نقد شالوده شکنانهٔ رمان شازده احتجاب اثر هوشنگ گلشیری بر اساس نظریهٔ ژاک دریدا

الهام شیروانی شاعنایتی *
دکتر منیژه فلاحی **
دکتر رضا حیدری نوری ***

چکیده

در داستان‌های هوشنگ گلشیری به دلیل رویکرد متفاوت، به مرگ و زندگی نکات قابل بحث بسیاری می‌توان یافت. این مقاله به بررسی داستان «شازده احتجاب» هوشنگ گلشیری از دیدگاه نقد شالوده‌شکنانه پرداخته است. نقد شالوده‌شکنی بر اساس نظریهٔ دریدا شکل گرفت. ابتدا در فلسفه و بعد در نقد ادبی به کار رفت. پایهٔ نقد شالوده‌شکنی بر یافتن تقابل‌های دوتایی و بحث بر سر آن‌ها برای یافتن موارد تناقض و در نهایت رد پیش فرض‌های پذیرفته شده است. نتیجهٔ این جستجوها تردید در باورهای پذیرفته‌ای شده‌ای است که پیشاپیش بدیهی دانسته می‌شود. از نظر دریدا، معنای ثابت و قطعی برای کشف‌کردن متن وجود ندارد. آنچه در متن وجود دارد، یک بازی رو به گسترش از معانی است که واند ثابت و قطعی شود.

تقابل در رمان «شازده احتجاب»، بر پایهٔ تضاد بین مرگ / زندگی است. شازده با هرچه در ارتباط است به مرگ منتهی می‌شود و فخرالنساء با مطالعه و تلاش برای خودشناسی به دنبال زندگی است، در نهایت و بر اساس نظریهٔ شالوده‌شکنی دریدا، دو قطب مرگ/ زندگی می‌تواند در کنار یکدیگر معنا پیدا کنند و هیچ کدام بر دیگری برتری ندارند.

واژه‌های کلیدی

نقد ادبی، شالوده‌شکنی، ژاک دریدا، شازده احتجاب، هوشنگ گلشیری

---

* دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد ساوه، دانشگاه آزاد اسلامی، ساوه، ایران.
**استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ساوه، دانشگاه آزاد اسلامی، ساوه، ایران. (نویسنده مسوول)
*** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ساوه، دانشگاه آزاد اسلامی، ساوه، ایران.
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۲۷ تاریخ پذیرش:۱۳۹۸/۱۲/۱۸

مقدمه

در نیمهٔ دوم قرن بیستم نظریهٔ ساختارگرایی فردیناند دو سوسور (۱۹۱۳-۱۸۵۷) تغییری در زبان شناسی ایجاد کرد. او تعریف متفاوتی از نشانه ارایه داد.

«سوسور نشانه را رابطهٔ میان دال و مدلول تعریف کرد؛ دال آن بخش از نشانه است که به صورت قراردادی در زبان به کار می‌رود و هر دالی مصداقی در دنیای بیرون است که مدلول نامیده می‌شود؛ مثلاً، واژهٔ «درخت» دالی است که به موجودی در طبیعت دلالت می‌کند که مدلول آن است. به عقیدهٔ سوسور، هر دالی به مدلول خاصی دلالت می‌کند و در واقع میان دال‌ها و مدلول‌ها رابط یک به یک وجود دارد.» (خبازی کناری، ۱۳۹٦: ۷٦)

این نظریه به پیدایش مکاتبی چون فرمالیسم روسی و نئوفرمالیسم در ادبیات و نقد ادبی منجر شد. در سال ۱۹٦۷ جان بارت بیان کرد که شیوهٔ عرفی و رایج ادبی فرسوده شده است و در اثر کاربرد زیاد جذابیت خود را از دست داده است. او مرگ زودرس ادبیات رایج را اعلام کرد. این ادعا پساساختارگرایی، ساختارشکنی یا شالوده‌شکنی نام گرفت

«از چهره‌های معروف مکتب ساختارشکنی، می‌توان از ژاک دریدا (۱۹۳۰) نام برد. او با نقد نظریهٔ سوسور، رابطهٔ یک به یک میان دال و مدلول را رد کرد و عنوان کرد که دال بر مدلولی ثابت دلالت نمی‌کند، بلکه هر دال در نزد افراد مختلف دارای مدلول‌های مختلف است.» (خبازی کناری، ۱۳۹٦: ۷)

از سویی، رمان هم در قرن بیستم دچار تغییرات اساسی شد. «پیشرفت‌های همه جانبهٔ غرب در قرن بیستم و تحولاتی که در تمامی عرصه‌های هنری، به ویژه بعد از جنگ جهانی دوم به وجود آمد، ادبیات و محافل ادبی را بیش از همه تحت الشعاع قرار داد. شالوده‌شکنی و سنت‌زدایی در مسایل صنعتی، فرهنگی، هنری و...، روز به روز مورد تشویق و حمایت قرار گرفت، در این راستا عده‌ای از نویسندگان فرانسوی دست به خلاقیت‌هایی زدند که به شکل گیری رمان نو انجامید.» (اسداللهی، ۱۳۷۹: الف/٤) در ایران نیز در دهه چهل شمسی عده‌ای از نویسندگان با رها کردن بنمایه‌ها و مضامین اخلاقی و اجتماعی، به دنبال صناعت‌پردازی و

رسیدن به ساختارها و سبک‌های تازهای در داستان نویسی بودند. هوشنگ گلشیری در رمان «شازده احتجاب» با اتکا بر تجربه‌های نوین ادبی و نبوغ و خلاقیت ذاتی، در فرم و محتوای داستان گامی فراتر از شیوه‌های معمول برداشته است.

بیان مساله و سوالات تحقیق

ساختارشکنی در تلاش برای کشف الگوها و نظامی از روابط و پیوندها برای ارزیابی مفاهیم، حرکت از زبان به ادبیات و تحلیل ژرف شناسانهٔ آثار ادبی، الگوهای مناسبی را برای بازخوانی و نقد آن‌ها به دست می‌دهد.

امروزه ضرورت نگاه نو به تفاسیر کهنه و عدم پرداختن به نقد یک سویهٔ متن بسیار مورد توجه است. در ساختارشکنی متن برای آن‌که تظاهر کند معنای پایداری خلق کرده است سرپوش‌هایی را به کار می‌گیرد که ساختارشکنی و هنر دیگرگونه نگریستن، می‌کوشد این سرپوش‌ها را هویدا کند و از هم بگسلد. بازی بی‌پایان دال‌ها، تقابل‌های دوگانه، عدم قطعیت متن از نظریات مهم دریداست که بدین گونه قابلیت‌های ادبیات فارسی برای آزموده شدن از طریق این نظریه نشان داده می‌شود.

این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی(کتابخانه‌ای) به بررسی نقد شالوده‌شکنانهٔ رمان «شازده احتجاب» می‌پردازد و در پی پاسخِ به این پرسش‌ها است:

۱ـ آیا رمان «شازده احتجاب» را می‌توان بر اساس نظریهٔ نقد شالوده‌شکنانهٔ دریدا نقد کرد؟

۲ـ تقابل‌های دوگانهٔ رمان «شازده احتجاب»، بر اساس نظریهٔ دریدا کدام‌اند؟

هداف و ضرورت تحقیق

هدف ساختارشکنی، بازسازی و بازیابی متن، آشکارساختن تناقض‌های حاضر در متن است و دریدا معتقد است که چیزی خارج از متن نیست. دریدا با به چالش کشیدن آرای نظام یافته‌ای از نشانه‌ها در قالب تقابل‌های دوگانه، بازی بی‌پایان دال‌ها، بحث تعدد تعابیر و چند

معنایی بودن متن و مواردی چون آن، شالوده‌های عقل گرا و خردمدار را در هم ریخت و عنوان کرد که هرگز نمی‌توان به معنای نهایی و مدلول غایی در یک متن دست یافت. زیرا هر متنی توانایی این را دارد تا در یک زمان مشخصی معنی‌های گوناگون و متضادی را در متن بیافریند.

در پژوهش حاضر، با هدف بررسی نظریهٔ ژاک دریدا، تقابل‌های دو گانهٔ رمان «شازده احتجاب» مورد بررسی قرار گرفته است. بر اساس این نظریه، هیچ یک از دو قطب مرگ / زندگی در رمان، بر دیگری برتری ندارد، بلکه در کنار یکدیگر معنا پیدا می‌کنند و تکمیل کنندهٔ یکدیگرند.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ ساختارشکنی و ساختارشکنی در رمان فارسی، مقالاتی به چاپ رسیده است که به بعضی از آن‌ها اشاره می‌شود.

ـ «دریدا و ساختارشکنی»، دکتر محمود خاتمی، بهار و تابستان۱۳۸٦، شمارهٔ چهارم و پنجم، فصلنامهٔ فلسفی، عرفانی و ادبی، سال دوم، صص۲۱۳-۲۲۳.

ـ «نقد شالوده شکنانهٔ دو داستان از بیژن نجدی، روز اسب ریزی و شب سهراب کشان»، دکتر حمید عبداللهیان و فرنوش فرهمند، بهار۱۳۹۱، شمارهٔ ۷۲، فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، صص ۵۳-۷۱.

ـ «بازخوانی داستان شیر و گاو کلیله و دمنه بر اساس نظریهٔ ساخت شکنی»، دکتر جواد دهقانیان، بهارو تابستان۱۳۹۰، شمارهٔ ۳۱ و ۳۲، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال هشتم، صص۹۷-۱۱٦.

ـ «تحلیل تقابل‌های دوگانه در مجموعهٔ جایی دیگر، گلی ترقی»، دکتر محمد حسن حسن زاده نیری، زهرا علی نوری، تابستان۱۳۹۵، شماره دوم، ادبیات پارسی معاصر، سال ششم، صص۱-۲٦.

ـ «فضای داستان شازده احتجاب از منظر نقد مضمونی»، دکتر محمدعلی خزانه دارلو، ۱۳۹۲، شماره ۲۵، مجلهٔ ادب پژوهی، صص۹-۳۱.

آن گونه که مشاهده می‌شود تاکنون کسی به بررسی رمان «شازده احتجاب» از دیدگاه ساختارشکنی براساس نظریهٔ دریدا نپرداخته است و پژوهش حاضر، با نگاهی نو به نظریهٔ تقابل‌های دوتایی دریدا، مرگ / زندگی در رمان و عدم قطعیت اثر و هم‌چنین ابهام و پیچیدگی‌های متن پرداخته است.

۲ـ چارچوب نظری پژوهش: مولفه‌های رمان ساختارشکن بر اساس نظریه دریدا

داستان‌های هوشنگ گلشیری (۱۳۱۶-۱۳۷۹) نویسندهٔ توانای معاصر از جهاتی چند، قابل توجه هستند. در داستان «شازده احتجاب» او، رویکردهای نقد جدید را می‌توان یافت. عکس نظر رایجی که در بحث‌های جدید به چشم می‌خورد هر رویکردی را نمی‌توان بر هر اثری تحمیل کرد؛ خود متن بیشتر از همه تعیین می‌کند که با چه دیدگاهی نقد شود. بر اساس این دیدگاه، داستان «شازده احتجاب» هوشنگ گلشیری قابلیت نقد ساختارشکنی را دارد که در بحث‌های بعدی، بیشتر توضیح داده خواهد شد. اکنون برای روشن شدن بحث به ویژگی‌ها و اصول نظریهٔ شالوده‌شکن‌ها می‌پردازیم.

تاریخچهٔ نقد شالوده شکن (Deconstruction)

ژاک دریدا (Jacques Derrida) در ۱۵ ژوئیه ۱۹۳۰ در ابیار نزدیک الجزیره به دنیا آمد. در «اکول نرمال» پاریس ادبیات و در دانشگاهٔ یل ادبیات تطبیقی درس داد. «او آرزوی نوشتن رمان داشت و در پی این پرسش که «ادبیات چیست؟» کار فلسفی را آغاز کرد، سپس پرسید: «نوشتار چیست؟» و همین پایهٔ نگارش کتاب دربارهٔ گراماتولوژی شد؛ سپس به سودای رمان بازگشت و «آوای عزا» و «کارت پستال» را هم‌چون رمان‌هایی نوشت.» (احمدی: ۱۳۷۷: ۳۸۳) وی در ۸ اکتبر ۲۰۰٤ در بیمارستانی در پاریس درگذشت.

یکی از مکتب‌های نقد جدید که در قرن بیستم متداول شد، رویکرد شالوده‌شکنی است که

در ادبیات فارسی به ساختارشکنی یا ساخت شکنی هم ترجمه شده است. «شالوده‌شکنی یکی از شاخه‌های نظریهٔ پساساختارگرایی است. این اندیشه در سال ۱۹٦٦، به وسیلهٔ ژاک دریدا در مقالهٔ «ساخت، نشانه و بازی در علوم انسانی» مطرح شد.» (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۸۲) نظریات دریدا در اندیشه‌های زبان شناسانهٔ سوسور ریشه داشت. «دریدا آن را به عنوان روشی برای نقد ادبی بلکه به عنوان راهی برای خواندن انواع متون ارایه کرد تا با آن بتوان پیش فرض‌های متافیزیکی تفکر غرب را آشکار کرد و مورد تردید قرار داد.» (ابراهام، ۱۹۹۹: ۵۹)

ابتدا این نظریه، برای بازخوانی آثار فلسفی به کار گرفته شد و هدف آن بررسی مجدد فلسفهٔ غرب بود. «اندیشه‌های دریدا در دههٔ ۱۹۷۰ تأثیر فراوانی بر نقد آثار ادبی گذاشت. نظریه‌های دریدا توجه منتقدان ادبی امریکا را به خود جلب کرد. کسانی مثل باربارا جانسون (Barbara Johnson) و هیلیس میلر (Hillis miller)) به نقد شالوده‌شکنانهٔ آثارادبی پرداختند.» (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۹۰)

اصول نظریهٔ شالوده‌شکنی

برخلاف آن چه در ابتدا از اصطلاح شالوده‌شکنی برداشت می‌شود، این روشِ نقد به معنای ویران کردن متن نیست. «هدف، آن نیست که متن را فاقد معنا نشان دهد بلکه می‌خواهد تحلیل نزدیک‌تری از آن ارایه دهد. دریدا معتقد است که در جریان خواندن، معناهای بی‌شمار تولید می‌شوند که وجود یک معنایِ ثابت و نهایی را رد می‌کند. یعنی متن، در جریانِ خواندن، شالوده‌شکنی می‌شود و ساختار متافیزیکی آن شکسته می‌شود.» (احمدی، ۱۳۷۲: ۳۸۷) در این رویکرد، نشان داده می‌شود که هیچ‌گونه ساختار معنایی منسجمی بر متن حاکم نیست و هر متنی با خود در تعارض است. در نظر دریدا «چیزی خارج از متن نیست.» (Derrida,1977a: 77)

جاناتان کالر در تعریفی ساده، شالوده‌شکنی را به این ترتیب معرفی می‌کند: «ساخت شکنی نقد تقابل‌های دوگانه، سلسله مراتبی است که ساختار تفکر غربی را تشکیل داده‌اند: درون / بیرون، روان / تن، حقیقی / استعاری، گفتار / نوشتار، حضور / غیاب، طبیعت / فرهنگ،

صورت / معنا. ساخت‌شکنی یک تقابل یعنی نشان دادن این‌که این تقابل طبیعی و اجتناب‌ناپذیر نیست؛ بل سازه‌ای است ساختهٔ گفتمان متکی بر آن تقابل و نشان دادن این که در یک اثر ساخت شکنانه باز یک سازه است ـ اثر نمی‌خواهد آن را نابود کند بلکه می‌خواهد ساختار و کارکردی متفاوت بدان ببخشد.» (کالر، ۱۳۸۲: ۱٦۸)

دریدا در کتاب نوشتار و تفاوت شالوده‌شکنی را روشی از خواندن که باید آنچه را که نویسنده «نمی‌داند که در حال گفتن آن است.» (دریدا، ۱۳۹٦: ۲۲۵) کشف کند.

کریستوفر نوریس (Kristofer Nouris) نیز در همین زمینه معتقد است که «نقد سنتی به ثبوت معنا در متن اعتقاد دارد در حالی که شالوده‌شکنی معتقد است معنا به وسیلهٔ خواننده آفریده می‌شود و قواعد پیشین، نامعتبر است.» (نوریس، ۱۳۸۸: ۲۳)

دریدا معتقد است یکی از راه‌های برون رفت از تفکر متافیزیک سنتی (تقابل‌های دوتایی) فروپاشی تقابل‌های دوتایی است. یکی از با اهمیت‌ترین این تقابل‌ها که نقش محوری در تفکر سنتی غرب دارد، تقابل حضور (Presence) در برابر تقابل غیاب (Absence) است. دریدا بحث می‌کند که در کل تفکر غرب، معنای هستی همیشه در گرو حضور بوده و تمامی این واژه را در بردارد. این بحث با تفکر مارتین هایدگر (Martin Heidegger) (۱۹۷٦-۱۸۸۹) فیلسوف آلمانی آغاز شده است.

دریدا بحث خود را این‌گونه ادامه می‌دهد که مفاهیمی چون خیال (Imagination) و استعاره (Metaphor)، بازی درون متن را ممکن می‌سازند. دریدا به نقل از کانت بیان می‌کند که خیال یک عامل قدرتمند برای آفرینش است. «در آفرینش زیبایی، عقل در خدمت خیال است اما، خیال در خدمت عقل نیست. زیرا آزادیِ خیال بر این واقعیت تأکید دارد که بدون مفهوم به شاکله‌سازی می‌پردازد.» (Derrida،1987: 102) به‌نظر دریدا برای درک عمل آفریننده، شخص باید خود را به درون آزادی شاعرانه که امری نامریی است، بازگرداند. به عقیده او خیالِ آفریننده چیزی جز استعاره نیست. به این ترتیب در نگاه دریدا مفاهیمی چون خیال و استعاره درون متن، مفهوم متعین حضور را به بازی حضور و غیاب مبدل می‌کنند.

شیوهٔ نقد شالوده‌شکنی

دریدا اساس کار خود را به صورت زیر، تشریح می‌کند.

پایهٔ اساسی در شالوده‌شکنی، بر یافتن تناقض در متن است. با یافتن تناقص می‌توان مفهوم سخن نویسنده را بیشتر درک کرد و حتی حرف‌های نهفتهٔ او را آشکار کرد.

دریدا معتقد است که هر متن دوگانه است، همواره دو متن در یک متن وجود دارند: «دو متن، دو دست، دو نگاه، دو گونه شنیدن، با همند و در عین حال تنهایند.» (Derrida,1977a: 77)

در خوانش شالوده‌شکنانه دو هدف عمده وجود دارد که ممکن است هر دو یا یکی از آن دو به دست آید:

«الف: آشکار کردن عدم قطعیت متن. متن از یک سلسله معناهای متناقص و احتمالی تشکیل شده است. بنا بر این باید مراحل زیر را طی کرد. ۱) توجه به تمامی تغییراتی که دربارهٔ اجزای داستان مثل شخصیت، صورخیال، نماد و... وجود دارد. ۲) نشان دادن چگونگی اختلاف این تعابیر. ۳) نشان دادن این‌که این اختلاف تعابیر جدیدی ایجاد می‌کند که آن‌ها نیز با هم در اختلاف‌اند. ٤) یافتن سوالاتی که برخلاف تلاش متن به آن‌ها پاسخ داده نمی‌شود.» (تایسن، ۱۳۸۷: ۲٥٤)

در این روش، مشخص می‌شود که متن، تنها آنچه معنایی را که مخاطب به آن رسیده، نیست و به صورت قطعی نمی‌توان یک معنا برای آن در نظر گرفت.

«ب: آشکار کردن عملکردِ پیچیدهٔ ایدئولوژی که متن را ساختهٔ متن از آن دفاع می‌کند و توجه اصلی در این روند، پیدا کردن محدودیت‌های ایدئولوژی متن است. بدین منظور باید به دنبال معانی‌ای بود که با درون مایهٔ اصلی متن در تضادند. این تضادهای معانی حاصل نزدیک شدن دو سوی تقابل‌های دوتایی بهٔ یکدیگر است. در واقع این دو قطب در برابر یکدیگر نیستند بلکه با یکدیگر مشترکاتی دارند و مکمل یکدیگرند. راه عملی در این قسمت به این ترتیب است:

الف) پیدا کردن تقابل‌های دوتایی و چگونگی برتری یکی بر دیگری

ب) نشان دادن درون مایه و ایدئولوژی متن بر اساس برتری یکی از دو قطب تقابل یافتن شواهدی در متن که با سلسله مراتب تقابل دوتایی در تضادند. (فروپاشی تقابل)

ث) نشان‌دادن محدودیت ایدئولوژی متن بر اساس تضادها و این‌که قطب‌های تقابل مکمل یکدیگرند نه متضاد.» (تایسن، ۱۳۸۷: ۲۵٤)

۳ـ یافته‌های علمی پژوهش: بررسی نقد شالوده‌شکنانه بر اساس نظریه دریدا در شازده احتجاب

معتقدیم، رمان «شازده احتجاب» بر اساس نظریهٔ ساختارشکنی دریدا شکل گرفته است که به شرح هر یک مبادرت خواهد شد.

هوشنگ گلشیری متولّد ۱۳۱٦ در اصفهان است. رمان شازده احتجاب در سال ۱۳٤۸ برای نخستین بار توسط انتشارات نیلوفر چاپ شد. هوشنگ گلشیری در شازده احتجاب با یاری گرفتن از ساختار غیر خطی، برای باز آفرینی وقایع، دیدگاه تازه‌ای از خود نشان داد، این امر او را از نویسندگان معاصر دیگر مشخص کرد؛ «گلشیری در گروهی از داستان نویس‌ها قرار می‌گیرد که به خصوصیت‌های فردی و روانی در داستان‌هایشان بیشتر از وضعیت و موقعیت‌های اجتماعی و سیاسی اهمیت می‌دهند و شخصیت‌ها و آدم‌های داستان، بیشتر از نظر روان شناختی و خصوصیت‌های خلقی مورد بررسی قرار می‌گیرند تا مسایل زیستی و محیطی و اجتماعی آن‌ها. از این رو، شخصیت‌های داستان‌های او کمتر نمونهٔ نوعی گروه و طبقه خاصی هستند.» (میرصادقی، ۱۳۸٦: ۲۸۵-۲۸٦)

خلاصهٔ رمان

شازده احتجاب داستان اضمحلال و فروپاشی خاندان قاجار است. شخصیت اصلی داستان یکی از شازده‌های عقیم این خاندان است. او در اتاقی که بوی نان می‌دهد و دیوارهایش پر از عکس‌های موریانه خوردهٔ اجداد و نیاکانش است، با یادآوری ظلم و ستم‌های اجدادی‌اش و هم‌چنین ستمش به فخرالنساء، همسر با کمالاتش، آرام آرام جان می‌دهد.

الف) قدم اول در ساختارشکنی هر متن یافتن تقابل‌های دوگانه‌ای است که از طریق آنها درون مایهٔ اثر شکل می‌یابد. در رمان شازده احتجاب که این تقابل‌ها عمدتاً به شفاف‌سازی شخصیت راوی می‌انجامد تقابل بین مرگ / زندگی است. شازده احتجاب در آخرین شب زندگی‌اش خاطرات خانوادگی خود را به یاد می‌آورد و نویسنده در بطن این خاطرات به شرح خونریزی و ستم اجداد شازده می‌پردازد.

در طول ادوار مختلف خوانندگان و منتقدان بر این باور بوده‌اند که مضمون غالب در شازده احتجاب مرگ است.

فخری، مستخدم شازده تنها کسی است که در آخر داستان با شازده است و شاهد مرگ فخرالنساء، همسر شازده نیز هست. فخرالنساء زنی کتاب خوان است و دلش می‌خواهد که زندگی اش رو به درستی برود، صاحب فرزند شود، آب حوض را بکشد به گلدان‌ها آب دهد. او با کوک‌کردن ساعت‌های جدّ کبیر، شازده را زمان‌های از دست رفته می‌اندازد، او با تسلّط خاص خود بر شازده بر نقاط ضعف خاندان و تبار او انگشت می‌گذارد و گویی بر تاریخچه زندگیشان تازیانه می‌زند. فخرالنساء که خود قربانی جور و ستم این خاندان است، سرانجام شازده را به پوچی زندگی خود و اجدادش آگاه می‌کند. در این جا مطرح شد که شازده با حبس فخرالنساء در خانه و عدم توجه به او و هم‌چنین یادآوری ظلم و قتل‌های اجدادش و هم‌چنین عقیم بودنش مرگ را یادآور است و فخرالنساء با تلاشش برای زندگی، کتاب خواندن که خود نشانی از تلاش برای خودشناسی است زندگی را می‌جوید.

ب) دریدا معتقد است که باید اندیشید چه کسی در متن سخن می‌گوید؟ رمان «شازده احتجاب»، چند روایت کننده دارد: یک روایت کننده گلشیری به عنوان نویسنده داستان است. دیگری شازده احتجاب و سومی فخری. بخش‌های مختلف داستان از زبان این راویان نقل می‌شود.

روایت شازده احتجاب با راوی دانای کل محدود به ذهن شازده آغاز می‌گردد: «شازده توی همان صندلی راحتی‌اش فرو رفته بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد.» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۷)

اما گلشیری در ذهن شخصیت‌ها رسوخ می‌کند و روایت را به آنها می‌سپارد. در این داستان، مدام باچرخش زاویه دید روبه روییم. روایت از دانای کل به اول شخص مفرد یعنی شازده احتجاب تغییر می‌یابد. محرکِ تداعی ذهن شازده، آواز جیرجیرک‌هاست: «آواز جیرجیرک‌ها نخی بی‌انتها بود، کلافی سردرگم که در تمامی پهنه شب ادامه داشت؛ شاید لای علف‌های هرز باغچه باشند،... گفتم: «فخری این پرده‌ها را کیپ بکش...» (گلشیری: ۹) و این روایت ادامه دارد تا آنجا که فعل «گفتم» آشکار می‌کند ـ همان‌گونه که به نظر رسیده بود ـ راوی شازده احتجاب است که داستان را از زاویه دید اول شخص روایت می‌کند و این چرخش روایت هم‌چنان ادامه می‌یابد. در تمام این زاویه دیدها خواننده با شازده، فخرالنساء و فخری احساس همدردی می‌کند.

شازده احتجاب با هر چه در ارتباط است به نوعی به مرگ یا کشتن ختم می‌شود. شازده، مراد پیر و مچاله را نمادی از مرگ می‌داند: «شازده جون، غلامرضا خان عمرش را داد به شما؟» (گلشیری: ۱۷) مراد آن قدر خبر مرگ برای شازده احتجاب می‌آورد که در جایی شازده احتجاب به او می‌گوید: «مراد خان، تازگی‌ها کی مرده، هان؟» (گلشیری: ۵۹)

مادری فرزندش را نزد جد کبیر می‌آورد و از نافرمانی پسر کوچکش، شکایت می‌کند، جدکبیر میرغضب باشی را صدا می‌کند و برای اولین بار می‌گوید سر بچه را نبر، اما میرغضب باشی که تا حالا کلمهٔ «نبر» را از جد کبیر نشنیده سر او را می‌برد. «نبر، میرغضب!» میرغضب هم می‌برد و سر بریده را می‌اندازد جلوی پای جد کبیر. شازده گفت: «هیچ میرغضبی تا آن روز نشنیده بود : نبر...» (گلشیری: ٦٨)

پدربزرگ، خفیه نویس را برای این‌که چند بار درست نمی‌بیند، گچ می‌گیرد. «پدربزرگ وقتی می‌فهمد دستور می‌دهد که همین جا، روی این بلندی گچش بگیرند تا همه چیز را درست ببیند و به عرض برساند.» (گلشیری: ۸۱)

با توجه به این موارد، مخالفتی با کشتار عجیب خاندان شازده احتجاب در ذهن خواننده شکل می‌گیرد:

«دست محکوم را باید بست، آنهم از پشت. یک شب، یک هفتهٔ یک ماه توی سیاه‌چال، کند به پا و زنجیر به گردن، مأخوذ داشت. نور؟ شاید نور روزن طاق ضربی کافی باشد... شلاق باید زد... دو انگشت جلاد در بینی محکوم است... جلاد خنجر را می‌گذارد روی گلوی محکوم و ما منتظر فواره خون می‌نشینیم...» (گلشیری: ۸٤-۸۵)

شازده احتجاب در ظاهر نمی‌تواند خون بریزد، اما در واقع اگرچه خود را از ظلم و شقاوت اجدادش بری می‌داند لیکن رفتار جنون آمیزش با فخری، به خصوص در لحظات احتضار فخرالنساء و در مقابل جسم بیجان او، بیان‌گر همان قساوت و بیرحمی‌های جد کبیر و پدربزرگ است. این‌گونه رفتار، افزون بر ظلم و سبعیت دهشتناک خاندان شازده که در خاطرات او متجلی می‌شوند، جوی شوم، عبوس و هولناک را بر سراسر رمان حکمفرما می‌کند. به عنوان نمونه، فخرالنساء در طبقهٔ بالا بیمار است و شازده از فخری، خدمتکار خانه می‌خواهد که بلند بخندد تا فخرالنساء بشنود. «گفت: «یاالله، غش‌غش بخند، می‌خواهم صدایت را بشنود.» (گلشیری: ٦۹)

گویی شازده، مرگ را نزدیک می‌بیند و هراس آن، او را وادار کرده تا عکس‌ها را ببیند و زندگی‌اش، ستم‌های خود و اجدادش را مرور کند.

اکنون تقابل مرگ / زندگی طرح ایدئولوژیک داستان را آشکار می‌کند. داستان در تلاش است تا هراس از مرگ را در مقابل زیبایی‌های زندگی قرار دهد. شواهدی که خود متن دربارهٔ این درون مایه ارایه می‌دهد، ما را در درک بهتر ایدئولوژی که باعث پدید آمدن اثر شدهٔ اری می‌کند، تاکنون مرگ، قطب برتر داستان است. اما ناگهان قطب زندگی بر مرگ برتری می‌یابد. با تمام بلاهایی که شازده احتجاب به سر فخرالنساء می‌آورد، زندگی با تمام آمال و اشتیاقش، مخفیانه در دنیای فخرالنساء رخنه کرده است. او در پی زندگی است و به زندگی امید دارد. او، کتاب می‌خواند، شازده از خانه که بیرون می‌رود، در را روی او قفل می‌کند. «وقتی می‌رود بیرون در را قفل می‌کند. پس اقلاً یکی را بیاورد که با من هم‌زبان باشد...»(گلشیری: ٦۰)

«آب حوض را تازه کنم. آن همه آب. توپی‌اش محکم شده بود. یک زن، دست تنها! سطل

سطل آب‌ها را ریختم توی باغچه. ماهی‌ها را ریختم توی لگن چقدر ماهی! ...» (گلشیری: ٦٠)

فخرالنساء به آسمان نگاه می‌کند و باران را می‌جوید تا شاید حوض را پر از آب کند. واژهٔ آسمان اغلب برای مفهوم مطلق آرزوهای بشری به کار می‌رود.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ج۱، ۱۹۷–۱۹٦) «اگر یک تکه ابر توی آسمان می‌بود شاید چند قطره باران توی حوض می‌ریخت.» (گلشیری: ۹۰)

او حتی دلش نمی‌خواهد در خانهٔ اجدادی شازده احتجاب بمیرد. «گفت: ... هیچ دلم نمی‌خواهد اینجا بمیرم. کاش شازده، یک خانه دیگر می‌گرفت.» (گلشیری: ۸۷)

خواننده داستان از خود می‌پرسد چرا شازده فخرالنساء را شکنجهٔ روحی می‌دهد؟ اگر او را دوست دارد، چرا این‌گونه رفتارهای ناشایست می‌کند، در را به روی او قفل می‌کند، زمانی که او سرفه می‌کند، از فخری می‌خواهد تا غش غش بخندد؟ بر اساس توصیف درون متن، فخرالنساء، قهرمان زن داستان، در میان سایراشخاص داستان شخصیتی متمایز و برجسته است. او از یک سو با خطوط ظریف و مینیاتوری صورتش، با چشم‌های گیرا، اندام باریک و رنگ سفید چهره و دست‌هایش، برای شازده زیباست، «اما فخرالنساء تنها طرحی بود بیرنگ. مثل همان زن‌های مینیاتوری که دور تا دور تالار کشیده بودند. ایستاده زیر بید مجنون یا نشسته کنار جوی با موهای افشان و جام به دست.» (گلشیری: ۵۷) از سوی دیگر فخرالنساء تنها شخصیت فرهیختهٔ داستان به نظر می‌رسد. او در میان افراد سنگدل و بیرحم، شهوتران و لذت‌پرست یا فرمان‌بردار و منحوس، تنها انسان متفکری است که برای شناخت خود و اعضاء خانواده‌اش، تاریخ نیاکان ظالمش را مطالعه می‌کند، آنها را به تمسخر «اجداد و الاتبار» می‌خواند، سرسختانه به باد انتقادشان می‌گیرد و با طنز تلخ و گزنده‌اش اعمال پست و خویشتن‌پرستی آن‌ها را مسخره می‌کند. «شازده به انگشت‌های سفید و کشیده فخرالنساء نگاه کرد. چهار انگشت فخرالنساء روی لبه میز بود. و دست دیگر...؟ و شازده فهمید که پشت آن کتاب قطور پنهان است. گفت: ـ چه کتابی است؟ ـ خاطرات جد و الاتبارمان. ـ شما، شما این چیزها را می‌خوانید که چی؟ ... ـ ببینید اگر بخواهیم خودمان را بشناسیم باید از اینجاها شروع

کنیم، از همین اجداد... ـ باور کنید این جد کبیر فقط از بابت بواسیر مبارکش ناراحت بوده: یک روز خونریزی دارد، یک روز باید عمل بکنند، یک روز حکیم ابونواس سواری را قدغن کرده است و یک روز باید مسهل خورد یا در اندرونی، پنهان از چشم عمله خلوت، شراب نوشید تا بلکه بواسیر راحتش بگذارد. همه‌اش همین است.» (گلشیری: ۳۷) فخرالنساء با مطالعه به خودشناسی می‌اندیشد، خودشناسی بدون گوش چشمی به زندگی چگونه امکان‌پذیر است؟

او اگرچه همسر شازده و قربانی ظلم و ستم خاندان اوست، اما به دلیل برتری احساس و اندیشه‌اش، زنی دست‌نیافتنی جلوه می‌کند و شازده که از درک و فهم ذهنیات او ناتوان می‌ماند، مقهور قدرت معنوی اومی شود. فخرالنساء که نامش نشان‌گر مقام شامخ او در میان زنان است، با نگاهی دقیق و ظریف، هوس بازی‌های شوهر را می‌بیند و با چشم‌هایی شماتت بار و لحنی بی‌اعتنا، کج روی‌های او را به کنایهٔ ادآور می‌شود. وانگهی فخرالنساء در ذهن شازده، جایگاهی ویژه دارد: شناخت او وسوسهٔ ذهنی و دائمی شازده است و تنها دست‌مایهٔ ممکن برای شناخت خود و زندگی. اما چون زن جوان حتی در اوج اندوه و تنهایی در برابر شوهر بی‌رحم و هوس‌بازش سرخم نمی‌کند، شازده می‌کوشد تا با سوءاستفاده از بیماری سل فخرالنساء، روح او را شکنجه دهد.

از طرفی شازده با عقیم بودنش باز ادامه نداشتن و مرگ را یادآور می‌شود. «چرا بچه‌دار نمیشه؟» (گلشیری: ٤٥) شازده قمارباز است و هدفش است که تمام اموالش را از دست بدهد چون فرزندی ندارد که ارثی برایش بماند. «ـ شازده، من نمی‌دانم، اما مثل این‌که دیگر چیزی برایت نمانده ... شازده من نشسته‌ام ببینم تو کی به افلاس می‌افتی و این خانه را می‌فروشی. شازده گفت: «کاری به ارث و میراث و جواهرات تو که ندارم.» گفت: «چیزی نمانده، صبر کن.» (گلشیری: ٦٤)

شازده از آن جا که فهم فخرالنساء را درک نمی‌کند، کتاب‌های او را در آتش می‌اندازد. «کتاب را بست و پرت کرد وسط آتش که داشت گر می‌کشید... تازه مگر می‌سوخت. هی زیرو

رو کردم... فقط دور کتاب‌ها می‌سوخت. وسطشان همان‌طور سفید می‌ماند... هی می‌گفت: «زیرو روش کن، فخرالنساء.» خاطرات جد کبیر بود.» (گلشیری: ٦٧)

در کنار این توصیفات، فضاسازی داستان هم در تقابل با مرگ و زندگی است. عکس‌های آویخته از دیوار، تصویر مکان‌ها، اشخاص و لحظه‌ها را از عمق ذهن راوی بیرون می‌کشند. این عکس‌ها که به صورت تصاویری منقطع و بریده در داستان ظاهر می‌گردند، به منزلهٔ پلی برای ارتباط شازده با گذشته‌اند و فضایی در داستان پدید می‌آورند که با واقعیت قابل مشاهدهٔ عکس‌ها در تضادند. «پدربزرگ در قاب عکسش تکان می‌خورد، دست دراز می‌کند، عصایی برمی دارد و به قصد شماتت و تنبیه شازده به او نزدیک می‌شود. سپس نوبت به مادربزرگ پدر، عمه ها، مادر و فخرالنساء می‌رسد که عکس‌هایشان در برابر شازده جان می‌گیرد ...» (گلشیری: ٢٤)

صداهای درون داستان، تکرار مضمون فرسودگی و اضمحلال موجود در ذهن راوی است. مثل صدای سرفه‌های پدربزرگ، مادربزرگ، پدر، فخرالنساء و حتی خود شازده و سرنوشت محتومش را به او یادآوری می‌کند. «شازده فهمید که باز همان تب اجدادی است که به سراغش آمده است. اما دلش راه نمی‌داد که خودش را... به دست تب و سرفه بسپارد.» (گلشیری: ۹)

از دیگر صداهایی که این اضمحلال درونی را یادآوری می‌کند، صدای تیک تاک ساعت است. «آن همه عقربه تکان می‌خوردند. صدای تیک تاکشان در هم و مداوم بود.» (گلشیری: ۹)

صدای چوب دستی و صندلی چرخ‌دار مراد، نوکرآبا و اجدادی شازده، از دیگر صداهایی است که در ناخودآگاه راوی رسوخ کرده است. حضور او و صندلی چرخ‌دارش در داستان با اندیشهٔ مرگ همراه است؛ مرگی که در ناخودآگاه راوی جای گیر شده است. او همراه غژغژ صندلی چرخ‌دارش خبر مرگ اقوام شازده را به او می‌دهد. «مراد خان، خبر مرگ پدر را آورد به شازده گفت: همه رفتنی‌اند شازده.» (گلشیری: ۸۷)

در پایان داستان صدای عوعو سگ‌ها نیز شنیده می‌شود. «سگ همیشه در اساطیر جهان با مرگ، جهنم و عالم زیرین در ارتباط بوده است، حتی در اساطیر، سگ را بلد انسان در شب

مرگ دانسته‌اند.» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۳: ٦٠١-٦٠٢) گلشیری با آوردن آوای سگ، مرگ را بار دیگر به شازده احتجاب یادآور می‌شود. «شازده عوعوی سگ‌ها را شنید و صدای حرکت چرخ‌ها را روی قالی و بعد صدای باز و بسته شدن در را.» (گلشیری: ۹۸)

صدای جویدن موش‌ها، «نمادی از مرحلهٔ زیرزمینی»است. (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۵: ۳۳۷) در پایان داستان، شازده صدای جویدن موش‌ها را در سردابه می‌بیند و زمانی که خبر مرگ خود را از مراد می‌شنود، موش‌ها رفته‌اند. این مسأله نشان می‌دهد که گلشیری این نماد را در معنا و مفهوم زیرزمینی‌اش به کار برده است که شازده را آماده مرگ سازد. «... صدای جویدن موش‌ها را هم شنید... مراد گفت: شازده جون، شازده احتجاب عمرش را داد به شما... ـ سل گرفت، بدنش شده بود مث دوک. دیگه نمی‌شد شناختش. خدا بیامرزدش.... موش‌ها رفته بودند...» (گلشیری: ۹۸)

بوی نای اتاق شازده نشان اضمحلال و پوسیدگی اجداد او است. «بوی نای اتاق را پر کرده بود.» (گلشیری: ۷)

دریدا معتقد است که خیال، یک عامل قدرتمند برای آفرینش است و بازی درون متن را ممکن می‌سازد. آشکارترین نمونهٔ چنین جلوه‌ای را در تصویر فخرالنساء می‌بینیم. مجسم‌کردن فخرالنساء از طریق سایه‌هایی لرزان در ذهن راوی صورت می‌گیرد. راوی دلخوش به تصویرکردن فخرالنساء از طریق عکس نیست: «کاش از همین‌جا {عکس فخرالنساء} شروع می‌کردم نه از آن عکس رنگ و رو رفته خانم جان و آن فواره و آن گلدان.» (گلشیری: ۸۵) بنا بر این از طریق تغییر حالت‌های فخرالنساء در دیدارهای گوناگونش و برقراری رابطه بین این تصاویر و عکس‌هایش، در خیال خود او را از سر نو می‌سازد. عکس‌ها صرفاً یادآور واقعیتی در گذشته نیستند، بلکه راوی با دیدن آن‌ها به آفرینش جنبه‌های مختلف واقعیت و بازسازی آن در حال می‌پردازد. «بعد خانم جان می‌میرد، سر سجادهٔ نماز یا توی رختخواب یا روی ایوان فرقی نمی‌کند، می‌میرد.» (گلشیری: ۸۵)

گاهی عکس‌ها دلیلی می‌شود تا او به اصالت اجدادی اش پی ببرد. «پدر پشت آن لباس

نظامی بود و پشت دودی که حلقه حلقه از دهانش بیرون می‌داد ...» (گلشیری: ۳۰)

تا اینجا تقابل مرگ و زندگی را در رمان شازدهٔ احتجاب بررسی کردیم.

پ) فروپاشی تقابل دوتایی

تا اینجا تقابل دوتایی که محور داستان را می‌ساخت بررسی کردیم و بر اساس ایدئولوژی که در پس داستان نهفته است، در آغاز مرگ را قطب برتر داستان دانستیم و سپس زندگی را قطب برتر داستان دانستیم. با فروپاشی این تقابل، سلسله مراتب دیگری ساخته می‌شود که درون مایهٔ جدیدی برای متن ارایه می‌دهد.

در خوانش اولیه که بر اساس نقد نو بود تضادهای متن را از نظر دور کردیم تا به معنای واحدی دست یابیم. در اینجا هدف این است که بر پایهٔ این تضادها که تأییدکنندهٔ سلسله مراتب جدید هستند نشان دهیم که متن نمی‌تواند به طور قطعی یکی از دو طرف را برتر بداند.

دریدا معتقد است که معنی متن با عدم قطعیت به تعویق می‌افتد. یکی از مهم‌ترین چالش‌های خواننده، در رویارویی با مسألهٔ بی‌تفاوتی فخرالنساء در مقابل شازده، هیچ‌گاه به روشنی و قطعیت در داستان عنوان نمی‌شود. شاید اهل مطالعه بودن فخرالنساء، تنفر او از جنایت‌های آبا و اجداد شازده، همه و همه دلیلی بر بی‌تفاوتی فخرالنساء به شازده است. از طرفی، موضوع دیگری که دلیل آن به روشنی آشکار نیست، بی‌تفاوتی فخرالنساء در مقابل رفتار شازده با فخری است. از طرفی، به فخری می‌گوید که دست کم، آرام تر بخندد. «هر چه گفتم: «فخری جان، وقتی شازده سر به سرت می‌گذارد اینقدر بلند نخند....» (گلشیری: ٦٣) خوانندهٔ تیزبین در همان نگاه اول درمی‌یابد که فخری به جای فخرالنساء برای شازده ایفای نقش می‌کند: «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 پیشبند فخری بگذارد، پیراهنش را عوض کند، روبه‌روی آینه بنشیند و تندتند صورتش را بزک کند و برود توی اتاق غذاخوری روبه روی 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 اتاق خواب

تا شازده نیمه‌های شب پیدایش شود و آهسته بگوید: خوابی فخرالنساء؟» (گلشیری: ۸-۹)

اگر درون مایهٔ متنی بر تقابل دوگانه‌ای مانند حیات / مرگ مبتنی باشد که مرگ مضمون اصلی است، خوانش دریدایی این مطلب را آشکار خواهد کرد که متن برخلاف مضمون غالب خود، دارای عناصر معنایی است که حیات را همپا با مرگ، به عنوان درون مایه اصلی متن نشان می‌دهد.

در طول ادوار مختلف، خوانندگان و منتقدان بر این باور بوده‌اند که مضمون غالب در «شازده احتجاب» مرگ است. در این پژوهش، قطب برتر تقابل دوگانهٔ مرگ / زندگی مورد بررسی قرار گرفت و آثار برتری آن یکی بر دیگری در متن نیز ارایه شد.

حال با واسازی تقابل دوگانهٔ مرگ / زندگی و اثبات این مطلب که میل به ادامهٔ زندگی در راوی وجود دارد، می‌توان به این حقیقت دست یافت که گلشیری نگرش دو سویه‌ای نسبت به ماهیت زندگی دارد. به گونه‌ای که راوی همواره بین مرگ و زندگی در نوسان است و در پی یافتن جوهر حیات می‌کوشد.

«تمامی کارهایی که در رویکرد شالوده‌شکنی صورت می‌گیرد برای این است که ثابت شود اجزای یک تقابل دوتایی واقعاً در برابر هم قرار نمی‌گیرند، بلکه عمدتاً با یکدیگر تداخل دارند. بر اساس شواهد درون متن نمی‌توان گفت که در تقابل بین مرگ / زندگی کدام یک بر دیگری برتری دارد. میشل فوکو معتقد است اگر محدودیتی وجود نداشته باشد، نیازی برای شکستن آن و رسیدن به آزادی پیدا نمی‌شود. این دو در کنار یکدیگر معنا پیدا می‌کنند.» (Bressler،۱۲۵:۲۰۰۷)

عدم اطمینان کامل شازده دربارهٔ رویدادهای دوران گذشته و عدم اطمینان کامل او به صحت وقایع رخ داده، عدم اطمینانی که با تکرار مکرر قید «حتماً» آشکار می‌شود، ابهاماتی در متن ایجاد می‌کنند و حقیقت نمایی و باورپذیری آن را خدشه‌دار می‌سازند تا معنای متن هم‌چنان به تعویق بیفتد. «خانم جان، حتماً، دو دستش را باز می‌کرده و نوه‌اش را می‌دیده که چطور با آن پاهای کوچکش دارد می‌دود...» (گلشیری: ٧٦) «...یال و دم اسب‌ها سیاه بود.

مخمل روی کالسکه هم سیاه بود. حتماً مراد خان دهنهٔ کی از اسب‌های جلو را گرفته بود و داشت پیاده می‌رفت.» (گلشیری: ۳۲) «فخرالنساء حتماً می‌خواسته از پنجره کالسکه بیرون را تماشا کند.» (گلشیری: ۷٦) این نوسان خاطرات درهم شازده از موارد وجود ابهام و تضاد در متن است و عدم‌قطعیت متن را نشان می‌دهد.

توهمات و کابوس‌های شازده که با تماشای عکس‌های افراد خانواده‌اش شکل می‌گیرند با واقعیت‌های ساده و قابل مشاهده در تضادند و فضایی شگفت‌انگیز و اضطراب‌آور پدید می‌آورند. «شبح عمه‌ها با لباس‌های بلند سیاه و چشم‌های سفید، شبح پدر که شلاق را به ساق چکمه‌اش می‌کوبد و گرد و خاک یورتمه رفتن اسبش توی هوا معلق می‌ماند، شبح مادر که با چادر قدی سیاه از میان زن‌هایی که چشم‌هایشان را موریانه خورده است، برمی‌خیزد.» (گلشیری: ۲۷) تمامی این تخیلات خوفناک جنبه‌ای اعجاب‌انگیز به فضای رمان می‌بخشند. علاوه بر این، در وهمات بیمارگونهٔ شازده تناقض‌هایی خودنمایی می‌کنند و او نیز در خاطراتش گویی شخصیتی دوگانه به خود می‌گیرد؛ مثلاً چهرهٔ خیالی مادر بزرگ اگرچه جوان ظاهر می‌شود اما «به عادت روزگار پیری» سرفه می‌کند.» (گلشیری: ۲۷) یا آن‌که خواننده با این جمله پر ابهام روبه‌رو می‌گردد: «خسرو برگشت و نگاه کرد. شازده احتجاب سرش زیر بود، اما دید که اسب روی دو پایش بلند شد.» (گلشیری: ۳۹) حال آن‌که خسرو نام کوچکِ خود شازده است.

بر این اساس می‌توان نتیجه گرفت که رمان شازده احتجاب گلشیری تنها به مرگ نمی‌پردازد بلکه زندگی را نیز می‌جوید. مرگ و زندگی در کنار هم معنا پیدا می‌کنند و هیچ یک بر دیگری برتری ندارد.

نتیجه

تقابل‌های دوگانه‌ای که درون مایه‌های اصلی شازده احتجاب را در بر دارند بدین شکل واسازی شدند. حال ما بینش جدید و خوانشی متفاوت از متن را تجربه کرده‌ایم. با نمایان کردن بی‌ثباتی متن به معانی متفاوتی دست می‌یابیم که با خوانش‌های دیگر دستخوش تغییر خواهند شد. شازده احتجاب به خود واسازی دست می‌زند ولی این نقطهٔ پایان نیست، تکثر معانی هر بار که متن خوانده می‌شود ادامه خواهد یافت. این تنها قدم اول در یافتن نگرش‌های جدید در شازده احتجاب است.

این تلاش خواننده برای درکِ در کنار هم بودن مرگ / زندگی باعث لذت کشف مخاطب می‌شود که از اهداف شالوده‌شکنی است. هم‌چنین معنی متن با عدم قطعیت در رفتارهای شازده با فخرالنساء به تعویق می‌افتد.

هر کجا شازده احتجاب حضور دارد، مرگ هم حضور دارد و هر جای داستان که فخرالنساء حضور دارد زندگی را یادآور می‌شود. در آغاز اثبات شد که قطب برتر می‌تواند مرگ باشد و سپس بررسی شد که قطب برتر می‌تواند زندگی باشد و سپس اثبات شد که در این اثر، مرگ و زندگی در کنار هم‌دیگر معنا پیدا می‌کنند، هیچ یک بر دیگری برتری ندارد و هر دو مکمل یکدیگرند.

منابع و مآخذ

۱ـ احمدی، بابک. **ساختار و تأویل متن**. تهران: انتشارات مرکز، ۱۳۷۹.

۲ـ اسداللهی، شکرالله، «رمان نو، دیالوگ نو»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز، شمارهٔ ۱۷۴، صص۱، سال ۱۳۷۹الف.

۳ـ تایسن، لیس. **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**. (ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی)، تهران: انتشارات نگاه امروز، حکایت قلم نوین، ۱۳۸۷.

۴ـ خبازی‌کناری، مهدی؛ سبطی، صفا. **ساختارگرایی و پساساختارگرایی**. تهران: حکایت قلم نوین، ۱۳۹۶.

۵ـ دریدا، ژاک. **دربارهٔ گراماتولوژی**، (مهدی پارسا)، تهران: شَوَند، ۱۳۹۶.

۶ ـــــ ، ـــــ . **نوشتار و تفاوت**. (عبدالکریم رشیدیان)، چاپ دوم، تهران: نی، ۱۳۹۶.

۷ سلدن، رامان؛ پیتر ویدوسون، **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، (ترجمه عباس مخبر)، تهران: طرح نو، ۱۳۷۷.

۸ـ شوالیه، ژان و آلن گربران. **فرهنگ نمادها**. (سودابه فضایلی)، جلد ۱-۵، تهران: جیحون، ۱۳۸۸.

۹ـ کالر، جاناتان. **نظریهٔ ادبی**. (ترجمهٔ فرزانه طاهری)، چاپ دوم، تهران: انتشارات نشر مرکز، ۱۳۸۲.

۱۰ـ گلشیری، هوشنگ. **شازده احتجاب**، چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۰.

۱۱ـ میرصادقی، جمال و میمنت. **داستان نویس‌های نام‌آور معاصر ایران**. چاپ اول، تهران: نشر اشاره، ۱۳۸۶.

۱۲ـ نوریس، کریستوفر. **شالوده‌شکنی**. (ترجمه پیام یزدان‌جو)، تهران: مرکز، ۱۳۸۸.

1- Abrams، M.H. (1999*) A Glossary of literary terms*،1- 1 th ed. Fort worth:Harcourt Brace college pub.

2- Bressler،2- E.C (2007) *Literary Criticism : An Introduction to Theory and Practice* . 4 (th) Edition. Londan : Printice Hall.

3-Derrida, Jacques (1977a) Of Grammatology.Trans. Gayatri Chakravorty Spivak.Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press.

4- Derrida, Jacques (1978). Writing and Difference, trans: Alan Bass, London: Rutledge.