Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)
*Home page: http://jsal.ut.ac.ir*

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

# Prince Ehtjab: Taxidermy of time and history

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

1. Corresponding author, Phd student Department of Sociology, Faculty of Social Sciences, University of Tehran, Tehran, iran. E-mail: naderkurdim@yahoo.com
2. Associate Professor, Department of Sociology, Faculty of Social Sciences, University of Tehran, Tehran, iran. E-mail: myeganeh@ut.ac.ir

## Article Info

**Article type:**

Research Article

**Article history:**

Received:13 October 2024
Received in revised form: 9 December 2024
Accepted:9 February 2025
Published online: 15 March 2025

**Keywords**:
Chronotope , Novel, epic, history, Historiography, Taxidermy.

## ABSTRACT

This article aims to problem statement of "novel-historiography" through the Chronotope frameworks present within the Novel genre, specifically focusing on Shahzadeh Ehtijab by Houshang Golshiri. It seeks to examine and critique a form of historiography that is neither a conventional historical narrative nor claims to be one. To this end, we first demonstrate how the novel genre, and Shahzadeh Ehtijab in particular, can be considered a form of historiography. Novelistic historiography, or more precisely, novel-historiography, does not serve as a reflection or retrieval of a specific past or objective history. Rather, this form of historiography is analyzed through the structural the Chronotope arrangements inherent within the literary work. The theoretical-methodological framework of Mikhail Bakhtin, particularly his essay on the forms of time and the Chronotope in the novel, has served as our guiding reference in analyzing the issue of novel-historiography. According to this perspective, the Chronotope configuration in Shahzadeh Ehtijab reveals that both the narrative and the historiography derived from it are grounded in a static conception of time and space—one that is characterized by a lack of change or movement. The Taxidermy of time and history functions as a metaphorical representation of this static Chronotope form in both the narrative and its historiographical implications.

**Cite this article:** Naderkordi, M. & Javadi Yeganeh, M.R. (2025). Prince Ehtjab: Taxidermy of time and history … , Sociology of Art and Literature (JSAL), 16 (1), 47-68. DOI: https://doi.org/ 10.22059/JSAL.2024.378874.666321

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://doi.org/ 10.22059/JSAL.2024.378874.666321

دانشکده علوم اجتماعی

**جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**

*Home page:* http:// jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۲۵۳۸-۵۰۴۶
شاپا الکترونیکی: ۲۰۰۸-۸۹۷۳

# شازده احتجاب: تاکسیدرمی زمان و تاریخ

**محمد نادرکردی[۱] ✉| محمدرضا جوادی یگانه[۲]**

۱. نویسنده مسئول، دانشجو دکتری جامعه‌شناسی نظری-فرهنگی، گروه جامعه‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران، تهران، ایران.
رایانامه:naderkurdim@yahoo.com

۲. دانشیار گروه جامعه‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: myeganeh@ut.ac.ir

**اطلاعات مقاله**

**نوع مقاله:** مقالهٔ پژوهشی

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۳/۷/۲۲
**تاریخ بازنگری:** ۱۴۰۳/۰۹/۱۹
**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۱۱/۲۱
**تاریخ انتشار:** ۱۴۰۳/۱۲/۲۵

**کلیدواژه‌ها:**
*پیوستار زمانی-مکانی، رمان، حماسه، تاریخ، تاریخ‌نگاری، تاکسیدرمی*

**چکیده**

این مقاله در نظر دارد با طرح مسئله «رمان-تاریخ‌نگاری» به واسطه اشکال تنظیم شدهٔ «زمانی-مکانی» در 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 ژانر رمان و بصورت خاص داستان شازده احتجاب چگونه شکلی از تاریخ‌نگاری محسوب می‌شوند. تاریخ-نگاریِ رمان یا به بیان بهتر رمان-تاریخ‌نگاری نه بازتاب یا بازیابی گذشتهٔ عینی و تاریخ مشخص، بلکه این شکل از تاریخ‌نگاری را به واسطه تنظیمات ساختاری شکلِ زمانی-مکانی درونی اثر ادبی مورد مطالعه قرار داده‌ایم. نگاه نظری-روشی میخاییل باختین در مقاله اشکال زمان و پیوستار زمانی-مکانی در رمان، راهنمای ما در تحلیل مسئله رمان-تاریخ‌نگاری بوده است. بر اثر این نگاه، شکل زمانی-مکانی شازده احتجاب نشان می‌دهد که این داستان و به واسطه آن تاریخ‌نگاری حاصل از آن بر مبنای شکلی ایستا از زمان-مکان بدون تغییر و حرکت استوار شده است. تاکسیدرمی زمان و تاریخ بیان استعاری این شکل زمانی-مکانی در داستان و تاریخ‌نگاری است..

**استناد:** : نادرکردی، محمد و جوادی یگانه، محمدرضا (۱۴۰۳). شازده احتجاب: تاکسیدرمی زمان و تاریخ .*جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۶ (۱)، ۴۷-۶۸
DOI: https://doi.org/ 10.22059/JSAL.2024.378874.666321

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

DOI: https://doi.org/ 10.22059/JSAL.2024.378874.666321

## ۱. طرح مسئله

هیچ گذشته‌ای وجود ندارد مگر به واسطهٔ اسنادِ به جای مانده از آن. هر سند و مدرکی از گذشته، پیوستاری از تاریخ گذشته، زمان حال و آینده است. ضرورت ترسیم چنین تقسیم‌بندی ساده‌ای از زمان و تاریخ، علی‌رغم خطراتی همچون: تصور خطی از زمان و تاریخ، عِلّی‌نگری، یا لغزیدن در منجلاب تاریخی‌گری، و یکسان سازی‌هایی همانند تاریخِ «ما»، در واقع تلاشی است برای نشان دادن تَرک‌های پوستهٔ میان تهیْ و فرسودهٔ شکلی از تاریخ است که ما در اینجا آن را «تداوم تاریخ» نامیده‌ایم. یکی از بیان‌های عام طنین تداوم تاریخ، یعنی: «همیشه چنین بوده است» نشان دهندهٔ شکلِ ایستاْ و منجمد شدهٔ جهان اجتماعی است. جهانی که با تقدیر و طبیعت توضیح داده می‌شود و هرگونه پرسش یا کنش احتمالی برای شکستن مرزهای پیدا و پنهان آن حرام و ممنوع اعلام شده است. ادامه در این جهان، بسان تداوم حلقه‌های زنجیر، نشان از سکون است نه حرکت. تغییرات جزئی «شکل تداوم تاریخ» صرفاً درونی است، هیچ بیرونی در نسبت با شکل درونی این جهان متداوم وجود ندارد. اما تاریخ چگونه تداوم می‌یابد؟ تاریخْ تداوم نمی‌یابد مگر با متوقف کردن زمان. بدون شک توقف زمان از منظر علم فیزیک غیرممکن است؛ اما زمان را می‌توان در داستان متوقف کرد. توقفی که صرفاً به داستان محدود نمی‌ماند بلکه می‌توان تاریخ را به واسطهٔ آن متوقف کرد. متوقف کردن تاریخ نه تنها به معنای متوقف شدن حرکت و دگرگونی در تاریخ است، بلکه به معنای منجمد کردن تمام روابط و جایگاه‌های تاریخی–اجتماعیِ ساخته شدهٔ آن است. تاریخ نمی‌تواند متوقف شود مگر به واسطه تولید و بازتولید اشکال هنری یا ادبیات. ادبیات یکی از مهم‌ترین اسناد برای نشان دادن حرکت یا توقف تاریخ است؛ زیرا آنچه بنام ادبیات و رمان می‌شناسیم، همزمان که ادبیات یا رمان هستند، پیوستارِ تاریخ و تاریخ‌نگاری‌اند[۱].

ویژگی‌های منحصر به فرد رمان در نسبت با گسترهٔ ادبیات، مسئله تاریخ و تاریخ‌نگاری در آن را واجد اهمیتی بنیادین کرده است. در نگاه باختین(۱۳۹۰): «رمان قهرمان نمایش‌نامهٔ ادبی عصر جدید است. رمان به بهترین نحو ممکن تمام گرایش‌های جهان نو، که همواره در حال ساخته شدن هستند را نشان می‌دهد؛ رمان در این جهان جدید متولد شده است و قرابتی بنیادین با آن دارد». طرح مسئله تاریخ و تاریخ‌نگاری در رمان می‌تواند از جهات بسیاری موضع رمان را در نسبت با جهانِ همواره در حال گذار و تاریخ آن را آشکار کند. بر این اساس فرضیه ما در این مقاله بدین صورت خواهد بود: «رمان شکلی از تاریخ‌نگاری» است. شکل پیوستاری این دو را نه محتوای‌شان، بلکه اشکال زمانی–مکانی[۲] رمان برمی‌سازد. تاریخ‌نگاری بر مبنای اشکال تنظیم شدهٔ زمانی–مکانی، صرفاً به معنای بازخوانی یا بازیابی گذشته و تاریخ سپری شده نیست؛ زمان حال و آینده همان اندازه تاریخ محسوب می‌شوند که زمان گذشته. طرح هنری اشکال زمانی–مکانی در رمان، تاریخ و زمانِ «حال–آینده–گذشته» را بصورت پیوستاری و همزمان در درون خود بازنمایی می‌کند. برای ما جهت و شکل این بازنمایی اهمیت دارد نه محتوای آنچه بازنمایی می‌شود. یعنی نه آن چیزی که روایت می‌شود، بلکه شکل روایت بر اساس ساختارهای تنظیم شدهٔ اشکال زمانی–مکانی داستان اهمیت دارد.

مسئله پیوستاری بودن «رمان–تاریخ‌نگاری[۳]» این داعیه را طرح می‌کند: ادبیات هم‌زمان که تاریخ است، شکلی از تاریخ-نگاری استْ آن هم پیش از نوشته شدن اولین تاریخ‌نگاری‌ها و البته علم مُدون مطالعهٔ تاریخ[۴]. این فرضیه نه تقلیل ادبیات، بلکه

1. Historiography
2. Chronotope
3. Novel- Historiography

۲. در رابطه با مسئله رمان–تاریخ‌نگاری مثال‌های روشنی در تاریخ ادبیات فارسی را می‌توان طرح کرد. تاریخ‌نگاری‌هایی که نه تنها آن‌ها را به عنوان تاریخ‌نگاری می‌شناسیم، بلکه ادبیّت آن‌ها نیز غیر قابل انکار است. در این رابطه «تاریخ بیهقی» 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 ادبیت آن به عنوان یکی از مراجع و مأخذ زبان و ادبیات فارسی در دوران

ارج آن است. کسانی پیش‌تر و البته بهتر از ما قدر ادبیات را فهمیده و نوشته‌اند. بارت می‌گوید: «آنچه علوم‌انسانی در زمینه‌های متفاوت مانند علوم اجتماعی، روان‌شناسی، 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 مرزهای مشخصِ مصنوعی میان ادبیات و تاریخ بیهوده است بلکه خطایی در روش مطالعهٔ آن محسوب می‌شود. متون ادبی همواره متونی تاریخ-نگارانه 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 و۱۸۱). از نگاهی دیگر می‌بینیم: ادبیات، ادبیات نیستْ بلکه قصه‌گوی 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» طرح می‌کند به این قرار است: «رویداهای این رمان بین سال‌های۱۳۲۰ 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: «تاریخ‌نگاری است». به این معنا، داستان نویسان مورد اشاره نویسنده کتاب «ادبیات نیست» در واقع به دنبال نوشتن تاریخ بوده‌اند اما فقدان امکان تاریخ‌نگاری برای آن‌ها، تاریخ‌نگاری‌شان را به داستان مبدل کرده است. اما [به] جای تاریخ، قصه نوشتن، نه تنها تفکیک تاریخ از قصه است بلکه منتزع کردن این دو از یکدیگر است. ادبیات و به صورت خاص رمان همواره شکلی از تاریخ‌نگاری ضمنی و پنهان را با خود حمل کرده‌اند، بدون آنکه قصد تاریخ‌نگاری داشته باشند. هر قصه، داستان و در بیان این مقاله هر رمانی شکلی از تاریخ‌نگاری است. «زولای رمان‌نویس، مورخ زندگی خصوصی در امپراتوری دوم فرانسه است، همان‌گونه که بالزاک مورخ زندگی خصوصی در دورهٔ بازگشت و سلطنت ژوییه بود»(لوکاچ،۱۳۷۵:۱۲۹). نگاه ارسطو در فن شعر از جهات بسیاری روشنی بخش رابطه این دو است «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 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 بدهند»(ارسطو،۱۴۰۱:۱۴۴). بخش پایانی نقل قول ارسطو یعنی: «وقایعی که ممکن است روی بدهند» 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 است. هگل، تاریخ جامعه یونان باستان یا به بیان بهتر، فروپاشی انسجام اندام‌وار و درونی پولیس یونانی- و حرکت آن به مرحلهٔ دیگر را با تحلیل تراژدی آنتیگونه 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 نه تنها برای هگل، بلکه همواره یکی از مهم‌ترین مراجع‌تاریخ‌نگاری بوده است؛ متنی که بر اساس تقسیم ارسطو، تاریخ نیست بلکه شعر است؛ اما

---

معاصر علی‌رغم فقدان نامِ ادبیات در آن، از این جهت برای ما شایان تأمل است که تفکیک ادبیات از تاریخ‌نگاری و بالعکس را نفی می‌کند. آنچه از عنوان و محتوای تاریخ بیهقی می‌آموزیم پیوستاری از ادبیات و تاریخ است نه انتزاع و ایجابیت این دو از یکدیگر. از همین عنوان تاریخ بیهقی می‌توان پیوستار تاریخ-ادبیات و بالعکس را مشاهده کرد.

می‌بینیم که مرجعِ بسیاری از تاریخ‌نگاران، تراژدی آنتیگونه است، آن هم به مثابهٔ وقایعی که ممکن است روی بدهد، نه متنی که در واقع روی داده است.

رمان–تاریخ‌نگاری خلاف جریان رایج و مرسوم نظریهٔ تطابقی حقیقت[1] 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»[2] تقلیل می‌دهد. از طرف دیگرتاریخ‌نگاری به واسطهٔ رمان، نه به دنبال شُبهه در ثبت و روایت وقایع تاریخی که واقعاً روی داده‌اند خواهد رفت و نه در تلاش برای فهم وقایع عینی و رخ داده اما روایت نشده‌ای خواهد بود که به واسطه رمان گوشه‌های ناگفته و مسکوت مانده تاریخ را برملا کند.

با این اوصاف، مقاله حاضر در نظر دارد تاریخ‌نگاری را به واسطه رمان، یعنی همان «وقایعی که ممکن است روی بدهند» را به مثابهٔ شکلی از تاریخ‌نگاری در داستان شازده احتجاب اثر هوشنگ گلشیری چاپ(۱۳۴۸) طرح و بررسی کند. از نظر ما، شازده احتجاب یکی از مهم‌ترین آثار ادبیات داستانی و تاریخ‌نگاری ایران معاصر است که می‌توان از آن به عنوان یکی از تجلی‌های «شکل تداوم تاریخ» به واسطه بازنمایی داستانی از آن نام برد. این طرح بنا به چشم‌انداز میخاییل باختین(۱۳۹۰) در مقاله «اشکال زمان و پیوستار زمانی–مکانی[3] در رمان» شکل گرفته است. از نگاه باختین «رکن اصلی بازنمایی ادبی شکل پیوستاری «زمان–مکان» آن است»؛ با الهام از این نگاه، و بر اساس فرضیه‌مان یعنی «رمان–تاریخ‌نگاری» رکن اصلی تاریخ و تاریخ‌نگاری تنظیم شکل زمانی بازنمایی داستان است، نه محتوای آنچه بازنمایی می‌شود یا ارجاع به وقایع به واقع رخ داده تاریخی. تاریخ-نگاری بر مبنای «اشکال پیوستاری زمانی–مکانی» در رمان، ضرورت برساختن مفهوم متناظر با آن یعنی «رمان–تاریخ‌نگاری» به عنوان مفهوم کانونی این مقاله را موجب شده است. همانطور که در مفهوم «زمان–مکان» در رمان، شکل پیوستاری این مفاهیم بدون اولویت یکی بر دیگری مطرح است، در مفهوم «رمان–تاریخ‌نگاری» نیز شکل پیوستاریِ «رمان–تاریخ‌نگاری» بدون اولویت یکی بر دیگری طرح شده است.

طرح مسئله «رمان–تاریخ‌نگاری به واسطه این پرسش یعنی: اشکال زمانی–مکانی رمان چگونه اشکال تاریخ‌نگاری را آشکار می‌کنند و هر شکل زمانی–مکانی در تناظر با چه شکلی از تاریخ‌نگاری است؟» راهنمای ما در این مقاله خواهد بود.

## ۲– رهیافت نظری و روش پژوهش

میخاییل باختین(۱۹۷۵–۱۸۹۵) در مقاله اشکال زمان و پیوستار زمانی–مکانی در رمان، تحول و دگرگونی گونه‌های مختلف ادبی و رمان‌گونه در اروپا را بر اساس اشکال تنظیم شدهٔ زمانی–مکانی آن‌ها بررسی می‌کند. 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 انتهای این مسیر، دگرگونی‌های اشکال زمانی–مکانی بازنمایی ادبی را آشکار می‌سازد که به اجمال می‌توان گفت از نظر او، راه رمان اروپایی توأمان و سرشته با تغییر و دگرگونی توأمان «اشکال زمانی–مکانی بازنمایی ادبی و مادی– تاریخی در تاریخ اروپا بوده است». بر اثر این نگاه بود که ادبیات و به صورت خاص ژانر رمان به مثابه تاریخ‌نگاری و باختین به مثابهٔ تاریخ‌نگار بر ما آشکار شدند. از نظر تزوتان 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

1. Correspondence Theory Truth

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

3. Chronotope

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 مقاله 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 تحولِ 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 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 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 اینگونه چند پارگی‌ها را مجاز نمی‌داند. ادراک هنری پویا، پیوستار زمانی– مکانی را با همه کلیت و جامعیتش در بر می‌گیرد. هنر و ادبیات به میزان مختلف و در محدوده‌های 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 آموخت 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.

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 تاریخی–اجتماعی دگرگون می‌شوند. تفاوت جهان رابله‌ای با جهان شوالیه‌ای قرون وسطا و جهان یونانی بیانِ روشن 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 مکانی 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.

زمان–مکان در هر اثر ادبی، کانونِ سازماندهی وقایع روایی اصلی در رمان است. گرهٔ روایت داستان در کانون‌های زمانی–مکانی بسته و گره‌گشایی 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 بی‌حرکت 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. آنچه گفته شد روش تحلیل متون از منظر باختین است، هیچ جدایی مکانیکی بین مفاهیم نظری و روش مطالعه باختین از یکدیگر وجود ندارد.

مفهوم «پیوستار زمانی–مکانی» در کنار مفاهیم «حماسه و رمان»، که صرفاً محدود به دو نوع ادبی نیستند، بلکه دو نوع متفاوت جهان‌بینی نیز تلقی می‌شوند چونان دو نقطهٔ مبدأ، اما نه ثابت و ایستا حماسی بودن شکل‌تاریخ‌نگاری شازده را آشکار می‌کنند. حماسه و رمان را نمی‌توان صرفاً در دو سر طیف قرار داد و متن یا تاریخ را بر اساس دوری یا نزدیکی به هر کدام از این دو نقطه 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 نمی‌توان 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. بنابراین روش این مقاله بر اساس فهم چگونگی تنظیم زمان–مکان یک اثر ادبی خواهد بود. گام نخست طرح «رمان–تاریخ‌نگاری»، شناسایی تجسم هنری اشکالِ تنظیم شدهٔ «پیوستار زمانی–مکانی» در رمان است که کلیت جهان بازنمایی شدهٔ آن را به مثابهٔ جهانی اجتماعی–تاریخی آشکار می‌سازد. سپس بر اساس اشکال زمانی–مکانی شناسایی شده در رمان، اشکال تاریخ‌نگاری متناظر با آن طرح و بررسی می‌شوند.

## ۳– پیوستار زمانی–مکانی شازده احتجاب: تاکسیدرمی زمان–مکان داستان در گزارش «راوی–خفیه‌نویس» از زندگی شازده احتجاب

در این برداشت بلند از داستان شازده احتجاب، تلاش خواهیم کرد که توصیفی از موقعیت و رابطهٔ راوی داستان را در نسبت با شخصیت اصلی و همچنین فضای کلی این داستان ترسیم کنیم. توصیف ما از این داستان بر مبنا و محور شکل پیوستاری زمان–مکان این داستان صورت خواهد گرفت. همانطور که پیش از این طرح شد، فرضیه و راهنمای ما شناسایی و فهم اشکال پیوستاری زمان–مکان تنظیم شده‌ای است که جهان داستانی بر مبنای آن بازنمایی می‌شود نه ارجاع به محتوای داستان. برای نیل به این هدف نمی‌توان تلخیص یا چکیدهٔ از داستان را به روال معمول طرح کرد، بلکه شکلِ ساختاری تنظیم شدهٔ پیوستار

زمانی–مکانی داستان راهنمای ما برای روایت این داستان خواهد بود. به دست آوردن چنین ترسیمی به واسطه طرحِ دقایقی داستانی که پیرنگ داستان بر مبنای آن پیش می‌رود، امکان فهم تناظرات تاریخ‌نگاری این داستان را بر مبنای شکل تنظیم شدهٔ زمانی–مکانی آن را آشکار کند. در آخر باید به یاد داشت که روایت ما از این داستان از منظر طرح شکل هنری زمانی–مکانی جهان داستانی شازده احتجاب صورت خواهد گرفت.

«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»(شازده احتجاب:[1]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 احتجاب را بر صندلی راحتی نشانده است و اندکی از وضعیت بیرونی و درونی شازده احتجاب را در شکلی تک‌گویانه برای ما توصیف می‌کند. روای، شخصیت اصلی داستان را به ابژه روایت و صدای خویش مبدل کرده و بر اساس موقعیتی که برای شازده احتجاب به وجود آورده باید جهت روایت و صدای او را شنید. موقعیتی که نه تنها در نسبت با شازده احتجاب بلکه در نسبت با فضای کلی داستان و البته مخاطبان آن نیز صدق می‌کند. راوی، در همان ابتدای داستان، شازده احتجاب را به صندلی راحتی‌اش متشبه می‌کند: «مثل صندلی راحتی‌اش آرام نشسته بود»(۹). شازده احتجاب نه تنها به صندلی راحتی متشبه می‌شود، بلکه مهم‌تر از آن، از آغاز تا پایان داستانْ نشانده بر صندلی می‌ماند. او در نگاه و صدای راوی داستان، بسان جسمی خاموش و تکیده در صندلی راحتی‌اش فرو رفته، بیماری مسلول است با جسمی نحیف و تبی بی‌امان و سرفه‌های هرزگاهی که در نهایت بر اثر مرگی طبیعی می‌میرد. گزارشی که راوی از شازده احتجاب بر ما می‌خواند، نه تنها امکان هر کنش و ابتکار عملی را از شخصیت اصلی داستان سلب کرده است، بلکه قائل به هیچ حرکت و کنشی، و هیچ صدا و سخنی مگر سرفه‌های خشک و کشدار برای شازده احتجاب نیست. بر این اساس می‌توان موقعیت و رابطه راوی داستان، را در نسبت با شخصیت اصلی و جهانی که بازنمایی می‌کند را مشاهده کرد: یک صدا و نگاه، یک مرکز آگاهی و یک روایت.

اما چگونه بازنمایی یک جهان داستانی بر اساس مرجعیتی واحد با صدا و نگاه و آگاهی تکین ممکن می‌شود. پاسخ این پرسش را باید در شکل زمانی–مکانی تنظیم شده برای این داستان یافت. شازده احتجاب نشانده شده بر صندلی راحتی در اتاق دراندشتِ عمارتی اشرافی. مکانی که بیرون ندارد؛ این مکان در قرین با ویژگی‌های خاص و تثبیت شده‌ای که روای برای شازده احتجاب ترتیب می‌دهد بازنمایی می‌شود. اما نکته مهم در نسبت با این مکان، شکلی از زمان است که به واسطه این مکان به یاد شازده احتجاب آورده می‌شود. شکلی از زمان که نه گذشته‌ای دارد و نه آینده‌ای، بلکه همواره وجود داشته است. این زمان همانند مکانِ روایت، یعنی همان عمارت اشرافی که شازده احتجاب ساکن آن است، بیرون ندارد بلکه صرفاً «تداوم» دارد. مسئله تداوم زمان همانند تداوم عمارت اشرافی که شازده ساکن آن است، هرچند فرسوده به نظر می‌رسد اما همچنان پای بر جاست. این خصیصهٔ زمانی–مکانی که داستان شازده احتجاب بر بستر آن تنظیم شده است، حامل هیچ تغییر و دگرگونی اساسی برای شخصیت اصلی داستان نیست. نه تنها زمان بر مکان یعنی عمارت اشرافی شازده اثر نداشته است، بلکه پیوستار این دو هیچ تغییر و دگرگونی در هیچ جنبه و ساحتی از زندگی، اسم و روحیات شازده احتجاب به وجود نیاورده است. او متولد، وارث و موروث همان مکان و زمانی است که در آن می‌میرد. طرح و تنظیم چنین شکلی از زمان–مکان ایستا و تثبیت شده در داستان شازده احتجاب است که موقعیت و رابطه راوی داستان با شخصیت اصلی داستان را از نظر ما به «راوی–خفیه‌نویس» حاکم و همه چیزدان تبدیل کرده است.

---

۱. شکل ارجاع دهی به صفحات شازده احتجاب از این پس به دلیل اجتناب از تکرار، تنها درون گیومه و به شماره صفحه محدود خواهد بود.

موضع راوی داستان، 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 نا امن. 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 می-گذشته 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 خفیه‌نویسی بر محکوم می‌گماشتند تا تمام حرکات و حرف‌های او را بنویسد و شب به شب به عرض برساند»(۱۰۲). راوی، نه تنها پشت پیشانی و حلقه‌گشاد و خالی شده از چشم شازده احتجاب قرار گرفته، بلکه دهان بی-دندان او را بی زبان کرده است تا 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 برای آن 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 داستان همانند خفیه‌نویسان که در تاریکی می‌نشستند و احوال محکومان را گزارش می‌دادند احوال شازده را برای خوانندگان 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 اما «مُمتد» از ذهن و یاد شازده می‌گذراند. صدا و نگاه راوی در شکلی آماسیده تمام داستان را دربرگرفته است؛ نه تنها شازده احتجاب، بلکه ما نیز هر آنچه را در این داستان می‌شنویم و می‌بینیم از زبان و چشم راوی داستان می‌بینیم و می-شنویم. او با شگرد تک‌گویی درونی غیر مستقیم، شازده احتجاب را به ابژه‌ای برای شرح گزارش خود تبدیل کرده، ابژه‌ای علیل و مفلوج، نشانده بر صندلی که از آغاز تا پایان داستان، نابینا و زبان بسته می‌ماند. هیچ شخص یا شخصیتی در این داستان حضور ندارد مگر صدای راویِ در پرده. صدای متورم او همه کس و همه چیز را از جایگاهی والا می‌بیند و گزارش می‌دهد.

صدای راوی تنها شخصیت این داستان است. تأکید بر شخصیت داشتن صدای راوی و نه خود راویِ در پرده، مسئله‌ای است که در ادامه سعی خواهیم کرد برخی از ابعاد آن را بیشتر آشکار کنیم. شاید تنها با دنبال کردن صدای راوی و ابعاد گزارش او بتوان برخی از مهم‌ترین ابعاد ساختاری شکلِ زمانی–مکانی تنظیم شدهٔ این داستان را آشکار کرد.

شیوه ارائه راوی از سیر یادآوری‌های جاری شده بر خاطر شازده احتجاب با عدول از منطق نظم زمانی معمول، به ظاهر آشفته می‌نماید؛ اما این آشفتگی در منطقی مشخص از یک نوع زمان، یا به بیان بهتر یک نوع پیوستار زمانی–مکانی نظم می-یابد. نظمِ آشفتگی ظاهری یادآوری‌های شازده، نظمی مستحکم و طبیعی است که با کمرنگ کردن و محو تدریجی زمان تاریخی، شکلی از تداوم زمانِ ازلی–ابدی که طبیعتاً فاقد گذار و تغییر است بلکه صرفاً تداوم دارد را برای بازنمایی داستان به کار می‌گیرد. زمانی که از ابتدایی ناپیدا، تا آینده‌ای ناکجا در تداوم است و صدایی مستور و مُحتجب همواره آن را بر ما می‌خواند. «تداوم زمانی» یا «تداوم گذشته» صرفاً یک شکل زمانی را در خود نهفته دارد. هیچ شکل دیگری از زمان نمی‌تواند به این جهان متداوم وارد شود. توصیف این شکل از زمان، یادآور شکل زمانی «گذشتهٔ مطلق[1]» در گونه حماسه است. بنا به نگاه باختین(۱۳۹۰) این شکل زمانی، تک زمانه، اعتبار یافته و سلسله مراتبی است، دیگر آن که فاقد هر نوع نسبیت است یعنی هیچ حرکت زمانی که ارتباط آن را با «زمان حال» فراهم سازد ممکن نیست. گذشته مطلق از زمان‌های متعاقب‌اش کاملاً مجزا شده است. این مرز ذاتاً در شکل حماسه نهفته است و در همه کلمات آن کاملاً مشاهده و احساس می‌شود. از بین بردن این حد فاصل، نابود کردن شکل گونه حماسه است.

«زمان زندگی‌نامه‌ای و زمان قلعه» بستری مناسب برای طرح «تداوم زمان گذشته یا گذشته مطلق» در داستان شازده احتجاب به وجود آورده است. 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

1. Absolute past

عمارت شازده چگونه است. صرفاً عمارتی اشرافی است که می‌تواند در هر مکانی باشد. به این معنا، عمارت اشرافی یا مکانی که در داستان بازنمایی می‌شود همانند شخصیت شازده احتجاب تشخص واقعی ندارد. ویژگی‌های این مکان همانند شازده احتجاب و شکل زمانی داستان، ویژگی‌هایی از پیش موجود و تثبیت شده است. فقدان ترسیم ویژگی‌های خاص 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 دلالت می‌کند. در کنار اشاره‌های جزئی به اوصافی همانند زمان، مکان، 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 مشاهده کرد. با این اوصاف، داستان شازده احتجاب دال برکلی بودن همه چیز است. در این مورد 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 می‌شود. به همین ترتیب مکان نیز به نسبت تغییرات زمان، پیرنگ و تاریخ، از خود حساسیت و عکس‌العمل نشان می‌دهد. ویژگی پیوستار زمانی–مکانی هنری همین تقاطع محورها و پیوند شاخص‌های آن‌هاست»(باختین،۱۳۹۰:۱۳۷–۱۳۸). به این اعتبار است که می‌توان شکلِ زمانی یادآورهایی که روای بر زبان شازده احتجاب جاری می‌کند را در پیوند با «زمان گذشتهٔ مطلق» و شکل ممتد آن فهمید. زمان حال داستان که به توصیف شازده احتجابِ فرو رفته در صندلی راحتی با سرفه‌های هرزگاهی و تبی مداوم و سری فروافکنده بر ستون دستانش اختصاص داده می‌شود، هیچ خصیصه از از شکل واقعی زمان حال گذرا ندارد؛ گستره این شکل از زمان از نخستین اجدادی که در یادِ او حضور دارند تا واپسین لحظات احتضارش تداوم می‌یابد.

از طرف دیگر، در این مکان هیچ گره‌ای در داستان بسته نمی‌شود که انتظاری برای باز کردن آن در خواننده واقع شود؛ همانطور که گره‌ای در یادآوری‌های شازده بسته نمی‌شود. گویی همه چیز آشکار و برملا شده است و تنها نیاز به صدایی است که گزارشی 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 حضوری متداوم 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 یادآوری‌های تدوین شده برای شازده از گذشته، از اجداد و از تمام اعمال و کردار آن‌ها، خاطرات و یادهایی آشنا و شناخته شده 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 گزارش‌گر او را آشکار می‌کند. 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 می‌کرد. گفتم: «فخر النساء، من دارم کلافه میشوم.» آن‌همه عقربه روی صفحه‌ها تکان می‌خوردند. 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 سرّی 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.

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. در همان ابتدای یادآوری‌های شازدهٔ سر نهاده بر ستون دست‌ها، هنگامی که می‌بینیم او متوجه شده است کلفتش «فخری» درِ اتاق‌اش را تا نیمه باز کرده و قصد دارد اتاقش را روشن کند، به نشانه مخالفت پای بر زمین می‌کوبد. شازده احتجاب یا به بیان بهتر روای داستان به هیچ روی مایل نیست اندکی روشنایی به اتاق دَرَندَشتی که شازده احتجاب در آن نشسته است وارد شود. روای با شگرد در پس‌پرده قرار دادن و ایجاد فضای تاریکْ نه تنها به دنبال رازآلود کردن شازده احتجاب است بلکه با این شگرد درصدد پنهان کردن سِحر و افسون صدای خویش است. «فخری، این پرده ها را کیپ بکش نمی‌خواهم هیچکدام از آن چراغ های لعنتی خیابان را ببینم»(۱۰).

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 – از ابتدا تا انتها– 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. دنیای باطنی شخص، خصوصیات ظاهری و رفتار و کردارش در یک صفحه واحد قرار گرفته‌اند. 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 تغییرناپذیری 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 راوی از 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 می‌زند روی ساق چکمه‌اش. شازده هم زد. مادرِ پسر که می‌بیند پسرش فقط خِرخِر 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).

فرو رفتن شازده در صندلی اجدادی در عمارتی کهنه و رو به زوال در کنار فضایی تب‌آلود و هذیانی، تغییرناپذیری و تقدیر همه چیز را نشان می‌دهد. گویی هیچ رخداد و تغییری از زمان جد کبیر تا شازده احتجاب واقع نشده است. ناتوانی شازده احتجاب از هر کنشی گواه این مدعاست. «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 روایت‌های متناقض به زندگی‌اش ادامه خواهد داد. اما می‌خواست بداند، به خاطر خودش و فخرالنساء هم که شده بود می‌خواست 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 و 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. 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. باری از زمان که بر دوش شازده احتجاب نهاده می‌شود، نه تنها «زمان گذشته» بلکه گزارش خفیه نویس زندگی او نیز بر آن بسته می‌شود. شازده احتجاب زیر بار زمان گذشته و اجدادی و زیر بار صدای راوی در نهایت به دوک تبدیل می‌شود.

شازده احتجاب به عنوان آخرین حلقهٔ زنجیر زیستی اجداد والاتبارش، هیچ شناخت، دانش و آگاهی از آن خود ندارد مگر آنچه متعلق به گذشتگانش باشد. منابع شناخت شازده احتجاب چیزی نیست مگر سنت اجدادی و گذشته او، نه زمان حال در حال حرکت و یا دانش و تجربهٔ زیسته او در زمان حال. شازده احتجاب تماماً در 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 حالِ رو به آیندهٔ 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 حاکمانهٔ راوی–خفیه‌نویس که واپسین لحظات زنده بودنش را بر او می‌خواند تداوم می‌یابد. شخصیت شازده احتجاب در چنبره زمان گذشته و شکل متداوم آن باقی می‌ماند. هیچ امکانی برای رهایی او از گذشتهٔ پیوسته‌اش شکل نمی‌گیرد؛ 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 محتضر، 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 ثابت‌ترین شکل خود، تراکم و غلظت زمان ساکنِ فقدان حرکت و دگرگونی را ایجاب می‌کند. تطابق شازده احتجاب بی صدا و بی‌کنش، با صندلی‌اش و فرو رفتن او در شکل متداوم «زمان گذشته» یادآوری-هایی 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 اما متداوم در معنای زمانی آن به صدای جد کبیر متصل می‌شود. تداوم زمانی و هم صدایی شازده احتجاب تنها با صدای راوی داستان کوک شده است. گویی جهان داستانی شازده احتجاب و زمان منطبق با آن از پیش ترسیم شده است؛ هیچ رخداد خاص یا اتفاقی غیر منتظره در سیر داستان را نمی‌توان انتظار داشت.

اگر دایره را به معنای توصیف هندسی از زمان حماسی یا همان زمان گذشتهٔ مطلق در نظر بگیریم، تمام‌شدگی در جهان داستانی شازده احتجاب 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. 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.

داستان با ترسیم دایرهٔ یادآوری‌های شازده احتجاب آغاز می‌شود. تشعشع استنطاق از شازده احتجاب، دیگر کسان او را نیز در بر می‌گیرد. راوی با درگیر کردن شخصیت‌های دیگر داستان تداوم شکل زمانی گذشته را دایره‌ای زمانی بسط می‌دهد. یادآوری‌هایی که با تداوم زمان، یادهای زمان حال داستان را به گذشته متصل می‌کند. فضای چرخه‌ای که بر محور آن شاهد تداوم زمان هستیم. شازده در به یادآوری گذشته‌اش تنها نیست؛ یادآوری‌های او تقسیم شده، متصل و مشترک است. یادآوری-هایی 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 می‌شوند. 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 فخرالنساء تا فخری و مراد، تا پدر و پدر بزرگ و جد کبیر.

شکل متداوم زمان در داستان شازده احتجاب، شکلی ایستا از زمان در مکانی ثابت است که 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 را 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 تداوم زمان و شکل زمانی آن است 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 تداوم زمان گذشته را نیز شاهد هستیم. گویی همه چیز همانطور که در گذشته 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. 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 آن چیزی که در مقابل آن‌ها قرار داده شود. «زمان گذشته» و تداوم آن، در جهانی حماسی حضور دارند اما زنده نیستند بلکه خشکیده شده‌اند، هر چند در هیئتی زیبا. در این جهان نه تنها سلسه‌مراتب و جهان بینی، بلکه «افق هم عمودی می‌شود و حرکت چیزی جزء فرو رفتن نخواهد بود»[۱].

گذشته صرفاً نامی برای روزگاری رفته یا دورانی سپری شده نیست که آن را در محدوده زمانِ شمارشی و کمی شده سنجید؛ بلکه نامی است که می‌توان به واسطهٔ آن، درک و دریافت از زمان حال و آینده، مناسبات انسانی، اشیاء و پدیده‌های اجتماعی و حتی امور طبیعی را صورتبندی کرد. این شکل از زمان –زمان گذشته– از نظر باختین در منطقِ «حماسه» معنا می‌یابد. یکی از ابعاد و ویژگی های حماسه، «سنت» است. از نگاه او «سنت، دنیای حماسی را از هرگونه تجربه شخصی، بینش جدید، نوآوری

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

فردی در فهم و تفسیر مسائل و هر نوع دیدگاه و ارزیابی جدید دور نگه می‌دارد. دنیای حماسی مقوله‌ای کاملاً به فرجام رسیده است و نه تنها واقعه معتبر تغییر ناپذیری متعلق به گذشته‌ای دور است بلکه به خودی خود و با ملاک‌های خود نیز دنیایی فرجام یافته است که امکان هیچگونه تحول، بازاندیشی و ارزیابی دوباره در آن وجود ندارد. در واقع دنیای حماسی یک حقیقت، ایده و ارزش تکوین یافتهٔ مسلم و تغییر ناپذیر است»(باختین،۱۳۹۰:۵۱). فرو رفتن شازده احتجاب در صندلی راحتی‌اش مقارن می‌شود با فرو رفتن او در سنت اجدادی و زمان گذشته؛ شکلی از زمان که صرفاً نامی برای تمایز زمانی دوران‌های مختلف نیست، بلکه زمان گذشته دال بر نوع خاصی از صدا و نگاه است. شکلِ صدا و نگاهِ شازده احتجاب در گزارش راوی، تولید شدهٔ همان گذشته-ای است که او در حال به یاد آوردن آن است.

صدایی که زندگی شازده را برای ما روایت می‌کند، تمام زندگی او را به خاطرات و یادهایی استوار و تغییرناپذیر گره می‌زند. گویی شازده هیچ دانش، تجربه و معلوماتی که ناشی از زمان حال باشد ندارد. یادآوری‌های شازده به تمامی در یک زمان واحد قرار دارند. ما این زمان واحد یادآوری‌های جاری شده در ذهن و زبان شازده احتجاب را «زمان گذشته مطلق» نامیدیم. این شکل از زمان یکی دیگر از ویژگی‌های بنیادین حماسه است؛ قطعیت مطلق زمان گذشته در قرین با زمان اجدادی تمام زندگی شازده احتجاب را بلعیده است. رابطه او با زمان حال، بر محور زمان گذشته ساخته می‌شود نه بر اساس رویارویی زمان گذشته با زمان حال. رابطه‌ای که می‌توان از آن به عنوان زمان گذشتهٔ استمراری یاد کرد. «گذشته حماسی مانند دایره بسته‌ای است که هر آنچه درون آن جای دارد به انجام رسیده و پایان یافته محسوب می‌شود در دنیای حماسه جایی برای نافرجامی درنگ و ابهام وجود ندارد. هیچ روزنه‌ای نیست که بتوان از آن نیم نگاهی به آینده کرد. دنیایی است خودکفا که نه ادامه‌ای بر آن مفروض است و نه اساساً نیازی به تداوم دارد»(باختین،۱۳۹۰:۴۹).

اهمیت نقد موضع صدای راوی گزارش داستان شازده احتجاب به مثابه راوی- خفیه‌نویسی که زندگی شازده احتجاب [ی] را در مکانی بسته و محصور گزارش می‌کند، شکلی از زمانی ایستا، ساکن و منجمد شده را نشان می‌دهد که صدایی پنهان و مستور آن را نه تنها بر شازده احتجاب داستانی می‌خواند بلکه بر خوانندهٔ داستان او نیز حاکم می‌کند. نقد شکلِ زمانی-مکانی گزارش داستان شازده احتجاب، نقد صدایی واحد و حاکم، مستحکم و البته در پسِ پرده است که تنها محدود به گزارش داستان نمی‌ماند، بلکه نقد موضع راوی این داستان، شکلِ صدای او و گزارش حاکمانه او از همه چیز است. راوی محتجب این داستان، با خلق صورتبندی که از شکل زمان-مکانِ این داستان به دست می‌دهد نه تنها شکلی از زمان-مکانِ ایستا و ازلی-ابدی را بر ما می-خواند بلکه به این واسطه تاریخ را بر ما می‌خواند. گویی همواره حاکمیت صدایی مستور درکار است که نه تنها بر شازده خوانده می‌شود، بلکه در اشکال متفاوت بر ما نیز خوانده می‌شود. بر این اساس، از نظر ما شازدهٔ واقعی در داستان شازده احتجاب، نه خسرو یا خسروخان یا همان شازده احتجاب، بلکه شازدهٔ واقعی راوی داستان است. او خط یادآورهای شازده احتجاب را مختل نمی‌کند بلکه متصل می‌کند. راوی محتجب با اتصالِ زمانی و زبانی، پیوستگی کُلی منسجم را به وجود می‌آورد. اتصال صداها به یکدیگر از راوی تا شازده، از شازده تا اجداد و درگذشتگان و در نهایت به راوی اول شخص، جمع روایت‌کننده را به یک من یا دانای کل تبدیل می‌کند که ادامه منطق شازدگی است. در پایان داستان می‌بینم که شازده احتجاب می‌میرد. عمارت اجدادی شازده احتجاب هرچند فرسوده و کما بیش خالی گشته است، اما همچنان پابرجا و صندلی او برجای باقی مانده است تا اینکه چه کسی پس از شازده احتجاب بر آن جلوس کند!

## ۴- شازده احتجاب: تاریخ‌نگاری تداوم بر محور تداوم شکل زمانی گذشته

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 پژوهش 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 راویْ 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 شازده احتجاب به مثابهٔ شخصیتی تثبیت شده و جهان بازنمایی شدهٔ آن به مثابهٔ جهانی ایستا یا تاکسیدرمی شده ارائه می‌دهد. صدای راوی، صدا و «نگاهِ چون نگاه مردگان ثابت» شازده احتجاب را در میدان دید خود قرار می‌دهد و بر اساس آن گزارشی حاکمانه خود را در داستان روایت می‌کند. ترسیم چنین نقشی برای راوی، حاصل ضرورت پیوستار زمانی–مکانی ایستا و تثبیت شده از شکل زمان و مکان در داستان بود. بر این اساس، 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 فهم پیوند و تعویض نقش، موقعیت و موضع راوی در جهان داستانی، به نقش، موقعیت و موضع 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 برای تحریر داستان شازده احتجاب اشاره می‌کند، رجوع کنیم. ارجاع به سخن گلشیری به معنای فهم روانشناختیِ تقلیل‌گرایانه، یا نگاه انطباقی و یکی پنداشتن گلشیری در مقام انسانی همچون تمام انسان‌های معمولی که زندگی واقعی خود را می‌گذرانند با مؤلف داستان و سپس راوی داستان نیست. در نگاه پیوستاری به «رمان–تاریخ‌نگاری» امکان ترسیم خطوط آشکار یا ضمنی موقعیت مؤلف و زندگی خارج از جهان نویسندگی او با توجه به موقعیت واقعی او در اشکال زمانی–مکانی بیرون از جهان داستان وجود دارد؛ به این معنا، مؤلف به واسطه روایت یک جهان داستانی و موقعیت و رابطه‌ای که برای روای آن در نسبت با شخصیت‌های گوناگون و کلیت جهان داستانی ترسیم می‌کند، اشکال تنظیم شده‌ای از زمان–مکان را در جهان داستانی بازنمایی می‌کند. بر این اساس در ادامه تلاش خواهیم کرد رابطهٔ مؤلف و راوی شازده احتجاب را در نسبت با بازنمایی روایی جهان داستانی و شخصیت اصلی آن را همچون مناسباتی تاریخ‌نگارانه در نسبت تاریخ و تاریخ‌نگاری به صحنه آوریم.

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 روایت ایجابی گلشیری از منابع تحریر شازده احتجاب، ناگفته یا محذوف شده رجوع به تاریخ‌نگاری 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 شکل داستانی به نام شازده احتجاب امکانات فراوانی در دست داریم.

همانطور که در داستان شازده احتجاب دیدیم پیوستار زمانی–مکانی آن شکلی از زمانِ یکدست و گسترده را در مکانی ثابت به نمایش می‌گذاشت که نمی‌توان تقسیم بندی‌های معمول زمانی یعنی: گذشته، حال و آینده را در نسبت با یکدیگر سنجید. زیرا

اساساً یک شکل از زمان یعنی «تداوم زمان» یا تداوم شکل زمانی گذشته وجود دارد. در این شکل از زمان، زمـان حـال و آینـده صرفاً تداوم شکل زمانی گذشته محسوب می‌شوند. در واقع گستردگی، یا کش‌دار بودن این شکل از زمان امتدادی بی‌نهایـت امـا درونی دارد که هیچ بیرونی را نمی‌توان برای آن متصور شد. شکل هندسی دایره که باختین بصورت استعاری در مـورد حماسـه و شکل زمانی آن طرح کرده است را می‌توان جهت ایضاح این مسئله وام گرفت. از نظر باختین: در محدوده این زمان خاتمه یافتـه و محبوس در دایره، فاصله تمامی نقطه‌ها از زمان حال واقعی و پرتکاپو به یک اندازه است. این بدان معنا نیسـت کـه در چنـین شکلی از زمان هیچ حرکتی وجود ندارد، بلکه بدین معنا است که حرکت در چنین جهانی به دایره‌ای بسته می‌ماند که همـه چیـز آن درونی و در امتداد یکدیگر است». در این شکل از زمان، هیچ نشانه و امکـانِ «درزمـانی» پیوسـتار زمـان–مکـان داسـتان و زندگی داستانی شازده احتجاب[ها] را نمی‌توان مشاهده کرد. هر آنچه وجود دارد در شکل ممتد از گذشـته‌ای نـامعلوم تـا آینـدهٔ ناکجا تداوم می‌یابد؛ رابطهٔ انسان و آنچه او از گسترهٔ کش‌دار این زمان به یاد می‌آورد همانند رابطـه و خـاطرات انسـان از دوران جنینی‌اش در زهدان مادر است. از نظر ما بازتاب یافتن این شکل از زمان در اثر ادبی را نمی‌توان صرفاً محدود به جهان داسـتانی در نظر گرفت. در پسِ جهان داستانی–با توجه به مسئله پیوستاری بودن جهان داستانی با منبع بازنمایی آن یعنی جهان واقعـی–جهانی واقعی و نویسنده‌ای واقعی وجود دارد که در میان اشکال متعدد زمانی–مکانی برای روایت یک داستان دست بـه گـزینش می‌زند. انتخاب یک شکل زمان–مکان خاص برای روایت داستان با پیش فرض‌های ایدئولوژیک[1] نویسنده بی ارتباط نیست؛ بـه 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 جهان‌بینی خاص خارج از جهان داستانی می‌توان چگونگی اتصال، پیوند و تبدیل رمان–تاریخ‌نگاری را آشکار ساخت.

شکل تنظیم شده زمانی–مکانی در بازنمایی جهان داستانی شازده احتجاب، الگویی است که شکل ویژه‌ای از تاریخ‌نگـاری را در خود دارد. آنچه بر بستر شکل زمانی–مکانی این داستان برای ما بازنمایی شده است، موضع و ارتباط راوی داستان با شخصیت اصلی آن و فضای کلی و جهت‌گیری داستان، تناظرات تمثیلی تاریخ‌نگاری از تاریخ هستند که وجه مشـترک منطقـی آن‌هـا بـه واسطه شکل تنظیم شده زمانی–مکانی داستان، ایستایی متداوم شکل زمانی گذشته است. آنچه در گذشته واقعی و تاریخ واقعـی، به واقع رخ داده است در مسئله «رمان–تاریخ‌نگاری» هیچ اهمیتی ندارد؛ هیچ دسترسی به آنچه واقعاً رخ داده است ممکن نیست مگر به واسطهٔ اسناد به جای ماندهٔ آن. اسنادی که برخی از آن‌ها منبع نویسندهٔ داستان شازده احتجاب بوده‌انـد. امـا در اینجـا بـا مسئله بسیار پیچیدهٔ بازنمایی یک جهان داستانی در قالب شکل هنری رمان مواجهه هستیم که نه تنها منابعی کـه نویسـنده بـه آن‌ها ارجاع می‌دهد برای ما اهمیت ندارند بلکه محتوای داستانی شازده احتجاب نیز اهمیت خـود را از دسـت مـی‌دهـد. در ایـن فرایند است که نهایتاً به مهم‌ترین مسئله و رکن اصلی بازنمایی ادبی یعنی اشکال خاص تنظیم شدهٔ زمان–مکان در داستان می‌رسیم. اشکالی که نه تنها شکل گذشته یعنی آنچه موضوع بازنمایی ادبی در داستان است را بر ما آشکار می‌کند بلکه شکل خاص تاریخ‌نگاری زمان واقعی تحریر داستان، و البته خاطره‌سازی از گذشته برای آینده را نیز خلق می‌کند. سطوح مختلف ایـن تحلیـل نشان می‌دهد نه تنها واقعیت تاریخی به مثابهٔ آنچه واقعاً رخ داده، بلکه محتوای واقعی آنچه در [کتـاب تـاریخ] شـازده احتجـاب روایت می‌شود نیز مسئله رمان–تاریخ‌نگاری نخواهند بود. مسئله اساسی بستر و دیدگاه زمانی–مکانی روایت راوی از تاریخ اسـت. همانگونه که راوی جهان داستان در مقام خفیه‌نویس گزارشی تاکسیدرمیک شده از شازده احتجاب را بر ما می‌خواند، کتاب رمان

---

۱. از نظر هالکوئیست مفهوم ایدئولوژی در تفکر باختین را نمی‌توان معادل مفهوم ابدئولوژی در زبان انگلیسی که حامل بارسیاسی است در نظر گرفت. این مفهوم در زبان روسی به معنای یک نظام–ایده است. ایدئولوژی نویسنده در ایجا علاوه بر اشاره به کارگیری اشکال خاص زمانی–مکانی در رمان توسط نویسنده، برای ما حامل بار سیاسی در نسبت با تاریخ‌نگاری است.

شازده احتجاب موقعیت راوی–تاریخ‌نگاری است که گذشته و تاریخ را در شکلی تاکسیدرمیک به مثابهٔ الگوهای مواجهه با تـاریخ و تحریر تاریخ‌نگاری را به ما ارائه می‌دهد.

هیچ صدا و کنشِ انسانی نمی‌تواند خارج از نسبت‌اش 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 کـرده اسـت، اشـکال گوناگونی از آن نیز به میانجی شرایط مادی–تاریخی زندگی انسان به وجود آمده است. اگر این رابطهٔ دو سویه انسان بـا زمـان و مکان را در نظر داشته باشیم، یعنی: سنجیده شدن انسان با زمان و مکان و سنجیده شدن زمان و مکان با انسـان، آنگـاه معنـای شکلِ زمانی–مکانی، رمان–تاریخ‌نگاری شازده احتجاب آشکار می‌شود.

زمان و در نسبتی برابر با آن، مکان در جهان شازده احتجاب مقوله‌هایی ورای انسان بازنمایی می‌شوند. نه انسان، نه مکـان و نه هیچ چیزِ دیگری در نسبت با یکدیگر و در مقیاس بزرگتر در نسبت با زمان سنجیده نمی‌شوند. در این شکل از بازنمایی، زمان مستقل از انسان به تصویر کشیده می‌شود. 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 نمی‌توان 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 می‌شود، 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 کیخسـرو) خـود آفریـدهٔ زمان نیز هست؛ سرنوشت و روزگار جمشید و فریدون و کیخسرو، مانند زال و رستم و سهراب و دیگران پـیش از تولـد و پـس از مرگ رقم خورده است»(مسکوب،۱۳۹۶:۴۵و۴۶). از نظر مسکوب خصایل و ویژگی‌های روانی و جسمانی شخصیت‌هـای حماسـه با گذشت زمان دگرگون نمی‌شوند و تحول نمی‌یابند؛ زمان در آن‌ها نیست، بر آن‌هاست و به منزلهٔ امـری بیرونـی. ایـن الگـو در شخصیت پردازی تاریخ‌نگارانه از شازده احتجاب به وضوح آشکار است. شازده احتجاب در همان حالتی که متولد مـی‌شـود وجـود دارد و در بستر تنظیم شده‌ای از زمان–مکان هیچ تغییر و دگرگونی در او پدیدار نمی‌شود. او نه تنها تغییر نمی‌یابد بلکه نـاتوان از هرگونه تغییر و تحول و یا بازاندیشی است. بنا به گفته مسکوب(۱۳۹۶): در شاهنامه حضور زمان در دنیا و آخرت همیشگی است. سیاوش و گودرزیان در گلستان بهشت‌اند ولی نمی‌دانند تا «کی». اما مسئله ما «شکل» این زمان اسـت. شـکلی کـه در شـازده احتجاب مفهوم تاکسیدرمی را برای توضیح آن در نظر گرفتیم. همین شکل است که در تاریخ‌نگاری غیـر رمـانی هماننـد کتـاب «گفتاری در تداوم فرهنگی ایران»، شکلی متداوم را به خود می‌گیرد. از قضاء یکی از ارجاعات نویسندهٔ کتابِ گفتـاری در تـداوم فرهنگی ایران، شاهنامه به مثابه متنی در جهت تداوم ایران بوده است.

این شکل تاریخ‌نگاری به واسطه صدای واحد راوی، تاریخ را همچون جهانی پایان یافته و دربسته به نمایش می‌گذارد که نـه تنها راه بر هر گونه مشارکت، ارزیابی و دخالت مخاطب در آن بسته به نظر مـی‌رسـد بلکـه هـر صـدایی در ذیـل صـدای راوی خاموش می‌ماند. قرار دادن شازده احتجاب در صندلی راحتی‌اش از آغاز تا پایان داستانْ به قرینه وضـعیتِ خواننـده در نسـبت بـا راوی تاریخ تبدیل می‌شود. مکان ثابت داستان و زمان ایستای آن در تناظر با جسم بی‌صدا و کنش شازده، تصویر کوچک شـده-ای از جهان بیرون داستان و تاریخ را به ذهن متبادر می‌کند.

یکی از مهم‌ترین نکات در نگاه نویسندهٔ داستان در مقام تاریخ‌نگار، گسترش دادن شعاع دایرهٔ روایت داستان شازده احتجـاب به بیرون از داستان است. «به خود من هم می‌گویند که مگر خودت تو نرفته‌ای به دوره‌ی قاجاریه؟! من کـی رفتـه‌ام بـه دوره‌ی قاجاریه؟! شازده احتجاب، زمان حاضر است»(گلشیری،۱۳۷۸:۸۱۹ و۸۲۰). اشاره گلشیری به زمان حاضر صرفاً بـه دهـهٔ چهـل – زمان تحریر داستان– محدود نمی‌ماند؛ بلکه دههٔ چهل یک نقطه از محیط دایرهٔ روایت تاریخ‌نگار و راوی/ نویسندهٔ داستان است. نقاطِ دیگری که محیط این دایره را تکمیل می‌کنند از زمان حال تا دههٔ چهل و از آنجا تا زمان شازده احتجاب و تمـامی منـابعی

که مواد تاریخ‌نگاری نویسنده بوده‌اند کشیده می‌شود؛ اما مهم‌ترین نقطه برای ما، نقطه مرکزی این دایره است. «راوی داستان- تاریخ‌نگار» یا همان 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 اموری 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- دیدیم، بیانی استعاری از زمانی واحد در مکانی واحد است.

یکی از مهم‌ترین مضامین جهان داستانی شازده احتجاب، میراث و انتقال آن بود. هر آنچه در زمان جد کبیر و دیگر اجداد درگذشته اما حاضر او حضور داشته است، در زمان شازده نیز حضور دارد. از صندلی تا اشیاء و خانه گرفته تا شکل رابطه آن‌ها با دیگران و بیماری‌های مشترک آن‌ها. می‌دانیم که جهان حماسی، تلنباری از میراث گذشته است. میراثی که زمان حماسی در شکلِ یکدست و بی‌نهایت‌اش، امانت‌دار آن است. میراث و انتقال آن یکی از مهم‌ترین ارکان جهان حماسی است. اگر جهان حماسی نتواند هر آنچه را ساخته است انتقال دهد بدون شک از هم فرو خواهد پاشید. همانطور که دیدیم شکل میراث و انتقال آن در داستان شازده احتجاب به واسطهٔ تنظیم کردن شکلی از زمان-مکان، صورت می‌پذیرد که با وجود نابود شدن خاندان شازده و مرگ طبیعی شازده احتجاب از میان نمی‌رود بلکه انتقال می‌یابد. این شکلِ تنظیم شدهٔ زمانی-مکانی برای داستان شازده احتجاب در نگاه پیوستاری بودن رمان-تاریخ‌نگاری، رهنمون ما برای فهم تاریخ‌نگاری بودن داستان شازده احتجاب در مقام یک روایت تاریخی بود.

اگر مجاز باشیم این شکل از زمان تنظیم شده برای داستان و تاریخ‌نگاری را در مقام قیاس تمثیلی به شکلی از تاریخ‌نگاری در ایران دوران معاصر مورد مداقعه 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 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). «تداوم» در تاریخ‌نگاری طباطبایی مسئله‌ای است که در اینجا برای ما اهمیت دارد. در واقع تداوم یا انتقال میراثی از گذشتهٔ باستانی ایران به دوران اسلامی ایران و پس از آن تا زمان انقلاب مشروطه، پروژه تاریخ‌نویسی طباطبایی برای ایران است. «ایران از دوره‌ی باستانیِ آن تا سده‌ی اخیر از ورای گسست‌هایی که در آغاز دوره‌ی اسلامی و از آن پس با چیرگی ترکان بر ایران‌زمین و یورش مغولان تا فراهم آمدن مقدمات جنبش مشروطه‌خواهی ایجاد شد، تداوم خود را حفظ کرده و جوهر تاریخی و فرهنگی آن استوار و ثابت مانده است»(طباطبایی، ۱۳۹۲: ۱۳). حفظ تداوم، پا برجایی و ثابت بودن جوهر تاریخی و فرهنگی ایران را نمی‌توان صرفاً به محتوای متونی مانند شاهنامه، یا قابوس‌نامه و سیاست‌نامه‌ها تقلیل داد. به نظر می‌رسد وجه مشترکِ تمامی متون که طباطبایی از آن‌ها به عنوان رسانهٔ تداوم ایران زمین، یا خرد ایرانشهری نام می‌برد در چیزی ورای زبان فارسی و خرد ایرانشهری است. آنچه ورای این متون و نگاه طباطبایی و البته منتقدان او وجود دارد اما همواره نادیده مانده است از نظر ما شکلی از زمان است. در نظر طباطبایی زبان فارسی نقشی بنیادین در تداوم ایران دارد و تداوم خرد ایرانشهری به تداوم زبان فارسی وابسته است. اما معنای پنهان دستگاه نظری و تاریخی‌گری او نه در نقش زبان فارسی است و نه متون مورد اشاره او. 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 اهورامزدا آغاز می‌شود و پس از نشیب و فرازی مقدر به پیروزی اهورامزدا 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). چه سیاست‌نامه نظام الملک به

عنوان بنیادی‌ترین نوشته در انتقال اندیشه سیاسی ایرانشهری، و چه شاهنامه و دیگر متون ادبی مورد اشاره طباطبایی را در نظر بگیریم، همگی بر بستر شکلی از زمان تنظیم شده‌اند که ما در اینجا از آن به عنوان «زمان فارسی» یاد کردیم. این شکل از زمان محدود به روش تاریخی‌گری طباطبایی و متون مورد اشاره او نیست، بلکه همچنان که دیدیم در آثار ادبی معاصر همچون داستان شازده احتجاب رگه‌های پیدا و پنهان آن حضور و تداوم می‌یابد.

آنچه ما از شکل زمان–مکان داستان شازده احتجاب به مثابهٔ شکلی از تاریخ‌نگاری آموختیم، اهمیت و توجه به شکل زمان است. شکلی که از آن به عنوان «زمان فارسی» یاد کردیم، 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 «زمان فارسی یا ایرانی». شکلی که سنت، دین و زبان ملی، تاریخ و تاریخ‌نگاری و تمام فراورده‌های فرهنگی و مادی زندگی اجتماعی را می‌سازد. همانطور که اسحاق‌پور در جُستار مینیاتور ایرانی(۱۳۹۷) می‌گوید: پس زمینه مینیاتور ایرانی در تفاوت بارز با نمونه‌های چینی، یا نقاشی‌های رومی و بیزانسی و هنر اسلامی است. در پس زمینه مینیاتور ایرانی تصویری از باغ بهشت با نور و رنگ‌های بی‌شمار است در حالی پس زمینه نمونهٔ چینی آن فضای خلاء را به نمایش می‌گذارد. بر این اساس است که می‌توان تصور امروزی ما از این جهان و آن جهان و باغ بهشت را ساختهٔ شکلی از زمان در نظر گرفت که متفاوت با تصاویر دیگر است. برای آشکار ساختن ابعاد تاریخی این شکل از زمان می‌توان این گفتهٔ سیدجواد طباطبایی را در مورد تداوم ملی ایران و زبان فارسی را بدین‌گونه بازنویسی کرد. این بازنویسی به ما کمک خواهد کرد بخش مهمی از منظور خود را در باب شکل خاص «زمان فارسی» را آشکار کنیم. 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. صورت کلی این شکل از تاریخ‌نگاری را می‌توان «تاریخ‌نگاری حماسی» در نظر گرفت. می‌دانیم که در تقابل و نقد جهان حماسی، «جهان رمانی» وجود دارد. بخشی از فرایند تاریخی به وجود آمدن چنین جهانی، یعنی مسیر توسعه و رشد رمان در اروپا در نگاه باختین(۱۳۹۰) بدین‌گونه است: اروپا با انبوهی از زبان‌ها، فرهنگ‌ها و «زمان‌ها»ی 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. اما در نگاه طباطبایی به زبان فارسی و همانطور که ما خواندیم: «زمان فارسی» هیچ ارتباط، داد و ستد، و مواجهه‌ای برای «زبان/زمان فارسی» با دیگر «زمان‌ها» در نظر گرفته نمی‌شود. به این معنا، زمان‌های گوناگون تمامی اقوام مهاجم–اعراب مسلمان، 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 نقش زدن تصویر بر جهان اختیار می‌کنند.

پیمودن مسیر پژوهش ما از داستان شازده احتجاب تا شازده احتجاب در مقام تاریخ‌نگاری، به واسطه فهم شکلی از زمان–مکانِ تنظیم شده در داستان شکل گرفت که نه تنها داستان و روایت آن را شامل می‌شد، بلکه در نگاهِ پیوستاری، شکلی از تاریخ‌نگاری را بر ما آشکار ساخت که افزون بر راوی داستان شازده احتجاب، نویسندهٔ واقعی آن را نیز در دههٔ چهل در بر می‌گیرد اما محدود به آن

نمی‌ماند. همانطور که در نقل قول‌های نویسندهٔ داستان دیدیم، گلشیری به درستی می‌گوید که او بـه گذشـته و دوران قاجـار نرفتـه است، بلکه روایت او به واسطهٔ داستانش از گذشته و دوران قاجار به واسطهٔ فهم او از دریچهٔ زمان حال تحریر داستان –دههٔ چهـل–، یا به گفته خود او زمان حاضر است. گرچه نگاه و روایت گلشیری از گذشته در وهلهٔ اول متعلق به دههٔ چهل است، اما زمان حاضـر را نمی‌توان محدود به دههٔ چهل دانست، بلکه می‌توان گسترهٔ آن را در هر زمانی که داستان او خوانده می‌شود را شامل شود. با ایـن مقدمات بود که ما –با توجه به مسئله پیوستار زمانی–مکانی، و فهم اشکال آن در داستان– امکان‌های پیوند و تبدیل داسـتان شـازده احتجاب را به متنی تاریخ‌نگارانه بررسی کردیم؛ این فهم از امکان‌های پیوندی و تبدیلی رمان–تاریخ‌نگاری، قیاسـی تمثیلـی را بـرای ما فراهم آورد که به واسطه آن بتوانیم شباهت‌های ساختاری رمان–تاریخ‌نگاری شازده احتجاب را با یکی از مهـم‌تـرین و گسـترده‌ترین اشکال تاریخ‌نگاری، یعنی روش و نظام تاریخ‌نگاری سیدجواد طباطبایی پیوند دهیم. شاید در پایان ایـن بخـش بتـوان حاصـل مرور و کنکاش ما در داستان–تاریخ‌نگاری را با توجه به پیوندها و تبدیل‌های آن با توجه به شباهت‌های سـاختاری زمـانی–مکـانی و داستان–تاریخ‌نگاری که از نظر گذراندیم را با الهام از نگاه فردریش نیچه(۱۳۷۷) در نقد تاریخ عظمت بدیسان توصیف کـرد: در ایـن شکل از تاریخ‌نگاری، زندگان توسط مردگان دفن می‌شوند.

در پایان داستان شازده احتجاب، شاهد بودیم که جسد از پیش مرده او، توسط راوی داستان دوباره کشته می‌شود اما صـندلی راحتی که در تمام طول داستان جسد شازده بر آن نشانده شده بود در همان عمارت اشرافی باقی می‌ماند. عمارتی کـه بـه رغـم فرسوده بودنش و خالی شدن آن از اشیاء عتیقه یادآورِ گذشته، همچنان پای برجاست.

در تاریخ معاصر ایران از زمان کشته شدن ناصرالدین شاه، فرار محمدعلی‌شاه، خلع کردن احمد شاه، و نشاندن رضـا شـاه بـر صندلی او، شاهد فرار اجباری و تبعید رضا شاه می‌شویم. سپس وارث صندلی و عمارت اشرافی او، محمدرضا شاه نیز دوبار از این کشور فرار می‌کند اما صندلی و عمارت‌های اشرافی همچنان پای برجای می‌مانند. این فراینـد بـی انتهـایِ تـداوم شـکل زمـانیِ گذشته، نه تنها شازده احتجاب داستانی و شاه‌های واقعی ایران را همواره تولید کرده است، بلکه «راوی–خفیه‌نویسانی» را نیـز در مقام شاه یا حاکم روایت داستانی به وجود آورده است، زیرا شکلی از زمان ایستا در مکانی ثابت امتداد پیدا کرده است. تداومی که همچون اشکال به ظاهر زنده اما از درون تهیِ حیوانات تاکسیدرمی شده است. صندلیِ راحتی عمارت اشرافی در شـکلی از زمـان کش‌دار و لَزج باقی می‌ماند تا کسی دیگر بر آن جلوس کند.

## منابع


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

اسحاق‌پور، یوسف،(۱۳۹۷)مینیاتور ایرانی «رنگ‌های نور: آینه و باغ»، ترجمه جمشید ارجمند، انتشارات دمان

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.
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.

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).