



## **An Analysis of Disnarrative and its Semiotic Challenges in *Shazde Ehtejab***

**Nazanin Tahernejad\*<sup>1</sup>, Hamidreza Shairi<sup>2</sup>, Maryam Iraj<sup>3</sup>**

### **Abstract**

Narrative is an action-oriented structure that is defined on the basis of a linear system based on material imperfection. The main purpose of such a narrative is to show the acquisition of value based on the movement of agents. In such narratives, value is outside the agent, and to obtain it we need a plan and a change of time and place. Such narrative initiated from Propp studies and has continued to this day with developments in the Paris School. The emergence of post-Greimas in the school of Paris propelled researchers and professors of that era to see into an aspect of narrative, in which events are out of place which leads to mental confusion and anxiety of the readers and agents. It is in these circumstances that the narrative interferes and causes them to leave their strong structures by moving the action, time and place of the narrative, and with a kind of fluid operation of the mind, it is possible to leave the structured narrative system. Accordingly, a new era of narrative begins, which we call the post-action and post-deterministic period. That is, the main elements of the narrative leave their fixed structures and become displaced and

Received: 14/05/2022

Accepted: 01/10/2022

\* Corresponding Author's E-mail:  
shairi@modares.ac.ir

1. PhD Candidate of Linguistics, Faculty of Foreign Languages, Islamic Azad University Central Tehran Branch, Tehran, Iran.

<http://orcid.org/0000-0001-5116-8098>

2. Professor, Department of French Language, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

<http://orcid.org/0000-0001-5667-3827>

3. Assistant Professor, Department of Linguistics, Faculty of Foreign Languages, Islamic Azad University Central Tehran Branch, Tehran, Iran.

<http://orcid.org/0000-0001-7026-7606>



slippery. All of these narrative shifts and interactions that occur in the heart of the narrative cause disnarrative. Disnarrative causes us to encounter a kind of intervention and movement of elements or a kind of surprise in which the narrative is no longer a function of phases and process stages based on the classical pattern. The main question that we face in disnarrative and this article seeks to answer it, is to identify the main elements of disnarrative that cause disruption in the narrative process and change it from a fixed and coded state to an indefinite and turbulent state. Thus disnarrative leads to the formation of time, place, action and semantic disorders. Considering such post-actional procedure, the aim of this article is to determine the place of the elements which cause the abandonment of consolidated and fixated narrative situations and lead us to unpredictable, convoluted and non-linear process. The main purpose of this article is to examine the processes of disnarrative with emphasis on elements such as anti-action, anachrony, displacement and dissemanitic; To achieve this, we will focus on the story of *Shazdeh Ehtejab*.

**Keywords:** disnarrative, displacement, anachrony, anti-action, dissemanitic.

### 1. Introduction

Disnarrative is opposed to the syntactic determinism of language. First, we must point out that disnarrative is a break in the flow of syntactic narration. In this case, a narrative element can disrupt the narrative path and change its linear movement. The main hypothesis of the article is that disnarrative is related to the elements of displacement, anachrony, anti-action and dissemanitic. Also, as a result of disnarrative, the order and the main plot are messed up and we face the interference of the elements of the narrative and their displacement.

Based on this, the main problem of the research is to see how narratology breaks the system and solid structure of narratives such as “Shazdeh Ehtjab”, and transforms the narrative fields by shifting time,



انجمن نقد ادبی ایران



انجمن نقد ادبی ایران

**Journal Of Narrativestudies**

**E-ISSN : 2588-6231**

**Vol. 6, No. 12**

**Autumn & Winter 2022-2023**

**Research Article**



place, action, personality and symbolic elements. Therefore, in this article, relying on the narrative of “Shazdeh Ehtjab”, we will examine the disnarrative and its elements to explain the narrative shift.

## **2. Literature Review**

Disnarrative's task is to pass language through collective memory, conventional and frozen structures, and this corresponds to the release of the power that animates the act of speaking. Therefore, disnarrative means using language freely; It means turning the used language into a new and living language. Emile Benveniste considers the realization of discourse possible only when "someone takes responsibility for linguistic action and uses it in an interactive relationship which is the most important way of communication" (Benveniste, 1966: 266).

## **3. Results**

According to the topic of the research, the problem and the process of analysis, it can be considered that disnarrative is the result of the evolution of human thinking, which, due to the characteristics and conditions of the contemporary world, loses the possibility of focusing on a single element and a specific action. As a result, it suffers from lack of concentration. This causes the subjects to not be able to follow a specific process and to always undergo displacement in such a way that they assume one element instead of another element, or they are completely overwhelmed and lost under the heavy load of an insignificant object. So disnarrative is the result of thinking in which we have no single subject, no single sign, no single action, no single time, and no single place. Everything is formed in a slippery condition and the possibility of moving and interfering with each other is infinite. Therefore, disnarrative is a movement that is the result of the way people look at the world in which they live today. It seems that everything is changing. Without aiming to use the term literary



مركز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی



**Journal Of Narrativestudies**

**E-ISSN: 2588-6231**

**Vol. 6, No. 12**

**Autumn & Winter 2022-2023**

**Research Article**



movement for this issue, we can say that narratology is the result of a pluralistic, anxious, questioning and indeterminate look that is formed and moves forward within the narratives.

As we have shown in the novel “Shazdeh Ehtjab”, the two important sequential and microscopic points of view cause the separation and fragmentation of the relationship between the elements to continuously disrupt and then reconstruct them and make them fracture and separate again. disnarrative causes the elements of the narrative to be placed in a puzzle process and experience a different rhythm based on the tone. Both Shazdeh and Fakhri continuously switch from a contraction pulse to an expansion pulse and vice versa. These successive changes and disruptions cause the narrative to go out of its longitudinal and chain function and suffer sudden shocks and displacements, which we examined under the title of disnarrative.

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۶، شماره ۱۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۳۴۱-۳۶۴

مقاله پژوهشی

DOR: 20.1001.1.25886495.1401.6.12.12.6

## تحلیل روایت‌پریشی و چالش‌های نشانه‌معنایی آن با تأکید بر داستان شازده/حتیجاب

نازنین طاهرنژاد<sup>۱</sup>، حمیدرضا شعیری\*<sup>۲</sup>، مریم ایرجی<sup>۳</sup>

(دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۲۴ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۹)

### چکیده

روایت کنش‌محور براساس نظام خطی و مبتنی بر نقصانی مادی تعریف شده و هدف اصلی آن تصاحب ارزش براساس حرکت کنشگران است. اما با ظهور دوره پساگرمی در مکتب پاریس، به وجه جدید از روایت می‌رسیم که در آن، رخدادها در جای اصلی خود قرار ندارد و به همین جهت سبب تشویش، ناهنجاری و آشفتگی ذهنی کنشگران و مخاطب می‌شود. در چنین شرایطی، تداخل روایی صورت می‌گیرد و با جابه‌جایی عناصر کنشی، زمانی و مکانی، روایت ساختارهای مستحکم خود را رها می‌کند. بر همین اساس، دوره جدیدی از روایت به نام روایت پساکنشی و پساتعینی آغاز می‌شود. این جابه‌جایی‌ها و تداخل‌های روایی که در بطن روایت رخ می‌دهد، سبب بروز روایت‌پریشی می‌شود. روایت‌پریشی سبب می‌گردد تا با نوعی مداخله و جابه‌جایی عناصر، با نوعی شگفتی مواجه شویم که در آن، روایت دیگر تابع فازها و مراحل فرایندی براساس الگوی کلاسیک نیست. پرسش مقاله عبارت است از: چگونه روایت‌پریشی سبب بروز اختلال در روند روایت می‌شود و آن را از وضعیت ثابت و

۱. دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.

<http://orcid.org/0000-0001-5116-8098>

۲. استاد، گروه زبان فرانسه، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

\* shairi@modares.ac.ir

<http://orcid.org/0000-0001-5667-3827>

۳. استادیار، گروه زبان‌شناسی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.

<http://orcid.org/0000-0001-7026-7606>

رمزبندی شده به وضعیتی نامتعین و متلاطم تغییر می‌دهد؟ با توجه به رویکرد پساکنشی، مسئله اصلی مقاله این است که چگونه روایت‌پریشی شرایط تولید معنا را تغییر می‌دهد. هدف اصلی از این مقاله بررسی فرایند روایت‌پریشی با تأکید بر عناصری مانند کنش‌پریشی، زمان‌پریشی، مکان‌پریشی و مضمون‌پریشی است. به‌منظور نیل به این هدف، بر داستان *شازده/حتیاج* تمرکز شده است.

**واژه‌های کلیدی:** روایت‌پریشی، تداخل روایی، کنش‌پریشی، زمان‌پریشی، مکان‌پریشی، شخصیت‌پریشی.

### ۱. مقدمه

روایت‌پریشی در تقابل با جبر نحوی زبان قرار می‌گیرد. ابتدا باید به این نکته اشاره کنیم که روایت‌پریشی گسست در جریان روایت نحوی است. در این حالت، یک عنصر روایی می‌تواند سبب اختلال در مسیر روایت شود و حرکت خطی آن را تغییر دهد. بنابراین بحث استحاله صورت به مفهوم یا تغییر ساختار و شکل اولیه به ژرف‌ساخت متنی مطرح می‌شود. روایت‌پریشی عملیاتی است که به‌واسطه آن جبر نحوی یا ساختارهای قطعیت‌یافته زبانی وارد فضایی آزاد و رها از قیدوبند صورت‌هایی اولیه می‌شود و با تکیه به این رهایی، روایت به محل چالش و گریز از قواعد نحو روایی که در مکتب پاریس بر آن تأکید شده، تبدیل می‌گردد.

بنابراین روایت‌پریشی رهایی از همه آن قواعدی است که روایت‌شناسی کلاسیک و خطی طی سالیان طولانی با تأکید بر ساختارهای بسته و منجمد در الگوهای مانند الگوی کنشگران، الگوی خطی یا مربع معنا از آن‌ها استفاده کرده است. روایت‌پریشی راهی است که به‌واسطه آن انجماد روایی شکسته می‌شود و زبان به‌سوی کنش‌های ناپایدار یا نامنتظر حرکت می‌کند. ریسک‌پذیری روایت از این جهت است که ما را با جریان‌هایی مواجه می‌کند که به مرحله تثبیت نرسیده و همواره در معرض آزمایش و خطاست.

استعمال زبان در روایت‌های کلاسیک سبب می‌گردد تا زبان جنبه ایجابی بیابد. این جنبه از زبان بی‌ارتباط با تاریخ و ساختارهای اجتماعی نیست؛ اما کار روایت‌پریشی عبور دادن زبان از این حافظه جمعی و ساختارهای معمول و منجمد است و این امر

مطابق با آزادسازی قدرتی است که به کنش گفته‌پردازی جان می‌بخشد؛ بنابراین روایت‌پریشی یعنی زبان را آزادانه به کار گرفتن؛ یعنی زبان استعمال‌یافته را به زبانی نو و زنده تبدیل کردن. امیل بنونیست<sup>۱</sup> تحقق‌گفتمان را زمانی میسر می‌داند که «کسی عهده‌دار کنشی زبانی شود و آن را در رابطه‌ای تعاملی که مهم‌ترین شیوه ارتباط است، به کار گیرد» (1966: 266).

فرضیه اصلی تحقیق این است که روایت‌پریشی وابسته به پنج عنصر اصلی کنش‌پریشی، زمان‌پریشی، مکان‌پریشی، نشانه‌پریشی و شخصیت‌پریشی است؛ همچنین بر اثر روایت‌پریشی توالی، نظم و پی‌رنگ اصلی به هم می‌ریزد و با تداخل عناصر روایت و جابه‌جایی آن‌ها مواجه می‌شویم.

بر این اساس، مسئله تحقیق این است که چگونه روایت‌پریشی نظام و ساختار مستحکم روایت‌هایی مانند *شازده/حتجاج* را می‌شکند و با جابه‌جایی عناصر زمانی، مکانی، کنشی، شخصیتی و نشانه‌ای، ساحت‌های روایی را دگرگون می‌سازد. در این مقاله، با تکیه بر روایت *شازده/حتجاج* به بررسی روایت‌پریشی و عناصر آن جهت تبیین جابه‌جایی روایی پرداخته‌ایم.

## ۲. پیشینه تحقیق

### ۲-۱. پیشینه نظری: روایت کلاسیک

گرمس<sup>۲</sup> (1983) در کتاب *در باب معنای دو*، ساختار ارزشی و نظام کنشی روایت بررسی کرده است. او اعتقاد دارد که روند حرکت کنشی نمی‌تواند خارج از نظام ارزشی در نظر گرفته شود که کنشگران براساس آن حرکت خود را آغاز می‌کنند. اعتقاد به ارزش و ساختار ارزشی اجازه می‌دهد تا به این پیش‌فرض که ابژه یا موضوع ارزشی اساس حرکت کنشگر و نحو روایت را فراهم می‌کند، قائل باشیم. نظام گفتمانی همواره ارزشی را تولید می‌کند که در آن، یک ابژه ارزشی به‌طور برجسته نمایان می‌شود و حتی می‌توان گفت این ابژه مستقل از شیوه بیان ارزش‌ها، دارای کارکرد و اثرگذاری خاص خود است. از سوی دیگر در همین کتاب، گرمس رخداد را از کنش تفکیک می‌کند. به عقیده او، کنش متعلق به حوزه کنشگر و همه اقدامات اوست؛ در حالی که رخداد در

راستای توصیف این کنش به واسطه یک کنشگر دیگر که خارج از خود کنش قرار دارد، شکل می‌گیرد. در ادامه همین بحث است که گرمس به نقد الگوی روایی ولادیمیر پراپ می‌پردازد و آن را بسیار محدود می‌داند؛ زیرا این الگو در نهایت دو نوع کنش را در برابر هم قرار می‌دهد که می‌توان آن را به کنش قهرمان و کنش خیانت‌کار یا فرصت طلب محدود کرد. این تفکر باعث شد تا گرمس بتواند نحو روایت را از ساختار محدود پراپ جدا کند و محدود به ساختار دوگانه قهرمان و خائن نماند.

آلژیرداس ژولین گرمس در کتاب *نقصان معنا*، ترجمه شعیری (۱۳۸۹)، اولین بار مسائل روایی و القایی مربوط به تولید معنا را کنار می‌گذارد و راه عبور از نشانه‌معناشناسی کلاسیک و کنش‌مدار را به نشانه‌معناشناسی شوشی و احساس‌مدار آغاز می‌کند.

دنی برتران<sup>۳</sup> (۲۰۰۰) در کتاب *عناصر نشانه‌معناشناسی ادبیات*، درباره نظام‌های کنشی، شناختی و عاطفی گفتمان سخن می‌گوید. او اعتقاد دارد که هر گفتاری نوعی کنش آزاد و فردی زبان است که با خود پیامی از خلق و خلاقیت به همراه دارد؛ در حالی که استعمال زبانی به کنش‌های قالبی و ساختارمندی محدود می‌گردد که عادت‌های جوامع زبانی و کارکردهای فرهنگی در طول تاریخ به ما انتقال داده‌اند.

ژان کلود کوکه<sup>۴</sup> (۱۹۸۴) در زمینه جایگاه سوژه در گفته‌پردازی بحث می‌کند و بر آن است که باید برای کنش گفتمانی اهمیتی ویژه قائل شد؛ زیرا در چنین کنشی است که سوژه با همه هویت خود نمایان می‌شود. در دیدگاه کوکه، پدیدارشناسی گفتمانی اهمیت دارد. در این حالت است که سوژه حسی ادراکی پا به میدان می‌گذارد و فرایند ادراکی علاوه بر فرایند کنشی، جایگاهی ویژه را به خود اختصاص می‌دهد. بر این اساس، کوکه از سه کنشگر صحبت می‌کند که جایگاه آنان قابل انتقال و جابه‌جایی است:

الف. کنشگر اول که خودش به دو کنشگر تقسیم می‌شود: ناکنشگر (کسی که گزاره‌سازی می‌کند، اما قادر نیست مسئولیت آنچه را که می‌گوید بپذیرد.) و کنشگر (کسی که قادر است مسئولیت آنچه را که می‌گوید بپذیرد و قدرت قضاوت نیز دارد؛

ب. کنشگر دوم (ابژه یا کنش‌پذیر که کنشی بر او وارد می‌شود)؛



ج. کنشگر سوم کسی است که در ساحت کنشگری مقتدر و قدرتمند و دارای ساحت حضوری اثرگذار نمایان می‌گردد. با توجه به این ویژگی‌ها می‌توانیم منتظر تغییراتی باشیم که براساس نقش او به‌دست می‌آید. ویژگی دیدگاه کوکه در این است که برای کنش، یک سوژه‌تن‌مدار قائل است و اینکه در کنار ساحت تفسیر و قضاوت که کنشگر مقتدر از خود بروز می‌دهد، ساختاری عاطفی وجود دارد که آن کنشگر عهده‌دار نمی‌گردد و باید آن را به ناکنشگر اطلاق کرد.

## ۲-۲. پیشینه کاربردی

قویمی (۱۳۸۷) در مقاله «بوف کور و شازده/حتجاج: دو رمان سوررئالیست» پس از نگاهی کوتاه به پیدایش سوررئالیسم در کشور فرانسه و بررسی برداشت‌های نویسندگان این جنبش و پس از ذکر شاخص‌های رمان سوررئالیست می‌کوشد تا وجود آشکار ویژگی‌های این‌گونه رمان‌ها را در این دو اثر فارسی نشان دهد. نویسندگان در این دو اثر سعی می‌کنند تا ژرفای اندیشه‌ها، رؤیاها و هذیان‌ها را به خواننده نشان دهند. آن‌ها نیز همراه با نویسندگان سوررئالیست، ظاهراً بر این گمان‌اند که «تنها با رویکرد به عالم وهم، تا آن حدی که عقل بشری سلطه خود را از دست بدهد، می‌توان به آنجا رسید که عمیق‌ترین هیجان‌ات هستی را درک و بیان کرد» (قویمی، ۱۳۸۷: ۱۷). صابرپور (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «روابط قدرت در رمان شازده/حتجاج» روابط میان عاملان قدرت و نیز دگردیسی شکل اعمال قدرت را در بحث روایی رمان، با استفاده از تحلیل انتقادی گفتمانی بررسی می‌کند. استفاده از رهیافت تحلیل انتقادی گفتمان در نقد آثار ادبی، به روشن شدن جنبه غالباً مغفول‌مانده آن‌ها، یعنی ارتباط تنگاتنگ با بافت خلق و خوانش آن‌ها، کمک می‌کند.

حسن‌لی و قلاوندی (۱۳۸۸) در پژوهش «بررسی تکنیک‌های روایی در رمان شازده/حتجاج هوشنگ گلشیری»، این رمان را یکی از نخستین داستان‌های ایرانی دانستند که در آن به «فرم» داستان و شیوه‌های روایت بیش از هر چیز دیگر تکیه شده است. این اثر از نظر روایت، رمانی منسجم و ساختمند است که همه بخش‌های آن

به‌طور منظم و منطقی در جای خود قرار دارد. صناعات در داستان در این رمان، بیشتر از محتوای آن در کانون توجه است؛ لذا روایت در اینجا به‌شیوه جریان سیال ذهن است.

دزفولیان و مولودی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل دو مؤلفه صدای راوی و کانونی‌شدگی در *سازده/حتجاب*» به بررسی صناعات و تکنیک‌های روایی این رمان پرداختند و به این نتیجه رسیدند که دو مؤلفه «صدای راوی» و «کانونی‌شدگی» بیش از سایر مؤلفه‌ها و پیچیدگی‌های روایی در اثر گلشیری خودنمایی می‌کند. سیدان (۱۳۸۷) در مطالعه «تحلیل و بررسی *سازده/حتجاب* گلشیری با دیدگاه ساخت‌گرایانه»، این اثر را در سه سطح بررسی کرده است: تحلیل زاویه دید در *سازده/حتجاب*؛ بررسی اثر براساس ساختار روایی آن؛ تحلیل ساختاری این داستان.

### ۳. چارچوب نظری

#### ۳-۱. ساحت‌های روایی

ژونیناسکا<sup>۵</sup> (1997: 59-61) در تقسیم‌بندی نظام گفتمانی و ساختار روایی، سه ساحت روایی را طبقه‌بندی می‌کند:

**الف. ساحت کاربردی یا شناختی:**<sup>۶</sup> ژونیناسکا این ساحت را با نام‌های دیگری چون نظام عقل‌محور یا عقل‌گرا می‌نامد که هدفمند پیش می‌رود و بیشتر کاربردی و نتیجه‌محور است. چنین ساحتی در نظام هم‌نشینی که رابطه و... و را می‌سازد، جای می‌گیرد. همه عناصر در یک نظام وابسته به هم‌اند و رابطه آن‌ها رابطه تعلق به هم است. رابطه علت و معلولی و شناختی بر این نظام چیره است. این نوع نظام گفتمانی را نظام محاسبه‌ای می‌نامیم. از آنجایی که این نظام غایت‌مند است، کنشی ارزش دارد که بتوان از آن بهره‌مند شد؛

**ب. ساحت شاعرانه یا استعاری:**<sup>۷</sup> این ساحت مجموعه‌ای از عناصر است که برابر یا معادل هم عمل می‌کنند و مجموعه‌ای شکل می‌گیرد که نظام استعاره است. رابطه این ساحت رابطه‌ای خاص و بسیار متفاوت با ساحت اول است. به این دیدگاه عقلانیت اسطوره‌ای می‌گویند؛ یعنی دیدگاهی که براساس آن عناصر زبانی می‌توانند در رابطه‌ای

همگن قرار گیرند و مدلول‌های جدید تولید کنند. در این صورت، عناصر زبانی مجبور نیستند وابسته به هم حرکت کنند. فاصله بین عناصر می‌تواند هر قدر که بخواهد، گسترش پیدا کند؛ یعنی با اینکه درون یک استمرار یا زنجیره قرار دارند، فاصله بین عناصر ممکن می‌شود؛ بنابراین پیوند بین عناصر می‌شکند و فاصله زیادی بین آنها ایجاد می‌شود و آنها را از هم جدا می‌کند. در ساحت اول، همه چیز براساس منطق پیش می‌رود. برای مثال می‌دانیم که ماهیگیر کنار رود می‌رود تا ماهی بگیرد؛ بنابراین همه چیز ثابت است و کار خود را انجام می‌دهد. این نظام رابطه علی و معلولی دارد و ثابت است؛ زیرا از رابطه ارجاعی تبعیت می‌کند. اما در ساحت دوم، نظام معنایی است که براساس نوعی هوش استعاری و شناختی عمل می‌کند و می‌تواند بین عناصر رابطه‌ای برقرار کند که این رابطه پیش فرض شده نیست؛

**ج. ساحت بارقه‌ای:**<sup>۸</sup> بارقه چیزی است که ناگهان حرکت می‌کند. ژونیناسکا به آن لحظه ذوب سوژه و ابژه در یکدیگر می‌گوید. در این نظام است که جریان معنا تولید می‌شود. بارقه لحظه‌ای ایجاد می‌شود که در آن لحظه، با عناصری مواجه می‌شویم که یک جزء، خُرده، برش یا یک اتفاق است. ساحت اول کلان‌وارگی است؛ اما این ساحت جدید را می‌توان ریزوارگی نامید؛ به دیگر سخن، می‌توان به آن نظام ذره‌بینی یا ریزوارگی گفت. در واقع آنچه در این نظام اهمیت دارد، این است که چگونه سوژه در ارتباط با جهان هستی قرار می‌گیرد. ما در رابطه‌ای مینیمال قرار می‌گیریم که رابطه‌ای خیلی جزئی است و از نظام ریزوارگی تبعیت می‌کند. پس همان اتفاقی که به دست می‌آید باعث می‌شود سوژه با هستی در نظام ادغام یا ذوب قرار گیرد و نوعی تجربه زیسته رخ می‌دهد که نوستالژی آن برای سوژه همواره باقی می‌ماند. به عبارت دیگر، جنس آن از نوع رابطه ناگهانی و فوری<sup>۹</sup> است. در این حالت است که قایق به جای اینکه روی آب باشد، در میان ابرها شناور است.

### ۲-۳. فرایند روایی: نظام کنشی برنامه‌محور

روایت کلاسیک از دیدگاه ساختاری (شعیری، ۱۳۸۸) مبتنی بر برنامه‌محوری و کنش است. منظور از برنامه‌محوری و کنش این است که روایت دارای کنشگرانی است که

براساس یک برنامه مشخص و تعینی وارد نظام کنشی می‌شوند تا بتوانند به ابژه ارزشی مورد نظر خود دست یابند. هدف اصلی این برنامه تصاحب یک ابژه ارزشی است. از آنجا که ابژه ارزشی در دنیای بیرون از کنشگران قرار دارد، به این نوع رابطه که بین کنشگر و ابژه ارزشی برقرار می‌شود، رابطه ساختاری بیرونی می‌گویند.

### ۳-۳. روایت پساگرسی و عبور از ساختارگرایی

در دیدگاه پساگرسی، نظام کنشی شناختی که مبتنی بر برنامه مشخص و ساختار منطقی بود و به همین دلیل آن را شناختی<sup>۱۱</sup> می‌نامیدند، جای خود را به نظام دیگری می‌دهد که چند عنوان برای آن وجود دارد: نظام شوشی که در آن برنامه شناختی و تعقلی جای خود را به شرایط جدیدی می‌دهد که آن را شرایط احساسی - ادراکی - عاطفی<sup>۱۱</sup> می‌نامند؛ یعنی شرایطی که چند اتفاق مهم برای سوژه یا کنش رخ می‌دهد: الف. اینکه کنشگر از قبل هیچ تصمیم مشخصی برای ورود به سازمان یا برنامه کنشی ندارد؛

ب. سوژه کنشی به دنبال فتح یک ارزش مشخص یا ابژه ارزشی معین در جهان بیرون نیست؛ بنابراین با ارزش بیرونی قابل تصاحب مواجه نیستیم؛  
ج. در چنین نظامی، از نظام مرحله‌ای که دارای ساختار مشخص تحول‌یافته است، یعنی نقصان، توانش، کنش، پیروزی و ارزیابی، خارج و وارد ساختار پیوستاری می‌شویم؛ زیرا ساختار قبلی را ساختار گسست‌محور<sup>۱۲</sup> می‌نامیم؛ یعنی هر مرحله باید فرجام یابد تا کنشگر به‌طور منطقی بتواند وارد مرحله بعد شود؛ در حالی که در نظام جدید که همان نظام پیوستاری است، دیگر با این نظام مرحله‌ای مواجه نیستیم؛ زیرا شرایطی یگانه یا واحد داریم که سوژه در وضعیتی معلق یا تعلیقی قرار دارد و در این وضعیت تعلیق، هر آن امکان یک رخداد وجود دارد، بدون آنکه از قبل درباره آن چیزی بدانیم یا تصمیم مشخصی گرفته باشیم.

### ۳-۴. روایت پریشی<sup>۱۳</sup>

روایت پریشی برهم زدن ساحت‌های روایی است که در آن معمولاً موجود یا موجوداتی از ساحت روایی دیگر یا حتی خارج از روایت به درون روایت یا دنیای

داستان هجوم می‌آورند؛ مثل وقتی که راوی برون‌گو وارد سیر وقایع می‌شود، یکی از تماشاچیان به‌روى صحنه نمایش می‌رود و جزئی از سیر وقایع می‌شود یا اینکه خود نویسنده ظاهر شده، شروع به گفت‌وگو با یکی از شخصیت‌ها می‌کند. عناصر اصلی روایت‌پریشی عبارت است از: کنش‌پریشی<sup>۴</sup>، مکان‌پریشی، زمان‌پریشی<sup>۵</sup>، مضمون‌پریشی، شخصیت‌پریشی و نشانه‌پریشی.

### الف. کنش‌پریشی

کنش‌پریشی زمانی رخ می‌دهد که کنش‌ها با یکدیگر ارتباطی ندارند. به عبارت دیگر، در معنای کنش‌پریشی می‌توان گفت کنش‌ها در خدمت یک کنش مرکزی قرار ندارند و رسیدن به هدف و نتیجه ناممکن است. در این حالت، بین کنش‌ها پیوست و پیوندی منطقی وجود ندارد و در نتیجه هرکدام مستقل از یکدیگر عمل می‌کنند به شکل‌گیری کنش مرکزی یاری نمی‌رسانند. بنابراین گویا در کنش انفجاری رخ داده و آن کنش به کنش‌های بی‌شماری تقسیم شده است که می‌توان هرکدام را به‌مثابه خرده‌کنش تلقی کرد. این تکثیر کنش‌ها ما را با وضعیت روایت‌پریشی مواجه می‌کند.

### ب. مکان‌پریشی

مکان منطقی یعنی رسیدن از مکان‌های جزء به مکان کل یا حرکت از مکان کل به مکان‌های جزء. در این صورت، سیر ارتباط مکان‌ها و مفصل‌بندی آن‌ها از بین نمی‌رود و انتظار می‌رود درنهایت این مفصل‌بندی‌ها ما را به مکان غایی برساند. این ساختار همان سیر منطقی روایت را شکل می‌دهد که آن را روایت کنشی نامیدیم. اما اگر این سیر منطقی از بین برود و نتوان برای مکان‌ها روندی منطقی در نظر گرفت، مکان‌پریشی رخ می‌دهد.

گاهی مکان‌ها ارتباط منطقی و زنجیره‌ای خود را از دست می‌دهند و هرکدام به‌طور مستقل کار خود را دنبال می‌کنند. در این حالت، مکان‌ها به‌سان پدیده‌هایی مستقل نسبت به مکان قبلی یا بعدی خود عمل می‌کنند. این موضوع سبب می‌شود تا مکان در روایت، سیری منطقی را دنبال نکند و درون خود مکان‌های متعددی را زایش کند که امکان تکیه به هیچ‌کدام از آن‌ها نباشد. درواقع مکان‌پریشی نیز خرد شدن یک مکان به

مکان‌های متکثر و متعدد است؛ حتی مکان‌پریشی نیز می‌تواند مانند کنش‌پریشی وضعیتی حلزونی داشته باشد؛ یعنی مکان اولیه یا آغازین می‌تواند همان مکان نهایی روایت نیز باشد که در این حالت، گویا چیزی تغییر نکرده است و ما در همان شرایط اولیه هستیم.

### ج. زمان‌پریشی

زمان‌پریشی به این معناست که توالی و پیوستگی زمانی از بین می‌رود؛ یعنی زمان تقویمی و خطی (شروع از یک نقطه و حرکت تا رسیدن به نقطه پایان) خاصیتش را از دست می‌دهد. در این حالت، می‌توان گفت در روایت، زمان منقطع یا جابه‌جا می‌شود یا اینکه کارکرد خطی آن به کارکردی غیرخطی (رفت‌وبرگشتی، چرخشی، توهمی و متکثر) تبدیل می‌گردد. ژرار ژنت<sup>۱۶</sup> نیز در تعریفی از زمان‌پریشی، زمان را به دو نوع گذشته‌نگر و آینده‌نگر تقسیم می‌کند که در این حالت، زمان آینده به ابتدای روایت آورده و زمان گذشته به جایی دیگر از روایت پرتاب می‌شود. بنابراین روال منطقی بین گذشته، حال و آینده به هم می‌ریزد و جابه‌جایی رخ می‌دهد.

### د. مضمون‌پریشی

اگر مضمون در یک سیر روایی نتواند به نتیجه نهایی برسد، با مضمون‌پریشی مواجهیم؛ در چنین حالتی، ناگزیر از تکرار یا چرخش آن هستیم. چنین مضمون چرخشی به نحوی مرتبط با کنشی ناموفق یا پایان‌نیافته است. برای نمونه در اشعار حافظ، «رند» و «زاهد» دو مضمونی است که همواره در چرخش است و معنای آن‌ها وابسته به مکان‌های متعددی است که رند و زهد براساس آن‌ها معنا می‌دهد.

شعیری و حیدری (۱۳۹۸) در مقاله «ترسیم نشانه - جغرافیایی رند در اشعار حافظ» نشان می‌دهند که مکان‌ها در تعامل با حضور انسانی به بستری تبدیل می‌شود که از محدودترین شکل زیستن تا نامحدودترین شکل حضور زیستی در نوسان است. به همین دلیل رندی در گفتمان حافظ، درون فرایندی نشانه - جغرافیایی قرار می‌گیرد که دامنه حضور خود را از ارجاعی‌ترین تا انتزاعی‌ترین شکل توسعه می‌بخشد؛ مثلاً وقتی حافظ می‌گوید:

می‌خواره و سرگشته و زندیم و نظرباز

وان کس که چو ما نیست در این شهر کدام است  
مضمون رند به‌مثابه همه جهان است که در اینجا به شهر دلالت دارد و انسان‌ها به‌مثابه  
کنشگرانی هستند که هم سرگشته و هم نظربازند. نظربازی و سرگستگی نمونه دقیق و  
کاملی از مضمون‌پریشی است؛ زیرا نظرباز و سرگشته یعنی تن ندادن به یک جریان  
واحد تجویزی دارای قالب ساختاری تعیینی.

#### ۵. سوژه‌پریشی / شخصیت‌پریشی

سوژه‌پریشی بر دو نوع شیزی<sup>۱۷</sup> و کنشگر است. یکی از حساس‌ترین مقاطعی که این  
هشدار رخ می‌دهد، در مبحث شیزی است. بحث شیزی (Bertrand, 2011: 22-23)  
ابتدا توسط محور هم‌نشینی<sup>۱۸</sup> و جاننشینی<sup>۱۹</sup> بررسی می‌شود. در بحث جاننشینی، در  
حالت عادی یک عنصر جایگزین عنصری دیگر می‌شود (یا و یا)؛ اما در حالت اختلال  
شیزی، دو عنصر با هم به‌کار می‌رود (یا با یا)؛ یعنی در شیوه روایتگری، به‌جای انتخاب  
«من» یا «او»، «اول‌شخص» یا «سوم‌شخص» هر دو را انتخاب می‌کند.

از طرف دیگر در نظام هم‌نشینی، رابطه «و» با رابطه «یا یا» ادغام می‌شود و به‌جای  
ساختن نظامی روایی، عناصر جانشین را با عناصر هم‌نشینی تلفیق می‌کند. در اینجا سوژه  
با تخریب روابط هم‌نشینی و جاننشینی، نظام گفته‌پردازی اتصالی را رها می‌کند و به  
نظام گفتمانی انفصالی پناه می‌برد. در نظام گفته‌پردازی اتصالی، گفتمان در محاصره  
«من» باقی می‌ماند. زمان، مکان، شناخت و کنش همه در میدان تنگ حضور باقی  
می‌مانند؛ یعنی «من» نمی‌تواند بستر خود را ترک کند و ارتباطش را با شبکه‌های بیرونی  
گسترش دهد. به همین دلیل دامنه حضور بسیار تنگ و محدود است. اما گفتمان  
انفصالی مسیر عکس را طی می‌کند؛ گفتمان از خود رها می‌شود و امکان گسترش میدان  
حضور وجود دارد. در این حالت، فضای حضور به روی زمان‌ها و مکان‌هایی دیگر باز  
می‌شود.

انفصال و اتصال گفتمانی از موضوعاتی است که در تحلیل چگونگی تحقق گفتمانی  
مطرح می‌شود. در این شرایط، پلان‌های زبانی در ارتباطی منطقی با یکدیگر قرار دارد.

اما روایت‌پریشی وقتی شکل می‌گیرد که دو پلان زبانی، یعنی پلان صورت و محتوا، بر هم منطبق نباشد و رابطه آن‌ها غیرقابل دفاع باشد. همچنین اگر عناصر زبانی نتوانند کارکرد ارجاعی زبان را تأمین کنند، با روایت‌پریشی مواجهیم.

در گفتمان شیزی، این امکان هست که دو گفتمان اتصالی و انفصالی هم‌زمان کنار هم قرار گیرد؛ پس شیزی می‌تواند جمع پارادوکس‌ها یا جمع نقایض باشد. برای مثال اگر در یک بافت خانوادگی، پسر خانواده هنگام خروج مادرش از خانه در نیمه‌شب به او بگوید: «از کی تا به حال خانم‌ها نیمه‌شب از خانه بیرون می‌روند؟»، در این گفته، به‌جای اتصال گفتمانی از انفصال استفاده شده؛ یعنی در واقع پسر باید می‌گفت: «مامان، چرا نیمه‌شب بیرون می‌روی؟». به‌جای «مامان» که نشانه اتصال گفتمانی و تعیین‌کننده رابطه اول‌شخص و دوم‌شخص است، ضمیر «خانم‌ها» را که سوم‌شخص است، به‌کار برده است. این نوع گفتمان شیزی نامیده می‌شود؛ زیرا نظام اتصال تحت شرایط و بافت گفتمانی به نظام انفصال تغییر یافته است.

#### و. نشانه‌پریشی

نشانه‌پریشی وقتی رخ می‌دهد که نشانه‌های درون روایت بتوانند هر لحظه جای یکدیگر را اشغال کنند و بنابراین نتوان برای آن‌ها یک جایگاه اصلی در نظر گرفت. برای مثال سه چراغ راهنمایی‌وراندگی در سر چهارراه‌ها همیشه در جای خود قرار دارد و هیچ‌گاه نظم و ترتیبش را از دست نمی‌دهد؛ اما وقتی روایت دچار نشانه‌پریشی شود، دیگر نمی‌توان برای نشانه‌ها نظم و ترتیب و اولویت یا تقدم و تأخر قائل شد. هر نشانه امکان جابه‌جایی درون فضای نشانه‌ای را دارد و می‌تواند به‌راحتی جای نشانه دیگر را بگیرد یا حتی یک نشانه می‌تواند نشانه دیگر را به‌حاشیه براند و خود را در اولویت قرار دهد. این امر سبب می‌شود تا نتوان برای نشانه‌ها تقدم و تأخر یا مرکزیت خاصی قائل شد.

#### ۴-۴. ویژگی‌های روایت‌پریشی

- روایت‌پریشی بیشتر کارکرد چالشی و جدال‌آمیز دارد؛ بنابراین فاقد حرکت خطی است؛



- روایت‌پرسی جابه‌جایی کنشگران را در پی دارد و کلان را به ریز و ریز را به کلان تبدیل می‌کند؛
- روایت‌پرسی در مسیری چرخشی از ناچیز به بزرگ، از بزرگ به اوج، از اوج به نامیرا و سپس از نامیرا به کوچک، از کوچک به ناچیز و از ناچیز به میرا می‌رسد؛
- روایت‌پرسی ویژگی گفت‌وگومداری دارد که در آن، با پیچیدگی رفتاری مواجه می‌شویم که فضای توهمی بر فضای ارجاعی مسلط است؛
- روایت‌پرسی نقش‌ها را جابه‌جا می‌کند تا نتوان براساس یک نقش ثابت حرکت کرد؛
- روایت‌پرسی همه محاسبات و معادلات روابط بین کنشگران را متزلزل می‌کند؛
- روایت‌پرسی تصویر ابژه را به شیوه‌ای بسیار نابرابر و اغراق‌آمیز تغییر می‌دهد تا هیچ جنبه محاسبه‌ای برای آن ممکن نباشد؛
- روایت‌پرسی از هیچ الگوی کنشی شناخته‌شده و قطعی پیروی نمی‌کند؛
- روایت‌پرسی می‌تواند در یک‌آن همه تصاویری را که از آن ساخته شده، بر باد دهد و به هیچ‌وپوچ تبدیل گردد؛
- روایت‌پرسی نظام انفصال و اتصال را درهم می‌آمیزد؛ به‌گونه‌ای که در نظام انفصال، همه تاریخ حاضر و ناظر است و در نظام اتصال، همه آن تاریخ یک‌جا محو می‌شود؛
- در روایت‌پرسی تکرر، چندلایه‌ای بودن، چندوجهی شدن و چندگونگی ممکن می‌گردد؛ به‌شیوه‌ای که هیچ‌جا یک نقطه ثابت و ایستا وجود ندارد.

#### ۴. تحلیل داده‌ها

##### ۴-۱. شازده/حتجاب

شازده/حتجاب ماجرای روایتی از هوشنگ گلشیری است که در ابعاد بسیار مختلف، کارکردهای روایت‌پرسی را به‌صحنه می‌کشد. شازده پیوسته بین گذشته و حال در نوسان است و مخاطب با هیچ زمان خطی مواجه نیست؛ برای مثال اجداد شازده یکی پس از دیگری از قاب بیرون می‌آیند، در زمان حال قرار می‌گیرند و سپس به درون قاب

بازمی‌گردند و در گذشته محو می‌شوند. مهم‌ترین ویژگی روایت‌پریشی در شازده/حتجاب فرایندی است که طی آن، شازده، فخری (کلفت خانه) را جایگزین فخرالنسا (همسر مرده‌اش) می‌کند. یکی از صحنه‌هایی که شازده از فخری می‌خواهد که جانشین فخرالنسا شود، روایت زیر است:

شازده دست انداخت توی یخه‌ام و پیراهنم را از پشت پاره کرد. خم شدم، روی خانمم. گفتم: «چه کار می‌خواهی بکنی، شازده؟» با لگد زد. افتادم وسط اتاق به پشت. پیش‌بند را پاره کرد و پیراهنم را. زیرپیراهنم را هم پاره کرد. [...] گفتم: «زود باش بپوش.» پیراهن تور عروسی خانم دستش بود، انداخت روی تن من. لخت بودم. گفتم: «شازده تو را خدا نکند. این کار را نکند.» بازویم را گرفت و بلندم کرد، سر پا دست‌هایم را چسبید و کشید و زد با پنج انگشت. لچک سرم را باز کرد موهایم را چسبید، گفت: «نگاه کن فخرالنسا، فخری مرد، مرد.» همان‌طور موهایم را از پشت سر گرفته بود. خون داشت نشت می‌کرد. گفتم: «رحم کن شازده، خانم...»

پیراهن تور دستش بود. پیراهن خانم بود. گفت: «بنشین.» نشستم روبه‌روی آینه. توی آینه هنوز فخری بود که گریه می‌کرد. اسباب آرایش خانم روی میز بود. جلوی آینه موهایم را شانه زدم. بعد خال را گذاشتم. [...] شازده گفت: «خال را بگذار گوشه‌چپ دهن، فخرالنسا.» دست خودم که نبود خودش خال را گذاشت. دست‌های شازده نمی‌لرزید. از توی آینه نگاهم می‌کرد. لبخند زده بود. با انگشت شصتش اشک‌ها را پاک کرد. خانم توی آینه نبود. فخری بود. گریه نمی‌کرد. کاش سرفه می‌کردم، مثل خانمم. [...] خانم آنجا بود درازبه‌دراز زیر آن شمد سفید که خون به آن نشت کرده بود. عینک خانم گوشه‌اتاق، روی قالی، افتاده بود. کتاب‌هایش توی قفسه‌ها بود و روی طاقچه و روی میز. شازده صورتم را برگرداند، قفل‌کم داد، گفت: «بخند فخرالنسا، بخند.» من نگاه کردم به خانم و به خون که باز داشت نشت می‌کرد. تن خانم دراز و باریک بود. شازده زد توی صورتم و داد زد: «فخرالنسا جان، تو که این‌طور نبودی.» گفتم: «من که فخرالنسا نیستم. و خواست. من نمی‌خواستم (گلشیری، ۱۳۸۴: ۸۳-۸۴).

همان‌طور که در متن بالا مشاهده می‌کنیم، شازده در دو وجه ظاهر می‌شود: یکی همان شازده‌ای که فخرالنسا را شناخته است و دیگری شازده‌ای که در مقابل فخری

قرار دارد. اما نکته مهم این نیست؛ بلکه این است که در سیر روایت‌پریشی، شازده، فخری را از شرایط فخری بودن به وضعیت فخرالنسا بودن سوق می‌دهد، در حالی که آثار و ردّ فخرالنسا در همان اتاق و در هنگام این عمل قابل مشاهده است. فخری نیز از جایگاه فخری بودن نه به جایگاه فخرالنسای واقعی، بلکه بر مسند فخرالنسای توهمی می‌نشیند. نکته دیگر این است که نشانه‌پریشی (عینک، شمد و وسایل فخرالنسا و لوازم آرایش او)، زمان‌پریشی (درست زمانی که شازده، فخری را آماده می‌کند تا به تخت‌خواب برود، فخرالنسا و آن شمد خونی در اتاق حاضر است؛ این یعنی ادغام زمان حال و گذشته)، کنش‌پریشی (فخری باید جلوی آینه همان کارهایی را بکند که فخرالنسا انجام می‌داده است)، مکان‌پریشی (هرگاه فخری درون آینه را نگاه می‌کند، آینه به مثابه مکانی است که هم فخری در آن حضور دارد و هم فخرالنسا) و بالاخره شخصیت‌پریشی (فخری مرتب به شازده یادآور می‌شود که من فخرالنسا نیستم، اما شازده از او می‌خواهد که همان کارهایی را انجام دهد که فخرالنسا می‌کرد) از عناصر مهم روایت‌پریشی است که در طول روایت *شازده/حتجاج* مشاهده می‌شود. درحقیقت شازده کنشگری است که به ناکنشگر تبدیل می‌شود، مکان‌ها را درهم می‌تند و قابلیت تفکیک آن‌ها را از دست می‌دهد و به همین ترتیب، زمان‌ها نیز نقش منطقی خود را از دست می‌دهد. شازده درون بحران زمانی و مکانی و کنشی گرفتار می‌شود. تنها کاری که از او برمی‌آید، تن دادن به یک بازی کودکانه است که در آن، فخری را مانند عروسکی در نظر بگیرد که می‌شود جای فخرالنسا قرار داد و چون در هر لحظه در دسترس است، هر کاری با او کرد.

سیدان (۱۳۸۷) در مقاله «تحلیل و بررسی *شازده/حتجاج* گلشیری با دیدگاه ساختارگرایانه»، در رمان *شازده/حتجاج* چهار راوی شناسایی کرده است: «دانای کل محدود به شازده، دانای کل محدود به فخری، شازده که به تک‌گویی می‌پردازد و فخری که به حدیث‌نفس می‌پردازد». وجود این چهار راوی که درون متن به شکل‌های مختلف بروز می‌کند، سبب می‌شود تا شرایط روایی حاکم بر داستان *شازده/حتجاج* متغیر و پیوسته در حال جابه‌جایی باشد؛ برای مثال در این بخش از داستان، تغییر زوایای دید را می‌توان مشاهده کرد:

دستش را گرفت به نرده‌ها و بالاتر رفت: چه می‌خندید. گریه کردم. گفت: «فخرالنسا، برایت خوبه، گریه کن. اما بقیه‌اش را هم بخور.» گفتم: «نمی‌خواهم، سرم...» داد زد: «باید بخوری.» گفتم: «نه، نمی‌خورم.» بلند شد. کوتاه بود دستش را تکان می‌داد صورتش نزدیک و نزدیک‌تر شد. آب‌های حوض موج داشت. سرم را گرفت و ریخت توی دهنم که رفت پایین و ریخت روی پستان‌ها و روی پیراهنم. گفتم: «شازده جان، پیراهنم.» گفت: «به جهنم، یکی دیگر...» گفتم: «من نمی‌خواهم این پیراهن‌ها را بپوشم. اقلأً یک پیراهن دیگر، یک طور دیگر برایم بخر.» گفت: «می‌توانی پیراهن فخری را بپوشی و لچکش را به سرت ببندی.» گفتم: «نه، من نمی‌توانم. دستم طاقت این‌همه کار را ندارد.» شازده توی صندلی راحتی‌اش نشسته بود. سرش را میان دست‌هایش گرفته بود. می‌دانست که حالا فخرالنسا پشت در گوش ایستاده است و سرفه کرد (گلشیری، ۱۳۸۴: ۷۳).

همان‌طور که در متن بالا مشاهده می‌کنیم، زاویه دید از نگاه شازده به نگاه فخری و دوباره از نگاه فخری به نگاه شازده در رفت‌وآمد است. برخلاف مقاله سیدان (۱۳۸۷) که کل زاویه دید را به دانای کل و شخصیت‌های اثر محدود می‌کند، اعتقاد ما بر این است که دو زاویه دید دیگر به دلیل روایت‌پریشی نقش بسیار مهمی در داستان دارد. این دو زاویه دید عبارت است از:

۱. زاویه دید سریالی که در آن عناصر مورد مشاهده یکی پس از دیگری از جلوی چشمان بیننده می‌گذرد و سبب می‌گردد تا مخاطب اجزای یک جریان را یکی پس از دیگری پشت سر بگذارد و نتواند بر یک عنصر متمرکز شود؛ برای مثال «سرم را گرفت»، «ریخت توی دهنم»، «ریخت روی پستان‌ها» و «ریخت روی پیراهن» نشان می‌دهد زاویه دید عناصر را یکی پس از دیگری پشت سر می‌گذارد تا در زمانی کوتاه و با ریتم دیداری تند نگاه بیننده را از عنصری به عنصر دیگر عبور دهد که این جابه‌جایی سبب تلاطم روایی و ناپایداری زاویه دید می‌شود؛

۲. زاویه دید بعدی که در شازده/حتجاج تولید روایت‌پریشی می‌کند و از جایگاه مهمی برخوردار است، زاویه دید جزءنگر یا زاویه دید ذره‌بینی است که در طول متن تکرار می‌شود و با اینکه یک جزء بیشتر نیست، وضعیت حضور کنشگران را لغزنده و جریان کنشی را از یک کنشگر به کنشگر دیگر سوق می‌دهد. این زاویه دید ذره‌بینی بر

چند عنصر متفاوت متمرکز است و آن‌ها را در طول متن دنبال می‌کند. گویا زاویه دید در شرایطی وسواسی نمی‌تواند خود را از این سه عنصر که بین دو شخصیت فخری و فخرالنسا در حال جابه‌جایی است، دور کند. این زاویه دید سبب می‌شود تا روایت تکانه‌مند گردد و به شیوه‌ای جهشی از فخری به فخرالنسا و از فخرالنسا به فخری در تلاطم و تکاپو باشد. چهار زاویه دید پریشی عبارت است از: پیراهن سفید، پیش‌بند، عینک و خال. این چهار عنصر که سبب شکل‌گیری وضعیت نشانه‌پریشی در متن می‌شود، هم لغزندگی، جابه‌جایی و سرعت تغییر و هم تلاطم روایی را سبب می‌گردد. در نمونه‌های زیر، این زاویه دید ذره‌بینی را در عناصر ذکر شده مشاهده می‌شود:

«می‌توانی پیراهن فخری را بپوشی و لچکش را به سرت ببندی» (همان: ۷۳)؛  
«لچک سرم را باز کرد. موهایم را چسبید، گفت: نگاه کن فخرالنسا، فخری مرد، مرد» (همان: ۸۴)؛

«تا فخری بلند شود و لچکش را روی سرش بیندازد، پیش‌بندش را ببندد و میز را بچیند» (همان: ۸)؛

«لچک را توی جیب پیش‌بند فخری بگذارد، پیراهنش را عوض کند، روبه‌روی آینه بنشیند و تندتند صورتش را بزک کند...» (همان: ۹-۸)؛

«فخری پیش‌بند بسته بود. جارو دستش بود. با همان روسری گلدار و همان چشم‌های سیاه و زنده و آن دهان باز» (همان: ۱۰)؛

«و دست کرد توی جیب پیراهن فخری و دستمال را درآورد» (همان: ۱۲)؛

«دست‌هایش توی جیب‌های پیش‌بند بود» (همان: ۱۳).

زاویه دید متمرکز ذره‌بینی بعدی را می‌توان روی پیراهن تور فخرالنسا یافت که مانند لچک در طول متن تکرار می‌شود. تناقض بسیار مهم که عامل روایت‌پریشی است، این است که پیراهن تور نماد حضور فخرالنسا و لچک نماد حضور فخری است؛ اما در طول متن، این دو نماد مرتب جایشان را به هم می‌دهند روایت لغزنده حکایت از این دارد که گویا لچک و پیراهن تور هم همراه هم، هم در تقابل با هم، هم رقیب هم و هم جانشین یکدیگر هستند و هر بار که فخری لچک را بردارد، پیراهن تور فخرالنسا را می‌پوشد. بنابراین روایت‌پریشی را محصول حضور کانون‌های دید ژنتی نمی‌دانیم؛ بلکه

محصول رفت و برگشت عناصری مانند پیراهن تور، لچک و عینک می‌دانیم که زاویه دیدی تلاطمی و ترانسانه‌ای به وجود می‌آورند:

«یکی از پیراهن‌ها را برداشت رفت جلوی آینه آن را گرفت جلوی سینه‌اش و توی آینه نگاه کرد» (همان: ۶۳)؛

«بلند شد، رفت سر قفسه لباس‌ها. به پیراهن‌ها دست کشید. تمام پیراهن‌ها از تور سفید بود» (همان‌جا)؛

«پیراهن تور سفید را گذاشت روی دسته صندلی و پیراهن خودش را درآورد» (همان‌جا)؛

«پیراهن را پوشید و عینک را روی چشمش درست کرد» (همان: ۶۴)؛

«پیراهن تور عروسی خانم دستش بود، انداخت روی تن من» (همان: ۸۳)؛

«لچک سرم را باز کرد. موهایم را چسبید...» (همان‌جا)؛

«پیراهنش [...] چه پیراهنی؟ سفید؟ شاید. و آن عینک» (همان‌جا).

عینک نیز یکی دیگر از نمادهایی است که زاویه دید ذره‌بینی روی آن در طول متن اعمال می‌شود:

«فخرالنسا داشت با عینکش بازی می‌کرد» (همان: ۵۱)؛

«و خال خانمش را دید و حتی دو چین نازک کنار لب‌ها را و بعد چشم‌ها را که پشت عینک تار می‌زد: وقتی خواستم عینک را بگذارم، چه الم‌شنگه‌ای راه انداخت» (همان: ۶۰)؛

«خال را سیاه کرد. مثل عکس خندید و دید که چین کنار دهانش از روی خال رد شد» (همان: ۶۲)؛

«جلوی آینه موهایم را شانه زدم. بعد خال را گذاشتم» (همان: ۸۴).

#### ۲-۴. ویژگی‌های پازلی روایت‌پریشی

نکته مهم دیگری که در روایت *شازده/حتجاج* و در سراسر متن آن توجه ما را به خود جلب می‌کند، این است که عناصر روایت یک بار از یکدیگر جدا و هرکدام به قطعه‌ای جدا افتاده از دیگری تبدیل می‌شود؛ اما سپس جریان روایت سعی می‌کند این عناصر

منقطع را از قسمت‌های مختلف روایت جمع کند و آن‌ها را کنار یکدیگر قرار دهد یا این توهم را که کنار یکدیگرند، ایجاد کند.

این ویژگی و این امکان که قطعات بر اثر فرایندی ایزوتوپیک امکان پیوند با یکدیگر را می‌یابد، سبب می‌شود تا متن لایه‌هایش را بازیابی کند و از تهدید متن‌پریشی نیز نجات یابد. تعدادی از این عناصر که در نقل‌قول‌های بالا از آن‌ها یاد کردیم، عبارت است از: «خال، عینک، کتاب، پیراهن سفید، آینه، یخه‌دالبری، مو، صندلی، تخت، لچک و پیش‌بند». این عناصر ابتدا از هم پراکنده می‌شود و هرکدام در جایی از روایت لانه می‌کند. یک بار صحبت از مو می‌شود: «انگشت‌هایش را توی خرمن موهایش کرد و آن‌ها را ریخت روی خطِ میان دو پستان» (همان: ۶۸). در این حالت، مو برجسته می‌شود و به‌عنوان گونه‌ای مستقل از همه عناصر دیگر کارش را انجام می‌دهد. گاهی نیز خال برجسته می‌شود و در تفکیک از عناصر دیگر قرار می‌گیرد: «خال را درست گذاشت گوشه‌چپ دهانش. شازده گفت: 'خال را بگذار گوشه‌چپ لب، نه روی آن پوزه‌دهاتی‌ت.» (همان: ۶۲).

اما این عناصر تفکیک‌شده و مجزا از یکدیگر که تعبیر نشانه‌پریشی را برای آن به‌کار بردیم، امکان تجمیع و پیوند با یکدیگر را دارد. فقط شرطش این است که روایت بدانند چگونه عناصر را کنار هم قرار دهد. شاید این خود واکنشی به روایت‌پریشی در داستان *شازده/احتجاج* باشد. بالاخره مهم این است که عناصر مربوط به روایت‌پریشی در جایی یا نقطه‌ای یکدیگر را بیابند و با هم وارد تباری شوند. این شکل یا فرایند از روایت کمک می‌کند تا بتوانیم از شرایط انفصال به وضعیت اتصال روایی بازگردیم؛ مانند نمونه زیر که در آن سرفه، آینه، مو، عکس، عینک در یک جا یکدیگر را می‌یابند. این امر ما را از خودزنی روایی نجات می‌دهد:

شازده سرفه کرد. و فخری کشو را کشید، اسباب آرایش خانمش را به‌هم زد، آینه کوچک خانمش را برداشت، بازش کرد. یک طرفش، خانمش بود و شازده احتجاج. پهلوی هم ایستاده بودند. موهای شازده تونک بود و موهای خانم پرپشت و سیاه. شیشه‌روی عکس را پاک کرد و خال خانمش را دید و حتی دوتا چین نازک کنار لب‌ها را و بعد چشم‌ها را که پشت شیشه‌عینک تار می‌زد؛ وقتی

می‌خواستم عینک را بگذارم چه الم‌شنگه‌ای راه انداخت، گفت: «من گفتم فخرالنسا باش، نگفتم که همه اداهای اونو [...]» (همان: ۶۰-۶۱).

در این نمونه، ابژه‌ها و عناصر نشانه‌پریشی که هریک جداگانه در متن روایت حضور دارد، به‌شیوه پازلی کنار هم قرار می‌گیرد و شازده، فخری و همه این عناصر در یک مجموعه، در پیوند با یکدیگر جریان روایی متن را به وضعیت هم‌آبی برمی‌گردانند. شاید بتوان گفت روایت‌پریشی خود می‌تواند زمینه را برای بازگشت به پیوند روایی آماده کند.

در مجموع روایت‌پریشی دو کارکرد مهم جداسازی و تفکیک عناصر نشانه‌ای و سپس پیوند آن‌ها با یکدیگر را دنبال می‌کند تا به این ترتیب، سیر روند متن و جریان روایت از وضعیت پرآشوب و متلاطم به وضعیتی دارای هم‌بستگی برسد. این هم‌بستگی را مدیون توهم روایی هستیم که هر عنصر روایی در جایگاه خود برجسته می‌شود و سپس در ارتباط با دیگر عناصر نیز قرار می‌گیرد. در متن شازده/احتجاج، این جریان پازلی و پیوند عناصر با یکدیگر به‌خوبی مشاهده می‌شود؛ فخری و فخرالنسا، پیش‌بند و پیراهن، میز شام و فضای آشپزخانه همه به‌گونه‌ای کنار هم قرار می‌گیرد که گویا هیچ جدایی و انفصالی در کار نیست و همه چیز در وضعیتی کاملاً منسجم قابل مشاهده است؛ در حالی که در طول روایت متوجه شدیم که برای جمع کردن همه این‌ها کنار هم، راوی دچار زجری گفتمانی شده که زجه‌های آن همان ناله‌هایی است که از فخری بلند می‌شود یا همان سرفه‌هایی است که فخرالنسا دچار آن است.

با این‌همه شازده احتجاج هیچ باکش نبود. عصا و کلاهش را داد دست فخری، گونه بزک‌کرده فخرالنسا را بوسید و رفت بالا. در را بست و همان‌جا، توی تاریکی، روی صندلی راحتی‌اش نشست. فخری هم رفت توی آشپزخانه، اما وقتی دید دلشوره راحتی نمی‌گذارد، رفت بالا. صدای پا کوبیدن شازده که بلند شد فرار کرد و آمد توی اتاق خودش و نشست روبه‌روی آینه، گوش‌به‌زنگ کمترین صدای اتاق بالایی، تا شاید باز شازده خلقتش تازه شود و با قدم‌های شمرده از پله‌ها بیاید

پایین و صدا بزند:

- فخری!



تا فخری بلند شود و لچکش را روی سرش بیندازد، پیش‌بندش را ببندد و میز را بچیند.

در شرایط پازلی سوژه یاد می‌گیرد که نوعی انتظار برای بازگشت به وضعیت قابل تحمل را تجربه کند. فخری نیز درون همین نظام پازلی منتظر می‌ماند تا صدای پا کوبیدن شازده به قدم‌هایی شمرده تبدیل شود. این تبدیل شرایط را از وضعیت بحرانی به وضعیتی عادی‌تر تغییر می‌دهد. نظام پازلی براساس اصل جایگزینی، تن‌وارگی جدیدی را تجربه می‌کند. این تن‌وارگی تغییر ریتم از پا کوبیدن به قدم‌های شمرده تعبیر می‌شود؛ پس روایت‌پریشی ارتباط مستقیم با تن‌وارگی و تغییر ریتم تن سوژه نیز دارد. این تغییر ریتم با تغییر مکان همراه است؛ زیرا فخری بالا می‌رود و با شنیدن صدای پا کوبیدن شازده فرار می‌کند و پایین می‌آید. تغییر ریتم، تغییر مکان، انتظار قدم‌های شمرده و از همه مهم‌تر تغییر لحن شازده وقتی دوباره فخری را صدا بزند، نشان می‌دهد روایت همواره خود را در التهاب و پیچ‌تاب شکل‌گرفتن‌ها و فروپاشی و بازسازی قرار می‌دهد. روایت‌پریشی در شازده/حتجاج همواره تابع تغییرات مداوم زمان و مکان، نشانه‌ها و ریتم حضور است.

## ۵. نتیجه

با توجه به موضوع تحقیق، مسئله و سیر تحلیل می‌توان گفت روایت‌پریشی نتیجه سیر تحول تفکر انسانی است که به دلیل ویژگی‌ها و شرایط دنیای معاصر امکان تمرکز بر یک عنصر واحد و همچنین تمرکز بر یک کنش مشخص را از دست می‌دهد و دچار نوعی بی‌تمرکزی می‌شود. همین امر سبب می‌گردد تا سوژه‌ها نتوانند فرایندی مشخص را دنبال کنند و همواره دستخوش جابه‌جایی می‌شوند؛ به گونه‌ای که یک عنصر را به جای عنصری دیگر فرض می‌کنند یا اینکه زیر بار سنگین یک ابژه ناچیز فرومی‌پاشند. پس روایت‌پریشی حاصل تفکری است که در آن نه سوژه واحد، نه نشانه واحد، نه کنش واحد، نه زمان واحد و نه مکان واحد وجود دارد. همه چیز در شرایطی لغزنده شکل می‌گیرد و امکان جابه‌جایی و تداخل عناصر با یکدیگر بی‌نهایت است. بنابراین روایت‌پریشی جنبشی است که نتیجه نوع نگاه انسان امروز به جهانی است که در آن

زیست می‌کند. گویا همه‌چیز دستخوش تغییر و جابه‌جایی است. بدون اینکه از اصطلاح جنبش ادبی برای این موضوع استفاده کنیم، می‌توانیم بگوییم که روایت‌پریشی حاصل نگاه متکثر، مضطرب، پرسش‌برانگیز و غیرتعیینی است که درون روایت‌ها شکل می‌گیرد و پیش می‌رود.

همان‌طور که در رمان *شازده/حتجاب* نشان دادیم، دو زاویه دید مهم سریالی و ذره‌بینی رابطه بین عناصر را پیوسته برهم می‌ریزد و سپس آن‌ها را بازسازی و مجدد دچار شکستگی و انفصال می‌کند. روایت‌پریشی سبب می‌گردد تا عناصر روایت درون روندی پازلی قرار گیرد و براساس تن‌وارگی ریتم متفاوتی را تجربه کند. هم شازده و هم فخری پیوسته از نبضی انقباضی به نبضی انبساطی و برعکس روی می‌آورند. این تغییرات و گسست‌های پی‌درپی سبب می‌شود تا روایت از کارکرد طولی و زنجیره‌ای خارج شود و دچار شوک و جابه‌جایی‌های ناگهانی گردد که آن را با عنوان روایت‌پریشی بررسی کردیم.

#### پی‌نوشت‌ها

1. Benveniste
2. Greimas Algirdas Julien
3. Bertrand
4. Coquet
5. Jacques Geninasca
6. Referential seizure
7. Poetic or metaphorical seizure
8. Impressive seizure
9. Immediate
10. Logos
11. Patos
12. Discontinus
13. Disnarrative
14. Anti-action
15. Anachrony
16. Gerard Genette
17. Schizie
18. Syntagmatic
19. Paradigmatic

## منابع

- بابک‌معین، مرتضی (۱۳۹۶). *ابعاد گمشده معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک*. نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل. تهران: علمی و فرهنگی.
- حسن‌لی، کاووس و زیبا قلاوندی (۱۳۸۸). «بررسی تکنیک‌های روایی در رمان *شازده/احتجاج* هوشنگ گلشیری». *ادب‌پژوهی*. پژوهشگاه علوم انسانی. ش ۷۸. صص ۲۵-۷.
- دزفولیان، کاظم و فؤاد مولودی (۱۳۸۹). «بررسی و تحلیل دو مؤلفه صدای راوی و کانونی‌شدگی در *شازده/احتجاج*». *دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی*. ش ۶۹. صص ۲۸-۷.
- سیدان، مریم (۱۳۸۷). «تحلیل و بررسی *شازده/احتجاج* گلشیری با دیدگاه ساخت‌گرایانه». *فصلنامه نقد ادبی*. ش ۴. صص ۱۱-۷.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸). «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه‌معناشناسی گفتمانی». *فصلنامه نقد ادبی*، ش ۸. صص ۵۱-۳۳.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۵). *نشانه معناشناسی ادبیات*. تهران: مرکز نشر آثار علمی دانشگاه تربیت مدرس.
- شعیری، حمیدرضا و فهیمه حیدری (۱۳۹۸). «ترسیم نشانه - جغرافیایی گفتمان رند در اشعار حافظ». *مجله حافظ‌پژوهی*. س ۲۲. ش ۲۲ (دوره جدید، ش ۱). صص ۹۲-۷۳.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۷). «بوف کور و شازده احتجاج: دو رمان سوررئالیست». *پژوهشنامه علوم انسانی*. ش ۵۷. صص ۳۳۴-۳۱۷.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۴). *شازده/احتجاج*. چ ۱۴. تهران: نیلوفر.
- Bakhtine, M. (1970). *La poétique du Dostoïevski*. Paris: Seuil.
- Babak Moin, M. (2016). *The missing dimensions of meaning in classical narrative semiotics Semantic system of adaptation or dance in interaction* (in Farsi). Tehran: Scientific and Cultural Publications.
- Benveniste, E. (1966). *Problème de linguistique générale, t.1*. Paris: Gallimard.
- Bertrand, D. (2000). *Précis de sémiotique littéraire*. Paris: Nathan.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Une sémiotique du sujet*. Acte du colloque en hommage à Ivan Darrault-Harris, présenté par Didier Tsala Effa. Limoges: Lambert-Lucas.
- Coquet, J-C. (1984). *Le Discours et son sujet*. Paris: Klincksieck.
- Geninasca, J. (1997). *La parole littéraire*. Paris : PUF.
- Greimas, A. J. (1983). *Du sens II*. Essais sémiotiques. Paris: Seuil.
- Gulshiri, H. (2005). *Shazdeh Ehtjab* (in Farsi). 14<sup>th</sup> Ed. Tehran: Nilofar Publications.

- Hasanli, K., & Qalavandi, Z. (2009). "Examination of Narrative Techniques in Hoshang Golshiri's novel Shazdeh Ehtjab" (in Farsi). *Literature Research*. Humanities Research Institute. No. 78. pp. 7-25.
- Qoimi, M. (2007). "The blind owl and the secretive prince: two surrealist novels". *Journal of humanities*. No. 57. pp. 317-334.
- Shairi, H. R., & Heydari, F. (2018). "Describing the symbolic-geographical discourse of Rand in Hafez's poems" (in Farsi). *Hafez Pazhuhi Magazine*. Vol. 22. No. 22. pp. 73-92.
- Shairi, H. R. (2009). "From Constructivist Semiotics to Discourse Semiotics" (in Farsi). *Specialized Quarterly of Literary Criticism*. No. 8. pp. 51-33.
- \_\_\_\_\_ (2015). *Semantic sign of literature* (in Farsi). Tehran: Tarbiat Modares University Scientific Works Publishing Center.
- Sidan, M. (2007). "Analysis and investigation of Golshiri's Shazdeh Ehtajab with a constructivist perspective" (in Farsi). *Literary Criticism Magazine*. No. 4. pp. 7-11.