

فصل‌نامه علمی - تخصصی زبان فارسی (شفای دل سابق)

سال پنجم، شماره یازدهم، پاییز ۱۴۰۱ (۵۶-۴۱)

مقاله پژوهشی

Doi: 10.22034/JMZF.2022.341693.1116

DOR: 20.1001.1.26453894.1401.5.11.3.7

## مدرنیسم و نوشتار زنانه (بررسی هویت زن در رمان مدرنیستی «شازده احتجاب» اثر

هوشنگ گلشیری)

منصوره اشرفی<sup>۱</sup>، محمد شاه بدیع زاده<sup>۲</sup>، رضا اشرف‌زاده<sup>۳</sup>

### چکیده

در ادبیات معاصر، «زبان و نوشتار زنانه» و «مدرنیسم» معانی مرتبطی دارند. قاعده‌گرایی، ذهنیت - مبنایی، تک‌گویی‌های درونی و وضعیت روان‌رنجورانه زبان، به‌منزله ویژگی‌های نوشتار زنانه مطرح می‌شوند که عناصر و تمهیدات داستان‌های مدرن هم هستند. مدرنیسم در ادبیات را می‌توان پی‌آمد گرایش به دموکراسی و چندصدایی‌ای دانست که در قرن بیستم، زمانه گسست از سنت‌ها و فروپاشی قراردادهای، به مسائل جدی بشر مبدل شده بود. نظریه نوشتار زنانه هم الگوی پیشنهادی کسانی بود که در تلاش بودند تا با نحوگرایی و گسیختگی در زبان، ساختارهای شکل‌گرفته مقوم مردسالاری را برهم زنند. بنابراین هر دو مجال می‌دهند به وجود چندصدایی، تکثرگرایی و دموکراسی. کوشش این پژوهش بر این است تا نظری نو بر رمان شازده احتجاب بیفکند و جزئیات داستانی تازه‌ای در آن بیابد، به‌طوری‌که ابتدا با تبیین عناصر رمان مذکور، مدرنیستی بودن ماهیت آن توجیه گردد و سپس با تحلیل شخصیت‌پردازی زنان داستان، افعال آن‌ها مورد کاوش قرار گیرد تا میزان استقلال‌مندی یا تحت سیطره‌بودگی‌شان، سنتی یا مدرن بودنشان، در نسبت با ساختار مدرن داستان، مورد بررسی قرار گیرد. نتیجه حاصل از پژوهش نشان داد که گلشیری در این رمان با استفاده از شیوه‌های مدرن داستان‌پردازی، انسجامی متناسب با ویژگی‌های مدرن شخصیت زن کنش‌مند و سلطه‌ناپذیر داستان خود آفریده است. تمهیدات داستانی او خواننده را به خوانشی همسو با مختصات نوشتار زنانه راه می‌برد که در آن مرد از سالاری محتوم در متن عزل می‌گردد و بستری مناسب فراهم می‌آید برای شخصیت زنی همچون فخرالنسا تا با هویت قائم‌به‌ذات و کنش‌های قاعده‌گریز و آزادی‌طلبانه خود، سیطره تبعیض و قیومیت را به چالش بگیرند.

**واژه‌های کلیدی:** مدرنیسم، نوشتار زنانه، شخصیت‌پردازی، هوشنگ گلشیری، شازده احتجاب.

۱. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.

ashrafi.kakhk@gmail.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، ایران (نویسنده مسئول).

mohammad.shahbadizade@gmail.com

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، ایران.

drreza.ashraf@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۰۴

## ۱. مقدمه

در قرن بیستم، پیدایی و بسط مفهوم زبان زنانه و نوشتار زنانه (Female Writing) که محصول توجه نظریه‌پردازانی مثل لوس ایریگاره (Luce Irigaray) و هلن سیکسو (Hélène Cixous) به تفاوت‌ها و ویژگی‌های منحصر به فرد زنانه است، بیش از پیش به خروج زنان از زیر سیطره و سلطه مردسالارانهٔ زبان و تغییر ماهیت زبان و ادبیات کمک کرد. آن‌ها با توصیفی که از عبارت «نوشتار زنانه» به دست دادند، تلاش کردند در ساختارهای زبانی نیز استقلال زنان را اعاده کنند و الگوها و قواعد منسجم و مجزوم پیشین را درهم بشکنند. در حقیقت، این قرن بیستم و مدرنیته است که دورهٔ زیر سؤال بردن قطعیت‌های جزمی و باورهای دیرین به شمار می‌آید؛ مدرنیسم روح شکاکی است که به براندازی اصول عرفی برآمده از اعتقادات جمعی می‌اندیشید (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۶).

زمانه‌ای است که باورهای مردمان به سنت‌های مستقر و معهود پیشین دچار تزلزل و دگرگونی می‌شود؛ بنابراین به‌روشنی می‌توان گفت که یکی از وجوه ممیزهٔ قرن بیستم، «ایجاد تغییرات بنیادین» و «رهاشدگی از قید و بندهای اجتماعی» و مبارزات عدالت‌طلبانهٔ زنان و دیگر ایده‌های آزادی مدنی بوده است (کوش، ۱۳۹۵: ۱۲۷-۱۲۸). نکتهٔ بسیار قابل توجه در مورد نوشتار زنانه نیز این است که ویژگی‌هایی که برای آن بر شمرده‌اند، در واقع به‌تمامی تمهیدات داستان‌پردازی جنبش ادبی مدرنیسم نیز تلقی می‌شوند: تکه‌تکه‌نویسی (تکه‌کاری ادبی)، ابهام در معانی و کثرت‌گرایی، ناباوری به فرجام قطعی، واکاوی ذهن شخصیت‌ها، هیستری و اسکیزوفرنی شخصیت‌ها، شکستن توالی خطی زمان، تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن. به همین دلیل است که می‌توان با اطمینان گفت نه فقط نویسندگان زنی مثل مارگریت دوراس و ویرجینیا وولف؛ بلکه نویسندگان مرد نیز مانند جیمز جویس و مارسل پروست - هر چهار نفر هم از برجسته‌ترین نویسندگان مدرن محسوب می‌شوند - به شیوهٔ نوشتار زنانه دست

زده‌اند. ادبیات داستانی ایران نیز با حرکتی البته آهسته، به جنبش مدرنیسم ملحق شد. شماری از نویسندگان نسل اول و دوم ادبیات داستانی معاصر ایران که به تنوع شیوه داستان‌پردازی مدرنیستی را اعتلا بخشیدند، متشکل از صادق هدایت، بهرام صادقی، غلامحسین ساعدی، سیمین دانشور و هوشنگ گلشیری است که از این میان، هوشنگ گلشیری به سبب چهار دهه فعالیت بی‌وقفه و الهام‌بخش، چه به سبب کارهای داستانی‌اش و چه به دلیل پرورش و آموزش نسل تازه‌ای از نویسندگان و نیز به دلیل برجسته‌سازی سبک و نگاهی باریک‌بین به فرم و زیبایی‌شناسی در داستان و پیشنهادهای تازه‌اش در ادبیات داستانی ایران - که ریشه در تمهیدات داستانی‌ای داشت که تقریباً هم‌زمان در آثار نویسندگان بزرگ جهان تحت عناوینی مثل «مدرنیسم» و «رمان نو» و «رمان جریان سیال ذهن» پدیدار شده بود - از نویسندگان پیشرو ما قلمداد می‌شود.

بسیاری از داستان‌های گلشیری واجد مضامین، عناصر و تکنیک‌های داستانی‌ای هستند که صبغه‌ای مدرنیستی دارند: واقعیت به‌عنوان مفهومی قائم به فرد، چندپاره و نه قطعی و یگانه به کمک محدود کردن زاویه دید راوی در داستان «شب شک» (۱۳۴۶)؛ حذف یا تغییر پی‌رنگ سنتی حادثه‌محور رئالیستی در داستان «آتش زرتشت» (۱۳۷۶)؛ کاوش ناخودآگاه ذهن - متأثر از آرا و عقاید روان‌کاوی فروید - نمایش انزوا، تک‌افتادگی، روان‌رنجوری و جدال‌های نفسانی به‌صورت تک‌گویی‌های درونی در رمان «کریستین و کید» (۱۳۵۰)؛ تکه‌کاری و برهم زدن زمان خطی و توالی دومینیوی علی و معلولی وقایع در داستان «میر نوروزی ما» (۱۳۶۳) و غیره. از این‌رو در کنار توازی و همسویی تاریخی رخدادهای تحول‌آفرین در ادبیات و جامعه زنان، مفهوم زن و مدرنیسم دوچندان مرتبط و مشابه گشته‌اند؛ بنابراین با توجه به این تنگاتنگی اجتناب‌ناپذیر حوزه تحول‌ اجتماعی زنان و تحولات ادبیات داستانی است که بیش‌ازپیش موضوع زن در بستر مدرنیسم ادبیات اهمیت می‌یابد.

## ۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

مدرنیسم در ادبیات را می‌توان در واقع پی‌آمدِ گرایش به دموکراسی و چندصدایی‌ای دانست که در قرن بیستم، یعنی زمانهٔ گسست از سنت‌ها و فروپاشی قراردادهای، به مسائل جدی بشر مبدل شده بود؛ اما نکتهٔ جالب توجه این است که مدرنیسم از نظر ماهیت، مرتبط و همسو با نظریهٔ نوشتار زنانه‌ای است که الگوی پیشنهادی کسانی بود که در تلاش بودند تا با نحوگریزی و گسیختگی در زبان، ساختارهای شکل‌گرفتهٔ مقوم مردسالاری را برهم زنند؛ زیرا هر دو مجال می‌دهند به وجود چندصدایی و ایجاد تکثرگرایی و دموکراسی.

این جستار ابتدا با پاسخ به این سؤال که چرا و چگونه می‌توان رمان شازده احتجاج را رمانی مدرنیستی تلقی کرد و همچو اثر مدرنی با مفهوم نوشتار زنانه چه نسبتی برقرار می‌کند؟ درصدد پاسخ به پرسش‌های زیر خواهد بود:

- مدرنیسم به مثابهٔ گرایشی به چندصدایی و گسست از سنت‌ها در رمان شازده احتجاج چگونه ارتباطی با عملکرد شخصیت‌های زن رمان شازده احتجاج پیدا می‌کند؟

- زن در رمان شازده احتجاج هوشنگ گلشیری چه هویتی می‌یابد؟

## ۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

پژوهش حاضر با عنایت به مسائل و سؤالات بیان‌شده، هدف و ضرورت تحقیق را بر آن می‌داند که نظری نو بر رمان «شازده احتجاج» هوشنگ گلشیری افکنده تا جزئیات داستانی تازه‌ای در آن یافته شود و با موشکافی در عناصر و جزئیات این رمان، مدرنیستی بودن ماهیت آن توجیه شود و سپس با تحلیل شخصیت‌پردازی زنان داستان (خاصه فخرالنساء)، کنش‌ها و افعال آن‌ها مورد کاوش قرار بگیرد تا درنهایت میزان استقلال‌مندی یا تحت سیطره‌بودگی، سنتی یا مدرن بودن شخصیت زن در نسبت با ساختار مدرن رمان تحلیل شود.

### ۳-۱. پیشینه تحقیق

در باب تحلیل موضوع شخصیت‌پردازی زنان و هویت آن‌ها در داستان‌های هوشنگ گلشیری تا اکنون به‌جز مقاله «سیر تحول نقش زن در داستان‌پردازی گلشیری» از فردین حسین‌پناهی، در نشریه ادبیات پارسی معاصر (۱۳۹۸)، پژوهشی صورت نگرفته است. در مقاله حسین‌پناهی، موضوع «سیر تحول نقش زن» و تأکید بر دو شخصیت زن رمان آینه‌های دردار به‌عنوان غایتی مطلوب در داستان‌های گلشیری به سبب داشتن «اوج تکامل نقش زن» و مقایسه تعجیلی دیگر شخصیت‌های زن با «صنم بانو» و «مینا»ی آینه‌های دردار انجام‌گرفته است. موضوعی که موجب نوعی نگاه تقلیل‌گرایانه و بی‌اعتنا به برخی شخصیت‌های زن تأثیرگذار و مهم داستان‌های گلشیری شده است؛ مانند «فخرالنساء» رمان شازده احتجاب. در حقیقت آنچه در مقاله حسین‌پناهی بدان پرداخته نشده است، موضوع هویت شخصیت‌های زن در بستر مدرنیسم داستان‌های هوشنگ گلشیری است؛ به‌این ترتیب که رویکرد پژوهش، کشف نقش و هویت زنان داستان باشد، آن‌هم نه همچون مقاله حسین‌پناهی به‌گونه‌ای مقایسه‌محور، بلکه به صورتی درون‌متنی. بر این اساس در روند تحلیلی نوشتار حاضر، به دلیل اینکه به «سیر تحول» شخصیت‌های زن در کارنامه گلشیری پرداخته نشده است، تلاش شده اشاراتی شود به موضوعاتی که جای خالی آن‌ها در مقاله حسین‌پناهی حس می‌شود.

### ۲. بحث و یافته‌های تحقیق

#### ۲-۱. پیش‌درآمدی بر رمان شازده احتجاب

تردیدی نیست که نخستین اثر داستانی‌ای که هم‌نشین نام هوشنگ گلشیری است، شازده احتجاب اوست. چنانکه مثلاً در شب ششم از ده شب‌های نویسندگان و شاعران ایران، معروف به شب‌های شعر گوته، در مهرماه ۱۳۵۶، اسلام کاظمیه، وقتی از گلشیری می‌خواهد برای سخنرانی به پشت تریبون بیاید، به مزاح می‌گوید: «دوستان،

قبل از اینکه این مرحوم مغفور شازده احتجاج ما با شما صحبت کند...» (خسروپناه، ۱۳۹۶: ۱۵۸)؛ درحالی‌که گلشیری شازده احتجاج را در ۱۳۴۸ (۱۹۶۹ م.) نوشته بود و بعدازآن دو رمان کریستین و کید (۱۳۵۰) و بره گمشده راعی (۱۳۵۶) و مجموعه داستان نمازخانه کوچک من (۱۳۵۴) را نیز چاپ کرده بود. اعتبار شازده احتجاج بی‌گمان وامدار تمهیدات نوین پُرشمار داستان‌نویسی بود که همسو با شیوه‌های مدرنیستی نوشتن در جهان، در این اثر پدیدار شده‌اند. رمانی که می‌توان آن را از جنس رمان‌هایی با درونمایه «تک‌گویی درونی در بستر مرگ» دانست که به‌جز گلشیری، داستان‌نویسان بزرگ و مدرنیست دیگری مثل ارنست همینگوی در «برف‌های کلیمانجارو» (۱۹۳۶)، ساموئل بکت در «مالون می‌میرد» (۱۹۵۱)، کارلوس فونتنس در «مرگ آرتیمو کروز» (۱۹۶۲)، آندری تارکوفسکی در «آینه» (۱۹۷۵) و توبیاس وولف در «یک گلوله در مغز» (۱۹۹۵) نیز بر آن دست گذاشته‌اند.

شازده احتجاج داستان ساعات آخر زندگی شاهزاده‌ای محتضر است که در هجوم تداعی‌ها و خاطراتی بی‌نظم، سرگذشت تباہی خود و خاندان خون‌ریزش را به خاطر می‌آورد. به‌گونه‌ای که به رمان ماهیت جریان سیال ذهن می‌بخشد: ماجرای زوال حیات طایفه‌ای جبار و ممت آخرین بازمانده‌شان.

## ۲-۲. تحلیل اثر و واکاوی شخصیت‌پردازی در آن

آنچه از رمان حاصل می‌شود، تقریباً تمام ۱۲۰ صفحه رمان مورد نظر در طول چند ساعت از شب آخر زندگی شازده خاندان احتجاج روایت می‌گردد. مسئله‌ای که خود دریچه‌ای است برای راه یافتن به جوهره مدرن اثر: زمان در شازده احتجاج شکسته می‌شود و از مسیر توالی مرسوم و مسبوق وقایع در سیر زمان - که در پی‌رنگ‌های سه‌پرده‌ای رئالیستی رواج داشت - به‌کلی خارج می‌گردد. زمان در این رمان در واقع به‌صورت «زمان معنادار» درمی‌آید (مفهومی در تضاد با «زمان عادی» رایج در رئالیسم) که برآمده از داستان‌های مدرنی است که رویدادهایشان به لحظات مکاشفه

و سیلان بی‌امان ذهن می‌رسد (مک‌هیل، ۱۳۹۳: ۸۴). به صورتی که زمان بی‌آنکه به صورتی سنتی و رئال طولی حرکت بکند، به دلیل خاطرات متعددی که به ذهن شخصیت اصلی رمان یورش می‌برند، سیال می‌شود و ورم می‌کند و امکانی را فراهم می‌کند برای شکستن زمان و رفت‌وبرگشت‌های متعدد در آن تا آنجا که روایت در روبنا، پیچیده، گسیخته و حتی بی‌نظم به نظر می‌آید، غافل از اینکه در واقع رمان مدرنی مثل شازده احتجاب از پی‌گسیختگی و چندپارگی، ساختار و شاکله‌ای نویافته و خودمرجعی را می‌جوید تا هم نمایشگری باشد از وقایع روز جهان مدرن، روان‌گسیختگی انسان معاصر و چندپارگی آنچه «حقیقت» اش می‌پندارند و هم، تلاشی همسان درمان‌گرانه (Homeopathy) باشد برای «مصون نگه‌داشتن فرهنگ از آشفستگی ناشی از تحولات فناورانه و تزلزل» باورها و ساختارهای باورسده پیشین (همان: ۱۰۴).

چنان‌که روایت تکه‌تکه و گسیخته همچو داستان مدرنی «تبلوری از محتوای آن» می‌شود (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۴). تنهایی، شکست‌خوردگی، فروپاشی روابط، روان‌رنجوری و ضعف و اسکیزوفرنی که جملگی از درون‌مایه‌های داستان‌های مدرن هستند (همان: ۳۳-۳۲)، در مورد وضعیت شازده احتجاب هم صدق می‌کند و گلشیری برای به دست دادنِ حال‌وهوای این وضعیت، شکستن توالی علی و معلولی یا خطی روایت و تکه‌کاری‌های زمانی و استفاده از جریان سیال ذهن را در کار می‌کند. به‌عنوان نمونه می‌توان به صحنه‌ای از داستان اشاره کرد که تقطیع ناگهانی و به‌اصطلاح آینده‌نمایی (Flash-forward) در آن مثال‌زدنی است؛ در جایی که موقعیت داستانی از لحظه گفت‌وگوی شازده و فخرالنسا، همسرش، در مورد استخدام یک پیشخدمت، به زمانی که فخری به‌عنوان مستخدم وارد خانه شازده و فخرالنسا شده است، پرتاب می‌شود: «شازده جان، حتماً باید یکی را بگیری. شازده گفت: یک دختر سراغ دارم به اسم فخری، دختر همان باغبانی که انداختمش بیرون. چگونه؟ گفت: باشد، پس بهش بگو

میز را جمع کند و فخرالنسا راه افتاد به طرف در و گفت: فخری جان، کارت که تمام شد بیا بالا» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۷۷).

علاوه بر استفاده از درهم‌شکنی پیرنگ خطی روایت و تکه‌کاری‌های زمانی، نویسنده راوی رمان را نیز در طول رمان بی‌وقفه و بدون فصل‌بندیش، به تعدد و ناگاه تغییر می‌دهد تا روایت میان زاویه دید اول‌شخص شازده، اول‌شخص فخری و سوم‌شخص در نوسان و سیالیت قرار بگیرد. به صورتی که وقوف به زاویه دید و مراجع ضمیر در رمان در هر لحظه، بسته است به توجه ما به لحن و نشانه‌های زبانی و جزئیات توصیفی‌ای که راوی و مرجع ضمیر را مشخص می‌کنند؛ زیرا حال‌وهوای مه‌گرفته، مالیخولیوار و ابهام‌آمیز رمان - که برخاسته از وضعیت روانی شازده و استحاله و درهم‌آمیزی فخرالنسا و فخری در ذهن او است - امکان دنبال کردن بی‌دردسر رمان را از خواننده ناآشنا و خورنده به رئالیسم سلب می‌کند؛ بنابراین در جایی به سبب تغییر لحن، دریافت می‌شود که فخری روایت را به دست گرفته است:

«شیشه روی عکس را پاک کرد و خال خانمش را دید و حتی دوتا چین نازک کنار لب‌ها را و بعد چشم‌ها را که پشت شیشه عینک تار می‌زد: وقتی خواستم عینکو بذارم چه الم‌شنگه‌ای راه انداخت، گفت: من گفتم فخرالنسا باش» (همان: ۶۰).

در جایی دیگر به کمک نشانه «قاب گرفتن چشم‌ها توی چادر نماز» که از پیش‌تر در سیر روایت رمان دریافته‌ایم، دلالت بر فخری دارد، فهم می‌شود که برخلاف آنچه راوی مردّد و معلق و ناتوان در تمیز دادن فخری و فخرالنسا می‌گوید، فخری مرجع ضمیر است و نه فخرالنسا: «فخری، نه، فخرالنسا پشت آن بلورهای الوان تکه‌تکه شده بود. فقط چشم‌هایش پیدا بود. همان چشم‌ها که توی چادر نماز قاب گرفته بود» (همان: ۷۶).

بدین نحو، گلشیری با ایجاد ابهام و تغییر راوی، علاوه بر به دست دادن ابعاد مختلفی از شخصیت‌ها، چندصدایی (polyphony) یا ورود صداهای ناهمسان را در

رمانش ممکن می‌کند - که این خود موجب می‌شود زبان در شازده احتجاب، همسو با سنت‌ستیزی زبان زنانه‌ای باشد که مرد را از اقتدار بی‌چون و چرا در متن عزل می‌کند - و محوریت و مرکزیت مؤکد را از شازده، شخصیت اصلی مرد داستان، می‌گیرد تا شازده از منظر زنان داستان، فخری و فخرالنسا نیز توصیف شود. مثلاً در فرازی از رمان که تا پیش از آن، رقت‌انگیزی وضعیت شازده موجب اندکی همدلی یا احساس دلسوزی خواننده برای شازده شده بود، پس‌ازاینکه با تغییر زاویه دید، فخری راوی داستان می‌شود، سوئیۀ دیگری از شخصیت شازده درک می‌شود که اتفاقاً به دلیل همسانی با مختصات آبا و اجداد سفاک شازده، مشتمزکننده به نظر می‌آید: «شازده گفت: جد کبیر صدتا زن صیغه و عقدی داشت، صدتا و باز شبی یکی. فکرش را بکن، فخرالنسا، از سر مطربه‌ها هم نمی‌گذشت. حالا من فقط با تو» (همان: ۶۶).

بنابراین با اتکا به دلایل مذکور و ادله‌ای دیگر که در پی خواهد آمد، نگارنده این متن نقدی را به مقاله «سیر تحول نقش زن در داستان‌پردازی گلشیری» وارد می‌داند. چنان‌که در مقاله اشاره شده پیداست، خوانشی شتاب‌زده از شخصیت‌های زن رمان شازده احتجاب، به‌ویژه فخرالنسا و نیز تمرکز مؤکد بر رمان «آینه‌های دردار» موجب به دست دادن این تحلیل شده است که «فردیت زن در داستان‌نویسی گلشیری» تنها از دهه پنجاه به بعد متبلور می‌شود و پیش‌ازاین تاریخ «نقش زن بیش از آن که نقش و هویتی مستقل و برآمده از دنیا درونی او باشد، نقشی است ... در خلال نقش‌ها، درونیات و کنش‌های مردها» و این‌گونه برداشت شده است که نقش‌پذیری فخرالنسای کنش‌مند و سنت‌شکن شازده احتجاب «منوط به ذهنیات پریشان شازده» است و تنها «آنجا که ذهنیت مالیخولیایی شازده اجازه می‌دهد، فخرالنسا می‌تواند نقش‌آفرینی کند» (حسین‌پناهی، ۱۳۹۸: ۹۸-۹۹). حال آنکه این کنشگری و عصیان بی‌صدای فخرالنسا علیه سنت‌ها و مرسومات خاندان احتجاب و شخص شازده است که راه به دیوانگی و مالیخولیای او می‌برد.

فیلیس چسler (Phyllis Chesler)، روان‌درمانگر آمریکایی می‌گوید: «دیوانگی زنان و مردان را باید بر اساس نقش بی‌مقدار شده زنان درک کرد. شخصی ممکن است این نقش را به حد افراط برساند و به نهایت وابستگی، فعل‌پذیر و سلطه‌پذیر شود» (راسل، ۱۳۷۵: ۱۹۰). فخرالنسا نمی‌خواهد فعل‌پذیر و تحت سلطه باشد. او از هر فرصتی استفاده می‌کند تا شازده و سرگذشت سَلَفِ خون‌ریزش را به استهزا بگیرد: «انگشتش زیر چانه من بود: دستور دادی، هان؟ پس هنوز خون اجدادی در تو هست. گفتم: اقللاً جلو فخری... خندید: از فخری می‌ترسی، هان؟ دختر رامی است، شازده» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۱۴).

فخرالنسا رام نمی‌شود. او تن به هوس‌رانی‌های ترکه‌خاندان احتجاج نمی‌دهد و از سنخ زنان حرم‌سراهای امرا و حکما نمی‌تواند باشد: «راه بردن و راضی نگه‌داشتن آن همه عترت و عصمت که توی اندرونی می‌لولند و گوش‌به‌زنگ‌اند...» (همان: ۴۶). فخرالنسا گوش‌به‌زنگ هم نیست. او به قیمت جانش هم که شده جلوی شازده قد علم می‌کند، نهایتاً افسرده و مسلول هم از دنیا می‌رود؛ اما اوست که به طرزی نمادین ریشه این سلسله سفاک را می‌خشکاند؛ زیرا نه تنها تن به هم‌آغوشی با شازده نمی‌دهد، بلکه موجبات روان‌پریشی و خودویرانگری شازده را هم فراهم می‌آورد. خودویرانگری‌ای که می‌توان به‌طور اخص در رفتارهای عقده‌گشایانه‌اش با فخری، در سوزاندن کتاب‌های اجدادش و نیز قمار و بر باد دادن ملک و املاکش مشاهده کرد. جالب اینجاست که بهمن فرمان‌آرا، کارگردان فیلم «شازده احتجاج» که فیلمی اقتباسی از رمان هوشنگ گلشیری است، در کتاب هفتادوپنج سال اول به روایت بهمن فرمان‌آرا توضیح می‌دهد که در ابتدا قرار بوده است این فیلم «یک گور برای دو زن» نام بگیرد (آزم، ۱۳۹۹: ۲۷۷). حال فارغ از اینکه این عنوان برای فیلم به‌خودی‌خود بر اهمیت شخصیت‌های زن در تقابل با شازده تأکید می‌کند، به شکلی کنایه‌آمیز نمایش‌دهنده وضعیتی است که خود شازده در فیلم (و در رمان) مشخص‌تر از آن دو

زن دچارش می‌شود؛ یعنی به گور رفتن که در صحنه پایانی رمان و فیلم به صورتی استعاری و با پایین رفتن از پله‌های «نمور و بی‌انتهای» سردابه‌ای «زمهریر»، نمودار می‌شود.

بنابراین فخرالنسا با اشاره‌های طعنه‌آمیز به وضعیت فروتر زنان پیشین خاندان احتجاب که تنها در حکم «یک بدن تولیدکننده مزدور دولت‌شهر» بودند، نارضایتی خودش را از «ویژگی‌های فروکاهنده جنسیتی» اعلام کرده و با اندیشه‌ورزی مدرنی که هیچ نسبتی با سنت زنان پیش از او ندارد، از مسیر مستقر «ارضاکننده بودن» به‌عنوان نقشی زنانه، سرپیچی می‌کند (زرلکی، ۱۳۹۵: ۶۰). فیلیس چسلر، در ادامه همان گفتاری که از او درباره حالت افراطی نقش زنانه نقل شد، بیان می‌دارد که نقش زنانه بدون حالت افراطی آن، یعنی سرپیچی از سلطه‌پذیری و فعل‌پذیری، در واقع غیر ارضاکننده است و اگر شخصی (مانند فخرالنسا) این مسیر را پیش بگیرد، خود ممکن است مبتلا به اشکالی از ناخرسندی و افسردگی مانند سردمزاجی شود (همان: ۵۹).

درواقع فخرالنسا با سردمزاجی و به جان خریدن وضعیتی سادومازوخیستی (sadomasochistic) که در لحظاتی آمرانه هم در نظر می‌آید، علیه سرنوشت محتومی که برای او به‌عنوان زنی در حرم‌سرای پادشاهان مقرر شده عصیان می‌کند. چنانکه به اعتقاد چسلر ریشه‌های سردمزاجی زنان، رویارویی‌ای است با «بن‌بستی» که نهادهای مردسالار در طول تاریخ ساخته‌اند، به شکلی که وقتی هرگز از سرنوشت خود رضایت ندارند و راه فراری هم نمی‌بینند، از سلاح «محروم کردن خود و دیگری از لذت» استفاده می‌کنند (همان: ۱۰۴). بدین‌سان می‌توان استنباط کرد که سرچشمه سیلان بی‌سامان ذهن شازده و حال‌وهوای افکار جنون‌زده و گسیخته او و فضایی مرگ‌اندود که سراسر رمان را دربر گرفته تأثیری است که فخرالنسا بر شازده نهاده است. اکنون پرسشی که پیش می‌آید این است که چه چیز باعث می‌شود که ما این کنشگری‌های

فخرالنسا را برآیندی از اندیشه‌ورزی‌های او - که صبغه‌ای سنت‌ستیزانه، قاعده‌گریز و مدرن دارد - بدانیم؟

همه ما اینجا و آنجا تصاویری از زنان گوشت‌آلود و فریبه‌پادشاهان قجری را دیده‌ایم. بسیاری نوشته‌اند و تردیدی هم نیست که پسند و سلیقه، به مثابه سوژه‌ای تغییرپذیر در گفتمان یک جامعه، در آن دوران باعث می‌شده که چاقی و پرحجمی عضله‌ها باشد که مؤید توانایی، قدرت و زیبایی می‌شود. همچنان که در رمان شازده احتجاب هم منیره خاتون و نیز فخری به همین شکل توصیف و پرداخته می‌شوند:

«و گذاشت تا منیره خاتون با تمامی آن گوشت گرم و زنده‌اش باز زنده شود ...

تن منیره خاتون گرم و پرگوشت بود» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۵۳).

اما در سویی دیگر، ظواهر و شمایل فخرالنسا - که به تأکید و تعدد هم به آن اشاره می‌شود تا منتهای تمنای تن‌کامه (erotic) شازده را نمایش بدهد - در ظرافت و کوچکی پرداخته می‌شود: «فخرالنسا پشت به او نشسته بود، با همان پیراهن تور چین‌دار. دو گیسوی بلند و بافته به چین‌های نازک کمر می‌رسید. شازده ایستاد. خطوط نرم و لغزنده‌شانه‌ها را دنبال کرد و خطوط محو دو بازو را که پشت پیراهن تور بود. وقتی به پشتی صندلی رسید، خطوط را رها کرد و به سفیدی پشت گردن و موهای ریز آن خیره شد ... شازده نگاه کرد به خطوط نازک و مینیاتوری صورت فخرالنسا که آن‌همه نزدیک و دور بود و به انحنای چانه و به تراش کشیده و سفید گردن که تا چین پیراهن تور ادامه داشت» (همان: ۴۲-۴۳).

به اعتقاد شهلا زرلکی، «دنیای مدرن در پی حجیم کردن عضلات و ماهیچه‌ها نیست. نمادهای زیبایی عصر ما چاق نیستند. چاقی نوعی نقص به حساب می‌آید که باید هرچه زودتر رفع شود» (زرلکی، ۱۳۹۵: ۹۰). درواقع می‌توان با استناد به گفته زرلکی، فخرالنسا را نماینده «زن دنیای مدرن» تلقی کرد. زنی که بی‌شباهت به انفعال لعبتک‌ها و حلقه‌به‌گوشان حرم‌سرای، شوهرش، شازده را به سخره می‌گیرد و او را

خفت می‌دهد. اما چه چیز باعث شده است که آن هیئت ظریف و کوچک و زیبا، توانایی رویارویی با نه فقط یک مرد و آن هم یک شاهزاده که با سنت مستقر و معهود قیومیت را پیدا کند؟ شهلا زرلکی توضیح می‌دهد: «در روزگار ما توانایی در جای دیگری بروز یافته است. دانش و زیبایی نمادهای قدرت عصر ما هستند».

به این ترتیب به راحتی می‌توان به راز کنش‌گری و توانمندی و اندیشه‌وری فخرالنسا پی برد: دانش و آگاهی. کم نیستند موقعیت‌هایی در شازده احتجاب که ما در آن‌ها فخرالنسا را در حال کتاب خواندن یا مطالعه تاریخچه سرگذشت احتجاب‌ها می‌یابیم. برای دریافتن ضرورت، تعیین‌کنندگی و تحول‌آفرینی عامل آگاهی و دانش زنان در جنبش‌های زنانه، کافی است به شعری از شمس کسمایی، شاعر آزادی‌خواه دوران مشروطه، رجوع کنیم که به تعبیری می‌توان آن را «اولین اعلامیه رسمی با زبان برابری حقوقی» زنان و مردان و «شکل تازه‌ای از فمینیسم مدرن در ایران» دانست (نجم‌آبادی، ۱۳۹۹: ۹۹). شعری که در یکی از نشریات زنانه پیشرو آن روزگار، مجله شکوفه و در دهه ۱۹۱۰ میلادی به چاپ رسیده است و از زنان می‌خواهد تا با تربیت اندیشه و دانش خود، با پرورش قدرت سخن‌کردن و خردورزی و آموزش برای کنار زدن خرافه و اوهام و با کمک کلمه، کنش‌مندان در پی برابری حقوقشان با مردان باشند:

«بیا بیا که بشد مقتضی که خیل زنان/ به علم جمله امراض خود کنم دوا (کذا)

ز تنگنای جهالت ز حفره غفلت/ برون کنیم به یک‌باره سر به حول خدا

کمر ز غیرت بندیم محکم و آنگه/ قدم نهیم به میدان علم و صدق و صفا» (همان:

۹۸)

باسواد بودن، مطالعه و دانش‌افزایی فخرالنسا در رمان شازده احتجاب هنگامی اهمیتی بسیار فراوان می‌یابد که می‌بینیم شازده با آن کتاب و عینک که نشانه‌هایی هستند که خواننده را به موقعیت‌های مطالعه کردن فخرالنسا راه می‌دهند، چگونه سر

ستیزه دارد. زمانی که شازدهٔ روان گسیخته و کام‌نیده، عقده‌گشایانه، در تلاش برای تبدیل فخری به رونوشتی از فخرالنسا است، عینک زدن و کتاب خواندن فخرالنسا تنها ویژگی‌های او هستند که شازده هیچ دلش نمی‌خواهد فخری آن‌ها را تکرار کند و وقتی فخری تازه شروع کرده بوده به سواد آموختن و کتاب خواندن، شازده کتاب‌ها را می‌سوزاند:

- «[فخری]: چرا کتاب‌ها را سوزاند؟ من تازه شروع کرده بودم که بی‌غلط بخوانم» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۷۷).

- «نشسته بود جلو بخاری و کتاب‌ها را می‌انداخت میان آتش» (همان: ۷۹).

- «وقتی خواستم عینکو بذارم چه الم‌شنگه‌ای راه انداخت، گفت: من گفتم فخرالنسا باش، نگفتم که همهٔ آداهاى اونو ... صورت شازده مثل شاه‌توت سیاه شده بود. عینکو برداشت و انداخت رو اسباب آرایش خانم» (همان: ۶۰-۶۱).

از این رو می‌توان گفت و باید تأکید کرد که کتاب خواندن به‌عنوان ابزار کسب آگاهی و خردمندی و نیز عینک زدن به منزلهٔ «مجاز مرسل به علاقهٔ لازم به ملزوم» برای آن در این رمان، فخرالنسا را به کنش‌گری و ایستادگی در برابر شازده و سیطرهٔ مردسالاری راه می‌برند و زمینهٔ هویت‌مندی این شخصیت را در رمان شازده احتجاج فراهم می‌آورند.

بنابراین اثبات شد که شخصیت‌پردازی فخرالنسای رمان شازده احتجاج فی‌الواقع به شکلی کنایه‌آمیز نقیض گزاره‌ای است که در داستان کوتاه «یک داستان خوب اجتماعی» گلشیری تبیین می‌شود: «وجود یا عدم وجود کتاب روی طاقچهٔ اتاق هیچ کمکی به شناخت آدم‌های نویسنده نمی‌کند» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۱۴۷)؛ زیرا در مورد فخرالنسا خواننده‌ها و آموخته‌های او در برساختن تشخص و فردیت او و جدایی از سنت‌های گذشتگان و به تعبیری در مدرن شدن او، نقشی تأثیرگذار و تعیین‌کننده دارند.

### ۳. نتیجه‌گیری

هوشنگ گلشیری در شازده احتجاب با استفاده از شیوه‌های نوین داستان‌پردازی مدرن، ساختاری مقتضی و متناسب با ویژگی‌های مدرنِ فخرالنسا برای رمانش ترتیب می‌دهد تا شخصیتی را به خواننده بشناساند که به‌رغم سنت‌های دیگر زنان پیرامونِ خاندان احتجاب، هویتی مستقل و مستحکم پیدا کرده است. گلشیری، با تغییر راوی و ایجاد ابهامات و گسیختگی‌های روایی، چندصدایی و دموکراسی را در رمانش ممکن می‌کند. این تمهیدات موجب می‌شوند زبان در شازده احتجاب، به لحاظ ماهوی همسو با سنت‌ستیزیِ نوشتار زنانه‌ای باشد که مرد را از اقتدار بی‌چون‌وچرا در متن عزل می‌کند و محوریت و مرکزیت مؤکد از شازده، شخصیت اصلی مرد داستان، گرفته می‌شود تا شخصیتِ داستانیِ فخرالنسا را بستری متناسب فراهم آید برای سلطه‌ناپذیری، سرپیچی از مسیر سنتی نقش‌های زنانه و کنش‌گری و تأثیرگذاری‌ای که به کمک باسوادی، مطالعه، کتاب خواندن - که عاملی ضروری و تعیین‌کننده در جنبش‌های زنانه و تحرکات تساوی‌طلب تلقی می‌شود - و آگاهی از تاریخ سرگذشت خاندان احتجاب به‌دست‌آمده است. از این‌روست که مدرنیسم در ادبیات را می‌توان در واقع پی‌آمدِ گرایش به دموکراسی و چندصدایی‌ای دانست که در قرن بیستم، یعنی زمانهٔ گسست از سنت‌ها و فروپاشی قراردادهای، به مسائل جدی بشر مبدل شده بود. نکتهٔ جالب توجه این است که مدرنیسم به لحاظ ماهیت، همسنگ و همسو با نظریهٔ نوشتار زنانه‌ای است که الگوی پیشنهادیِ کسانی بود که در تلاش بودند با قاعده‌گریزی و گسیختگی در زبان، ساختارهای شکل‌گرفتهٔ مقومِ مردسالاری را برهم زنند. چه هر دو (در یک کلام) مجال می‌دهند به وجود چندصدایی و ایجاد دموکراسی.

## کتاب‌شناسی

### کتاب‌ها

۱. آزر، محسن (۱۳۹۹)، *هفتادوپنج سال اول به روایت بهمن فرمان‌آرا*، تهران: گیلگمش.
۲. پاینده، حسین (۱۳۸۹)، *داستان کوتاه در ایران (جلد دوم، داستان‌های مدرن)*، تهران: نیلوفر.
۳. خسروپناه، محمدحسین (۱۳۹۶)، *ده شب (شب‌های شاعران و نویسندگان در انجمن فرهنگی ایران و آلمان)*، تهران: پیام امروز.
۴. راسل، دنیز (۱۳۷۵)، *زنان، جنون پزشکی، ترجمه‌ی فرزانه طاهری*، تهران: ققنوس.
۵. زرلکی، شهلا (۱۳۹۵)، *در خدمت و خیانت زنان: گفتارهایی درباره‌ی زنان*، تهران: نشر چشمه.
۶. کوش، سلینا (۱۳۹۵)، *اصول و مبانی تحلیل متون ادبی*، ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: انتشارات مروارید.
۷. گلشیری، هوشنگ (۱۳۶۸)، *شازده احتجاب*، تهران: نیلوفر.
۸. گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰)، *نیمه‌تاریک ماه (داستان‌های کوتاه)*، تهران: نیلوفر.
۹. مک‌هیل، برایان (۱۳۹۳)، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، گرینش و ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
۱۰. نجم‌آبادی، افسانه (۱۳۹۹)، *چرا شد محواز یاد تو نامم؟ ترجمه‌ی شیرین کریمی*، تهران: بیدگل.

### مقاله

۱. حسین‌پناهی، فردین (۱۳۹۸)، «سیر تحول نقش زن در داستان‌پردازی هوشنگ گلشیری: یک شاخصه‌ی سبکی و فکری»، ادبیات پارسی معاصر، سال نهم، شماره‌ی دوم، صص ۸۷-۱۰۹.