Urmia University

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 3, autumn 2024

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

A Comparative Analysis of Scene Structure in Houshang Golshiri's Prince Ehtejab Based on Leonard Bishop's Theory

Ali Keshavarz Gadimi[1], Hossain Arian[2]

1- PH.d. in Persian language and literature, Institute of Public Libraries of the country, General Directorate of Public Libraries of Qazvin Province, Qazvin, Iran.

2- Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran.

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/12/03
Accepted:
2025/09/13
pp:
83- 92

Keywords:
Scene structure;
Bishop's theory;
Prince Ehtejab;
Extended scene;
contrived scene;
double preparation;
two-character scene.

ABSTRACT

The scene of the story is the location where the action takes place, or it is essentially a context in which the characters of the story prominently perform their roles. To effectively convey the story's setting while not diminishing the reader's interest, the author must use techniques known as scene structure. The importance of the story's setting depends on its genre. In the novel *Prince Ehtejab*, Houshang Golshiri has employed various methods in scene structure, including double preparation, mid-scene openings, the contrived use of narrative techniques, the frequent use of two-character scenes, the shift of future scenes into the present, the creation of balance between the action and character experience, and the segmentation of single-event scenes. This research aims to conduct a comparative analysis of scene structure or extract *mise-en-scène* techniques in Houshang Golshiri's novel, *Prince Ehtejab*, based on Leonard Bishop's theory. The research follows a descriptive-analytical method and uses a library-based approach. The research findings demonstrate that a considerable number of the theory's components are present in his novel, predominantly the dramatic presentation of the past and future, the frequent use of two-character scenes, and maintenance of the continuity in extended scenes.

Citation: keshavarz gadimi, A., & Arian, H. (2025). A comparative analysis of the scene structure in Hoshang Golshiri's novel Shazde Ehtjab based on Leonard Bishop's theory.. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(4), 83-92.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55767.1022

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.5.6

[1] **Corresponding author:** Keshavarz Gadimi, **Email:** akg1356@yahoo.com **Tell:** +9809128800752

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

واکاوی تطبیقی ساختار صحنه در رمان شازده احتجاب هوشنگ‌گلشیری براساس نظریهٔ لئونارد بیشاپ

علی کشاورز قدیمی [۱]، حسین آریان [۲]

۱- دکتری زبان و ادبیات فارسی، نهاد کتابخانه های عمومی کشور، اداره کل کتابخانه های عمومی استان قزوین، قزوین، ایران.

۲- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۹/۱۳

پذیرش:
۱۴۰۳/۱۰/۱۱

صص:
۹۲-۸۳

واژگان کلیدی:
ساختار صحنه، نظریهٔ بیشاپ، شازده احتجاب، صحنهٔ طولانی، صحنهٔ تصنعی، آماده‌سازی دوگانه، صحنهٔ دوشخصیتی.

چکیده

صحنهٔ داستان، محلی است که آکسیون داستان در آن واقع شده‌است، و زمینه‌ای است که اشخاص داستان نقش خود را بر آن بازی می‌کنند. نویسنده برای اینکه بتواند هم محیط داستان را به خواننده منتقل کند و هم رغبتش را زایل نکند ناچار باید از روش‌هایی بهره گرفته‌باشد که ساختار صحنه نامیده می‌شود. میزان اهمیت محل وقوع داستان بستگی به نوع داستان دارد. هوشنگ گلشیری در رمان «شازده احتجاب» از روش‌های گوناگونی در ساختار صحنه استفاده کرده است که عبارتند از: آماده‌سازی دوگانه، شروع کردن از وسط صحنه، استفادهٔ تصنعی از فنون داستان‌نویسی، استفادهٔ مکرر از صحنه‌هایی که دو شخصیت دارند، انتقال صحنهٔ آینده به زمان حال، ایجاد تعادل بین حادثه و تجربهٔ شخصیت، و تقسیم صحنه‌های تک حادثه‌ای است. هدف این پژوهش واکاوی تطبیقی ساختار صحنه در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری بر اساس نظریهٔ لئونارد بیشاپ است. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد شمار قابل توجهی از مؤلفه‌های این نظریه در *رمان شازده احتجاب* هوشنگ گلشیری حضور دارند که پربسامدترین آن ارائهٔ گذشته و آینده به شکلی نمایشی، استفادهٔ مکرر از صحنه‌هایی که دو شخصیت دارند و حفظ تداوم صحنه‌های طولانی و آماده سازی دوگانه است.

استناد: کشاورز قدیمی، علی و آریان، حسین. (۱۴۰۳). واکاوی تطبیقی ساختار صحنه در رمان شازده احتجاب هوشنگ‌گلشیری براساس نظریهٔ لئونارد بیشاپ. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۴)، ۸۳-۹۲.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55767.1022

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.5.6

[۱] **نویسنده مسئول:** کشاورز قدیمی، **پست الکترونیکی:** akg1356@yahoo.com، **تلفن:** ۰۹۱۲۸۸۰۰۷۵۲

۱– مقدمه

زمینه‌ای که شخصیت‌های داستان در آن نقش خود را به صورت پررنگ نشان می‌دهند در صحنه است. این زمینه در اصل محل وقوع داستان است و نویسنده از این طریق می‌تواند با کمک گرفتن از ابزار توصیف آن را به مخاطب یا خواننده انتقال دهد. از طرفی صحنهٔ هر داستان متمایز و متفاوت از داستان دیگری است و عملکرد جداگانه‌ای دارد لذا اهمیت و ضرورت آن بیش‌تر احساس می‌گردد. بنابراین زمان و مکانی که در آن عمل داستانی اتفاق می‌افتد صحنه نامیده شده‌است. باید گفت نقش صحنه در نشان دادن عمل داستانی و شخصیت‌های داستان تأثیر زیادی دارد. از طرفی صحنهٔ داستان متضمن معنای عمیق و گسترده است که مانند درون‌مایه، جزئی از عناصر داستانی را تشکیل می‌دهد. در واقع صحنهٔ داستان عهده‌دار سه وظیفهٔ اساسی است؛ اول: مکان یا محلی برای زندگی شخصیت‌ها و رویدادهای داستان است و زمینه را برای آن‌ها فراهم می‌سازد. دوم: زمینه‌ای برای ایجاد فضا یا حال و هوای داستان است. سوم: محیطی را در داستان به وجود می‌آورد که اگر بر رفتار و حوادث تاثیری عمیقی نداشت بر نتیجهٔ آن مؤثر شود.

سؤال پژوهش

ساختار صحنه یا تکنیک‌های صحنه‌پردازی در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری بر اساس نظریهٔ لئونارد بیشاپ چگونه اتفاق افتاده‌است؟

فرضیه

هوشنگ گلشیری در ساختار صحنه رمان شازده احتجاب بر اساس نظریه لئونارد بیشاپ از شیوه‌های متفاوتی مانند: آماده‌سازی دوگانه، شروع کردن از وسط صحنه، استفاده تصنعی از فنون داستان‌نویسی، استفادهٔ مکرر از صحنه‌هایی که دوشخصیت دارند، انتقال صحنهٔ آینده به زمان حال، ایجاد تعادل بین حادثه و تجربهٔ شخصیت، تقسیم صحنه‌های تک حادثه‌ای و ... استفاده کرده‌است.

هدف پژوهش

هدف پژوهش واکاوی تطبیقی ساختار صحنه در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری بر اساس نظریهٔ لئونارد بیشاپ است.

روش پژوهش

روش پژوهش توصیفی– تحلیلی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای است.

ضرورت و اهمیت پژوهش

ضرورت و اهمیت این پژوهش در آن است که روش‌های نوین صحنه‌پردازی رمان شازده احتجاب طبق نظریه بیشاپ استخراج و به جامعه پژوهش معرفی گردد که همان شیوه‌های نوین داستان‌نویسی است.

۱– ۱– پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ رمان شازده احتجاب کتاب‌ها و مقالات و... زیادی به چاپ رسیده؛ اما پژوهشی که ساختار صحنه را در این رمان براساس نظریهٔ لئونارد بیشاپ بررسی کرده باشد مسبوق به سابقه نیست.

اما منابعی که در باب صحنه و صحنه‌پردازی به عنوان منبع می‌توان از آن نام برد کتاب *درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی: به ضمیمهٔ مصاحبه با ایزاک سینگر و جوزف هیلر*(۱۳۸۲) نوشتهٔ لئونارد بیشاپ است که توسط انتشارات سورهٔ مهر به چاپ رسیده‌است. در این کتاب که مرتبط با موضوع پژوهش است بیشاپ ساختار صحنه را در کتاب خود مطرح و مؤلفه‌های آن را به صورت تطبیقی در رمان شازده احتجاب مورد بررسی و تحلیل قرار داده‌است. دومین کتاب *عناصر داستانی* (۱۳۷۶) نوشتهٔ جمال میرصادقی است. در

این کتاب نیز دربارهٔ صحنه و صحنه‌پردازی اطلاعات مفیدی در اختیار خواننده قرار داده شده‌است که از وجوهی مطالب آن برای فهم درست موضوع ضروری است. منبع دیگر کتاب *هنر داستان‌نویسی* (۱۳۶۹) نوشتهٔ ابراهیم یونسی است. در این کتاب نیز صحنهٔ داستان توضیح داده شده که اهمیت آن در تکمیل فرایند پژوهش لازم است.

چهارچوب نظری

لئونارد بیشاپ داستان‌نویس، روزنامه‌نگار و استاد دانشگاه، در سال ۱۹۲۲م. در شهر نیویورک آمریکا به دنیا آمد. او سال‌ها پیش برای نخستین بار به اتفاق جیمز ت. فارل کلاس‌های نویسندگی خلاق را در دانشگاه کلمبیای آمریکا راه‌اندازی کرد. پس از آن نیز مدت‌ها در دانشگاه‌های نیویورک و کالیفرنیا داستان‌نویسی تدریس می‌کرد و به قولی یکی از ده استاد برجسته در زمینهٔ تدریس داستان‌نویسی بود. بیشاپ حدود ۱۴ اثر که بیش‌تر آنها رمان بودند منتشر کرد، از جمله «خدای ابدی و ازلی» و «کشمکش با تقدیر». کتاب حاضر نیز از جمله آثار ماندگار و در واقع درس‌نامهٔ او در زمینهٔ داستان‌نویسی است که در آمریکا به عنوان کتاب درسی از آن استفاده می‌شود. بیشاپ در سال ۲۰۰۲ م. در کانزاس سیتی درگذشت. (ن.ک. بیشاپ، ۱۳۹۰: ۳). بر اساس نظریهٔ بیشاپ در صحنهٔ داستان آماده‌سازی دوگانه در یک صحنه، شیوه یا روشی است که رعایت اختصار را موجب گردیده و باعث سرعت یا پیشرفت فرایند یا سیر داستان خواهد گردید. در این شیوه نویسنده برای پیش‌بردن روند داستان که همان آماده‌سازی است از دو زوایهٔ دید استفاده می‌کند؛ یعنی ماجرای داستان از زاویهٔ دید دو نفر روایت می‌شود. (ن.ک. بیشاپ، ۱۳۸۲: ۲۲). هم‌چنین از دیدگاه بیشاپ: «در ساختار صحنه نویسنده لازم است گاهی صحنهٔ حال را با شکلی انفعالی نشان اما زمان گذشته و آینده را به شکلی پرتحرک و نمایشی ارائه دهد» (همان: ۴۲۰-۴۲۱). از طرفی بیشاپ معتقد است: «یکی از نقایص متداول در رمان‌های اولیهٔ نویسندگان این است که داستان کوتاه گره‌افکنی و عرصهٔ عملی محدودی دارد بنابراین نویسندگان داستان کوتاه بنابر تجارب در نوشتن رمان از صحنه‌هایی استفاده می‌کنند که دارای دوشخصیت هستند و از این طریق مایلند که رمان خود را گسترش دهند. لذا رمان آنها نیز به صحنه‌های دوشخصیتی اتکا دارند» (همان: ۳۵۳). همچنین او اعتقاد دارد توانایی نویسنده در حفظ تداوم نمایشی صحنه‌های طولانی یکی از نشانه‌های تمایز نویسندهٔ مبتدی از حرفه‌ای است. در این شیوه نویسنده باید برای سرعت بخشیدن به داستان، هدایت انتقال‌های سریع و ایجاد حس نزدیکی در خواننده، دائماً از صحنه‌های کوتاه (یک یا چهار صفحهٔ تایپی) استفاده کند. با این حال ردیف کردن صحنه‌های کوتاه زیاد، پشت سر هم، داستان سریع را تکه تکه می‌کند و خواننده فضای کافی در اختیار ندارد تا تصویری کامل دریافت کند و فرصت کافی ندارد تا پیوند عمیقی با محتوای ناگفتهٔ رمان برقرار کند. (همان: ۳۲۴). وی در ادامهٔ نظریه خود می گوید: نویسندهٔ حرفه‌ای حتی در صورت لزوم می‌تواند تداوم صحنه‌های صد صفحه‌ای را نیز حفظ کند» (همان: ۳۲۵). بیشاپ در استفاده از صحنه‌های کوتاه اتصال‌دهندهٔ تک منظوره در ساختار رمان اپیزودیک نیز می گوید: این نوع صحنه‌ها بدون اینکه روند قبلی داستان را پیچیده کنند سرعت آن را افزایش می‌دهند. به بیانی دیگر طبق نظریهٔ او صحنه‌های کوتاه به صورت ناگهانی هستند و فقط یک هدف را در رمان دنبال می‌کنند که هدفشان در اصل بیان نکته‌ای آنی و گذراست. صحنه‌های تک‌منظوره، حادثه و فاصلهٔ کوتاهی بین دو حادثهٔ طولانی هستند. (همان: ۳۳۲). همچنین از نگاه او: «زمان مناسب برای روایت کردن در داستان هنگامی است که نویسنده بخواهد از مجموعه‌ای صحنه‌های کوچک، منفرد و غیرنمایشی استفاده کند. این‌گونه صحنه‌ها کمی مهم‌تر از جزئیات آماری (سیاهه‌نویسی) زمان حال و بیان‌گر گذشت زمان، تغییر مکان و فعالیت‌های زندگی روزمره هستند. و اگرچه هیجان انگیز نیستند اما وجودشان ضروری است» (همان: ۳۱).

۲- بحث و یافته‌های تحقیق

واکاوی تطبیقی ساختار صحنه در رمان شازده احتجاب هوشنگ‌گلشیری براساس نظریهٔ لئونارد بیشاپ

رمان شازده احتجاب

هوشنگ گلشیری در سال ۱۳۱۶ در اصفهان به دنیا آمد و مرگ زودرس او در سال ۱۳۷۹ در تهران اتفاق افتاد. در مدت شصت و سه سال زندگیش مجموعه داستان‌های کوتاه و رمان‌ها و نقدهای ادبی چندی نوشت. تلاش پیگیر او در زمینه‌های ادبیات داستانی و اصول نقد ادبی و تدریس داستان‌نویسی او را در میان داستان‌نویس‌های دیگر متمایز کرده‌است. به‌طور کلی گلشیری نویسنده‌ای بود نوجو و علاقه‌مند به ویژگی‌های تکنیکی مدرن داستان‌نویسی. در رمان شازده احتجاب هم‌چون داستان‌هایی که به شیوهٔ جریان سیال ذهن نوشته می‌شود، ادراکات و افکار شازده هم‌چون رویدادی به ظاهر بدون هیچ دلیل و غرض و هدف خاصی، بی‌نظم و ترتیب در کنار هم آورده می‌شود و سیر بی‌پایان احساسات، خاطره‌ها و تداعی‌های آزاد در ذهن شخصیت اصلی بازتاب می‌یابد، هم‌چنان که سیر بی‌نظم فکر انسان چنین است. نویسندگان بزرگی چون جیمزجویس ایرلندی، ویرجینیاوولف انگلیسی و ویلیام فاکنر آمریکایی از این شیوه بازگویی در رمان‌هایشان استفاده کرده‌اند. (ن.ک. میرصادقی، ۱۳۸۱: ۲۷۳). هوشنگ گلشیری نامدارترین داستان‌نویس اصفهانی است. رمان کوتاه یا داستان بلند شازده احتجاب یک‌باره گلشیری را صاحب نام کرد. گلشیری در این اثر زندگی چهار نسل از شازده‌های قاجار را در سبکی بدیع و موجز که در ادبیات معاصر بی‌سابقه بود، بیان می‌کند. حکایت این چهار نسل به کمک فن داستان‌نویسی نو که بی‌تاثیر از ویلیام فالکنر نیست بیان می‌شود. تداعی‌های ذهنی و نثر تصویری گلشیری، باعث شد که بتوان شازده احتجاب را در کنار بوف کور، دومین نمونهٔ برجسته داستان روان‌شناختی به حساب آورد. پرش‌های تکنیکی و عدم تداوم خط داستان به شیوهٔ سنتی، و سیل وقایع دور و نزدیک در کنار هم، نه تنها آشفتگی ایجاد نکرده است، بلکه چفت و بست‌های آنها همواره به موقع و با هنرمندی، آشفتگی را از این اثر دور کرده است. (ن.ک: قاسم زاده، ۱۳۸۳: ۳۳۳-۳۳۴).

آماده‌سازی دوگانه

آماده‌سازی دوگانه در یک صحنه، شیوه یا روشی است که رعایت اختصار را موجب گردیده و باعث سرعت یا پیشرفت فرایند یا سیر داستان خواهد گردید. در این شیوه نویسنده برای پیش‌بردن روند داستان که همان آماده‌سازی است از دو زوایهٔ دید استفاده می‌کند. یعنی ماجرای داستان از زاویهٔ دید دو نفر روایت می‌شود. بیشاپ هم در اینباره معتقد است با آماده‌سازی دوگانه در یک صحنه، رعایت اختصار و سرعت داستان بیش‌تر می‌شود.(ن.ک. بیشاپ، ۱۳۸۲: ۲۲). بر همین اساس باید گفت در رمان شازده احتجاب این نوع دوگانه‌سازی که همان استفاده از دو زاویهٔ دید است از همان صفحات آغازین داستان شروع شده‌است. گلشیری با این شیوه علاوه بر اینکه در داستان قصد مختصرگویی را دارد لذا تصمیم گرفته با این روش پیشرفت یا سرعت خوبی به حرکت داستان دهد. سیر داستانی او با این روش کُند و ایستا نیست. باید تأکید کرد حرکت و اختصار دو ابزاری هستند که در اختیار گلشیری است و آگاه و مسلط به این ابزارهاست که نمونه را در متن داستان مشاهده می‌کنیم: «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 و بعد زن را که فقط یک چشمش از گوشه چادر نماز پیدا بود. — سلام. و زن هم گفت: سلام. -مراد باز که پیدات شد، مگر صد دفعه نگفتم...؟- خوب، شازده جون، اموراتم اصلاح نمی‌شه. وقتی دیدم شام نداریم، گفتم: «حسنی، صندلی را بیار، بلکه کرم شازده کاری بکنه.» و شازده دست کرده بود توی جیبش و چند تومان گذاشته بود کف دست حسنی. مراد گفته بود: خدا عمر و عزت بده، شازده. و حسنی هم: خدا خیرتان بده» (گلشیری، ۱۳۷۹: ۷-۸). برهمین اساس به‌کار بستن این روش همان آماده‌سازی خواننده یا مخاطب است. یعنی نویسنده طوری آماده‌سازی را ادامه می‌دهد تا با تأکید بر نقشهٔ آینده‌جویی، آن را تشریح کند که این مؤلفه در رمان شازده احتجاب مشخص و نمایان است؛ یعنی گلشیری وقتی به این نوع صحنه‌ها می‌رسد، حوادث و رویدادهای داستان را شروع می‌کند و چون خواننده قبلاً برای پذیرش این صحنه‌ها آمادگی دارد و پذیرش یا هضم آن برای مخاطب فراهم یا قابل قبول شده‌است در این‌صورت با آماده‌سازی دوگانهٔ صحنه‌های رمان پی‌ریزی شده و بعضی از نقشه‌ها افشا نمی‌شوند، چون جزئی از رمان هستند.

ارائهٔ گذشته و آینده به شکلی نمایشی

این روش که می‌تواند گاهی به نویسنده این امکان را بدهد صحنه‌های زمان حال را منفعل و کمرنگ‌تر جلوه دهد و بالعکس صحنه‌های زمان گذشته را برجسته و پرتحرک جلوی چشم خواننده ترسیم نماید شیوه‌ای اثربخش است و تأثیر زیادی در شکل‌گیری صحنهٔ داستان دارد و از طرفی مورد علاقهٔ خواننده قرار می‌گیرد که نمونه را در رمان شازده احتجاب مشاهده می‌کنیم: « و پدر بزرگ دست کشید به سبیل پرپشتش، سرفه کرد و توی قاب عکسش تکان خورد. گرد وخاک که نشست شازده رنگ تاسیدهٔ صورت پدر بزرگ را دید و آن خطوط عمیق پیشانی را و دولایهٔ گوشت غبغب را. پدر بزرگ گرد روی آستینش را تکاند. سرداری شمسه‌اش بی‌رنگ بود. خط شکستهٔ عکس هنوز روی شانهٔ چپ پدر بزرگ داشت شکل می گرفت. خطوط سایه‌دار و بی‌رنگ دست‌های پدر بزرگ داشت شکل می‌گرفت. اما شازده باز عین خیالش نبود تا بلند شود و مثل آن روزها جلوش دست به سینه بایستد» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۱۲). برهمین اساس گلشیری در شازده احتجاب طوری ساختار صحنه‌ها را در داستان پیش‌می‌برد که انتقال صحنه از حال به گذشته و از حال به آینده قابل دسترسی و امکان‌پذیر است. این ابزار می‌تواند جنبهٔ نمایشی این صحنه‌ها را به همراه داشته و هرجا شرایط اقتضا کرد جنبهٔ انفعالی و برجستگی صحنه‌ها کاسته یا بیشتر گردد. نقش زاویهٔ دید از نظر گلشیری در این تکنیک آن است که گذشته را به یاد بیاورد و آینده را برای خواننده پیش‌بینی کند؛ یعنی تونل‌زدن از حال به گذشته و از حال به آینده که همان پیش‌بینی است. بیشاپ هم در این باره معتقد است: «در ساختار صحنه نویسنده لازم است گاهی صحنهٔ حال را با شکلی انفعالی نشان اما زمان گذشته و آینده را به شکلی پرتحرک و نمایشی ارائه دهد» (بیشاپ، ۱۳۸۲: ۴۲۰-۴۲۱). در بررسی و تحلیل این شاخصه در رمان شازده احتجاب باید گفت به صورت کیفی و مطلوب در این رمان استفاده شده‌است.

صحنه های دو شخصیتی

یکی از نقایص متداول در رمان‌های اولیهٔ نویسندگان این است که داستان کوتاه گره‌افکنی و عرصهٔ عملی محدودی دارد، بنابراین نویسندگان داستان کوتاه بنابر تجارب در نوشتن رمان از صحنه‌هایی استفاده می‌کنند که دارای دوشخصیت هستند و از این طریق مایلند که رمان خود را گسترش دهند؛ لذا رمان آنها نیز به صحنه های دوشخصیتی اتکاء دارند. (همان: ۳۵۳). در تحلیل این روش باید تأکید کرد گلشیری آشنا به ابزارها و تکنیک‌های داستان‌نویسی است. او سعی داشته در نوشتن رمان شازده احتجاب از این عیب و نقصی اجتناب و دوری کند. بنابراین اکثریت صحنه‌های رمان شازده احتجاب چند شخصیتی است که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «و تو پدر سوخته، بیرونش کردی تا برود این طرف و آن طرف بنشیند و بگوید شازدهٔ بزرگ، که من، چه کارها که نکردم، که چطور با دست خودم مادرسلطیه‌ام را کشتم، که من رفتم در خانهٔ حجةالاسلام و کهف‌المؤمنین‌والمؤمنات و به نوکرهای آقا گفتم: بگویید بیاید بیرون. نوکرهای آقا رفتند و آمدند و به من، به شازده بزرگ، گفتند آقا می‌فرمایند که هرکس در ظلّ توجهات آقا بست بنشیند... که زدم تخت سینه نوکرها و رفتم توی اندرون. زن‌ها که دور حوض نشسته بودند جیغ کشیدند و دویدند توی اطاق‌ها» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۱۶). باید گفت اگر رمان از طریق تعداد زیادی از صحنه‌های دو شخصیتی نوشته شود بسیار طولانی، کند و خسته کننده خواهدشد. بر همین اساس با تکیه بر این روش ساده در اصل نویسنده از گسترش دائمی رمان جلوگیری می‌کند. در بررسی و تحلیل این شاخصه باید گفت گلشیری این روش صحنه‌پردازی را در شازده احتجاب محدود کرده تا از سکون آن بکاهد، چون استفاده از صحنه‌های دو شخصیتی طولانی داستان را دچار سکون می‌کند. همچنین گلشیری از تکرار صحنه‌هایی که ساختار تشابهی دارند یا به عبارتی شبیه هم هستند دوری گزیده، چون باعث افزایش قدرت پیش‌بینی خواننده گردیده و شک و انتظار را در داستان کم می‌کند. بر این مبنا در رمان شازده احتجاب صحنه‌ها از تعدادی نکته‌های داستانی ترکیب و مختلط شده‌است که نکات طرح، روابط، تغییر شخصیت‌ها و ... را به خوبی بیان کرده‌است. از سویی دیگر چون رمان شازده احتجاب طرح مسنجمی دارد با استفاده از صحنه‌های چندشخصیتی نکات زیادی را بیان کرده و همین عامل باعث شده در صحنه‌های گروهی محتوای بیش‌تر و ساختاری جذاب‌تر ارائه شده باشد. بیشاپ هم معتقد است: «صحنه‌های دو شخصیته عمدتاً به گفت‌وگو، درون‌نگری و روایت متکی هستند. به‌علاوه چنین صحنه‌هایی نویسنده را به استفاده از استناد تاریخی، صحنه‌های وسیع و یا پیشینه‌ای طولانی ترغیب نمی‌کنند، بلکه رمان را به راهی باریک محدود می‌کنند. در این حالت خواننده همیشه منتظر است که به صحنهٔ بعدی برسد

البته نه به این دلیلی که شک و انتظار داستان قوی است بلکه خواننده مجبور است برای رسیدن به صحنهٔ بعدی مطالب زائدی را بخواند» (بیشاپ، ۱۳۸۲: ۳۵۴).

ساختار پوششی و ساختار منفصل

باید گفت در این رمان بین ساختار پوششی و مشکل شخصیت‌ها شک و انتظار ایجاد شده‌است. به عبارتی وقفه از بین رفته و خلائی از این طریق وجود ندارد. لذا پس از حل مشکلی، مشکل بزرگ‌تری در همان صحنه حادث گردیده‌است ولی روند دو مشکل کُند بوده و فاصلهٔ آنها برجسته نیست که نمونه را مشاهده می‌کنیم: « و شازده داد زد: – تو خفه شو. فقط هر کاری که گفتم بکن. فخری پیشبند بسته بود. جارو دستش بود. با همان روسری گلدار و همان چشم‌های سیاه و زنده و آن دهان باز. ردیف دندان‌هایش درشت بود، سفید بود. گفت: – پس اقلاً اجازه بفرماین، این قاب عکس‌ها را پاک کنم. — نه لزومی نداره، فهمیدی؟ تو فقط باید به آن اتاق‌ها برسی...» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۷). در واکاوی این روش باید گفت وقتی متن داستان شازده احتجاب را می‌خوانیم به محض بروز یک مشکل در شخصیت داستان بلافاصله این مشکل حل گردیده و مشکل جدیدی در ادامهٔ روند در همان صحنه به وقوع پیوسته‌است. یعنی در این صحنه‌ها وقفه یا خلأ از بین رفته‌است و فاصله‌ای بین مشکل اول شخصیت با مشکل جدید وجود ندارد و این خالی بودن پر شده‌است. بیشاپ هم معتقد است: « با استفاده از مشکلات شخصیت‌ها و به‌کارگیری ساختار پوششی می‌توان در داستان شک و انتظار ایجاد کرد. باید گفت همگام استفاده از ساختار پوششی، وقفه‌ای بین مشکلات شخصیت نمی‌افتد، چون پس از حل یک مشکل، مشکل بزرگتری در همان صحنه ایجاد می‌شود. و این مشکل خطرناک، کشش و انتظار نیز ایجاد می‌کند» (بیشاپ، ۱۳۸۲: ۲۶۱). از سویی دیگر در ساختار منفصل شرایط به این سبک و سیاق نیست، بلکه قضیه برعکس ساختار پوششی است. یعنی فرایند ایجاد مشکل توسط شخصیت طوری است که فاصلهٔ کوتاهی بین مشکل اول و مشکل جدید وجود دارد. یعنی در هنگام استفاده از ساختار منفصل تا زمانی که مشکل اول حل و گشوده نشده باشد مشکل دوم اتفاق نمی‌افتد. در اصل این فاصلهٔ کوتاه وقفه‌ای است تا انفصال نشان داده شود. بنابراین گلشیری با تسلط بر ابزارهای داستانی از هر دو شیوهٔ پوشی و انفصال در رمان شازده احتجاب بهره گرفته‌است. بیشاپ هم معتقد است: «نویسندگان هنگام استفاده از ساختار منفصل، مشکلی ایجاد می‌کنند، سپس آن‌را حل و مشکل تازه‌ای به وجود می‌آورند و باز پس از حل مشکل دوم، مشکل تازه‌تری می‌آفرینند و همین‌طور. اما در این شیوه همواره بین ایجاد یک مشکل و مشکل بعدی فاصلهٔ کوتاه زمانی وجود دارد. ولی در ساختار پوششی هنگامی که مشکل اول در حال حل شدن است، مشکل تازه‌ای ایجاد می‌شود و بین این دو، وقفهٔ کندکننده نیست. ضمن اینکه نویسنده در این شیوه، اختصار را نیز رعایت می‌کند» (همان: ۳۶۱). باید گفت زمانی که با استفاده از مشکلات شخصیت‌ها در رمان ایجاد ساختار پوششی می‌کنیم در اصل با این شیوه می‌توان شک و انتظار را در رمان ایجاد کرد که بین دو مشکل وقفهٔ کُندکننده نباشد یعنی با حل مشکل اول پشت سر آن مشکل دوم در همان صحنه حادث گردد و ایجاد وقفه یا خلأ در بین دو مشکل خودش را نشان ندهد.

پیش‌آگاهی آنی

یکی از کارکردهای زبان آن است که نویسنده می‌تواند به صورت ماهرانه از آن استفاده نموده تا چیزهای عادی را به تصویر بکشد. شیوهٔ پیش‌آگاهی آنی در اصل استفادهٔ مطلوب از زبان است که نویسنده نسبت به اتفاقی که به زودی قرار است در صحنهٔ داستان رخ دهد به مخاطب یا خواننده داستان هشدار یا آگاهی‌رسانی می‌کند. لذا در سینما فیلم‌سازان همیشه با تغییردادن موسیقی زمینهٔ فیلم از این فن استفاده می‌کنند اما در داستان‌نویسی این تکنیک با به‌کارگیری زبان اتفاق می‌افتد که نمونه را در داستان شازده احتجاب گلشیری مشاهده می‌کنیم: « شازده احتجاب توی همان صندلی راحتی‌اش فرو رفته بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد. یک بار کلفتش و یک بار زنش آمدند بالا. فخری در را تا نیمه باز کرد، اما تا خواست کلید برق را بزند صدای پا کوبیدن شازده را شنید و دوید پائین. فخرالنساء هم آمد و باز شازده پا به زمین کوبید» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۵). باید گفت در بهره‌گیری از این شیوه گلشیری با استفاده از ابزارهای زبانی قصد دارد اطلاعات و آگاهی قبلی در اختیار خواننده قرار دهد که با تبدیل کارکردی آن به توصیفی خواننده را به این فکر می‌اندازد که حتماً چیزی بیش از آنچه در صحنهٔ بالا دیده‌است وجود

دارد. در این جا علاوه بر این‌که گلشیری به خواننده هشدار و آگاهی می‌دهد بلکه همراه با شک و انتظار صحنه را نگاه می‌دارد به عبارتی خواننده در انتظار بوده که قرار است چه اتفاقی در داستان بیفتد و منتظر وقوع آن است اما زمان و وقت آن نامشخص است. در اصل با این روش گلشیری با لحن داستان پیش آگاهی داده، اگرچه جزئیات خاص نیز وضوح کامل پیدا کرده‌است. می‌توان گفت این شیوه فنی است و در اصل همان تأثیر موسیقی را ایفا می‌کند، وقتی در داستان نویسنده با زبان اشیای عادی را تبدیل به تصاویری هدف‌دار می‌کند.

حفظ تداوم صحنه‌های طولانی

توانایی نویسنده در حفظ تداوم نمایشی صحنه‌های طولانی یکی از نشانه‌های تمایز نویسندهٔ مبتدی از حرفه‌ای است. در این تکنیک نویسنده باید برای سرعت بخشیدن به داستان، هدایت انتقال‌های سریع و ایجاد حس نزدیکی در خواننده، دائما از صحنه‌های کوتاه (یک یا چهار صفحه تایپی) استفاده کند. با این حال ردیف‌کردن صحنه‌های کوتاه زیاد، پشت سرهم، داستان سریع را تکه‌تکه می‌کند و خواننده فضای کافی در اختیار ندارد تا تصویری کامل دریافت کند و فرصت کافی ندارد تا پیوند عمیقی با محتوای ناگفتهٔ رمان برقرار کند. (بیشاپ ۱۳۸۲: ۳۲۴). براین اساس در داستان شازده احتجاب، گلشیری به منظور دوری از نقایص این روش از ویژگی‌های رفتاری شخصیت که به طور ضمنی به عناصر انگیزه و احساس اشاره دارد تکیه کرده و جوهرهٔ پنهان روابط را که خواننده فقط در صحنه‌های طولانی آن‌را احساس می‌کند به نمایش گذاشته‌است. لذا به‌کار بستن این شیوه طبق تحلیل‌های بالا همان محتوای ناگفتهٔ رمان شازده احتجاب است. به عبارتی مخاطب گلشیری در شازده احتجاب برای درک و دریافت این محتوا به جای اینکه صرفاً حوادث صحنه را بخواند باید کل صحنه را حس کند. این روش زمانی اتفاق می‌افتد که نویسنده از تداوم صحنه‌های طولانی استفاده کند که گلشیری یکی از آنهاست که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «اشاره کرد به چلچراغ‌ها، با همان دستی که توی آستین چین‌دار بود، حتماً. فخری روشن کرد. تمام شمع‌های چلچراغ‌ها را روشن کرد. چه نوری! فخرالنساء، حتماً، پلک نمی‌زد. گفت شمعدان‌ها را هم روشن کن. اشاره کرد با همان دستی که...یا نکرد. من گفتم: این چه کاری ست، فخرالنسا؟ گفت: مگر چی شده؟ شازده؟ چشم‌هایش پیدا نبود. هیچ وقت درست پیدا نبود...» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۱۱). با این روش باید گفت رمان شازده احتجاب با توجه به صحنه‌های به‌کار گرفته‌شده، سریع پیش می‌رود و هیجان نیز در اصل به آن افزوده شده و چاشنی آن قرار گرفته‌است. لذا سرعت زیاد در صحنه‌های این رمان باعث گردیده بسیاری از سایه روشن‌ها و ویژگی‌های باطنی شخصیت‌ها از نظر پنهان باشد؛ به بیان دیگر معلوم نیست شخصیت‌ها در اعماق وجودشان چه احساسی دارند. بنابراین ترکیب صحنه‌های پرشتاب و تبدیل به صحنه‌های طولانی از ویژگی‌های گلشیری در نوشتن رمان شازده احتجاب است. آوردن واقعیت‌های انسانی نیز در ساختار صحنه‌های رمان به دلیل آن است که سرعت داستان کم نگردد و این خودش ویژگی مطلوب و اثرگذار است. بیشاپ هم معتقد است: «نویسندهٔ حرفه‌ای حتی در صورت لزوم می‌تواند تداوم صحنه‌های صد صفحه‌ای را نیز حفظ کند» (بیشاپ، ۱۳۸۲: ۳۲۵).

صحنه‌های تک‌منظوره

استفاده از صحنه‌های کوتاه اتصال‌دهندهٔ تک‌منظوره در ساختار رمان اپیزودیک بسیار مهم است. این نوع صحنه‌ها بدون اینکه روند قبلی داستان را پیچیده کنند سرعت آن را افزایش می‌دهند. به بیانی دیگر صحنه‌های کوتاه به صورت ناگهانی هستند و فقط یک هدف را در رمان دنبال می‌کنند که آن در اصل بیان نکته‌ای آنی و گذراست. صحنه‌های تک‌منظوره حادثه و فاصلهٔ کوتاهی بین دو حادثه طولانی است. (همان: ۳۳۲). در بررسی و تحلیل متن شازده احتجاب باید گفت گلشیری در این رمان از صحنه‌های تک منظوره استفادهٔ زیادی کرده‌است. این نوع صحنه‌ها جهت انتقال آنی پیام‌ها به صورت ناگهانی توسط گلشیری بهره گرفته شده‌اند. هدف گلشیری از بهره‌گیری این صحنه‌های کوتاه تسریع داستان یا همان سرعت بخشیدن به آن است. صحنه‌های کوتاه و تک‌منظوره وقفه یا درنگی است بین دو صحنهٔ طولانی که گاهی تنوع و خستگی را از مخاطب دور می‌کند که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «و خسرو می‌خواست بادبادکش را هوا کند. دو دیوار با چشم‌های موریانه خورده‌شان در دو طرف او نشسته بودند. و خسرو

همه‌اش در این فکر بود که چطور می‌تواند باز بگریزد. باد می‌آمد. بادبادک با آن دنباله و گوش‌های سرخ و سبزش توی زمینه آبی آسمان بود...» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۳۱).

روایت صحنه‌های کوچک

روایت صحنه‌های کوچک در داستان شگردی است که نویسندگان خلاق در نوشتن از آن بهره می‌گیرند، و مصالح یا ابزاری است در دست نویسنده که بتواند صحنه‌های غیرمهم را به شکل روایتی فشرده جمع‌آوری کرده و با سرعت بخشیدن به جریان و روند داستان اجازه نمی‌دهد وقت خواننده در سیاهه‌ای از صحنه‌های غیرنمایشی از بین برود و ملالت و خستگی مخاطب بیشتر گردد. برهمین اساس گلشیری داستان شازده احتجاب را نوشته‌است. باید گفت گلشیری با بهره‌گیری از این روش صحنه‌های کوچک و منفرد و غیرنمایشی زیای در این داستان خلق کرده‌است که هدفش هیجان‌انگیزکردن داستان نیست اما وجودشان در این داستان ضرورت و اهمیت پیدا کرده‌است. از طرفی اطلاعاتی که در روایت داستان شازده احتجاب به خواننده داده شده‌است طوری است که حرکت و سرعت این داستان را نگرفته بلکه از ایستایی داستان کاسته شده و بر پویایی آن افزوده شده‌است که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «و سرفه کرد، بلند و کشدار. و فهمید که نمی‌تواند و رها کرد تا پدر بزرگ همچنان عکسی بماند نشسته برتختی یا بر پشت اسبی رام و یا پشت آن تودهٔ گوشت بی‌شکل و زنده و خندان...» (همان: ۱۶). از نگاه بیشاپ: «زمان مناسب برای روایت کردن در داستان هنگامی است که نویسنده بخواهد از مجموعه‌ای صحنه‌های کوچک، منفرد و غیرنمایشی استفاده کند. این‌گونه صحنه‌ها کمی مهم‌تر از جزئیات آماری (سیاهه‌نویسی) زمان حال و بیان‌گر گذشت زمان، تغییر مکان و فعالیت‌های زندگی روزمره هستند. و اگرچه هیجان انگیز نیستند اما وجودشان ضروری است» (بیشاپ، ۱۳۸۲: ۳۱).

۳– نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش نشان می‌دهد هوشنگ گلشیری از شیوه‌های مختلفی در ساختار و پرداخت صحنهٔ داستان شازده احتجاب استفاده کرده‌است که این روش‌ها از وجوهی قابل تطبیق با نظریهٔ لئونارد بیشاپ است. در ذکر این شاخصه‌ها: آماده‌سازی دوگانه، شروع‌کردن از وسط صحنه، استفادهٔ تصنعی از فنون داستان‌نویسی، استفاده مکرر از صحنه‌هایی که دوشخصیت دارند، انتقال صحنهٔ آینده به زمان حال، ایجاد تعادل بین حادثه و تجربهٔ شخصیت، تقسیم صحنه‌های تک حادثه‌ای و ... روش هایی هستند که در این رمان مورد استفاده قرارگرفته‌اند. هم‌چنین یافته‌ها نشان می‌دهد در ساختار این رمان یعنی شازده احتجاب صحنهٔ ارائه گذشته و آینده به شکلی نمایشی است که به صورت کیفی و مطلوب نشان داده شده‌است، چون این شیوه توانسته گاهی به نویسنده این امکان را بدهد صحنه‌های زمان حال را منفعل و کمرنگ‌تر جلوه دهد و بالعکس صحنه‌های زمان گذشته و حال را برجسته و پُرتحرک جلوی چشم خواننده ترسیم نماید. شاخصهٔ دیگری که از بسامد بالایی در این رمان برخوردار است استفادهٔ مکرر از صحنه‌های دوشخصیتی است که گلشیری سعی داشته در این رمان از این عیب و نقصی که نویسندگان داستان کوتاه دارند دوری کند. بنابراین با این شیوه او ازگسترش دائمی جلوگیری می‌کند تا از سکون آن بکاهد.

منابع

آبستفلد، ریموند، (۱۴۰۰)، ***صحنه‌پردازی در رمان،*** ترجمه عبدالله کریم زاده، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

اسماعیلی، صدیقه، (۱۳۸۳)، ***چگونه داستان بنویسیم،*** چاپ سوم، تهران: انتشارات نگاه.

بیشاپ، لئونارد، (۱۳۸۳)، ***درس‌هیئی دربارهٔ داستان‌نویسی: به ضمیمهٔ مصاحبه با ایزاک سینگر و جوزف هلر،*** ترجمهٔ محسن سلیمانی، چاپ سوم، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

پروینی، خلیل، (۱۳۸۱)، «نگاهی به داستان و اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن»، ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران***، شمارهٔ پیاپی ۱۰۰۹، صص ۴۹۷-۵۱۶.

پلاگمان، بنتس، (۱۳۸۷)، ***چگونه داستان بنویسیم***، ترجمهٔ بهرنگ اسماعیلیون، تهران: نشر روزبهان.

حبیبی، علی اصغر، (۱۳۹۴)، «واکاوی تطبیقی عنصر صحنه در داستان‌های بزرگ علوی و نجیب محفوظ»، ***مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی***، *دانشگاه محقق اردبیلی*، صص ۵۴۹-۵۶۰.

حنیف، محمد، (۱۳۷۹)، ***راز و رمزهای داستان‌نویسی***، تهران: نشر مدرسه.

قاسم زاده، محمد، (۱۳۸۳)، ***داستان‌نویسان معاصر ایران(گزیده و نقد هفتاد سال داستان‌نویسی معاصر ایران)***، تهران، انتشارات هیرمند.

گلشیری، هوشنگ، (۱۳۶۸)، ***شازده احتجاب***، تهران: نشر نیلوفر.

میرصادقی، جمال، (۱۳۷۶). ***عناصر داستان***، چاپ سوم، تهران: سخن.

میرصادقی، جمال، (۱۳۸۱)، ***داستان‌نویس‌های نام‌آور معاصر ایران با نقد و بررسی آثار سی و یک نویسنده از آغاز داستان‌نویسی نوین ایران تا انقلاب ۱۳۵۷***، تهران: نشر اشاره.

مستور، مصطفی، (۱۳۷۹)، ***مبانی داستان کوتاه***، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

میور، ادوین، (۱۳۷۳)، ***ساخت رمان***، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

وستلند، پیتر، (۱۳۷۱)، ***شیوه‌های داستان‌نویسی***، تهران: نشر مینا.

یونسی، ابراهیم، (۱۳۶۹)، ***هنر داستان‌نویسی***، چاپ هشتم، تهران: انتشارات نگاه.