Persian Language and Literature
Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz
Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

Cognitive Narrative Analysis of Prince Ehtejab [Shazdeh Ehtejab] Based on David Herman's Framework

Faezeh Arab yousefabadi

Associate Professor of Persian language and literature , University of Zabol, Zabol, Iran. E-mail: famoarab@gmail.com

DOI: ۱۰,۲۲۰۳٤/perlit.۲۰۲٥,٦۷۸۱۷,۳۸۱۰

Article Info

Article type:

Research Article

Keywords:
experiential, world-building, cognitive narratology, Prince Ehtejab [Shazdeh Ehtejab], mind-centeredness.

ABSTRACT

The novel Prince Ehtejab by Houshang Golshiri, with its mind-centered, nonlinear narrative, mixed with memory, illusion, and nested language, is considered one of the prominent examples of introspective narrative in modern Persian literature. In addition to the sequence of external events, the narrative of this work is reflected from within the feverish, delusional, and memory-deprived mind of the main character, namely Prince Ehtejab, and represents his experience of history, violence, illness, sin, and decline in a multilayered and polyphonic format. The main issue of this research is how the narrative in this novel is formed based on the main character's mentalities and cognitive processes and organizes narrative elements such as time, place, language, and relationships between characters. The purpose of the research is to analyze the narrative structure in this novel based on the four main components of David Herman's cognitive narratology theory, which are: mind-centeredness, world-building, experience-centeredness, and multi-purposeness. The research claims that in addition to utilizing a mind-centered narrative, the mind of its main character is the main context and origin of the narrative; a mind that both reflects and reconstructs the fictional world. The research was conducted with a qualitative method and based on narrative text analysis. The findings show that this novel, by creating a psychological, multilayered, and static world, is an excellent example of mind-centered and experiential narrative in Persian literature, and its structure can be clearly analyzed with the components of cognitive narratology.

Cite this article: Arab yousefabadi, F. (۲۰۲٥). Cognitive Narrative Analysis of Prince Ehtejab [Shazdeh Ehtejab] Based on David Herman's Framework. *Persian Language and Literature*, ۷۹ (۲٥۲), ۱-۱٥.
http://doi.org/۱۰,۲۲۰۳٤/perlit.۲۰۲٥,٦۷۸۱۷,۳۸۱۰

© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

In Press

Extended Abstract

Introduction

Houshang Golshiri's Prince Ehtejab [Shazdeh Ehtejab] stands as a seminal work in the landscape of contemporary Iranian fiction, distinguished by its innovative use of mind-centered narrative techniques. The novel's employment of stream of consciousness, non-linear temporality, and intricate psychological layering positions it as an exemplary subject for cognitive narratological analysis. Unlike traditional narratives that adhere to linear chronology and external events, Prince Ehtejab unfolds primarily within the tumultuous psyche of its protagonist, Khosrow Ehtejab. Through a tapestry of memories, hallucinations, guilt, and psychological crises, the narrative blurs the boundaries between internal and external realities, inviting readers to experience the world as refracted through the protagonist's consciousness.

This study is motivated by a central research question: How do the mental processes and cognitive structures of Prince Ehtejab shape the narrative architecture and the dynamics between characters? Specifically, the research seeks to elucidate the ways in which the protagonist's complex mental states—perpetually engaged in processing his past—drive the narrative forward on both emotional and psychological levels, influencing his interactions with other characters such as his wife Fakhr al-Nesa and his servant Morad. Furthermore, the study aims to demonstrate how these mental processes actively construct the external world of the novel, transforming the protagonist's experience of space and time.

The significance of this research lies in its application of cognitive narratology, particularly the framework developed by David Herman, to analyze the interplay between memory, language, and subjective experience in the formation of narrative. By foregrounding the cognitive dimensions of storytelling, this approach offers a nuanced understanding of how narratives are shaped not only by external events but also by the internal workings of the mind. The hypothesis underpinning this study posits that the mental structures of Prince Ehtejab exert a profound influence on the narrative, actively shaping both the relationships between characters and the overall atmosphere of the novel.

Methodology:

The present study adopts a qualitative research methodology, utilizing cognitive narratological analysis as articulated by David Herman. This approach is particularly suited to the examination of narratives that foreground mental processes, subjective experience, and the construction of reality through memory and perception. The analysis proceeds through several stages:

۱. Textual Analysis: Close reading of the novel to identify key passages that exemplify the use of stream of consciousness, non-linear temporality, and the blurring of internal and external realities.

۲. Cognitive Mapping: Application of Herman's cognitive narratology to map the mental processes of the protagonist, focusing on how memory, emotion, and perception are encoded in the narrative structure.

۳. Character Interaction Analysis: Examination of the ways in which the protagonist's mental states influence his relationships with other characters, with particular attention to dialogic exchanges, internal monologues, and the representation of other minds.

٤. World-Building Assessment: Analysis of the novel's construction of space and time, exploring how these dimensions are shaped by the protagonist's subjective experience rather than by objective reality.

In Press

Data collection is based on the systematic selection of narrative segments that illustrate the interplay between cognitive processes and narrative form. The analysis is interpretive, seeking to uncover the underlying mechanisms by which the protagonist's mind shapes the narrative world.

Discussion

The analysis of Prince Ehtejab identifies four key cognitive-narratological dimensions that shape its complex structure. First, the novel's mind-centeredness places the protagonist's consciousness at the heart of the narrative, closely aligning the narrative voice with his fragmented memories and psychological turmoil. This approach immerses readers in the protagonist's inner world, encouraging deep engagement with his mental and emotional states. Second, the novel constructs its world through subjectivity, transforming space and time into symbolic and emotional landscapes that reflect the protagonist's memories, fears, and losses, rather than objective reality. Third, the narrative emphasizes experiential focus, vividly portraying bodily sensations and emotional responses to create a more immersive and empathetic reader experience. Finally, the novel employs polyphony and multiperspectivity, incorporating a range of voices—from secondary characters to inanimate objects—which generates a dynamic, dialogic structure and resists a single, unified interpretation. Together, these dimensions establish Prince Ehtejab as a paradigmatic example of a cognitively complex, mind-centered, and memory-driven narrative, inviting readers to experience the story as a deeply subjective and affective journey.

Conclusion

The analysis demonstrates that Prince Ehtejab offers a unique narrative experience, shaped by the protagonist's mental structures and cognitive processes. The novel's mind-centeredness dissolves the traditional boundaries between narrator and character, immersing the reader in the protagonist's psychological reality. The subjectivization of space and time transforms the narrative world into a projection of memory, emotion, and perception, challenging the conventions of realist storytelling. The focus on embodied and affective experience further deepens the reader's engagement, enabling a more profound empathetic connection with the protagonist. Finally, the polyphonic structure of the narrative reflects the multiplicity of voices and perspectives that constitute the protagonist's social and psychological environment.

In sum, Prince Ehtejab exemplifies a modern, cognitively sophisticated narrative that foregrounds the interplay of memory, emotion, and mind in the construction of narrative reality. By employing cognitive narratology as an analytical framework, this study illuminates the ways in which mental processes shape not only the internal world of the protagonist but also the external world of the narrative. The findings underscore the importance of considering cognitive and psychological dimensions in the analysis of modern fiction, particularly in works that challenge traditional narrative forms and conventions.

This research contributes to the broader field of narrative studies by demonstrating the value of cognitive narratology in analyzing complex, mind-centered narratives. It also offers insights into the specificities of contemporary Iranian fiction, highlighting the innovative narrative strategies employed by writers such as Golshiri. Ultimately, the study affirms the centrality of the mind in the construction of narrative meaning, inviting further exploration of the cognitive dimensions of storytelling in both Iranian and global literary contexts.

Keywords: Prince Ehtejab [Shazdeh Ehtejab], Houshang Golshiri, cognitive narratology, stream of consciousness, mind-centered narrative, memory, subjectivity, polyphony, Iranian fiction, narrative structure.

In Press

زبان و ادب فارسی
نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶

تحلیل روایت‌شناسی شناختی رمان شازده احتجاب برپایه دیدگاه دیوید هرمن

فائزه عرب یوسف‌آبادی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل.زابل. ایران. رایانامه: famoarab@gmail.com

DOI: ۱۰,۲۲۰۳٤/perlit.۲۰۲۵,٦۷۸۱۷,۳۸۱۰

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

کلیدواژه‌ها:
تجربه‌محوری، جهان‌سازی، روایت‌شناسی شناختی، شازده احتجاب، ذهن‌مداری.

چکیده

رمان شازده احتجاب نوشتهٔ هوشنگ گلشیری، یکی از آثار ادبیات مدرن فارسی است که با بهره‌گیری از روایت غیرخطی، ذهن‌محور و آمیخته به خاطره و توهم، ساختاری پیچیده و چندلایه را پدید آورده‌است. روایت این رمان از درون ذهن تب‌دار و متوهم شخصیت اصلی، یعنی شازده احتجاب، جریان می‌یابد و تجربهٔ زیستهٔ او از تاریخ، خشونت، بیماری، حافظه و زوال را در قالب زبانی تودرتو و چندصدایی بازنمایی می‌کند. پیچیدگی‌های روایی این اثر سبب شد تا نظریهٔ روایت‌شناسی شناختی دیوید هرمن که بر تعامل ذهن، زبان و روایت تأکید دارد، به‌عنوان چارچوب نظری این پژوهش انتخاب شود. هدف پژوهش، تحلیل ساختار روایت رمان از منظر مؤلفه‌هایی همچون ذهن‌مداری، جهان‌سازی، تجربه‌محوری و چندمنظوره‌بودن است، تا نشان داده شود چگونه روایت با بازنمایی ساختارهای ذهنی، تجربهٔ زیسته و پیچیدگی‌های حافظه، معنا و انسجام می‌یابد. روش تحقیق کیفی است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که شازده احتجاب نمونه‌ای از روایت ذهن‌مدار، حافظه‌محور و تجربه‌گرا در ادبیات فارسی است که از طریق بازنمایی چندلایهٔ ذهن شخصیت، به بازسازی جهانی درونی و بحرانی می‌پردازد و به‌خوبی با نظریه روایت‌شناسی شناختی هرمن قابل‌تحلیل است.

استناد: عرب یوسف آبادی، فائزه (۱۴۰۴). تحلیل روایت‌شناسی شناختی رمان شازده احتجاب برپایه دیدگاه دیوید هرمن. *زبان و ادب فارسی*، ۷۹ (۲۵۲)، ۱۵-۱.
http://doi.org/۱۰,۲۲۰۳٤/perlit.۲۰۲۵,٦۷۸۱۷,۳۸۱۰

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

In Press

۱. مقدمه

روایت‌شناسی شناختی به‌عنوان یکی از رویکردهای پیشرفته در مطالعات ادبی، در پی درک عمیق‌تر فرایندهای ذهنی و شناختی است که در درون شخصیت‌ها و روایت‌ها شکل می‌گیرند. این رویکرد، برخلاف نظریه‌های سنتی که بیشتر بر تحلیل‌های ساختاری و بیرونی روایت تمرکز دارند، به تحلیل درونی‌ترین لایه‌های ذهن شخصیت‌ها و چگونگی تأثیر آن‌ها بر فرایندهای روایی و ساختار داستان می‌پردازد. دیوید هرمن (David Herman) به‌عنوان یکی از پیشگامان این حوزه، به‌طور مفصل به بررسی نقش ذهنیت و شناخت در شکل‌دهی روایت پرداخته‌است. او تأکید دارد که روایت‌ها، علاوه بر بازنمایی بیرونی از رویدادها، انعکاس ذهنیات و تجربیات درونی شخصیت‌ها هستند که به آن‌ها اجازه می‌دهند دنیای خود را درک و آن را به‌صورت روایتی به دیگران منتقل کنند (Herman, ۲۰۰۲: ٤٥). در حقیقت، در این دیدگاه، ذهنیات شخصیت‌ها به‌عنوان ساختارهای شناختی، تأثیرگذار بر شکل‌گیری، ساختار و پیشبرد روایت‌اند و این ذهنیت‌ها هستند که براساس آگاهی‌ها، خاطرات و تجربیات فردی شخصیت‌ها، داستان را بازسازی می‌کنند.

این رویکرد به‌ویژه در تحلیل رمان‌های مدرن که پیچیدگی‌های ذهنی شخصیت‌ها در پیشبرد داستان نقشی اساسی ایفا می‌کند، اهمیت دارد. یکی از این رمان‌ها، شازده احتجاب اثر هوشنگ گلشیری است که در سال ۱۳۴۸ منتشر شد و به‌عنوان یکی از نمونه‌های برجسته در ادبیات داستانی ایران شناخته می‌شود. این رمان که با استفاده از تکنیک‌های نوین روایت‌گری مانند جریان سیال ذهن (Stream of Consciousness) داستانی را از درون ذهن شخصیت اصلی، خسرو احتجاب، روایت می‌کند (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۲۷۲)، به‌طور عمده به نمایش درآوردن درگیری‌های روان‌شناختی و شناختی شخصیت‌ها پرداخته‌است و ذهنیت آنان را به‌طور مستمر در ساختار روایی وارد می‌کند. در شازده احتجاب، شخصیت اصلی درحالِ بازسازی ذهنی گذشتهٔ خود است و خاطرات، احساس گناه و مشکلات روانی او به‌طور پیوسته، درون ذهن او جریان دارد. این ویژگی در داستان، همان‌طور که در آثار هرمن مشاهده می‌شود، ساختار روایت را به‌طور فعال از درون ذهنیت شخصیت‌ها می‌سازد و زمان و مکان به‌طور غیرخطی و در هم‌آمیخته پردازش می‌شود.

انتخاب شازده احتجاب برای تحلیل در این تحقیق به دلیل استفاده از تکنیک‌های نوین روایت‌گری و ساختار ذهنی آن است. در این رمان، ذهن شخصیت اصلی؛ یعنی شازده احتجاب، به‌عنوان منبع اصلی شکل‌دهی به روایت عمل می‌کند. این امر، رمان را به یک نمونه ایده‌آل برای تحلیل روایت‌شناسی شناختی تبدیل می‌کند. در شازده احتجاب، ذهن شازده که درگیر بازسازی خاطرات گذشته است، بر همه‌چیز تأثیر می‌گذارد؛ به گونه‌ای که تعاملات او با دیگر شخصیت‌ها و فضای بیرونی نیز تحت تأثیر این فرایندهای درونی قرار دارند (تقوی، ۱۴۰۰: ۴۵). با نظریهٔ دیوید هرمن روشن می‌شود که در آن داستان ذهن شازده علاوه بر ابزار تحلیل و پردازش رویدادها یکی از عوامل اصلی شکل‌دهی به دنیای داستانی است (Herman, ۲۰۰۳: ۱۰۲). ذهن او، با ترکیب گذشته و حال و درگیری‌های ذهنی مربوط به خود، روایت را از درون به‌طور پیچیده‌ای شکل می‌دهد و این امر یکی از ویژگی‌های برجسته در تکنیک‌های روایت‌گری گلشیری است.

پژوهش، برپایه این پرسش شکل گرفت که چگونه ذهنیات و فرایندهای شناختی شازده احتجاب بر ساختار روایت و روابط میان شخصیت‌ها تأثیر می‌گذارد؟ این پرسش بر این تأکید دارد که چگونه ذهنیات پیچیده شخصیت شازده که به‌طور مداوم درحالِ پردازش گذشته خود است، روایت را در سطح ذهنی و احساسی پیش می‌برد و در تعاملات او با دیگر شخصیت‌ها؛ ازجمله همسرش فخرالنساء و خدمتکارش مراد، نقش دارد. همچنین، این تحقیق بر آن است تا نشان دهد چگونه این ذهنیات می‌توانند به‌طور فعال دنیای بیرونی را شکل دهند و نحوه تجربه شازده از فضای خارجی و زمان را دگرگون سازند.

In Press

روش تحقیق در این مطالعه کیفی است. در این تحقیق، از روش تحلیل روایت‌شناسی شناختی برای بررسی و تجزیه‌وتحلیل ساختارهای ذهنی شازده احتجاب و تأثیر این ساختارها بر روایت استفاده خواهد شد. این تحلیل، براساس روش‌های کیفی، به شناسایی فرایندهای ذهنی و شناختی در رمان می‌پردازد و تلاش دارد تا نشان دهد چگونه این فرایندها بر روابط شخصیت‌ها و پیشبرد داستان تأثیر می‌گذارند.

هدف این تحقیق بررسی تأثیر ساختارهای ذهنی شازده احتجاب در شکل‌دهی به روایت و تأثیر آن بر دیگر شخصیت‌ها و فضای روایت است. این تحقیق سعی دارد نشان دهد که چگونه ذهنیات شخصیت‌ها، به‌ویژه شازده احتجاب، هم در دنیای درونی آن‌ها و هم در تعامل با دنیای بیرونی و روابط میان شخصیت‌ها نقش دارند.

فرضیهٔ این تحقیق این است که ساختارهای ذهنی شازده احتجاب تأثیر عمده‌ای بر روایت دارد. این ذهنیات که بر پایهٔ احساسات گناه و بحران‌های روانی شخصیت شکل می‌گیرند، به‌طور فعال روایت را پیش می‌برند و بر روابط شخصیت‌ها و فضای رمان تأثیر می‌گذارند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ رمان شازده احتجاب پژوهش‌های متعددی انجام شده‌است؛ ازجمله مقالهٔ «تحلیل گفتمان انتقادی تاریخی شازده احتجاب» (۱۴۰۲) نوشتهٔ مظفری و طبیعی است که نویسندگان در آن به تحلیل گفتمان‌های ایدئولوژیک و اجتماعی در رمان پرداخته و نشان داده‌اند که گلشیری در شازده احتجاب گفتمان‌های اجتماعی و تاریخی دوره قاجار را از طریق شخصیت‌ها و وقایع مختلف به نمایش می‌گذارد و به‌ویژه تأثیر روشنفکری زمان خود را بر این اثر مورد بررسی قرار می‌دهد. مقالهٔ دیگر با عنوان «چالش گفتمانی در بازتعریف هویت زنانه در شازده احتجاب» (۱۴۰۱) نوشتهٔ ولی‌پور هفشجانی است. او در این‌مقاله به تحلیل گفتمان‌های سنتی و مدرن در تعریف هویت زنانه پرداخته‌است. این مقاله تأکید دارد که در شازده احتجاب، گلشیری به چالش‌های هویتی زنان در مواجهه با گفتمان‌های سنتی و مدرن پرداخته‌است.

در مقالهٔ «عناصر گروتسک و مدرن‌گرایی در رمان شازده احتجاب گلشیری» (۱۴۰۰) نوشتهٔ قافله‌باشی و حسینی، نویسندگان بر استفاده گلشیری از ژانر گروتسک و ویژگی‌های مدرن در شازده احتجاب تمرکز دارند. این مقاله بیان می‌کند که گلشیری با استفاده از تکنیک‌هایی؛ چون مسخ‌شدگی، دیوانگی رمانتیک، فضاهای تاریک و ترسناک، و شکنجه‌های هولناک، یک روایت پیچیده و سیال از واقعیت‌های جامعه را به نمایش می‌گذارد و این ویژگی‌ها را در قالب گروتسک روایت می‌کند. همچنین در مقالهٔ «تحلیل مفهوم «شاعرانگی» در رمان «شازده احتجاب»» (۱۳۹۷) نوشتهٔ بشیری و طاهری، این اثر از منظر شاعرانگی مدرن بررسی شده و نشان داده شده‌است که چگونه گلشیری با استفاده از مؤلفه‌های سبک‌شناسی چون زمان‌پریشی و زبان استعاری، فضایی شاعرانه و اعتراضی را در رمان ایجاد کرده‌است.

مقالهٔ «تحلیل گفتمان انتقادی شازده احتجاب» (۱۳۹۷) نوشتهٔ سیّدان مقاله دیگری است که در آن نویسنده به بررسی گفتمان‌های ایدئولوژیک و اجتماعی در رمان پرداخته و تأثیر روشنفکری زمان گلشیری بر این اثر را تحلیل کرده‌است. این پژوهش به چگونگی بازتاب قدرت و سلطه در داستان و تعامل آن با تاریخ و جامعه پرداخته‌است. مقالهٔ دیگر با عنوان «فضای داستان شازده احتجاب از منظر نقد مضمونی» (۱۳۹۲) نوشتهٔ خزانه‌دارلو و حامی‌دوست است که نویسندگان در آن با بهره‌گیری از روش نقد مضمونی ژرژ پوله، فضای ذهنی و روانی راوی در شازده احتجاب را بررسی کرده‌اند. مقالهٔ «بررسی تکنیک‌های مدرن انعکاس ذهن

In Press

در رمان شازده احتجاب» (۱۳۹۱) نوشتهٔ جعفری کمانگر و دماوندی نیز نشان می‌دهد که گلشیری با استفاده از تکنیک‌های نوین داستان‌نویسی؛ مانند جریان سیال ذهن و تک‌گویی‌های درونی، رمان را دارای پیچیدگی ساختاری کرده‌است.

در مقالهٔ «بررسی تکنیک‌های روایی در رمان شازده احتجاب» (۱۳۹۱) نوشتهٔ حسنلی و قلاوندی، شیوه‌های روایی و تکنیک‌های خاص در این رمان، ازجمله تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن، مورد بررسی قرار گرفته‌است و نشان داده شده که گلشیری توانسته‌است با استفاده از این تکنیک‌ها، جریان داستان را پیش ببرد و درعین‌حال روایت را به شیوه رمان‌های جریان سیال ذهن، بدون اغتشاشات معمول آن، به‌خوبی به نمایش بگذارد. مقالهٔ دیگر با عنوان «روابط قدرت در رمان شازده احتجاب» (۱۳۸۸) نوشتهٔ صابرپور و غلامی‌نژاد است که نویسندگان در آن به تحلیل روابط قدرت در شازده احتجاب پرداخته‌اند و نشان می‌دهند که گلشیری در این رمان به‌خوبی قدرت‌های سیاسی و اجتماعی و چگونگی تعامل آن‌ها با شخصیت‌ها را به تصویر کشیده‌است. مقالهٔ آخر با عنوان «بوف کور و شازده احتجاب: دو رمان سورئالیست» (۱۳۸۷) نوشتهٔ قویمی است که نویسنده در آن، به مقایسه این دو رمان از نظر ویژگی‌های سورئالیستی پرداخته‌است. این مقاله نشان می‌دهد که هر دو رمان، با ویژگی‌هایی چون استفاده از ناخودآگاه، تغییر در ترتیب زمانی و فضاسازی‌های غیرواقعی، به نوعی به جریان سورئالیسم تعلق دارند.

با توجه به پیشینه فوق این حقیقت آشکار می شود که هیچ‌یک از این مقاله‌ها برمبنای نظریه روایت‌شناسی شناختی دیوید هرمن به رمان شازده احتجاب نپرداخته‌اند و مقالهٔ حاضر برای نخستین بار این رمان را با این رویکرد تحلیل می‌کند.

۳. بنیاد نظری

روایت‌شناسی شناختی یکی از شاخه‌های نوین در مطالعات ادبی است که به بررسی روابط پیچیده میان فرایندهای ذهنی و ساختارهای روایی پرداخته‌است و تلاش می کند که ارتباط بین ساختارهای شناختی شخصیت‌ها و شکل‌گیری روایت‌ها را آشکار سازد. در این راستا، درک پیچیدگی‌های ذهنی شخصیت‌ها و تأثیر آن‌ها بر روایت؛ به‌ویژه در رمان‌ها و داستان‌های مدرن که عموماً روایت‌هایی پیچیده و چندلایه دارند، جایگاه ویژه‌ای دارد.

پیدایش و تکامل روایت‌شناسی شناختی به دهه‌های اخیر بازمی‌گردد. از اوایل قرن بیستم، رویکردهای شناختی در زمینه‌های مختلف علمی، ازجمله در تحلیل زبان و روایت، توسعه یافته‌اند. ویلهلم فون همبولت (Wilhelm von Humboldt) و سپس زیگموند فروید (Sigmund Freud) به تحلیل ذهن و فرایندهای درونی شخصیت‌ها پرداخته‌اند که این اندیشه‌ها مبنای بسیاری از تحولات بعدی در زمینه‌های روان‌شناسی شناختی و تحلیل‌های ادبی شد. فروید با تأکید بر ناخودآگاه و فرایندهای روانی پنهان، به ایجاد بنیان‌های تفکری کمک کرد که در نهایت در روایت‌شناسی شناختی به‌ویژه در درک پیچیدگی‌های ذهنی شخصیت‌ها نمود یافت (Freud, ۱۹۱۷: ۱٤۲).

تحول اساسی و مدرن‌سازی این رویکرد به نیمه دوم قرن بیستم و به‌ویژه سال‌های دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ برمی‌گردد. در این دوران، با پیشرفت‌های جدید در علوم شناختی، نظریه‌پردازان زیادی شروع به مطالعه روابط میان ذهن و روایت در ادبیات کردند. میشل فوکو به‌ویژه در کارهایی نظیر قدرت و معرفت (*Discipline and Punish*) به چگونگی شکل‌گیری ذهنیت‌ها و تأثیر آن‌ها بر روایت‌ها پرداخت (Foucault, ۱۹۷۵: ٦۷). او در این اثر به‌ویژه بر تأثیرات فرهنگی و اجتماعی بر شکل‌گیری روایت‌ها و بازنمایی‌های ذهنی تأکید و رابطه میان زبان و ذهن انسان را در فرایند شکل‌گیری داستان‌ها تحلیل کرده‌است.

در کنار فوکو، ژان پل سارتر در هستی و نیستی (*Being and Nothingness*) به بررسی آگاهی و ذهن انسان پرداخت و بر چگونگی تأثیرات آن بر شناخت و ایجاد روایت‌ها تأکید کرد (Sartre, ۱۹٤۳: ۱۳٤). آثار این فلاسفه به‌ویژه در زمینه‌های

In Press

روان‌شناسی و فلسفهٔ ذهن به‌طور غیرمستقیم در گسترش روایت‌شناسی شناختی نقش داشتند. این تحولات، زمانی که با علوم شناختی نوین ترکیب شدند، بستری مناسب برای شکل‌گیری روایت‌شناسی شناختی به‌عنوان یک رویکرد مستقل فراهم آوردند.

دیوید هرمن یکی از نظریه‌پردازان برجسته در زمینهٔ روایت‌شناسی شناختی است که توانست این رویکرد را به‌طور رسمی و علمی در ادبیات معرفی کند. هرمن معتقد است که روایت‌ها به‌عنوان فرایندهای شناختی در نظر گرفته می‌شوند و براساس ذهنیت‌های شخصیت‌ها و درگیری‌های روانی آن‌ها شکل می‌گیرند. او از یافته‌های علوم شناختی بهره برد تا نشان دهد که چگونه روایت‌ها در سطحی عمیق‌تر از زبان و ساختارهای بیرونی به ذهن و تجربیات درونی شخصیت‌ها مرتبط‌اند.

این تأکید هرمن بر جنبه‌های شناختی و ذهنی روایت‌ها براساس مفاهیم علمی جدیدی شکل گرفته‌است که بیشتر تحت تأثیر نظریه‌های روان‌شناختی و شناختی قرار دارند. او به چگونگی شکل‌گیری و تحلیل‌های شناختی در ذهن شخصیت‌ها پرداخت و این فرایندهای ذهنی را به‌عنوان بخش اساسی در ایجاد و درک روایت‌ها معرفی کرد. در این زمینه، جان شافر (John Shafer) و آندریا جانسون (Andrea Johnson) ازجمله پژوهشگرانی بودند که به‌طور مستقیم بر تفکرات هرمن در مورد روایت‌شناسی شناختی تأثیرگذار بودند (Shafer, ۱۹۹٦: ۱۱۸). علاوه بر این، مفهوم نظریه ذهن (Theory of Mind) که در روان‌شناسی شناختی با پژوهشگرانی؛ مانند سایمون بارون-کوهن (Simon Baron-Cohen) توسعه یافت، تأثیر عمیقی بر دیدگاه‌های دیوید هرمن داشته‌است، به‌ویژه در تحلیل چگونگی درک مخاطب از نیت‌ها و باورهای شخصیت‌ها (Zunshine, ۲۰۰٦: ٦).

منابع فکری دیوید هرمن متنوع و چندرشته‌ای هستند. او از دیگر سو از روایت‌شناسان ساختاری مانند ژرار ژنت تأثیر پذیرفته‌است. ژنت در کتاب گفتمان روایی چارچوبی برای تحلیل ساختارهای روایی مانند ترتیب زمانی و دیدگاه ارائه کرد (Genette, ۱۹۸۰: ۲۷). دیوید هرمن از این چارچوب‌ها بهره گرفت و آن‌ها را با ابزارهای علوم شناختی تکمیل کرد. همچنین دیوید هرمن از زبان‌شناسی شناختی، به‌ویژه کارهای جورج لیکاف (George Lakoff) و مارک جانسون (Mark Johnson) در کتاب استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم (*Metaphors We Live By*)، الهام گرفت. این دو نشان دادند که زبان و تفکر از طریق استعاره‌های شناختی شکل می‌گیرند (Lakoff & Johnson, ۲۰۰۳: ۳). دیوید هرمن این ایده‌ها را به روایت‌شناسی تعمیم داد و استدلال کرد که روایت‌ها نیز از طریق فرایندهای شناختی مانند استعاره و شبیه‌سازی ذهنی معنا می‌یابند.

نظریهٔ دیوید هرمن در زمینهٔ روایت‌شناسی شناختی تأثیرات عمده‌ای در سطح علمی و آکادمیک گذاشت. نظریهٔ روایت‌شناسی شناختی او در زمینه‌های مختلفی همچون ادبیات تطبیقی، روان‌شناسی اجتماعی و فلسفهٔ ذهن قابلیت بررسی دارد و می تواند علاوه بر تحلیل‌های کلاسیک روایت‌شناسی، تحلیل‌های تازه‌ای از رابطهٔ میان ذهن، زبان و روایت به‌وجود آورد. در ادامه برمبنای این نظریه به تحلیل رمان شازده احتجاب می‌پردازیم.

۴. بحث و بررسی

با توجه به آنچه تا کنون گفته شد، روایت‌شناسی شناختی به‌عنوان یک رویکرد تحلیلی در زمینهٔ ادبیات، از مفاهیم و نظریات جدید علوم شناختی بهره برده و توانسته‌است به تحلیل‌های دقیق‌تری از ذهنیت شخصیت‌ها و تأثیر آن‌ها بر روایت‌های داستانی پرداخته و درک عمیق‌تری از فرایندهای درونی شخصیت‌ها فراهم کند. در این میان، دیوید هرمن با توجه به تأثیرات نظریه‌های شناختی و روان‌شناختی در تحلیل‌های خود، به گسترش و توسعهٔ این رویکرد در سطح جهانی پرداخته و ابزارهای جدیدی را برای تحلیل رمان‌های پیچیده و ذهن‌محور ارائه داده‌است. مؤلفه‌های اصلی دیدگاه دیوید هرمن در روایت‌شناسی شناختی بر چند مفهوم اساسی

In Press

استوارند که روایت را به‌عنوان یک فرایند شناختی بازتعریف می‌کنند. در ادامه به معرفی این مؤلفه‌ها و بازتابانی مصادیق آن در رمان شازده احتجاب می‌پردازیم:

۴-۱. ذهن‌مداری

یکی از بنیادی‌ترین ویژگی‌های روایت مدرن، مرکزیت یافتن ذهن شخصیت‌ها در شکل‌گیری روایت است. به‌عبارتی، آنچه روایت می‌شود، دیگر صرفاً رشته‌ای از رویدادها در جهان بیرونی نیست، بلکه تجربه ذهنی شخصیت‌ها از این رویدادها، تخیل آن‌ها، حافظه، اضطراب، توهم و عواطفشان است که ساختار روایت را می‌سازد. این ویژگی در روایت‌شناسی معاصر با عنوان «ذهن‌مداری» شناخته می‌شود. دیوید هرمن، بر این نکته تأکید می‌کند که روایت‌ها «نه‌فقط بازتاب ذهن هستند، بلکه خود شکلی از بازنمایی ذهن‌اند؛ روایاتی که تجربه‌های ذهنی را به ساختاری قابل‌فهم بدل می‌کنند» (Herman, ۲۰۰۹: ۱۳۷). از نگاه او، روایت‌هایی که ساختار زمانی، زبانی و توصیفی آن‌ها بر مدار ذهن شخصیت اصلی شکل گرفته باشد، روایت‌هایی تمام‌عیار ذهن‌مدار به‌شمار می‌آیند. چنین روایت‌هایی به‌جای آنکه بر کنش بیرونی تکیه کنند، بر بازنمایی روان، خیال، حافظه و توهم متمرکز می‌شوند.

رمان شازده احتجاب نمونه‌ای شاخص از چنین روایتی است. این داستان واپسین ساعات زندگی یکی از بازماندگان خاندان قاجار به نام شازده احتجاب است؛ مردی بیمار، منزوی و درحالِ فروپاشی ذهنی که در فضایی تب‌آلود و توهم‌آمیز، درگیر مرور خاطرات تلخ و جنایت‌بار خانوادهٔ خود می‌شود. او با مرور گذشتهٔ پدر، پدربزرگ و اجداد اشرافی خویش، با احساس گناه، نفرت، ضعف و بی‌هویتی دست‌وپنجه نرم می‌کند.

شخصیت‌ها:

- شازده احتجاب: راوی اصلی و بازمانده قاجار، فردی بیمار و تب‌دار که در تنهایی خود به کابوس‌های گذشته فرومی‌رود.
- فخرالنساء: همسر شازده، زنی ساکت، مقاوم و گاه کنایه‌زن که حضورش یادآور تقابل با نظام مردسالار خاندان است.
- مراد: خدمتکار وفادار خانه که رابط میان گذشته باشکوه و حال فروپاشیده‌است.
- پدربزرگ و پدر شازده: نمایندهٔ خشونت، استبداد و تباهی اشرافیت. آن‌ها از طریق خاطرات، عکس‌ها و کابوس‌ها در داستان حضور فعال دارند.
- عمه‌ها و مادر: چهره‌هایی خاموش و حاشیه‌ای که اغلب قربانی نظام پدرسالارند.

رمان در فضایی تاریک، بی‌زمان و درهم‌آمیخته از خواب و بیداری می‌گذرد و با نگاهی تیزبینانه، فروپاشی اشرافیت سنتی ایران را از درون ذهن شخصیت اصلی ترسیم می‌کند.

در این اثر، تمام ساختار روایت از درون ذهن راوی/شخصیت اصلی می‌گذرد؛ ذهنی پاره‌پاره، بیمار، پر از تب، ترس، کابوس، خاطره، پشیمانی و بازسازی پیوسته گذشته. روایت از همان آغاز، هم با یک کنش بیرونی و هم با نشانه‌ای از فرورفتگی روانی شروع می‌شود: «شازده احتجاب توی همان صندلی راحتی‌اش فرورفته بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد» (گلشیری، ۱۴۰۲: ۷). این تصویر، هم آغاز یک رخداد و هم آغاز یک وضع روانی است. شخصیت هم از حرکت بازمانده و هم درون یک چرخه بسته تب و سرفه گرفتار است. این سکون، از نوع آرامش نیست، بلکه از جنس انسداد ذهنی است که کل روایت را تعیین می‌کند. هرمن در توصیف چنین موقعیت‌هایی می‌نویسد: «در روایت‌های ذهن‌مدار، آغاز نه با حرکت بلکه با توقف ذهن همراه است؛ راوی یا شخصیت در برابر موج حافظه، خیال یا توهم ناتوان می‌ماند» (Herman, ۲۰۱۲: ٤٦).

In Press

در تاروپود روایت، خاطره و خیال آن‌چنان در هم تنیده‌اند که مرز میان جهان بیرونی و ذهنی در هر لحظه فرومی‌ریزد. در بخشی از متن، شازده به یاد پدربزرگش می‌افتد: «شازده می‌دانست که فایده‌ای ندارد... پدربزرگ همیشه مثل همان عکس سیاه و سفیدش خواهد ماند» (گلشیری، ۱۴۰۲: ۴۷). پدربزرگ به‌جای آنکه شخصیتی زنده و در تعامل با اکنون باشد، به تصویری ایستا در ذهن تبدیل شده‌است؛ به عکسی بی‌جان که در ذهن راوی تثبیت شده. زمان در این روایت، پیش‌رونده نیست و ایستا است؛ زمان در ذهن ایستاده و شخصیت‌ها در قاب ذهن منجمد شده‌اند. همان‌گونه که هرمن اشاره می‌کند: «در روایت‌هایی که ذهن، کانون روایت است، زمان به‌صورت خطی نیست و بر حسب توقف‌ها، بازگشت‌ها و تثبیت‌های ذهنی ساخته می‌شود» (Herman, ۲۰۰۳: ۹٤).

زبان روایت نیز به‌طور کامل از وضعیت روانی راوی پیروی می‌کند. در جایی از متن، بی‌هیچ زمینه یا کنشی، این جمله ناگهانی ظاهر می‌شود: «اگر چشم گنجشکی را در بیاورند تا کجا می‌تواند بپرد؟» (گلشیری، ۱۴۰۲: ۵۲). چنین زبانی که نه پیش‌زمینه دارد، نه انسجام علّی، نمونه‌ای کامل از آن چیزی است که هرمن «زبان غیرعلّی روان‌پریشانه» می‌نامد؛ زبانی که توهم و اضطراب را به‌جای واقعیت بیان می‌کند (Herman, ۲۰۰۲: ۲۲۱).

در این روایت، زبان به ابزار بازنمایی ذهن بدل شده‌است، نه ابزار اطلاع‌رسانی یا توصیف دقیق بیرونی. حتی دیالوگ‌ها نیز در این روایت، گفت‌وگو میان دو شخصیت نیستند و نجواهایی ذهنی هستند. برای نمونه، در صحنه‌ای شبانه می‌خوانیم: «پیش از آنکه بیایی روی تخت، یادت باشد آن چراغ را خاموش کنی» (گلشیری، ۱۴۰۲: ۴۲). این جمله، به‌ظاهر دیالوگی خطاب به همسر یا همراهی غایب است، اما در واقع، شنونده‌ای بیرونی ندارد. این جمله را ذهن راوی برای خودش می‌سازد. دیوید هرمن در تحلیل چنین مواردی می‌نویسد: «در روایت‌های ذهن‌محور، دیالوگ‌ها به ابزاری برای بازسازی روان‌شناسی درونی شخصیت تبدیل می‌شوند، نه برای تعامل واقعی» (Herman, ۲۰۰۹: ۱٤۰).

روایت حتی گذشته خانوادگی را نیز از صافی ذهن راوی بازنویسی می‌کند. یکی از پررنگ‌ترین نمونه‌ها، بازسازی خاطره قتل‌عام مردم توسط پدر شازده است؛ جایی که راوی چنین می‌گوید: «وقتی راه افتادند موج آمد... دستور دادم: ببندیدشان به مسلسل. صدای چرخ و دنده‌ها و رگبار که بلند شد موج آدم‌ها برگشت» (گلشیری، ۱۴۰۲: ۱۱۳). این بازسازی، نقل تاریخی صرف نیست، بلکه پردازشی ذهنی از یک تجربهٔ ناراحت‌کنندهٔ خانوادگی است؛ ذهن شازده این صحنه را بارها تکرار و بازسازی می‌کند. هرمن تأکید دارد که: «ذهن‌مداری در روایت می‌تواند گذشته را با سایه‌هایی از عذاب، توهم یا پشیمانی از نو بنویسد؛ حتی اگر این بازنویسی با منطق تاریخ در تضاد باشد» (Herman, ۲۰۰۳: ۹٦).

در واپسین بخش‌های روایت نیز مرز میان تصویر و واقعیت فرومی‌ریزد؛ صحنه‌ای که مادر شازده در قاب عکس گریه می‌کند: «مادر توی قاب عکسش گریه می‌کرد. دور عکس مادر سفید سفید بود» (گلشیری، ۱۴۰۲: ۹۵). این تصویر، عینیتی ندارد و بازتاب ذهن راوی است؛ ذهنی که دچار بحران، انحلال واقعیت و استحاله حافظه در عاطفه شده‌است. چنین لحظه‌هایی نشان می‌دهند که روایت در دنیای واقعی نیست و در درون ساختار روانی شخصیت اصلی تنیده شده‌است.

در تمام این نمونه‌ها، آنچه روایت را پیش می‌برد، توالی رویدادها نیست و توالی بازتاب‌های ذهن است. ذهن شازده هم محل روایت است، هم ابزار روایت، هم موضوع آن. روایت با ذهن آغاز می‌شود، از ذهن عبور می‌کند و در ذهن فرومی‌پاشد. هیچ روایتی از بیرون، هیچ ناظر عینی، هیچ خط زمانی قطعی یا ترتیب فضایی روشنی در این اثر وجود ندارد. همین مرکزیت‌یافتن ذهن، اثر را به یکی از خالص‌ترین نمونه‌های روایت ذهن‌مدار در ادبیات فارسی تبدیل کرده‌است؛ نمونه‌ای که با تعریف دیوید هرمن از روایت ذهن‌مدار، تطابق کامل دارد و می‌تواند بستری غنی برای تحلیل شناختی-روایت‌شناختی باشد.

In Press

۴-۲. جهان‌سازی (Worldmaking)

در روایت‌شناسی شناختی، جهان‌سازی به‌عنوان یکی از بنیادی‌ترین مؤلفه‌های روایت، به فرایندی اشاره دارد که طی آن راوی با استفاده از زبان، زمان، مکان، روابط علّی و ذهن شخصیت‌ها، دنیایی خلق می‌کند که در آن تجربه روایی تحقق می‌یابد. دیوید هرمن تأکید می‌کند که: «جهان روایت، فقط از عناصر صوری ساخته نمی‌شود و بازتاب ساختارهای ذهنی و فرهنگی است که روایت را شکل می‌دهند و خواننده را در تجربه آن غرق می‌کنند» (Herman, ۲۰۰۳: ۵۹). در روایت‌های کلاسیک، جهان معمولاً مبتنی بر واقعیت بیرونی، زمان پیوسته، فضاهای ملموس و کنش‌های قابل‌پیش‌بینی است، اما در روایت‌های مدرن و ذهن‌مدار، مانند شازده احتجاب، جهان داستانی برپایهٔ بیرون نیست، بلکه از عمق ذهن، خاطره، توهم و اضطراب شخصیت ساخته می‌شود.

در آغاز رمان، ما با تصویر مکان یا زمان مواجه نمی‌شویم، بلکه با بدنِ نشسته شخصیت اصلی مواجه می‌شویم؛ بدنی که فرورفته در صندلی، تب‌دار و درحالِ سرفه است. این وضعیت، از همان ابتدا مرز روایت را از جهان بیرونی قطع می‌کند و به‌جای آن، جهان را از درون شخصیت آغاز می‌سازد. در بخشی از رمان می‌خوانیم: «شازده احتجاب توی همان صندلی راحتی‌اش فرورفته بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد» (گلشیری، ۱۴۰۲: ۷). این «جهان» مکانی برای عمل نیست، بلکه بستری برای تکرار بیماری، انجماد ذهن و بازگشت به خاطرات است. جهان از درون سرفه ساخته می‌شود، نه از طریق در و دیوار یا شهر و خیابان. در صفحات میانی رمان، روایت به خانه شازده، اشیای خانوادگی، قاب عکس‌ها واسباب‌بازی‌های قدرت و مرگ منتقل می‌شود. یکی از صحنه‌های برجسته این بخش، صحنه‌ای است که در آن اشیای بازمانده از اجداد، به‌ویژه کلاه‌خود و قمه، یادآور جهانی خشن، اشرافی و مرده‌اند:

«قمه‌ها و کلاه‌خودها روی میز بود. قلمدان‌های صدفی هم بود. کلاه‌خود جد کبیر را برداشت، گفت: بیا جلو ببینم، شازده.» (گلشیری، ۱۴۰۲: ۵۷). در این لحظه، جهان روایی از طریق زندگی جاری نیست، بلکه از طریق اشیایی مرده ساخته می‌شود که نماینده تاریخی فراموش‌شده و ترسناک‌اند. اشیا در این روایت، حامل معنا و خشونت هستند؛ ابزارهای جهان‌سازی ذهنی که از تاریخ به خیال منتقل شده‌اند. از دیگر ویژگی‌های مهم در ساخت جهان داستانی شازده احتجاب وضعیت زمانی روایت است. روایت برپایهٔ زمان عینی یا تقویمی حرکت نمی‌کند؛ بلکه موج‌هایی از تداعی، خاطره و بازگشت ذهنی به گذشته، ساختار زمان را می‌سازند. در صحنه‌ای مهم که خاطره‌ای از خشونت پدربزرگ بازسازی می‌شود، جهان نه از طریق مکان بلکه از طریق یک لحظه خشونت شکل می‌گیرد:

«پدربزرگ، خفیه‌نویس را برای این‌که چند بار درست نمی‌بیند، گچ می‌گیرد. پدربزرگ وقتی می‌فهمد، دستور می‌دهد که همین‌جا، روی این بلندی گچش بگیرند تا همه چیز را درست ببیند و به عرض برساند» (گلشیری، ۱۴۰۲: ۸۰). اینجا، جهان داستانی از بیرون ساخته نشده، بلکه از خشونت یادآورانه ذهن راوی ایجاد شده‌است. مکان، صرفاً یک بلندی نامعین است و ترومای روانیِ صحنه، جهان را شکل می‌دهد. یکی دیگر از صحنه‌های کلیدی جهان‌سازی ذهنی، صحنه‌ای است که در آن شازده درحالِ تصور اعدام و واکنش میرغضب است: «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، ۱۴۰۲: ۷۵).

این روایتی از رخدادی واقعی نیست؛ بلکه جهانی ساخته‌شده از توهم، ترس، حس گناه و حافظه تاریخی است. جهانی که در آن تصاویر خشونت از گذشته، هم به شکل رویداد و هم به شکل رویدادِ ذهنی ظاهر می‌شوند. جهان روایت در شازده احتجاب، بیش از آنکه صحنه‌ای برای کنش باشد، صحنه‌ای برای عذاب است. همه‌چیز در روایت درحالِ زوال، تکرار، پوسیدگی و ماندن است. تصویر مادر در قاب، خود نشانه‌ای از جهانی ایستا و ذهنی است. در بخشی دیگر می‌خوانیم: «مادر توی قاب عکسش گریه

In Press

می‌کرد. دور عکس مادر سفید سفید بود.» (گلشیری، ۱۴۰۲: ۹۵). این صحنه، فقط بازتاب حسی از تصویر نیست و بازآفرینی یک فضای ذهنی و جهان فروبسته‌است. حتی رنگ سفید در اطراف عکس، نشانه بی‌زمانی، سوگواری و انجماد جهان است.

به‌این‌ترتیب، روایت در شازده احتجاب هم از درون یک جهانِ از پیش موجود و هم از طریق سازوکار ذهن، خاطره، اشیا، ترس و تکرار ساخته می‌شود. هیچ عنصر عینی بدون گذر از صافی ذهن، به متن وارد نمی‌شود. همان‌طور که هرمن می‌گوید: «روایت‌های ذهن‌محور، جهانی را با استناد به واقعیت بیرونی نمیسازند، بلکه با بازتاب توده‌ای از تجربه‌های زیسته، تحریف‌شده یا تروماتیک می‌سازند» (Herman, ۲۰۰۹: ۱۰۶). جهان شازده احتجاب دقیقاً چنین جهانی است: جهانِ اشیای پوسیده، عکس‌های گریان، کلاه‌خودهای خونی، سرفه‌های ممتد وحافظه‌هایی که از دل تب و سکوت شکل می‌گیرند.

۴-۳. تجربه‌محوری (Experientiality)

یکی از تمایزهای اساسی روایت با گزارش‌های غیرادبی، تمرکز آن بر تجربه زیسته است؛ روایتی که صرفاً بازگوکننده رویداد نیست و حامل احساس، ادراک و بازتاب حسی-عاطفی رخدادها نیز است. این مؤلفه در روایت‌شناسی شناختی با عنوان تجربه‌محوری شناخته می‌شود. دیوید هرمن معتقد است که: «روایت‌ها زمانی پدیدار می‌شوند که نیاز به بازنمایی تجربه‌هایی باشد که یک یا چند سوژه، با بدن و ذهن خویش، آن‌ها را حس کرده‌اند و نه صرفاً توصیف کرده باشند» (Herman, ۲۰۰۹: ۱۳۲). از این منظر، روایتِ تجربه‌محور، به‌جای تأکید بر علیت بیرونی یا نظم وقایع، بر ابعاد درونی، حسی و ذهنی رویدادها متمرکز می‌شود؛ به‌ویژه آن‌گاه که روایت از درونِ بدن، حافظه یا ادراک شخصیت جاری می‌شود.

در شازده احتجاب، تجربه فقط بخشی از روایت نیست، بلکه خاستگاه روایت است؛ یعنی زبان، تصاویر، ترتیب رویدادها و حتی گسست‌های زمانی و مکانی، همه در خدمت بیان یا احضار یک تجربهٔ زیسته هستند؛ تجربه‌ای که اغلب جسمی، روانی، تاریخی و آغشته به عذاب است. نخستین نمونه برجسته این تجربه‌محوری را می‌توان در صحنه‌ای یافت که شازده با کابوسی از حضور پدربزرگ روبه‌رو می‌شود. در این صحنه، به‌جای گزارش رویداد، خواننده وارد فضای درونیِ دیدن، شنیدن و لرزیدن می‌شود: «از توی آینه پدربزرگ را دید که ایستاده بود کنار در. نگاهش می‌کرد. لرز گرفتش. افتاد روی زانوهایش. آینه شکست» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۶۹). اینجا نه درباره حضور پدربزرگ توضیح داده می‌شود، نه دربارهٔ دلیل شکستن آینه؛ بلکه تأکید کامل بر واکنش بدنی و احساسی راوی است: لرز، افتادن و ترکیدن جهان تصویری. به تعبیر هرمن، این همان لحظه‌ای است که «روایت، جای خود را به تجربه می‌دهد؛ یعنی زبان به خدمت زیستن درمی‌آید» (Herman, ۲۰۰۳: ۸۷).

نمونه‌ای دیگر از تجربه‌محوری در بخش‌هایی ظاهر می‌شود که بدن را مستقیماً به روایت وارد می‌کند. در صحنه‌ای که شازده با تماس فیزیکی و حس شرم در حضور فخرالنساء درگیر است، تجربه جنسی یا تنانه نه به‌صورت شرح، بلکه به‌صورت تنگنا و فشار ذهنی روایت می‌شود: «خیس بود. عرق کرده بود. پشتش خیس بود. نمی‌خواست برگردد. صدای فخرالنساء آمد. گفت: چراغ را خاموش کن. برنگشت. دستش را آورد جلو، کورمال کورمال چراغ را خاموش کرد.» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۴). در این صحنه، ترکیب «خیس بودن»، «عرق»، «کورمال کورمال» و «نخواستن»، جهان ذهنی راوی را به جهان جسمی پیوند می‌زند. این تجربه صرفاً در حافظه نیست، بلکه در عصب و پوست شخصیت روایت می‌شود. حس گرما، شرم و پرهیز از مواجهه، تماماً در سطح بدنی انتقال می‌یابد. به‌همین دلیل است که هرمن تأکید می‌کند: «تجربه‌محوری وقتی کامل می‌شود که روایت، بدن را نه موضوع، بلکه بستر روایت قرار دهد؛ جایی که زبان از پوست آغاز شود» (Herman, ۲۰۰۲: ۲۱۱).

In Press

در بخش‌های بعدی، تجربه به شکلی متفاوت بروز می‌کند: تجربه دیدن و شنیدن. در یکی از صحنه‌ها، صدای ساعت تبدیل به تجربه‌ای ذهنی-فیزیکی می‌شود: «ساعت تیک‌تاک می‌کرد. عقربه‌ها انگار روی شقیقه‌اش می‌چرخیدند. دستش را روی گوشش گذاشت. تیک‌تاک قطع نمی‌شد. صدا از توی دنده‌هایش می‌آمد» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۵۴). اینجا، صدا از سطح شنیداری به سطح بدنی منتقل می‌شود. درد شقیقه، لرزش دنده و ناتوانی در قطع‌کردن صدا، مخاطب را از فضای خارجی بیرون می‌برد و وارد پیکر راوی می‌کند. این روایت صرفاً «شرح صدا» نیست، بلکه «زیستن صدا» است؛ صدایی که در بدن جا خوش کرده و از آن بیرون نمی‌رود. نمونه‌ای دیگر از تجربه‌محوری، در لحظاتی اتفاق می‌افتد که حافظه به‌صورت بازگویی نیست، بلکه به‌صورت باززیستن ظاهر می‌شود؛ مانند صحنه‌ای که شازده خود را با اجدادش، هم‌زمان در یک اتاق احساس می‌کند: «همه بودند. نشسته بودند. کسی حرف نمی‌زد. نگاه می‌کردند. پدربزرگ چیزی گفت. نشنید. فقط دهانش را دید که تکان خورد. سرش را پایین انداخت. نفسش بالا نمی‌آمد» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۷۸).

در این صحنه، حافظه تبدیل به موقعیت می‌شود. راوی درون خاطره نیست، بلکه در آن می‌نشیند، نفس می‌کشد، عرق می‌کند و ساکت می‌شود. این بازسازی گذشته نیست، بلکه تجربهٔ عینی و ذهنی آن است. هرمن چنین لحظه‌هایی را « memory as embodiment» می‌نامد؛ یعنی، حافظه‌ای که در بدن زنده می‌شود (Herman, ۲۰۱۲: ٦١)؛ زیرا حتی در توصیف اشیا، تجربه‌محوری حفظ می‌شود. در صحنه‌ای که شازده به کلاه‌خود جدش نگاه می‌کند، روایت بر ویژگی فیزیکی کلاه‌خود تمرکز نمی‌کند، بلکه بر واکنش احساسی او تمرکز می‌کند: «کلاه‌خود را برداشت. سنگین بود. گذاشت روی سرش. پیشانی‌اش عرق کرد. گفت: من نمی‌توانم، این‌ها برای من بزرگ است» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۵۸).

اینجا، تجربه فیزیکی (سنگینی، عرق، تناسب نداشتن) با تجربه روانی (ترس، بی‌کفایتی، فشار تاریخی) هم‌زمان می‌شود. این هم‌زمانی تجربه جسم و ذهن، جوهر روایت تجربه‌محور است. در پایان، باید گفت که تجربه‌محوری در شازده احتجاب هم در سطح واژگان یا سبک و هم در سطح بنیاد روایت جاری است. روایت از هر راهی که می‌رود چه از حافظه، چه از بدن، چه از کابوس یا نگاه عکس‌ها در نهایت به تجربه می‌رسد: تجربه‌ای که خواننده را درگیر می‌کند، بدن‌مند می‌سازد و آنچه را که صرفاً گفته می‌شود، به چیزی تبدیل می‌کند که می‌توان حس کرد. این همان ویژگی و خصیصه‌ای است که هرمن به‌عنوان تمایز روایت از تحلیل‌های غیرروایی معرفی می‌کند. آنجا که می‌گوید: «وقتی روایت با تجربه ترکیب می‌شود، دیگر تنها دانستن در میان نیست؛ بلکه زندگی کردن است» (Herman, ۲۰۰۹: ١٤٠).

۴-۴. چندمنظوره بودن (Multiperspectivity)

یکی از ویژگی‌های روایات مدرن، عبور از روایت‌های خطی، تک‌صدا و یک‌لایه به روایت‌هایی است که در آن‌ها چندین دیدگاه، صدا، سطح آگاهی یا زاویه‌دید درهم‌تنیده و هم‌زمان روایت را شکل می‌دهند. این ویژگی که در روایت‌شناسی با عنوان چندمنظوره‌بودن شناخته می‌شود، علاوه بر اینکه امکان انعکاس تجربه‌های متکثر را فراهم می‌کند، ماهیت ذهنی، ناهم‌زمان و پیچیده واقعیت را نیز بازنمایی می‌سازد. دیوید هرمن معتقد است که: «روایت‌هایی که به چندمنظوره‌بودن گرایش دارند، مخاطب را وادار می‌کنند تا میان دیدگاه‌های رقیب، صداهای متداخل و روایت‌های جزئی حرکت کند؛ در چنین روایت‌هایی، انسجام نه محصول وحدت صدا، بلکه نتیجهٔ تلاقی دیدگاه‌هاست» (Herman, ۲۰۱۲: ٧٦).

شازده احتجاب نمونه‌ای برجسته از چنین روایت‌هایی در ادبیات فارسی است. این رمان اگرچه به‌ظاهر از طریق روایت سوم‌شخص محدود و غالباً از منظر شازده روایت می‌شود، ساختار روایی آن به‌گونه‌ای طراحی شده‌است که صدای دیگر

شخصیت‌ها، مرده‌ها، عکس‌ها و حتی اشیا در آن حضور دارند. این صداها، هرکدام لایه‌ای از روایت را می‌سازند؛ گاه با هم تلاقی دارند، گاه در سکوت به گفت‌وگو می‌پردازند و گاه کاملاً با یکدیگر در تعارض‌اند. یکی از نمونه‌های روشن این چندمنظوره‌بودن، جایی است که فخرالنساء در روایت حضور می‌یابد، نه به‌عنوان کنشگر صرف، بلکه به‌عنوان صدایی زنده، با افکار، قضاوت و زبان خاص خود. این صحنه از منظر بیرونی روایت می‌شود اما در دل آن، صدای مستقیم فخرالنساء بدون واسطه راوی وارد می‌شود: «فخرالنساء گفت: یادته گفتم آقاجونت همش به عکس جدش نگاه می‌کنه؟ بعد خندید. گفت: حالا خودت بدتر شدی. بدتر» (گلشیری، ۱۴۰۲: ۵۱).

در اینجا، روایت دیگر صرفاً بازتاب ذهن شازده نیست، بلکه صدای مستقیم و داورانه فخرالنساء درون بافت روایت جاری شده‌است. این صدا نه تکرار روایت راوی، بلکه نقدی بر آن است. این تقابل دیدگاهی، روایت را از تک‌منظری بودن خارج می‌کند و به آن ساختار چندمنظوره می‌دهد.

از دیگر نمونه‌های حضور صدای مستقل شخصیت‌ها در روایت، بخش‌هایی است که گفت‌وگوهای شازده با مراد بازنمایی می‌شود. مراد، شخصیت فرعی و خدمتکار خانه، درعین‌حال حامل لحن و زبانی مستقل است. در جایی از داستان، او با لحنی متعجب و عامیانه می‌پرسد: «آقا، گفتی این عکس را پاک کنم؟ خودتون گفتین، ها؟» (گلشیری، ۱۴۰۲: ۶۰)

لحن و زبان این جمله با سبک روایت متفاوت است؛ نشانه‌ای از حضور صدای مستقل مراد در دل روایت. این چندصدایی، همان چیزی است که هرمن آن را «فشردگی دیدگاه‌های روایت‌شده در بدنه روایت اصلی» می‌نامد (Herman, ۲۰۰۳: ۹۵).

در لایه‌ای دیگر، روایت هم به شخصیت‌های زنده و هم به مرده‌ها نیز صدا می‌دهد. در بخش‌هایی از رمان، شازده صداهای پدربزرگ یا پدر را بازمی‌شنود؛ نه به‌صورت نقل مستقیم بلکه به‌صورت بازتاب‌شده در ذهن، اما با لحن و محتوایی که کاملاً از زبان راوی متمایز است. برای نمونه، در صحنه‌ای که خاطره‌ای از قساوت پدر به یاد آورده می‌شود، می‌خوانیم: «گفت: ببندینش به تیر. تیر اول را من می‌زنم. ببینم خونش چه رنگیه» (گلشیری، ۱۴۰۲: ۷۴).

در اینجا، لحن آمرانه و خشن این جمله به‌هیچ‌وجه از زبان شازده نیست. این صدای پدر است؛ حضوری مستقل در روایت که نه فقط عمل کرده، بلکه سخن گفته و از طریق بازگوییِ مستقیم، بخشی از روایت شده‌است. این بازتاب چندصدایی، روایت را از تک‌روایت شازده به مجموعه‌ای از روایت‌های موازی بدل می‌کند. در صحنه‌هایی نیز، راوی دانای محدود، به‌صورت موقت از ذهن شازده فاصله می‌گیرد و چشم‌اندازی عمومی‌تر از موقعیت ارائه می‌دهد. برای مثال، در توصیف رفتار فخرالنساء، جمله‌ای می‌آید که حاکی از مشاهده خارجی است، نه بازتاب ذهن شازده: «فخرالنساء برگشت، رفت طرف آینه، انگار می‌خواست چیزی بگوید، نگفت» (گلشیری، ۱۴۰۲: ۴۹). این جمله، برخلاف جملات ذهن‌محور، دیدی بیرونی و غیرذهنی دارد؛ انگار روایتی دیگر، بی‌نام و بی‌مکان وارد میدان می‌شود و صحنه را برای لحظه‌ای از نگاه فراشخصی می‌بیند.

از دیگر تجلیات چندمنظوره‌بودن در شازده احتجاب، حضور روایت‌هایی است که از دل عکس‌ها یا اشیا ظاهر می‌شوند. در صحنه‌ای خاص، راوی توصیف می‌کند که شازده به عکس پدربزرگ خیره شده و روایت به درون عکس می‌لغزد: «پدربزرگ توی عکس انگار لبخند زده بود. چشمانش تیز بود. می‌خواست چیزی بگوید، اما بسته شده بود» (گلشیری، ۱۴۰۲: ۳۹).

در این لحظه، عکس شیء نیست، بلکه شخصیت روایت می‌شود؛ راویِ ساکتی که حرف نمی‌زند، اما حضورش معنا دارد. به تعبیر هرمن، این یکی از اشکال پنهان چندمنظوره‌بودن است: «وقتی اشیا، حافظه‌ها یا تصاویر به آگاهی روایی تبدیل می‌شوند، روایت به شبکه‌ای از صداهای بالقوه بدل می‌شود» (Herman, ۲۰۰۹: ۱۲٤).

In Press

در نهایت، خود شازده نیز صدایی چندپاره دارد. او در طول روایت هم از موقعیت بیرونی سخن می‌گوید و هم گاه با خود حرف می‌زند، گاه پاسخ خیالی دیگران را در ذهن مرور می‌کند و گاه زبانش از لحن عادی به زبان دینی، شاعرانه یا فحاشانه تغییر می‌کند. برای مثال، در جمله‌ای خطاب به خود می‌گوید: «باز هم گرفتی نشستی، هی فکر می‌کنی، هی خیال می‌کنی، هی... دیگه تموم شد، شازده!» (گلشیری، ۱۴۰۲: ۵۵).

در این صحنه، صدای شازده از راوی جدا می‌شود و به گفتاری انتقادی، درونی و گسسته تبدیل می‌شود. او هم سوژه روایت است، هم راوی درون‌ذهنی، هم داور اعمال خودش. این پدیده چیزی است که هرمن آن را «تکثر درونی صدا» می‌نامد: زمانی که شخصیت واحد، چندین جایگاه روایی را به‌طور هم‌زمان اشغال می‌کند (Herman, ۲۰۰۳: ۹۸).

در مجموع، رمان شازده احتجاب با ظاهری ساده و روایت سوم‌شخص، در عمق روایی خود به یکی از پیچیده‌ترین ساختارهای چندمنظوره دست می‌یابد. در آن، شخصیت‌ها، عکس‌ها، گذشته‌گان، ذهن، حافظه، لحن‌ها و اشیا، همه به صدا درمی‌آیند؛ نه به‌صورت تصادفی، بلکه در ساختاری دقیق و معنامحور. این روایت، مخاطب را از دانستن صرف، به شنیدن و تمایزگذاری میان صداهای روایت‌شده فرامی‌خواند؛ همان‌گونه که هرمن تأکید دارد: «در روایت‌های چندمنظوره، صداها نه حذف می‌شوند، نه یکدیگر را انکار می‌کنند؛ بلکه در کنار هم جهانی پیچیده، متکثر و روان‌شناسانه می‌سازند» (Herman, ۲۰۰۹: ۱۲۷) و شازده احتجاب دقیقاً چنین روایتی است؛ صدایی از اعماق حافظه یک فرد، با پژواکی از صدای دیگران، دیگرانِ مرده، دیگرانِ فراموش‌شده و دیگرانِ خاموش.

۵. نتیجه

روایت‌شناسی شناختی دیوید هرمن، ابزار قدرتمندی برای تحلیل ساختار و پیچیدگی‌های درونی رمان‌هایی مانند شازده احتجاب است. این رویکرد به‌ویژه در کمک به تحلیل ذهنیت‌های شخصیت‌ها، بازسازی تجربیات درونی و بررسی تأثیرات آن‌ها بر پیشرفت داستان اهمیت بسیاری دارد. در این رمان، هر چهار مولفهٔ اصلی این نظریه به‌طور برجسته‌ای در روایت حضور دارند و از این طریق، خواننده درگیر دنیای پیچیدهٔ ذهنی شخصیت اصلی می‌شود.

تحلیل چهار مؤلفهٔ روایت‌شناسی شناختی برپایه آثار دیوید هرمن نشان داد که شازده احتجاب هم از حیث سبک و زبان و هم در بنیان‌های روایی واجد ساختاری پیچیده، مدرن و عمیقاً ذهن‌محور است. در این رمان، روایت بازتاب واقعیت نیست، بلکه سازنده جهانی ادراکی، درونی و گاه تب‌آلود است که در آن هر چیز از زمان و مکان گرفته تا صدا و حرکت تابع ذهن راوی و تجربه شخصیت اصلی است.

در مؤلفهٔ نخست، یعنی ذهن‌مداری، روایت به‌شکلی ساختاری با درونی‌ترین لایه‌های آگاهی شازده گره خورده‌است. ما با روایتی مواجهیم که به‌جای روایت از بیرون، از درون بیماری، هذیان، حافظه و اضطراب شخصیت شکل می‌گیرد. فاصله میان راوی و شخصیت تقریباً از میان رفته و راوی سوم‌شخص دانای محدود به راوی آگاهی شخصی بدل شده‌است.

در مؤلفهٔ دوم، جهان‌سازی، شاهد خلق جهانی بسته، بسته‌شده و ایستا هستیم؛ جهانی که نه از طریق واقع‌گرایی، بلکه از طریق اشیاء نمادین، خاطرات متلاطم، عکس‌های مردگان و تداعی‌های تروماتیک ساخته می‌شود. مکان‌ها در این روایت به‌جای آنکه گسترش یابند، فشرده می‌شوند و زمان به‌جای پیشروی، بازگشت می‌کند.

در مؤلفهٔ سوم، تجربه‌محوری، بدن و عاطفه در مرکز روایت قرار می‌گیرند. روایت صرفاً درباره چیزی نیست که «اتفاق افتاده»، بلکه دربارهٔ آن چیزی است که «چگونه احساس شده»است: از عرق شرم‌آلود بدن گرفته تا سنگینی نگاه یک عکس، از اضطراب در حضور پدربزرگ تا فشار سینه تب‌دار. خواننده در شازده احتجاب فقط نمی‌فهمد، حس می‌کند، می‌لرزد و همراه می‌شود.

In Press

و سرانجام، در مؤلفهٔ چهارم، چندمنظوره‌بودن، روایت با وجود مرکزیت شخصیت اصلی، به مجموعه‌ای از صداها، لحن‌ها، دیدگاه‌ها و خاطرات بدل می‌شود. گذشته‌گان، مردگان، زنان فرعی، خادمان؛ حتی اشیا، همه در روایت سخن می‌گویند. این تکثر صدا، انسجام معنایی را نه از طریق وحدت، بلکه از طریق هم‌نشینی آگاهانه تضادها خلق می‌کند.

در مجموع، شازده احتجاب در پرتوی این چهار مؤلفه، روایتی است درون‌ماندگار، حافظه‌محور، پسااشرافی و بیمارگونه؛ روایتی که دقیقاً در تقاطع ادبیات مدرن، روایت‌شناسی شناختی و تأمل تاریخی ایستاده‌است و نشان می‌دهد که چگونه روایت‌های پیچیده می‌توانند از ترکیب تجربه‌های ذهنی، عاطفی و درونی شکل گیرند. بررسی نحوه تعامل این مؤلفه‌ها در دیگر رمان‌ها، به‌ویژه آثاری که دارای ساختار ذهن‌مدار مشابه‌اند، می‌تواند به‌طور عمیق‌تری درک ما از اثرگذاری ذهنیت و ذهن‌مداری در ادبیات معاصر ایران را تقویت کند. همچنین، می‌توان پژوهش‌های بیشتری در زمینهٔ چندمنظوره بودن و تأثیرات آن بر روایت‌شناسی و روایت‌های پیچیده در آثار نوین انجام داد تا نشان داده شود که چگونه دیدگاه‌های مختلف و زوایای متعدد به یک تجربه روایی یکپارچه می‌انجامند.

In Press

منابع

بشیری، سینا؛ طاهری، قدرت‌الله. (۱۴۰۲). «تحلیل مفهوم «شاعرانگی» در رمان «شازده احتجاب»». متن‌پژوهی ادبی، مقاله ۳، دوره ۲۷، شماره ۹۶، صص ۶۳-۸۹.

تقوی، محمد. (۱۴۰۰). احضار مغان: مقالاتی در نقد و تحلیل آثار هوشنگ گلشیری. تهران: نیلوفر.

جعفری کمانگر، فاطمه؛ دماوندی، مجتبی. (۱۳۹۱). «بررسی تکنیک‌های مدرن انعکاس ذهن در رمان شازده احتجاب». زبان و ادبیات فارسی، دوره ۲۰، شماره ۷۳، صص ۳۳-۶۵.

حسنلی، کاووس؛ قلاوندی، زیبا. (۱۳۸۸). «بررسی تکنیک‌های روایی در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری». ادب‌پژوهی، دوره ۳، شماره ۸-۷، صص ۷-۲۵.

خزانه‌دارلو، محمدعلی؛ حامی‌دوست، معصومه. (۱۳۹۲). «فضای داستان شازده احتجاب از منظر نقد مضمونی». ادب‌پژوهی، دوره ۷، شماره ۲۵، صص ۹-۳۱.

سیّدان، مریم. (۱۳۹۷). «تحلیل گفتمان انتقادی شازده احتجاب». نشریه گفتمان انتقادی، شماره ۵، صص ۹۹-۱۲۴.

صابرپور، زینب؛ غلامی‌نژاد، محمدعلی. (۱۳۸۸). «روابط قدرت در رمان شازده احتجاب». پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۲، صص ۹۹-۱۲۴.

صالحی، پیمان؛ باقری، کلثوم. (۱۴۰۰). «راوی اعتمادناپذیر در رمان‌های کوابیس بیروت و شازده احتجاب». پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دوره ۹، شماره ۳، صص ۱۱۲-۱۴۴.

قافله‌باشی، سیداسماعیل؛ حسینی، فرشته‌سادات. (۱۴۰۰). «عناصر گروتسک و مدرن‌گرایی در رمان شازده احتجاب گلشیری». مطالعات زبان و ادبیات غنایی، دوره ۱۱، شماره ۳۸، صص ۲۳-۳۸.

قویمی، مهوش. (۱۳۸۷). «بوف کور و شازده احتجاب: دو رمان سورئالیست». پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۷، ویژه‌نامه زبان و ادبیات، صص ۳۱۷-۳۳۴.

گلشیری، هوشنگ. (۱۴۰۲). شازده احتجاب. تهران: نیلوفر.

مظفری، علی و طبیعی، منصور. (۱۴۰۲). «تحلیل گفتمان انتقادی تاریخی شازده احتجاب». اجتماعیات در ادب فارسی، سال ۲، شماره ۳، صص ۱۷-۲۸.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). داستان‌نویسان ایران: از آغاز تا امروز. تهران: نشر چشمه.

ولی‌پور هفشجانی، شهناز. (۱۴۰۱). «چالش گفتمانی در بازتعریف هویت زنانه در شازده احتجاب». پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، دوره ۱۱، شماره ۳، صص ۱۰۵-۱۲۷.

پژوهی، دوره ۶، شماره ۲۱، صص ۱۱۱-۱۳۹.یزدخواستی، حامد؛ مولودی، فؤاد. (۱۳۹۱). «خوانشی «لکانی» از شازده احتجاب گلشیری». ادب

Culler, J. (۱۹۸۱). Narrative Discourse. Oxford, UK: Oxford University Press.

Foucault, M. (۱۹۷۵). Discipline and Punish: The Birth of the Prison. New York: Pantheon Books.

Genette, G. (۱۹۸۰). Narrative Discourse: An Essay in Method (J. E. Lewin, Trans). Cornell University Press.

Herman, D. (۲۰۰۲). Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Herman, D. (۲۰۰۳). Narrative Theory and the Cognitive Sciences. Stanford, CA: CSLI Publications.

Herman, D. (۲۰۰۹). Basic Elements of Narrative. Oxford, UK: Wiley-Blackwell.

Herman, D. (۲۰۱۲). Narratology: Core Concepts and Applications. Columbus, OH: The Ohio State University Press.

Lakoff, G. & Johnson, M. (۲۰۰۳). Metaphors We Live By. University of Chicago Press.

In Press

Sartre, J. P. (۱۹٤۳). Being and Nothingness. New York: Washington Square Press.

Shafer, J. (۱۹۹٦). Cognitive Approaches to Narrative. New York: Routledge.

Zunshine, L. (۲۰۰٦). Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel. Ohio State University Press.

References:

Baširi, S., & Tāheri, Q. (۲۰۲۳). Tahlil-e mafhum-e šā'erānegi dar romān-e Šāzde Ehtejāb (Analysis of the concept of "poeticism" in the novel Prince Ehtejab). Matn-pažuhi-ye Adabi (Literary Research Text), ۲۷ (۹٦), ٦۳–۸۹. [in Persian].

Culler, J. (۱۹۸۱). *Narrative Discourse*. Oxford, Oxford University Press.

Foucault, M. (۱۹۷٥). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Pantheon Books.

Genette, G. (۱۹۸۰). *Narrative Discourse: An Essay in Method* (J. E. Lewin, tr.). Cornell University Press.

Golširi, H. (۲۰۲۳). *Šāzde Ehtejāb* (*Prince Ehtejab*). Nilufar. [in Persian].

Hasanli, K., & Qalāvandi, Z. (۲۰۰۹). Barresi-ye teknik-hāye revāyi dar romān-e Šāzde Ehtejāb-e Hušang Golširi (A study of narrative techniques in Houshang Golshiri's novel Prince Ehtejab). *Adab-pažuhi* (*Literary Research*), ۳(۷–۸), ۷–۲٥. [in Persian].

Herman, D. (۲۰۰۲). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln, University of Nebraska Press.

Herman, D. (۲۰۰۳). *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford, CSLI Publications.

Herman, D. (۲۰۰۹). *Basic Elements of Narrative*. Oxford, Wiley-Blackwell.

Herman, D. (۲۰۱۲). *Narratology: Core Concepts and Applications*. Columbus, The Ohio State University Press.

Ja'fari Kamāngar, F., & Damāvandi, M. (۲۰۱۲). Barresiye teknik-hāye modern-e en'ekās-e zehn dar romān-e Šāzde Ehtejāb (A study of modern techniques of reflecting consciousness in the novel Prince Ehtejab). Zabān va Adabiyāt-e Fārsi (Persian Language and Literature), ۲۰(۷۳), ۳۳–٦٥. [in Persian].

Xazānedārlu, M.-ʿA., & M. Hāmidust, (۲۰۱۳). Fazā-ye dāstān-e Šāzde Ehtejāb az manzar-e naqd-e mazmuni (The fictional space of Prince Ehtejab from the perspective of thematic criticism). Adab-pažuhi (Literary Research), ۷(۲٥), ۹–۳۱. [in Persian].

Lakoff, G. & Johnson, M. (۲۰۰۳). *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press.

Mirʿābedini, H. (۲۰۰٤). Dāstān-nevisān-e Irān: Az āgāz tā emruz [Fiction writers of Iran: From the beginning to the present]. Našr-e Čašme. [in Persian].

Moazaffari, ʿA., & M. Tabiʿi, (۲۰۲۳). Tahlil-e goftemān-e enteqādi-e tārixi-e Šāzde Ehtejāb (Critical historical discourse analysis of Prince Ehtejab). Ejtemāʿiyāt dar Adab-e Fārsi (Sociology in Persian Literature), ۲(۳), ۱۷–۲۸. [in Persian].

Qāfele-bāši, S. E., & F.-S. Hoseyni, (۲۰۲۱). ʿAnāsor-e grotesk va modern-garāyi dar romān-e Šāzde Ehtejāb-e Golširi (Elements of grotesque and modernism in Golshiri's novel Prince Ehtejab). Motāleʿāt-e Zabān va Adabiyāt-e Qenāʿi (Studies in lyric Persian Language and Literature), ۱۱(۳۸), ۲۳–۳۸. [in Persian].

Qavimi, M. (۲۰۰۸). Buf-e kur' va 'Šāzde Ehtejāb: do romān-e sureālist (The Blind Owl and Prince Ehtejab: Two surrealist novels). Pažuheš-nāme-ye ʿOlum-e Ensāni (Journal of Humanities Research), (٥۷), ۳۱۷–۳۳٤. [in Persian].

Sāberpur, Z., & M.-ʿA. Qolāminežād, (۲۰۰۹). Ravābet-e qodrat dar romān-e Šāzde Ehtejāb (Power relations in the novel Prince Ehtejab). Pažuheš-e Zabān va Adabiyāt-e Fārsi (Research in Persian Language and Literature), (۱۲), ۹۹–۱۲٤. [in Persian].

In Press

Sālehi, P., & K. Bāqeri, (۲۰۲۱). Rāviye eʿtemād-nāpazir dar romān-hāye Kavābes Beirut va Šāzde Ehtejāb (The unreliable narrator in the novels Kawabis Beirut and Prince Ehtejab). Pažuheš-hāye Adabiyāt-e Tatbiqi (Comparative Literature Research), ۹(۳), ۱۱۲–۱٤٤. [in Persian].

Sartre, J. P. (۱۹٤۳). *Being and Nothingness*. New York: Washington Square Press.

Seyyedān, M. (۲۰۱۸). Tahlil-e goftemān-e enteqādiye Šāzde Ehtejāb (Critical discourse analysis of Prince Ehtejab). *Nešriye-ye Goftemān-e Enteqādi* (*Critical Discourse Bulletin*), (۵), ۹۹–۱۲٤. [in Persian].

Shafer, J. (۱۹۹٦). *Cognitive Approaches to Narrative*. New York: Routledge.

Taqavi, M. (۲۰۲۱). *Ehzār-e Moqān: Maqālāti dar naqd va tahlil-e āsār-e Hušang Golširi* (Invoking the Magi: Articles on the critique and analysis of Houshang Golshiri's works). Nilufar. [in Persian].

Valipur Hafšajāni, Š. (۲۰۲۲). Čāleš-e goftemāni dar bāz-taʿrif-e hoviyyat-e zanāne dar Šāzde Ehtejāb (Discursive challenge in redefining feminine identity in Prince Ehtejab). *Pažuheš-nāmeye Naqd-e Adabi va Balāqat* (*Journal of Literary Criticism and Rhetoric*), ۱۱(۳), ۱۰۵–۱۲۷. [in Persian].

Yazdxāsti, H., & F. Mowludi, (۲۰۱۲). Xāneš-e Lākāni az Šāzde Ehtejāb-e Golširi (A Lacanian reading of Golshiri's Prince Ehtejab). *Adab-pažuhi* (*Literary Research*), ٦(۲۱), ۱۱۱–۱۳۹. [in Persian].

Zunshine, L. (۲۰۰٦). *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Ohio State University Press.

In Press