جریان

صالح حسینی

واضع اصطلاح «جریان سیال ذهن»[1] **ویلیام جیمز** است. طبق کشف او «خاطرات، افکار، و احساسها بیرون از دایرهٔ آگاهی اولیه وجود دارند» و علاوه بر این، به صورت زنجیر بر آدم ظاهر نمی‌شوند بلکه به صورت جریان سیال آشکار می‌شوند.[2] این اصطلاح را بعدها به صورت اصطلاح ادبی به کار گرفته‌اند که از این لحاظ به ارائه جنبه‌های روانی اشخاص داستان دلالت می‌کند.

رمان جریان سیال ذهن را موضوع اصلی آن معین می‌کند. همین نکته بیشتر از تعیین شگردها، اهداف یا مضامین چنین رمانی را از دیگر رمانها متمایز می‌سازد. به این معنی که موضوع اصلی آن عبارت است از سیلان لاینقطع و نامنظم و پایان‌ناپذیر ذهن یك یا چند پرسوناژ. به تعبیر دیگر، ذهن پرسوناژ حالت پرده‌ای را دارد که مواد داستان روی آن ارائه می‌شود. منظور از «ذهن» کل حوزهٔ روندهای ذهنی است که لایه‌های پیش از گفتار[3] را نیز شامل می‌شود. دقیقتر بگوییم: ذهن، کل حوزهٔ روندهای ذهنی را از پیش از آگاهی گرفته تا لایه‌های سخن آرایی عقلانی[4] در بر می‌گیرد. رمانهای مشهور به رمانهای روانی[5] با لایه‌های سخن آرایی عقلانی سروکار دارد، ولی رمان جریان سیال ذهن با لایه‌هایی سروکار دارد که پیش از لایه‌های ارتباطی و گفتاری است. «ذهن» را نبایستی با «هوش» یا «خاطره» خلط کرد. **هنری جیمز** رمانهایی نوشته است که روندهای روانی پرسوناژها را آشکار می‌سازد و کل رمان از حوزهٔ هوش پرسوناژ ارائه می‌شود، ولی رمانهای او را نمی‌توان رمانهای جریان سیال ذهن نامید، چون با حوزهٔ پیش از گفتار سروکار ندارد. اثر عظیم مارسل پروست[6] «در جستجوی زمان گمشده[7]» را نمونه‌ای از جریان سیال ذهن دانسته‌اند[8]. اما واقع اینکه «در جستجوی زمان گمشده» با جنبهٔ یادبودی ذهن سروکار دارد. پروست از روی عمد گذشته را به دلیل برقراری ارتباط بازیابی می‌کند. از این رو نمی‌توان اثر عظیم او را در شمار رمانهای جریان سیال ذهن آورد.

ناگفته نماند که منظور از «لایه‌های پیش از گفتار[9]» لایه‌هایی است که به سطح ارتباطی (خواه گفتاری و خواه نوشتاری) نمی‌رسد و برخلاف لایه‌های گفتار متضمن مبنای ارتباطی نیست. تفاوت آنها را به صورت دیگری هم می‌توان بیان کرد. در لایه‌های گفتار نظم و عقل و منطق حاکم است. به عنوان مثال وقتی کسی سخن می‌گوید، پیش از ادای گفتار سعی می‌کند آن را به زیور ترتیب زمان و منطق بیاراید و کلمات و عباراتی را که بر پهنهٔ ذهنش جاری شده ولی با هنجارهای اجتماعی نمی‌خواند به زبان نیاورد و آنها را سانسور کند. از سوی دیگر در لایه‌های پیش از گفتار نظم و عقل و منطق حاکم نیست بنابراین نه ترتیب زمانی مطرح است، نه نظم منطقی و نه سانسور.

باری با توجه به مطالب فوق و تمایز میان ذهن از یك‌سو و هوش و

خاطره از سوی دیگر می‌توانیم رمان جریان سیال ذهن را رمانی بدانیم که در آن تأکید اساسی بر کشف لایه‌های پیش از گفتار ذهن است تا آگاهی درونی پرسوناژها آشکار شود.

همینجا باید گفت که رمان جریان سیال ذهن پدیدهٔ قرن بیستم است و نویسندگان مشهوری که چنین رمانی نوشته‌اند ـ **جیمز جویس** و **ویرجینیا وولف** در انگلستان، **فاکنر** در آمریکا، و **هوشنگ گلشیری** در ایران ـ هر کدام برای در اختیار گرفتن موضوع و ارئه پرسوناژها شیوه‌های متفاوتی به کار گرفته‌اند. به همین سبب نمی‌توان گفت که جریان سیال ذهن یك شیوهٔ واحد است، بلکه باید گفت که شیوه‌های چندی برای ارائه جریان سیال ذهن وجود دارد.

روی این نکته تأکید می‌کنیم تا روشن شود که گفتگوی درونی[10] با جریان سیال ذهن مترادف نیست. رمانهای چندی رامی‌توان نام برد که در آنها از شیوهٔ گفتگوی درونی استفاده شده است مانند «برادران کارامازوف» نوشتهٔ **داستایوفسکی** یا «موبی دیك»[11] اثر **هرمان ملویل**[12]. ولی این رمانها به هیچ رو رمان جریان سیال ذهن نیستند. برای روشن شدن بیشتر مطلب قسمتی از فصل معروف «قانای جلیل» از «برادران کارامازوف» را می‌آوریم.

«و در روز سیم در قانای جلیل عروسی بود،» پدر پایسی خواند. «و مادر عیسی آنجا بود و عیسی و شاگردانش را نیز به عروسی دعوت کردند.»

«عروسی؟ چی... عروسی» *چرخ زنان در پهنهٔ ذهن آلیوشا*

سیال ذهن

شناور شد. «سعادت به گروشنکاهم روی می‌آورد... او هم به جشن رفته... نه، چاقو را برنداشته... آن عبارت تنها عبارتی «دردناك» بود... خوب... عبارات دردناك را می‌شود بخشید، باید بخشید. عبارات دردناك دل را تسلی می‌دهد... بدون آنها، تحمل غم برای آدمیان بسیار سنگین می‌شود. راکیتین به پس کوچه رفته. تا وقتی که راکتین به خطاهایش بیندیشد، همیشه به پس کوچه خواهد رفت... اما شاهراه... راه فراخ و راست است و روشن چون بلور، و خورشید در پایان راه است... آه... چه می‌خوانند؟»... .

«و چون شراب تمام شد، مادر عیسی به او گفت شراب ندارند»...

آلیوشا شنید.

ـ آه بله، داشتم آن را از دست می‌دادم و نمی‌خواستم از دستش بدهم، آن قطعه را به‌جان دوست می‌دارم: قانای جلیل است، نخستین معجزه... آه، آن معجزهٔ نازنین! مسیح به غم آدمیان نمی‌رفت، به شادیشان می‌رفت. نخستین معجزه‌اش را انجام داد تا به شادی آدمیان مدد رساند... «هر که آدمیان را دوست می‌دارد، شادیشان را هم دوست می‌دارد»... تکیه کلام آن فقید بود، یکی از اندیشه‌های برجسته‌اش بود...، «بی‌شادی زندگی نیست،» میتیا می‌گوید... آره، میتیا... « هر چه حقیقی و خوب باشد، همیشه سرشار از بخشایش است،» این را هم می‌گفت... .

«عیسی به وی گفت، ای زن مرا با تو چه‌کار است؟ ساعت من هنوز نرسیده است.

«مادرش به نوکران گفت: هرچه به شما گوید، آن کنید»...[14]

قسمتهایی که به‌صورت سیاه ایتالیك تایپ شده گفتگوی درونی پرسوناژ اصلی رمان است. ولی هر چند که در این فصل از گفتگوی درونی استفاده شده است، کل رمان را نمی‌توان جریان سیال ذهن نامید. زیرا اولاً شیوهٔ گفتگوی درونی تنها در یك فصل از مجموع ۹۶ فصل رمان به کار برده شده است. ثانیاً داستایوفسکی نمی‌خواسته آگاهی درونی پرسوناژش را باز بنماید. ثالثاً در سراسر رمان هیچگونه کوششی برای به هم زدن ترتیب زمانی و نظم منطقی رویدادها اعمال نشده است. رابعاً هیچگونه گسستگی و عدم انسجام وجود ندارد، یعنی اشارات و معانی مبهم و تبیین نشده نیستند. حال آنکه در رمانهای جریان سیال ذهن، همان‌طور که بعداً خواهیم دید، گسستگی و عدم انسجام ظاهری در میان عناصر جزو ارکان اساسی است.[15]

اصطلاح گفتگوی درونی را نخستین بار **ادوراد دوژاردن** بنا به ادعای خودش در سال ۱۸۸۷ در رمان Les Lauriers Sont Coupes به کار برده است. طبق تعریف او گفتگوی درونی عبارت است از گفتگوی پرسوناژ در یکی از صحنه‌های رمان که بیان صمیمی‌ترین اندیشه‌ای است که از اندیشه‌های دیگر به ناخودآگاه نزدیکتر است و هدف از آن این است تا بدون دخالت نویسنده زندگی درونی آن پرسوناژ به‌طور مستقیم به ما عرضه شود.[16]

در این تعریف بعدها جرح و تعدیل به عمل آمده گفته شده است که گفتگوی درونی تجربهٔ درونی و عاطفی پرسوناژ در یك یا مجموعی از چند سطح ذهن است که تا سطح پیش از گفتار می‌رسد. در سطح پیش از گفتار تصاویر به گونه‌ای به کار برده می‌شوند که معرف احساسها و عواطفی باشند که بر زبان جاری نشده‌اند؛ چون اندیشه یا احساس هنگامی که بر زبان جاری می‌شود تابع نظم و منطق خاص سخن گفتن می‌گردد، حال آنکه در گفتگوی درونی توجه و تأکید روی تصویر کلیت تجربهٔ درونی در عرصه‌هایی است که محدودیت و سانسور بر آن اعمال نشده باشد. بنابراین در گفتگوی درونی محتوا و روندهای ذهنی در لایه‌های گوناگون ضمیر عرضه می‌شود و به ظاهر غیر منطقی و ناآراسته و فارغ از دخالت نویسنده می‌نماید.[17]

با این حال چنین نیست که گفتگوی درونی همیشه از دخالت نویسنده برکنار

باشد. روی این اصل گفتگوی درونی را به گفتگوی درونی مستقیم و غیرمستقیم تقسیم بندی کرده‌اند. در گفتگوی درونی مستقیم فرض بر این است که نویسنده غایب است و تجربهٔ درونی پرسوناژ به‌طور مستقیم عرضه می‌شود، بنابراین خواننده نیازی به صحنه‌آرایی و راهنمایی نویسنده ندارد. نابترین نمونهٔ گفتگوی درونی مستقیم در ادبیات معاصر جهان بخش آخر رمان عظیم «اولیسیس» اثر **جیمز جویس** است که افکار و احساسهای قهرمان‌زن این رمان در همان حال که در رختخواب دراز کشیده و جز شوهرش که پایین پای او به خواب رفته کس دیگری در اتاق نیست، بر ذهنش جاری می‌شود. در این گفتگو که از صفحهٔ ۷۳۸ تا ۷۸۳ رمان یعنی ۴۵ صفحه ادامه دارد، هیچگونه علایم سجاوندی جز نقطهٔ آخر که ختم گفتگوی درونی را اعلام می‌کند به کار نرفته است، مرجع ضمایر مشخص نیست، و جمله‌ها هم به ظاهر پراکنده می‌نماید وانسجام درونی ندارد. چند سطر نخست را به عنوان نمونه می‌آوریم.

Yes because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed with a couple of eggs since the city Arms hotel when he used to be pretending to be laidup with a sick voice doing his highness to make himself interesting to that old faggot Mrs-Riordan that he thought he had a great leg of and she never left us a farthing all for masses for herself and her soul greatest miser ever was...[۱۸]

نمونهٔ دوم از گفتگوی درونی مستقیم را از «شازده» احتجاب می‌آوریم.

گفت: «ببین شازده، این منم.» انگشت شستش را توی دهنش کرده بود و مك می‌زد. بغل خانم جان‌بود. یك دست خانم جان‌روی رانش بود. روی چهارپایه نشسته بود و سرش را راست گرفته بود. عکاس‌باشی هم بوده. حتماً گفته بوده: «نگاه کنید، خانم بزرگ، اینجا را.» و عکس را انداخته. فخرالنساء را با دست چپش بغل کرده بود. طرف چپش یك گلدان بود با ساقه‌های بلند گل. پشت گلها فقط ساقهٔ کشیده و سفید فواره پیدا بود. گفتم: «فخرالنساء، خانم جان موهایش همیشه سفید بوده؟» گفت: «تا آنجا که یادم است، همیشه.» فقط انگشت شستش را مك می‌زد. عمه کوچك دده قمر را می‌فرستد خانهٔ معتمد میرزا، شوهر اولش که: «بچه را بدهید بیاورند، می‌خواهم خودم بزرگش کنم.» بچه توی گهواره خواب بوده و انگشت شستش را مك می‌زده. دده قمر گفته: «وای خانم بزرگ، چه قشنگه تو را خدا حیفتان نمی‌آید که بچه به این قشنگی بی‌مادر بزرگ بشود؟» خانم جان گفته: «نیره خاتون حق بود قبلاً فکرهایش را می‌کرد، نه حالا که دیر شده.» دده قمر گفته: «خانم که تقصیر نداشت. حضرت والا فرمود طلاق بگیر و گفت به چشم.»

معتمد میرزا راضی نبوده. وقتی از حکومتی می‌آید بیرون سوار کالسکه بوده ـ می‌رسد به کنار رودخانه می‌بیند مردم جمع شده‌اند. فراشهای حکومتی هم با معتمد میرزا بوده‌اند، شاطرها هم. می‌گوید: «ببینید چه خبر است.» فراشها می‌ریزند و به ضرب چماق مردم را عقب می‌زنند. یك خر نیمه جان افتاده بوده کنار رودخانه. مردم داشتند خونش را می‌خوردند. یعنی این‌قدر قحطی بوده که مردم خون خرها را...؟...[۱۹]

در این قسمت دو جنبه از گفتگوی درونی را باید در نظر گرفت: نخست اینکه به چه دلیلی این قسمت گفتگوی درونی است و دوم اینکه چرا گفتگوی درونی مستقیم است.

باید توجه داشت که قسمت فوق نه تنها جملات آغازین این گفتگو است، بلکه جملات آغازین بخش سوم رمان هم هست، یعنی بخشی که شازده احتجاب می‌خواهد از طریق فخرالنساء خود را بشناسد. این گفتگو هیچگونه مقدمه‌ای ندارد. به خاطر داریم که شازده احتجاب تنهای تنهاست. بنابراین مخاطبی در صحنه حضور ندارد. نامشخص‌بودن مرجع بعضی از ضمایر و رفتن از یك اندیشه به اندیشه دیگر عنصر عدم انسجام را موکد می‌سازد. در مجموع نتیجه می‌گیریم که شازده احتجاب نه با خواننده حرف می‌زند، نه به نفع خویش سخن می‌گوید و نه با پرسوناژ دیگری در صحنه گفتگو می‌کند. گفتگوی او درونی است. امااینکه چرا گفتگوی درونی مستقیم است باید پرسید: نویسنده در اینجا چه نقشی بازی می‌کند؟ جواب این است که نویسنده هیچ نقشی بازی نمی‌کند و از صحنه غایب است. زمان مطابق املای ذهن شازده یا گذشته است یا حال ساده یا ماضی بعید یا ماضی نقلی. هیچگونه صحنه‌آرایی و تفسیری از سوی نویسنده وجود ندارد.

گفتگوی درونی مستقیم در بخش دوم «خشم و هیاهو» علاوه بر داشتن مشخصات فوق در اکثر جاها بدون علائم سجاوندی است و اشارات هم بسیار مبهم است.

با مجسم‌کردن انبوه درختها به نظرم می‌آمد که صدای زمزمه‌ها را جوشششهای پنهان‌را می‌شنوم بوی تپش خون‌داغ را در زیر گوشت وحشی ناپنهان می‌شنوم پشت پلکهای سرخ خوکهای افسارگسیخته را تماشا می‌کنم که جفت جفت درهم می‌آمیزند و سر به دریا می‌گذارند و ما باید بیدار بمانیم همین و زمان کوتاهی شاهد انجام عمل شر باشیم همیشگی نیست و برای آدم دلیر حتی اینقدر هم وقت لازم نیست و او آیا این را دلیری می‌شمارد و من بلی مگر تو نمی‌شماری و او هر آدمی داور فضایل خودش است دلیرانه شمردن یا نشمردن آن از نفس عملی از هر عملی مهمتر است والا گفتارت جدی نیست و من پس فکر نمی‌کنی که حرفم جدی است و او فکر می‌کنم حرف تو آنقدر جدی است که دلیلی برای بیمناك بودن من بر جای نمی‌گذارد...[۲۰]

در گفتگوی درونی غیرمستقیم ضمن آنکه احساسها و اندیشه‌های پرسوناژ ارائه می‌شود، نویسنده هم پا به پای گفتگوی درونی پرسوناژ حرکت می‌کند. به این قسمت از «خانم دالووی» نوشتهٔ ویرجینیا وولف توجه کنید.

خانم دالووی گفت خودش گلها را می‌خرد.

چرا که لوسی کارها را برای او بریده بود. درها را از لولا درمی‌آوردند: کارگران را میلمایر می‌آمدند. کلاریسا اندیشید: اما بعد عجب صبحی ـ تر و تازه مثل آنکه بر کناره به دست بچه‌ها داده باشند.

چه تفریحی! چه کیفی! چرا که هر وقت با اندك غژغژی، که هم اکنون‌نیز به گوشش می‌خورد، پنجره‌های سرتاسری را باز می‌کرد و در هوای باز به بورتن می‌زد، این گونه به نظرش می‌رسید. چه تر و تازه، چه آرام، هوای صبح زود چه تر و تازه، چه آرام، البته از این هم آرامتر بود؛ مانند ضربهٔ موج؛ بوسهٔ موج، سرد و تیز و در عین حال (برای دختر هیجده ساله‌ای که او آن‌وقت بود) موقر، و

جیمز جویس

در همان حال که کنار پنجره باز ایستاده بود حس می‌کرد که چیزی ناخوش در شرف وقوع بود؛ و به گلها نگاه می‌کرد و به درختها که دود میانشان می‌پیچید و برمی‌شد و زاغچه‌ها فرا می‌رفتند و فرو می‌آمدند؛ آن‌قدر می‌ایستاد و نگاه می‌کرد تا پیتروالش می‌گفت: «میان سبزیها به خودت فرو رفته‌ای؟» ـ این را می‌گفت؟ ـ «من آدمها را به کلم گل ترجیح می‌دهم» ـ یا این را؟ لابد او یك روز صبح سر ناشتایی که کلاریسا به ایوان رفته بود این حرف را زده بود.

ـ پیتر والش. یکی از همین روزها از هندوستان باز می‌گشت...[۲۱]

اگر این قسمت را با قسمتهایی که از «شازده احتجاب» و «خشم و هیاهو» و «اولیسیس» دربارهٔ گفتگوی درونی مستقیم آوردیم مقایسه کنیم دو تفاوت بارز بلافاصله آشکار می‌شود. نخست اینکه این قسمت منسجمتر از آنهاست و دوم اینکه قراردادی‌تر است. ولی نگاه دقیقتر دو مشابهت عمده را بین آنها آشکار می‌کند. نخست اینکه در این قسمت مانند قسمتهایی که به عنوان نمونه برای گفتگوی درونی مستقیم آوردیم اشارات و معانی مبهم و تبیین نشده است و همین‌طور مانند آنها عدم انسجام یعنی رفتن از یك اندیشه به اندیشهٔ دیگر آشکار است.

البته نمونهٔ فوق اندکی پیچیده است و تشخیص حضور نویسنده در لابه‌لای گفتگوی درونی برای خوانندهٔ ناوارد دشوار است. نمونهٔ ساده‌تر را می‌توان در «شازده احتجاب» دید.

به عکس نگاه کرد و به صورت خودش و خال را درست گذاشت گوشهٔ چپ دهانش: شازده گفت: «خال را بگذار گوشهٔ چپ لبت، نه روی آن پوزهٔ دهاتیت.» و زد.

خال را سیاه کرد. مثل عکس خندید و دید که چین کنار دهانش از روی خال رد شد. همان‌طور که به عکس نگاه می‌کرد موهایش را شانه زد. خم شد: اگه یه موی سفید ببیند...

حتی یك موی سفید ندید. عکس را گذاشت کنار آینهٔ قدی. پیشبندش را باز کرد و گذاشت توی جیب پیراهنش. لچکش توی جیب پیشبند بود: اگه کمرم یه کم لاغرتر می‌شد... هر کاری می‌کنم باز هم نمی‌شه. این چشمها... کاش خالم هیچ وقت پاك نمی‌شد. وقتی خانم کتاب می‌خوند، بلند بلند می‌خندید.

شازده گفت: «بخون» گفتم: «من که سواد ندارم.» گفت: «من یادت می‌دم»[۲۲]

در این نمونه از گفتگوی درونی غیرمستقیم، همان‌طور که پیداست، نویسنده در ابتدای هر بند ظاهر می‌شود، صحنه‌آرایی می‌کند، سپس گفتگوی درونی پرسوناژ آغاز می‌شود.

در رمانهای جریان سیال ذهن علاوه بر دو شیوهٔ گفتگوی درونی مستقیم و غیرمستقیم، از دو شیوهٔ دیگر هم استفاده می‌شود که از قبل هم به صورت دو شیوه و قرارداد ادبی وجود داشته و اشاعه و بسط آنها منحصر به نویسندگان رمانهای جریان سیال ذهن نیست. منتها در کار این نویسندگان از دو شیوهٔ مورد نظر استفادهٔ خاصی می‌شود.

یکی از این شیوه‌ها که از آغاز داستان‌نویسی وجود داشته و همهٔ خوانندگان رمان با آن آشنایی دارند، دیدگاه دانای کل[۲۳] است. در این شیوه تمام وقایع و حوادث از دید نویسنده وصف می‌شود و نویسنده هیچگونه تلاشی برای سرپوش گذاشتن به واقعیت این نکته از خود نشان نمی‌دهد. تفاوت رمان جریان سیال ذهن با دیگر رمانها در کاربرد این شیوه در موضوع مورد وصف است. موضوع مورد وصف در رمان جریان سیال ذهن عبارت است از ذهن یا زندگی درونی پرسوناژها. از این‌رو می‌توان این شیوهٔ جریان سیال ذهن را به صورت شیوهٔ ارائهٔ محتوی و روند ذهنی پرسوناژها تعریف کرد که در آن نویسنده در مقام دانای کل محتوی و روند ذهنی را از طریق شیوه‌های قراردادی روایی و وصفی وصف می‌کند.

و [شازده] سرفه کرد. و در لابه‌لای آن‌همه فراش خلوت و خواجه‌باشی و شاطر و فریادهای کورشو، دورشو و زنهای حرم و کنیزها که می‌ریختند توی حوض و کشتی می‌گرفتند... لخت؟ جد کبیر حتماً می‌خندیده. و خاطر انورش را انبساطی... و سکه شاباش می‌کرده و زنها و کنیزها که می‌ریختند روی هم، تودهٔ گوشت زنده و سفید تکان می‌خورده، می‌خندیده، درهم می‌رفته، با دست و پایی که گاه‌به‌گاه بیرون می‌مانده. تودهٔ گوشت که باز می‌شده باز جد کبیر شاباش می‌کرده. آن سو، پشت این‌همه، پدربزرگ ایستاده بود. یا نشسته؟ طرحی مبهم از کودکی چاق و کوتاه یا بلند و باریك با موهای پرپشت و یا... و چشمهای؟ با شمشیر و کلاه و چکمه و برق نکمه‌ها. والله باشی‌ها و وزیر و مشیرهایش. حاکم ولایت... نمی‌دانم کجا...[۲۴]

چند نکته در این جمله‌ها قابل توجه است. نخست اینکه نویسنده خودش را به ذهن شازده محدود کرده است. دوم اینکه ذهن شازده را در مرحلهٔ گسستهٔ پیش از گفتار ارائه می‌کند. سوم اینکه خواننده در قلمرو ذهن شازده است. چهارم اینکه شیوهٔ بیان کاملاً وصفی است و از دید سوم شخص نوشته شده است.

شیوهٔ دیگر حدیث نفس[۲۵] است که از دیرباز، به‌خصوص در عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی، مرسوم بوده است.[۲۶] در این شیوه فرض بر این است که مخاطب حضور دارد، هر چند که پرسوناژ با خود سخن می‌گوید. همین نکته تفاوت بارز آن را با گفتگوی درونی آشکار می‌کند. هدف از گفتگوی درونی این است که هویت ذهنی و زندگی درونی پرسوناژ به خواننده منتقل شود. ولی هدف از حدیث نفس انتقال احساسها و اندیشه‌هایی است که به طرح[۲۷]

ویرجینیا وولف

و عمل داستانی[۲۸] ارتباط دارد و بنابراین از انسجام بیشتری برخوردار است.

نویسندگانی که با جریان سیال ذهن سر و کار دارند، حدیث‌نفس را شیوهٔ مؤثری برای ارائهٔ محتوی و روندهای ذهنی پرسوناژهایشان یافته‌اند. ارائهٔ محتوی و روندهای ذهنی پرسوناژ مستقیماً و بدون حضور نویسنده صورت می‌گیرد، منتها فرض بر این است که مخاطب وجود دارد. از نویسندگانی که این شیوه را با موفقیت به‌کار برده‌اند، می‌توان **فاکنر، ویرجینیا وولف،** و **هوشنگ گلشیری** را نام برد. بخش سوم «خشم و هیاهو» و کل رمان «وقتی در بستر مرگ دراز کشیده‌ام[۲۹]» را فاکنر به شیوهٔ حدیث‌نفس نوشته است. «خیزابها»[۳۰] نوشتهٔ وولف در شیوهٔ حدیث نفس است. هوشنگ گلشیری در اوایل «شازده احتجاب»، هرچند در صفحات معدودی، با موفقیت از این شیوه استفاده می‌کند. ضمناً جلال‌آل‌احمد هم در داستان کوتاه «شوهر امریکایی» از این شیوه به خوبی استفاده کرده است. برای روشن‌شدن بیشتر مطلب نمونه‌هایی را در زیر می‌آوریم.

نمونهٔ نخست از بخش سوم «خشم و هیاهو» است. در این بخش پرسوناژ اصلی ـ جیسن[۳۱] ـ با تاکید و تکرار عبارات «من می‌گویم»، «او می‌گوید»، نیاز خود را برای برقراری ارتباط با خواننده آشکار می‌کند.

حرفم این است که لاشی را جون به جونش بکنی لاشی است. می‌گویم اگر غصه‌ات فقط این باشد که او مدرسه نمی‌رود و ول می‌گردد شانس آوردی. می‌گویم باید همین حالا توی آشپزخانه باشد، به‌جای آنکه آن بالا توی اتاقش رنگ و روغن به صورتش بمالد و منتظر باشد که شش تا کاکا سیاه که تا یك پاتیل پر نان و گوشت توی شکم نریخته باشند از سر جاشان بلند نمی‌شوند، بیایند براش ناشنایی درست کنند. و مادر می‌گوید:

ـ اما اینکه اولیا مدرسه فکر بکنند که هیچ تسلطی بر او ندارم، که نمی‌توانم... می‌گویم: «آره که نمی‌توانی، می‌توانی؟» می‌گویم: «تو هیچوقت سعی نکردی کاری به کارش داشته باشی...[۳۲]»

نمونهٔ دوم از «شازده احتجاب» است. شازده احتجاب با عکس پدربزرگش که توی قاب عکس جان گرفته است حرف می‌زند. باید اضافه کنم که در این نمونه نویسنده جابه‌جا حاضر می‌شود، توضیحاتی می‌دهد، و دوباره به پشت صحنه می‌رود.

شازده احتجاب حالا دلش می‌خواست برای پدربزرگ توضیح بدهد که چرا نوکرها را با لگد و مشت بیرون انداخت و حتی مراد را و گفت:

ـ آخر از دست تق‌تق چوبهای زیر بغل صاحب‌مرده‌اش آب خوش از گلومان پایین نمی‌رفت.

پدربزرگ داد زد:

ـ و تو پدرسوخته بیرونش کردی تا برود این‌طرف و آن‌طرف بنشیند و بگوید شازدهٔ بزرگ، که من، چه کارها که نکردم، که چطور با دست خودم مادر سلیطه‌ام را کشتم...[۳۳]

نمونهٔ سوم از «شوهر امریکایی» است. در این داستان کوتاه پرسوناژ گویی با خودش حرف می‌زند، منتها از فحوای کلام پیداست که برای کسی درد دل می‌کند و این فرد دوم در پشت صحنه است.

«... ودکا؟ نه. متشکرم. تحمل ودکا را ندارم. اگر ویسکی باشد حرفی. فقط یك ته گیلاس. قربان‌دستتان. نه. تحمل آب را هم ندارم. سودا دارید؟ حیف. آخر اخلاق آن کثافت به من هم اثر کرده. اگر بدانید چه ویسکی سودایی می‌خورد! من تا خانهٔ پاپام بودم اصلاً لب نزده بودم. خود پاپام هنوز هم لب نمی‌زند. به هیچ مشروبی. نه. مؤمن و مقدس نیست. اما خوب دیگر. توی خانوادهٔ ما رسم نبوده. اما آن کثافت اول چیزی که یادم داد ویسکی سودا درست کردن بود. از کار که برمی‌گشت باید ویسکی سوداش توی راهرو دستش باشد. قبل از اینکه دستهایش را بشوید. و اگر من می‌دانستم با آن دستها چکار می‌کند؟!... خانه که نبود گاهی هوس می‌کردم لبی به ویسکی‌اش بزنم. البته آنوقتها که هنوز دخترم نیامده بود. و از تنهایی حوصله‌ام سر می‌رفت...[۳۴]

اضافه کنم که حدیث نفس اغلب اوقات با تك‌گویی نمایشی[۳۵] اشتباه گرفته می‌شود، حال آنکه با هم تفاوت دارند. تك‌گویی نمایشی تنها در عرصهٔ شعر نمود دارد. در چنان شعری شخصیت منفرد آن سرشت خود و وضعیت نمایشی را به زبان خود برملا می‌کند. ضمناً برخلاف حدیث نفس مکان و زمان و هویتهای پرسوناژ در خلال خود شعر آشکار می‌شود. نمونهٔ بارز آن در شعر قرن بیستم غزلوارهٔ «جی.آلفرد پروفراك» از **تی.اس. الیوت** است با مطلع:

Lat us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient Otherized upon a table;
Let us go, through certain half - deserted streets,
The muttering retreats
Of rest-less nights in one - night cheap hotels

And sawdust restaurants with oyster - shells:

Streets that follow like a tedious argument

Of insidious intent

To load you to an overwhelming question...

Oh, do not ask, «What is it?»

Let us go and make our visit.[36]

در شعرِ معاصر فارسی هم نمونهٔ خوب آن «صدای پای آب» از سهراب سپهری است با مطلع:

اهل کاشانم
روزگارم بد نیست.
تکه نانی دارم، خرده هوشی، سر سوزن ذوقی.
مادری دارم، بهتر از برگ درخت.
دوستانی، بهتر از آب روان.[37]

□□□

کوشش برای آفریدن ذهن انسان در ادبیات داستانی[38] کوششی است جدید برای تجزیه و تحلیل سرشت انسان. از این جهت ما با تجربهٔ تازه‌ای روبه‌رو هستیم، تجربه‌ای که به قول **هنری جیمز**: «هیچگاه محدود نیست و هیچگاه هم کامل نیست.» جالب است توجه کنیم که هنری جیمز از «اتاق ذهن» به عنوان اتاق تجربه نام می‌برد.[39] پس ذهن جایی است که ما از تجربهٔ انسان آگاه می‌شویم و همین برای رمان‌نویس کفایت می‌کند. او در اتاق تجربه هیچ چیز را از قلم نمی‌اندازد: هم خاطرات و احساسها و مفاهیم و پندارها و تخیلات را به قلم می‌آورد هم پدیده‌های به اصطلاح غیرفلسفی از قبیل اشراق و رؤیا و بینش را. در مقولهٔ معرفت‌شناسی[40] معمولاً این مقولات آخری را جزو «زندگی ذهنی» نمی‌آورند؛ منتها در حیطهٔ معرفت بشری چیزی که زیر نام فعالیت ذهنی نمی‌آید بلکه مشتمل بر زندگی «روحی» آدم می‌شود، همان چیزی است که به‌کار رمان‌نویس می‌آید.

بر این مبنا می‌توان نتیجه گرفت که حوزهٔ زندگی که ادبیات جریان سیال ذهن با آن سر و کار دارد، عبارت است از تجربهٔ ذهنی و روحی - یعنی هم چندی و هم چونی این تجربه. چندی مشتمل بر مقولات تجربیات ذهنی است: خاطرات، تخیلات، مفاهیم، و اشراق. چونی هم مشتمل است بر نمادسازی[41]، احساسها، و روندهای تداعی.[42]

با پرداختن به چند و چون تجربه، رمان‌نویس جریان سیال ذهن از نویسندگان قبلی، حتی نویسندگان به اصطلاح ناتورالیست مانند **امیل زولا**[43] پرسوناژهایش را دقیقتر و واقعگرایانه‌تر عرضه می‌کند. البته باید گفت که نویسندهٔ جریان سیال ذهن تجربهٔ «رمان تجربی[44]» را پشت سر خود دارد. واضع «رمان تجربی»، امیل زولا، برای بررسی دقیق اوضاع و احوال پرسوناژ از روش آزمایشگاهی استفاده می‌کند. به این ترتیب که برای تعیین رفتار و کردار پرسوناژ که معمولاً تحت‌تاثیر وراثت و محیط است، او را زیر میکروسکوپ قرار می‌دهد. منتها شخصی که به خواننده نموده می‌شود، «انسان برونی[45]» است و موضوع هم چیزی جز انگیزه و عمل نمی‌تواند باشد. ولی در رمان جریان سیال ذهن «انسان درونی[46]» مطرح است و موضوع عبارت است از وجود ذهنی و کیفیت ساز و کار ذهن. تفاوت دیگر در طرز تفکر روان‌شناسی و فلسفی است. در رمان ناتورالیستی با مفهوم رفتاری سر و کار داریم و در رمان جریان سیال ذهن با مفهوم روانکاوی. به لحاظ فلسفی هم در اولی با مفهوم ماتریالیستی و در دومی با مفهوم اگزیستانسیالیستی روبه‌رو هستیم. تفاوت بارز دیگر اینکه در رمان ناتورالیستی پرسوناژ در جدال با محیط دوروبر خویش است، ولی در رمان جریان سیال ذهن جدال در درون ذهن پرسوناژ است. از مجموع این تفاوتها نتیجه می‌گیریم چیزی که در رمان ناتورالیستی مطرح است این است که آدم چکار می‌کند، ولی در رمان جریان سیال ذهن بحث در این است که آدم چیست و چکاره است.

به همان نسبت که به شیوه‌های نویسندگان رمان جریان سیال ذهن متفاوت است، اهدافشان هم متفاوت است. اصولاً هنگامی که چنین رمانی را به دست می‌گیریم، باید نخست در پی این باشیم که نویسنده از کدام شیوه یا شیوه‌ها استفاده کرده است. سپس از خود بپرسیم که نویسنده به چه نیتی جریان سیال ذهن را به‌کار برده است. مثلاً ویرجینیا وولف بیشتر از شیوهٔ گفتگوی درونی غیرمستقیم استفاده می‌کند و **جیمز جویس** از دو شیوهٔ گفتگوی درونی مستقیم و غیرمستقیم. ولی قصد این دو نویسنده در کاربرد شیوه‌ها متفاوت است. ویرجینیا وولف، به‌خصوص در دو رمان «خانم دالووی» و «به سوی فانوس دریایی»[47] می‌خواهد امکانات و روندهای شناخت درونی حقیقت را تدوین کند ـ حقیقتی که به نظر او به بیان نمی‌آید. بنابراین تنها با توسل به لایهٔ پیش از گفتار است که می‌تواند کیفیت ساز و کار این شناخت را کشف کند. پرسوناژهای اصلی دو رمان فوق ـ کلاریسا دالووی[48]، خانم رامزی[49]، و لیلی بریسکو[50] ـ در جستجوی بصیرتند و در لحظات خاصی به این بصیرت نایل می‌شوند. از سوی دیگر جیمز جویس از جریان سیال ذهن به این نیت استفاده می‌کند تا بدون تعصب و با ارزیابی مستقیم زندگی را آن‌گونه که هست نشان بدهد. ضمناً چون هدف جویس به‌خصوص در «اولیسیس»، این است که از طریق طنز زندگی ترحم‌انگیز و حقارت‌بار انسان معاصر را نشان بدهد، تنها با تکیه به لایهٔ پیش از گفتار ذهن است که می‌تواند طنزش را به گونه‌ای مؤثر نشان بدهد.[51]

دربارهٔ ویرجینیا وولف و جیمز جویس کتابها و مقالات فراوان نوشته‌اند و در این مختصر نمی‌توان حق مطلب را در مورد آنها ادا کرد. اشارهٔ کوتاه به چرایی و چگونگی استفادهٔ آنها از جریان سیال ذهن برای رسیدن به این نکته است که بگوییم شیوه و هدف ویلیام فاکنر آمیزه‌ای از شیوه و هدف دو نویسندهٔ فوق است. به این معنی که پرسوناژهای رمانهای او، از جمله کونتین در «خشم و هیاهو»، در جستجوی بصیرتند و جستجویشان در اساس طنزآلود است.

با پرداختن به فاکنر باید بلافاصله به این سؤال پاسخ بدهیم که چرا فاکنر در «خشم و هیاهو» به روندهای ذهنی متوسل می‌شود؟ آنچنان که از مجموع آرای منتقدان دربارهٔ فاکنر مستفاد می‌شود، کل آثار او را می‌توان بر پایهٔ اسطوره و نمادهای مربوط به آن تفسیر کرد. چنین تفسیری مبنایش این است که آثار فاکنر، به لحاظ اساطیری، نمایشی کردن معارضهٔ اجتماعی میان مفهوم مسئولیتهای اخلاقی انسانگرایی[52] سنتی و غیراخلاقی بودن ناتورالیسم یا حیوانگرایی[53] معاصر است.[54]

با قبول چنین اصلی به عنوان شالودهٔ تفسیر می‌توانیم بگوییم که «خشم و هیاهو» فصل دیگری است در باب سقوط انسانگرایی دودمان سارتوریس (در اینجا دودمان کامپسن) در دنیای حیوانی اسنوپس ها[۵۵].

مظهر اصول سارتوریس‌ها، کونتین است که خودکشی می‌کند و مظهر اصول اسنوپس‌ها، جیسن. پرسوناژهای دیگر هر کدام مرحله‌ای از سقوط یا فرار از این دو قطب را مشخص می‌کنند: بنجی به دلیل ابله بودن، کدی به سبب شهوی بودن، و آقای کامپسن به دلیل مشروبخواری. بنابراین سنگینی جدال اصلی بر دوش کونتین و جیسن است که به ترتیب پرسوناژهای بخشهای دوم و سومند. منتها مرکز این جدال در ذهن کونتین است. کونتین پای‌بند اصول آرمانی سارتوریس ـ کامپسن است و با تمام وجود سعی دارد این اصول را حفظ کند. ولی خواهرش کدی به سبب شهوی بودن این اصول را نقض کرده است و به تعبیری به اصول اسنوپس‌ها روی آورده است. کونتین نباید و نمی‌تواند واقعیت شهوی بودن خواهرش را قبول کند، چون شرف کدی به لحاظ او رمز شرف رو به نابودی دودمان کامپسن است. بنابراین خود را متقاعد می‌کند که خودش زایل کنندهٔ بکارت کدی است. اما این اعتقاد دیری نمی‌پاید، چون هیچکس حرف او را باور نمی‌کند. دست آخر کونتین شکست خود را می‌پذیرد و چون تحمل آن برایش بسیار گران است، دست به خودکشی می‌زند. شیوهٔ فاکنر ـ گفتگوی درونی مستقیم ـ در بخش کونتین این است که جدال در عرصهٔ ذهن کونتین بنشاند، زیرا تنها در لایهٔ پیش از گفتار ذهن است که شکست واقعی کونتین رخ می‌نماید. به عبارت دیگر، ذهن کونیتن است که او را شکست می‌دهد.

از سوی دیگر جیسن با پذیرفتن اصول اسنوپس‌ها از تن دادن به جدال ذهنی کونتین سر باز می‌زند. جدال او هر چه باشد در دنیای مادیات و اعمال است و هیچگونه جدالی در دنیای افکار وجود ندارد. بنابراین فاکنر در این بخش از شیوهٔ حدیث نفس استفاده می‌کند.

می‌ماند بخشهای اول و چهارم. بخش اول مقدمهٔ بسیار مناسبی برای کل رمان است و از دید ابلهی لال و کر روایت می‌شود. فاکنر با قراردادن این بخش در آغاز رمان امتیازهای ویژه‌ای را هم به لحاظ ساخت و هم به لحاظ مضمون به دست می‌آورد. اولاً فاکنر ابله‌بودن را وسیله‌ای برای رهایی از اصول محکم سارتوریس ـ کامپسن می‌دانسته است. ثانیاً چون برای بنجی همه چیز در زمان حال روی می‌دهد، بنابراین همه چیز با کیفیت نمایشی بر او جلوه می‌کند و از آنجا که برایش گذاشته‌ای وجود ندارد، فاکنر می‌تواند چشم‌انداز بدون‌زمانی از دودمان کامپسن به دست بدهد. بعلاوه دید بی‌زمان بنجی دودمان کامپسن را بیرون از زمان تاریخی قرار می‌دهد. از سوی دیگر در بخش چهارم فاکنر با به‌کار بردن شیوهٔ معمول دیدگاه دانای کل می‌تواند سقوط دودمان کامپسن را در متن تاریخی‌اش بنشاند. به این ترتیب نخست این دودمان را در وضعیتی می‌بینیم که نقطهٔ مقابل وضعیتی است که در آخر می‌بینیمش.[۵۶]

حالا بیایید ببینیم که هوشنگ گلشیری در «شازده احتجاب» به چه نیتی از جریان سیال ذهن استفاده می‌کند. آمیزهٔ دیدگاه دانای کل، حدیث نفس، گفتگوی درونی مستقیم، و گفتگوی درونی غیرمستقیم در «شازده احتجاب» به گلشیری این امکان را می‌دهد تا در آخرین شب زندگی شازده با نفوذ به ذهن او در محدودهٔ ۹۹ صفحه کل تاریخ چهار نسل را ـ جد کبیر، پدربزرگ، پدر، و خود شازده ـ به‌شیوه‌ای بسیار موجز و فشرده برای ما بازگو کند. به عبارت دیگر اگر نویسنده روند ذهنی شازده را برملا نمی‌کرد و حتی در مقام دانای کل خودش را به افکار بر زبان نیامدهٔ قهرمان رمان محدود نمی‌کرد، رمانی می‌نوشت در پانصد صفحه یا بیشتر که بسیار هم ملالت‌آور می‌بود. سارتر دربارهٔ خشم و هیاهو می‌گوید که اگر خواننده سعی کند زمان قصه را طبق توالی زمانی منظم کند: «جیسن و کارولین کامپسن سه پسر و یك دختر داشته‌اند...»، درمی‌یابد که نه داستان فاکنر که داستانی دیگر را نقل می‌کند.[۵۷] عین همین موضوع دربارهٔ «شازده احتجاب» هم مصداق دارد. منظم کردن زمان «شازده احتجاب» طبق توالی زمانی: «شازده احتجاب، نبیرهٔ جد کبیر، نوهٔ شازدهٔ بزرگ، پسر سرهنگ احتجاب و قمرالدوله با دختر عمه‌اش فخرالنساء عروسی می‌کند...» نقل داستان دیگری است. گلشیری نمی‌خواهد داستان زندگی شازده احتجاب را برای ما بازگو کند، بلکه می‌خواهد حدیث خودشناسی او را بیان کند. در دو جای رمان اشارهٔ صریحی به این موضوع هست. «اما (شازده) می‌خواست بداند، به خاطر خودش و فخرالنساء هم که شده بود می‌خواست بفهمد که پشت آن پوست، پشت آن سایه روشن عکس و یا لابه‌لای سطور آن‌همه کتاب...» فخرالنساء هم به شازده می‌گوید: «ببینید، اگر بخواهیم خودمان را بشناسیم باید از اینجاها شروع کنیم، از همین اجداد.»[۵۸] همین موضوع ما را به دلیل دیگر استفادهٔ نویسنده از جریان سیال ذهن رهنمون می‌شود.

خودشناسی امری است کاملاً ذهنی و گلشیری چارهٔ دیگری جز مراجعه به ذهن قهرمان داستانش ندارد. شازده نخست بر آن می‌شود تا از طریق اشیا خود را بشناسد، ولی موفق نمی‌شود. یکی از این اشیا صندلی اجدادی است که تمام تنهٔ شازده تنها گوشه‌ای از آن را پر می‌کند. وقتی فخرالنساء ساعت جد کبیر و ساعت پدربزرگ و پدر را کوك می‌کند، شازده از صدای تیك‌تاك کلافه می‌شود. باز وقتی فخرالنساء کلاه خود جد کبیر را روی سر شازده می‌گذارد به سرش گشاد است. به عکس خانوادگی که نگاه می‌کند از خطوط چهره و پیشانی و نگاه آنها سر درنمی‌آورد: «شازه احتجاب می‌دانست که فایده‌ای ندارد، که نمی‌تواند، که پدربزرگ، همیشه، مثل همان عکس سیاه و سفیدش خواه ماند...» یا «و سرفه کرد، بلند و کشدار، و فهمید که نمی‌تواند و رها کرد تا پدربزرگ همچنان عکسی بماند نشسته بر تختی یا بر پشت اسبی رام و یا پشت آن تودهٔ گوشت بی‌شکل و زنده و خندان.»[۵۹] به این ترتیب تلاش شازده برای شناخت خویش از طریق اشیا ره به جایی نمی‌برد. ناگزیر این بار به سراغ فخری فخرالنساء شده می‌رود. سعی می‌کند به یاری آفرینش ذهنی از طریق یادبودها و خاطرات و روایات چهرهٔ فخرالنساء را بازسازی کند. از کودکی فخرالنساء شروع می‌کند و می‌رسد به عروسی و پس از آن درآمیختن با فخری در شب مرگ فخرالنساء و آراستن او به شکل فخرالنساء. ولی باز هم نمی‌داند که کیست، چون پس از این همهٔ تلاش وقتی مراد خبر مرگ شازده احتجاب را به او می‌دهد نمی‌داند احتجاب کیست. ولی مراد با یادآوری اصل و نسبش او را به خود بازمی‌گرداند و اینجاست که شازده خودش را می‌شناسد. منتها آغاز خودشناسی او همزمان با مرگ او هم هست.

مراد گفت: شازده جون، شازده احتجاب عمرش را داد به شما.
شازده پرسید: احتجاب؟

فاکنر

مراد گفت: نمی‌شناسیدش؟ پسر سرهنگ احتجاب، نوهٔ شازدهٔ بزرگ، نبیرهٔ جد کبیر افخم امجد. خسرو را می‌گویم، همان‌که روز سلام می‌ایستاد پهلو دست شازدهٔ بزرگ. و شازدهٔ بزرگ دست می‌کشید روی موهایش و می‌گفت: «پسرم، تو مثل پدرت قرمساق نشی.»

شازده گفت: آهان.

ـ سل گرفت، بدنش شده بود مث دوك. دیگه نمی‌شد شناختش. خدا بیامرزدش.

سرفه شانه‌های شازده را لرزاند و شازده شنید که شیشه‌های رنگی پنجره‌ها و چلچراغها، کاسه بشقابهای روی رفها، عکس پدربزرگ و مادربزرگ، پدر و مادر، عمه‌ها و حتی فخرالنساء لرزیدند و شازده دید که فخرالنساء دراز به دراز، زیر آن شمد سفید دراز کشیده است و خون داد به شمد نشت می‌کند و بهتر می‌شود. سرفه کرد و خون دهان و کنار لبش را تر کرد.

موش‌ها رفته بودند. سر شازده زیر بود، روی ستون دستهایش. دستهایش می‌لرزید. پیشانی‌اش سرد شده بود. صبح کاذب همهٔ اتاق را روشن کرده بود و از دودستها خروسها می‌خواندند. شازده عوعوی سگها را شنید و صدای حرکت چرخها را روی قالی و بعد صدای باز و بسته‌شدن در را. چرخها روی کاشیهای سرسرا غژغژ صدا می‌کرد و روی پله‌ها. مراد گفت:

ـ بجنب زن.

و حسنی گفت: آخه خسه شدم، مگه مجبوری این همه پله را بری پایین.

پله‌ها نمور و بی‌انتها بود و شازده که می‌دانست نتوانسته است، که پدربزرگ را نمی‌شود در پوستی جا داد، که فخرالنساء... از آن همه پله پایینتر و پایینتر می‌رفت، از آن همه پله که به آن دهلیزهای نمور می‌رسید و به آن سردابهٔ ز مهریرو به شمد و به آن چشمهای خیره‌ای که بود و نبود.[۶۰]

توجه داشته باشیم مرگ است که به زندگی شازده معنی می‌دهد. به گفتهٔ نورتروپ‌فرای: «مرگ به معنای حادثه درزندگی نیست، حتی پایان‌ناگزیر زندگی هم‌نیست، بلکه رویدادی ضروری است که به‌زندگی شکل می‌دهد. مرگ آن چیزی است که‌فردرا تعریف و او را از تداوم زندگی که میان گذشته و آینده جاری است جدا می‌کند» □

• بخشی از کتاب «بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب» که از سوی انتشارات نیلوفر در دست انتشار است.

پانوشت

1. Stream of Consciousness
2. William James, the Principles of Psychology (N.Y. 1960), V1, P. 239.
3. Pre- Speech Level
4. Rational Verbalization
5. Psychological novels
6. Marcel Proust
7. A la recherche du tempa Perdu
8. Edward Wagenknecht, Cavalcade of the English Novel from Elizabeth to George VI (New York, Henrhy Holt, 1943), P. 505.

همین‌طور رجوع کنید به: رضا براهنی، قصه‌نویسی، سازمان انتشارات اشرفی، ۱۳۴۸، ص ۴۰۵ـ۴۱۶.

9. Pre - Speech Levels
10. Interior Monologue
11. Moby Dick
12. Herman Melville

۱۳. شهر مشهوری است که مسیح معجزه اول خود را در آنجا ظاهر ساخت، یعنی آب را به شراب مبدل فرمود... برخی قانا را همان محلی دانسته‌اند که در شمال ناصره واقع و به خرابه‌های قانا معروف است. از «قاموس کتاب مقدس»

14. Fyodor Dostoevsky, The Brothers Karamazov, The Constance Garnet Translation, Revised and Edited By Ralph E. Matlaw (New York, W. W. Norton & Company, 1979), P. 338.
15. Edouard Dujardin
16. Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans L, oeuvre de james joyce (paris, A. Messein, 1931), Quoted in Robert Humphery, s Stream of Con-

sciousness in the Modern Novel (University of California press, 1954), P. 24.

17. Robert Humphery, pp. 2-4 and 25-30. Alsp see William Thrall and Addison Hibbard, A Handbobk to Literature (New York, The Odyssey press, 1960), P. 243.

18. James Joyce, Ulysses, Modern Library Edition (New York, Random House, 1961), P. 738.

۱۹. هوشنگ گلشیری، «شازده احتجاب». کتاب زمان. چاپ دوم. ۱۳۵۰. ص ۷۲ ـ ۷۱.

20. William Faulkner, The Sound and the Fury (New York, Vintage Books, 1956), P. 219.

۲۱. در نقل این قسمت از «خانم دالووی»، ضمن نظر داشتن به ترجمه پرویز داریوش، باتوجه به متن اصلی تغییراتی داده‌ام.

۲۲. «شازده احتجاب» ص ۵۲.

23. Omniscient Point of View.

۲۴. «شازده احتجاب»، ص ۱۳.

25. Soliloguy

۲۶. نمونهٔ بارز، حدیث نفس هملت در پردهٔ دوم، صحنهٔ سوم نمایشنامهٔ «هملت» اثر شکسپیر است که قسمتی از آن از ترجمهٔ مجتبی مینوی نقل می‌شود: «بودن یا نبودن، مبحث در این است. آیا عقل را شایسته‌تر آنکه مدام از منجنیق و تیر دوران جفاپیشه ستم برتن، و یا بر روی یك دریا مصایب تیر آهیختن...»

27. Plot

28. Action

29. As I Lay Dying

30. The Waves

31. Jason

32. The Sound and the Fury, P. 223.

۳۳. «شازده احتجاب» ص ۱۷.

۳۴. جلال آل‌احمد، پنج داستان. بی‌تا. ص ۶۷.

35. Dramatic Monologue

36. T. S. Eliot, «The Love Song of J. Alfred prufrock», The College Anthology of British and American Verse, ed. A. kent Hieatt and William park (Boston, Allyn, and Bacon, 1969), P. 510.

۳۷. «هشت کتاب»، کتابخانهٔ طهوری، چاپ سوم، ۱۳۶۰، ص ۲۷۲ ـ ۲۷۱.

38. Fiction

39. «Art of Fiction», partial portraits (London: Macmillan, 1905), P. 388.

40. Epistemology

41. Symbolization

42. Robert Humphrey, pp. 6. - 7.

43. Emil zola

44. Roman expérimental

45. External man

46. Internal man

47. To the Lighthouse

48. Clarissa Dalloway

49. Mrs. Ramsay

50. Lily Briscoe

51. Robert Humphrey, pp. 12-16.

52. Humanism

53. Animalism

54. George Marion O'Donnell, «Faulkner's Mythology», Kenyon Review, I (Summer, 1939), 285 - 99.

همینطور منبع زیر:

Cleanth Brooks, William Faulkner: The Yoknapatawha country (New Haven, Yale University press, 1963).

و نیز دو مقالهٔ جالب از رابر پن وارن Robert penn Warren در منبع زیر:

Forms of Modern Fiction, ed. William Van O' connor (Minneapolis, University of Minnesota, Press, 1948).

۵۵. در حیطهٔ کار فاکنر افرادی چون کلنل سارتوریس Colonel sartoris و میجر دواسپانی Major de Spain با رفتار و کردار دلاورانه‌شان، نمایندگان آرمان شرف و حیثیت‌اند. زندگی شان بسیار مرفه و مطابق اصول و آداب اشرافی است، حالتشان بسیار باوقار است، و عناوین نظامی‌شان هم القاکنندهٔ گذشتهٔ قهرمانی است. اسنوپس‌ها Snopeses به عکس، علاوه بر داشتن وضعیت اجتماعی و اقتصادی پست، روحشان هم پست است. آنها عزم جزم کرده‌اند تا به هر وسیله‌ای خود را بالا بکشند و در راه توفیق ـ به قیمت نابودی دیگران ـ طیب‌خاطر می‌یابند. چرا که وجودشان آکنده از نفرت به کسانی است که وضعیتشان بهتر از آنان است (جالب است توجه کنیم که در انگلیسی بسیاری از کلماتی که با sn ـ دو حرف اول Snopes ـ آغاز می‌شوند، دلالت معنای ناخوشایندی دارند. مثل Snake «مار» Snarl «تله»، Sneer «پوزخند»، Snide «حقه‌باز»، Snob «متفاضل»، Snore «خرناسه»، Snout «پوزه»،...) اسنوپس‌ها شرارت و شقاوتشان را بس عزیز می‌دارند، درست همان‌گونه که کلنل سارتوریس‌ها شرافتشان را.
نیز بی‌اعتنایی‌شان به ارزشهای سنتی و داشتن روح حسابگری و سنگدلی در برابر کلنل سارتوریس که نمایندگان ارزشهای وقار و مسئولیتند ـ قرارشان می‌دهد. البته در حیطهٔ کار فاکنر به مرور زمان شماری از اسنوپس‌ها به مقام و قدرت دست می‌یابند ـ در ثلاثهٔ «قریه» The Hamlet ، «شهر» The Town و «قصر» The Mansion (در این توضیحات از تفسیر لیونل تریلینگ Lionel Trilling بر «انبارسوزی» در کتاب «تجربهٔ ادبیات» The Enperience of Literature بهره جسته‌ام.)

56. Perrin Lowrey. «Concepts of Tine in the sound and the Fury», in Twentieth century Interpretations of the sound and the fury, ed. Michael Cowan (Prentice - Hall, 1968), P. 57.

۵۷. «زمان در نظر فاکنر»، کتاب امروز، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، دفتر اول، ۱۳۵۰، ص ۱۷.

۵۸. «شازه احتجاب»، ص ۱۳ و ۳۷.

۵۹. منبع پیشین، ص ۱۴ و ۱۳.

۶۰. منبع پیشین، ص ۹۹ و ۹۸.

61. Northrop Frye, Fools of time: Studies in shakespearean tragedy (Toronto, 1967), P. 3.