Prince Ehtjab: Taxidermy of time and history

Mohammad Reza Javdi Yeganeh[1]
Mohamad Naderkurdi[2]

Abstract:

This article aims to examine and critique a form of historiography that, although not explicitly historical, emerges through the study of literary genres, particularly the novel Prince Ehtejab by Houshang Golshiri. We demonstrate how literature, and specifically this novel, can be considered a form of historiography. Rather than reflecting or recovering an objective past or a specific history, this type of historiography is analyzed through the internal spatiotemporal structure, or "chronotope," of the literary work. For this purpose, Mikhail Bakhtin's theories from his essay "Forms of Time and Chronotope in the Novel" serve as the theoretical framework, and his essay "Epic and Novel" is used as an analytical tool for examining the form of historiography. The spatiotemporal structure of Prince Ehtejab reveals that the story, and by extension the historiography it presents, is built around a static and unchanging notion of time, devoid of movement or transformation.

Key concepts:
Chronotope , Novel, epic, history, Historiography.

1. Associate Professor, Department of Sociology, University of Tehran, Tehran, Iran. [myeganeh@ut.ac.ir]
2. PhD Candidate in Sociology, Department of Sociology, University of Tehran, Tehran, Iran, [naderkurdim@yahoo.com].

محمدرضا جوادی یگانه[۲]
محمد نادرکردی[۱]

شازده احتجاب: تاکسیدرمی زمان و تاریخ

چکیده:

این مقاله در نظر دارد به واسطه مطالعه ژانر رمان، و به صورت خاص رمان شازده احتجاب اثر هوشنگ گلشیری شکلی از تاریخ‌نگاری را مورد مطالعه و نقد قرار دهد که به صورت مشخص نه تاریخ‌نگاری است و نه داعیه تاریخ‌نگاری دارد. به این منظور، با آوردن مقدماتی نشان داده‌ایم که ادبیات و بصورت خاص رمان، و در این مقاله رمان شازده احتجاب چگونه شکلی از تاریخ‌نگاری محسوب می‌شود. تاریخ‌نگاریِ رمان یا به بیان بهتر رمان–تاریخ‌نگاری نه بازتاب یا بازیابی گذشتهٔ عینی و تاریخ مشخص، بلکه این شکل از تاریخ‌نگاری را به واسطه صورتبندی زمانی–مکانی«کرونوتوپ» درونی اثر ادبی مورد مطالعه قرار داده‌ایم. بر این اساس از نظریات میخاییل باختین در مقاله اقسام زمان و پیوستار زمانی–مکانی در رمان، به عنوان نگاه نظری و از مقاله حماسه و رمان به عنوان سنجهٔ تحلیل شکل تاریخ‌نگاری استفاده کرده‌ایم. بر این اساس، شکل زمانی–مکانی شازده احتجاب نشان می‌دهد که این داستان و به واسطه آن تاریخ‌نگاری حاصل از آن بر محوری از زمانی ایستا، بدون تغییر و حرکت استوار شده است.

مفاهیم کلیدی:

پیوستار زمانی–مکانی، رمان، حماسه، تاریخ، تاریخ‌نگاری

۱: مقدمه و بیان مسئله

هیچ گذشته‌ای وجود ندارد مگر به واسطهٔ اسنادِ به جای مانده از آن. هر سند و مدرکی همچنان که معرف گذشته و تاریخِ آن است در حُکم نوعی تاریخ‌نگاری نیز محسوب می‌شود. ادبیات و به صورت خاص رمان، همزمان که اسنادی تاریخی محسوب می‌شوند، شکلی پنهان از تاریخ‌نگاری را درون خود حمل می‌کنند. تلاش برای فهم چگونگی تحریر تاریخ‌نگاری به واسطهٔ رمان یا به بیان درست‌تر «رمان-تاریخ‌نگاری» مسئله‌ای است که در این نوشته مورد بررسی قرار خواهد گرفت. بر این اساس فرضیهٔ ابتدایی ما به این صورت خواهد بود: رمان شکلی از تاریخ-نگاری است. هر چند خط فاصل میان رمان و تاریخ‌نگاری پیوستگی دو سویهٔ و در هم تنیدهٔ این دو را دلالت می-کند، اما هدف این نوشته تأکید و تأمل بر بخش ابتدایی آن یعنی رمان به مثابهٔ شکلی از تاریخ‌نگاری خواهد بود. البته تاریخ‌نگاری‌هایی وجود دارند که نه تنها آن‌ها را به عنوان تاریخ‌نگاری می‌شناسیم، بلکه ادبیّت آن‌ها نیز غیر قابل انکار است. «تاریخ بیهقی» به عنوان نمونه بارز مورد اخیر از جهات بسیاری در خور تأمل است. تاریخ بیهقی همزمان که یکی از متون مهم در مورد روشِ تاریخ‌نگاری است، متنی ارزشمند در آرشیو ادبیات رسمی فارسی بشمار می‌آید. گرچه عنوانی که بر این کتاب نهاده شده است -تاریخ بیهقی- دال بر تاریخ و تاریخ‌نگاری دارد اما تبدیل شدن آن به متنی ادبی به عنوان یکی از مراجع و مأخذ زبان و ادبیات فارسی در دوران معاصر علی‌رغم فقدان نامِ ادبیات در آن، از این جهت شایان تأمل است که تفکیک رمان از تاریخ‌نگاری و بالعکس را نفی می‌کند. آنچه از عنوان و محتوای تاریخ بیهقی می‌آموزیم پیوستگی ادبیات و تاریخ است نه انتزاع و ایجابیت این دو از یکدیگر. بر این اساس ادبیات از نظر ما تاریخ است؛ یا به بیان روشن‌تر ادبیات هم‌زمان که تاریخ است، شکلی از تاریخ‌نگاری استْ آن هم پیش از نوشته شدن اولین تاریخ‌نگاری‌ها و البته علم مُدون مطالعهٔ تاریخ. این فرضیه نه تقلیل ادبیات، بلکه ارج آن است. کسانی پیش‌تر و البته بهتر از ما قدر ادبیات را فهمیده و نوشته‌اند. بارت می‌گوید: «آنچه علوم-انسانی در زمینه‌های متفاوت مانند علوم اجتماعی، روانشاسی، روانکاوی، زبان‌شناسی و... کشف می‌کنند، ادبیات همواره می‌دانسته است، تنها تفاوت در این است که ادبیات آن‌ها را نگفته بلکه نوشته است»(بارت،۱۳۸۸:۱۷۵). بنابراین، نه تنها ترسیم یا تخیلِ مرزی مشخص میان ادبیات و تاریخ بیهوده است بلکه خطایی در روش مطالعهٔ آن محسوب می‌شود. متون ادبی همواره متونی تاریخی بوده‌اند: «تاریخ و ادبیات، حقیقت و دروغ، واقعیت و داستان، در این متن‌ها چنان در هم می‌آمیزد که غالباً جدا نشدنی است. خط فاصل باریکی که یکی را از دیگر جدا می‌کند، مدام محو می‌شود.... در زبان اسپانیایی historia هم به معنای تاریخ است و هم داستان»(یوسا،۱۳۷۷:۴۶ و ۱۸۱). از

طرفی ادبیات همواره یکی از راویان تاریخ بوده است: «اگر هدایت از ابتدا و کسروی در وضعیت بحران جای تاریخ، قصه نوشته، درویشیان به واقع جای تاریخ قصه نوشته است. ... بزرگترین دروغ سال‌های ابری به عنوان یک قصه مقدمه‌ی آن است»(جمشیدی،۱۳۹۷:۷۸-۷۷). مقدمهٔ مورد اشاره و البته در خور تأملی که جمشیدی از «سال‌های ابری درویشیان» نقل می‌کند به این قرار است: «رویداهای این رمان بین سال‌های ۱۳۲۰ تا بهمن ماه۱۳۵۷ خورشیدی یعنی سقوط رژیم پهلوی است. تمام مشابهت‌های اسمی این کتاب تصادفی است و هیچ فرد یا حادثه‌ی واقعی، به ویژه در مورد آدم‌ها و وقایع کرمانشاه، تهران و دیگر شهرستان‌ها را در برنمی‌گیرد، اگر احیاناً نام یا حادثه‌ای مطابق وقایع تصور شود، صرفاً انتخاب تصادفی نویسنده بوده است»(درویشیان:۱۳۹۰). عنوان سلبی کتاب جمشیدی: «ادبیات نیست»، ایجابیتی محذوف را با خود حمل می‌کند با این عنوان: «تاریخ است». به این معنا داستان نویسان مورد اشاره او در واقع به دنبال نوشتن تاریخ بوده‌اند اما تاریخ را در قالب داستان یا قصه نوشته‌اند. اما [به]جای تاریخ، قصه نوشتن به معنای ناتوانی در نوشتن تاریخ نیست بلکه ادبیات و به صورت خاص رمان همواره شکلی از تاریخ‌نگاری ضمنی و پنهان را با خود حمل کرده‌اند که تاریخ‌نگاری غافل از آن بوده است. «زولای رمان نویس، مورخ زندگی خصوصی در امپراتوری دوم فرانسه است، همان‌گونه که بالزاک مورخ زندگی خصوصی در دورهٔ بازگشت و سلطنت ژوییه بود»(لوکاچ،۱۳۷۵:۱۲۹). با این مقدمات پرسش و هدف ما در این مقاله بدین صورت خواهد بود: رمان به مثابهٔ ژانری ادبی به چه شکلی و چگونه محرر تاریخ‌نگاری است.

رمان-تاریخ‌نگاری خلاف جریان رایج و مرسوم نظریهٔ تطابقی حقیقت است. به این معنا که ما به دنبال شبه مسائلی نظیر سازگاری و تطبیق داستان رمان با تاریخ عینی و افزودن به پُشته تلنبار شده از بازیابی‌های واقعی گذشته و تاریخ نخواهیم بود. این نوع نگاه همزمان که متن ادبی را آینه یا بازتاب واقعیت در نظر می‌گیرد، تاریخ را نیز به «همان‌گونه که واقعاً بوده»[۳] تقلیل می‌دهد. از طرف دیگرتاریخ‌نگاری به واسطهٔ رمان، نه به دنبال شُبهه در ثبت و روایت وقایع تاریخیِ که واقعاً روی داده‌اند خواهد رفت و نه در تلاش برای فهم وقایع عینی و رخ‌داده اما روایت نشده‌ای خواهد بود که به واسطه رمان گوشه‌های ناگفته و مسکوت مانده تاریخ را برملا کند.

با توجه به آنچه گفته شد و تفاوتی که ارسطو در این باب طرح کرده است ادامه خواهیم داد. از نظر او «تفاوت بین مورخ و شاعر در این نیست که یکی روایت خود را در قالب شعر درآورده است و آن دیگر در قالب نثر، زیرا که ممکن هست که تاریخ هرودت به رشتهٔ نظم درآید، ولیکن با این همه آن کتاب همچنان تاریخ خواهد بود خواه نظم

---

۱. تز شماره ۶ والتر بنیامین دربارهٔ مفهوم تاریخ در نقد روش تاریخ‌نگاری لئوپولد فون رانکه.

باشد و خواه نثر، تفاوت آن دو در این است که یکی از آن‌ها سخن از آن‌گونه حوادث می‌گوید که در واقع روی داده است و آن دیگری سخنش در باب وقایعی است که ممکن است روی بدهد»(ارسطو،۱۴۰۱:۱۴۴).

بخش پایانی نقل قول ارسطو یعنی « وقایعی که ممکن است روی بدهد» برای ما حائز اهمیت است. وقایعی که ممکن است روی بدهند نه در تاریخ یا آنچه واقعاً روی داده است، بلکه در ادبیات است که وجود دارند؛ وجودی واقعی‌تر از آنچه واقعاً روی داده و ثبت شده است. هگل در پدیدارشناسی روح، تاریخ جامعه یونان باستان یا به بیان بهتر، فروپاشی انسجام اندام‌وار و درونی اخلاقیات حاکم در پولیس یونانی- و حرکت آن به مرحلهٔ دیگر را با تحلیل تراژدی آنتگونه انجام می‌دهد. از نظر هگل «اگر ما بخواهیم بدانیم که یونانیان به راستی چگونه مردمی بوده‌اند، پاسخ خود را در نوشته‌های سوفوکل، آریستوفان، توسیدید می‌یابیم؛ این نوشته‌ها زندگی واقعی یونانی را به شکلی تاریخی بیان می‌کنند»(هگل،۱۳۸۰:۱۹۲).آنتیگونه همواره -نه تنها برای هگل- یکی از مهمترین مراجع‌تاریخ‌نگاری بوده است؛ متنی که بر اساس تقسیم ارسطو، تاریخ نیست بلکه شعر است؛ اما می‌بینیم که مرجعِ بسیاری از تاریخ-نگاران، تراژدی آنتیگونه است، آن هم به مثابهٔ وقایعی که ممکن است روی بدهد نه متنی که در واقع روی داده است. با این اوصاف مقاله حاضر در نظر دارد داستان شازده احتجاب اثر هوشنگ گلشیری را به مثابه همان «وقایعی است که ممکن است روی بدهد» را به مثابهٔ شکلی از تاریخ‌نگاری، به واسطهٔ جهان درونی اثر ادبی مورد مطالعه مورد بررسی قرار دهد. از نظر ما تاریخ‌نگاری به واسطهٔ رمان در شکل زمان یا به بیان بهتر شکل زمانی-مکانی روایت یک رمان نهفته است. همانطور که باختین می‌گوید:«شیوه اصلی بازنمایی ادبی، شیوه‌ای زمانمند است»(باختین،۱۳۹۰:۲۰۹). پیوستار زمانی-مکانی یک اثر ادبی به عنوان رکن اصلی بازنمایی آن، مسئله ما را در این مقاله رهنمون می‌کند.

میخاییل باختین(۱۹۷۵-۱۸۹۵) در جستار اقسام [اشکال] زمان و پیوستار زمانی-مکانی در رمان که از نظر او رکن اصلی هر اثر ادبی است به بررسی تحول و دگرگونی گونه‌های مختلف رمان در اروپا می‌پردازد. سیر تاریخی پژوهش او از یونان باستان تا قرون وسطا را در برمی‌گیرد و سپس با تأکید بر اهمیت کسانی همانند رابله در میانه این راه و داستایوفسکی در اوج این مسیر، دگرگونی‌های اشکال بازنمایی ادبی را مورد بررسی قرار می‌دهد که به اجمال می‌توان گفت از نظر او، راه رمان اروپایی توأمان و سرشته با تغییر و دگرگونی بوده است. دگرگونی‌هایی که باختین از سلحشور نامه‌های عاشقانه یونانی تا رمان رابله‌ای مورد بررسی قرار می‌دهد با تأکید بر پیوستار زمانی-مکانی یا کرونوتوپ آن‌هاست. معیاری که شالودهٔ و اساس ادبیات و به صورت خاص «ژانر رمان» برای باختین و بوطیقای

اوست. بررسی باختین از مسیر تحول رمان اروپایی، *تحلیل و نقدی تاریخی* است. باختین با رجوع به متن‌های ادبی مورد بررسی‌اش نشان می‌دهد که در دوران‌های گوناگون صورتبندی زمانی-مکانی این آثار چگونه جهان اجتماعی، رابطهٔ انسان با خودش و دیگران و همچنین رابطه انسان با جهان را بازنمایی می‌کنند. به عنوان نمونه از نظر باختین: «دنیای مکانی-زمانی رابله، جهان هستی نوپای رنسانس بود. این دنیا پیش از هر چیز، جهانی فرهنگی و تاریخی با جغرافیایی کاملاً دقیق بود. به علاوه جهان مزبور، کل عالم را که علم ستاره شناسی شناسانده بود، در بر می‌گرفت. انسان می‌توانست و می‌بایست بر کل این جهان مکانی فائق آید. انگاره‌های فتح فناورانه جهان نیز داری شالودهٔ فرهنگ عامه‌ای هستند...گویی رابله در رمان خود پیوستار زمانی-مکانی جهان شمول و کاملاً نامحدود حیات بشری را در مقابل دیدگان ما می‌گشاید و این امر با عصر اکتشافات مهم جغرافیایی و ستاره‌شناسی که در راه بود، کاملاً مطابقت داشت»(باختین، ۱۳۹۰:۳۲۳). این بیان صریح و فشرده، نگاهی عینی و تاریخی را در مورد شرایط به وجود آمدن اثر ادبی یا رمان، در پیوند و قرابت بنیادین با شرایط مادی و معاصر هر اثری را با توجه به پیوستار زمانی-مکانی اثر در ارتباط با پیوستارهای بیرونی یا جهان واقعی را نشان می‌دهد.

۲: رهیافت نظری و روش پژوهش

ادبیات و به صورت خاص ژانر رمان تاریخ است و باختین تاریخ‌نگار. مطالعه و تحلیل‌های باختین از انواع ادبی در طول تاریخ، محدود به مطالعهٔ ادبیات نمی‌ماند؛ بلکه همزمان تاریخ‌نگاری است. از نظر تودورف انواع ادبی یا ژانرهای ادبی که باختین مطالعات خود را بر آن‌ها بنا نهاده است از تاریخ ادبیات به وجود می‌آیند. «در طول تاریخ، از آغاز تا کنون، آثاری بجای مانده است و این آثار بر اساس الگوهایی که شمارشان چندان نیست در گروه‌های مشخص قرار می‌گیرند. این یک امر داده شدهٔ تجربی است... بنابراین، عملکرد باختین حاکی از پایبندی وی به تاریخ تحلیلی و از این فراتر، پایبندی وی به این عقیده است که مطالعات ادبی بخشی از مطالعه تاریخ را تشکیل می‌دهند»(تودورف،۱۳۹۳:۱۴۶). در اثر این نگاهِ باختین، رهیافت نظری و روش این مقاله، و همچنین روش تاریخ‌نگاری مُلهم از باختین مطالعهٔ ما در باب رمان-تاریخ‌نگاری را هدایت می‌کند.

به این منظور دو جستار مهم: «حماسه و رمان، و اشکال زمان و پیوستار زمانی-مکانی در رمان» که در کتاب تخیل مکالمه‌ای گردآوری شده‌اند راهنمای ما خواهند بود. در ابتدا بهتر است دو مفهوم «حماسه» و «رمان» -که صرفاً محدود به دو نوع ادبی نیستند، بلکه دو نوع متفاوت جهان‌بینی نیز تلقی می‌شوند- را چونان دو نقطهٔ مبدأ، اما نه ثابت و ایستا در نظر داشته باشیم. نقاطی که نمی‌توان آن‌ها را صرفاً در دو سر طیف قرار داد و متن یا تاریخ را بر اساس

دوری یا نزدیکی به هر کدام از این دو نقطه را مورد بررسی قرار داد. پویایی این دو نقطه که اساس و محور نگاه و روش باختین به متون ادبی و تاریخ است، نافی خطی بودن و سیر تکاملی متون ادبی و تاریخ است. بدین معنا نمی-توان حماسه را صرفاً نقطه‌ای مبدأ در گذشته و خاص متون گذشته دید و رمان را مختص زمان حال؛ بلکه حرکت و دگرگونی همیشگی تاریخ مادی نشان داده است که احتمال حضور حماسه در زمان حال و حتی بازنمایی آینده در متون ادبی، تاریخ و تاریخ‌نگاری همانقدر محتمل است که حضور رمان در گذشته و متون آن. افزون بر این، حماسه و رمان در کنار دو مفهوم مشتق از آن‌ها یعنی حماسی و رمان‌وارگی بیانی از شرایط بیرون از متن ادبی هستند. به این معنا جهان اجتماعی با تمامی روابط آن و یا نگاه به تاریخ و تحریر تاریخ‌نگاری را می‌توان با توجه به شکل حماسی یا رمان‌وار بودن مورد مطالعه قرار داد.

در جستار اشکال زمان و پیوستار زمانی-مکانی در رمان با زیر عنوان: یاداشت‌هایی دربارهٔ بوطیقای تاریخی، باختین با تمرکز و کانونی کردن مسائل زمانی-مکانیِ بازنمایی شده در ادبیات و روایت‌های ادبی در دوران‌های مختلف، مسیر تحول مدام درک و دریافت انسان‌ها از جهان را نشان می‌دهد. بر این اساس مسیرهای تاریخ بشری به واسطه بازنمایی اشکال زمانی-مکانی در ادبیاتْ و به میانجی و در ارتباط با اشکال مادی جهان اجتماعی موجود در ادوار مختلف بوده است. اهمیت تحلیل بر مبنای پیوستار زمانی –مکانی از نظر باختین بدین صورت است: «آن چه انسجام هنری یک اثر ادبی را در رابطه با واقعیتی حقیقی رقم می زند، پیوستار زمانی- مکانی اثر است. بنابراین در هر اثر ادبی، پیوستار همواره حاوی بُعدی سنجشی است که فقط در تحلیلی انتزاعی می‌توان آن را از کلیت پیوستار زمانی - مکانی هنری جدا کرد. در ادبیات و هنر تعینات زمانی و مکانی را نمی توان از یکدیگر جدا کرد و این دو همواره تحت تأثیر احساسات و ارزش‌ها قرار دارند. البته تفکر مجرد می‌تواند زمان و مکان را به صورت دو مقوله مجزا در نظر گیرد و جدا از احساسات و ارزش‌هایی که با این مقولات پیوند خورده اند، زمان و مکان را درک کند. اما ادراک هنری پویا (که البته در برگیرنده تفکر نیز هست، اما تفکر مجرد در آن جایی ندارد) قائل به چنین تقسیم بندی‌هایی نیست و این گونه چند پارگی‌ها را مجاز نمی‌داند. ادراک هنری پویا، پیوستار زمانی- مکانی را با همه کلیت و جامعیتش در بر می گیرد. هنر و ادبیات به میزان مختلف و در محدوده های گوناگون با ارزش‌های پیوستاری آمیخته‌اند»(باختین، ۱۳۹۰:۳۲۴-۳۲۳). این نقل قول از باختین به روشنی نشان می‌دهد که پیوستار زمانی-مکانی هر اثر ادبی بنیان و مبنای ساخت و تحلیل آن است. هر اثری [ادبی] پیوستار یا پیوستارهای زمانی-مکانی را در درون خود دارد که نمی‌توان آن را با پیوستارهای زمانی-مکانی از پیش موجود نام‌گذاری کرد و تطبیق داد.

روش مطالعه باختین از آثار ادبی و بصورت خاص رمان به ما آموزش می‌دهد که چگونه شکلی از زمان را به واسطهٔ مکانی بفهمیم که داستان، طرح و گره‌های داستان و روایت در آن جریان دارند. در ادامه می‌توان مهم‌ترین خصایص پیوستار زمان–مکان از نگاه باختین را بدین صورت بیان کرد:

زمان–مکان رکن اصلی و محوری بازنمایی ادبی و به ویژه رمان است. هیچ داستانی را نمی‌توان جدا از زمان–مکان آن فهمید. این دو عنصر، پایه و اساس تمام روایت‌های انسانی چه در ساحت تخیل و چه در شرایط واقعی هستند.« هیچ یک از دو مقولهٔ مزبور بر دیگری ارجحیت ندارد و هر دو دارای وابستگی متقابل هستند. پیوستار زمانی–مکانی نگرشی است که متون را مانند عکس رادیولوژی بررسی می‌کند؛ عکسی که نشانگر عوامل مؤثر در نظام فرهنگی است که سر منشأ متون مزبور بوده‌اند»(هالکوئیست و امرسون، ۱۳۹۰:۵۳۶). هر مکانی بیان‌کنندهٔ شکلی از زمان است؛ هر شکل از زمان نیز بیانی از یک مکان، یا یک جهت و یا بیانی از حرکت یا ایستای و سکون است. به این معنا زمان بُعد چهارم مکان است. در کنار مفاهیم طول، عرض و ارتفاع، بعُد چهارمی به نام زمان–مکان وجود دارد. یعنی برای توصیف کامل یک رویداد، به چهار بعد نیاز داریم: سه بعد مکانی و یک بعد زمانی. این دیدگاه به ما کمک می‌کند تا حرکات و تغییرات جهان، انسان و پدیده‌ها را بهتر درک کنیم. به عبارتی، زمان فقط یک بعد خطی نیست، بلکه بخشی از ساختار کلی جهان است که بر تعاملات و حرکت‌ها تأثیر می‌گذارد.

اشکال زمان–مکان هر اثر ادبی، آفریدهٔ شرایط مادی دوران خاص خود هستند؛ هر دورانی راهبردهای تخیل و الگوهای ویژه‌ای از زمان–مکان در اثر ادبی را به وجود می‌آورد. اشکال زمان–مکان، اشکالی تاریخی هستند، نه ازلی–ابدی و نه پیشینی‌اند؛ بلکه در هر دورهٔ تاریخی با توجه به شرایط مادی دگرگون می‌شوند. تفاوت جهان رابله-ای با جهان شوالیه‌ای قرون وسطا و جهان یونانی بیانِ روشنی از این مسئله‌اند. این مفهوم در پیش‌پا افتاده‌ترین تجلیات فرهنگی از داستان‌های روزمره زندگی تا غنی‌ترین اشکال ادبی حضور دارد نه در اشکال پیشینی شناخت و آگاهی انسان. اشکال زمان–مکان صرفاً شاخص‌هایی برای بیان و توضیح عناصر تخیل روایی نیستند، این اشکال بازنمایی کنندهٔ انواع شرایط تاریخی–اجتماعی و جهان‌بینی‌اند. اشکال زمان–مکان نه تنها بیان‌گر تحول و دگرگونی ادبیات و تاریخ ادبیات هستند، بلکه تحول و دگرگونیِ تاریخ اجتماعی را نیز بیان می‌کنند.

پیوستاری بودن زمان–مکان، افزون بر کشیدنِ خط بطلان بر نگاه بازتابانه به ادبیات، تقاطع و محورهای زمان–مکان در اثر ادبی را به جهانِ تاریخی واقعی، نویسندگان و خوانندگان در شرایط متفاوت زمانی و مکان پیوند می‌دهد. هر دورهٔ تاریخی اشکال متنوعی از الگوهای زمان–مکان را در بطن خود دارد که نویسندگان آن دوره بر اساس هستی

اجتماعی خاص خود یک یا چند الگوی زمانی-مکانی را در اثر ادبی بازنمایی می‌کنند. الگوهای زمان-مکان در اثر ادبی در پیوند با الگوهای زمان-مکان جهان تاریخی قرار دارند؛ پیوند دو سویه این الگوها هم سازگار و هم متناقض است.

جدایی مکانیکی مفاهیم نظری و روش مطالعه باختین از یکدیگر به انتزاع منجر خواهد شد. «آن چه انسجام هنری یک اثر ادبی را در رابطه با واقعیتی حقیقی رقم می‌زند، پیوستار زمانی- مکانی اثر است. بنابراین در هر اثر ادبی پیوستار همواره حاوی بُعدی سنجشی است که فقط در تحلیلی انتزاعی می‌توان آن را از کلیت پیوستار زمانی - مکانی هنری جدا کرد. در ادبیات و هنر تعینات زمانی و مکانی را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد و این دو همواره تحت تأثیر احساسات و ارزش‌ها قرار دارند. البته تفکر مجرد می‌تواند زمان و مکان را به صورت دو مقوله مجزا در نظر گیرد و جدا از احساسات و ارزش‌هایی که با این مقولات پیوند خورده‌اند، زمان و مکان را درک کند. اما ادراک هنری پویا (که البته در برگیرنده تفکر نیز هست، اما تفکر مجرد در آن جایی ندارد) قائل به چنین تقسیم بندی‌هایی نیست و این گونه چند پارگی‌ها را مجاز نمی‌داند»(باختین،۱۳۹۰:۳۲۵). زمان-مکان در هر اثر ادبی، کانونِ سازماندهی وقایع روایی اصلی در رمان است. گرهٔ روایت داستان در کانون‌های زمانی-مکانی بسته و گره-گشایی می‌شود. همانطور که زمان به واسطهٔ مکان دیدنی و قابل روئیت می‌شود، مکان نیز جان می‌گیرد و زمانمند می‌شود. زمان-مکان به مثابه زمینهٔ بنیادین اثر ادبی، نه تنها شکل بازنمایی روایت را تعیین می‌کند بلکه خود زمان-مکان برای خواننده هم بازنمایی می‌شود. اگر مکانی همانند اتاق پذیرایی در رمان واجد زمانی ایستا، صُلب و بی-حرکت است؛ مکانی مانند پلکان، یا جاده نمایانگر زمانِ در حرکت است. درهم‌تنیدگی زمان-مکان نه تنها وقایع داستان، بلکه زبان، روحیه، احساسات و تصمیم‌های انسان‌ها را متعّین می‌کند. انسانِ نشسته در اتاق، با انسان در خیابان متفاوت است؛ تفاوتی که در نتیجه شکل و جریان زمان حاصل می‌شود. بنابراین روش این مقاله بر اساس فهم چگونگی تنظیم زمان-مکان یک اثر ادبی خواهد بود. آنچه از پژوهش تاریخی باختین برای ما حائز اهمیت است خصایص دو شکل پیوستار زمانی-مکانی «زندگی‌نامه و قعله» در جهت بررسی داستان شازده احتجاب خواهد بود البته این مسئله نه در تطبیق جزء به جزء آن‌ها با مسئله مورد پژوهش این مقاله، بلکه با الهام از آن‌ها و روش بکارگیری‌شان.

۳: تحلیل شازده احتجاب بر پیوستار زمانی-مکانی: راوی-خفیه‌نویس

«شازده احتجاب توی همان صندلی راحتی‌اش فرو رفته بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد...سر شازده زیر بود، روی ستون دست‌هایش. دست‌هایش می‌لرزید. پیشانی‌اش سرد شده بود. صبح کاذب همه اتاق را روشن کرده بود و از دور دست‌ها خروس‌ها می‌خواندند. شازده عوعوی سگ‌ها را شنید و صدای حرکت چرخ‌ها را روی قالی و بعد صدای باز و بسته شدن در را»(گلشیری:۱۳۸۴). این گزارش راوی داستان از آغاز و فرجام زندگی شازده احتجاب است. از همان ابتدا تا پایان داستان، تنها صدای راوی داستان را می‌شنویم که شازده را بر صندلی راحتی نشانده است و اندکی از وضعیت بیرونی و درونی شازده احتجاب را برای ما توصیف می‌کند. او [روای] شازده احتجاب را در همان آغاز به صندلی راحتی‌اش متشبه می‌کند: «مثل صندلی راحتی‌اش آرام نشسته بود»(۹).[شازده] فرو رفته در صندلی راحتی‌اش، بسان جسمی خاموش و تکیده، بیماری مسلول است با جسمی نحیف و تبی بی‌امان و سرفه‌های هرزگاهی که در نهایت با مرگی طبیعی می‌میرد. گزارشی که راوی از شازده احتجاب بر ما می‌خواند، نه تنها امکان هر کنش و ابتکار عملی را از او سلب کرده است، بلکه قائل به هیچ حرکت و کنشی، و هیچ صدا و سخنی مگر سرفه‌های خشک و کشدار برای شازده احتجاب نیست.

از آغاز تا پایان رمان، این صدا و نگاه راوی است که در شکلی آماسیده تمام رمان را دربرگرفته است؛ ما هر آنچه را در این داستان می‌شنویم و می‌بینیم از زبان و چشم راوی داستان می‌بینیم و می‌شنویم. او با شگرد تک‌گویی درونی غیر مستقیم، نه تنها شازده احتجاب را به ابژه‌ای برای بیان گزارش خود تبدیل کرده بلکه او را علیل و مفلوج بر صندلی نشانده که از آغاز تا پایان، نابینا و زبان بسته می‌نماید. این موضع راوی، یادآور همان موضع اجداد والاتبار شازده احتجاب در مورد محکومین زندانی در سیاهچال است. «پوست سر را باید کند و گرنه بو بر می دارد، آن هم در طول آن همه راه و این راه‌های ناامن. وقتی سر را پر از کاه کردند و به حضور اقدس ما آوردند چطور می‌توان فهمید که پشت آن پیشانی و آن حلقه‌های گشاد و خالی چشم‌ها و آن دهان بی‌دندان چه می‌گذشته است؟ شاید به همین دلیل بوده که اجداد والاتبار محکوم را اول می‌انداختند توی سیاهچال. و شاید چون نمی‌توانستند از روزن و یا حتی از درز در نگاه کنند خفیه نویسی بر محکوم می‌گماشتند تا تمام حرکات و حرف‌های او را بنویسد و شب به شب به عرض برساند»(۱۰۲). راوی داستان شازده احتجاب دُرست همانند خفیه‌نویسانْ گزارشی را به خواننده ارائه می‌دهد که در آن هیچ صدا و نگاهی را نمی‌توان موضعی غیر از آنچه جایگاه و مقام راوی–خفیه‌نویس باشد در نظر گرفت. صدای راوی در تمام داستان–از آغاز تا پایان– آنچنان حاکم و قاطع بر شازده خوانده می‌شود که تلقینِ بر میّت. راوی همانند خفیه‌نویسان که در تاریکی می‌نشستند و احوال محکومان را گزارش می‌دادند احوال شازده را

شرح و تفسیر می‌کند. آنچه در گزارش بازجویانهٔ راوی به ما ارائه می‌شود استنطاقی یک طرفه و[به ظاهر] آشفته و سیال است که زمان حال و گذشته را در شکلی درهم ریخته از ذهن و یاد شازده می‌گذراند. هیچ شخص یا شخصیتی در این داستان حضور ندارد مگر صدای راویِ در پرده.

بر این اساس، ما صدای راوی را تنها شخصیت این داستان می‌دانیم. تأکید بر شخصیت داشتن صدای راوی و نه خود راوی در پرده، مسئله‌ای است که در ادامه سعی خواهیم کرد ابعاد آن را آشکار کنیم. به این منظور، تنها با دنبال کردن صدای راوی و ابعاد گزارش او، با توجه به پیرنگ داستان بررسی خود را ادامه خواهیم داد تا به این واسطه بتوانیم ویژگی‌های شخصیتی صدای او [راوی] این داستان بهتر را بشناسیم.

همانطور که پیش‌تر گفتیم، در این داستان تنها با یک شخصیت، یعنی صدای راوی مواجهه هستیم. صدای او با نفوذ در ذهن شازده احتجاب‌اش، بجای شازده به یاد می‌آورد و سخن می‌گوید. تمام داستان بر محور یادآوری‌های ساخته شده برای شازدهٔ محتضر استور است. شیوه ارائه راوی از سیر یادآوری‌های جاری شده بر خاطر شازده احتجاب با عدول از منطق نظم زمانی، به ظاهر آشفته می‌نماید؛ اما این آشفتگی در منطقی مشخص از یک نوع زمان، یا به بیان بهتر یک نوع پیوستار زمانی-مکانی نظم می‌یابد. نظمِ آشفتگی ظاهری یادآوری‌های شازده، نظمی مستحکم و طبیعی است که با کمرنگ کردن و محو تدریجی زمان تاریخی، شکلی از زمانِ ازلی-ابدی [گذشته مطلق] را می‌سازد. زمانی که از ابتدایی ناپیدا، تا زمان حال و آینده‌ای ناکجا در تداوم است و صدایی مستور و مُحتجب همواره آن را بر ما می‌خواند. شکل این نوع از زمان را «زمان گذشته یا گذشته مطلق» می‌نامیم؛ این شکل از زمان در داستان شازده احتجاب بر اساس پیوستار زمانی-مکانی «زمان زندگی‌نامه‌ای و زمان قعله» استوار شده است که در ادامه تلاش خواهیم کرد با توضیح شکلی آن و آوردن واقعیت‌های داستانی گوشه‌هایی از آن را آشکار سازیم.

مکانی که روایت یا گزارش داستان در آن جریان دارد بر اساس نشانه‌ها، قراین و دلالت‌های درون داستان، عمارتی است اشرافی، بازمانده از خاندان و شازده‌هایی درگذشته. اما هیچ معلوم نیست ویژگی‌های مشخصهٔ یا خاص عمارت شازده چگونه است. صرفاً عمارتی اشرافی است که می‌تواند در هر مکانی باشد. به این معنا ما در برابر عمارت اشرفی یا مکانی هستیم که می‌تواند هر مکانی باشد. فقدان ترسیم ویژگی‌های عمارت شازده احتجاب، مکان داستان را به مکانی کُلی و انتزاعی تبدیل کرده است. بی اهمیت بودن مشخصات دقیق این مکان، معنایی کلی به داستان و شکل روایت آن می‌بخشد؛ این مسئله در کنار تزاید دلالت‌های زمانی داستان، که از ابتدا تا انتها آکنده به یادآوری

است، غلبه زمان بر مکان را به ما القا می‌کند. در کنار اشاره‌های جزئی به اوصافی همانند زمانی، مکانی، گذشته، یا شازده با اسم مشخصِ خسرو یا خسرو خان، کلفتی به نام فخری و زنی به نام فخرالنساء و اجدادی که القاب و اوصاف آن‌ها بر اسم واقعی‌شان غلبه دارد، نمی‌توان خاص بودن هیچ‌کدام و هیچ چیز را در این داستان تأیید کرد. با این اوصاف، داستان شازده احتجاب دال برکلی بودن همه چیز است. وجه تسمیه «شازده احتجاب» و اسم خاص «خسرو یا خسرو خان» برای او، که نام دیگر شاه و شازده را دلالت می‌کند مسئله کلی بودن همه چیز، از اسامی افراد گرفته تا زمان و مکان را بازتاب می‌دهد. «زمانی»، «مکانی»، «گذشته‌ای»، «شازده‌ای» و ... ، افزون بر کلی بودن زمان و مکان، اشخاص رمان را هم به مفهومی کلی بدل می‌کند.

مکانی که روایت یادآورهای شازده در آن رخ می‌دهد اتاقِ دراندشتی است در عمارتی اشرافی بازمانده از اجدادِ درگذشتهٔ او. برای ما اهمیت رابطهٔ این دو، یعنی رابطه مکانی که در آن زمان‌هایی برای شازده احتجاب به یادآورده می‌شوند و از طرف دیگر شکلی از زمان است که در چنین مکانی امکان روئیت آن وجود دارد. مکان و زمان در چنین فضایی در انطباق با هم‌اند. پیوند زمان و مکان در این متن، که ما به پیروی از باختین آن را پیوستار زمانی-مکانی نامیدیم، بدین قرار است: «در پیوستار زمانی - مکانی ادبی و هنری، شاخص‌های مکانی و زمانی در یک کلیت بسیار سنجیدهٔ عینی با هم می‌آمیزند. گویی زمان متراکم می شود، جان می‌گیرد و هنرمندانه قابل رؤیت می-شود. به همین ترتیب مکان نیز به نسبت تغییرات زمان، پیرنگ و تاریخ، از خود حساسیت و عکس‌العمل نشان می-دهد. ویژگی پیوستار زمانی - مکانی هنری همین تقاطع محورها و پیوند شاخص های آن-هاست»(باختین، ۱۳۹۰:۱۳۷-۱۳۸). به این اعتبار است که می‌توان زمان حال یادآورهایی که روای بر زبان شازده احتجاب جاری می‌کند را در پیوند با «زمان گذشتهٔ مطلق» و منطق آن توضیح داد. در این مکان زمان حال داستان در معنای متداول کلمه تنها محدود به توصیف شازده احتجابِ فرو رفته در صندلی راحتی با سرفه‌های هرزگاهی و تبی مداوم و سری فروافکنده بر ستون دستانش نیست؛ بلکه گستره این زمان از نخستین اجدادی که در یادِ او حضور دارند تا واپسین لحظات احتضارش را در بر می‌گیرد.

در این مکان هیچ گره‌ای در داستان بسته نمی‌شود که انتظاری برای باز کردن آن در خواننده واقع شود؛ همانطور که هیچ گره‌ای در یادآوری‌های شازده بسته نمی‌شود. گویی همه چیز آشکار و برملا شده است و تنها نیاز به صدایی است که گزارشی از آن را بر ما بخواند. در همین راستا است که نه دیدار تازه‌ای در رمان شازده احتجاب به وقوع می‌پیوندد، نه کسی از بیرون به درون داستان و جهان شازده احتجاب وارد می‌شود؛ همه آشنای هم‌اند. تمام

اشیاء توصیف شده در داستان اشیایی آشنا هستند. اشیایی که در طول و عرض زندگی چند نسل پیش از شازده تا زمان کنونی زندگی او حضور داشته‌اند.

این مسئله در پیوستار زمانی-مکانی خانه یا همان قلعه به عنوان مکانِ بسته‌ای که داستان در آن جریان دارد امری طبیعی است. تمام یادآوری های تدوین شده برای شازده از گذشته، از اجداد و از تمام اعمال و کردار آن‌ها، خاطرات و یادهایی آشنا و شناخته شده‌ای برای شازده محسوب می‌شوند. هیچ کدام از یادآوری‌های او، خاطراتی مسکوت مانده، یا سرکوب شده و سرپوش گذاشته نیستند؛ حتی رابطهٔ جنسی او در کودکی با منیره خاتون. تمام آن چیزی که از رابطه منیره خاتون با شازده یادآوری می‌شود، قبلاً در همان زمان گذشته بر ملا شده و داغ خورده بود؛ داغی که البته تنها نصیب بختِ برگشته منیره خاتون می‌شود. هیچ درنگ و ابهامی در یادآوری‌های تدارک دیده برای شازده یافت نمی‌شود؛ گویی هر آنچه در گذشته با قطعیتی مطلق و گریزناپذیر رخ داده است؛ در قطعیت مطلقِ دیگری به یاد او آورده می‌شود.

تنظیم دایره‌ای زمان از جد کبیر تا شازده احتجاب، منطقِ تزلزل ناپذیر، ثابت و منجمد یادآوری‌ها شازده و گزارش-گر او را آشکار می کند. در لحظه‌ای که همه حضور دارند؛ حتی اجداد و درگذشتگان نشسته در قاب عکس‌ها و اشیایی که گواهی بر زمان هستند، فخرالنساء وارد اتاق شازده می‌شود تا زمان‌های گوناگون را در شکلی هماهنگ به واسطه ساعت‌های گوناگون تنظیم کند. «ساعت جد کبیر را برداشت کوک کرد. صدای تیک و تاک بلند شد ساعت پدر بزرگ و پدر را و بعد ساعت‌های جیبی را هم کوک کرد. گفت: «فخری، چرا ایستاده ای؟ کمک کن ببینم.» فخری کمک کرد، من هم کردم. ساعت پدر بزرگ زنگ زد، بلند و مقطع فراش‌ها آمدند. پنج تا بودند، بلند قد، با سبیل‌های چخماقی دست به سینه تعظیم کردند و برگشتند. فخر النساء گفت:«ملاحظه فرمودید، شازده جان؟ این را، حتماً، شارژدافر روس پیشکش حضور انور اقدس کرده» با انگشت گرد حاشیه پائین ساعت را پاک می کرد. گفتم: «فخر النساء، من دارم کلافه میشوم.» آن‌همه عقربه روی صفحه‌ها تکان می خوردند. صدای تیک و تاکشان در هم و مداوم بود. سربازهای تفنگ به دست هم آمدند. فخر النساء خندید. پا به زمین کوبید و سلام نظامی داد»(۱۱). در این بخش از گزراش راوی می‌بینیم که زمان‌های گوناگون بر محورِ زمانی یکدست کوک می‌شوند؛ واسطهٔ همسانی زمان‌های گوناگون ساعت‌های مختلفی‌اند که هر کدام متعلق به کسانی خاص در زمان‌های مختلف بوده‌اند. هم‌نوایی کوک شدهٔ آن‌ها هیچ زمان خاص و مشخصی را دلالت نمی‌کند؛ گویی زمانی ناشناخته یا سری و رازآلود در کار است که هیچ گریزی از آن نیست. این شکل از زمان، زمان ازلی-ابدی یا همان گذشتهٔ مطلق است

که راوی آن را به نخی بی‌انتها و کلافی سردرگم در پهنای شب همسان می‌کند. گزارشِ خاطرات شازده احتجاب، در بطن زمانی یکدست و بدون نوسان، و در قرین با مکانی محصور، ثابت و منجمد شده به یاد او آورده می‌شوند. یکدست بودن زمان‌های به یادآورده شده در مکانی بسته، فرکانسی انعکاسی به گزارش یادآوری‌های شازده، و البته صدای راوی می‌دهد. انعکاسی که نه تنها یادآوری‌های گذشته، بلکه مشخصات زمان حال او را نیز تعیین کرده است.

این شکل از زمان تنظیم شده دَوران سرگیجه آوری است بر چرخه‌ای ابدی. چرخه‌ای بودن زمان در ساده‌ترین معنایش تغییرناپذیری است. تمام ساعت‌ها در تیک‌وتاکی هماهنگ و هم‌نوا با هم تنظیم می‌شوند. هم‌نوایی آن‌ها در یک لحظهٔ واحد خبر از انطباق ازلی ابدی زمان و مالاً تاریخ می‌دهند. گویی همواره چنین بوده است؛ بدون هیچ نقطهٔ شروع، دگرگونی و دگرسانی. گویی همه چیز بر مدار طبیعی خود در حالتی منجمد شده قرار دارد. انتظام زمان‌های گوناگون در یک زمان واحد، عدم تباین بین آنچه بوده و آنچه هست، انعکاس یادآوری‌های راوی در صدای شازده، انعکاس صدای شازده در صدای فخرالنساء و تسلسل بی‌پایان هم‌دستی ضمیر جمعی یادآوران است که صدایی واحد، یادی یکسان، گذشته و زمانی یکدست را بر محور صدایی واحد که همان صدای راوی داستان باشد به وجود می‌آورند. نه صدایی‌ْ صدای دیگری را روشن می‌کند، نه زمانی زمان دیگر را. هر آنچه به یاد آورده می‌شود در برابر آینه‌های دردار بازتابانده می‌شود. همه چیز در این دنیا تمام شده و رخنه‌ناپذیر است. اگر دایره را به معنای توصیف هندسی از زمان حماسی یا همان زمان گذشتهٔ مطلق در نظر بگیریم، تمام‌شدگی این جهان را نمی‌توان صرفاً به معنای صریح، به «پایان» تقلیل داد. پایان در این جهان به معنای تغییرناپذیری است نه فرجام و پایان به معنای صریح آن؛ گذشتهٔ مطلق حضور دارد و رخت برنمی‌بندد.

شازده احتجاب در حالتی تکوین یافته و بدون تغییر و دگرگونی به تصویر کشیده می‌شود.«چنین فردی دارای شخصیتی تکوین یافته و شکل گرفته است... هر آن چه شکل گیری آن خاتمه یافته و به کمال رسیده باشد به مقوله‌ای پیش ساخته مبدل می شود که امیدی به تغییر و اصلاح آن نیست. همهٔ شخصیت چنین فردی ـ از ابتدا تا انتها ـ پیش روی ما قرار دارد و تغییری در او مشاهده نمی‌شود. همه توانایی‌ها و استعدادهای بالقوه‌اش در موقعیت‌های اجتماعی، سرنوشت و حتی قیافه ظاهری او کاملاً تحقق یافته‌اند. خارج از حیطه این سرنوشت و موضعِ از پیش تعیین شده برای او، چیزی وجود ندارد. چنین فردی نمی‌تواند چیز دیگری باشد و در واقع شخصیت او دقیقاً همان چیزی است که می‌توانسته باشد، نه امکان‌های بی‌شماری که انسان در طول و عرض زندگی‌اش می‌توانست به آن دست

یابد. در گزارش راوی، همهٔ ابعاد وجودی شازده احتجاب در معرض دید قرار می‌گیرد و آشکارا اعلام می‌شود. «دنیای باطنی شخص، خصوصیات ظاهری و رفتار و کردارش در یک صفحه واحد قرار گرفته اند. نظر او نسبت به خودش دقیقاً مشابه نظری است که دیگران – مردم و جامعه‌اش، سراینده حماسه و مخاطبان - نسبت به او دارند»(باختین، ۱۳۹۰: ۷۰).

هیچ چیز نمی‌تواند تغییر پیدا کند. سرنوشت همه چیز و همه کس مقدر شده است. زمان وگذشته تغییرناپذیراند؛ روایت آن هم در داستان نشان از تغییر ناپذیری است. علی رغم گذشت زمان، از جد کبیر تا شازده احتجاب، گویی همه چیز بر محوری ثابت در حال گردش بوده است. دلالت روشن این گردش و دَوران بر محوری ایستا را در توصیفِ زمان جدکبیر می‌بینیم: او [جدکبیر] برای تنبیه پسر بچه‌ای بازیگوشْ که به کبوترپرانی مشغول بوده و درس و مکتب را به هیچ گرفته بود، می‌گوید: « قول می‌دهی که بعد از این به فرمان مادرت باشی؟ و شلاق را می زند روی ساق چکمه‌اش. شازده هم زد. مادرِ پسر که می‌بیند پسرش فقط خرخر می‌کند می‌گوید: «نمی دانم چی چی عالم از سر تقصیراتش بگذرید به چی چی مبارکتان ببخشیدش.«جد کبیر هم داد می‌زند: «نُبر، میر غضب!» میر غضب هم می‌بُرد و سر بریده را می‌اندازد جلو پای جد کبیر. شازده گفت: «هیچ میر غضبی تا آن روز نشنیده بوده: نُبر ...»(۸۱). یادآوری این واقعه در صدای جاری شدهٔ زمان واپسین شازده دال بر همان چرخهٔ منجمد شدهٔ زمان است.

خسرو یا خسروخان پسر سرهنگ احتجاب، نوه شازده بزرگ، نبیره جد کبیر افخم امجد، بخشی از حلقهٔ زنجیر جسمی و زیستی خاندانی ولاتبار را تشکیل می‌دهد با کمترین تفاوت. حتی اقضاء زمان زندگی –زمان زندگی‌نامه-ای- هم نتوانسته است زندگی مقدر آن‌ها را تغییر دهد. چرخه‌ای بی‌انتها که در نهایت شازده را به ماری تبدیل کرده است که دم خویش را به دندان بگیرد. جد کبیر با ظلم و جور و کشتن رعیت‌ها، پدر بزرگ که علاوه بر این‌ها، مادر و برادر خود را نیز می‌کشد؛ زمانی که به پدر، یا همان سرهنگ احتجاب می‌رسیم او را در کسوت لباس نظامی می‌بینیم که در مقیاسی گسترده‌تر مردم را در خیابان به مُسلسل بسته بود. اینک نوبت خسرو خان یا همان شازده احتجاب است؛ او علی‌رغم اینکه می‌گوید:« نه، من توی این مسابقه(اجدادی) چیزی نمی شوم»، می‌بینیم که ناظر مرگ و به نوعی قاتل فخرالنساء بوده است؛ فخری را می‌کشد تا از او فخرالنساء بسازد.

فرو رفتن شازده در صندلی اجدادی در عمارتی کهنه و رو به زوال در کنار فضایی تب‌آلود و هذیانی، تغییرناپذیری و تقدیر هم چیز را نشان می‌دهد. گویی هیچ رخداد و تغییری از زمان جد کبیر تا شازده احتجاب واقع نشده است.

«شازده احتجاب می‌دانست که فایده‌یی ندارد که نمی‌تواند، که پدر بزرگ همیشه مثل همان عکس سیاه و سفیدش خواهد ماند: مثل پوستی که توی آن کاه کرده باشند؛ سطحی که دور از او و در آن همه کتاب و عکس و روایت-های متناقض به زندگی‌اش ادامه خواهد داد. اما می‌خواست بداند، به خاطر خودش و فخرالنساء هم که شده بود می-خواست بفهمد که پشت آن پوست، پشت آن سایه روشن عکس و یا لابلای سطور آن‌همه کتاب... و بلند گفت: باید کاری بکنم...و سرفه کرد، بلند و کشدار و فهمید که نمی‌تواند و رها کرد تا پدر بزرگ همچنان عکسی بماند نشسته بر تختی یا بر پشت اسبی رام، و یا پشت آن تودهٔ گوشت بی شکل و زنده و خندان»(۱۷-۱۶). هیچ روایت متناقضی به جزء آنچه راوی داستان بر خاطر شازده احتجاب جاری ساخته وجود ندارد؛ خواست شازده احتجاب در قرین با وضعیت‌اش در قرین با زمان-مکان داستان، تنها در سطحِ ذهنی باقی می‌ماند.

یکی از مهمترین حلقه‌های اتصال شازده احتجاب با اجداد درگذشته اما حاضرش، وارث بودن اوست. شازده وارث همه چیز است. از تب و بیماریش، تا خانهٔ اجدادی و اثاثیه آن و حتی شکل رابطه‌اش با فخرالنساء/فخری؛ و البته صندلی راحتی‌اش -حتی بیماری و سل فخرانساء هم ارثی است- گفتم: «چه فایده ای دارد؟ این سل ارثی، پدر بزرگ، مادر بزرگ شازده، مادرش هم(۷۶). خط موروثی شازده احتجاب از سوزاندن، کشتن وگچ گرفتن آدم‌ها در زمان اجداد والاتبار به سوزاندن کتاب‌ها و گچ گرفتن گذشته و زمان حال زندگی او تبدیل می‌شود. ارثی بودن زندگی شازده احتجاب، تمام مسائل درونی و بیرونی او را بر محوری از زمان شکل می‌دهد که زمان او نیست؛ او نه تنها حمال زمان گذشته است بلکه متحمل گزارش راوی داستان می‌شود.

شازده احتجاب به عنوان آخرین حلقهٔ زنجیر زیستی اجداد ولاتبارش، هیچ شناخت، دانش و آگاهی از آن خود ندارد مگر آنچه متعلق به گذشتگانش باشد. منابع او سنت اجدادی و گذشته است نه زمان حال در حال حرکت و دانش و تجربهٔ زیسته او در زمان حال. شازده احتجاب تماماً در زمان گذشته ترسیم می‌شود. هیچ ارتباط ارگانیکی با زمان حال برای او در نظر گرفته نمی‌شود. گذشته چنان بر او سنگین است که تلاش‌های ترتیب داده شده برای او هیچ امکانی برای رهایی‌اش از زیر بار زمان اجدادی، سنت آن‌ها و تمام میراث‌شان به وجود نمی‌آورد. شازده احتجاب نه در زمان حال رو به آینده دوران معاصر بلکه در زمان گذشتهٔ بی پایان و ابدیت یافته‌ای به سر می‌برد که علی‌رغم تلاش برای خروج ظاهری از زیر یوغ اجداد والاتبارش،-با سوزاندن کتاب‌ها و نابود کردن اشیاء عتیقه اجدادی در قمار- نمی‌تواند از یوغ زمان گذشته یا همان زمان اجدادی خارج شود. این مسئله، یعنی عدم توانایی

شازده احتجاب برای خروج از «زمان گذشته»، در گزارش حاکمانه راوی-خفیه‌نویس که واپسین لحظات زنده بودنش را بر او می‌خواند تداوم می‌یابد.

جهان بازنمایی شده در رمان شازده احتجاب به تمامی در گذشته باقی می‌ماند؛ هیچ دلالت یا نشانه‌ای از حضور و جریان زمان حال را نمی‌توان در آن یافت مگر استمرار طبیعی زمان گذشته. رفت و آمدهای زمانی داستان علی‌رغم عدول از ارتباط خطی با یکدیگر و به زمان گذشته، در چنبره زمان گذشته باقی می‌مانند.گویی هیچ رهایی از گذشتهٔ ازلی وجود ندارد؛ حتی به رغم آنکه می‌بینیم عمارت اجدادی شازده احتجاب رو به زوال و فرسودگی است و اشیای عتیقهٔ بازمانده از اجدادش را در پای میز قمار بر باد داده است و در حال سوزندان کتاب‌های خاطرات اجدادی است، شازده احتجاب همچنان در چاه ویل سنت اجدادی و گذشته باقی می‌ماند. سنت و گذشته‌ای که شازده احتجاب در آن فرو رفته است زمان حال زیستن او را نیز بلعیده است.

راوی داستان، شازده احتجاب را در آخرین لحظات زندگی‌اش به ما نشان می‌دهد. ترسیم او از شازده بدانگونه است که حتی می‌توانست به جای شازدهٔ مسلول و متحتضر، قاب عکس، یا تنها صندلی او را در داستان تصویر کند و به واسطهٔ آن، گوشه‌هایی از زندگی شازده، اسلاف و خویشان او را بر ما بخواند. آنچه بر یاد شازده می‌گذرد، هیچ نسبتی با گسترهٔ زمان حال فرجام‌نیافته و همواره در حال دگرگونی ندارد. این را در مکان استنطاق راوی از شازده در اتاق دراندشت عمارتی اشرافی می‌بینیم. مکان استنطاق از شازده احتجاب در مستحکم‌ترین شکل ممکن خود باقی می‌ماند. تغییرات آن تنها در نسبت اشیای عتیقه و سوزاندن کتاب‌ها رخ می‌دهد. پابرجایی و تداوم مکان در ثابت-ترین شکل خود، تراکم و غلظت زمان ساکنِ فقدان حرکت و دگرگونی را ایجاب می‌کند.

از طرف دیگر، تطابق شازده احتجاب بی صدا و کنش با صندلی‌اش و فرو رفتن او در «زمان گذشته» یادآوری‌هایی بر او جاری می‌کند که به تمامی در ید زمان گذشته باقی می‌ماند. او صرفاً جسمی فیزیکی است که در صندلی راحتی فرو رفته است. صدایی بیرونی یا مرجع، یادآوری‌های شازده را رقم می‌زند. این صدا بر زبان شازده رانده می‌شود و به واسطه آن یا در خلال صدای شازده صدای فخرالنساء، و اندک صدایی از فخری را هم می‌شنویم. آنگاه در خلال و به واسطهٔ صدای شازده احتجاب صداهایی از گذشته بعید در معنایی زمانی آن یعنی صدای جد کبیر را هم می‌شنویم.

هم‌آویی چنین انطباقی با صدای چه کسی کوک شده است؟ گویی جهان داستانی شازده احتجاب از پیش ترسیم شده است؛ هیچ رخداد خاص یا اتفاقی غیر منتظره در سیر داستان را نمی‌توان انتظار داشت.

داستان با ترسیم دایرهٔ یادآوری‌ها شازده احتجاب آغاز می‌شود. یادآوری که شازده احتجاب در آن تنها نیست؛ راوی با هم‌دستیِ «زمان گذشته» دایره‌ای زمانی ایجاد می‌کند. یادآوری‌هایی که با پیوند زمان حال، یا یادهایی در زمان حال به گذشته، و گذشته به زمان حال فضایی چرخه‌ای به وجود می‌آورند. فضایی که بر محور آن شاهد تکرار زمان هستم.

شازده در به یادآوری گذشته‌اش تنها نیست؛ یادآوری های او تقسیم شده، متصل و مشترک است. یادآوری‌هایی که در این داستان شاهد آن هستیم فضایی چرخه‌ای ترسیم می‌کنند. شازدهٔ فررفته در صندلی راحتی و دیدار با مراد در سر شب، شازدهٔ مرده در آخرین لحظات که اندکی پیش از مرگ خبر مرگ خود را از مراد نشسته بر صندلی چرخدار می‌شنود. در این چرخه علاوه بر اتصال صدای راوی به صدای شازده، صدای فخرالنساء و فخری را نیز می‌شنویم که علی‌رغم میل به خروج از مدار صدای راوی و شازده احتجاب، در نهایت به همان مدار گره زده می-شوند. اتصال صدایی در این رمان به اینجا محدود نمی‌ماند؛ بلکه این اتصال طنینی از صدای جد کبیر، پدر بزرگ و پدر شازده، مادر و مادربزرگ، عمه‌ها و نهایتاً مراد را نیز در بر می‌گیرد. هم نوایی و هم‌صدایی یادهایی که توسط افراد متفاوت به یادآورده می‌شوند در اتصال با یکدیگرند؛ اتصال یادآوری‌های اشخاص مختلف به یکدیگر به اتصال زبانی و زمانی منتهی می‌شود و این امر به نوبه خود به مسطح سازی زبان و صدای اشخاص و همچنین به هم سطح‌سازی زمان‌های گوناگون تبدیل می‌شود. دور و نزدیک شدن زمان، از فخرانساء تا فخری و مراد، تا پدر و پدر بزرگ و جد کبیر.

این شکل ایستا از زمان در مکانی ثابت است هیچ اتفاقی را از «سر شب» تا «صبح کاذب» به عنوان دو نقطهٔ زمانی در داستان به وجود نمی‌آورد. تهی بودن داستان زندگی شازده احتجاب از هر گونه بحران، تنش و تغییر و تحول اساسی بدون هیچ بحران و تعارضی او را پیش از مرگ طبیعی و زیستی‌اش نابود کرده بود،گویی شازده احتجاب در همان سن، با همان جسم در همان صندلی راحتی متولد شده و در همان حالت از میان می‌رود. مرگ طبیعی و زیستی انسان منفعلانه‌ترین مرگ ممکن است. این شکل از مرگ برای شازده احتجاب ایستایی و سکون پیوستارِ زمانی-مکانی داستانی را دلالت می‌کند که صدای راوی گزارش دهنده یا خفیه‌نویس تام الاختیارآن بود.

در داستان شازده احتجاب نه تنها با جهانی به انجام رسیده و پایان یافته مواجهه هستیم، بلکه ترسیمی که از شازده احتجاب به واسطهٔ گزارش راوی داستان می‌شنویم در قرین با این جهان فرجام یافته است. پایان‌یافتگی این جهان، پایانی درونی است؛یعنی توقف و فقدان حرکت و دگرگونی درونی آن. این مسئله نه به معنای پایان، رد شدن و

گذر کردن و رهایی از آن، بلکه به معنای جریانی طبیعی و مدام زمان در درون دایره‌ای بسته است. در گزارش خاطرات و زندگی شازده احتجاب، نه تنها انسان‌هایی گچ گرفته شده را می‌بینیم، بلکه اشیاء، گذشته، زمان حال و ناتوانی برای خروج از زمان اجدادی و زمان گذشته را شاهد هستیم. گویی همه چیز همانطور که در گذشتهٔ بوده، بصورت درونی تداوم پیدا کرده است و نمی‌توان جهانی خارج از آن را مشاهده کرد. زمان خشکانیده و منجمد می‌شود همانطور که حیوانات را با عمل تاکسیدرمی برای بلند مدت در شکل واقعی‌شان نگهداری می‌کنند. در داستان شازده احتجاب شاهد تاکسیدرمی زمان-مکان هستیم. جهانِ مقرر شده و محتوم گذشته با قطعیتِ مطلق از نو ترسیم می‌شود تا همه چیز را در شکلی منجمد به تصویر بکشاند. نه تنها حضور زمان، بلکه جلوهٔ هر چیزی در این جهان، همانند حیواناتی مفلوکْ که در شکلِ کاملاً طبیعی و واقعی‌شان خوشکانیده شده‌اند حضور دارند. عمل تاکسیدرمی حیوانات برای نگهداری و نمایش بلند مدتْ، جسم آن‌ها را در شکلی کاملاً واقعی و طبیعی نشان می‌دهد؛ اما این جسمِ واقعی و طبیعی از درون کاملاً تهی شده است. حیوان در شکل واقعی‌اش حضور دارد اما زنده نیست. چشمان این حیوانات به همان روشنی و زیبایی زمان زنده‌بودنشان می‌نمایند، اما این چشم‌ها شیشه‌اند، چیزی نمی‌بینند جزء بازتابی از هر چیزی که در مقابل آن‌ها قرار داده شود. «زمان گذشته» و منطق حماسه حضور دارند اما زنده نیستند بلکه خشکیده شده‌اند، هر چند در هیئتی زیبا. در این جهان نه تنها سلسله‌مراتب و جهان بینی، بلکه «افق هم عمودی می‌شود و حرکت چیزی جزء فرو رفتن نخواهد بود»[۴].

۴-نتیجه: تاکسیدرمی زمان و تاریخ در شازده احتجاب

در بخش قبل از مفهوم «راوی-خفیه‌نویس» برای توصیف رابطهٔ راوی داستان در نسبت با شخصیت اصلی و همچنین فضای کلی داستان، و از مفهوم «تاکسیدرمی» برای توصیف پیوستار زمانی-مکانی داستان شازده احتجاب نام برُدیم. با در نظر داشتن این دو مفهوم و همچنین یادآوری مسئله این مقاله یعنی «رمان-تاریخ‌نگاری»، در ادامه تلاش خواهیم کرد، بعُد تاریخ‌نگارانه داستان شازده احتجاب و چگونگی اتصال آن در پیوستار «رمان-تاریخ‌نگاری» را بررسی کنیم.

همانطور که دیدیم، در داستان شازده احتجاب راوی یا به بیان بهتر صدای راوی حاکم مطلق داستان بود. در فضای داستان با توجه به پیوستار زمانی-مکانی آن، صدای واحد و مسنجم راوی گزارشی بلامنازع از شخصیت اصلی داستان یعنی شازده احتجاب به مثابهٔ شخصیتی تیپیک ارائه می‌دهد. صدای راوی، یاد و خاطرات، صدای و نگاهِ

---

۱. نقل و الهام از شعر«تنها صداست که می‌ماند» دفتر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، از فروغ فرخزاد.

شازده احتجاب را در میدان دید خود قرار می‌دهد و بر اساس آن گزارشِ حاکمانهٔ خود را در داستان روایت می‌کند. ترسیم چنین نقشی برای راوی، حاصل ضرورت پیوستار زمانی-مکانی تنظیم شده در داستان بود. بنابراین طرح این پرسش یعنی: تبدیل شکلِ ویژهٔ زمان-مکان تنظیم شده در جهان داستانی شازده احتجاب، چگونه الگوی خاصی از تاریخ‌نگاری و روایت آن را بازتاب می‌دهد، مسئله‌ای است که در ادامه باید روشن شود. این پرسش مدخلِ مناسبی برای پیوند نقش راوی در جهان داستانی به نقش او در مقام نویسندهٔ تاریخ‌نگار خواهد بود. برای پاسخ به این پرسش بهتر است موقتاً از جهان داستان خارج شویم و به مصاحبه‌ای که هوشنگ گلشیری در مورد منابع مورد استفاده‌اش در تحریر داستان شازده احتجاب اشاره می‌کند، رجوع کنیم. ارجاع به سخن نویسنده داستان به معنای یکی انگاشتن راوی داستان با نویسنده آن نیست، اما در این بخش نویسنده شازده احتجاب در مقام راوی تاریخ و تاریخ‌نگار ظاهر می‌شود.

گلشیری می‌گوید: «شاگردی داشتم که گاهی اوقات جسته گریخته از خانواده‌اش که خانواده‌ی شازده‌ها بود برای من تعریف می‌کرد. از پدرش و مادرش و مسائلی که برای آنها اتفاق افتاده بود. این یک منبع بود برای من. منبع دست اول هم بود. بعد شروع کردم به کتاب خواندن از جمله کتاب‌هایی که خیلی جالب بود نسخه‌ی خطی ظل السلطان -را که بعداً درآمد- من رفتم کتاب خانه‌ی شهرداری گرفتم خواندم و با تمام کتاب‌های قاجاری، چه منابع اصلی، چه کسانی که راجع به این‌ها تحقیق کرده بودند، می‌خواندم و یادداشت می‌کردم. از یادداشت‌هایی که یادم است یکی وصف دسته‌ی صندلی ناصرالدین شاه بود یا سرآستین ناصرالدین شاه و من این‌ها را بصورت جزئی یاداشت می‌کردم. کوهی از یاداشت بود، کاملاًترین مجموعه قاجاری بود»(گلشیری،۱۳۸۰:۱۶و۱۷). آنچه در نقل قول ایجابی گلشیری، ناگفته یا محذوف می‌ماند، تاریخ است. منابعِ بی‌شماری که گلشیری در مورد خاندان‌های قجری مورد استفاده قرار می‌دهد از جمله: اسناد تاریخی، گفتارهای شفاهی، و حتی اشیاء، مواد اولیه و مصالح او برای تحریرتاریخ‌نگاری است، البته بدون اشاره به تاریخ‌نگاری و یا تلاش برای تحریر آن. ما در اینجا نه می‌توانیم و نه امکان آن را داریم که در مورد منابع پنهان تاریخ‌نگاری گلشیری و شیوهٔ بازنمایی و تناقضات آن‌ها مداقعه کنیم اما در مورد محصول نهایی این منابع در هیئت داستانی به نام شازده احتجاب امکانات فراوانی داریم.

پیوستار زمانی-مکانی داستان شازده احتجاب شکلی از زمانِ یکدست و گسترده را در مکانی ثابت به نمایش می‌گذارد که نمی‌توان تقسیم‌بندی‌های معمول زمانی یعنی: گذشته، حال و آینده را در نسبت با یکدیگر سنجید. در این شکل، گذشته همانقدر زمان حال محسوب می‌شود که آینده. در واقع گستردگی، یا کش دادن این شکل از زمان

تا بی‌نهایت امتداد پیدا می‌کند. رابطه انسان و آنچه او از گسترهٔ این زمان به یاد دارد همانند رابطه و یادآوری انسان از دوران جنینی‌اش در زهدان مادر است. بازتاب این شکل از زمان در اثر ادبی را نمی‌توان صرفاً محدود به جهان داستانی در نظر گرفت. در پسِ جهان داستانی-با توجه به مسئله پیوستاری بودن جهان داستانی با منبع بازنمایی آن یعنی جهان واقعی- جهان واقعی و نویسندهٔ آن وجود دارد که در میان اشکال متعدد زمان-مکان برای روایت یک داستان دست به گزینش می‌زند. انتخاب یک زمان-مکان خاص برای روایت داستان با پیش فرض‌های ایدئولوژیک نویسنده بی ارتباط نیست؛ به این معنا، تنظیم کردن تخیل اشکال زمان-مکان در اثر ادبی منفک و منتزع از جهان بیرون نیستند. بلکه با در نظر داشتن رابطهٔ بین الگوی طرح یک دنیای داستانی با ساخت بینش و جهان بینی خاص خارج جهان داستانی می‌توان چگونگی اتصال رمان-تاریخ‌نگاری را آشکار ساخت.

در اینجا با در نظر گرفتن شکل تنظیم شدهٔ زمانی-مکانی شازده احتجاب، آن را به مثابهٔ الگویی از طرح و متن تاریخ‌نگاری مورد بررسی قرار خواهیم داد. به این ترتیب، نقش و ارتباط راوی داستان با شخصیت اصلی و فضای کلی داستان قرینه‌ای استعاری برای تاریخ‌نگار و تاریخ خواهند بود. در این سطح از تحلیل نه تنها واقعیت تاریخی به مثابهٔ آنچه واقعاً رخ داده، بلکه حقیقت آنچه در کتاب تاریخ شازده احتجاب روایت می‌شود نیز مسئله نخواهند بود. مسئله اساسیِ بستر و دیدگاه زمانی-مکانی روایت راوی از تاریخ در مقام خفیه‌نویسی که روایت تاریخ و گذشته را در هیئتی تاکسیدرمی شده به مثابهٔ الگوهای مواجهه با تاریخ و تحریر تاریخ‌نگاری ارائه می‌دهد، حائز اهمیت است. هیچ صدا و کنشی انسانی نمی‌تواند خارج از نسبتش با زمان-مکان فهمیده شود؛ این پیوستار به مثابهٔ شرایط مادی-تاریخی انسان و جوامع بشری، همچنان که تمامی زندگی مادی و معنوی انسان‌ها را در طول و عرض تاریخ تعیین کرده است، اشکال گوناگونی از آن نیز به میانجی شرایط مادی-تاریخی زندگی انسان به وجود آمده است. اگر این رابطهٔ دو سویه انسان با زمان و مکان را در نظر داشته باشیم یعنی: سنجیده شدن انسان با زمان و مکان و سنجیده شدن زمان و مکان با انسان، آنگاه معنای شکلِ زمانی-مکانی داستان-تاریخ‌نگاری شازده احتجاب آشکار می‌شود. زمان و در نسبت کمتر از آن مکان در جهان شازده احتجاب مقوله‌هایی ورای انسان هستند. نه انسان و نه هیچ چیزِ دیگری در نسبت با زمان سنجیده نمی‌شوند؛ زمان نیز مستقل از انسان تن به سنجش و دگرگونی نمی‌دهد. انسان و هر چیز دیگری در نسبت با این شکل از زمان کوچک، منفعل و محتوم است. این شکل از زمان همواره وجود داشته و نمی-توان لحظه‌ای خاص برای به وجود آمدن و پایان آن در نظر گرفت. همه چیز آفریده و زائیدهٔ زمان است. «در حماسه فرمانروایی بی‌چون و چرای زمان را می‌بینیم: در مینو و گیتی؛ پیش از رسیدن نیامدگان و پس از گذشتن رفتگان! تار

و پود زمان همچنان که در هم بافته و از هم گسیخته می شود، در هر دوران نقش تازه‌ای بر این بافتار می‌زند که خود سرنوشت فرزندان زمان و «زمانهٔ» آن‌هاست. این گونه انسانِ آفرینندهٔ زمان (جمشید، فریدون و کیخسرو) خود آفریدهٔ زمان نیز هست؛ سرنوشت و روزگار جمشید و فریدون و کیخسرو، مانند زال و رستم و سهراب و دیگران پیش از تولد و پس از مرگ رقم خورده است»(مسکوب،۱۳۹۶:۴۵و۴۶). از نظر مسکوب خصایل و ویژگی‌های روانی و جسمانی شخصیت‌های حماسه با گذشت زمان دگرگون نمی‌شوند و تحول نمی‌یابند؛ زمان در آن‌ها نیست، بر آن‌هاست و به منزلهٔ امری بیرونی. این الگو در شخصیت پردازی تاریخ‌نگارانه از شازده احتجاب به وضوح آشکار است. شازده احتجاب در همان حالتی که متولد می‌شود وجود دارد و در بستر تنظیم شده‌ای از زمان-مکان هیچ تغییر و دگرگونی در او پدیدار نمی‌شود. او نه تنها تغییر نمی‌یابد بلکه ناتوان از هرگونه تغییر و تحول و یا بازاندیشی است. صدا، نگاه و در یک معنا زبان و نظام ایدئولوژی در تاریخ‌نگاری شازده احتجاب، یگانه نظام ممکن در جهان که یک روایت تاریخی را بر ما می‌خواند. هیچ تباین و تناقضی، صدای منسجم و گزارش مدون راوی تاریخ را با چالش مواجه نمی‌کند. همانطور که باختین می‌گوید: «دنیای حماسی فقط با یک جهان بینی‌واحد و منسجم آشناست. که هم برای قهرمانان و هم برای نویسنده و مخاطب او بدون شک و به اجبار حکم حقیقت را دارد»(باختین،۱۳۹۰:۷۱). در تاریخ‌نگاری شازده احتجاب تنها یک نظام ایدئولوژی حکم فرماست؛ در این جهان نه روایت راوی و نه شخصیت داستان جزء نظام ایدئولوژی و زمان گذشته با هیچ نظام زمانی و ایدئولوژی متفاوتی رو یا رو نمی‌شوند. بینش ویژه‌ای که در پسِ این شکل از زمان وجود دارد، انسان‌ها و تمام وقایع و امور را در شکلِ ازلی-ابدی به تصویر می‌کشد.گویی همواره چنین بوده است و هیچ راه گریز و یا هیچ روزنه‌ای در این جهان کامل و دربسته وجود ندارد که بتوان نیم‌نگاهی به بیرون از آن انداخت. زمان حال ترتیب داده شده برای واپسین لحظات زنده بودن شازده احتجاب، هیچ سنخیتی با زمان حال در شکل مادی آن، یعنی شکلی از زمان که بتوان جریان تغییر و دگرگونی و در نتیجه حرکت آن را بر شخصیت‌ها و امور وقایع دید به وجود نمی‌آورد. زمان حال، ادامهٔ طبیعی گذشتهٔ استمراری است که در آن همه چیز کوچکتر از زمان تصور می‌شود. داستان شازده احتجاب بهانه‌ای است برای تصویر کردن شکلی از زمان غیر مادی و غیر تاریخی. این شکل از زمان چه در داستان و چه در تاریخ‌نگاری ایستا و فاقد حرکت است. از سوی دیگر، این شیوه از تاریخ‌نگاری، صرف نظر از موضوع و محتوای آن، شکلی از رابطهٔ نویسنده-راوی، و خوانند یا شنونده را بازتاب می‌دهد که در اینجا نه آنچه روایت می‌شود بلکه چگونگی روایت اهمیت پیدا می‌کند. این شکل از روایت به واسطه صدای واحد راوی، تاریخ را همچون جهانی پایان یافته و

در بسته به نمایش می‌گذارد که نه تنها راه بر هر گونه مشارکت، ارزیابی و دخالت مخاطب در آن بسته به نظر می‌رسد بلکه هر صدایی در ذیل صدای راوی خاموش می‌ماند. قرار دادن شازده احتجاب در صندلی راحتی‌اش از آغاز تا پایان داستانْ به قرینه وضعیت خواننده در نسبت با راوی تاریخ تبدیل می‌شود. مکان ثابت داستان و زمان ایستای آن در تناظر با جسم بی‌صدای و کنش شازده، تصویر کوچک شده‌ای از جهان بیرون داستان و تاریخ ترسیم می‌کند. یکی از واقعیت‌های داستانی که راوی از اجداد شازده احتجاب و حتی خود شازده احتجاب روایت می‌کند، گچ گرفتن، داغ کردن، زنده به گور کردن، در سیاه‌چال انداختن و کشتن آدم‌ها است. این فرایند در زمان شازده احتجاب به نوعی در نسب با مسخ کردن فخری و ساختن فخرالنساء از او، و در سطحی دیگر نظارت بر مرگ فخرالنساء در منطقی طبیعی تکرار می‌شود. راوی علاوه بر همسان کردن شازده احتجاب با اجدادش، زمان زندگی او را بر اساس زمان اجدادیش و یا به بیان دیگر زمان گذشته تنظیم می‌کند. روایت راوی از بازتولید این چرخه، محدود به جهان داستانی شازده احتجاب نیست. راوی داستان در مقام تاریخ‌نگار، شعاع دایره را به بیرون از داستان گسترش می‌دهد. «به خود من هم می‌گویند که مگر خودت تو نرفته‌ای به دوره‌ی قاجاریه؟ من کی رفته‌ام به دوره‌ی قاجاریه؟ شازده احتجاب، زمان حاضر است»(گلشیری،۱۳۷۸:۸۱۹ و ۸۲۰). اشاره گلشیری به زمان حاضر صرفاً به دهۀ چهل- زمان تحریر داستان- محدود نمی‌ماند؛ بلکه دهۀ چهل یک نقطه از محیط دایره است. نقاطِ دیگری که محیط این دایره را تکمیل می‌کنند از زمان حال تا دهۀ چهل و از آنجا تا زمان شازده احتجاب و تمامی منابعی که مواد تاریخ‌نگاری نویسنده بوده‌اند کشیده می‌شود؛ اما مهم‌ترین نقطه برای ما، نقطه مرکزی این دایره است. راوی داستان- نگارنده تاریخ، خود را درست در مرکز این دایره قرار داده است تا شعاع و فاصله یکسانی با تمام محیط دایره داشته باشد. همسان کردن زمان شازده احتجاب با زمان اجدادی، پیوستگی و تداوم امور محتوم را نشان می‌دهد. همسان‌سازی زمان و ساختن یک زمان واحد، همچنان که در کوک شدن ساعت‌های دوره‌های مختلف-هر ساعت نماینده یک دوره و یکی از اجداد بود- دیدم، بیانی استعاری از زمانی واحد در مکانی واحد است.

همانطور که در نگاه مسکوب دیدیم، زمان در هر دوران نقش تازه‌ای بر بافتار و زمینۀ تاریخی یا زمان تاریخی می‌زند. تداوم و پیوستگی این شکل از زمان، همواره با ساخت اشکال گوناگونی از تاریخ‌نگاری یا ادبیات، زبان، هویت ملی و سیاست همراه بوده است. میراث و انتقال آن از مهم‌ترین مضامین جهان داستانی شازده احتجاب بود. هر آنچه در زمان جد کبیر و دیگر اجداد درگذشته اما حاضر او حضور دارد در زمان شازده نیز حضور دارد. از صندلی تا

اشیاء و خانه گرفته تا نوع رابطه آن‌ها با دیگران و بیماری‌های مشترک آن‌ها. جهان حماسی تلنباری از میراث گذشته است. میراثی که زمان حماسی در شکلی یکدست و بی‌نهایت‌اش پاسدار آن است.

اگر مجاز باشیم این شکل از زمان را در پیوند با شکلی از تاریخ‌نگاری در ایران دوران معاصر مورد مداقه قرار دهیم، کسی بهتر از سیدجواد طباطبایی، یعنی اندیشه و تاریخ‌نگاری او، را نمی‌توان به عنوان بهترین نماینده و البته معلول این شکل از زمان معرفی کرد. از نظر طباطبایی تداوم اندیشه ایرانشهری به مثابهٔ اندیشه‌ای ازلی در متون بسیاری همانند: شاهنامه ابوالقاسم فردوسی با به نظم کشیدن خدای‌نامه‌ها و آیین‌نامه‌های دوره‌ی ساسانی توانسته است پرداخت نوینی از اندیشه‌ی ایرانشهری در دوره‌ی اسلامی را ارائه کند. «قابوس‌نامه‌ی امیر عنصرالمعالی، کلیله و دمنه با انشای نصرالله منشی و به ویژه سیاست‌نامه‌ی خواجه نظام‌الملک طوسی بنیادی‌ترین نوشته‌ها در انتقال اندیشه‌ی سیاسی ایرانشهری به دوره‌ی اسلامی هستند»(طباطبایی،۹۷:۱۳۹۲). انتقال اندیشه و خرد ایرانشهری وابسته به تداوم زبان فارسی نه تنها نمی‌تواند معنای پنهان دستگاه نظری و تاریخی‌گری طباطبایی را به درستی دریابد، بلکه از فهم معلول بودن گفتار طباطبایی نیز غفلت می‌کند. به این معنا از نظر ما در ابتدا نه «زبان فارسی» بلکه «زمان فارسی» وجود دارد. «نخستین چیز که اهورا آفرید زمان بود. ...گیتی با گردش دایره‌وار فرمانروائی اهورمزدا آغاز می‌شود و پس از نشیب و فرازی مقدر به پیروزی اهورمزدا می‌انجماد. هستی پس از حرکت نه یا دوازده هزار ساله در خویشتن، به خود واصل می‌شود و به جایگاه نخست می‌رسد. از همان آغاز هدف بازگشت به آغاز است. سر انجام زمان به پایان می‌رسد. مقصود از آفرینش برآورده می‌شود»(مسکوب،۱۹:۱۳۸۶و۲۳).

آنچه از شکل زمان-مکان تاریخ‌نگاری کتاب تاریخ شازده احتجاب، به عنوان نمونه‌ای معاصر می‌آموزیم، اهمیت و توجه به شکل «زمان فارسی» است نه «زبان فارسی». این شکل از زمان همواره آفرینندهٔ اشکال هنری، ادبی، فکری و غیره بوده است. از شاهنامهٔ فردوسی گرفته، تا نقاشی مینیاتور، از معماری و باغ ایرانی تا اندیشهٔ و فلسفه کسانی همچون سهروردی تا هانری کُربن و از شازده احتجاب هوشنگ گلشیری تا دستگاه تاریخ‌گری سیدجوادطباطبایی. شکل زمان فارسی یا شکلی از زمان در فرهنگ و اندیشه ایرانی که نه تنها اندیشه سیدجواد و شیوه تاریخ‌نگاری او معلول آن است، بلکه زبان فارسی و دیگر اشکال تاریخ‌نگاری همانند شازده احتجاب نیز معلول آن است. این اشکال در هر بافتار تاریخی-اجتماعی چیزی نیستند مگر زائیده شکلی از زمان به نام تداوم «زمان فارسی یا ایرانی». شکلی که سنت، دین و زبان ملی، تاریخ و تاریخ‌نگاری و تمام فراورده‌های فرهنگی و مادی زندگی اجتماعی را می‌سازد. شاید با بازنویسی این گفته سیدجواد طباطبایی در مورد تداوم ملی ایران و زبان فارسی بتوانیم منظورمان را در باب

شکل خاص «زمان فارسی»توضیح دهیم. از نظر طباطبایی «ایرانیان، برخلاف بسیاری از اقوامی که با گسترش اسلام به امپراتوری اسلامی پیوستند، «زبان ملی» خود را حفظ کردند و در «زبان قوم مهاجم» حل نشدند و به این ترتیب به تاریخ و فرهنگ باستانی خود تداوم بخشیدند. زبان فارسی همچون رشته‌ی ناپیدایی است که دوران باستانی ایران را به تاریخ امروزی آن پیوند می‌دهد»(طباطبایی،۱۳۹۲:۸۴). حقیقت محذوف در این نگاه، تنها با بازنویسی آن آشکار می‌شود: ایرانیان بر خلاف بسیاری از اقوام که با گسترش اسلام به امپراطوری اسلام پیوستند، «زمان ملی» خود را حفظ کردند و در «زمان قوم مهاجم» حل نشدند و به این ترتیب تاریخ و فرهنگ باستانی خود را تداوم بخشیدند. «زمان فارسی» همچون رشتهٔ ناپیدایی دوران باستان ایران را به تاریخ امروزی آن پیوند می‌زند.

باختین در مسیر توسعه و رشد رمان در اروپا می‌گوید: اروپا با انبوهی از زبان‌ها، فرهنگ‌ها و زمان‌های گوناگون رو به رو شد و به این واسطه نه تنها شرایط به وجود آمدن رمان فراهم شد، بلکه رمان‌وارگی تمام ساحت فرهنگ و زندگی اروپایان را تحت تأثیر قرار داد. در نگاه سیدجواد طباطبایی به زبان فارسی و همانطور که ما خواندیم: «زمان فارسی» هیچ ارتباط، داد و ستد، و رو یا رویی برای «زبان/زمان فارسی» با دیگر زمان‌ها در نظر گرفته نمی‌شود. به این معنا، زمان‌های گوناگون تمامی اقوام مهاجم، نه تنها اعراب مسلمان، بلکه یونانیان و رومیان، مغول‌ها و ترک‌ها نه تنها بر «زمان فارسی» تأثیر نداشته‌اند، بلکه پس از تماس با «زمان فارسی»، این شکل از زمان را به عنوان «نقش‌زن» برای تصویر جهان اختیار می‌کنند. اما آنچه در این شکل از زمان برای ما اهمیت دارد ایستایی و عدم حرکت آن است. ایستایی که با ارجاع به مارکس می‌توان آن را اینگونه توصیف کرد. «آدمیان هستند که تاریخ خود را می‌سازند ولی نه آنگونه که دلشان می‌خواهد، یا در شرایطی که خود انتخاب کرده باشند؛ بلکه در شرایط داده شده‌ای که میراث گذشته است و خود آنان بطور مستقیم با آن درگیرند. بار سنت همهٔ نسل‌های گذشته است که با تمامی وزنِ خود بر مغز زندگان سنگینی می‌کند. حتی هنگاهی که این زندگان گویی بر آن می‌شوند تا وجود خود و چیزها را به نحوی انقلابی دگرگون کنند، و چیزی یکسره نو بیافرینند، درست در همین دوره‌های بحران انقلابی است که با ترس و لرز از ارواح گذشته مدد می‌طلبند؛ نام‌هایشان را به عاریت می‌گیرند، و شعارها و لباس‌های‌شان را، تا در این ظاهر آرسته و در خور احترام، و با این زبان عاریتی، بر صحنه جدید تاریخ ظاهر شوند»(مارکس،۱۳۹۰:۱۱).

منابع :

ارسطو(۱۴۰۱) فن شعر، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: نشر امیرکبیر.

باختین، مخاییل(۱۳۹۵)، مسائل بوطیقای داستایفسکی، ترجمهٔ نصراله مرادیانی، تهران: نشر حکمت کلمه.

باختین، میخاییل(۱۳۹۰)، تخیل مکالمه‌ای؛ جستارهایی دربارهٔ رمان، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران: نشر نی.
بارت، رولان(۱۳۸۸)، علم در مقابل ادبیات، ترجمهٔ آزیتا افراشی، در کتاب: ساختارگرایی، پساساختارگرایی و مطالعات ادبی، تهران: نشر پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
تودوروف، تزوِتان(۱۳۹۳)، منطق گفتگویی میخائیل باختین، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز
جمشیدی، امید(۱۳۹۷)، ادبیات نیست، تهران: نشر پسامن.
درویشیان، علی‌اشرف(۱۳۹۰)، سال‌های ابری، تهران: نشر چشمه.
طاهری، فرزانه و دیگران(۱۳۸۰)، همراه با شازده احتجاب، تهران: نشر دیگر
طباطبایی، جواد(۱۳۹۲) خواجه نظام‌الملک: گفتار در تداوم فرهنگی ایران، تهران: انتشارات مینوی خرد.
گلشیری، هوشنگ(۱۳۸۴)، شازده احتجاب، تهران، نشر نیلوفر.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۸) باغ در باغ (مجموعه مقالات)جلد دوم، تهران، نشر نیلوفر.
مارکس، کارل(۱۳۹۰)، هیجدهم برومر لوئی بناپارت، ترجمهٔ باقر پرهام، تهران: نشر مرکز.
مسکوب، شاهرخ(۱۳۹۶) ارمغان مور: جستاری در شاهنامه، تهران: نشر نی
هگل،گئورگ ویلهلم فریدریش (۱۳۸۱)، عقل در تاریخ، ترجمهٔ: حمید عنایت، تهران: انتشارات شفیعی
هولکویست، مایکل(۱۳۹۵)، میخاییل باختین و جهانش، ترجمهٔ مهدی امیرخانلو، تهران: نشر نیلوفر.
یوسا، ماریو بارگاس(۱۳۷۷)، واقعیت نویسنده، ترجمهٔ مهدی غبرائی، تهران، نشر مرکز.

References:

Aristotle. (2022), Poetics, translated By Abdolhossein Zarrinkoob. Tehran Amir Kabir Publishers. (In Persian).
Bakhtin, Mikhail, M (2011), The dialogic imagination, translated By Roya Puor Azar Nashr-e Ney. (In Persian).
Holquist, Michael (2016) Dialogism: Bakhtin and His World, translated By Mehdi Amirkhanlou Tehran Niloofar Publishers. (In Persian).
Barthes, Roland(1388)Science vs. Literature, translated by Azita Afarashi, in the book: Structuralism, Poststructuralism and Literary Studies, Tehran: Islamic Culture and Art Research Institute. (In Persian).
Jamshidi, Omid (2017), literature is not, Tehran: Pasaman Publishing. (In Persian).
Darvishian, Ali Ashraf (1390), Cloudy Years, Tehran: Cheshme Publishing House. (In Persian).
Marx, Karl (2011) The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte translated By Bagher Parham, Markaz Publishers. (In Persian).
Todorov, Tzvetan (2014), Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle, translated By Dariush Karimi. Tehran Markaz Publishers. (In Persian).
Golshiri, Houshang (2005) Prince Ehtejab,Tehran Niloofar Publishers. (In Persian).