DOR: 20.1001.1.27170896.1400.11.38.2.4

فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال یازدهم، شمارهٔ سی و هشت، بهار ۱۴۰۰، ص. ۳۸-۲۳

**مقاله پژوهشی**

# عناصر گروتسک و مدرن‌گرایی در رمان شازده احتجاب گلشیری

**سید اسماعیل قافله باشی**[۱]
**فرشته سادات حسینی**[۲]

**چکیده**

پایبندی به فرم و شگرد در داستان، استخوان‌بندی اندیشه‌های گلشیری را تشکیل می‌دهد. او به دنبال نمایش حرکت و پویایی در ادبیات، به سنت‌شکنی دست زد و داستان را به ابزاری برای شناخت خود و دیگران مبدل ساخت و با این دیدگاه در رمان شازده احتجاب به جستجو در اعماق و نفوذ در لایه‌های پنهان ذهن شخصیت‌ها و کشف و شناخت خود و دیگران و بیان حقایق جامعه با استفاده از برهم زدن ترتیب و توالی پیوستهٔ زمان پرداخت و با بهره‌گیری از ژانر گروتسک، چشم خوانندگانش را به روی حقایقی گشود که در زندگی روزمره در مواجهه با واقعیت به ورطهٔ فراموشی سپرده شده بود. نویسندگان در این مقاله با روش توصیفی- تحلیلی به بررسی شگردهای مدرن در این رمان پرداخته و به این نتیجه دست یافته‌اند که شازده احتجاب توانسته مدرن‌گرایی نویسنده‌اش را به نمایش درآورد و به دلیل مشخصه‌های عدول از هنجارهای عادی و پذیرفته شده، مسخ‌شدگی، برانگیختن خندهٔ تلخ و نفرت‌آور، جان‌بخشی به اشیاء، تصویر دیوانگی در معنای رمانتیک، ترسیم فضاهای تاریک، رعب‌آور، تشریح شکنجه‌های هولناک و نشان دادن مرگ تلخ با بهره‌گیری از استعاره و مجاز، تصویرگر وقایع روی داده برای چهار نسل از یک سلسله در ژانر گروتسک باشد.

**کلیدواژه**: داستان فارسی، هوشنگ گلشیری، شازده احتجاب، گروتسک، مدرن‌گرایی.

۱. دانشیار دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره) قزوین، (نویسنده مسئول) mghafelebashi@yahoo.com
۲. مدرس زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره) قزوین، golafshan85@yahoo.com
تاریخ ارسال: ۱۳۹۹/۱۰/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱/۲۲

**۱. مقدمه**

گروتسک (Grotesque) به منزلهٔ گونهٔ ادبی و نگاهی تازه به جهان و عناصر آن در هنر و ادبیات سابقهٔ طولانی دارد و تعاریف مختلفی از آن به‌دست داده‌اند که تا حدودی شبیه هم است، اما طرح آن در قالب نظریهٔ ادبی قدمت زیادی ندارد. گسترش معنای این واژه و سرایت آن به زمینهٔ ادبیات در قرن شانزدهم و در فرانسه صورت گرفت، اما به نظر نمی‌رسد که تا قرن هجدهم یعنی در دورهٔ خرد و نوکلاسیسیسم، پیوسته در موارد ادبی به کار رفته باشد. در این زمان، به‌طور کلی معنای مضحک، غریب، گزاف، هوسناک و غیرطبیعی و به‌طور خلاصه انحراف از معیارهای متعارف هماهنگی، تعادل و تناسب از آن برمی‌آید (ر.ک. کادن، ۱۳۸۰: ذیل گروتسک). گروتسک در ابتدا جزو انواع خام کمیک قرار داشت، اما بعدها آن را امری دوسوگرا، تلاقی شدید ضدین و بیان درخور پیچیدگی هستی تلقی کردند (ر.ک: همان) که ویژگی اصلی آن، ناهماهنگی و تضاد و تعارض حل‌ناشدنی است و همین خصلت آن را از سایر مقولات مشابه متمایز می‌کند. گروتسک موجب برانگیختن همزمان احساسات متفاوتی چون: ترس، نفرت، خنده، اندوه و اشمئزاز می‌شود و مخاطب در رویارویی با آن دچار حیرت و عجز می‌گردد. «در واقع، گروتسک به دنبال ایجاد نوعی تضاد و دوگانگی است که دو واژهٔ خنده‌آور و خوفناک را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد» (جاوید، ۱۳۸۸: ۶۱).

گروتسک رمانتیک، واکنشی بود در برابر عناصر کلاسیک و خردگرایی سرد و رسمی آن و می‌کوشید مفهومی مثبت به گروتسک ببخشد. گروتسک رمانتیک هرآنچه دارای روح تعلیمی و روشنگری بود، مردود دانست و با ادعای کامل و بی‌عیب و نقص بودن همهٔ چیزها و پدیده‌ها، مخالف بود. استرن[1] (۱۷۶۸-۱۷۱۳) مهم‌ترین تأثیر را در این حوزه داشت و رمان *تریسترام شاندی* وی اولین نمونهٔ گروتسک جدید بود. بدین ترتیب می‌توان او را تقریباً پایه‌گذار این شاخهٔ گروتسک دانست (ر. ک. Bakhtin, 1984: 37). این فرم ذهنی پیشرفت زیادی داشت و رمان‌های هیپل (Hipple) (۲۰۰۳-۱۸۹۸)، ژان پل (Jaen paul) (۱۸۲۵-۱۷۶۳) و آثار هافمن (Haffman) (۱۸۲۲-۱۷۷۶) به شدت تحت تأثیر این نوع جدید گروتسک بود.

این سبک دارای یک کاراکتر و فضای ویژهٔ خود بود و به صورت یک کارناوال فردی درآمد که بر مبنای حس آشکار انزوا و تنهایی نمایش داده می‌شد. مهم‌ترین تغییر در گروتسک رمانتیک مربوط به اصل خنده است. خنده‌ای که با توجه به فضای انتزاعی به تدریج در قالب طنز سرد و ریشخند درآمد که نوعی نشاط مبتنی بر شادی، پیروزی و لذت را توصیف می‌کرد. در نتیجه، قدرت مثبت احیاکنندگی آن به پایین‌ترین حد تنزل یافت. ویژگی‌های این نوع خندهٔ گروتسک رمانتیک را می‌توان در رمان *«ساعت شب»* از بوناونتورا (Bonaventura) مشاهده کرد. «راوی در این داستان که افکار نگهبان شب است، این‌گونه به توصیف خنده می‌پردازد: آیا در این دنیا چیزی قوی‌تر از خنده وجود دارد که بتواند در برابر چیزهای مسخرهٔ دنیا و سرنوشت مقاومت کند؟ قوی‌ترین دشمنی که به تجربهٔ وحشت در پشت ماسک‌های طنز بپردازد، خنده است و اگر من جرأت کنم به بدشانسی بخندم، بدشانسی از من دور می‌شود. این دنیا می‌خواهد با خنده چه چیزی را حفظ کند؟» (Bakhtin, 1984: 38).

پژوهش پیرامون گروتسک در آثار هنری – ادبی غرب دامنهٔ گسترده‌ای دارد و نظریه‌پردازان و هنرمندان بسیاری به آن پرداخته‌اند. «*کایزر*» و «*باختین*» دو نظریه‌پرداز بزرگ در زمینهٔ گروتسک هستند که دو دیدگاه کاملاً متفاوت دارند. در نگاه کایزر، گروتسک تجربه‌ای منفی است. نیرویی غیرقابل ادراک، جهانی ناآشنا و دگرگون شده که عناصر آن ناگهان غیرطبیعی به نظر می‌آید. با خنده شروع می‌شود و با ترس به انتها می‌رسد و وجه پررنگ گروتسک ترس و هراس‌انگیزی غیرمتعارفی است که ما را به حضور شیطان به عنوان بخشی از زندگی سوق می‌دهد، اما از دیدگاه باختین گروتسک خنده‌ای هنجارگریز است که کمک می‌کند تا نیروهای نهفته خود را –که سرشت حقیقی انسانی ما را تغییر داده است – آزاد کنیم و دیدی تازه از

زندگی جمعی به ما می‌دهد. با وجود دیدگاه‌های متفاوت این دو نظریه‌پرداز، هر دو اذعان دارند که گروتسک آمیزش غیرقابل تفکیک دو عنصر تراژدی و کمدی است که شامل هر چیز عجیب و غریب، زشت و تحریف شده می‌گردد.

گروتسک به دلیل کارکردهای وسیعی که دارد، می‌تواند اهداف و نیات متفاوتی داشته باشد. برخی از آن تنها به عنوان عنصری تزئینی استفاده می‌کردند. به خصوص در دوران وسطی و رنسانس، در معماری ساختمان‌ها و تزئینات داخلی از این شیوه استفادهٔ زیادی می‌شد. تصاویر هیولاهایی با دهان باز، اژدها، اشیاء ترسناک، شیطان‌ها و تمثال‌هایی از اشخاص شکم‌پرست و خوش‌گذران و ... در مجموع موضوعات آن‌ها برای تزئینات ایده‌های خنده‌دار و عجیب و غریب و چیزهایی که حس خوبی به آن‌ها می‌داد، به کار می‌رفت. گاهی افراد با نیات شخصی و به قصد هجو، از گروتسک استفاده می‌کردند، برخی از گروتسک برای انتقاد از جامعه بهره می‌بردند و حتی آن را برای انتقاد از جنبه‌های مذهبی و اعتقادی حاکم بر جامعه و نشان دادن خطوط ممنوع سیاسی به کار می‌بردند. در تمام این موارد آنچه مهم است تأثیری است که گروتسک بر مخاطب خود می‌گذارد و احساس خاصیتی است که در او به وجود می‌آورد. مخاطب گروتسک مانند مخاطب یک اثر والا و متعالی دچار دگرگونی و تغییر می‌شود؛ با این تفاوت که تأثیر یک اثر والا رضایت‌بخش و مثبت است و حال آنکه این دگرگونی در مخاطب گروتسک با اشمئزاز، ترس و تنفر و خندهٔ سیاه همراه است. این هدف اصلی گروتسک است؛ یعنی تلاش برای رسیدن به معنای سومی که در خودآگاه و یا ناخودآگاه هنرمند ایجاد می‌شود و در اثر او بازتاب پیدا می‌کند و تأثیر خود را بر مخاطب می‌گذارد. تأثیر گروتسک بر مخاطب به‌طور ناگهانی است و خالق یک اثر گروتسک به مخاطب خود فرصتی برای اندیشیدن و یا تعقل نمی‌دهد و مخاطب بعد از دیدن اثر گروتسک – در نقاشی یا معماری و در شعر یا متن داستانی– به‌طور آنی و ناگهانی احساس تازه‌ای که هنرمند می‌خواهد، در او ایجاد می‌شود و او را از اسلوب‌های پذیرفته‌شده دور می‌سازد و با دیدگاه و نگرشی متفاوت روبه‌رو می‌کند. از منظر استایگ (steig)، گروتسک در دیدگاه روان‌شناختی، یعنی «به کمک امر مضحک از عهدهٔ امر مرموز و غریب برآییم؛ به‌طور دقیق‌تر زمانی که محتویات مربوط به دوران کودکی در روان، در ابتدا احساس خطر را برمی‌انگیزانند، شگردهای کمیک، از جمله کاریکاتور، این احساس خطر را با تحقیر یا استهزا کاهش می‌دهند، اما در عین حال ممکن است به دلیل تهاجمی بودن و غرابتی که به آن پیکرهٔ [محتوای] تهدیدآمیز می‌بخشند، اضطراب را تشدید کنند» (تامسون، ۱۳۹۰: ۷۴-۷۳).

در ادبیات و هنر، گروتسک «به تولیدی اطلاق می‌شود که ناموزونی، ناهمگونی، ناهمخوانی و مسخرگی دنیای واقعی خارج از ذهن و بدی و پوچی جهان را به تصویر کشیده باشد؛ به عبارت ساده‌تر «تمسخر فیلسوفانهٔ ناهنجاری‌های جامعه» (ثابت قدم، ۱۳۸۳: ۲۰۲) را می‌توان گروتسک نامید. تلفیق عناصر متضاد در شعر معمولاً به صورت استعاره و مجاز ایجاد می‌گردد، اما در نثر به دلیل بازتر بودن فضا برای بسط و گسترش حوادث، با موقعیت‌های گروتسکی روبه‌رو می‌شویم.

ادبیات داستانی سرگذشت پرفراز و نشیب زندگی جوامع بشری است که در پیچ و خم حوادث و رویدادها رنگ زمانه را به خود می‌گیرد. هنرمند فراتر از افراد معمولی می‌اندیشد و نویسندهٔ آفرینش‌گر و منتقد با ذهن آرمان‌گرا و خلاقیت ادبی خود سعی در بازنمودن اوضاع و احوال سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و اعتقادی دوران خود دارد و در لابه‌لای این تصویرها، اندوه‌ها، دلتنگی‌ها، دغدغه‌ها و مطلوب‌های خود را نیز به نمایش می‌گذارد تا جامعه‌ای بر پایهٔ تفکر و اندیشهٔ سالم ساخته شود و مردم هویت واقعی خویش را بیابند. آن‌چنان‌که هنر می‌تواند در نویسندگی، شاعری، هنرهای تجسمی و یا هر نوع دیگر باشد، گروتسک هم همین‌طور است و نویسندهٔ گروتسک بیش از افراد عادی بر جنبه‌های عجیب و غریب تأکید می‌کند (Bloom, 2004: 78). گروتسک نویسنده را قادر می‌سازد «تا هرگونه نسخهٔ نهایی یا پذیرفته‌شدهٔ حقیقت را به چالش بکشد،

سؤالاتی دربارهٔ چیزهایی که نابود شده‌اند یا از نگرشی خاص به واقعیت حذف شده‌اند، مطرح کند و ماهیت ترکیبی، مبهم و پرتناقض زندگی بشر را مکاشفه کند» (لوتر آدامز، یتس، ۱۳۹۴: ۲۴۴).

**۱-۱. پیشینهٔ پژوهش**

پژوهش‌های بسیاری پیرامون رویکردهای ذهنی و فکری گلشیری و به‌ویژه رمان معروف او –شازده احتجاب– از جنبه‌های گوناگون صورت گرفته است. از جمله: مهوش قویمی (۱۳۸۷) در مقالهٔ «بوف کور و شازده احتجاب دو رمان سوررئالیست» به این نتیجه رسیده است که اگرچه هدایت و گلشیری تحت تأثیر مستقیم سورئالیست نبوده‌اند، حضور ویژگی‌های سراسر وهمی در رمان‌های آن دو می‌تواند آن را در نوع سورئالیست قرار دهد. فرامرز خجسته، یاسر فراشاهی‌نژاد و مطصفی صدیقی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «جستاری در بنیان‌های فکری نظریه ادبی هوشنگ گلشیری» بیان کرده‌اند که اومانیسم و فرمالیسم محورهای فکری گلشیری را شکل می‌دهد و می‌کوشد تا نقش انسان و فردیت او را برجسته کند.

در موضوع گروتسک؛ فاطمه تسلیم جهرمی و یحیی طالبیان (۱۳۹۰) در مقالهٔ «تلفیق احساسات ناهمگون و متضاد (گروتسک) در طنز و مطایبه» با روشی توصیفی – تحلیلی به بررسی گروتسک و نمود مضامین آن در کاریکلماتور با تکیه بر آثار پرویز شاپور پرداخته و نشان داده‌اند که گروتسک در کاریکلماتور بیشتر زادهٔ دو عنصر تناقض و افراط است که کیفیت ترکیبی مضحک و ترسناک به آن می‌بخشد. کیوان شربتدار و شهره انصاری (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مفهوم گروتسک و کاوش مصداق‌های آن در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور» به بررسی تعاریف و توضیحات نظری دربارهٔ گروتسک پرداخته و به دو رویکرد اصلی در مقولهٔ ادبی–هنری گروتسک توجه کرده‌اند: ۱. رویکردی که به جنبه‌های طنز کارناوالی تأکید دارد؛ ۲. رویکردی که جنبه‌های هراس‌آمیز آن را می‌بیند.

فریده داودی مقدم (۱۳۹۱) در مقالهٔ «گروتسک در حکایت‌های عطار» نشان داده است این قصه‌ها به دلیل مضامین دوسویه یا چندسویه با ظاهری خنده‌آور، طنزگونه، هجوآلود و باطنی سرشار از معانی ژرف و عمیق با اشکال معماگونه و عامیانهٔ هزل‌آمیز گروتسکی کمابیش مطابقت دارد. فریده داودی مقدم و محبوبه خراسانی (۱۳۹۳)، در مقالهٔ «گروتسک در غزل پست مدرن» نشان داده‌اند که جریان شعر پست‌مدرن و مضامین آن با موضوعات و اهداف گروتسک همانندی دارد و این اشتراکات هم از جهت ویژگی هجوگونه و هم ناشی از جریان پست‌مدرنیسم است. با توجه به پیشینهٔ تحقیق تاکنون پژوهشی در موضوع این مقاله انجام نگرفته است.

**۲. بحث**

**۱-۲. هوشنگ گلشیری**

گلشیری نویسنده‌ای بود پرتلاش، پرتوان و نوجو که دائماً به دنبال آن بود تا خود را با جدیدترین روش‌های داستان‌نویسی دنیا همراه کند، در عین حال که می‌خواست آن را با فرهنگ بومی، جنبه‌ها و شگردهای نوپیدای ذهن نوآور خود همراه سازد و کاری کم‌نظیر انجام دهد. درکل، می‌توان او را نویسنده‌ای دانست نوطلب، کاوشگر و دوست‌دار فن داستان‌نویسی که با بهره‌گیری از شگردهای جدید داستان‌نویسی امروز، برای بازآفرینی وقایع از دیدگاه تازه تلاش می‌کند و همین ویژگی او را از دیگر نویسندگان متمایز می‌سازد (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۶۰: ۳۱۳).

همنشینی گلشیری با مردان بزرگ در حوزهٔ داستان‌نویسی –هدایت در داخل، و کافکا، بورخس، فاکنر و چخوف در خارج از مرزهای ایران– حضور در جلسات پرثمر ادبی و مطالعهٔ آثار ادبی جهان در کنار همت، پشتکار و خلاقیت او منجر به تحولاتی شد که اگرچه صادق هدایت، صادق چوبک و بهرام صادقی زمینه‌ساز آن بودند، او به شکلی بدیع، مقبول و به دور از تقلید و تبعیت صرف آن را به تکامل رساند و تکیه‌گاهی برای اوج‌گیری مراتب خلاقیت شد. ازین‌رو اگر گلشیری را

تداوم‌بخش رویهٔ تکامل‌طلبانه‌ای بدانیم که بهرام صادقی آن را در نیمهٔ راه رها کرده بود، چندان شگفت‌انگیز نیست (ر.ک: شیری، ۱۳۹۵: ۳۰۵)؛ زیرا این هر دو از نویسندگانی بودند که با تلاش، جدیت و شناخت کامل به این هنر روی آوردند و همین ویژگی موجب موفقیت و سخت‌پسندی آن‌ها در داوری‌ها، دربارهٔ نویسندگان دیگر در این عرصه گردید.

گلشیری داستان را ابزار شناخت می‌دانست؛ شناخت گذشته‌ای که تاریخ سرزمین او بود، شناخت دیگرانی که پیش از وی و نیز همزمان با او بودند و در نهایت شناخت خود. از نظر او داستان «عرصه‌ای برای عرضهٔ دنیای خصوصی» و حتی فرصتی است برای «برملا کردن بسیاری از آن بخش‌هایی که جزو حریم خصوصی آدم‌ها» محسوب می‌شود و مصلحت نمی‌دانند «که هر کسی را به درون آن راه دهند» (همان: ۶۷). از این جهت با سانسور مخالف بود و آن را ایرادی برای داستان می‌دانست و تأکید می‌کرد که داستان‌نویس باید بتواند راحت بنویسد و هیچ نکته‌ای را فرونگذارد؛ زیرا نوشتن رسالتی را بر عهده او گذاشته است. درست است که نمی‌توان و نباید رمان را «آینهٔ تمام‌نمای زمانهٔ خویش» به شمار آورد؛ چراکه «هر رمان مخلوقی است در کنار واقعیت که آن را نمی‌توان بر واقعیت زمانهٔ نویسندهٔ آن منطبق ساخت و یا حتی زمانهٔ او را در آن به‌عینه بازشناخت» (گلشیری، ۱۳۷۸: ۲۱۰– ۲۱۱) و انتظار داشت آنچه او می‌نویسد تصویر بدون چون و چرا از رویدادها و حوادثی باشد که در زمانهٔ او اتفاق می‌افتد، اما نویسنده‌ای که عدالت، آزادی، پایبندی به حقوق افراد و برانگیختن تعقل و تفکر و بیداری مخاطب را رسالت خود می‌داند، نمی‌تواند از جامعه و حال و هوای آن برکنار باشد و رنگ و بوی آن را به خود نگیرد؛ چرا که «اثر ادبی نیز مانند هر پدیده‌ای، در «زمانی معین» و «مکانی معین» که به‌طور قطع واجد ویژگی‌های تاریخی و اجتماعی خاصی نیز هست، پدید می‌آید. پدید آورندهٔ اثر ادبی، ناگزیر تحت تأثیر این مؤلفه‌های بافتی قرار دارد» (صابرپور و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۱۷).

در جوامع سیاست‌زدهٔ درگیر مشکلات، نویسنده نمی‌تواند دور از وقایع و در انزوای فردی بماند، بلکه باید با روح جامعه همگام باشد و با آن رابطه برقرار کند و در پی زنده نگه‌داشتن گذشته و فراهم آوردن دیدگاه‌های منتقدانه به تاریخ باشد و به موضع فردی و استقلال فکری و روحی افراد بپردازد (ر.ک: شیری، ۱۳۹۵: ۷۷). جامعهٔ تک‌صدا نمی‌تواند راه به جایی برد، اما جامعهٔ ما رو به سوی چندصدایی دارد و این امر به غنای ادبیات کمک می‌کند و در نهایت به دموکراسی می‌انجامد (ر.ک: همان: ۸۵۰). هنرمند متعهد و شاخص در هر زمینه اعم از داستان، شعر، نقاشی و یا هنرهای دیگر، بی‌مکان و بی‌زمان است؛ به عبارتی دیگر همه‌مکانی و همه‌زمانی است نه متعلق به یک قرن و یک دوره، بلکه در تمام قرون می‌تواند حضوری پررنگ و تأثیرگذار داشته باشد و رسالت انسانی خود را در قبال آگاهی بخشیدن به نیازهای جامعه به انجام رساند. پس عملاً دور ماندن از سیاست با تعهد نویسنده در قبال جامعه هم‌خوانی ندارد و این امر تنها در صورتی اتفاق می‌افتد که اثر تولیدشده از سر تفنن و یا سفارشی به نگارش درآمده باشد؛ نویسنده‌ای چون گلشیری که از میان مردم برخاسته و در راه رسیدن به آرمان‌های فرهنگی جامعه نهایت سعی را می‌کند، نمی‌تواند خود را از سیاست –که از ارزش‌ها و موضوعات غالب زمانهٔ او به شمار می‌رود– جدا ببیند؛ زیرا «سیاست‌گرا بودن برای نویسندگان بزرگ، امر اثبات‌شده‌ای است» و «اساساً بخشی از اسباب بزرگی از طریق موضع‌گیری در برابر موضوعات مهم روز که تعیین‌کنندهٔ تعلق تاریخی نویسنده نیز هست حاصل می‌شود» (همان: ۱۸۴). نویسنده‌ای که به دنبال بیان خواست‌های فرهنگی و اجتماعی جامعه برمی‌آید خواه‌وناخواه به دنیای سیاست کشیده می‌شود. هنر و زیرکی نویسنده آن است که بتواند نه رو در رو و یقه به یقهٔ سیاست، بلکه به گفتهٔ گلشیری با عمق بخشیدن و تلطیف کردن بینش سیاسی این حرکت را به سامان رساند و لرزه بر اندام عرش بیفکند[۲]و درون خود را بدون پنهان‌کاری و ترس از افشا بیان کند و به دنبال پرده‌پوشی نباشد. سارتر می‌گوید: «اینکه بترسیم که افشای خلوت ما سبب شود یک روزنامه استفاده کند، نشان‌دهندهٔ آن است که جامعه بیمار است» (گلشیری، ۱۳۷۸: ۸۴۹۹). گلشیری در چند مصاحبه تأکید می‌کند که نویسنده باید اجازه و قدرت نگارش این موارد را داشته باشد، وی بارها سانسور و سرانجامِ دردآور آن را

گوش‌زد کرده، آن را برآمده از عدم اعتماد حکومت‌ها به استقرار سیاسی خود دانسته است و معتقد است این محدودیت‌ها، از یک‌سو سبب رکود ذهنیت نویسنده و افکار جامعه می‌شود و آنان را به سراشیب انحطاط و سستی سوق می‌دهد و از طرف دیگر ممنوعیت، خود موجب تحریص و تحریض جامعه به آن امر ممنوع می‌گردد و بدان رنگ قداست و مظلومیت می‌بخشد و موجب می‌شود که نویسنده متناسب با موقعیت با شگردهای متفاوت و غیرمستقیم به انتقاد بپردازد (ر.ک: شیری، ۱۳۹۵: ۷۷–۷۸– همان، ۱۳۸۷: ۱۴۵).

پای‌بندی به فرم و شگرد در داستان، استخوان‌بندی اندیشه‌های گلشیری را تشکیل می‌دهد. حساسیت زیاد او به این ویژگی در مصاحبه‌ها و سخنرانی‌ها و نیز فرمالیست دانستن وی از سوی منتقدان باعث شده بود که خوانندهٔ ناآشنا با آثار او تصور کند توجه گلشیری به ساختار، وی را از محتوا بازداشته است و حال آنکه «او نه تنها در پندار، بلکه در کار و کردار خود واقعاً به این حقیقت رسیده بود که تفکیک صورت از محتوا و ترجیح یکی بر دیگری– که به‌طور کلی ریشه در جدال دیرین ایدئولوژی‌ها برای استفادهٔ ابزاری از هنر داشت و واکنش شدید شماری از هنرمندان و به‌طور مشخص‌تر، تقابل پارناسیسم با اگزیستانسیالیسم و رئالیسم، و فرمالیسم با مارکسیسم امر چندان خوشایند و عاقلانه‌ای نیست» (همان، ۱۳۹۵: ۸۲–۸۳).

گلشیری به دنبال نمایش حرکت و پویایی در ادبیات به سنت‌شکنی و عدول از هنجارهای عادی و پذیرفته‌شده دست زد. او داستان را به ابزاری برای «شناخت خود و دیگران مبدل ساخت» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۶۷۳) و با این دیدگاه به بیان حقایق جامعه و شناخت خود پرداخت. شناخت واقعیت در دنیای مدرن «غالباً به مفهوم بازآفرینی حالات ذهنی به کار می‌رود نه تقلید وقایع دنیای بیرون» و برای نشان دادن چنین دیدگاهی دیگر نیاز نیست هنرمند به دنبال تصویری جهان شمول باشد، بلکه تنها کافی است روان شخصیت‌های خود را تا حد امکان بدون مداخله مورد بررسی قرار دهد (ر.ک: بیات، ۱۳۹۰: ۳۶–۳۷). همین ویژگی در سبک گلشیری سبب پیچیدگی در شناخت افکار و فهم داستان‌های اوست، از این رو اکثر مخاطبان آثار او را قشر خاص و تحصیل‌کردهٔ جامعه تشکیل می‌دهند. آشنایی او با شیوهٔ جدید داستان‌نویسی و کاوش در رمان مدرن و مطالعهٔ مستمر در آثار نویسندگان برتر جهان و جدیت در بازآفرینی ادبیات کهن به شکل مدرن، زمینهٔ انتشار آثاری را برای وی فراهم کرد که «به عنوان یکی از نویسندگان صاحب سبک، تأثیرگذار و جریان‌ساز شناخته شد» (همان: ۱۶۹) و این شهرت با انتشار رمان معروف و برجستهٔ شازده احتجاب و ترجمهٔ آن به زبان‌های دیگر مضاعف گردید و با رفتن بر روی صحنهٔ نمایش با اقبال عموم همراه شد.

گلشیری داستان را میدانی برای کنکاش در اعماق ضمیر و نفوذ در لایه‌های پنهان ذهن شخصیت‌ها و کشف و شناخت خود و دیگران با استفاده از برهم زدن ترتیب و توالی پیوستهٔ زمان و حرکت پیاپی میان گذشته، حال و آینده و حتی روایت وقایع با تکیه بر عرصه‌های خیال و رؤیا می‌دانست (ر.ک: همان: ۱۶۹). رمان شازده احتجاب از آثاری است که توانسته مدرن‌گرایی نویسنده‌اش را به نمایش درآورد و وقایع روی داده برای چهار نسل از یک سلسله را با درهم‌آمیزی گذشته و حال به تصویر کشد، همان چیزی که تی. اس. الیوت آن را این‌گونه تعریف کرده است: «زمان گذشته و زمان آینده، آنچه امکان بودن داشته و آنچه بوده است، رو به یک مقصد دارند، که پیوسته زمان حال است» (ایدل، ۱۳۶۷: ۱۳۴).

### ۲–۲. شازده احتجاب

شازده احتجاب سرگذشت آخرین بازماندهٔ عقیم خاندان اشراف و شاهزاده‌ای از سلسلهٔ قاجار است که آخرین شب زندگی خود را می‌گذراند و به روایت فروپاشی نظام خانی و شاهی در فرهنگ سنتی ایران می‌پردازد. داستان زمانی آغاز می‌گردد که شازده احتجاب –خسرو– بر روی صندلی اجدادی خود نشسته است، در حالی‌که سر خود را در میان دو دستش گرفته و سرفه می‌کند: «شازده احتجاب توی همان صندلی راحتی فرورفته بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود

و سرفه می‌کرد» (گلشیری، ۱۳۴۷: ۵) و تاریخ زندگی اجدادی‌اش را از ذهن می‌گذراند. «سر شب که شازده پیچیده بود توی کوچه، در سایه روشن زیر درخت‌ها، صندلی چرخ‌دار دیده بود و مراد را که همان‌طور پیر و مچاله توی آن لم داده بود» (همان‌جا)، با دیدن مراد که پیام‌آور مرگ است، یقین دارد که زمان مرگش نزدیک است؛ ازین رو می‌خواهد با واکاوی تاریخ زندگی چهار نسل از سلسلهٔ ظالم و خودکامهٔ شازده‌ها- جد کبیر، پدربزرگ، پدر و خود شازده- به شناخت خود، آخرین حلقهٔ این نسل مستبد، برسد. او از اشیاء و عکس‌های بازمانده از گذشتگان شروع می‌کند، اما راه به جایی نمی‌برد. به سراغ فخرالنساء -همسر و دختر عمه‌اش- می‌رود. زنی که اگرچه خود قربانی ستم این خاندان سفاک است، بر شازده مسلط است و پیوسته ستم خاندان او و پوچی و ضعف شازده را به رخ وی می‌کشد و به شازده اعتنایی نمی‌کند. به همین جهت به سراغ فخری- کلفت خانه- می‌رود. شازده می‌کوشد با مسخ فخری او را در قالب فخرالنساء درآورد و هویت را از او سلب کند، اما باز هم به شناخت نمی‌رسد، تا اینکه این بار مراد خبر مرگ شازده را می‌آورد. اینجا است که او تازه خود را می‌شناسد، اما این شناخت با مرگ وی همزمان می‌گردد.

گلشیری با بهره بردن از شگرد جریان سیال ذهن و رسوخ در ضمیر شخصیت‌های داستان خود به صورتی فشرده و غیرخطی «درسبکی بدیع و موجز که در ادبیات معاصر ما بی‌سابقه بود» (قاسم‌زاده، ۱۳۸۳: ۳۳۴)، تاریخ چهار نسل از صاحبان قدرت را به تصویرکشید که در خلال آن وقایع دوران شازدگی و ستم‌های این خاندان بر مردم، به شکل کپسولی به نمایش درآمده است، تا مخاطب داستان، سیاست‌های مسموم‌کننده و نظام استبدادی و خودکامه‌ای که شیرهٔ جان ملت‌ها و عصارهٔ وجودی آن‌ها را مکید و جای آن ذلت، حقارت، بی‌فرهنگی و بی‌هویتی را در وجود آن‌ها نشاند، نظاره کند. او در نگارش این داستان علاوه بر مطالعهٔ گسترده در شیوهٔ سلوک شاهان قاجار، به بررسی نسخ خطی خاطرات ظل‌السلطان و دیدار از موزه‌ها پرداخت و در کنار آن تجربیات روزمره نیز، وی را در شکل‌بخشی و تجسم فضا یاری رساند، تا با افشای جنبه‌های پنهان و تاریک حقیقت، تصویری زنده و درونی از تاریخ اجتماعی معاصر ترسیم کند (ر.ک: شیری، ۱۳۹۵: ۳۲۶-۳۳۱؛ میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۶۷۸). اما محرک اصلی گلشیری در نگارش داستانی با چنین ساختار و تکنیک، عمیق شدن و نکته‌بینی در آثاری چون، در جستجوی زمان از دست رفته، خشم و هیاهو و بوف کور بود، که سبب ایجاد جرقه و تلنگری در ذهن خلاق و نوآفرین او گردید و داستانی فشرده و کم‌حجم با محتوایی گسترده به عرصهٔ ظهور رسید.

گلشیری بارها هدف از نگارش شازده احتجاب را موضع‌گیری در برابر رژیم پهلوی دانسته است، اما در عین حال می‌گوید مخالفت با یک دورهٔ سیاسی خصیصهٔ بی‌زمانی و بی‌مکانی اثر را از بین می‌برد (ر.ک: همان: ۳۳۸). می‌توان یکی از اصلی‌ترین انگیزه‌های او از نگارش داستان را، قراردادن در بستر شناخت دانست؛ شناخت خود، دیگران، گذشته، جامعه و در کل شناخت انسان به عنوان پیچیده‌ترین مخلوق آفرینش که ره یافتن به درون او بسی دشوار و شاید در برخی موارد غیرممکن است. «خودشناسی امری است کاملاً ذهنی، و گلشیری چارهٔ دیگری جز مراجعه به ذهن قهرمان داستانش ندارد» (حسینی، ۱۳۸۰: ۸۷) و شاید از این طریق بتواند، به شناخت اندکی دست یابد؛ چرا که در این شناخت نیز ذهن نویسنده درگیر است و نمی‌توان ادعا کرد که ذهن کاراکتر به‌طور کامل شناخته شده است. شیوهٔ روایت در شازده احتجاب روایت از قول دانای کل و معطوف به ذهن کاراکتر است، اما از شگردهای دیگر جریان سیال ذهن مانند حدیث نفس، تک‌گویی درونی مستقیم و غیرمستقیم، نیز بهره برده است (ر.ک: بیات، ۱۳۸۷: ۲۲۹). در داستان‌های جریان سیال ذهن، وقایع و خاطرات از دنیای ادراکات و احساسات شخصیت داستان بدون نظم و ترتیب می‌گذرد، درست مانند رویدادهایی که هنوز به عرصهٔ گفتار و نوشتار درنیامده است و در ذهن انسان نشخوار می‌شود.

رمان شازده احتجاب به دلیل کاربرد شگردهای جدید، زاویهٔ دید، متفاوت و بدیع بودن شیوهٔ روایت، میدان گسترده‌ای برای بحث و بررسی دارد، اما آنچه در این پژوهش به آن پرداخته می‌شود، بن‌مایه‌های گروتسک موجود در این داستان است.

گلشیری با ادبیات جهان آشنایی زیادی داشته و از دوران جوانی تحت تأثیر آثار نویسندگانی چون: چخوف، فاکنر، کافکا، بکت، باختین –که در زمینهٔ گروتسک صاحب اثر و نظر هستند– بوده است و به احتمال زیاد از این نظر نیز در افق نگاه او مؤثر بوده‌اند. چنان‌که می‌توان با آوردن شواهد و قراینی این امر را نشان داد.

ذهن گلشیری در رمان شازده احتجاب با ذهن شازده ادغام و درگیر گردابی از وقایع بی‌زمان می‌گردد و این وقایع به صورت جریان سیال ذهن بر زبان جاری می‌شود. بازی خطرناکی که در آن گرایش‌های ذهن خودآگاه و ناخودآگاه هنرمند، موجب خلق اثری می‌شود که حوادث به گونه‌ای وحشت‌آور در آن روی می‌دهد. عناصر طبیعی در جهان آشنا به نوعی عجیب و ترسناک و ناخجسته به نظر می‌آیند، این جهان ناآشنا مطابق بیان مفهوم سوم گروتسک، از نظریهٔ کایزر – بازی با نامعقولات– و متعلق به دنیای دگرگون شده است و هنرمند به نوعی در رویدادهایی که ما آن‌ها را جدا جدا درک می‌کنیم و می‌شناسیم ترکیب ایجاد می‌کند؛ برهم زدن نظم زمان، مسخ شخصیت‌ها، تکه‌تکه کردن نظم تاریخی، از بین بردن هویت آدم‌ها، زنده کردن اشیاء و تصاویر به شیوه‌ای کاملاً بیگانه و عجیب که دنیای متعارف ذهن ما را در صورت و محتوا غریب و دور از دسترس می‌کند. مفهومی که بیشتر القاءکنندهٔ وحشت و ترس از زندگی است تا مرگ و ما از آن می‌گریزیم. بی‌اندامی جریان سیال ذهن در ضمیر هنرمند برای بیان سردرگمی، آشفتگی و خاطرات بی‌نظم شازده بی‌اختیار در ذهن مخاطب کشانیده می‌شود و تصویری بی‌سامان، اما واضح از وقایع دوران خانی و شازدگی به صفحهٔ ذهن او می‌آورد و این دریافت از گروتسک است که به عنوان نیرویی غیرقابل ادراک تجربه می‌شود؛ نیرویی که کایزر از آن صورت ظاهری و تجسم یافتهٔ «آن» یاد می‌کند که نمی‌توانیم به جهانی مرتبطش کنیم که می‌شناسیم و یا راهی بیابیم تا آن را درک کنیم و نامی بر آن بگذاریم، در نتیجه غیرقابل‌ادارک، توصیف‌نشدنی و غیرفردی باقی می‌ماند (ر.ک: لوتر آدامز، یتس، ۱۳۹۴، ۳۷).

پل تیلیش[۳] (Paul Tillich ) –که در آثارش تلاش می‌کند به نوعی بین فرهنگ معاصر و مسیحیت آشتی برقرار کند– می‌گوید «هنرمند در تصاویر گروتسک چشم به روی حقیقتی باز می‌کند که در زندگی روزمره در مواجهه با واقعیت به ورطهٔ فراموشی سپرده شده» (همان: ۱۵). گلشیری نیز در سخنرانی‌های خود به این امر تأکید می‌کند که وظیفهٔ هنرمند کشف آن چیزی است که در واقعیت پنهان است[۴] و تلاش می‌کند با از بین بردن فاصله‌ها و شکاف بین فرهنگ معاصر و کلاسیک و همراه کردن دیدگاه‌های بدیع و نو به ارزیابی مجدد بپردازد تا به شناخت حقیقتی که در غلاف زندگی روزمره و ذهن آدم‌ها پنهان شده دست یابد.

معمولاً گروتسک در متون نثر در موقعیت‌ها، سلسله حوادث و توصیفات و در شعر از طریق تناقض یا استعاره و مجاز روی می‌دهد[۵]، اما از آنجایی‌که قصه‌های گلشیری دارای جوهر شعری است، ترکیب و ابداع، چیدن تصویرها در کنار هم؛ تصویرهایی کوتاه، اما گیرا سبب شده است نویسنده مانند شاعر در سطح عاطفی با خواننده و مخاطب خود ایجاد ارتباط کند و شیوهٔ رمزها، تصاویر و تدابیر ساختاری جملگی در خدمت آفرینش و انتقال احساس قرار بگیرند (ر.ک. حسینی، ۱۳۸۰: ۹۱)، ازین جهت گروتسک، در این داستان از درهم‌آمیزی تصاویر و کاربرد استعاره و مجاز –که در شعر بیش‌تر دیده می‌شود– نمود پیدا کرده است و با تکیه بر سه عنصر نماد، موقعیت و شخصیت به تصویر کشیده می‌شود.

### ۱-۲-۲. عناصر گروتسک در رمان شازده احتجاب

#### ۱-۱-۲-۲. عنصر مرگ

مرگ، عنصری است که در تمام صحنه‌های این رمان حضوری ملموس دارد. اگرچه مرگ واقعیتی است که در زندگی همهٔ ما حضور دارد و در تقدیر سرنوشت هر یک از ما زمانی برای آن مقرر گردیده است، اما زندگی پر از نکبت، ظلم و بی‌عدالتی سرنوشت مرگ را شوم و دلهره‌آور می‌کند، زندگی‌ای که چنان با درد و رنج و ظلم آمیخته که تلخی آن با گزندگی مرگ

بدانجام همراه گردیده است، اما با وجود دردناکی مرگ، تنها در صورت فرارسیدن آن است که شازده به شناخت می‌رسد و از زندگی ترس‌آور و وحشت‌بار خود رها می‌شود. این مفهوم از مرگ درست همانی است که کایزر به آن تأکید دارد و می‌گوید: گروتسک به توصیف ترس از مرگ نمی‌پردازد، بلکه ترس از زندگی را توصیف می‌کند (ر.ک: باختین، ۱۹۸۴: ۵۰).

تصویری که از مرگ، در تمام طول داستان قابل درک است - یا به صورت مستقیم و یا از طریق مجاز و استعاره- همان مفهومی را می‌رساند که در تعریف کایزر دیده می‌شود. تمام تصویرپردازی‌ها و فضاسازی‌ها در داستان، درون‌مایهٔ اصلی آن را، که مرگ و اضمحلال خاندان اشرافی و سلسلهٔ شازدگی احتجاب است، به ذهن مخاطب متبادر می‌کند. مفهوم مستقیم و استعاری مرگ در فضای داستان چرخشی است و برای سهولت درک، به دو بخش تقسیم شده است؛ ابتدا به قسمت‌هایی که مرگ به‌طور مستقیم بیان شده، اشاره می‌شود.

اکثر مرگ‌هایی که در داستان دیده می‌شود، به واسطهٔ خاندان احتجاب و ظلم آنان صورت پذیرفته؛ مرگ عمو که در بدترین شکل اتفاق می‌افتد، مرگ مادر شازدهٔ بزرگ که هر دو به وسیلهٔ خود او انجام می‌پذیرد، مرگ معتمدمیرزا که پس از شکنجه‌های پدربزرگ در نهایت رقت صورت می‌گیرد، مرگ خانم‌جان و مرگ فخرالنساء که شازده با جایگزین کردن فخری به جای او سعی می‌کند حسادت او را برانگیزد و به دنبال آن مرگ افرادی که بدون هیچ دلیلی توسط این خاندن انجام شده است. از این میان تنها دو مرگ- مرگ خانم‌جان و مرگ حاج تقی سقط‌فروش- مرگ راحتی است و مفهوم آن متفاوت از مرگ‌های دیگر. این دو مرگ بیشتر با مفهومی که باختین از مرگ در گروتسک رنسانس دارد، متناسب است؛ مرگی که تلخ نیست و جزئی از چرخهٔ حیات طبیعی به شمار می‌آید.

«شازده جون خبر داری که حاج تقی عمرش را داد به شما؟ ... سقط‌فروش بود. زیر بازارچه دکان داشت. آدم باخدایی بود، شازده. نماز شبش ترک نمی‌شد. دیشب سر سجادهٔ نماز تمام کرد، چه راحت! ... بعد خانم‌جان می‌میرد، سر سجادهٔ نماز یا توی رختخواب یا روی ایوان. فرقی نمی‌کند می‌میرد» (همان: ۱۸ و ۷۷). این مرگ مفهومی را در درون خود پنهان دارد و چشم خواننده را به روی حقیقتی باز می‌کند که در زندگی دوران خانی به ورطهٔ فراموشی رفته است؛ مرگ برای خاندان احتجاب سخت است، اما تنها راه نجات آنان از زندگی‌ای است که در لجن فساد و ظلم غوطه‌ور است؛ ولی برای فردی که زندگی او با آموزه‌های آرمانی و ایمانی همراه است، مرگ ادامهٔ حیات و با شادمانی همراه است.

بن‌مایه‌هایی که مرگ در آن به شکل غیر مستقیم – مجاز و یا استعاره- اشاره شده است؛ اولین تصویری که از این نوع مرگ به میان می‌آید، دیدن وضعیت مراد-کالسکه‌چی خاندان احتجاب است که وضعیت فلاکت‌بار و نکبت‌آور او ترس و نفرت از زندگی را صدچندان تلخ‌تر از مرگ نشان می‌دهد- که هم نمادی از نابودی دارد و هم در تمام طول داستان مانند پیکی خبر مرگ تک‌تک افراد را می‌رساند.

«سر شب که شازده پیچیده بود توی کوچه، در سایه روشن زیر درخت‌ها، صندلی چرخ‌دار را دیده بود و مراد را که همان‌طور پیر و مچاله توی آن لم داده بود ... مراد، باز که پیدات شد، ... خوب شازده جون، اموراتم اصلاح نمیشه. وقتی دیدم شام شب نداریم گفتم: حسنی صندلی را بیار، بلکه کرم شازده کاری بکنه ... سر چهارراه مرادخان مهار اسب‌ها را کشید و شازده دید که مراد خان خم شد و افتاد. سم اسب‌ها، حتماً، لغزیده. آن‌هم روی آسفالت یخ‌زده. درست میان پای اسب‌ها و چرخ‌های کالسکه افتاده بود. کالسکه باز هم روی زمین کشیده می‌شد. اصلاً ناله نکرد. فقط گفت: باکیم نیست، شازده باز هم می‌توانم» (گلشیری، ۱۳۴۷: ۵ و ۱۶).

بعد از مراد، کالسکه دومین نماد مرگ است؛ کالسکه‌ای که حامل نعش پدربزرگ، مادربزرگ و پدر شازده است: «کالسکهٔ پدربزرگ بود. و عماری سیاه آن جلو، روی سر جمعیت، تکان‌تکان می‌خورد ... پدربزرگ را خواباندند توی عماری و طاقه

شال را انداختند رویش. سرفه نمی‌کرد ... مادر گریه می‌کرد. عماری مادربزرگ آن جلو بود ... گلاب‌پاش‌ها هم توی قدح‌ها بود ... صندوق جزوه‌های قرآن آن بالا بود ... شازده کنار مراد خان می‌رفت. آن جلو عماری پدر تکان می‌خورد. مرادخان گفت: همه رفتنی‌اند، شازده. پدرت خوب آدمی بود» (همان: ۳۲ و۳۴). حرکت کالسکه بر روی آسفالت خیابان نشان از مرگ شازده‌ها و گذشتن دوران خانی دارد و این کالسکه همان است که در دوران شازده به صندلی چرخ‌دار تبدیل شده است.

بوی نا، بوی علف‌های هرز که تا کمر بید قد کشیده‌اند، از بین رفتن بوی کاج‌ها و یاس، فضای تاریک، آب حوضی که گندیده است و سردردهای شدید و سرفه‌های دائمی شازده؛ تصویرها و نقش‌های مکرری است که در سراسر داستان دیده می‌شود که تنها مرگ در معنای مردن و ترک دنیا را به ذهن نمی‌آورد، بلکه نابودی و از هم‌پاشیدگی تباری را به تصویر می‌کشد که عمری را در عیاشی و سیاه‌دلی گذرانده‌اند.

«بوی نا، تمام اتاق را پر کرده بود ... بوی نا و بوی شمع‌های نیم‌سوخته و بوی فخرالنساء که آن‌طرف توی تاریکی ایستاده بود ... حالا دیگر نه بوی کاج‌ها می‌آمد نه بوی گل‌های یاس: همه‌اش علف هرز ... باغچه حالا پر از علف‌های هرز شده. تا کمر بید قد کشیده‌اند. دریغ از یک شاخه گل میخک! همه‌اش گل‌های ریز و زرد ... حتی آب حوض را نمی‌گذارد تازه کنم» (همان: ۷ و ۱۲و ۵۹ و ۶۰).

ماهی‌های مرده‌ای که کلاغ هر روز یکی از آن‌ها را می‌گیرد؛ نماد تک‌تک افراد خاندان احتجاب است که پس از گذراندن عمری در آسایش حاصل از خوردن خون دیگران، روزگار آنان را مانند کلاغی طعمهٔ خود می‌کند.[۶] «می‌گوید: می‌خواهم آبش همین‌طور سبز باشد. یکی‌یکی می‌میرند. روزی یکیشان را هم کلاغ می‌گیرد» (همان: ۶۰).

چشم گنجشک‌هایی که شازدهٔ بزرگ با قلم‌تراش از حدقه بیرون می‌آورد، در تصویرهای بعدی جای خود را به چشم‌های موریانه خوردهٔ عکس‌ها، چشم‌های وزق‌زدهٔ محکومان، چشم‌های باز دوخته به سقف معتمدمیرزا و چشم‌های مات فخرالنساء که به طاق افتاده بود و هنوز مثل دو کاسهٔ سفید باز بود، می‌دهد؛ تصویرهایی که نماد قربانیان ظلم و بی‌عدالتی این خاندان‌اند و مترصد تا فروپاشی و ازهم‌گسیختگی سلسلهٔ سفاک احتجاب را نظاره کنند. و چشمان منیره خاتون که به آب دستک نگاه می‌کند و چیزی را می‌بیند که شازده و حضرت والا قدرت درک و دریافت آن را ندارند و تنها او می‌تواند ببیند: «والله آقا گفت: دیوانه است، نرو پهلوش. گفتم: دلم می‌خواهد ببینم. گفت: چی را؟ گفتم: منیره خاتون حتماً یک چیزی توی آب دستک می‌بیند که همه‌اش خم می‌شود و نگاه می‌کند» (همان: ۸۰ – ۸۱).

**۲-۱-۲-۲. دیوانگی**

دیوانگی یکی از مضامین گروتسکی است که در آن فرد با دیدی متفاوت به دنیا می‌نگرد و در گروتسک رمانتیک، انزوایی حزن‌انگیز است که به توصیف جنبهٔ تراژیک انزوای فردی می‌پردازد. آنچه منیره خاتون –که دیوانه است– در آب دستک می‌بیند، همان ازهم‌گسیختگی نظام خانی و نابودی تبار شازدگی احتجاب‌هاست، که دیگران به‌ویژه خاندان احتجاب قادر به دیدن و درک آن نیستند.

و بالاخره تیک‌تاک ساعت، که نزدیک شدن زمان مرگ را گوشزد می‌کند و تحمل صدای آن برای شازده کلافه‌کننده است؛ زیرا یقین دارد که مرگش فرا رسیده و هر ضربهٔ عقربهٔ آن، زمان مرگ شازده را نزدیک‌تر می‌کند: «ساعت جد کبیر را برداشت، کوک کرد. صدای تیک و تاک بلند شد. ساعت پدربزرگ و پدر را و بعد ساعت‌های جیبی را هم کوک کرد. گفت: فخری، چرا ایستاده‌ای؟ کمک کن ببینم ... گفتم فخرالنساء، من دارم کلافه می‌شوم. آن همه عقربه روی صفحه‌ها تکان می‌خورند. صدای تیک و تاکشان درهم و مداوم بود» (همان: ۸ – ۹).

### ۳-۱-۲-۲. آمیختگی عناصر انسانی-حیوانی

سومین تصویری که از گروتسک در این داستان دیده می‌شود، آمیختگی صورت انسانی و سیرت حیوانی است که سبب ایجاد موجودی می‌گردد آزاردهنده، نفرت‌آور، ترسناک، منزجرکننده و دلهره‌آور. آدم‌هایی که فراتر از قالب انسانی خود، ترسناک و غیرعادی‌اند. این نوع تصویر از گروتسک در تاریخ هنر پیشینه‌ای طولانی دارد. خلق موجوداتی سورئال به گونه‌ای آزاردهنده و ترسناک که پیکری غول‌آسا و بدسیما دارند و از آنجا که هنر عمیق و پرمعنا دربارهٔ واقعیت وجود بشر است، گروتسک ابزاری می‌شود و ما را به لایه‌های زیرین ابعاد واقعیت سوق می‌دهد تا ما را با حقایقی که می‌خواهد روبه‌رو سازد. در هنر بصری این تصاویر، به سرعت ماهیت خود را آشکار و مخاطب به‌راحتی آن را دریافت می‌کند، اما در دنیای داستان – که بیشتر با ذهن و دریافت خواننده همراه است– این زیرکی و تسلط نویسنده است که بتواند دریچه‌ای را باز کند و تصویرهایی را ارائه دهد که احساس مخاطب را تحت شعاع قرار دهد و درک منطقی او را با خود همراه سازد. تصاویری که در کتاب شازده احتجاب از رفتارهای غیرانسانی و ظالمانهٔ حاکمان نشان داده می‌شود، تأثیری نفرت‌آور، وحشت‌انگیز و منزجرکننده به مخاطب القاء می‌کند که در نهایت به مفهوم گروتسک نزدیک می‌شود.

«... که من، چه کارها که نکردم، که چطور با دست خودم مادر سلیطه‌ام را کشتم، که من رفتم در خانهٔ حجت‌الاسلام و کهف‌المؤمنین و المؤمنات و به نوکرهای آقا گفتم: بگویید بیاید بیرون نوکرهای آقا رفتند و آمدند و به من، به شازدهٔ بزرگ گفتند: آقا می‌فرمایند که هر کس در ظل توجهات آقا بست بنشیند ... که زدم تخت سینهٔ نوکرها و رفتم توی اندرون. زن‌ها که دور حوض نشسته بودند جیغ کشیدند و دویدند توی اتاق‌ها. مادر سلیطه‌ام رفت توی اتاق. در را بست و خودش را انداخت پشت در و تا نوکرهای آقا آمدند بگویند: آقا می‌فرمایند ... یکی از شیشه‌های رنگی را شکستم و با چند گلوله راحتش کردم تا دیگر غلط کند و نرود در ظل توجهات آقا ...، ... ما به تاخت رفتیم توی قلعهٔ اربابی. عمو بزرگت آمد پیشباز. دست‌هایش می‌لرزید. چند کاغذ دستش بود. هی می‌گفت: داداش بزرگ این قباله‌ها، این قباله‌ها. من چیزی نمی‌خواهم. فقط اجازه بفرمایید توی این ده با زن و بچه‌هام سرکنم. شازدهٔ بزرگ نوک سبیلش را جوید. از اسب پیاده شد و افسارش را داد دست من. سوارها عمو بزرگت را کشان‌کشان آوردند توی اتاق. بچه‌ها و زن دهاتی‌اش را هم آوردند. شازدهٔ بزرگ گفت: چندتا توله داری؟ پدربزرگ گفت: من نگفتم، می‌دانستم. گفتم: هیچ نشده سه‌تا بچه پیدا کردی، بد دهاتی! ... یکی از سوارها دست زن عمو بزرگ را گرفته بود. و شما زدید، با پشت دست زدید توی صورت عمو بزرگ که با همان ضربه افتاد کف اتاق ... یکی از سوارها دست و پایش را بست و شما بالش را گذاشتید روی صورت عمو بزرگ و نشستید رویش ... مرا گفت: شازدهٔ بزرگ نشست روی بالش و گفت: سیگار. من تا آن روز ندیده بودم که شازده به سیگار لب بزند ... دهان زن عمو بزرگت بازمانده بود، گریه نمی‌کرد. عمو بزرگت هنوز خرخر می‌کرد ... هنوز تکان می‌خورد ... شازدهٔ بزرگ نشسته بود روی بالش و سیگار می‌کشید و دودش را از سوراخ‌های بینی‌اش می‌داد بیرون. عمو بزرگت وول می‌خورد ... نشسته بود روی بالش. سیگار که تمام شد ته سیگار را روی دست عمو بزرگت خاموش کرد و بلند شد ... چند سالش بود؟ گمانم بیست و دو سال داشت ... بعد زنش را انداختیم. بچه‌ها را هم انداختیم توی چاه و رویشان سنگ ریختیم (گلشیری، ۱۳۴۷: ۱۷، ۱۹-۲۱).

حضور چنین تصاویری که تعداد آن‌ها کم نیست و تقریباً در تمام داستان با آن روبه‌رو هستیم، چیزی جز سبعیت و خوی درندگی این افراد را در ذهن خواننده نمی‌نشاند و بدون تردید احساس وحشت، ترس و اضطراب همراه با انزجار و نفرتی را در مخاطب ایجاد می‌کند و چنان ضربه‌ای بر او وارد می‌سازد که وجود او را عمیقاً تکان می‌دهد. شاید با هیچ ابزاری مانند گروتسک نتوان این درآمیختگی احساس‌ها را به تصویر کشید؛ تصویر انسانی که چنان در خوی حیوانی خود فرورفته که هیچ رنگ و بویی از ظاهر انسانی برای خود باقی نگذاشته است. این کاربرد آزاردهنده از گروتسک چنان شوکی به خواننده وارد

می‌کند که تأثیرش تا مدت‌ها در وجود او خواهد ماند. گروتسک اگرچه بیان تصویری غیرطبیعی و بی‌تناسب است، اما منظور تنها نشان دادن این بی‌تناسبی نیست، بلکه هدف، بیان داستانی است که به گونه‌ای اغراق‌شده و با حالت گروتسک ارائه شود و از این راه تصویری تکان‌دهنده که تصور آن دشوار باشد، بیان گردد (ر.ک: لوتر آدامز، یتس، ۱۳۹۴: ۱۳۱).

**۴-۱-۲-۲. جان‌بخشی به اشیاء**

کاربرد دیگر گروتسک در داستان گلشیری، جان‌بخشی به تصاویر است. در یکی از مکاتب گروتسک، هنرمندان برای نمایش برخی مفاهیم، به خلق تصاویر متحرک از اشیاء بی‌جان می‌پردازند، چیزهایی مثل؛ لوازم خانه، ابزارها، ماشین و انواع و موارد مختلفی مشابه این‌ها. کایزر اثر گروتسک را فرزند تصورات و خیالات هنرمند می‌داند که برای بیان مفاهیم گروتسکی در ویژگی و سبک خاصی که به آن استقلال و عینیتی ویژه بدهد، از تصاویر متعدد استفاده می‌کند (ر.ک: همان، ۱۳۹۴: ۳۵). شازده می‌خواهد به شناخت برسد، نویسنده به ذهن او رسوخ می‌کند و با نقب زدن به گذشته و بهره‌گیری از زمانی که نظم منطقی آن به هم خورده است، یاری می‌جوید تا شناخت حاصل آید. تصاویر با همان خاطرات گذشته در ذهن او جان می‌گیرد، اگرچه با دنیای آشنای ما در تضاد است، اما در دنیای گروتسک نیروهایی غیرقابل توصیف و تشریح وارد زندگی می‌شوند (ر.ک: همان) که درک آن را با پیچیدگی همراه می‌کنند.

«و پدربزرگ دست کشید به سبیل پرپشتش، سرفه کرد و توی قاب عکسش تکان خورد. گرد و خاک که نشست شازده رنگ تاسیدهٔ صورت پدربزرگ را دید و آن خطوط عمیق پیشانی را و دولایهٔ گوشت غبغب را. پدربزرگ گرد روی آستینش را تکاند. سرداری شمسه‌اش بی‌رنگ بود. خط شکستهٔ عکس هنوز روی شانهٔ چپ پدربزرگ بود. خطوط سایه‌دار و بی‌رنگ دست‌های پدربزرگ داشت شکل می‌گرفت. اما شازده باز عین خیالش نبود تا بلند شود و مثل آن روزها جلوش دست به سینه بایستد و مدام بگوید: بله قربان ... پدربزرگ داد زد: تو حتی از سر این یکی هم نگذشتی؟ و عصای دسته نقره‌یی‌اش را بلند کرد تا باز بزند روی قوزک پای نوه‌اش و نزد و گفت: درست است که من کلی از زمین‌هایم را فروختم تا خرج پدرسوختگی های پدرت را بدهم، اما تو، تف! مرا فقط به ده‌هزار تومان فروختی ...» (گلشیری، ۱۳۴۷: ۱۴-۱۵).

**۵-۱-۲-۲. مسخ**

مسخ، از مفاهیم دیگر گروتسک است که در این داستان به کار رفته است. شازده به ظاهر فرد بی‌کفایتی است که در مسابقهٔ اجدادی بی‌نصیب مانده است. او نه تنها مانند اجداد والامقام خود زن‌باره و قسی‌القلب نیست، بلکه از کشتن یک پرندهٔ کوچک هم هراس دارد و فخرالنساء در جای‌جای داستان این بی‌لیاقتی را به رخ او می‌کشد. او نمونهٔ مجسم یک انسان عصر مدرن است؛ زیرا در تنهایی که یکی از بزرگ‌ترین پیامدهای مدرنیته است (ر.ک: دماوندی و همکاران، ۱۳۹۱: ۴۱)، دست و پا می‌زند:

شازده فردی عقیم، مسلول و بازمانده از تباری ظالم و بی‌رحم است که از سویی، به‌ظاهر از خوی اجدادی خود بی‌نصیب مانده و از طرفی، به دنبال شناخت خود و دیگران سرگردان و سردرگم به هر آنچه پیرامون خود دارد، چنگ می‌زند- عکس‌ها، فخرالنساء، فخری، یادآوری خاطرات گذشته- اما به نتیجه‌ای نمی‌رسد. اگرچه به‌ظاهر پیروز میدان نیست، اما در حقیقت او وارث حقیقی و راستین خاندان احتجاب است و دارای همان خوی و خصلت، با این تفاوت که شکنجه‌های شازده مناسب با دنیای مدرن و با شگردهای مدرن است. اگر اجداد او آدم‌ها را می‌کشتند، لای دیوار می‌گذاشتند، داغ می‌کردند و یا در چاه می‌انداختند، شازده به آزار روح افراد دست می‌زند و آنان را از هویت فردیشان جدا می‌کند. او فخری را با مسخ کردن تبدیل به موجودی می‌کند که حیرت‌زده و مشوش در ارتباط‌های بین خود، شازده و فخرالنساء قرار می‌گیرد. او با زندانی کردن فخری و فخرالنساء و قطع ارتباط آنان با دنیای بیرون، آن‌هم در عصر مدرن، سخت‌ترین و سنگین‌ترین ضربه را بر روح آنان وارد می‌آورد. در واقع، او با کشتن روح آدم‌ها پیروز میدان مسابقهٔ اجدادی است. این تکانه به حدی است که فخری، دیگر

جایگاه خود را نمی‌داند و در شناخت خود دچار توهم و خیالات می‌گردد، خواننده نیز از شناخت او گیج می‌شود و این بی‌هویتی، زجرآورترین شکنجهٔ دنیای مدرن است.

«تا فخری بلند شود و لچکش را روی سرش بیندازد، پیشبندش را ببندد و میز را بچیند، و وقتی شازده دستش را شست و خشک کرد و داد زد: فخرالنساء! لچک را توی جیب فخری بگذارد، پیراهنش را عوض کند، روبه‌روی آینه بنشیند و تندتند صورتش را بزک کند، موهایش را شانه بزند، و برود توی اطاق غذاخوری روبه‌روی شازده بنشیند، شامش را بخورد و شازده که رفت بالا، فخری ظرف‌ها را جمع کند و بشوید، و فخرالنساء خودش را بزک کند و برود توی اطاق خواب تا شازده نیمه‌های شب پیدایش شود و آهسته بگوید: خوابی؟ ... این‌همه سرخاب روی لپ‌های چاقت نمال. تو باید یاد بگیری که مثل فخرالنساء خودت را بزک کنی، می‌فهمی؟ ... فخری گریه کرد و صورتش را که از کشیده‌های شازده گر می‌کشید میان دست‌هایش پنهان کرد» (همان: ۶ و ۲۸).

**۶-۱-۲-۲. ترس**

وحشت و ترس از عناصر مهم گروتسک است که در شازده احتجاب نمونه‌های بسیار دارد. فضاهای نمور و تاریک، شکنجه‌های وحشت‌آور محکومان؛ بستن دست آن‌ها از پشت و رها کردن در سیاه‌چال‌ها برای مدت طولانی، قراردادن محکومان غرق در خون در دست جلادان قسی‌القلب، که اگر محکوم خوابش ببرد آن ملعون با لگدی بیدارش کند، منظرهٔ فوارهٔ خونی که از گلوی محکومی بیرون می‌آید، کندن پوست سر محکومان، زنده زنده گچ گرفتن آدم‌ها در میان دیوارها، لذت بردن از رنگ خون و با دقت نگاه کردن محکومان غرق خون برای اینکه اعتبار اجدادیشان حفظ شود و تصویرهای خوفناک، هراس‌انگیز و رعب‌آوری که مو بر اندام خواننده سیخ می‌کند، صحنه‌های تأسف‌باری که فکر کردن به آن‌ها ذهن را پریشان می‌کند، چه رسد به دیدن آن‌ها. گلشیری با به کار بردن چنین تصاویر دهشت‌انگیز و خوفناکی، تمایلِ وجودی کاراکترهایش را به نیازهای شهوانی، خوی وحشی‌گری و شیطان‌صفتی خلاصه کرده است و با استفاده از این مفهوم گروتسک، وجود مخاطب خود را تحریک و درگیر اضطراب می‌کند و لرزه بر اندامش می‌نشاند. شازده با یادآوری چنین حقایقی از خاندان سفاک خود، می‌خواهد به شناخت دست پیدا کند، شناختی که تا زمان زنده بودن برای او حاصل نمی‌گردد. خواننده می‌تواند در پس این نفرت، وحشت و انزجار، راهی برای نجات زمانهٔ سقوط کرده بیابد و اگر خواهان دست‌یابی به واقعیت متعالی و تجربه کردن آن است، باید با چنین نگرش تاریکی مواجه گردد.

«هر روز باید یکی یا دو تا را سر برید، دو سه تا مرال و تک زد تا بشود شب اسب‌های پیشکشی را سوار شد و یا برعکس. اما نباید به یکیش عادت کرد، آن‌هم به دیدن خون. از رنگ خون خوشش آمد ... پدر می‌توانست مسابقه را ببرد. با یکی دو ساعت، کار چند سال اجداد والاتبار را بی‌سکه کرد. شوخی نیست، با یه فرمان ساده توانست یک خیابان آدم را به دم چرخ و دنده‌های تانک و زره‌پوش بدهد. خودت می‌گفتی. اما حیف که زود جا زد ... حتما یادش رفته بنویسد که چطور آن همه آدم را فرموده، زنده زنده، گچ بگیرند. حتماً یادش رفته بنویسد که چطور سر آن پسره را گوش تا گوش بریده ... دست محکوم را باید بست، آن‌هم از پشت. یک شب، یک هفته یا یک ماه توی سیاه‌چال کند به پا و زنجیر به گردن مأخوذ داشت. نور؟ شاید نور روزن طاق ضربی کافی باشد. این شعاع بی‌رنگ در آن سیاه‌چال نمور چه کار می‌تواند بکند؟ شاید تنها غبار بتواند مسیر نور را از ظلمت سیاه‌چال متمایز سازد ...» (گلشیری، ۱۳۴۷: ۴۲ و ۴۹ و ۶۷ ).

**۷-۱-۲-۲. زهرخند**

مفهوم دیگری که این داستان را به گروتسک نزدیک می‌کند، صحنه‌هایی است که موجب خندهٔ خواننده و یا کاراکترمی‌شود. این خنده‌ها به هیچ‌وجه به معنای حقیقی خنده نیست، بلکه نیشخند و یا خندهٔ تلخی است که بیشتر از آنکه شادی‌آفرین باشد، منزجرکننده و برانگیزانندهٔ نفرت مخاطب است:

«گفتم: فخرالنساء من دارم کلافه می‌شوم. آن‌همه عقربه روی صفحه‌ها تکان می‌خوردند. صدای تیک و تاکشان درهم و مداوم بود. سربازهای تفنگ به دست هم آمدند. فخرالنساء خندید. پا به زمین کوبید و سلام نظامی داد. عینک افتاده بود روی بینی‌اش. باز می‌خندید. چشم‌هایش خیس اشک شده بود. حتماً خم می‌شد و دست می‌زد روی دو رانش. دو بافهٔ مو روی سینه‌اش بود ... می‌خندید. صدای خنده‌اش میان آن‌همه تیک‌وتاک اوج می‌گرفت. فخری هم خندید. فقط لپ‌های چاقش تکان خورد ... خندید. با انگشتش زد به کاسهٔ بلور. صدای شکنندهٔ بلور در متن آن‌همه تیک‌وتاک مثل جرعهٔ آبی بود، آبی سرد. باز زد. صدا بلندتر بود ... در لابه‌لای آن همه فراش خلوت و خواجه‌باشی و شاطر و فریادهای کورشو، دورشو و زن‌های حرم و کنیزها که می‌ریختند توی حوض و کشتی می‌گرفتند ... لخت؟ جد کبیر، حتماً می‌خندید و خاطر انورش را انبساطی ... و سکه شاباش می‌کرده و زن‌ها و کنیزها که می‌ریختند روی هم، تودهٔ گوشت زنده و سفید تکان می‌خورده، می‌خندیده، درهم می‌رفته، با دست و پایی که گاه‌به‌گاه بیرون می‌مانده. تودهٔ گوشت که باز می‌شده باز جد کبیر شاباش می‌کرده. آن سو، پشت این همه، پدربزرگ ایستاده بود، یا نشسته؟» (همان: ۹-۱۰ و ۱۳).

**۸-۱-۲-۲. درهم‌ریختگی**

از ویژگی‌های هنری رمان شازده احتجاب، درهم‌ریختگی و بی‌نظمی رویدادهاست. وقایع گذشته‌های دور و نزدیک مانند موجی، در ذهن شازده تداعی می‌شود و هر بار ماجرایی تازه از زندگی پرنکبت خاندان او را به نمایش می‌گذارد و دوباره به آغاز داستان بازمی‌گردد. (ر.ک: میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۶۸۲-۶۸۳). این ویژگی از مشخصه‌های رمان جریان سیال ذهن است و تفاوت اصلی هنر و زندگی عادی هم در همین است؛ یعنی «زندگی همه تداخل و درهم‌ریختگی و آشوب است، و هنر همه تمایز و بازشناسی و گزینش» (آلوت، ۱۳۶۸: ۱۱۹). زندگی در عالم واقع، نظمی است که از درهم‌ریختگی و بی‌نظمی حاصل می‌شود و این هنرمند است که با درکنار هم نشاندن این درهم‌ریختگی، بی‌نظمی و آشوب، می‌تواند اثری خلق کند که نظم مطلق است. این همان معنای گروتسکی است که به نظم و هم‌آهنگی در هنر کلاسیک متعرض می‌گردد وآن را از مسیر منطقی و تعیین شده‌اش دور می‌کند (ر.ک: لوتر آدامز، یتس: ۱۳۹۴: ۲۸). این اوج به کارگیری گروتسک در شازده احتجاب است و اوج خلاقیت هنری گلشیری، نمایش زندگی در معنای واقعی و حقیقی آن؛ نمایش بی‌نظمی‌ای که عین نظم و هم‌آهنگی است و با این نمایش ترسی برانگیزانندهٔ احساس آگاهی و ادراک از ابعاد گوناگون و پیچیدهٔ تجربیات انسانی ارائه می‌دهد.

**۳. نتیجه‌گیری**

چنانکه گفته شد تمایل گلشیری به شیوه‌های جدید ادبیات او را به مطالعهٔ ادبیات ملل و فرهنگ‌های دیگر واداشت. وی با شناختی که از ادبیات جهانی به‌دست آورد به آفرینش و تحلیل ادبیات بومی پرداخت. بی‌تردید او را باید از برجسته‌ترین چهره‌های داستان‌نویسی ایران در قرن بیستم به شمار آورد که کار نویسندگان پیش از خود را در افقی تازه‌تر ادامه داد. رمان شازده احتجاب از آثار مهم اوست که توانسته مدرن‌گرایی نویسنده‌اش را به نمایش درآورد و وقایع روی داده برای چهار نسل از یک سلسله را با درهم‌آمیزی گذشته و حال به تصویر کشد. این رمان به دلیل کاربرد شگردهای جدید، زاویهٔ دید متفاوت و بدیع بودن شیوهٔ روایت، میدان گسترده‌ای برای بحث و بررسی دارد. آنچه در این پژوهش به آن پرداخته شد، بن‌مایه‌های گروتسک موجود در این داستان است، چنانکه با آوردن شواهد و قراینی این امر نشان داده شد. گروتسک، در این داستان با تکیه بر سه عنصر نماد، موقعیت و شخصیت به تصویر کشیده شده است؛ عدول از هنجارهای عادی و پذیرفته شده، مسخ-شدگی، برانگیختن خندهٔ تلخ و نفرت‌آور، جان بخشی به اشیاء، تصویر دیوانگی در معنای رمانتیک، ترسیم فضاهای تاریک، نمور، رعب‌آور، تشریح شکنجه‌های هولناک و نشان دادن مرگ تلخ با بهره‌گیری از استعاره و مجاز، تصویرهای گروتسکی

است که گلشیری در شازده احتجاب به کار گرفته است. تمام تصویرپردازی‌ها و فضاسازی‌ها در داستان، درون‌مایهٔ اصلی آن را، که مرگ و اضمحلال خاندان اشرافی و سلسلهٔ شازدگی احتجاب است، به ذهن مخاطب متبادر می‌کند. کارکرد گروتسک در رمان شازده احتجاب به دیدگاه کایزر نزدیک است و مفهوم گروتسک در آن تجربه‌ای منفی است که ترس و هراس‌انگیزی غیرمتعارف را به نمایش می‌گذارد و ما را به حضور شیطان که در واقع بخشی از زندگی است، سوق می‌دهد.

**پی‌نوشت‌ها**

۱. Sterne رمان‌نویس انگلیسی و نویسنده رمان معروف تریسترام شاندی، طنز بدیع و منحصر به فرد دارد و سرکشی از سنت‌گرایی و بی‌نزاکتی‌های این کتاب باعث شد شهرت زیادی به دست آورد (ر.ک: فرهنگ ادبیات جهان، زهرا خانلری، ۱۳۷۵: ذیل استرن).

۲. ر. ک: گفت‌وگوی گلشیری و ناصر زراعتی، نوامبر۱۹۸۹، گوتنبرگ، سوئد www.youtube.com

۳. الهی‌دان و فیلسوف آلمانی تبار مشهور و بزرگ‌ترین متکلم قرن بیستم آمریکا

۴. ر.ک: گفت‌وگوی هوشنگ گلشیری و ناصر زراعتی نوامبر ۱۹۸۹ گوتنبرگ www.youtube.com

۵. ر.ک: محمد فندرسکی، گروتسک در ادبیات www.morour.ir/index.php/dastan/2142-m-m

۶. کلاغ پرنده‌ای است با چهره‌ای چندوجهی و صفات متعدد که عمری طولانی دارد (ر.ک: محمد پارسانسب و مهسا معنوی، ۱۳۹۲). و به نظر می‌رسد در اینجا نمادی از دنیا باشد که دارای عمری دراز است و چند چهره.

**منابع**


آلوت، میریام (۱۳۶۸)، **رمان به روایت رمان‌نویسان**، ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس، تهران: نشر مرکز.

ایدل، له‌اون (۱۳۶۷)، **قصهٔ روانشناختی نو**، ترجمهٔ ناهید سرمد، تهران: شباویز.

بیات، حسین (۱۳۹۰)، **داستان‌نویسی جریان سیال ذهن**، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

پارسانسب، محمد، مهسا معنوی (۱۳۹۲)، «تطور بن‌مایهٔ کلاغ از اسطوره تا فرهنگ عامیانه»، فرهنگ و ادبیات عامیانه، شماره ۱، صص ۷۱- ۹۲.

تامسون، فلیپ (۱۳۹۰)، **گروتسک**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.

ثابت‌قدم، خسرو (۱۳۸۳)، «گروتسک در نثر ناباکوف»، **سمرقند**، شماره۳ و ۴، صص۲۰۱-۲۱۰.

حسینی، صالح، پویا رفوئی (۱۳۸۰)، **گلشیری کاتب و خانه روشنان**، تهران: انتشارات نیلوفر.

شیری، قهرمان (۱۳۸۷)، **مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران**، تهران: نشر چشمه.

ـــــــــــ (۱۳۹۵)، **جادوی جن‌کشی** (بررسی داستان‌های هوشنگ گلشیری)، تهران: انتشارات بوتیمار.

صابرپور، زینب، محمدعلی غلامی‌نژاد (۱۳۸۸)، «روابط قدرت در رمان شازده احتجاب»، **پژوهش زبان و ادبیات فارسی**، شماره دوازدهم، صص ۹۹-۱۲۴.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۴۷)، **شازده احتجاب**، تهران: زمان.

ـــــــــــ (۱۳۷۸)، **باغ در باغ**، تهران: انتشارات نیلوفر.

لوتر آدامز، جیمز، ویلسون یتس (۱۳۸۹)، **گروتسک در هنر و ادبیات**، ترجمهٔ آتوسا راستی، تهران: نشر قطره.

میرصادقی، جمال (۱۳۶۰)، **قصه، داستان کوتاه، رمان، مطالعه‌ای در شناخت ادبیات داستانی و نگاهی کوتاه به داستان‌نویسی معاصر ایران**، تهران: انتشارات آگاه.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶)، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، تهران: چشمه.

**منابع لاتین**

Bakhtin, M. (1984), **Problems of Dostoevsky's Poetic**. 2nd ed. Trans. Caryl Emerson Manchester and Minnesota: University of Minnesota Press, pp. 1-378

Cuddon, J. A. (2013), **A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, (ed. *Birchwood M., Velickovic, V., Dines, M. and Fiske,* S.), Blackwell Publishers.p.p.1-801

Harold, B. (2004), **The Grotesque**, edited and with an introduction by Harold Bloom, volume ed. Blake Hobby, pp. 1- 237

**سامانه‌ها**

گفت‌وگوی هوشنگ گلشیری و ناصر زراعتی، نوامبر ۱۹۸۹، گوتنبرگ، سوئد، ۱۳۹۶/۱۰/۶ https://www.youtube.com

**References**

Allott Miraiam (1989), **Novelists on the novel**, translated by Ali Mohammad Haghshenas, Tehran: Markaz publications.

Bakhtin, M. (1984), **Problems of Dostoevsky's Poetic**. 2nd ed. Trans. Caryl Emerson Manchester and Minnesota: University of Minnesota Press, pp. 1-378.

Cuddon, J. A. (2013), **A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, (ed. *Birchwood M., Velickovic, V., Dines, M. and Fiske,* S.), Blackwell Publishers.p.p.1-80.

Harold,.B. (2004), **The Grotesque**, edited and with an introduction by Harold Bloom, volume ed. Blake Hobby, pp. 1- 237.

Edel Leon (1988), **The Modern psychological novel**, translated by Nahid Sarmad, Tehran: Shabaviz publications.

Bayat Hosein (2011), **Storytelling stream of consciousness**, Tehran: Scientific and Cultural publications.

Parsanasab Mohammad, Manavi Mahsa (2013), The Evolution of the crow's theme from myth to folklore, **Folk culture and literature**, no: 1, pp. 71-92.

Thomson Philip (2011), **The grotesque**, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Markaz publications.

Sabetghadam Khosrow (2004), The grotesque in Nabokov's prose, **Samarghand** magazine, no: 3-4, pp. 201-210.

Hoseini Saleh, Rafouyie Pooya (2001), **Golshiri the writer and house of enlightenment**, Tehran: Niloofar publications.

Shiri Ghahreman (2008), **Schools of storytelling in Iran**, Tehran: Cheshmeh publications.

Shiri Ghahreman (2016), **The Magic of exorcism** (The study of Houshang Golshiri's stories), Tehran: Bootimar publications.

Saberpour Zeinab, Gholami nejad Mohmmad Ali (2009), Power relationships in The Prince Ehtejab, **Persian language and literature research**, no. 12, pp. 99-124.

Golshiri Houshang (1968), **The Prince Ehtejab**, Tehran: Zaman pubications.

Golshiri Houshang (1999), **Garden in Garden**, Tehran: Niloofar publications.

Luther Adams, James, Yates Wilson (2010), **The Grotesque in Art and literature**, translated by Atoosa Rasti, Tehran: Ghatreh publications.

Mirsadeghi Jamal (1981), **Story, short story, novel**, A study in the knowledge of fiction and brief look at the contemporary Iranian fiction, Tehran: Agah publications.

Mirabedini, Hasan (2007), **One hundred years of Iranian fiction**, Tehran: Cheshmeh.

**The Conversation between Houshang Golshiri and Naser Zera'ati** (1989), Gutenberg, Sweden, https://www.youtube.com