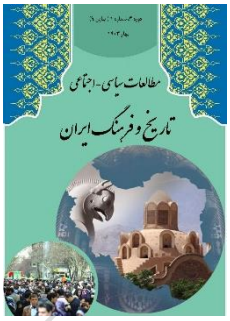
**Journal Website**

**Article history:**
**Received 08 August 2024**
**Revised 02 October 2024**
**Accepted 19 October 2024**
**Published online 26 November 2024**

**Journal of Social-Political Studies of Iran's Culture and History**

**In Press**



# Decentering the Subject in the Narrative of the Novel within the Cultural History of Iran (Prince Ehtejab by Houshang Golshiri) from the Perspective of Certain Philosophical Concepts of Gilles Deleuze

Ahmad. Mohammadi[1], Hossein. Ardalani[2*], Nafiseh. Namadian Poor[3]

[1] PhD Student of Philosophy of Art, Faculty of Art and Architecture, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran
[2] Associate Professor, Department of Philosophy of Art, Faculty of Art and Architecture, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran
[3] Assistant Professor, Department of Art and Graphics, Ramsar Branch, Islamic Azad University, Mazandaran, Iran

*** Corresponding author email address**: h.ardalani@iauh.ac.ir

A r t i c l e  I n f o

**Article type:**
*Original Research*

**How to cite this article:**
Mohammadi, A., Ardalani, H., & Namadian Poor, N. (IN PRESS). Decentering the Subject in the Narrative of the Novel within the Cultural History of Iran (Prince Ehtejab by Houshang Golshiri) from the Perspective of Certain Philosophical Concepts of Gilles Deleuze. *Journal of Social-Political Studies of Iran's Culture and History*.

© 2024 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

A B S T R A C T

Houshang Golshiri is one of the prominent storytellers in the contemporary cultural history of Iran. In his longer works and especially his shorter ones, he has consistently emphasized craft and form, presenting noteworthy contributions to the literary community of Iran. The novella *Prince Ehtejab* is considered one of the most technically sophisticated narrative works in contemporary Iranian literature, as evidenced by its reception over several decades. In this work, Golshiri, through a creative and novel engagement with narrative elements and techniques, has significantly enriched the technical and thematic potential of literary works, creating a reflective narrative structure worthy of analysis. This article, employing a descriptive-analytical method and based on certain philosophical concepts of Gilles Deleuze—such as assemblage, connection, becoming, and free indirect discourse—examines the structure and form of this work. It illustrates how narrative elements, particularly point of view and narrative time, in conjunction and assemblage with other components like language, characterization, scene descriptions, setting, and plot, result in fluidity and decentralization in the novel's form. Ultimately, this leads to the dissolution of the conversational subject within the narrative as a whole. The goal of this study is to answer the question of whether, based on Deleuzian philosophical teachings, *Prince Ehtejab* can be regarded as a fluid and decentralized novel in terms of its structure and form. Furthermore, if this is the case, how do decentralization and fluidity liberate the narrative from the dominance and authority of the singular and overarching subject-narrator?

***Keywords:*** *Houshang Golshiri, Gilles Deleuze, cultural history, Prince Ehtejab, decentralization*

PROOF VERSION

## EXTENDED ABSTRACT

The novella *Prince Ehtejab* by Houshang Golshiri occupies a pivotal position in the cultural and literary history of Iran. Renowned for its narrative innovation and thematic depth, it exemplifies modern Persian literature's engagement with complex philosophical ideas. This study investigates Golshiri's work through the lens of Gilles Deleuze's philosophical constructs, including concepts like becoming, assemblage, and free indirect discourse. The analysis aims to understand how these ideas inform the novel's narrative structure and decentralize the conventional subject, challenging the dominance of a singular narrator. By exploring these elements, this paper contextualizes *Prince Ehtejab* as a reflection of Iran's socio-cultural transformations and a critique of hierarchical power structures.

The historical and cultural emergence of the novel in Iran is intertwined with modernity's arrival. Beginning in the Qajar era and evolving through the Pahlavi dynasty, Iranian literature underwent significant transformations, paralleling socio-political shifts. Early Persian novels, influenced by European literary traditions, often portrayed historical and social realities. However, modern Persian literature, epitomized by writers like Sadegh Hedayat and Houshang Golshiri, moved towards a more introspective and structurally innovative form. Golshiri's *Prince Ehtejab*, with its fragmented narrative and circular plot, exemplifies this shift, emphasizing the disintegration of linear time and centralized perspectives. By employing Deleuzian philosophy, particularly the concept of becoming, this study elucidates how Golshiri's narrative embodies fluidity and multiplicity, as opposed to static and fixed identities (Colebrook, 2008).

Central to Deleuze's philosophy is the idea of becoming, a dynamic process that transcends fixed identities and hierarchical structures. Deleuze rejects traditional notions of subjectivity, proposing instead a view where the subject is a temporary product of heterogeneous assemblages. This perspective aligns with *Prince Ehtejab*, where Golshiri dismantles the conventional subject-narrator through fragmented time and shifting points of view. The narrative oscillates between the past and present, with memories and objects such as photographs and furniture acting as active participants in the storytelling. These elements reflect Deleuze's concept of assemblage, where objects, bodies, and spaces collectively shape the narrative, subverting the subject's authority (Parr, 2010).

Golshiri's utilization of free indirect discourse amplifies this decentralization. By merging the voices of the narrator and characters, the text blurs distinctions between individual subjectivities. This technique, celebrated in modernist literature, resonates with Deleuze's philosophy of the non-hierarchical distribution of voice. In *Prince Ehtejab*, this narrative strategy highlights the dissolution of the protagonist's agency, as the narrative becomes a collective assemblage of memories, objects, and historical forces. The recurring motif of coughing, for instance, juxtaposes the protagonist's frailty with his ancestors' oppressive power, symbolizing a broader critique of inherited authority and the decay of patriarchal dominance (Golshiri, 1978).

Objects and spaces in the novel transcend their traditional roles as passive backdrops, embodying Deleuze's idea of material agency. For example, the ancestral chair and photographs do not merely frame the narrative; they actively shape it. These objects interact with the protagonist, creating a dynamic interplay that challenges the anthropocentric perspective. Deleuze's notion of assemblages emphasizes that agency is distributed across human and non-human entities, a concept vividly illustrated in the novel. The transformation of the protagonist's carriage driver into a wheelchair-bound figure mirrors broader

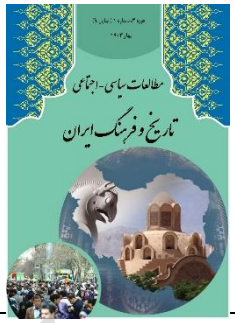
PROOF VERSION

societal shifts, underscoring the interplay between historical forces and individual lives (Deleuze & Guattari, 1987).

Language in *Prince Ehtejab* also reflects Deleuze's anti-hierarchical ethos. The text incorporates diverse linguistic registers, ranging from the formal rhetoric of the protagonist's ancestors to the colloquial tones of subordinate characters. This linguistic multiplicity not only decentralizes the narrative voice but also critiques the homogenizing tendencies of dominant discourses. Fakhrolnisa's intellectual language contrasts sharply with the mundane expressions of other characters, reinforcing the novel's thematic exploration of power, resistance, and identity. By doing so, Golshiri aligns with Deleuze's vision of literature as a means to challenge established norms and expand the horizons of perception (Colebrook, 2002).

In conclusion, *Prince Ehtejab* exemplifies how literature can embody philosophical concepts, transforming narrative structure into a site of ideological critique. By employing Deleuze's ideas of becoming, assemblage, and free indirect discourse, Golshiri not only decentralizes the subject but also critiques the socio-political hierarchies embedded in Iranian cultural history. This study positions *Prince Ehtejab* as a seminal work that bridges the realms of philosophy, literature, and socio-cultural critique, offering insights into the transformative potential of narrative form.

PROOF VERSION



**مطالعات سیاسی–اجتماعی تاریخ و فرهنگ ایران**

در دست چاپ

**وبسایت مجله**

**تاریخچه مقاله**
**دریافت شده در تاریخ ۱۸ مرداد ۱۴۰۳**
**اصلاح شده در تاریخ ۱۱ مهر ۱۴۰۳**
**پذیرفته شده در تاریخ ۲۸ مهر ۱۴۰۳**
**منتشر شده در تاریخ ۵ آذر ۱۴۰۳**

# اقتدارزدایی از سوژه در روایت رمان در تاریخ فرهنگی ایران (شازده احتجاب اثر هوشنگ گلشیری) از منظر برخی مفاهیم فلسفی ژیل دلوز

احمد محمدی[۱]، حسین اردلانی[۲*]، نفیسه نمدیان پور[۳]

۱. دانشجوی دکتری فلسفهٔ هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران
۲. دانشیار گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران
۳. استادیار گروه هنر و گرافیک، واحد رامسر، دانشگاه آزاد اسلامی، مازندران، ایران

[*] **ایمیل نویسنده مسئول:** h.ardalani@iauh.ac.ir

اطلاعات مقاله

**نوع مقاله**
*پژوهشی اصیل*

**نحوه استناد به این مقاله:**
محمدی، احمد.، اردلانی، حسین. و نمدیان پور، نفیسه. (در دست چاپ). اقتدارزدایی از سوژه در روایت رمان در تاریخ فرهنگی ایران (شازده احتجاب اثر هوشنگ گلشیری) از منظر برخی مفاهیم فلسفی ژیل دلوز. *مطالعات سیاسی-اجتماعی تاریخ و فرهنگ ایران*.

© ۱۴۰۳ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

## چکیده

هوشنگ گلشیری یکی از داستان نویسان تاریخ فرهنگی معاصر ایران است که در کارهای بلند و خاصه کوتاه همواره دغدغه ی صناعت و فرم را داشته و در این راستا آثار درخور توجهی به جامعه ادب ایران عرضه کرده است. رمان کوتاه شازده احتجاب به گواه چند دهه ی اخیر یکی از صناعتمندترین آثار روایی در ادبیات معاصر ایران به حساب می‌آید. گلشیری در این اثر به مدد برخوردی آفرینش گرانه و نو با عناصر و شگردهای روایی، غنائی چشمگیر به ظرفیت‌های فنی و محتوایی آثار بخشیده و کلیت روایی قابل تأملی خلق کرده است. این مقاله با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و در پرتو برخای مفاهیم ژیل دلوز فیلسوف فرانسوی نظیر سرهم بندی، اتصال، صیرورت و گفتار غیرمستقیم آزاد به بررسی ساختار و فرم این اثر می‌پردازد و نشان می‌دهد که عناصر روایی به ویژه زاویه دید و زمان روایات در اتصال و سرهم بندی با دیگر اجزاء همچون زبان، شخصیت پردازی، توصیفات صحنه، فضا و پیرنگ چگونه منجر به سیالیت و مرکزگریزی در فرم اثر و نهایتاً زوال سوژه محاوری در کلیات روایای آن می‌شود. هدف این پژوه پاسخ به این پرسش است که آیا رمان شازده احتجاب نظر به آموزه‌های فلسفی دلوز از حیث ساختار و فرم، رمانی مرکزگریز و سیال است و اینکه اگر چنین است آیا مرکزگریزی و سیالیت چگونه روایت را از سیطره و اقتدار سوژه – راوی منفرد و غالب می‌رهاند.

**کلیدواژگان:** *هوشنگ گلشیری، ژیل دلوز، تاریخ فرهنگ، شازده احتجاب، مرکزگریزی.*

PROOF VERSION

**مقدمه**

ورود رمان به ایران را می‌توان همزمان با ورود مدرنیته دانست. جامعه ایرانی، در پی تحولاتی که از اواخر دوره قاجار به مرور در خود شاهد بود، در زمینه ادبیات وشیوه‌های بیان ادبی نیز درون تحولاتی قرار می‌گرفت که به سرعت در حال انجام و گسترش بودند. این تحولات که در دوره پهلوی اول و دوم به اوج می‌رسیدند و جامعه ایرانی را با نوآوری‌های بسیاری مواجه می‌کردند، سبب پدیدآیی گونه ای ادبی به نام "رُمان" گشتند. رمان‌ها از ابتدای دوران معاصر ادبیات ایران تا کنون رشد و تغییرات بسیاری را تجربه کرده‌اند و می‌کنند که متاثر از شرایط اجتماعی و فرهنگی در تاریخ فرهنگی و جامعه ایرانی بوده است؛ شرایطی که تا کنون رمان‌های بسیاری در قالب‌های اجتماعی، تاریخی، سیاسی و... را که بازتابی از جامعه است ایجاد کرده و به ادبیات ایران افزوده‌اند.

یکی از فیلسوفان سرسخت معترض به جریان‌های محدودکننده حیات، ژیل دلوز است که مدعی است فلسفه‌اش بر صیرورت و شدن نیروها مبتنی است. نیروهای حیات به‌زعم ژیل دلوز همواره از تمام ساختارها، قالب‌ها و نظام‌های تحمیل شده بر آن فراروی دارد. دلوز متأثر از اندیشه‌ها و آموزه‌های هانری برگسون، اساس را بر نیروها و انرژی‌های حیات می‌نهد. به‌زعم دلوز می‌توان بدون اتکا به مفاهیمی چون هویت، این همانی، عقل و سوژه انسانی به تفاوت و صیرورت اندیشید. «تمام پروژه فکری و فلسفی دلوز، در مقام تلاشی است برای به چنگ آوردن آشوب حیات» (Colebrook, 2008) و البته فارغ از سوبژکتیویته و حد و مرزهای عقل و نیتمندی و آگاهی قصدمندانه‌ی سوژه. اساساً چشم‌اندازی که دلوز از فلسفه‌ی خود عرضه می‌کند، چشم‌اندازی است ورای افق انسان‌مدارانه‌ی اندیشه که بر تجربه معمولی یا قصدمندی و انگیختگی سوژه ابتناء دارد. «دلوز تصویر کهن سوژه در مقام یک جوهر ثابت را به نفع یک سوژه که حاصل موقتی فرآیند سوژه‌شوندگی است، کنار می‌گذارد. سوژه دلوزی سرهم‌ساختی از عناصر نامتجانس است» (Parr, 2010).

هنر و ادبیات از نگاه دلوز یکی از امکان‌هایی است که می‌تواند ما را از جهان صرف انسانی یا به تعبیر نیچه «زیاده انسانی» رهایی بخشند؛ جهانی که یا در مغاک شیء و نگاه پوزیتویستی گرفتار است یا در زندان سوژه‌محور ایدئالیستی محبوس است. به هر تقدیر اگر دلوز در کتاب «فلسفه چیست» هنر و ادبیات را یکی از قدرت‌های آفرینشگر اندیشه به‌شمار می‌آورد، از آن‌روست که در قلمرو کنش‌های هنری و ادبی است که امکان آن را می‌یابیم که راه‌های جدید دیدن، شنیدن، بوئیدن و حس کردن را به شیوه دگرگونه تجربه کنیم. به باور دلوز، ادبیات در مقام یکی از سه‌گانه‌های قدرت اندیشه (دوگانه دیگر: علم و فلسفه) در محدوده و حوزه‌ی سوژگانی محصور نیست. چراکه «سوژه و ابژه» تقریب‌های کم‌مایه‌ای از اندیشه به دست می‌دهند. اندیشیدن نه خطی است که بین سوژه ابژه کشیده می‌شود، نه چرخیدن یکی حول دیگری است. در عوض، اندیشیدن در رابطه‌ی قلمرو و زمین رخ می‌دهد (Deleuze & Guattari, 2012). تفکر و اندیشه در آثار ادبی جز کنشگری و فعالیت یعنی نوشتن چیز دیگری نیست. در قاموس فلسفی دلوز اثر ادبی گاه در مقام یک ماشین ظاهر می‌شود که «هیچ سوبژکتیویته یا مرکز سامان‌بخشی [سازمان‌دهنده] ندارد و چیزی جز اتصالات و تولیداتی که به وجود می‌آورد، نیست» (Deo, 2017) و گاه در تقابل با کتاب درختی یک کتاب ریزوم است که «نه ابژه است و نه از سوژه که از ماده صورت‌یافته متنوعی ساخته می‌شود که واجد سرعت و تاریخ‌های گوناگون است.

PROOF VERSION

انتساب یک کتاب ریزوم[۱] به سوژه به‌معنای چشم‌پوشی کردن از ساز و کار ماده است و نیز غفلت از بیرون بودگی[۲] نسبت‌های آن» (Deleuze, 1987). دلوز این بیرون بودگی نسبت‌ها را در اصطلاح «سرهم‌ساخت»[۳] بیان می‌کند. «هیچ سوژه‌ای در کار نیست، جز فردیت شوندگی پویای بدون سوژه که سرهم‌ساخت‌های جمعی را برمی‌سازد» (Deleuze, 1987). از منظر دلوز هر کنش چه سیاسی، اجتماعی یا ادبی نهایتاً یک سرهم‌ساخت است. «اصطلاحی که به کثرت‌های نامتجانسی اشاره می‌کند که توان‌های عمل [کنش] را به وجود می‌آورند. سرهم‌ساخت‌ها کثرت‌هایی مرکب از بدن‌ها، میل‌ها و بیان‌ها هستند. مفهوم سرهم‌ساخت جای سوژه را می‌گیرد» (Macaulay, 2022). اثر ادبی به‌مثابه‌ی یک کنش یک سرهم‌ساخت است که از عناصر نامتجانس انسانی و ناانسانی تشکیل شده است. از این‌رو اثر ادبی از حیث برون متنی صرفاً قابل تقلیل به خود سوژه نویسنده نمی‌تواند باشد و از حیث درون‌متنی هم، روایت آن در سیطره ذهن و زبان سوژه- روایی منفرد و قاهر نیست. این وجه درون‌متنی، موضوع محوری این نوشتار است. تمام تلاش این مقاله مصروف تبیین این ایده است که کلیت روایی یک اثر مدرن از سنخ رمان «شازده احتجاب» اساساً به سوپژکتیویته‌ی یک سوژه – راوی تک‌صدا تقلیل‌پذیر نیست.

## پیشینه رمان در تاریخ فرهنگی ایران

در حقیقت رمان فارسی با رمان سرگذشت حاجی بابای اصفهانی، به قلم میرزا حبیب اصفهانی آغاز می‌شود. این رمان سرشار است از حقایق تاریخی و اجتماعی عصر قجر، لطایف و بدایع، آداب و رسوم و عقاید ایرانیان و شیوه مملکت‌داری حکام قاجار.

رمان و داستان‌نویسی بر اثر گسترش روابط ایران و اروپا در زبان فارسی پدید آمده‌است. و داستان‌نویسی به شیوه ی امروزی در کشورهای عربی، ترکیه، ایران و هندوستان کمابیش همزمان و در اواخر نیمه دوم قرن نوزدهم باب شده‌است. از موجبات و مقدمات پیدایش رمان در زبان فارسی می‌توان به ورود صنعت چاپ، تاسیس مطبوعات و ترجمه از زبان‌های اروپایی که تحت تاثیر زبان فرانسه و بعدها تحت تاثیر زبان‌های روسی و انگلیسی بوده‌است، اشاره کرد. رمان مدرن در تاریخ فرهنگی ایران با صادق هدایت(بوف کور) آغاز می‌شود. سپس با صادق چوبک (سنگ صبور) و هوشنگ گلشیری (شازده احتجاب) ادامه می‌یابد. جریان مدرنیسم پس از پیروزی انقلاب به حاشیه رانده شد و یک دهه بعد دوباره اقبال بدان افزون گردید. هوشنگ گلشیری موثرترین تئوریسین رمان مدرن بعد از انقلاب است که چه با آثار خود چون رمان‌های آیینه‌های دردار و جن‌نامه و چه با درس‌های داستان‌نویسی خود، برخی نویسندگان جوان را به این مسیر سوق داد. با توجه به اهمیت هوشنگ گلشیری در تاریخ فرهنگی ایران و در عرصه ی رمان و داستان نویسی و تاثیر دیدگاه ژیل دلوز ضروری است در این پژوهش به تحلیل این مباحث پرداخته شود.

PROOF VERSION

---

۱. Rhizome، ریزوم مفهومی کلیدی در فلسفه دلوز و گتاری برای واژگونی مدرنیسم است. این مفهوم که برآمده از یک اصطلاح گیاه‌شناسی است به ساقه‌های افقی اشاره دارد که معمولاً زیرزمینی هستند. ریزوم «نه آغازی دارد و نه پایانی: همواره در میانه است. میان چیزهاست» (Deleuze & Guattari, 2005). «در واقع دلوز می‌خواهد نشان دهد که اندیشه اشکال متفاوتی به خود می‌گیرد و این نگاه تلاشی برای یافتن تصوری یکپارچه از جهان را بی‌معنا می‌کند» (Colebrook, 2008).

۳ Exteriority: یعنی کتاب حاصل نسبت‌های آن با دیگر نسبت‌های مادی بیرون از آن است.

3. assemblage

## چکیده رمان شازده احتجاب

رمان شازده احتجاب از معدود آثار داستانی موفق تا اواخر دهه چهل خورشیدی است که نویسنده در آن از ابزار و فنون روایی مدرن ازجمله زاویه دید و زمان به شکلی آگاهانه و ظریف بهره گرفته است. ازآنجاکه رمان از ساختار و پیرنگی منکسر و مدور[1] برخوردار است و آکنده از گسست و پیوست‌ها زمانی و مکانی و جابه‌جایی زاویه دید است، عرضه‌ی خلاصه‌ای از آن چه‌بسا موجب گمراهی شود، مع‌الوصف جهت القاء فضایی از اثر به ناگزیر به چکیده‌ای محتاطانه از آن اکتفا می‌شود.

رمان شازده احتجاب، ماجرای یکی از بازماندگان شاهان قاجار و همچنین آخرین وارث بی‌فرزند آن «خسرو احتجاب» را روایت می‌کند. این روایت آخرین روز زندگی اوست که از غروب پیش از رسیدنش به منزل و برخورد با نوکر سابق خانوادگی‌اش «مراد» آغاز می‌شود. مراد معمولاً حامل خبر مرگ افراد و بستگان خانواده اشرافی شازده است و از این‌رو به قاصد مرگ معروف شده است. مراد درشکه‌چی خانوادگی شازده بوده که به‌علت سقوط از درشکه فلج شده و اکنون با زنش «حسنی» زندگی می‌کند. در همان صحنه‌ی آغازین، او سوار بر صندلی چرخ‌دار به همراه زنش قرار است خبر مرگ یکی دیگر از اعضاء خاندان قاجاری را به شازده احتجاب اطلاع دهد. شازده پس از شنیدن خبر به خانه می‌رود و در اتاق تاریک و نمورش بر روی صندلی اجدادی می‌نشیند و درحالی‌که سرش را در دستانش قرار داده و در حال سرفه زدن است، خاطرات گذشته خانواده و جد و نیای خود را مرور می‌کند. این صحنه محل ورود خواننده به جهان روایی اثر ست. خواننده به‌واسطه سطوح مختلف زاویه دید و منابع مختلف روایت وارد زندگی شازده احتجاب و نیاکانش یعنی جد کبیر، پدربزرگ و همسر مرحوم او «فخرالنساء» و کلفتش «فخری» می‌شود. روایت حاکی از خلق‌وخوی جابرانه و ظالمانه نیاکان و جنایات مخوف آنان است. گره اصلی روایت «فخرالنساء» است که کلیت روایی اثر را به خود اختصاص می‌دهد. در اثنای روایت معلوم می‌شود فخرالنساء دخترعمه شازده است. پدر فخرالنساء معتمد میرزا است که از ارکان حکومت پدربزرگ بوده که به‌واسطه اعتراض او به احتکار ارزاق مردم در زمان قحط‌سالی مورد غضب پدربزرگ قرار می‌گیرد و تمام اموالش مصادره می‌شود و در تبعید خانگی می‌میرد. تصویری که در روند روایت از فخرالنساء ترسیم می‌شود، زنی آراسته و خودساخته است که همواره در جوار کتاب، اوراق و نسخ قدیمی در حال مطالعه تاریخ خانواده قاجاری است و هیچ‌گاه شازده احتجاب را مستعد قدرت و صیرورت اجدادی ندانسته و به دلیل ناتوانی و ضعف‌النفس شازده همیشه او را به باد تحقیر و تمسخر می‌گیرد. فخرالنساء در تلاش است شازده را متوجه گذشته اجدادی‌اش کند. از این‌رو او را با پاره‌ای از جنایات و تظلمات خانواده قاجاری‌اش آشنا می‌کند و حتی او را به محل دفن برخی مقتولین می‌برد. کنش، منش و نگاه فخرالنساء در مواجهه با شازده موجب می‌شود شازده احتجاب به‌سوی کلفتش «فخری» اظهار میل کند و نیز از او بخواهد از کارها و گفته‌های فخرالنساء خبر آورد. رابطه‌ی شازده احتجاب با فخری پس از مرگ فخرالنساء شکل دیگری به خود می‌گیرد و میل و خواست شازده رنگ و بوی جنون‌آمیز پیدا می‌کند. او از فخری می‌خواهد که علاوه بر وظایف کلفتی، در مواقعی لباس فخرالنساء را بپوشد و با آرایش و پیرایش فخرالنساء در قالب او در محضر شازده احتجاب حاضر شود و حتی روابط زناشویی را به‌جای آورد. در این بازی جنون‌آمیز خود فخری هم باور می‌کند که فخرالنساء است. در دل این بازی نقش‌ها، گذشته شازده و خانواده و ایل و تبارش روایت می‌شود. این گذشته برای شازده احتجاب گاه ویرانگر است و گاه رهایی‌بخش. تصاویری که از جد کبیر رسم می‌شود، شخصی است مبتلا به بواسیر که با قساوت آدم می‌کشد و به ضبط و مصادره اموال مردم می‌پردازد. او در سیزده سالگی حاکم محل ولایت می‌شود و

[1]. «در پیرنگ‌های سنتی که بیشتر در رمان‌های رئالیستی کاربرد دارند، وقایع برحسب ترتیب و توالی زمانی به پیش می‌روند (پیرنگ خطی)؛ حال آنکه رویدادها در پیرنگ رمان‌های مدرن [نظیر شازده احتجاب] این ترتیب و توالی را با حرکتی آونگ‌وار بین زمان حال و زمان گذشته نقض می‌کند (پیرنگ غیرخطی)» (Payandeh, 2013).



PROOF VERSION

برای سرگرمی، گنجشک‌ها را از لانه درمی‌آورد و با قلم‌تراش چشمشان را درمی‌آورد تا ببینند تا کجا می‌توانند پرواز کنند. مادر، برادر و فرزندان برادر را نیز برای ابقاء و تداوم حکومتش به قتل می‌رساند و در چاه می‌اندازد. پدر شازده احتجاب در زمان دولت جدید به جرگه‌ی نظامیان می‌پیوندد و در اعتراضات خیابانی، صدها نفر از مردم را با مسلسل به خاک و خون می‌کشد. بخش‌های دیگر روایت، آکنده از این صحنه‌های دهشتناک از داغ و درفش، حبس و زنده‌به‌گور کردن است. اما شازده احتجاب واجد هیچ‌یک از ویژگی‌های اجدادی نیست. او در یک روند رو به زوال روحی و جسمی حتی نمی‌تواند فخرالنساء را از فخری یا فخری را از فخرالنساء تمیز دهد. این سیر فراموشی نهایتاً تمام هستی و وجود او را در خود می‌بلعد و در انتهای داستان که معلوم می‌شود مراد حامل خبر مرگ خود شازده بوده، شازده را دچار انسداد روحی و جسمی می‌کند تا آنجا که کسی را به نام شازده احتجاب به‌جای نمی‌آورد.

## نگاهی به برخی مفاهیم فلسفی ژیل دلوز

نظر به ساختارناپذیری و سیالیت معنایی در ترمینولوژی فلسفه‌ی دلوز، مفاهیم این فیلسوف فی‌النفسه تن به تعریفی رام و ثابت و متعین نمی‌دهند. هر مفهوم در هر یک از آثار او در نسبت با سرهم‌ساخت و کلیت متن واجد دلالت می‌شود. از این‌رو انسجام منطقی در مقاله‌ای از این دست که در پرتو آموزه‌های دلوزی قرار است قوام پذیرد، ملازم با بهره‌گیری محتاطانه از مفاهیم اوست. به هر تقدیر به‌منظور حفظ ایجاز و انتظام در متن حاضر و در عین حال طرح بسنده مفاهیم مرتبط جهت بسط و اعمال در تحلیل رمان شازده احتجاب از منظر اقتدارزدایی از سوژه، برخی آموزه‌های فلسفی دلوز به‌طور مجمل و موجز موردبررسی قرار می‌گیرد. هرچند که در تحلیل متن به‌طور اجتناب‌ناپذیر پای دیگر مفاهیم هم به میان می‌آید.

### صیرورت (شدن) و مرکز زدایی

از کلیدواژه‌های فلسفی دلوز، امر «شدن» است. درواقع آنچه در طرق فلسفی دلوز مورد تأکید فراوان قرار می‌گیرد، صیرورت و شدن و سیالیت متغیر نیروهای حیات است. دلوز مصر است که در پس سیلان و صیرورت، جهانی ثابت و مفروض که حاکی از «بود» و «رکود» باشد در کار نیست. به‌زعم دلوز در جوار دنیای بالفعل و پراتیک، جهانی نهفته و بالقوه جاری است که هر آن امکان صیرورت و فعلیت را دارد. از نگاه دلوز یکی از راه‌های تجلی صیرورت، ادبیات است، چراکه «ادبیات اجازه می‌دهد تا با آفریدن تأثیرهایی که آنچه را که به‌عنوان تجربه در نظر می‌گیریم دگرگون می‌کند، صیرورت پذیریم» (Colebrook, 2008). از این‌رو جهانی ثابت از بودن‌ها در کار نیست و آنچه هست صرفاً جریان حیات «شدن» است. به‌زعم وی آنچه مانع اندیشیدن به صیرورت می‌شود «انسان‌باوری و سوژه باوری» است (Colebrook, 2008). دلیل ضد اومانیستی بودن دلوز این نیست که آثار او خواستار جایگزین کردن الگوهای دیگری برای ظهور حیات به‌جای تصویر ممتاز انسان‌اند. اینجا مسئله اندیشه بدون الگوها، اصول بدیهی و یا زمینه‌هاست. فلسفه، ادبیات و علم قدرت‌های صیرورت‌اند» (Colebrook, 2008).

اساساً یکی از پیامدهای روی‌آوری دلوز به ریزوم، رها شدن از دوگانگی‌های توپولوژیکی و سلسله‌مراتبی است. این رویکرد مجال هرگونه مرکزمحوری و حاشیه‌گریزی را از هر متن و اثر ادبی را سلب می‌کند. «تنها واقعیت، واقعیت شدن است، جهان در حرکت، در شدن پیوسته و ناایستا بدون هیچ مرکز یگانه‌ای است» (Ardelani, 2016). نظر به همین مؤلفه صیرورتمندی، می‌توان گفت رمان شازده احتجاب در مقام مصداقی از ادبیات مدرن و به‌واسطه بهره‌گیری از ساختارهای غیرخطی، پیرنگ دورانی، زمان غیرتقویمی و تلفیق زاویه‌های دید، ابزار لازم برای ایجاد یک فضای پویا و آکنده از صیرورت و شدن را در اختیار دارد. «روایت دلوز از زمان تهی و ناب یعنی صیرورت و شدن» (Parr, 2010) و زمان در مقام عنصری محوری در روایت رمان شازده احتجاب پیوندی وثیق با سیالیت دیگر عناصر روایی دارد. شخصیت‌پردازی مولکولی و ذره‌وار، فضاسازی غیرهندسی مکان، حرکت غیرتقویمی روایت، چندگانگی زاویه دید، تشخص و حضور فعال ابژه‌ها، رفت و برگشت زمانی پیرنگ و نهایتاً سیالیت ساختار و فرم از مصادیق پیوند و اتصال زمان با سرهم‌ساخت روایی رمان است. حاصل این سرهم‌ساخت روند و

PROOF VERSION

شوندی است که در جهان روایی رمان مشهود و محسوس است؛ جهانی رو به اضمحلال و تلاشی. از شازده احتجاب و فخرالنساء و فخری گرفته تا مکان و زمان، همه در آستانه‌ی استحاله و شدن سیر می‌کنند. در گذار از دنیای فرسوده و مضمحل به سوی جهان مدرن و در حال شکل‌گیری، خیابان‌های سنگفرش به آسفالت تبدیل می‌شوند، کالسکه و اسب جایشان را به ماشین می‌دهند، مراد کالسکه‌چی به مراد ویلچرنشین مبدل می‌شود و به‌تبع آن پیام‌آور «خیر» در لباس پیام‌آور «مرگ» ظاهر می‌شود.

### اتصال[1] و سرهم‌ساخت[2]

سرهم‌ساخت ترجمه انگلیسی واژه agencement در زبان فرانسه است. «این مفهوم ناظر بر فرآیندهای چینش، سازمان‌دهی و سرهم‌سازی پدیده‌هاست. به‌زعم دلوز و گتاری، سرهم‌ساخت‌ها ترکیبی پیچیده از ابژه‌ها، بدن‌ها، بیان‌ها، کیفیات و قلمروهایی‌اند که در دوره‌های مختلف زمان گردهم می‌آیند و با خلق روش‌های جدید و مطلوب وارد عمل می‌شوند. چنین مقدر است که هر سرهم‌ساخت از طریق ایجاد اتصالات متعدد و غالباً غیرقابل پیش‌بینی واقعیت جدید را رقم می‌زند» (Parr, 2010). در چارچوب همین مفهوم، دلوز هر کنشی در ساحات مختلف هستی را محصول صرف توان انسانی نمی‌داند. به‌زعم دلوز انسان‌ها به‌مثابه بدن یا به مثابه‌ی سوژه همواره معروض سرهم‌ساخت‌اند. او متأثر از نیچه متناظر با این مفهوم از تعبیر پرسپکتیو[3] بهره می‌گیرد. در این معنا، بدن‌ها و سوژه‌ها در همه شرایطی در پرتو یک سرهم‌ساخت یا پرسپکتیو دست به کنش می‌زنند. در واقع هر سوژه همیشه در خلال اتصال‌ها و نسبت‌های برآمده از سرهم‌ساخت‌ها و در پیوند با نه صرفاً امور انسانی که با امور ناانسانی عمل می‌کند. بنا به همین شرح، اشیاء و ابژه‌ها در مقام مؤلفه‌های ناانسانی در هر کنش واجد شدت، زور و عاملیت‌اند.[4] از این‌رو در باب نحوه‌ی ارتباط انسان و دیگر بدن‌ها مثلاً اشیاء به‌طورکلی می‌توان دو دیدگاه را از هم تمییز داد. دیدگاه نخست که نگرش غالب است حاکی از آن است که اشیاء بر اساس نظریات، پیش‌فرض‌ها، مقولات و مفاهیم و سوژه‌ها برساخته می‌شوند. به‌عبارتی دیگر، سوژه ابژه را بازتولید می‌کند که این نوع ارتباط یک‌طرفه است؛ یعنی سوژه بر ابژه سلطه دارد و ابژه نمی‌تواند خارج از چارچوب مفهومی‌ای که سوژه برای وی تعیین می‌کند، عرض اندام کند. در دیدگاه دوم، چنین رابطه‌ی سوژه- ابژه‌ای وجود ندارد. در اینجا دیگر انسان سوژه شناسایی قائم به ذات دکارتی نیست که هر برساختی از ابژه و دیگر بدن‌ها را معلول شناسایی و اراده خود بداند و درنتیجه از جایگاهی برتر و بالاتر از دیگر ابژه‌ها و بدن‌ها برخوردار باشد. سوژه به‌مثابه بدن به همان میزان که در هر نسبت و اتصال تأثیر می‌گذارد، تأثیر هم می‌پذیرد. درواقع در هر مواجهه هم تغییر می‌کند و هم متفاوت می‌شود. در اینجا دلوز از یک نسبت دیفرانسیل سخن می‌گوید؛ بدان معنا که هر دو سر این اتصال، دستخوش دگردیسی و دگربودگی می‌شوند. بحث بر سر چیزی از دست دادن نیست. چراکه که اساساً «حیات از طریق اتصال‌ها و قلمروها خود را خلق می‌کند و بسط می‌دهد» (Colebrook, 2002). دلوز در کتاب «هزار فلات»[5]؛ مثال زنبور و گل ارکیده را می‌آورد. در مثال زنبورعسل و گل ارکیده و رابطه و نسبت آن دو، دلوز مفهوم نسبت دیفرانسیل را طرح می‌کند. در این اتصال و سرهم‌ساخت، آن دو از یکدیگر تقلید نمی‌کنند بلکه هرکدام به‌واسطه دیگری به مرتبه‌ی دیگری از فعلیت پتانسیل‌ها و بالقوگی‌هایشان نائل می‌شوند. روی صفحه انسجام، سرهم‌ساختی شکل می‌گیرد که در آن هیچ‌کدام آنی که قبلاً بوده نیست. هر یک شدنی و صیرورتی را پشت سر گذارده‌اند که به‌زعم دلوز دچار یک «شدن دوگانه»[6] و نوعی «همزیستی»[7] شده‌اند. پس هر بدنی در مواجهه و نسبتش با دیگر بدن‌ها، به قابلیت‌های جدید دست می‌یابد. البته

[1] Connections
[2] .Assemblage
[3] Perspective
[4] Agency
[5] Athousand Plateaus
[6] Duble- becoming
[7] Simbiosis



PROOF VERSION

در اینجا بحث بر سر کشف قابلیت هم نیست بلکه بحث ایجاد آن‌هاست؛ ایجادی که خارج از اراده و خواست از پیش برنامه‌ریزی شده‌ی هر یک از بدن‌هاست و این یعنی سوژه از اقتدار دکارتی‌اش زدوده شده است. اقتدارزدایی از سوژه در فلسفه دلوز در مفهوم «سرهم‌ساخت» تبلور می‌یابد. «از منظر دلوز، اهمیت هنر و فلسفه در آن است که به‌عنوان یک سرهم‌ساخت قادر است اشکالی از تجربه را که تجربه‌های سوژه‌ای شناخته‌شده‌ی کلی نیستند، ابداع کند. هنر و ادبیات به‌واسطه‌ی قدرت ایجاد تأثیرها و درک‌ها، همواره هماهنگی و سازمان ادراک و تأثرهای سوژه‌های منفرد از هم می‌باشد» (Colebrook, 2008). در رمان شازده احتجاب، اشیاء و ابژه‌هایی نظیر قاب عکس، عینک و غیره در اتصال با دیگر عناصر روایی همچون اشیاء ساکت و راکد و تأثیرپذیر ظاهر نمی‌شوند. در صحنه‌هایی از روایت قاب عکس‌ها به سخن درمی‌آیند و حتی با شازده احتجاب به مشاجره می‌پردازند. در خلال توصیفات مولکولی و ذره‌وار از شخصیت فخرالنساء، از کتاب، قلم، عینک و کاغذ سخن به میان می‌آید و نهایتاً در اتصال و پیوند با همین اشیاء شمایلی از او در مقام یک زن روشنفکر، منتقد و عصیانگر ترسیم می‌شود.

### گفتار غیرمستقیم آزاد[1]

یکی از امکانات ادبیات که دلوز به آن می‌بالد، گفتار (سخن) غیرمستقیم آزاد است.[2] «گفتار غیرمستقیم آزاد به‌طور ویژه از ارزش شاخصی برخوردار است. [چراکه] فاقد خطوط و مرزهای روشن و متمایز است» (Deleuze & Guattari, 2005). دلوز در کتاب هزار فلات آن را هم‌تراز با سرهم‌ساخت جمعی سخن می‌نشاند. «همان‌گونه که سخن [گفتار] غیرمستقیم نشان می‌دهد که شیوه‌های سخن گفتن از شخصیت‌ها منشأ نمی‌گیرد – به همین سبب همه‌ی ما زبان را از جای دیگری دریافت می‌کنیم- مصدر به‌طورکلی بدون سوژه سخن می‌گوید» (Colebrook, 2008). این سبک از گفتار به نویسنده امکان می‌دهد تا دو صدای متمایز را (صدای شخصیت و صدای راوی) را با هم درآمیزد و نهایتاً زبان را نه ناشی از سوژه‌ها که همچون همهمه‌ی بی‌نام برآمده از سرهم‌ساخت جمعی تلقی کند. «این شیوه بیانی صدا را از سوژه‌های سخنگو خارج می‌کند و به گفته‌ای [گفتاری] بی‌نام و پیشاشخصی مبدل می‌سازد (Colebrook, 2008). درواقع سخن در بیان سوژه‌ی فردی محدود نمی‌ماند، سخن سوژه بیانی می‌شود از سرهم‌ساخت سخن. «گفتار غیرمستقیم آزاد» شیوه‌ای مدرن برای بازنمایی اندیشه و کلام شخصیت‌هاست و به‌خصوص برای رمان‌هایی مناسب است که شخصیت‌های انشقاق یافته دارند. در رمان‌های مدرن «گفتار غیرمستقیم آزاد« با «سیلان ذهن»[3] [جریان سیال ذهن] ترکیب می‌شود (Payandeh, 2013). کادن[4] هم گفتار غیرمستقیم آزاد را نیز مشابه جریان سیال ذهن

---

[1] free indirect speech

[2]. «شکلی از بازنمایی افکار و گفتار شخصیت‌ها که مشخصه‌های دستوری گفتار مستقیم شخصیت را با مشخصه‌های گزارش غیرمستقیم راوی از آن گفتار ترکیب می‌کند تا در عین حفظ روایت‌گری سوم شخص، زاویه دید اول شخص نیز در بیان ملحوظ شود، به عبارت دیگر، «گفتار غیرمستقیم آزاد» به نویسنده امکان می‌دهد تا دو صدای متمایز (صدای شخصیت و صدای راوی) با هم درآمیزد. نمونه‌های گفتار مستقیم و غیرمستقیم ازاد را در مثال زیر می‌توان دید:

گفتار مستقیم: او با خود اندیشید «فردا به این پارک می‌آیم».

گفتار غیرمستقیم: او با خود اندیشید که روز بعد به آن پارک می‌آید.

گفتار غیرمستقیم آزاد: فردا به این پارک می‌آمد.

جمله‌ی اخیر را به این علت «آزاد» می‌نامیم که عبارت «او با خود اندیشید» از آن حذف شده، علت «غیرمستقیم» نامیدن جمله‌ی مذکور نیز این است که زمان فعل «آمدن» در آن تغییر کرده (به گذشته برگردانده شده)» (Payandeh, 2013). «در این روش، فکر به‌صورت گزارش «سوم شخص ماضی»، ارائه می‌شود اما الفاظی به‌کار می‌روند که متناسب با کاراکتر هستند و بعضی ته جمله‌ها و سرجمله‌ها مانند «فکر کرد»، «پیش خود گفت»، «از خودش پرسید و امثال این‌ها که لازمه سبک روایت رسمی‌ترند حذف می‌شوند» (Lodge, 2009).

[3] stream of consciousness

[4] Cudden



PROOF VERSION

می‌انگارد. به‌زعم وی «این اصطلاح به شگردی اشاره دارد که در پی تصویر اندیشه‌ها و احساسات متکاثری است که از ذهن گذر می‌کند. تعبیر دیگر آن «تک‌گویی درونی» است (Cuddon, 1999). تمهید «جریان سیال ذهن» نیز از امکانات صناعی ادبیات روایی است که دلوز توجه خاصی به آن دارد. تعلق‌خاطر دلوز به این شگرد روایی خصلت پیشازبانی آن است. به‌بیان‌دیگر، ذهن در وضعیت جریان سیال هنوز در چارچوب زبانی جای نگرفته و مغلوب نظام نمادین زبان نشده است. نکته درخور آنکه، هرچند گفتار غیرمستقیم آزاد واجد ارزش خاصی نزد دلوز است اما او از ارزش گفتار مستقیم[1] هم غافل نیست. به‌زعم وی «گفتار مستقیم قطعه بریده‌شده از توده‌ای است که از عضوی قطع‌شده از سرهم‌ساخت جمعی زاده شده است» (Deleuze & Guattari, 2005). دلوز زبان را بستری می‌داند که سوژه در آن نه صاحب سخن که مجرای سخن است. بی‌شک این نگاه آشکارا در تقابل با سوژه دکارتی است که منشأ صدور سخن است. در باور سنتی هم، سخن متعلق به سخنگو است. سخن به‌مثابه‌ی اندیشه‌ای است که نزد سخنگو حاضر است. درحالی‌که از نگاه دلوز سخنگو حامل و مطیع سخن است. ازآنجاکه زبان نزد دلوز در پیوند با سیاست قرار دارد، کلمات و واژه‌ها در وجه سلبی خود معادل «دستور» یا «حکم»اند. «زبان زندگی نیست؛ زبان به زندگی دستور می‌دهد. زندگی سخن نمی‌گوید، گوش می‌دهد و منتظر می‌ماند» (Deleuze & Guattari, 2005). بنابراین تعریف، سوژه‌های منقاد مسحور و مفتون زبان و دستورات و احکام زبان‌اند. در رمان شازده احتجاب شخصیت «میرغضب» تجسمی تام و تمام از سوژه‌ای است که در اتمسفر سیاسی زبان افسون شده و ذهن و زبانش به تسخیر قدرت سیاسی کلمات درآمده است. سوای این امر، نویسنده اساساً با بهره‌گیری از زاویه‌ی دید چندگانه و سیال از حداکثر توان زاویه‌های دید اول شخص، سوم شخص، جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی و نهایتاً از امکانات گفتار غیرمستقیم آزاد سود جسته است. چه‌بسا در میان دیگر شگردهای روایی، زاویه دید چندلایه رمان از حمله صناعات غالب و درخور توجه در روایت آن باشد.

**اقتدارزدایی از سوژه در روایت رمان شازده احتجاب**

اشاره شد که اثر ادبی در مقام یک کنش چه از حیث برون‌متنی یا درون‌متنی به محدوده‌ی ذهن و زبان سوژه‌ی (نویسنده یا راوی) منفرد قابل تقلیل نیست و نیز گفته شد هر کنش در هر ساحتی؛ سیاسی، اجتماعی یا فرهنگی برآمده از سرهم‌ساخت جمعی متشکل از عناصر نامتجانس انسانی و ناانسانی است. «انسان معلول مجموعه‌ای از سرهم‌ساخت‌هاست؛ نظیر سرهم‌ساخت‌های اجتماعی، ژنتیکی و تاریخی» (Colebrook, 2002). اینک نظر به اینکه کانون بحث این نوشتار اساساً حول وجه درون‌متنی رمان شازده احتجاب می‌گردد، در پرتو مفهوم سرهم‌ساخت می‌توان گفت کلیت روایت این رمان به‌واسطه حضور فعال دیگر عناصر روایی: زاویه دید، زبان، شخصیت‌پردازی، زمان و پیرنگ جایگاه قاهر و جابر سوژه‌ی روایت که در رمان کلاسیک و مدرن همواره فضای روایت را در سیطره‌ی زبان و ذهن خود داشت به چالش کشیده است. در این مقاله مراد از سوژه به مفهوم تاریخی فلسفی آن نیست، بلکه هدف اقتدارزدایی از سوژه‌ای است که به‌مثابه‌ی یک نقطه‌ی ذهنی و کانونی کلیت روایت را در کف دارد و هیچ نقطه‌ای از روایت خارج از ذهنیت و آگاهی او نیست. لذا بحث بر سر سوژه‌محوری در روایت است و نیز زوال آگاهی و اقتدار این سوژه در ساحت روایی رمان شازده احتجاب یعنی سوژه‌ی درون‌متنی.[2] پس ابتدا به بررسی عنصر روایی غالب رمان یعنی زمان به‌مثابه‌ی نیروی صیرورت‌بخش، مرکزگریز و اقتدارزدای سوژه پرداخته می‌شود و سپس در اثنای آن عناصری چون فضا، زاویه دید، شخصیت‌پردازی، توصیف ابژه‌ها و پیرنگ، ساختار و نهایتاً فرم رمان مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

1. Direct Speech

۲. و در تقابل با آن، منظور از سوژه برون متنی، خود نویسنده است که بنا به مفهوم سرهم‌ساخت می‌توان گفت اثر ادبی هم هیچ‌گاه محصول و معلول یک نویسنده به‌مثابه یک سوژه منفرد و مستقل و خودبسنده نیست.



PROOF VERSION

هرچند که کلیت روایی رمان شازده احتجاب حاصل سرهم‌ساخت و درهم‌تنیدگی عناصر روایی آن است، مع‌الوصف عنصر زمان در مقام پیونددهنده و بسترساز این اتصالات نقش مؤثری دارد. در همان بدو ورود به ساحت روایت، زمان حضور خود را به رخ می‌کشد. روایت در خلال بند آغازین بدون توصیف معمول مکان به سبک آثار پیشامدرن، از «همان صندلی» سخن می‌گوید که روایت را غیرمترقبه به شیوه‌ی «عطف به گذشته»[1] نمایش می‌دهد. «شناسایی سوژه از خود به‌مثابه‌ی امری معطوف به گذشته است» (Deleuze, 1987). «شازده احتجاب توی همان صندلی راحتی‌اش فرورفته بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد». در همین بند افتتاحیه، اکنونیت روایت با حضور ابژه‌ی صندلی به هم می‌ریزد و مقدمه‌ای می‌شود برای قوام فضای روایی زمان‌محور. زمان حتی قبل از استقرار جسمانی راوی در مکان روایت، حضور خود را اعلام می‌کند. مادیت و هندسه مکان متأثر از غلبه‌ی زمان از هم تجزیه می‌شود و به‌تبع آن ادراک و سوبژکتیویته راوی دچار گسست می‌شود. آدم‌های زنده و مرده (فخری و فخرالنساء) جای همدیگر در صحنه حاضر می‌شوند. روای خود را معروض نگاه پیشینیان و اجداد احساس می‌کند و متعاقب آن قاب عکس‌ها و خاطرات گذشته بر او هجوم می‌آورند. برخلاف فلاش بک[2] و فلاش فورواردهای[3] آثار پیشامدرن، بازی‌های زمان در رمان شازده احتجاب از جنس رفت و برگشت‌های منظم و خطی نیست. گذشته در هر بار تکرار، شکل و شمایل متفاوتی به نمایش می‌گذارد. ملازم با هر تکرار، گذشته در هیئت اشیاء، عکس‌ها، مکان و فضای متفاوت بر راوی ظاهر می‌شود. به بیان دیگر در هر تکرار گذشته، گذشته متفاوت می‌شود. در اتصال و نسبت با گذشته نه شازده احتجاب آن آدم گذشته است و نه دیگر گذشته آن رنگ و بوی قبل را دارد. هجوم زمان ذهن و زبان شازده احتجاب را دچار اختلال می‌کند. از همین‌روست که رشته‌ی روایت و زمان از کنترل شازده خارج می‌شود و متعاقب آن، اراده و خواست و اقتدار او به چالش کشیده می‌شود. درواقع حافظه و زمان از یک وضعیت کلی و محض، جهان سوژه‌ی روایت را دچار شکاف می‌کند. دلوز متأثر از برگسون از «حافظه غیرشخصی»[4] سخن می‌گوید. چیزی که در باب رمان شازده احتجاب هم صدق می‌کند و به‌واسطه همین ویژگی روایی، شازده احتجاب هم به‌مثابه‌ی راوی در اندک صحنه‌ای از روایت، فارغ از زمان گذشته به حال خود واگذاشته می‌شود. او در سراسر روایت در کشاکشی میان گذشته‌ی بالقوه و حال بالفعل است. متأثر از همین همزیستی[5] گذشته و حال، زندگی معمول و تقویمی‌اش از هم می‌گسلد و لحظات زیست کنونی‌اش دچار انقطاع و گسست می‌شود و متعاقب آن، تصاویر متکثر و متفاوتی هم از شازده ترسیم می‌شود که در فرآیند حرکت روایت، خواننده با شازده احتجاب عاشق، شکنجه‌گر، رئوف، قاهر، نادم، مازوخیست، سادیست و قربانی یا مظلوم مواجه می‌شود. این نقش‌ها و رنگ‌مایه‌های شخصیتی در کشاکش اتصال راوی با گذشته و حال و آینده، شخصیتی سیال، صیرورتمند و متفاوت به او می‌بخشد. این سیاله‌ی زمانی امکان آن را فراهم می‌آورد که ادراک‌های گذشته (ادراک غیرسوژگانی و پیشاشخصی) در اکنون سرازیر شود و منظرهای دید دیگری مجال بروز پیدا کنند. به‌عنوان نمونه، در همان چهار صفحه ابتدایی رمان، چند منظر دید از جانب شازده احتجاب، مراد، حسنی، فخری و فخرالنساء به طرق مختلف و متناوب اول شخص، سوم شخص، تک‌گویی و گفتار غیرمستقیم آزاد عرضه می‌شود. در بند اول ذهن و زبان شازده در قالب گفتار غیرمستقیم آزاد بیان می‌شود، چرخش بعدی زاویه به طرف مراد و حسنی است با همان زبان و روان و سپس عرض حال مراد و حسنی که حامل خبر مهمی‌اند؛ خبری که انگیزه اصلی روایت رمان است. در صفحه بعد مجدداً زاویه دید به سوم شخص تبدیل می‌شود و بعد دو شخصیت اصلی دیگر رمان یعنی فخری و فخرالنساء وارد صحنه

---

1. Retrospective

2. Flash back. حرکت زمانی به گذشته .

3. Flash forward. حرکت زمانی به آینده .

4. Impersonal Memory. – حافظه‌ای که حافظه گذشته است فارغ از غایت، خواست و اراده سوژه.

5. Co-exitence



PROOF VERSION

روایت می‌شوند و متعاقب زاویه‌ی دید سوم شخص و بعد اول شخص از دید شازده احتجاب در پاراگراف سوم صفحه هفت و یا حتی تلفیقی از تک‌گویی درونی (که وجه‌ای از جریان سیال ذهن است)[1] با گفتار غیرمستقیم آزاد: «دهان فخرالنساء کوچک بود! آن‌قدر کوچک که وقتی می‌خندید فقط چند دندان سفیدش پیدا می‌شد... انگشت دراز و سفیدش را کشید روی یال اسب. اسب سفید بود با خال‌های قهوه‌ای روشن. خط، تمام یال را تا دم طی کرد» (Golshiri, 1978). در این شگرد فرمال، زمان و زاویه دید درهم‌تنیده می‌شوند و متعاقب آن نه زمان در نقطه‌ای ثابت می‌ماند و نه زاویه دید به منظر شخص معینی محدود می‌شود. در صحنه‌ای دیگر از رمان، حال، گذشته و آینده در اکنونیت زیست شازده احتجاب منقبض می‌شوند. «صندلی پدربزرگ بالای شاه‌نشین بود. یهودی عینکش را جابه‌جا کرد، زبانش را دور دهان چرخاند، کفش‌هایش را روی زمین کشید و با چشم کورمکوری‌اش زیرچشمی به صندلی پدربزرگ نگاه کرد و شازده که دید پدربزرگ عصازنان به طرف صندلی‌اش می‌رود خواست داد بزند: «بد یهودی جلو پدربزرگ، و او را از اتاق پرت کند بیرون» (Golshiri, 1978). در این نقل‌قول، زمان در سه سطح، روایت را پیش می‌برد. درواقع زمان در یک تاخوردگی و درهم‌تنیدگی گذشته و حال و آینده مانند شکل‌های اوریگامی روایتی موجز و فشرده از اکنونیت روایی ارائه می‌دهد. ازجمله‌ی اول تا «صندلی پدربزرگ بالای شاه‌نشین بود» روایت متعلق به شخصیت پدربزرگ است که در حافظه‌ی گذشته است. از آن به بعد، تا «زیرچشمی به صندلی پدربزرگ نگاه کرد» روایت در زمان حال می‌گذرد و پس از آن تا پایان نقل‌قول، زمان، آینده‌ای است بالقوه. پس در این قطعه مخاطب با سه بُعد زمانی مواجه است، اما تمام ماجرا این نیست. به بیان دیگر، اگر از درهم‌تنیدگی زمان صحبت به میان می‌آید، باید بستر و زمینه‌ای هم در کار باشد که عمل درهم‌تنیدگی زمان روی آن رخ دهد وگرنه تاخوردگی عملاً یک استعاره باقی می‌ماند. به‌عبارت‌دیگر، سوای سه‌گانه‌ی زمانی «گذشته- حال- آینده» عنصر دیگری هم باید به‌مثابه‌ی یک سطح که سه‌گانه‌ی مزبور روی آن «تا» می‌خورند یا تنیده می‌شوند وجود داشته باشد. این عنصر، «اکنونیت» است. یعنی اگر این قطعه در اجزاء در سه لایه زمانی رخ می‌دهد، اما نهایتاً این سه لایه در زمانی به نام «اکنون» معنا می‌یابد و آن اکنون بالفعل یا اکنون روایت است. چراکه ایماژ مزبور در دیرند[2] و پدیدارشناسی شازده احتجاب رخ می‌دهد.

افزون بر این امر، تعدد چندگانه زاویه دید (به‌ویژه سبک گفتار غیرمستقیم آزاد، شیوه جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی) همچون نیروهای پویا و پر نوسان در سطح روایت در ترسیم شخصیت شازده احتجاب و دیگر آدم‌ها در مقام سوژه‌های منتشر و سیّال نقش برجسته و پررنگی ایفا می‌کند. «پدر که هنوز داشت روی آن اسب کهر می‌تاخت، وقتی دید خسرو حتی بلند نشد تا دست مادربزرگ را ببوسد، اسب را نگاه داشت و پرید پائین. مراد هم بود؟ و پدر شلاقش را کوبید به ساق چکمه‌اش. تکمه‌های نیم‌تنه‌اش برق می‌زد. شازده احتجاب هنوز نشسته بود. پیشانی داغش روی کف دست‌ها بود. اسب برگشت، نگاه کرد. سم به زمین کوبید، شیهه کشید و روی دو پایش بلند شد. یالش تمام قالب عکس را فراگرفت، یورتمه رفت و پشت تپه‌های عکس غیبش زد» (Golshiri, 1978). در این قطعه از روایت نیز نویسنده با به‌کارگیری تمهیدها و صناعات مدرنی از قبیل شیوه جریان سیلان ذهن، تک‌گویی درونی و سبک گفتار غیرمستقیم آزاد، سویه‌های سیالیت، گشودگی و تحرک روایت را در کانون توجه قرار می‌دهد. از «پدر که هنوز داشت» تا «پرید پائین» به شیوه‌ی سبک گفتار غیرمستقیم آزاد مطرح شده ولی با همان لحنی که متعلق به شازده احتجاب است، یعنی واژه‌های «پدر» و «مادربزرگ» متعلق به زبان و ذهن شازده است. سوای جمله سؤالی «مراد هم بود؟» که هم تک‌گویی درونی محسوب می‌شود و هم «شیوه جریان سیال ذهن» مابقی گزاره‌ها کماکان به سبک گفتار غیرمستقیم

---

[1]. بحث تقسیم‌بندی شیوه‌های روایت نظیر جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی میان نظریه‌پردازان ادبی محل اختلاف و مناقشات بسیاری است. در این نوشتار هدف صرفاً نمایش زاویه‌های دید مختلفی است که در رمان شازده احتجاب خلاقانه استفاده شده است.

[1] Duration: علاوه بر معادل «دیرند» مترجمان قدیمی معادل‌های «استمرار»، «دیمومیت»، «پایندگی» و «دیرندگی» نیز آورده‌اند. این مفهوم در تفکر برگسون که در اینجا هم مدنظر دلوز است؛ ناظر بر «حرکت زنده‌ی زمانمندی» است.



PROOF VERSION

آزاد بیان می‌شوند؛ همان شگردی که موردنظر دلوز است و در مورد ویرجینیا وولف هم دلوز بر آن تأکید می‌کند و آن را شیوه‌ای از بیان غیر پرسونالیته و غیرسوپژکتیو می‌داند. در اینجا هم «سخن» فارغ از اراده شازده است. سخن رها است و سیال در فضای متن و به همین اعتبار هم در سوژه شازده احتجاب محبوس نیست. سخن یا صدای متن از لایه‌های ذهن شازده احتجاب عبور می‌کند و در غالب صحنه‌های رمان اساساً صدای راوی- نویسنده و شخصیت‌های رمان در هم می‌پیچد و یکی می‌شود. درواقع مرز میان راوی- نویسنده با کاراکترها مخدوش و مبهم است و همین شگرد در کل رمان، کیفیتی صیرورتمند و سیال به روایت بخشیده است.

همان‌طور که در بخش‌های پیشین اشاره شد، کلیت روایی شازده احتجاب سرهم‌ساختی از عناصر انسانی و ناانسانی است. قاب عکس‌ها در مقام مؤلفه‌ی روایی ناانسانی در راستای تحرک و صیروتمند کردن روایت و اقتدارزدایی راوی صرف انسانی نقش شایان توجهی دارد، لذا به‌نظر می‌رسد یکی از شگردهای قابل ذکر، بهره‌گیری خلاقانه نویسنده از اشیاء و ابژه‌ها در جهت تحقق همین هدف است.

در اغلب رمان‌های کلاسیک به‌ویژه آثار رئالیستی و ناتورالیستی، اشیاء عمدتاً برای انضمامی کردن داستان به‌کار می‌رفتند. اشاره به اشیاء با توصیف آن‌ها، حسی از واقع‌بودگی[1] ایجاد می‌کرد. اشیاء به‌ویژه در آثار رئالیستی، با ابتناء بر همان چارچوب رئالیستی، در پی امکان‌پذیر کردن حسی از بودن در مکان یا تجسم آن مکان با آن اشیاء برای مخاطب بود. از این‌رو کلاسیک‌ها دست و دل بازانه فضای داستانی را به انباشت شیء مزین می‌کردند و آن‌ها را با هیئتی ساکت و ساکن در خدمت رئالیته کردن فضا مورداستفاده قرار می‌دادند. بعدها با اقتدار و چیرگی مدرنیته، نویسندگان برای چینش و حضور اشیاء در صحنه دست به انتخاب هوشمندانه‌تری زدند. در اوایل قرن بیستم در آثار مدرنیستی، تلاش شد تا اشیاء در خدمت تجسم یک حالت ذهنی یا بازنمود یک وضعیت درونی مثل هراس، اضطراب، میل و غیره قرار گیرد. در این معنا شیء دیگر صرفاً یک شیء فی‌نفسه نبود و در موجودیت فیزیکی‌اش تقلیل نمی‌یافت، بلکه در خدمت انعکاس نمادگونه برای دنیای ذهنی و درونی کاراکترها بود، اما در رمان شازده احتجاب تصویر متفاوتی از شیء ترسیم می‌شود؛ تصویری که نقش و کارکرد اشیاء را به‌کلی عوض می‌کند. قاب عکس‌ها در این روایت، از حیث فیزیکی و موجودیت انضمامی صرف خود فراروی می‌کنند و مانند دیگر کاراکترها صاحب تشخص و دلالت می‌گردند و صاحب کنش، کشش، زور و انرژی می‌شوند. آن‌گونه که گفته شد برخلاف ابژه‌های آثار پیشامدرن و رئالیستی که فاقد جنبش و تحرک‌اند و کاملاً در پرتو حضور شخصیت‌ها همچون ابزاری «انرسیک» (بی‌تحرک) به حساب می‌آیند، در اینجا قاب عکس بخشی از مسئولیت روایت را به دوش می‌کشد. حتی در بخش‌هایی از رمان عکس‌ها به سخن می‌آیند و جان می‌گیرند و با شازده مذاکره و محاوره دارند و جغرافیای داستان را ترسیم می‌کنند: «یالش تمام قاب عکس را فراگرفت، یورتمه رفت و پشت تپه‌های عکس غیبش زد» (Golshiri, 1978).

در کار رئالیست‌ها اشیاء فاقد چنین منزلتی بوده‌اند؛ شیء صرفاً همچون ابژه‌ای منفعل، تأثیرپذیر و ابزاری وارد صحنه روایت می‌شد چراکه از حیث فلسفی، همان نگاه ارسطویی بر اشیاء و ماده حاکم بود: ماده هیولا تلقی می‌شد، فاقد صورت و هویت. فقط با صورت اندیشه است که ماده به‌وجود می‌آید. این در حالی است که دلوز متأثر از برگسون ماده را نور می‌داند. «از نظر برگسون، چیزها به‌خودی‌خود نورانی‌اند، بدون اینکه نورافکنی متعال آن‌ها را روشن کند. «هر آگاهی خودش چیزی است» یعنی تصویری که عین ماده است، ماده‌ای نورانی، یعنی خودش به‌خودی‌خود و فی‌نفسه، پدیدار شدن است. به تعبیری، چشم در خود چیزهاست» (Mashayekhi & Azmoudeh, 2013). درنتیجه اشیاء واجد آگاهی‌اند. چشم دارند، تأثیر می‌گذارند و با نیروی خود بر بدن‌ها عارض می‌شوند. در رمان شازده احتجاب آسفالت خیابان، سرنوشت دیگری را برای مراد درشکه‌چی رقم می‌زند. همان‌گونه که قاب عکس، شازده احتجاب را به واکاوی گذشته فرامی‌خواند و به همان شیوه که کتاب، قلم، نوشتن و عینک، شخصیت متفکر و معترضی را از فخرالنساء ترسیم می‌کنند. چرا که اساساً «کل حیات فرآیندی است از اتصالات و تعاملات. تمام بدن‌ها و چیزها محصول فرآیند اتصال هستند» (Colebrook, 2002). پس نمی‌توان در فرایند شکل‌گیری شخصیت شازده

[1] Facticity

PROOF VERSION

احتجاب هم از نقش انرژی‌ها و توان‌های ناانسانی اشیاء غافل ماند. ادغام لایه‌های شخصیت شازده با اشیاء و عناصر پیرامونی؛ اشیایی که به‌واسطه شدت، زور و عاملیتشان گذشته‌ی اجدادی را در شازده عبور می‌دهند، تأمل‌برانگیز است. در اینجا، همه اشیاء در اتصال با بدن شازده مجال حضور و میدان‌داری پیدا می‌کنند و درواقع جهان شازده احتجاب متقابلاً به میانجی همین ابژه‌ها مفصل‌بندی می‌شود: «شازده احتجاب می‌دانست که حالا مادرش گریه می‌کند و دید که مادر بلند شد و رفت توی قاب عکسش نشست و اشکش را پاک کرد. دور عکس مادر سفید سفید بود» (Golshiri, 1978). نکته قابل‌توجه در این صحنه، ادغام احساسات و عواطف شازده با تصویر درون قاب است. قاب عکس یک شیء ساکت و راکد و تأثیرپذیر نیست. قاب عکس در تلاقی نگاه شازده، هیئتی انسانی پیدا می‌کند و او را به گریه وامی‌دارد. چشمان گریان شازده اکنون، عکس را سفید سفید می‌بینند. زاویه دید در اینجا در قالب گفتار غیرمستقیم آزاد ارائه‌شده است. افزون بر قاب عکس‌ها، صندلی اجدادی، طومارها و دستخط‌ها هم در روند روایت دخیل و شریک‌اند. مکان، زمان و ابژه‌ها به روایت مادیت بخشیده‌اند، به بیان دیگر فضای روایت تن به ذهنیت صرف راوی نداده و برعکس در پرتو مفهوم سرهم‌ساخت می‌توان گفت کنش روایی «تن به مواد کنش داده است» (مکالا، ۱۴۰۲، ۱۰۷). ابژه‌ها در اتصال یا دیگر عناصر نظیر گفتگو و صحنه، اتفاقات و حوادث را رقم می‌زنند. سوای این نکته، عکس‌ها به‌مثابه‌ی نیروی روایی در خدمت وصف شخصیت‌ها هم قرار می‌گیرند: «و پدربزرگ دست کشید به سبیل پرپشتش، سرفه کرد و توی قاب عکس تکان خورد. گردوخاک که نشست شازده رنگ تاسیده‌ی صورت پدربزرگ را دید و آن خطوط عمیق پیشانی را و دو لایه گوشت غبغب را» (Golshiri, 1978). در نقل قول اخیر محتوای عکس به شیوه گفتار غیرمستقیم آزاد روایت می‌شود. عکس‌ها و تمثال‌ها در کل رمان غالباً به این شیوه به سخن درمی‌آیند و به‌مثابه اتصالات روایی، شازده را نیز به سخن وامی‌دارند. چنین می‌نماید که عکس‌ها شازده را روایت می‌کنند و نه شازده عکس‌ها را. در تداوم همین نگاه، گاه عکس‌ها روایت را با طنز و طعن دلالت‌مندی نیز رنگ‌آمیزی می‌کنند. تفرعن و تفاخر قاجاری در تکه زیر مشهود است و البته تاخت‌وتاز سواران در قلمرو کوچک عکس‌ها. «مادربزرگ پیراهن بلند و سفید عروسی‌اش را جمع‌وجور کرد تا به گردوخاک قاب عکسش نگیرد» (Golshiri, 1978). در اتصال و به میانجی قاب عکس‌ها، علاوه بر اینکه صحنه روایت به حرکت در می‌آید، ذره‌ذره و مولکولی‌وار خصائل و ویژگی‌های شخصیت‌ها هم نضج می‌گیرند.

پرداخت مولکولی شخصیت‌ها ازجمله دیگر شگردهای صیرورت‌بخش رمان شازده احتجاب است. این استراتژی هم سرعت و آهنگ روایت را تند می‌کند و هم خصلتی مینیمالیستی به روایت می‌بخشد. در مقام مصداق می‌توان به بیان غیرمستقیم ناتوانی و ضعف شازده احتجاب در بازتولید قدرت اجدادی اشاره کرده که با توسل به شگرد مولکولی و ذره‌وار متجسد می‌شود. در یک جا نویسنده در تقابل با ابژه‌ی «صندلی پدربزرگ» صغر روحی و جسمی شازده احتجاب را به نمایش می‌گذارد: «او که آن همه کوچک بود و باریک، کنار صندلی پدربزرگ ایستاده بود» (Golshiri, 1978) و گاه نویسنده با موتیف «سرفه» دست به شخصیت‌پردازی مولکولی راوی می‌زند: «پدربزرگ با هر بار سرفه می‌کند، پنجره‌ها می‌لرزند» اما در باب سرفه‌های شازده می‌گوید: «و سرفه کرد اما می‌دانست که هرچقدر هم بلند سرفه کند نمی‌تواند آن شیشه‌های بزرگ یکدست درها و پنجره‌ها را بلرزند و باز سرفه کرد» (Golshiri, 1978). قیاس‌ها و تقابل‌ها به شکل غیرمستقیم ابزاری برای شناسایی شخصیت شازده احتجاب‌اند. هرچند که نویسنده جسته و گریخته اشاره‌ی مستقیم به خصوصیات ظاهری شازده احتجاب دارد مانند: «تمام تنه‌ی شازده تنها گوشه‌ای از صندلی اجدادی را پر کرده بود» (Golshiri, 1978) اما نهایتاً شگرد او در شرح و بسط آدم‌های داستان، شگردی مولکولی و ذره‌وار است. در صحنه‌ای از رمان، شخصیت فخرالنساء در ضمن تعامل شازده احتجاب با قاب عکس این‌گونه تصویر می‌شود: «فخرالنساء عینک را با دستمال سفیدش پاک کرد و دوباره گذاشت به چشمش. بلند شد. دامن تور سفیدش را جمع کرد. از روی کتاب که حالا روی نقش اسلیمی قالی افتاده بود رد شد و آمد پایین. گل میخک کنار دهانش را توی گلدان گذاشت و با همان انگشت‌های سفید و کشیده‌اش گرد موهایش را گرفت» (Golshiri, 1978). این ایماژ از کاراکتر فخرالنساء حاصل چشم و نگاه شازده و نیرو و انرژی قاب عکس



PROOF VERSION

است و نکته جالب توجه آنکه، اشیایی چون گل میخک، کتاب، دامن، قالی، گلدان و عینک مستقلاً و در یک وهله منفک از شخصیت فخرالنساء وصف نمی‌شوند تا بعد نوبت به حضور فخرالنساء باشد و فخرالنساء در میان آن‌ها توصیف شود. فرآیند خلق این ایماژ به یمن توصیف امپرسیونیستی ناشی از حضور توأمان و فعال شخصیت با ابژه‌هاست. به بیان دیگر، در همان لحظه‌ی توصیف که به شیوه‌ی زاویه دید سوم شخص انجام می‌شود، هم زمان هم اشیاء و هم فخرالنساء در برابر دیدگان مخاطب حاضر می‌شوند. تمام مؤلفه‌های شخصیتی فخرالنساء با کنش و در اتصال و نسبت با اشیاء به خواننده معرفی می‌شود. فقط کافی است به تعداد افعالی که در این قطعه به‌کار رفته توجه شود: «پاک کرد»، «دوباره گذاشت»، «بلند شد»، «جمع کرد»، «افتاده بود»، «رد شد» و غیره. در این تکه از روایت، نویسنده در پرداخت شخصیت فخرالنساء، روایت را از قیودات فرم، فیگور و اشکال هندسی آزاد می‌کند؛ همان قیوداتی که در آثار رئالیستی و پیشامدرن مدعی نمایش تمامیت یکپارچه جسمی و ذهنی شخصیت‌های اثر است. به بیان دیگر، در این شیوه شخصیت‌ها و ابژه‌ها و اشیاء در فرآیندی توأمان تولید می‌شوند و دیگر شیء یا ابژه به‌صورت پیشینی و از قبل حاضر در صحنه هیئتی منفعل و منتظر وجود ندارد تا راوی فعال و همه‌چیزدان از سر تفنن و اراده آن را وصف و بازنمایی کند. در واقع استراتژی گلشیری در این روایت، تصویر و رؤیت‌پذیر کردن شخصیت فخرالنساء در هیئتی مولکولی و در فرایند حرکت و صیرورت است؛ مولکولی از آن حیث که نویسنده درصدد عرضه‌ی کلی و یکدست از صورت، بدن و کنش فخرالنساء نیست بلکه شخصت او را ذره‌ذره در فرآیندی تدریجی در طول روایت ترسیم می‌کند. به بیان دیگر، کاراکتر فخرالنساء در اتصال با ابژه‌هایی نظیر کتاب، عینک و کنش‌هایی چون خواندن، انتقاد کردن، اندیشیدن و نحوه‌ی پوشیدن و آرایش کردن منقسم و منتشر است. برآیند این اتصالات نهایتاً به ایجاد یک سرهم ساخت یعنی شخصیت «ناخشنود و منتقد و متفکر» که فخرالنساء است، منجر می‌شود. از این‌رو به‌نظر می‌رسد پرداخت مولکولی- مینیمالیستی شخصیت فخرالنساء یکی از خلاق‌ترین ترفندهای شخصیت‌پردازی در رمان شازده احتجاب است. نکته قابل اعتناء دیگر، وجود عنصر «حرکت» و «کنش» در ترسیم شخصیت فخرالنساء است. در همین نقل قول، فخرالنساء در جوار اشیاء (گل میخک، کتاب، عینک) راکد و ساکت نیست. به تعبیر دیگر، حضور او نه به کمک صرف اسم و صفت (مرسوم در آثار رئالیستی) که سرشتی ایستا دارند بل در ملازمت افعال کنشی چون «نشستن»، «در دهن گرفتن»، «قرار دادن» و «در دست گرفتن» نمایش داده می‌شود که از این طریق، تأثیری از جنبش، سرزندگی و پویایی را القاء می‌کند. تأثیر این شگرد علاوه بر ایجاز زمانی در توصیف و تحرک و پویایی در آهنگ روایت، موجب سیالیت بصری به کل ایماژهای شخصیتی هم می‌شود. یکی از تأثیرات موردنظر این سیالیت بصری، امکان فراروی ایماژهای روایی نظیر وصف شخصیت‌ها و فضاها از کانون ذهن یک راوی یگانه و همه‌چیزدان است. ایماژی که مثلاً از شخصیت فخرالنساء ترسیم می‌شود حاصل تعامل و اتصال ذهن شازده احتجاب، قاب عکس‌ها، سوژه‌های درون عکس‌ها، زمان گذشته و فضای تاریک و مکان فرسوده‌ی زیست شازده احتجاب است. در سرهم‌ساخت خلاق این اتمسفر است که روایت قوام می‌گیرد.

این پویایی و سیالیت روایی در زبان اثر هم به‌واسطه حضور لایه‌های مختلف اقشار و طبقات اجتماعی مردم مشهود و محسوس است؛ ویژگی‌ای که زبان روایت را از اقتدار و چیرگی یک زبان یکنواخت و منفرد دور می‌کند. از این‌رو می‌توان از تکثر و تلون صدا سخن گفت. من باب مصداق هرقدر که زبان فخرالنساء واجد فخامت، فرهیختگی با سویه‌های انتقادی و گزنده است و ساحت اندیشگانگی زنانه را در خود حفظ می‌کند، تعابیر و مفردات زبانی فخری حول و حوش امور تنانی و ژست و ایست‌های مألوف و معمول روزمره و ادا و اطوارهای زنان درباری می‌چرخد و با نوعی پذیرندگی و انفعال همراه است. برای تبرک و تیمم به دو نمونه از تنوع و غنا زبان در روایت رمان شازده احتجاب اکتفا می‌شود؛ اولین نمونه به نامه‌ی معتمد میرزا پدر فخرالنساء برای پدربزرگ شازده احتجاب مربوط است. ازآنجاکه معتمد میرزا در جایگاه یک شخص پایین مرتبه، پدربزرگ را مخاطب قرار می‌دهد، زبان روایت، زبانی رسمی، خشک و همراه با القاب و اوصاف است: «پدربزرگ پیغام می‌دهد که باید بانو منیره خاتون را طلاق بدهی و الافلا. معتمد میرزا حاشیه‌ی نامه می‌نویسد: «الامر الاعلی مطاع. نوشته بود: «هر چه این

PROOF VERSION

بنده دارد در نوکری حضرت والا به دست آورده است و متعلق به بندگان آستان معدلت‌گستر افخم امجد است» و اینکه «هر وقت فرمایش فرمودند تقدیم می‌کند، فامّا در مورد زوجهٔ مکرمه، بانو منیره خاتون، هرچه آقایان حجج‌الاسلام فرمودند و بر طبق شرع انور عمل خواهد کرد» (Golshiri, 1978). نمونه دوم بخشی از روایت ذهنی شازده احتجاب در باب فخرالنساء همسرش و فخری کلفتش است. تباین و تمایز زبان در اینجا کاملاً بارز است: «فخرالنساء عینک را با دستمال سفیدش پاک کرد و دوباره گذاشت به چشمش. بلند شد. دامن تور سفیدش را جمع کرد. از روی کتاب که حالا روی نقش اسلیمی قالی افتاده بود رد شد و آمد پایین. گل میخک کنار دهانش را توی گلدان گذاشت و با همان انگشت‌های سفید و کشیده‌اش گرد موهایش را گرفت و شازده احتجاب که می‌دانست فخری آن همه دست و پاچلفتی است و همه‌اش یادش می‌رود دو طره از موهایش را روی پیشانی رها کند، داد زد: این‌همه سرخاب روی لپ‌های چاقت نمال. تو باید یاد بگیری که مثل فخرالنساء خودت را بزک کنی، می‌فهمی؟ تازه این خال صاحب‌مرده را باید گوشه‌ی چپ لبهات گذاشته باشی، نه روی پوزه‌ی دهاتی‌ات». (همان، ۳۷). غنا، تنوع و انعطاف زبان در شازده احتجاب، حیرت‌انگیز ست از آن‌رو که در سطح و فضایی که هریک از شخصیت‌ها در آن محوری‌اند، زبان و لحن آنان متناسب با شأن و مرتبه اجتماعی‌شان نمود پیدا می‌کند. و به‌تبع این کثرت صدا، صدای غالب و محوری مجال بروز در سطح روایت را پیدا نمی‌کند. از همان گفتگوهای ابتدایی رمان میان شازده و مراد و همسرش، لحن ارباب- نوکری کاملاً هویدا است. زبان در اولین گفتگوهای موجود، ارتباط ارباب - نوکری را بین شازده و مراد نشان می‌دهد. همچنین در گفتگوی صورت‌گرفته میان شازده و فخری، قدرت و تسلط شازده آشکار است «تو خفه شو، هر کاری گفتم بکن» (Golshiri, 1978). زبان تمسخرآمیز فخرالنساء نیز در بیان موقعیت شخصیت و شاید راوی تأثیر بسزایی دارد «فخری هنوز بکر است می‌خواهید پیشکش حضورتان کنم هرچند می‌دانم در این مسابقه‌ی اجدادی چیزی نمی‌شوید» (همان، ۴۹). هرجایی که فخرالنساء حضور دارد، زبان لبریز از طعن و تمسخر او هم وجود دارد. یا درباره‌ی زنان، جد کبیر چنین تعبیری به‌کار می‌برد «توده‌ی گوشت زنده و سفید» (Golshiri, 1978). این توصیف، تحقیرآمیزترین توصیف راجع به زنان است. این زبان علاوه بر هویدا کردن پایگاه و جایگاه جد کبیر، نگاه و بینش او را هم نسبت به شأن و مرتبه‌ی زنان قاجاری آشکار می‌کند.

حاصل سخن آنکه پردازش سیال روایت به‌واسطه‌ی شگردهای اشاره شده چه در ساحت زبان و زمان و چه در شیوه‌های پرداخت شخصیت‌ها و زاویه‌های دید، هیئتی تودرتو و مرکزگریز به پیرنگ، ساختار و نهایتاً فرم رمان بخشیده است. وقتی از فرم سخن به میان می‌آید، مراد برآیندی است حاصل از عناصر روایی، پیرنگ، ساختار و حتی سبک که خود را در مفهوم «فرم» متجلی می‌سازنند. «فرم روایی شامل داستان[۱]، پیرنگ[۲]، ساختار[۳] و به‌تبع آن سبک[۴] است» (Shahsavari, 2016). در آمیزش با درونمایه اثر، فرم رویکرد فنی و تکنیکی نویسنده نسبت به محتوا و مضمونی است که قرار است در ریختار روایی و فنی داستان پرورده شود. فرم از این حیث تجلی‌گاه درونمایه اثر است. فرم بیان فنی و مضمونی اثر است. بنا به این اعتبار، اثر روایی داستانی است که در دل یک پیرنگ، واجد ساختاری می‌شود که می‌تواند به فرمی بینجامد که درونمایه‌ای را متجلی سازد. نظر به همین تعریف می‌توان گفت داستان و موضوع رمان شازده احتجاب، زوال یک خاندان قاجاری است و یک دوره‌ی تاریخی از ایران معاصر. این وقفه‌ی تاریخی در رمان، موقفش زمان حال است و متأثر از آن هر قبض و بسط در روند حرکت روایت و زمان نهایتاً به «حال» منتهی می‌شود. اساساً پیرنگ مبتنی بر همین زمان حال و گردش‌های پس‌رونده و پیش‌رونده آن قوام می‌گیرد و لذا مرکزگریزی و کنش‌های سیال روایت هم ریشه در همین بازی‌های زمانی در حرکت وقایع و پیرنگ دارد. به بیان دیگر، سرهم‌ساخت

---

۱. «داستان یعنی نقل وقایع به‌ترتیب توالی زمان» (Shahsavari, 2016).

۲. «پیرنگ یعنی علت داستان، پیرنگ همان داستان است به‌علاوه بیان چرایی این حوادث» (Shahsavari, 2016).

۳. «ساختار یعنی شیوه‌ی ارائه‌ی پیرنگ در هر هنر روایی» (Shahsavari, 2016).

۴. «سبک به ویژگی‌های مشترک ساختاری در آثار یک هنرمند در طول زمان می‌گویند» (Shahsavari, 2016).



PROOF VERSION

عناصر روایی اثر منتج به پیرنگی دورانی و ساختاری غیرخطی شده که نهایتاً به فرمی سیال و مرکززدا منتهی گشته است. حاصل این رویکرد به تعبیر دلوزی اثری ریزوماتیک است که ابتدا، میانه و انتهای معینی ندارد، بدان حد که خواننده از هر جای کتاب امکان ورود و خروج و ارتباط‌گیری با روایت را دارد. «این داستان را از هر جایش باز کنید، می‌توانید بخوانید، نه به‌خاطر اینکه وقایع اول را می‌دانید، برای اینکه مثل اینکه اول ندارد، این داستان آخر هم ندارد، سلولی است که آن سلول می‌تواند رشد بکند و می‌تواند همه داستان را در بر بگیرد»[1] (Taheri & Azimi, 2001). به بیان دیگر، نقطه ثقل منتشر و سیال آن امکان ارتباط با هر بخش دیگر از رمان را فراهم می‌کند. متن واجد مدخل‌ها و مخرج‌های بسیار است. از هر پاساژ که به رمان وارد می‌شوید در میانه‌ی اثر قرار می‌گیرید. هیچ نقطه‌ای از روایت بر نقطه‌ی دیگر از حیث ورود و خروج رجحان ندارد چرا که تقدم و تأخری در کار نیست.

ملازم با این پیرنگ و ساختار دورانی زمان‌محور، روایت با نوعی زاویه دید چندگانه همراه است که مصادیقی از آن در متن این نوشتار ذکر شد. زاویه‌های دید اول شخص، سوم شخص، جریان سیال ذهن و گفتار غیرمستقیم آزاد در غالب صحنه‌های روایت به موازات هم حرکت می‌کنند و گاه درهم می‌تنند و در ادغام با رفت و برگشت‌های زمانی شبکه‌ای متقاطع از نقاط دید شکل می‌دهند. در نمونه زیر، نویسنده هوشمندانه و ظریف سه ذهنیت را در تلاقی با هم به روایت درمی‌آورد و کانون دید را به بازی می‌گیرد. این نقل به ظاهر از قول فخری است اما در روایت به‌گونه‌ای دیگر رقم می‌خورد. «دراز کشید روی تخت: کاش چراغ را روشن کرده بودم. اگر شازده بیاید خودش روشن می‌کند، می‌گوید: خوابی فخرالنساء، من خودم را به خواب می‌زنم، می‌آید کنارم دراز می‌کشد. چرا همه‌اش دوست دارد... حتی انگشت‌هایم را می‌بوسد. آن شب چه قشقری راه انداخت! گفتم: «چه‌کار کنم؟ دست تنها که...» گفت: «این کارها به تو چه؟ من پول می‌دهم که فخری کارهای خانه را بکند تا تو فقط بنشینی و خودت را درست کنی یا کتاب بخوانی. پنج سال است صبح تا شب زحمت می‌کشم تا تو چیزی سرت بشود». آن‌وقت نصف شب بلند شدم و باز خودم را شستم هی باید عطر بزنم به موهایم؛ به سینه‌ام، به دست‌هایم؛ اما مگر بویش می‌رود» (Taheri & Azimi, 2001). حاصل این تجمع خلاقانه زاویه‌های دید، فراروی کانون روایت از سوبژکتیویته یک راوی صرف است. یکی از پارادوکس‌های درخور توجه در روایت رمان شازده احتجاب، حضور به ظاهر غالب شخصیت شازده احتجاب در مقام راوی اول شخص است. در نگاه اول به نظر می‌رسد قرار است ذهن و زبان این شخصیت کلیت روایت را قوام دهد. همان انتظاری که از اغلب رمان‌های رئالیستی و آثار مدرن ذهنی می‌رود؛ یعنی در آن عنان روایت یکپارچه و یکدست در اختیار شخصیت محوری یا یک ذهن مرکزی قرار می‌گیرد اما در رمان شازده احتجاب از آن‌رو که روایت اثر سرهم‌ساختی است از سطوح منابع و مراجع متکثر انسانی و ناانسانی نظیر شازده احتجاب، فخرالنساء، فخری، مراد، قاب عکس‌ها، کتاب‌های خطی، نامه‌ها، کلیت روایی هیچ‌گاه تن به یک صدای واحد و قاهر نمی‌دهد و نقطه پارادوکسیکال همین‌جاست که شازده احتجاب به‌رغم حضور پررنگ‌اش در فرآیند روایت در میان دیگر صداها و منابع روایی به جزئی از کل سیال روایت مبدل می‌شود و حتی خود گاه دستخوش هجوم نیروهای زمان و دیگر دیدگاه‌های روایت قرار می‌گیرد. از این‌روست که در هر صحنه از رمان ایماژهایی از مکان، اشیاء و آدم‌ها از جمله شازده احتجاب در افق دید و منظر یک راوی قرار می‌گیرد که ممکن است فخری، فخرالنساء، روایت یک دستخط، طومار یک رعیت یا ذهن یک زن مجنون و حتی خود شازده احتجاب باشد، برای مثال خبر مرگ شازده به خود شازده نوعی سنت‌شکنی در قلمرو دید ذهنی است. «مراد گفت: شازده جون، شازده احتجاب عمرش را داد به شما. شازده پرسید: احتجاب؟ مراد گفت: نمی‌شناسیدش؟ پسر سرهنگ

---

[1]. نقل قول متعلق به ابوالحسن نجفی است. در جای دیگر می‌گوید: «بقیه دفعاتی که گرفتم خواندم، از جاهای مختلفش خواندم و این لزوم را نمی‌دیدم که از اول تا آخر را بگیرم بخوانم هر جایش را خولندم می‌شد بخوانم. هر جایش را که باز می‌کردم» (Taheri & Azimi, 2001).



PROOF VERSION

احتجاب، نوه شازده بزرگ، نبیره جد کبیر افخم امجد، خسرو را می‌گویم» (Golshiri, 1978). این استراتژی مرهون ریختاری است که روایت را به مثابه‌ی یک کنش که ماحصل عمل جمعی و سرهم‌ساختی از عناصر روایی است، تلقی می‌کند و نکته درخور آنکه این جمع نه صرفاً جمعی انسانی که سرهم‌ساخت یا بدنی جمعی است که از عناصر نامتجانس (هم انسانی و هم ناانسانی) ترکیب شده است. فرد یا سوژه در این میان آغازگاه و منشأ این سرهم‌ساخت جمعی نیست. این سرهم‌ساخت امر پیشافردی و پیشاشخصی است که سوژه محصول آن است نه به‌وجودآورنده‌اش. به یک معنا، سرهم‌ساخت مقدم بر سوژه است. اگر سرهم‌ساخت را به بیان نیچه‌ایی- دلوزی «پرسپکتیو» بنامیم، ساختار و فرم روایی رمان شازده احتجاب معروض پرسپکتیوی است که اساساً به ذهن و زبان سوژه‌ی روایت تقلیل‌پذیر نیست. این همان وجه افتراق بیان ذهنی کاراکترها و تقدم و تأخر پرسپکتیو و شخصیت این رمان با روایت‌های رئالیستی و پیشامدرن ادبیات معاصر ایران در دهه‌ی چهل است. یعنی به‌جای آنکه شخصیت حائز پرسپکتیو باشد مانند غالب کاراکترهای مرکزی رمان‌های واقع‌گرای آن دوره و حتی دوره‌های بعد که تمام وقایع و رویدادهای داستان با اتکاء بر موضع فردی روایت می‌شد، در رمان مدرن شازده احتجاب، این پرسپکتیو است که به شخصیت وجهی منحصربه‌فرد می‌بخشد. به بیان دیگر شخصیت، شخصیت نمی‌شود مگر آنکه پیشاپیش در معرض پرسپکتیوی قرار گرفته باشد. فرد تا در پرسپکتیو قرار نگیرد به قدرت بیان نمی‌رسد و زبان خاص خود را پیدا نمی‌کند. یعنی به زبان دلوز، بدن‌ها در اتصال با بدن‌های دیگر متأثر از فضای یک سرهم‌ساخت اجتماعی، فرهنگی یا سیاسی برساخته می‌شوند. از این حیث سوژه‌ی شازده احتجاب پیش از آنکه سوژه‌ای فردی و قائم‌به‌ذات باشد سرهم‌ساختی است از نیروهایی که همواره در حال تغییر و دگرگونی‌اند. درواقع ذهن شازده در درون ساحتی بزرگتر به نام پرسپکتیو قوام می‌گیرد. سوژه همواره معروض پرسپکتیو است. در وجهی می‌توان گفت این سوژه‌ها نیستند که به دلخواه پرسپکتیو یا نظرگاه‌های مختلف را انتخاب می‌کنند، بلکه این پرسپکتیو است که هر بدنی را به شکل سوژه درمی‌آورد. بنابراین وجه تمایز ذهنیت‌ها و بدن‌ها از همدیگر پرسپکتیو آن‌هاست. ماحصل این توضیحات، این است که پرسپکتیو برای ایجاد سوژه امری ضروری است و این در تقابل با اکثر قریب به اتفاق رمان‌های چند دهه‌ی اخیر ایران است که همواره در ابتدای روایت، شخصیتی را به انحاء مختلف قوام می‌دهند و سعی می‌کنند همه حوادث و اتفاقات را از زاویه دید آن عرضه کنند. یعنی فضای روایت به میدان ذهن شخصیت محوری تبدیل می‌شود که در آن تمام تجربیات، احساسات و خاطرات راوی از منظری واحد ارائه می‌شود.

در تحلیل نهایی به‌نظر می‌رسد فرم مرکزگریز و فرّار رمان شازده احتجاب که برآمده از سرهم‌ساختی متشکل از زوایای دید مختلط، زبان چندلایه، زمان شناور، شخصیت‌پردازی سیال و نهایتاً پیرنگ و ساختار غیرخطی است از حیث روایی کلیتی را رقم زده که از هرگونه روایت دوقطبی سوژه- ابژه فراروی نموده و ساحت روایت را از سیطره یک ذهن و زبان راوی منفرد و مقتدر آزاد کرده است و از این طریق توفیق یافته که اقتدار و اتوریته سوژه تمامیت‌خواه در پهنه‌ی روایت را به چالش بکشد.

## نتیجه‌گیری

رمان شازده احتجاب در بستر جهانی رو به اضمحلال و آشوب روایت می‌شود؛ ترسیم گذار از دنیای فرسوده و مضمحل به‌سوی جهان به اصطلاح مدرن. متأثر از این جهان آشوبناک، جغرافیا، فضا و زبان روایت هم به همراه آدم‌ها و پدیده‌ها دستخوش دگرگونی و زوال‌اند؛ خیابان‌های سنگفرش به آسفالت و کالسکه‌ها و اسب‌ها به ماشین مبدل می‌شوند و در این میان، جایگاه روانی و اجتماعی و تاریخی آدم‌ها نیز دچار تزلزل و دگرگونی‌اند.از آنجائیکه رمان شازده احتجاب در تاریخ فرهنگی و ادبی و رمان نویسی مدرن از اهمیت برخوردار است، این مقاله بر آن است که ساختار و فرم این اثر و اساساً عناصر روایی آن در راستای تجسد و تبلور این مضمون به شیوه‌ای خلاقانه تحلیل کند.

در تبیین این ادعا، ساختار و فرم اثر از حیث فنی و مضمونی در پرتو مفاهیمی همچون صیرورت، مرکزگریزی، سرهم‌ساخت و گفتار غیرمستقیم آزاد که جملگی از آموزه‌های فلسفی ژیل دلوز هستند، مورد بررسی قرار گرفت. در اثنای این بررسی، مصادیق و مستندانی از متن



PROOF VERSION

اثر در چارچوب مفاهیم فلسفی مورد نظر تجزیه و تحلیل شد و نشان داده شد که چگونه رویکرد خلاق و رفتار هوشمندانه‌ی نویسنده در بهره‌گیری از امکانات و ظرفیت‌های فنی و صناعی اثر منجر به سرهم‌ساختی از عناصر روایی گشته که در بستر آن هریک از مؤلفه‌های روایت در اتصال و نسبت با دیگر مؤلفه‌ها، ساختار و فرمی سیال رقم زده‌اند: زمان در رفت و برگشت‌های حال و گذشته، راوی را مورد هجوم قرار می‌دهد و عنان روایت را از کف او می‌رباید؛ زبان چند لایه و چند صدا، مجال ظهور صداهای دیگر را فراهم می‌آورد و صرفاً صدای راوی شنیده نمی‌شود؛ ابژه‌ها و اشیاء در صحنه داستان در خدمت روایت، توصیف، شخصیت‌پردازی و فضاسازی قرار می‌گیرند و حتی گاه با شخصیت شازده احتجاب به گفتگو می‌نشینند؛ زاویه‌های دید چندگانه وقایع را از منظرهای مختلف به نمایش می‌گذارند و حتی راوی‌ای چون شازده احتجاب را به تأمل وامی‌دارند؛ پیرنگ داستان نیز در فرآیند سیّال این عناصر به شکلی غیرخطی و مدور ساختاری از روایت را قوام می‌دهد که از هرگونه تسلسل هندسی و سه‌گانه شروع، میان و پایان، مبراست و به‌واسطه همین در پایان، روایتی خلق می‌شود که گشوده و پویا است با ورودی‌ها و خروجی‌های بی‌شمار. تأثیرات حاصل از این سرهم‌ساخت و برهم‌کنش جمعی عناصر، عبارت است از شکل‌گیری یک ساحت روایی مرکزگریز، سیال و چند صدا که در آن امکان رهایی از اقتدار و سلطه یک سوژه‌ی منفرد و تک‌صدا فراهم است. فعلیت بخشیدن به این قابلیت و ظرفیت فنی بالقوه و تدلیل و تبیین آن در اثنای این نوشتار به نظر می‌رسد به‌طور متقن پاسخ دو پرسش طرح شده در این مقاله را تأمین می‌کند.

**تعارض منافع**

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

**مشارکت نویسندگان**

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

**موازین اخلاقی**

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

**شفافیت داده‌ها**

داده‌ها و مآخذ پژوهش حاضر در صورت درخواست از نویسنده مسئول و ضمن رعایت اصول کپی رایت ارسال خواهد شد.

**حامی مالی**

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

PROOF VERSION

## References

Ardelani, H. (2016). *Post-Structuralism in Gilles Deleuze's Philosophy of Art*. Islamic Azad University, Hamedan Branch Publications.

Colebrook, C. (2002). *Understanding Deleuze*. Allen & Unwin.

Colebrook, C. (2008). *Gilles Deleuze*. Markaz Publications. https://doi.org/10.3366/E1750224108000330

Cuddon, J. A. (1999). *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. Penguin Books.

Deleuze, G. (1987). *Dialogues*. Columbia University Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2005). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2012). *What is Philosophy?* Rakhdad-e-No Publications.
Deo, R. (2017). *Deleuze*. Elmi va Farhangi Publications.
Golshiri, H. (1978). *Shazdeh Ehtejab*. Qoqnoos Publications.
Lodge, D. (2009). *The Art of Fiction*. Ney Publishing.
Macaulay, S. M. (2022). *The Power of Act*. Negah Publications.
Mashayekhi, A., & Azmoudeh, M. (2013). *Deleuze, Idea, and Time: A Conversation About Gilles Deleuze*. Bidgol Publications.
Parr, A. (2010). *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9780748643271
Payandeh, H. (2013). *Opening the Novel*. Morvarid Publications.
Shahsavari, M. H. (2016). *Moving in the Fog*. Cheshmeh Publishing.
Taheri, F., & Azimi, S. A. (2001). Shazdeh Ehtejab in Golshiri's Words. In *Shazdeh Ehtejab*. Qoqnoos Publications.

PROOF VERSION