌ای است که در وضعیت حاد تاریخی (ناشی از ظلم، جهل و فساد نظام قاجاری که شرایط پرادبار و دردناکی نه تنها برای مردم بلکه برای پدر و مادر فخرالنساء بوجود آورده‌اند) و بسبب اتصال با ابژه‌هایی نظیر کتاب، قلم و کنش‌هایی همچون خواندن، انتقاد کردن و اندیشیدن بوجود آمده است. او با ابتنا بر همین توان، زنجیره فعل و انفعالات متعارف جامعه قاجاری را دچار گسست می‌کند و از این راه، صدای خاموش حاشیه‌ای خود و زنان را در ساحت هستی فنودالیسم به نمایش می‌گذارد. نیرویی که فخرالنساء از طریق انرژیها و استعدادهای برآمده از شرایط تاریخی اکتساب می‌کند، اثرات آنافورمیک بر بدن او حک می‌کند؛ تبلور اثرات آنافورمیک را میتوان در نوع پوشش، ریختار بدنی، آرایش و نحوه فیگور و ژست زنانه او در قیاس با زنان قاجاری مشاهده کرد. بنا به همین اثرات نیز فخرالنساء در سرهم ساختی «قلمروزدا» ظاهر میشود؛ سرهم ساختی که با سرهم ساختهای رمزگذاری شده جامعه قاجاری برای زنان در تقابل آشکار است. زن از نگاه دلوز «سرهم ساخت تأثیرهایی است که بگونه‌ای اجتماعی رمزگذاری شده است» (ژیل دلوز، کولبروک: ص ۱۵۱). تأثیرها بر ملاکننده کیفیتهای دلالت‌مندی هستند که میتوانند شأنی قلمروزدا به یک سرهم ساخت بیخشند و از این رو است که مایه‌گذاری^۲ در تأثیرهایی ناشی از اندام کشیده و کمر باریک، پوشش زیبا، آرایش متفاوت موها، خنده‌های سحرآمیز و بی‌اعتنا به گذشته و پیشینیان در سراسر روایت بسان یک دال قلمروزدا در قامت فخرالنساء متجلی میشوند. صحنه‌های حضور فخرالنساء در رمان مشحون از تأثیرات قلمروزدایی و دگرگونه‌بودگی است:

«[فخرالنساء]: فکرش را بکنید یک آدم و اینهمه دختر بکر، این همه زنهای چشم و ابرو مشک، اینهمه نوخطهایی که پیشکش حضور انور شده‌اند! تازه با این بوا سیر بی‌بیر که همچنان خونریزی دارد و این ابونواس بی‌پیرتر که جماع را قدغن کرده است» (شازده احتجاب، گلشیری: ص ۳۷).

«فخرالنساء خندید، بلند خندید. [خطاب به شازده احتجاب] پس خیلی پرتید. بین این جد کبیر و همه آن اجداد و الاتبار مسابقه غریبی است، مسابقه تعدد زوجات و رنگینی نطع. هر کدام میخواهند حرمسرای رنگینتری داشته باشند. عینک را روی چشمش جابجا کرد. کتاب را ورق زد» (همان: ص ۳۷).

در اینجاست که میتوان دم از «سوژگی» فخرالنساء زد، اندیشیدن در وضعیتی حدی یعنی وادار شدن به اندیشیدن و معروض توانی تکین و پیشافردی واقع شدن که در فیگورها، ژست، گفتار و بیانهای زیستی فخرالنساء

۱. دلوز قلمروزدایی و قلمروگذاری را نه دو ساحت منفک و مستقل که دو سطح توأمان در ساحتی منفرد میدانند.

۲ Investment

خود را به منصب ظهور میرساند. ذکر این نکته لازم بنظر میرسد که مقصود از «سوژگی» در اینجا آن سوژه مدرن، یکپارچه و قائم به ذاتی نیست که خود را منشأ اندیشه و مؤلف کنش و تصمیمات خود میدانند. این سوژه شدن که دلوز در بستر مفهوم قلمروزدایی طرح میکند، صرف‌نظر از همه تمایزهای مادی و نمادین، برساخته یک وضعیت تاریخی خاص است که برآیندی است از اتصالات و سرهم‌ساختهای جمعی. فخرالنساء به مدد همین اتصالات، تأثیرها و سرهم‌ساختهای منبعث از شرایط تاریخی‌اش است که نظام رمزگذاری قاجاری از زن را دچار تشنج و تشدد میکند و در هیئت یک سوژه قلمروزدا ظاهر میشود.

فخری قطب مقابل فخرالنساء است و نمادی تمام‌قد از زن قلمروپذیر. حتی نام او یعنی «فخری» صورت کوتاه و مینیمال «فخرالنساء» است. او در قلمرو امیال و خواست شازده احتجاب میپوشد، میخورد، می‌آمیزد و کار میکند. نه‌تنها اراده‌ای بر زیست فیزیکی و اجتماعی خود ندارد، حتی از حیث روانی نیز در انقیاد کامل شازده احتجاب است.

«اینهمه سرخاب روی لبهای چاق نمال، تو باید یاد بگیری که مثل فخرالنساء خودت را بزک کنی، میفهمی؟ تازه این خال صاحب‌مرده را باید گوشه‌چپ لبهایت گذاشته باشی، نه روی پوزه دهاتی‌ات. فخری گریه میکند و صورتش را که از کشیده‌های شازده گر میکشید میان دستهایش پنهان کرد. شانه‌های چاق و پرگوشش میان آن پیراهن نمیدار خامش بود» (همان: ص ۲۷).

در همین قطعه از روایت، مؤلفه‌های قلمروپذیری، مظلومیت و انقیاد زن قاجاری در قالب شخصیت فخری متبلور است. فخری متأثر از وضعیت قلمروپذیری‌اش، در یک شرایط حاد آستانه‌ای قرار دارد؛ نه فخری است و نه فخرالنساء، نه خانم است و نه کلفت. او سرهم‌ساخت همان تأثیرهایی است که بگونه‌ای اجتماعی در نظام قاجاری رمزگذاری شده است. رمز در جامعه در قالب زبان است که وضع می‌گردد. به‌زعم دلوز «زبان پدیده‌ای سیاسی است. [...] زبان یا یکی از کارکردهای زبان، حکم کردن و دستور دادن است. زبان، کلمه - نظم، یا کلمه - حکم است؛ بنابراین به تعبیر دلوز و گتاری، زبان، ارجاعی، ابلاغی و حکمی است. ما را قلمروگیر میکند. ما را از خطاگری دور میکند»^۱ (چکامه گذشته، بهیان: ص ۲۲۴). در این فضای زبانی است که سوژه در قلمرو زبانی خاص گرفتار میشود و صرفاً به مدد همان واژگان محدود در آن قلمرو دست به عمل میزند و حتی در شرایط حاد آن، این زبان است که به شیوه‌ای مکانیکی و نانسانی از خلال شخصیت عبور میکند، بی‌آنکه سوژه بر آن وقوف یا اراده داشته باشد. در این نوع قلمروپذیری هرگونه انعطاف از ساحت روحی و فیزیکی آدمی سلب میشود. ازاینرو شخصیتهایی از این دست همواره درگیر موقعیتهای متعین و از پیش مفروض هستند. در رمان شازده احتجاب کاراکتر «میرغضب» مصداق رادیکال سوژه محبوس در قلمرو از پیش تعیین شده نظام قاجاری است. در صحنه‌ای از رمان، مادری بچه خود را که دل به درس و مشق نمیدهد و غالب اوقاتش را به بازی با کفترها میگذراند، نزد جد کبیر جهت تنبیه و گوشمالی میبرد. جد کبیر میرغضب را فرامیخواند: «میرغضب هم می‌آید. بچه را مینشانند روی زمین. جد کبیر میگوید: «قول میدهی، پسر، که دیگر کبوتر نپرانی؟» و شروع میکند به قدم زدن و با شلاق میزند به ساق چکمه‌اش. میرغضب هم دو انگشت دست چپش را میکند توی بینی پسر و سرش را میکشد بالا و تیغه خنجر را میگذارد روی گلویش. [...] پسر دست میرغضب را میچسبید. حرفی نمیزند. حتماً دهانش باز بوده. [...] مادر پسر که میبیند پسرش فقط خرخر میکند، میگوید: «نمیدانم چی چی عالم، از سر تقصیراتش بگذرید.

۱. البته دلوز حساب این زبان را که زبان اکثریت است، از زبان در ادبیات اقلیت که اخلاک‌گر نظم و انضباط است جدا میکند. زبان در ادبیات موردنظر دلوز نظم‌گریز و قلمروزدا است.

به چی چی مبارکتان ببخشیدش.» جد کبیرم داد میزند: «نبر، میرغضب!» میرغضب هم میبرد و سر بریده را می‌اندازد جلو پای جد کبیر. شازده گفت: «هیچ میرغضبی تا آن روز نشنیده بود: نبر...» (شازده احتجاج، گلشیری: ص ۶۵).

همانطور که مشهود است، حرکات میرغضب به شیوه‌ای نوانسانی و ماشینی در کنترل کامل زبان است. زبانی که از پیش در مقام کلمه- حکم همواره به معنای «نبر، میرغضب» در جسم و وجود او حک شده است، یعنی معنایی حی و حاضر در فضا و نه در آدمها. در این شرایط حتی فرمان حاکم مبنی بر «نبر، میرغضب» هم در تقابل با آن زبان چیره و مقتدر قادر به تولید معنا نیست؛ چراکه غیر از معنای کلمه - حکم هیچ چیز دیگری برای میرغضب ادراک پذیر نیست. مع الوصف انعطاف‌ناپذیری میرغضب ناشی از همین نیروی ادراک‌ناپذیر است. چشم و گوش او در مقام یک سوژه درگیر در یک قلمرو ثابت، صرفاً تصویری را از محکوم و فرمانی را از حاکم میبیند و میشنود که از پیش طبق سرهم‌ساختهای نظام حاکم متعین شده باشد. بسبب همین امر، میرغضب همواره در وضعیتی ثابت و متعارف قرار میگیرد و متأثر از این وضعیت به شیوه معمول دست به عمل میزند. شیوه معمول یعنی همان رفتاری که میرغضب بطور خودکار و فارغ از آگاهیهای انسانی و صرفاً از رهگذر زبان و فرمان رمزگذاری شده نظام حاکم اختیار میکند. نکته قابل ذکر، تصویری است که گلشیری از نحوه عمل میرغضب در به زمین افکندن پسرپچه بدست میدهد: «دو انگشت دست چپش را میکند توی بینی پسر و سرش را میکشد بالا و تیغه خنجر را میگذارد روی گلویش». این همان کنشی است که هنگام ذبح حیوانات حلال گوشت از یک قصاب سرمیزند. این تصویر بطور دلالت‌مند هم به حلال و م شروع بودن عمل میرغضب و نظام حقوقی قاجاری از نگاه جامعه فئودالی اشاره دارد و هم محکومان و مغضوبان را بسان حیوان تصویر میکند. در همه این موارد، انگار نیرویی نادیدنی و رؤیت‌ناپذیر در کار است که اختیار بدن میرغضب را در دست میگیرد و مجال هرگونه انعطافی را از او سلب میکند. دلوز این وضعیت را با تعبیر «تصویر جزئی اندیشه» بیان میکند؛ اندیشه‌ای که همواره در گذشته سیر میکند و نیروی این تصویر، بدن را به تسخیر خود درمی‌آورد و آن را به ماشینی خودکار و بازنمایی‌کننده تبدیل میکند. نکته درخور ذکر آنکه مهمترین مؤلفه مقاومت، شکستن این تصویر است؛ نیرو و درجه‌ای از توان که در شخصیت فخرالنساء وجود دارد. او با اتصال به کتاب، قلم، خواندن و سرهم‌ساختهای جمعی این وضعیت خودکار و بازنمایی را دچار توقف و گسست میکند.

در راستای قلمروزدایی و یافتن خطوط گریز جهت شکستن تصویر جزئی اندیشه، دلوز «دیوانگی» را نیز در جوار فلسفه، هنر و ادبیات، شیوه‌ای از اندیشه قلمروزدا بشمار می‌آورد. «نه فقط فلسفه بلکه ادبیات، هنر، سینما، حماقت، دیوانگی و شرارت همگی اندیشه‌ای را تصدیق میکنند که اندیشه بازنمایی نیست و بیشتر تولید جهش و آفرینش است» (ژیل دلوز، کولبروک: ص ۲۹). البته مفهوم «دیوانگی» را در اینجا نباید معادل «نقصان و عیب دماغی یا عقب‌ماندگی ذهنی» انگاشت. دیوانگی یعنی دگرگونه اندیشیدن و عدم پذیرش چارچوبها و تعاریف از پیش معین. شخصیت «منیره خاتون» در رمان شازده احتجاج که یکی از زنان حرم جد بزرگ است، مصادیقی بارز از این سنخ دیوانگی است. او بخاطر بازیهای اروتیکی که با شازده احتجاج خردسال میکند، بشکل رقت‌آمیزی موردشکنجه بدنی و داغ و درفش قرار میگیرد تا بدان حد که تا مرحله دیوانگی سوق داده میشود. در صحنه زیر، شازده احتجاج خردسال، منیره خاتون دیوانه را ملاقات میکند:

«منیره خاتون توی اندرونی، کنار دستک ایستاده بود. موهایش کوتاه بود، مثل پسرها آب دستک را به هم زد، لاغر شده بود. [...] نگاهم نکرد، حرفی هم نزد. فقط خم شد روی آب دستک و باز آب را به هم زد. آب موج

برداشت و عکس منیره خاتون تکان خورد. [...] آب دستک صاف صاف بود. گفت: «دیدی خسرو خان؟» گفتم: «چی راه چی راه؟» گفت: «وقتی آب به هم میخورد، نگاه کن» و آب را به هم زد. نگاه کردم چیزی نبود. گفتم: «فقط عکس شماست». گفت: «تو نمیتوانی ببینی. حضرت والا هم نمیتواند. فقط منم که میتوانم. فقط منم» لله آقا گفت: «دیوانه است، نرو پهلوش» (شازده احتجاب، گلشیری: ص ۷۷).

در این صحنه، منیره خاتون در ساحتی بسر میبرد که فارغ از قلمروهای قاجاری است. نوعی ملالت و اندوه غیرارگانیک در چهره منیره خاتون هویدا است. حزن و حرکاتش فارغ از هرگونه سرشت سوپژکتیو است. آرامش و آسودگی در چهره اش موج میزند که گویی از رنج و مصیبت حکایت میکند. یک حیات غیرشخصی و تکین؛ تکین از آن حیث که مستقل از رویدادهای زندگی درونی و بیرونی است و فارغ از سوپژکتیو و ابژکتیو و حیاتی که اکنون فرا سوی خیر و شر است. نگاه شازده به او با همدلی همراه است. نگاه خیره منیره خاتون به درون آب و دستک حاصل دیدن یا احساس کردن چیزی است که در زندگی برای او بیش از حد عظیم و بیش از حد تحمل ناپذیر است؛ چیزی که نشان خاموش مرگ را در خود دارد. نوعی پیشگویی در این صحنه متجلی است، نوعی بصیرت و دیدن چیزی که ادراک ناشدنی و تمییزناپذیر است. گویی در دل این آب، زوال و تباهی خانواده قاجاری و تقدیر محتوم شازده احتجاب قابل پیشبینی است؛ چیزی که نه حضرت والا میتواند ببیند و نه شازده احتجاب.

اقتدارزدایی از سوژه

سوژه دلوزی در زدودن و گذاردن قلمروها است که پدید می آید. هرچند که آن سوژه کماکان در گسترده اتصالات و سرهم ساختها واجد شائی سوژگانی به مفهوم دلوزی میشود. از منظر دلوز، هیچ سوژه منفرد، یکپارچه، خودآئین و دکارتی ای که واقف به تمام کنشها و تصمیمات خود باشد در کار نیست. به بیان دیگر اقتدار دکارتی از سوژه سلب شده است. به هر تقدیر «دلوز مفهوم «حرکت» و «شدن» را به سوژه پیوند میزند. سوژه از طریق و بمنزله یک حرکت تعریف میشود، حرکت گشوده شدن خود سوژه، آنچه گشوده میشود سوژه است. سوژه از خود فراتر میرود، منعکس میشود، دیگری میشود، بازمیشناسد و باز شناسانده میشود» (فلسفه چیست، دلوز و گتاری: ص ۱۲۴). این شدن و حرکت و دیگری شدن در شخصیت شازده احتجاب و تضعیف و اقتدارزدایی از او در روند روایت مشهود است؛ او شخصیتی است منتشر و نه متمرکز. در راستای توجه به نوع نگارش رمان شازده احتجاب که مبتنی بر شیوه جریان سیال ذهن و سبک گفتار غیرمستقیم آزاد و تک گویی است، ارجاع به فولدینگ بعنوان یکی از مفاهیم کلیدی فلسفه دلوز میتواند شکل گیری شخصیت شازده احتجاب را در یک فرایند تاخوردگی در سیر روایت آشکار سازد. تاخوردگی یا فولدینگ را باید معادل تأثیرات ناشی از نیروها و انرژیهای بیرونی بر آدمی انگاشت. این تأثیرات و نیروها در قالب عوامل انسانی یا نانسانی زمینه لازم برای شکل گیری سوپژکتیویته را فراهم میسازند. از اینرو «مفهوم فولدینگ به دلوز امکان میدهد در باب تولید سوژگی و نهایتاً امکان و تولید صورتهای نانسانی خلاقه ببیند» (the Deleuze Dictionary Revised Edition, Parr: p 107).

فولدینگ بستری را مهیا میسازد که در آن سوژه شدن نه مبتنی بر امری استعلایی چون «من» یا «هویت» که بر فرایند «شدن» و «صیورت» استوار است. «دلوز با این مفهوم بیش از هر چیز درصدد نفی دونالیسم و دوگانگی و تأکید بر افقی گرایی، کثرت و تباین است» (فلسفه فولدینگ، کمالی: ص ۲۴). منظور از دوگانگی حضور دو عنصر سوژه و ابژه، یا درون و برون در سراسر تاریخ تفکر غربی است. دلوز این دوگانگی را در سطحی افقی و با

مفاهیم اتصال، سرهم‌ساخت و فولدینگ به چالش میکشد. بنابراین هر شکلی از «خود» را باید در اتصالات، سرهم‌ساختها و تاخوردگیهای «فولدینگ» ردیابی کرد. هرچه هست در بیرون^۱ است نه در درون^۲. «فولدینگ حکایت از آن دارد که درون چیزی جز تاخوردگی برون نیست» (the Deleuze Dictionary Revised Edition, Parr: p 107

در رمان شازده احتجاج با توجه به رفتار خلاق نویسنده در بکارگیری عناصر داستانی، نظیر زاویه دید، شخصیت‌پردازی و جان‌بخشی به ابژه‌ها و توصیف فضای داستان، شرایط ریزوماتیک دلوزی به مفهوم فولدینگ در قوام دادن به کاراکتر شازده احتجاج در قالب تاخوردگیها، اتصالات و سرهم‌ساختها با انرژیها و توانهای متعدد انسانی و نانسانی قابل ردیابی است.

ابتدا به نقش انرژیها و توانهای نانسانی در فرایند شکل‌گیری شخصیت شازده احتجاج میپردازیم. ادغام لایه‌های شخصیت شازده با اشیا و عناصر پیرامونی؛ اشیایی که بواسطه شدت، زور و عاملیت^۳شان گذشته اجدادی را در شازده عبور میدهند، در بستر همین شگردهای صناعی امکان‌پذیر است. در اینجا، همه اشیا در اتصال با بدن شازده مجال حضور و میدان‌داری پیدا میکنند و شازده نیز متقابلاً جهان خود را به میانجی همین ابژه‌ها مفصل‌بندی میکند:

«شازده احتجاج 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 سفید سفید بود» (شازده احتجاج، گلشیری: ص ۳۰).

برخلاف رمانهای مدرن روانشناختی که تمام روایت در قلمرو ذهن راوی به گردش درمی‌آید و ابژه‌ها در مقام «دیگری» نمیتوانند خارج از چارچوبهای مفهومی که سوژه مقتدر برای آنها تعیین میکند، عرض‌اندام کنند، در رمان شازده احتجاج، قاب عکسها متأثر از درجه‌ای از توان و تأثیر ناشی از عاملیت و مشارکت با شازده به سخن می‌آیند و حتی با او مشاجره و مجادله میکنند. در صحنه‌ای از رمان که شازده قصد دارد صندلی پدر بزرگ را به یک سمسار یهودی بفروشد پدر بزرگ ناگهان از درون قاب عکس وارد صحنه میشود:

«پدر بزرگ داد زد؛ تو حتی از سر این یکی هم نگذشتی؟ و عصای دسته‌نقره‌ایش را بلند کرد تا باز بزند روی قوزک پای نوه‌اش؛ و نزد و گفت: -درست است که من کلی از زمینهایم را فروختم تا خرج پدر سوختگیهای پدرت را بدهم، اما تو، تف! مرا فقط به ده هزار تومان فروختی» (همان: ص ۱۵).

در صفحات ۱۸ تا ۲۰ یک مشاجره تمام و کمال میان شازده احتجاج و عکس پدر بزرگ درباره قتل عمومی شازده صورت میگیرد. سوای این نکته، عکسها بمتابۀ نیرو و عامل کنشگری در خدمت وصف شخصیتها هم قرار میگیرند:

«و پدر بزرگ دست کشید به سبیل پریشتش، سرفه کرد و توی قاب عکس تکان خورد. گردوخاک که نشست شازده رنگ تاسیده صورت پدر بزرگ را دید و آن خطوط عمیق پیشانی را و دو لایه گوشت غبغب را» (همان: ص ۱۳).

در نقل قول اخیر محتوای عکس به شیوه گفتار غیرمستقیم آزاد روایت میشود. عکسها و تمثالها در کل رمان غالباً به این شیوه به سخن درمی‌آیند و بمتابۀ اتصالات راوی، شازده را نیز به سخن وامی‌دارند. چنین مینماید که عکسها شازده را روایت میکنند و نه شازده عکسها را. در تداوم همین نگاه، گاه عکسها روایت را با طنز و طعن

¹- Exteriority

²- Intriorty

³-Agency

دلالت‌مندی نیز رنگ‌آمیزی میکنند. تفرعن و تفاخر قاجاری در قطعه زیر م‌شهود است و البته تاخت‌وتاز سواران در قلمرو کوچک عکسها.

«مادربزرگ پیراهن بلند و سفید عروسی‌اش را جمع‌وجور کرد تا به گردوخاک قاب عکسش نگیرد» (همان: ص ۲۱).

«اسب برگشت، نگاه کرد [...] یالش تمام قاب عکس را فراگرفت. یورتمه رفت و پشت تپه‌های عکس غیبش زد» (همان: ص ۲۱).

تاخوردگی ناشی از تجربه‌های نانسانی در روایت شازده صرفاً منوط به ابژه‌ها نیست. این تجربه‌ها در مواردی کیفیتی حیوانی هم پیدا میکند؛ از اینرو پاره‌های متفرق کاراکتر شازده احتجاب را میتوان در او صاف نوید سنده از حیوانات جستجو کرد:

«آنقدرها آهوها را دنبال میکردیم تا از پا می‌افتادند. زبانشان از دهانشان بیرون میماند. چه سرخ بود! شکمشان می‌لرزید، با آن پاهای کوچک و چشمهای خوش‌حالت سیاه و آن نگاههای مات و ترسان» (همان: ص ۷۹).

«گنجشک‌هایی که چشمهایشان را با قلم‌تراش درآورده باشند تا کجا میتوانند بپزند؟» (همان: ص ۸۷).

نکته قابل ذکر آنکه این نگاه خیره شازده به حیوانات در چارچوب رویکرد ریزوماتیک، میل به تأثیرها، اشتدادها و چندگانگیهاست و میلی به کنش بالقوه. این میل، میل به شناخت چیستی آهو یا گنجشک نیست. به بیان بهتر، این میلی به گسترش «دیگری شدن» از طریق چیزی بیش از خویشتن است. آهو یا گنجشک دالی برای کیفیت انسانی نیست، آنها وجهی دیگر از ادراک یا سیوروتند. در واقع از طریق ادراک آهو یا گنجشک بگونه‌ای متفاوت ادراک شکل میگیرد، شیوه‌ای جدید از ادراک و سیوروت. در بخشهای دیگر رمان چین خوردگی و فولدینگ در قالب ادغام لایه‌های شخصیت شازده با فخری ظاهر میشود. نویسنده به یمن بهره‌گیری از جریان سیال ذهن، تک‌گویی درونی و سبک گفتار غیرمستقیم آزاد، حیات درونی و برونی فخرالنساء را از زبان فخری به روایت درمی‌آورد. در صفحه ۵۶ و ۵۷ نیز به تناوب چندین بار، هم شخصیت فخری و فخرالنساء در هم حلول میکنند و هم شازده در گفتگوی درونی‌اش که با صدای راوی یکی میشود، آنان را اشتبأً بجای همدیگر خطاب میکند.

«فخری آن گوشه، پشت سرش، ایستاده بود. دستهایش را کرده بود توی جیب پیشبندش و داشت شانه‌های لاغر خانمش، فخرالنساء را نگاه میکرد. چرا توی حمام آنطور نگاه میکرد؟ به دستهایم؟ به پاهایم؟ به پستانهای کوچک و سفید و گردم خیره میشد. وقتی موهایم را شانه میزد، میگفت: «خانم، موها تاان چه نرمه!» میگفتم: «فخری، مواظب باش موهایم را نکنی» (همان: ص ۵۶).

این بند ابتدا از نگاه فخری و در قالب گفتار آزاد غیرمستقیم روایت میشود و بعد به یک تک‌گویی درونی تبدیل میشود. تا اینجا همه مشاهدات را به حساب فخری میگذاریم اما ناگهان در دیالوگی که در قالب تک‌گویی درونی بیان میشود متوجه حضور فخرالنساء و زاویه دید او میشویم. در بخشهای بعدی هم این تبدیل و تبادل شخصیتی کماکان تداوم مییابد. آنچنانکه قائل شدن حدومرزی هندسی^۱ و توپولوژیکی میان آدمها، ابژه‌ها و مکانها میسر نیست و فضای روایت به‌غایت اشتدادی^۲ و کیفی است. برغم این امر، سبک و سیاق شخصیت‌پردازی و استفاده خلاقانه نویسنده از زاویه دید و بکارگیری لحن و زبان خاص برای هریک از کاراکترها سیر روایت را برای مخاطب ارتباط پذیر و یافتنی میکند. در اثنای گشودن تاخوردگیهای شخصیت شازده احتجاب به مدد اتصال با شخصیتها

^۱- Geometrical

^۲ Intensive

و ابژه‌ها، لایه‌های مضمونی رمان هم آشکار میشود. در صحنه‌ای از روایت، شاهد مواجهه اتفاقی شازده احتجاب با فخرالنساء هستیم در میان دالان سبزی از درختان، جایی که میتوانست مکان مغالزه و هم‌آغوشی باشد، اما با وجه تماتیک لایه دیگری از روایت رودررو میشویم. میانجی و نقطه اتصال جهت بسط این لایه، یک ستون گچی است که بعد معلوم میگردد این گچ اندود شده، خفیه‌نویس صدراعظم است. همزمان با این لایه، واقعیاتی در باب سبعت، خونریزی و جنایت هولناک خاندان اجدادی هم برای شازده و هم برای خواننده برملا میشود. «سنگها نوبی دست من بود و آنجا روی پایه سنگی که چند پله میخورد، آن بالا، طرح مبهم و گچی یک آدم بود. چطور تا آن وقت نفهمیده بودم [...] گفت: «حالا که فهمیدی چرا ایستاده‌ای؟ زود باش سنگسارش کن» (همان: ص ۷۸).

مع الوصف اگر قرار باشد از شازده احتجاب بمثابه یک سوژه سخن گفت، متأسی از رویکرد ریزوماتیک، سوژگی او را نه بنا به هویت و این‌همانی‌اش، بلکه با عطف به فرایند شدن و از راه اتصالات و سرهم‌ساختهای او با بدنهای دیگر باید طرح کرد. در آن شرایط هم دیگر نمیتوان از سوژه مقتدر و خودتنه‌انگار صحبت بمیان آورد. به هر جهت، تلاش مقاله در این بخش به ترسیم این روند و چگونگی سوژه شدن شازده احتجاب اختصاص یافت که در تداوم این بخش یعنی فرایند سوژگی شازده احتجاب، شخصیت فخرالنساء از اهمیت شایانی برخوردار است. اتصال شازده با فخرالنساء در سطح صرف فیزیکی و جنسی قابل فروکاست نیست، چراکه این اتصال برای شازده شأنی سوژگانی دارد و از همین روست که نزد او فخرالنساء در مقام زنی روشنفکر و قلمروگریز، تصویری از یک زن آرمانی را به یدک میکشد. این تصویر ناخودآگاه زن اثیری «بوف کور» را در ذهن زنده میکند. «اما فخرالنساء تنها 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» (همان: ص ۴۵).

با این اعتبار که شخصیت فخرالنساء برای شازده دست‌نایافتنی و آرمانی است، او از طریق فخرالنساء کردن فخری (وادار کردن او به پوشیدن لباس و زدن عینک فخرالنساء و خواندن کتاب) تلاش میکند به فخرالنساء قربایت یابد که آن را در خود بازتاباند تا بتواند بخشی از سوژگی خود را بر سازد. لازم به تکرار نیست که ترسیم شخصیت شازده احتجاب و دیگر شخصیتها در رمان بمثابه سوژه‌های منتشر، متفرق و چندپاره، مرهون شگرد نویسنده در اعمال نظرگاه‌های مختلط (سبک گفتار غیرمستقیم آزاد، شیوه جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی و برونی) بصورت پویا و پرنوسان در سطح روایت است. سبک گفتار غیرمستقیم آزاد نشان دادن شیوه‌هایی از بیان است که در آن جهان سوژه از پیش یک مجموعه واژگان خاص است. سخن برآمده از این سبک نه با اراده سوژه و توسط او، بلکه از خلال او به گوش میرسد. سبک غیرمستقیم آزاد شخصیتها را با سبکهای زبانی‌ای که خود ممکن است از آن استفاده کند، ارائه میکند. در بسیاری موارد مرز میان مؤلف و شخصیت قابل تعیین نیست» (ژیل دلوز، کولبروک: ص ۱۷۸).

«میگفت: فخری جون، موهامو بریز رو شونه‌م. اینطور نه؛ و باز میخوند. فقط لباس تکون میخورد. گفتم: «خانم جون، این تو چی نوشتی؟» گفت: «میخوای برات بخونم؟...» 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. عکس را روبروی آینه گرفت و خودش را هم نگاه کرد. اگر صورتم یه کم لاغر میشد» (شازده احتجاب، گلشیری: ص ۴۹).

تأثیرات منبعث از این صنعت که در سراسر رمان ساری و جاری است، افزون بر زدودن اقتدار، سوپزکتیویته و پرسونالیته از سوژه‌ها، درآمیختن صدای راویان است. صدای راوی - نویسنده با صدای سوژه‌ها در سیر روایت چنان درهم میپیچد که امکان هرگونه تمایز را از مخاطب سلب میکند و چنین مینماید که روایت خارج از سوژه‌ها در گردش است. در این شرایط، سوژه حامل و تجلیگاه سخن و روایت است. رویدادها از خلال شخصیتها گذر میکنند. حتی اگر این رویداد، مرگ خود سوژه باشد. از همین روست که در سطور انتهایی رمان، شازده احتجاب خود شاهد خبر مرگ خویش است:

«مراد گفت: شازده جون، شازده احتجاب عمرش را داد به شما. شازده پرسید: احتجاب؟ مراد گفت: نمیشناسیدش؟ پسر سرهنگ احتجاب، نوۀ شازده بزرگ، نیبرۀ جد کبیر افخم امجد، خسرو را میگویم» (همان: ص ۹۴).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش ساختار فنی و مضمونی رمان شازده احتجاب در پرتو شماری از مؤلفه ریزوماتیک ژیل دلوز نظیر اتصال، سرهم‌ساخت، مرکز‌دایی، فولدینگ، سوژه‌دایی، سیالیت، تأثیرها و انرژیه‌های نانسانی در بستر سه مفهوم محوری فلسفه دلوز «صیوروت و شدن»، «قلمروزدایی و قلمروگذاری» و «اقتدارزدایی از سوژه» مورد بررسی قرار گرفت. در این بررسی نشان داده شد که هوشنگ گلشیری نویسنده رمان با بهره‌گیری نوآورانه و تلفیقی از شیوه جریان سیال ذهن، سبک گفتار غیر مستقیم آزاد و تک‌گویی درونی، اجرای پیرنگ غیرخطی و دورانی، پرداخت کولاژوار (مولکولی) شخصیتها، ترسیم مکان داستان بصورت غیر توپولوژیکی و زمان داستان در هیئت غیر تقویمی و نهایتاً ایجاد فرم و ساختاری سیال در روایت، امکان خوانش ریزوماتیک رمان را فراهم آورده است که در تدلیل و تصدیق این مدعا، بخشها و صحنه‌های از رمان نقل و مورد تحلیل ریزومی قرار گرفت. نتیجه حاصل از این پژوهش دال بر آن است که رمان شازده احتجاب بواسطه ریختار صناعی و دلالتمندش، از قابلیت و ظرفیت خوانش ریزوماتیک دلوزی برخوردار است.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از پایان‌نامه دوره دکترای فلسفه هنر مصوب در دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان استخراج شده است. آقای دکتر حسین اردلانی راهنمایی این پایان‌نامه را بر عهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. آقای احمد محمدی به عنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. سرکار خانم نفیسه نمدیان‌پور نیز با کمک به تجزیه و تحلیل داده‌ها و راهنماییهای تخصصی، نقش مشاور این پژوهش را ایفا کردند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر بوده است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان و هیئت داوران پایان‌نامه که نویسندگان را در انجام و ارتقاء کیفی این پژوهش یاری دادند، اعلام نمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریه داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیت‌های پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیه قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهده نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکر شده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

- Ardalani, Hossein. (2016). Post structuralism in the Philosophy of Art by Jill Deleuze, Hamadan: Islamic Azad University, Hamadan Branch Publications, p. 54.
- Bahyan, Shapoor. (2015). The Past Chakameh / Lament of Decay, Tehran: Cheshmeh, p. 224.
- Colebrook, Claire. (2002). understanding Deleuze Allen & unwin.
- Cuddon, J. A. (1999). Dictionary of literary terms & literary theory, penguin books, p. 676, 866.
- Deleuze, Gilles and Guatar, Felix. (2012). What is Philosophy, Translators: Zohreh Eksiri and Peyman Gholami, Tehran: Rokhdad Now, p.124.
- Deleuze, Jill. (2017). Critical and Clinical, Translators: Zohreh Eksiri & Peyman Gholami and Iman Ganji, Tehran: Ban, p. 35.
- Golshiri, Houshang. (1978). Prince of Ehtejab, seventh edition, Tehran: Phoenix.
- Kamali, Mohsen. (2004). Folding Philosophy, Tehran: Mehr, p.24.
- Kohlbrook, Keller. (2008). Jill Deleuze, Translator: Reza Sirvan, Tehran: Markaz Publishing.
- Lodge, David. (2009). The Art of Fiction, Translated by Reza Rezaei, Tehran: Ney Publishing, p.91,359.
- Mir Abedini, Hassan. (2018). Andisheh Pouya, No. 55.
- Parr, Adrian. (2010). the Deleuze Dictionary Revised Edition, Edinburgh university press.
- Payende, Hossein. (2013). Opening the Novel, First Edition, Tehran: Morvarid, p. 365, 379.
- Payendeh, Hossein. (2018). Andisheh Pouya, No. 55.
- Raminnia, Maryam. (2015). "Rhizomatic and tree approach: two different methods in creating and reading a literary work", *Literature Quarterly*, No. 32, pp. 31-62.
- Rashidian, Abdolkarim. (2014). Postmodern Culture, First Edition, Tehran: Ney Publishing, p. 286, 331, 474.
- Sajjadi, Seyed Mohammad and Bagherinejad, Zohreh. (2011). "Rhizomatic approach to knowledge and critique of its challenges for Islamic education", *Bi-Quarterly Journal of Islamic Education*, No. 13, pp. 123-144.
- Shahsavari, Mohammad Hassan. (2016). Moving in May, Tehran: Cheshmeh, p. 31.
- Smith, Daniel and Partovi, John. (2015). Jill Deleuze, Translator: Seyed Mohammad Javad Seyedi, Tehran: Phoenix, p. 13.
- Taheri, Farzaneh and Azimi, Abdolali. (2001). with the Prince of Ehtejab, Tehran: Digar, p. 18, 41.

فهرست منابع

انتقادی و بالینی، دلوز، ژیل، (۱۳۹۶)، ترجمه زهره اکسیری، پیمان غلامی و ایمان گنجی تهران: نشر بان.

- پاینده، حسین، (۱۳۹۷)، مجله اندیشه پویا، شماره ۵۵.
- پاسااختارگرایی در فلسفه هنر ژیل دلوز، اردلانی، حسین، (۱۳۹۵) همدان: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان.
- چکامه گذشته/ مرثیه زوال، بهیان، شاپور، (۱۳۹۴)، تهران: چشمه.
- حرکت در مه، شهسواری، محمدحسن، (۱۳۹۵)، تهران: چشمه.
- «رویکرد ریزوماتیک به معرفت و نقد چالش‌های آن برای تربیت اسلامی»، سجادی، سیدمحمد و باقری‌نژاد، زهره، (۱۳۹۰)، دوفصلنامه تربیت اسلامی، شماره ۱۳، صص ۱۲۳-۱۴۴.
- «رویکرد ریزوماتیک و درختی: دو شیوه‌ی متفاوت در آفرینش و خوانش اثر ادبی»، رامین‌نیا، مریم، (۱۳۹۴)، فصلنامه ادب‌پژوهی، شماره ۳۲، صص ۳۱-۶۲.
- ژیل دلوز، اسمیت، دانیل و پرتویی، جان، (۱۳۹۴)، ترجمه سید محمدجواد سیدی، تهران: ققنوس.
- ژیل دلوز، کولبروک، کلر، (۱۳۸۷)، ترجمه رضا سیروان، تهران: نشر مرکز.
- شازده احتجاب، گلشیری، هوشنگ، (۱۳۵۷)، چاپ هفتم، تهران: ققنوس.
- فرهنگ پسامدرن، رشیدیان، عبدالکریم، (۱۳۹۳)، تهران: نشر نی.
- فلسفه چیست، دلوز، ژیل و گتاری، فلیکس، (۱۳۹۱)، ترجمه زهره اکسیری و پیمان غلامی، تهران: رخداد نو.
- فلسفه فولدینگ، کمالی، محسن، (۱۳۸۳)، تهران: مهر.
- گشودن رمان، پاینده، حسین، (۱۳۹۲)، تهران: مروارید.
- میرعابدینی، حسن، (۱۳۹۷)، مجله اندیشه پویا، شماره ۵۵.
- همراه با شازده احتجاب، طاهری، فرزانه و عظیمی، عبدالعلی، (۱۳۸۰)، تهران: دیگر.
- هنر داستان‌نویسی، لاج، دیوید، (۱۳۸۸)، ترجمه رضا رضایی، تهران: نشر نی.

معرفی نویسندگان

- احمد محمدی:** دانشجوی دکتری فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.
(Email: Mohamadi.ahmad1@gmail.com)
- حسین اردلانی:** استادیار گروه فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.
(Email: h.ardalani@iauh.ac.ir) (نویسنده مسئول)
- نفیسه نمودیان‌پور:** استادیار گروه هنر و گرافیک، واحد رامسر، دانشگاه آزاد اسلامی، مازندران، ایران.
(Email: N.namadianpour@yahoo.com)

COPYRIGHTS

©2021 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.



Introducing the authors

- Ahmad Mohammadi:** PhD student in Philosophy of Art, Hamadan Branch, Islamic Azad University, Hamadan, Iran.
(Email: Mohamadi.ahmad1@gmail.com)
- Hossein Ardalani:** Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Hamadan Branch, Islamic Azad University, Hamadan, Iran.
(Email: h.ardalani@iauh.ac.ir) Responsible author
- Nafiseh Namadianpour:** Assistant Professor, Department of Art and Graphics, Ramsar Branch, Islamic Azad University, Mazandaran, Iran.
(Email: N.namadianpour@yahoo.com)