ذهن و قلمرو آن در داستان آینه‌های دردار

محسن ایزدیار* ـ سامان عبدالرضایی**

چکیده

پرداختن به ذهن و دنیای درونی شخصیت‌ها در ادبیات داستانی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، به‌ویژه آن‌که این مقوله به ادبیات بُعدی علمی‌تر و روان‌شناختی‌تر می‌بخشد. در این مقاله، ابتدا براساس دیدگاه‌های روان‌شناختی، ذهن و قلمرو آن در ادبیات داستانی مورد بررسی قرار گرفته است و تحلیل‌هایی از داستان جریان سیال ذهن به‌ویژه از جهت پرداختن به دنیای درونی و ذهنی شخصیت‌ها ارایه شده است و نمونه‌هایی از آثار ایرانی در این زمینه نام برده شده‌اند. سپس براساس تحلیل موردی، داستان آینه‌های دردار اثر هوشنگ گلشیری به عنوان اثری که نویسنده آن به این جنبه از ادبیات توجه داشته، بررسی گردیده است.

واژه‌های کلیدی

ذهن، جریان سیال ذهن، داستان، آینه‌های دردار، روان‌شناسی.

---

* عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی اراک.

** دانشجوی دانشگاه آزاد اسلامی اراک.

مقدمه

ذهن مقوله بسیار پیچیده‌ای است که قلمرو وسعتش از عمیق‌ترین و دست‌نیافته‌ترین لایه‌ها که ناخودآگاه است تا لایه‌های پیش از گفتار و نزدیک‌ترین لایه به بخش سخن‌آرایی و تکلم را در بر می‌گیرد. هر پدیده و یا موضوعی را که با آن برخورد می‌کنیم ابتدا توسط قسمت خودآگاه ذهن ما دریافت می‌شود؛ پس می‌توان گفت بسیاری از موضوعاتی که در ناخودآگاه ما ذخیره می‌شوند ابتدا توسط خودآگاه ما دریافت می‌شوند و سپس به ناخودآگاه ما راه می‌یابند.

اما در بررسی روند راه‌یافتن و ذخیره‌شدن موضوعات در ناخودآگاه، براساس دیدگاه‌های روان‌شناختی، با عناصر تشکیل‌دهنده شخصیت مواجهیم که این عناصر عبارتند از: نهاد، من و فرامن. به‌طور کلی «نهاد» (Id) که منبع اصلی انرژی روانی است مربوط به کودکی فرد است و بسیار هرج و مرج‌طلب و خودخواه و قانون‌گریز. «من»، با بزرگ‌تر شدن کودک شکل می‌گیرد و حد وسط «نهاد» و «فرامن» است. شاید بتوان گفت «من» بخشی است بین تمایلات و دنیای درونی فرد و قانونمندی و سخت‌گیری دنیای بیرونی. اما «فرامن» محدودیت‌ها و قانون‌ها و اجبارهای اجتماعی است. کودک با بزرگ‌تر شدن خود در می‌یابد که نمی‌تواند به تمام تمایلات خود پاسخ گوید و باید در چارچوبی مشخص که «فرامن» تعیین می‌کند حرکت کند. درواقع «من» به‌ناچار وظیفه ایجاد تعادل بین «نهاد» و «فرامن» را بر عهده می‌گیرد. پدیده واپس‌زدن که در روان‌شناسی فروید مطرح است از همین‌جا شکل می‌گیرد. درواقع من ناچار است برای حفاظت از خود بسیاری از تمایلات نهاد را سرکوب و به ناخودآگاه پس بزند، اگر این واپس‌زدن به‌درستی انجام نشود نشانه بیماری‌زا جای آن را می‌گیرد که به آن پدیده جایگزینی گویند که جایگزینی در روان‌شناسی فروید جایگزین‌شدن نشانه بیماری به جای تمایل سرکوب‌شده است. اما نکته مهم این است که وقتی «من» تمایلی را واپس بزند نسبت به ترسی که از «فرامن» دارد مقاومتی در برابر مورد واپس‌زده شده ایجاد می‌شود که هرقدر این مقاومت بیشتر باشد مورد واپس‌زده‌شده به ناخودآگاه با تغییر بیشتری وارد خودآگاه می‌شود.

ذهن و داستان

در داستان جریان سیال ذهن براساس همین تغییر مورد واپس‌زده‌شده به ناخودآگاه در رسیدن به خودآگاه، ما کمتر با شکل واقعی و اندیشه اصلی یا واقعه داستانی مواجهیم. درواقع هرچه هست اثر اندیشه اصلی و واقعه و شکل تغییریافته آنها در ذهن شخصیت داستانی است، چراکه در داستان‌های جریان سیال ذهن شخصیت‌ها اغلب بیمارگونه، دیوانه و یا تنها و مالیخولیایی هستند. به عنوان مثال «بنجی» در فصل اول «خشم و هیاهو»[۱] که خواننده در این فصل کاملاً با موضوعات ذهن او سروکار دارد شخصیتی است که با وجود سی‌وسه سال سن، ذهنی در حد یک کودک سه‌ساله دارد. یا در فصلی از «سمفونی مردگان» عباس معروفی ما با ذهن آیدین روبروییم که دیوانه شده است. از آن‌جا که در داستان امروز بیشتر با ضد قهرمان مواجهیم تا قهرمان و بسیاری از شخصیت‌های داستان‌ها رنجور و گوشه‌گیرند ما با مسایل واپس‌زده‌شده بسیاری مواجهیم، مانند شخصیت گوشه‌گیر و مالیخولیایی داستان «بوف کور» صادق هدایت.

جریان سیال نیز با تعریفی که از ذهن ارایه شد شامل سیر اندیشه در قلمروی است که از نزدیک‌ترین لایه به گفتار تا عمیق‌ترین لایه‌های ذهنی (ناخودآگاه) در جریان است. البته در این زمینه نظرات ویلیام جیمز[۲] قابل‌تأمل است به‌ویژه آنکه نظرات وی در این زمینه نزدیک‌تر است به ادبیات و داستان، که به جهت پرهیز از اطاله کلام از ارایه آنها صرف‌نظر می‌کنیم[۳]؛ فقط اشاره به این نکته ضرور به نظر می‌رسد که نویسندگان جریان سیال ذهن اغلب به برش کوتاهی از زندگی یک شخصیت دست می‌زنند و سپس در آن برش کوتاه به عمق می‌رسند یعنی درواقع برش عمودی است و به عمق لحظات زندگی شخصیت و نه به صورت خطی؛ چنان‌که در نمونه ایرانی آن «عصیان یک بزاز لنگرودی» از مجموعه «زن در

---

۱ ـ صالح حسینی . **بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب** . تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۲.

2. Wiliam James.

۳ ـ در این زمینه بنگرید به: لئون ایدل . **قصه روان‌شناختی نو** . ترجمه ناهید سرمد . تهران: شباویز، چاپ دوم، ۱۳۷۴؛ و نیز مقاله محمدتقی صبورجنتی . «زمان، زبان، ذهن»، **نشریه خراسان فرهنگی**.

پیاده‌رو راه می‌رود» قاسم کشکولی با روایت دانای کل محدود به ذهن شخصیت زمانی کمتر از یک ثانیه را با صدای پنج بار دنگ‌دنگ ساعت در ابتدا و انتهای داستان نشانه‌گذاری می‌کند و بعد در همین کمتر از یک ثانیه در سه چهار صفحه با جملاتی بدون نقطه یک روز کامل از زندگی حاج حسین بزاز لنگرودی را که نمونه‌ای از همه زندگی حاج‌حسین است و (درواقع همه زندگی اوست) در ذهنش مرور می‌کند.

نکته دیگر این‌که در داستان جریان سیال ذهن، انگار که نویسنده روانکاو باشد، به کندوکاو لایه‌های ذهنی خود و محتویات پنهان در آن می‌پردازد. مانند کندوکاو ذهن توسط «شازده احتجاب» از هوشنگ گلشیری در روز آخر عمر شازده و یا کندوکاو ذهن «کونتین» در روزی که قصد خودکشی دارد و نمونه‌های دیگری از این دست.

از نمونه‌های آغازین و برجسته در این زمینه در ادبیات اروپا می‌توان به داستان‌های «چهره مرد هنرمند در جوانی» و «اولیس» اثر جیمز جویس، «در جستجوی زمان از دست رفته» اثر مارسل پروست، «خشم و هیاهو» اثر ویلیام فالکنر و برخی آثار ویرجینیا وولف و ... اشاره کرد. در ایران اولین داستان کوتاه در سال ۱۳۰۰ نوشته شد، یعنی زمانی که اروپا تجربه داستان جریان سیال ذهن را پشت سر می‌گذاشت (۱۹۲۱ م.) داستان‌نویسی در ایران به شیوه جدید تازه آغاز شده بود. در ادبیات داستانی ایران می‌توان «بوف کور» (۱۳۱۵) را در کنار «زنده‌به‌گور» (۱۳۰۹) و «سه قطره خون» (۱۳۱۱) از اولین داستان‌هایی دانست که در آنها به مسأله دنیای درونی شخصیت‌ها پرداخته می‌شود. «زنده‌به‌گور» بیشتر شکل یک بیانیه از طرف نویسنده را دارد که به بهانه یادداشت‌های یک دیوانه نوشته شده است. «سه قطره خون» شکل و بافت داستانی بیشتری دارد و «بوف کور» تماماً زجر یک شخصیت (ضد قهرمان) از سرگردانی در دنیای مالیخولیایی درونش را دارد. «بوف کور» یکی از قله‌های داستان‌نویسی هدایت و نیز یکی از قله‌های ادبیات داستانی ایران (به‌ویژه در زمینه پرداختن به درون یک شخصیت مالیخولیایی) است که البته ژانر ادبی آن را سوررئال دانسته‌اند و با آنچه امروز در داستان به داستان سیلان اندیشه (و یا داستان سیال ذهن) معروف است فاصله دارد. نویسنده دیگری که در ایران به شکل جدی‌تر و مشخص‌تری به مقوله ذهن و سازوکارهای آن پرداخته

است هوشنگ گلشیری است. درواقع شروع داستان جریان سیال ذهن در ایران را داستان «شازده احتجاب» هوشنگ گلشیری دانسته‌اند. درباره گلشیری و به‌ویژه شازده احتجابش در ایران نقدها و تحلیل‌های نسبتاً زیادی صورت گرفته است[۱] اما اثر دیگری از این نویسنده که به نسبت شازده احتجاب کمتر به آن پرداخته شده است «آینه‌های دردار» است که در این مقاله سعی داریم به بخشی از آن بپردازیم. البته تحلیل همه داستان کاری است طاقت‌فرسا و مجالی می‌خواهد بسیار که در حوصله این وجیزه نمی‌گنجد. از این‌رو فقط بخشی از این داستان را انتخاب می‌کنیم و درباره تکنیک‌های به‌کاررفته در آن سخن به میان می‌آوریم.

ذهن و آینه‌های دردار

بحث درباره داستان «آینه‌های دردار» را ابتدا با مقایسه بخشی از این داستان با بخشی از رمان بزرگ و حجیم «کلیدر» آغاز می‌کنیم.

«اما شیرو ـ لجبار دخترک ـ این را باور نمی‌داشت. نمی‌پنداشت و نمی‌توانست بینگارد که چنین خواهد شد. او چنین آرزو داشت و می‌اندیشید که از نیمه‌های شب، زندگانی‌اش، همچنان‌که شب، رو به صبح خواهد رفت. پندار این‌که پهنای واقعی زندگانی امثال او در هر کجای و به هر روی، همرنگ و همگونه است، برایش دل‌شکن بود. این را به خود نمی‌پذیرفت که فردا همچو فردای دیگر خواهد بود. برای او، در پندارش، به یقین فردا رنگین‌تر بود. او با همه جوانی، چندان خام و بی‌مایه نبود که آسوده‌ترین روزها را برای خود طرح افکند. سختی روزگار و دربه‌دری را هزار بار مرور کرده بود. خود را برای روزهای شکننده و شاق آماده داشته بود، اما این همه را به بهای ماه درویش به هیچ گرفته بود: «فدای روی و موی تو، درد و بلا به هیچ.»[۲]

در قطعه بالا نویسنده به سراغ دختری رفته که در فکر فرار از خانه است. راوی در این‌جا دانای کل است. نویسنده در این قسمت‌ها سعی دارد که اضطراب شخصیت را بیان کند. این

---

۱ ـ در این زمینه بنگرید به: صالح حسینی . **بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب**؛ حسن میرعابدینی . **صد سال داستان‌نویسی ایران**؛ نشریه **یک هفتم** (اردیبهشت ۸۲، ویژه زندگی و آثار هوشنگ گلشیری و یادکردی از کاوه گلستان).

۲ ـ محمود دولت‌آبادی . **کلیدر** . جلد اول . تهران: نشر چشمه، چاپ شانزدهم، ۱۳۸۲، ص ۱۲۴ .

روند از صفحه ۱۱۷ تا ۱۲۶ ادامه دارد، البته به استثنای چهار بند، از بند آخر صفحه ۱۲۱ تا بند اول صفحه ۱۲۳ . نویسنده سعی داشته در هفت صفحه احساس اضطرابی را که دختر کُرد از تصمیم فرارش در آن شب داشته به تصویر بکشد. در این صفحات راوی (که دانای کل است) آن‌قدر درباره احساس دختر مستقیماً نظر می‌دهد که هم بحث بیهوده به درازا کشیده می‌شود و هم مخاطب احساس اضطراب دختر را درک نمی‌کند چنان‌که می‌توان گفت در متن خبری از ایجاز نیست. اطناب بیهوده داستان در این بخش هم احساس اضطراب دختر را لوث می‌کند و هم مخاطب را خسته می‌سازد و درنتیجه تأثیر مفید کلام از بین می‌رود و می‌توان گفت که نویسنده و مخاطب هر دو در درک درون دختر ناموفق مانده‌اند زیرا درون او نشان داده نمی‌شود بلکه مستقیم از زبان دانای کل بیان می‌شود و دانای کل نه به دختر این فرصت را داده است که آنچه را در درونش می‌گذرد خود نشان دهد و نه به مخاطب اجازه می‌دهد که خود تجربه درونی دختر را تصور کند و با آن درگیر شود و به آن شکل دهد.

حال به اثر هوشنگ گلشیری می‌نگریم :

«... همان پرسید: تولد؟

سالش را گفت، ۱۳۲۶ که می‌شود ۱۹۴۸. روز و ماه حتی به شمسی یادش نیامد. گفت: ما جشن تولد نداشته‌ایم که یادمان بماند. می‌بایست بگوید نسل ما، یا اصلاً من در فاصله دوبار جاکن‌شدن مادر به دنیا آمده‌ام و مادر یادش نبود که به عید آن سال چند ماه مانده بود که نان بازگران شده بود و پدر دنبال کار می‌گشت. آن یکی داشت به جایی خبر می‌داد که کیست، ایرانیش را شنید: ماه تولدش را حتی نمی‌داند.

پرسید: این‌جا مگر خوابیدن قدغن است؟»(۱)

در قطعه بالا نویسنده با برشی مناسب به سراغ شخصیت در موقعیتی که از خواب بیدار شده رفته است. می‌بینیم که چطور در سه جمله به اختصار از طریق پریشانی حاصل از پریدن شخصیت از خواب به گوشه‌ای از زندگی نسل قبل از او (گران شدن نان نزدیک عید و به دنبال

---

۱ ـ هوشنگ گلشیری . **آینه‌های دردار** . تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ چهارم، ۱۳۸۰، ص ۵ .

کار گشتن پدر) اشاره شده است. این‌جا هم مانند قطعه اول راوی، دانای کل است ولی با انتخاب برشی مناسب از پریشانی و سردرگمی شخصیت می‌بینیم که چگونه در نهایت ایجاز به گوشه‌ای از زندگی گذشته او در سه خط اشاره شده است و نه در هفت صفحه اطناب بیهوده و پر از حشو و زواید. چیزی که در این‌جا باعث موفقیت نویسنده شده انتخاب صحیح برش و خلق موقعیت‌های مناسب برای شخصیت است و این‌که راوی تا حد امکان خود را محدود می‌کند در وضعیت و موقعیت ذهنی شخصیت.

در ادامه شخصیت را می‌بینیم که پشت میزش نشسته است و همین مطالب را با ماشین تحریرش می‌زند. «... *بود و حالا هم بود که نشسته بود و اینها را با ماشین تحریرش می‌زد.*»[۱] در این جمله متوجه می‌شویم که نویسنده از مطالبی سخن می‌گوید که قبلاً اتفاق افتاده و تمام شده و حالا نویسنده دارد نگاهی دوباره به آنها می‌کند. درواقع بعد از تمام‌شدن وقایع به آنها پرداخته و به آنها می‌اندیشد. این شیوه‌ای است که گلشیری در اکثر آثارش به کار می‌برد. واقعه اتفاق افتاده و تمام شده و به‌طور مختصر و در نهایت ایجاز در یک یا چند جمله مختصر در جایی از داستان (معمولاً در اوایل داستان) آورده می‌شود و بعد در مورد آن سخن به میان می‌آید یا دوباره در ذهن شخصیت مرور می‌شود و همین نگاه دوباره به واقعه‌ای که اتفاق افتاده داستان را به مرحله اندیشه نزدیک می‌کند. در این بخش مقداری از واقعه حذف می‌شود و بعضی جاهای آن تنها به صورت اشاره‌ای (معمولاً گذرا) مطرح می‌شود و درواقع می‌بینیم که نویسنده گوشه‌ای از وقایع را می‌زند تا بخشی از آن در ذهن ما شکل بگیرد و به این طریق ذهن ما را با کار درگیرتر می‌کند و به گفته خود گلشیری: «*در داستان نیز مثل هر هنری دیگر، تیرانداز خوب کسی است که می‌تواند بر نشانه بزند اما بر کنار نشانه می‌زند، ساختار قدیم نشانه است و ساختار جدید جانبی است که تیر فرود آمده است.*» در این بخش (بخش مرور واقعه اتفاق‌افتاده در ذهن) مقداری از واقعه حذف می‌شود و یا موجزتر بیان می‌شود چراکه ما وقتی به مرور واقعه‌ای می‌پردازیم که اتفاق افتاده و ما نیز از آن خبر داریم دیگر بیان همه واقعه‌ای که

---

۱ ـ همان، ص ۶.

خودمان از آن باخبریم در جایی که وانمود می‌شود که مخاطبمان تنها خودمانیم لازم نیست.

«*درخت عجیبی‌ست لیل*»[1]، این ابتدای یکی از داستان‌های گلشیری به نام «زیر درخت لیل» است که در این جمله که جمله ابتدای داستان است مشخص می‌کند که شخصیت قبلاً درخت لیل را دیده و شناخته است و حالا دیگر می‌خواهد درباره آن سخن بگوید یا به آن بیندیشد و در ضمن چگونگی آشنایی‌اش با درخت لیل را مرور و در مورد آن سخن بگوید و نظر بدهد و از این‌روست که وقتی ما همه ماجرا را در یک جمله خلاصه کردیم و معمولاً در ابتدای داستان آوردیم به نظر می‌رسد که داستان از انتهای واقعه شروع می‌شود و رو به ابتدای آن می‌آید در صورتی که اگر چنین باشد زمان همان خاصیت خطی خود را پیدا می‌کند و این از ساختار سنتی داستان مسخره‌تر می‌شود. چراکه مثل فیلمی می‌شود که از پایان رو به اول برگردانده می‌شود و این خیلی طنزآمیز است؛ اشتباهی است که بسیاری از نویسندگان که می‌خواهند به طور مصنوعی داستانی قوی و امروزی بنویسند مرتکب می‌شوند. همین است که با درک اشتباه این تکنیک داستان خود را به‌طور مصنوعی و تصنعی از پایان شروع می‌کنند و رو به آغاز پیش می‌برند که این به همان دلیلی که گفتیم (فیلمی که از انتهای فیلم به عقب برگردانده می‌شود) بسیار مسخره است و در ادامه:

«*چه صدایی داشت خواننده رومانیایی‌الاصل: مسکین نشست زیر درخت افرا ... تنها ترانه عاشقانه بود و ... و باز پرولتاریای جهان متحد شوید، وقتی دیوار دژ پرولتاریا فروریخته و حالا هنوز هم این‌جا و آن‌جا کسانی نشسته بودند قلم و چکش به دست تا تکه‌ای از دیوار بتونی میان دو برلن را جدا کنند، مگر بعدها به نوه‌هاشان نشان بدهند یا اصلاً در یک‌شنبه بازاری بفروشند که شرقی‌ها همه‌چیز را داشتند می‌فروختند از نشان گرفته تا کلاه نظامی و شمعدان و کتاب‌های چاپ مسکو. کجا بود که آخرین بار جشن اول ماه مه را دیده بود؟ کجایی بود او که میان دود و کاغذ سوخته و گاز اشک‌آور مانده بود، در جای خالی آنهایی که اورکت به تن، نشسته یا ایستاده، تیر می‌انداختند؟ راه افتاد به طرف اورپوش‌ها. از کنار جدول می‌رفت. یکی گفت: برو کنار برادر!*

---

۱ ـ هوشنگ گلشیری . **نیمه تاریک ماه (داستان‌های کوتاه)** . تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۸۰، ص ۵۳۳ .

آن عینک و اور و ریش توپی حفاظش شده بود و حالا شهر به شهر می‌رفت و به هر شهر داستانی می‌خواند، از آن سال‌ها و این سال‌ها و باز میان سؤال‌ها خط او را می‌شناخت. بر یک نوع کاغذ و همه خط‌دار، با خط‌های آبی و به شکل مربع. اولین یادداشت را در برلن غربی دید. بالای صفحه به خط نستعلیق نوشته بود: «نخوانید، خصوصی است» و زیرش به خط شکسته، گفته بود: «من یک آشنای قدیمی هستم، مال سال‌ها پیش، توقع ندارم بشناسید، اما اگر بودید می‌توانید فردا تلفن کنید» شماره تلفن را هم داده بود.

به جمعیت نگاه کرد، به سرها، به موهای سیاه و افشان یا خرمایی و حتی رنگ‌کرده و به رنگ بور، و به پیشانی بلند و صورت اخم‌کرده‌ای که دست برگونه گذاشته بود، ... نه، آشنا نبود. یادداشت را کنار گذاشته بود.»(۱)

همان‌طور که گفته شد شخصیت داستان نشسته پشت میزش و دارد مطالب را تایپ می‌کند تا ببیند آیا از سفرش که رفته می‌تواند داستان جدیدی بنویسد، همین داستان آینه‌های دردار را؟

«... و حالا باز نشسته بود تا ببیند چه کند با اینها که بر او رفته بود در این سفر؟»(۲)

پس ما نویسنده را در مرحله‌ای می‌یابیم که دارد به خاطرات آنچه در این سفر بر او رفته نگاهی دوباره می‌کند و در ضمن تلاش می‌کند که خود را به قضاوت بگذارد و روشن کند و نشان دهد که کجایی است؟ با این قرارداد نویسنده به این امکان دست می‌یابد که در مرور خاطراتش در مرحله‌ای که قصد دارد آنها را بنویسد و هنوز ننوشته است، خاطرات مختلف را از جاهای مختلف به بهانه جست‌وجوی این‌که بداند کجایی است کنار هم بچیند. می‌بینیم که چطور داستان از خواندن یک خواننده رومانیایی‌الاصل در کپنهاگ و از دل ترانه‌اش «و باز پرولتاریای جهان متحد شوید، وقتی ...» به فضای شلوغی از شلوغی‌های ایران به سالن داستان و نگاه‌کردن به جمعیت، و به سرها، به موهای سیاه و افشان و ... با همان قراردادی که ذکر شد (مرور خاطرات توسط نویسنده برای نوشتن داستان سفرش) کشانده می‌شود، بعد با

۱ـ هوشنگ گلشیری. **آینه‌های دردار**. ص ۷ و ۸.

۲ـ همان، ص ۶.

دادن این پیش‌زمینه که نویسنده در جلسه داستان‌خوانی قرار دارد قسمتی از داستانی خوانده می‌شود که آن هم دارای شیوه‌ها و تکنیک‌هایی است که یکی از آنها این‌گونه است:

«وقتی که چشم‌هایش را باز کرد باز آینه جلوش را گرفته بود، اما سرش پیدا بود: نیم‌تاجش و موهایش که روی شانه‌هایش ریخته‌بود و نه رنگ چشم‌هایش، یا خال روی گونه‌اش که وقتی می‌خندید توی چاله زیر گونه می‌افتاد. حتی اگر می‌خندید، یا دهان باز کرده بود تا چیزی بگوید، دندان‌هایش را نمی‌دید چون چراغ‌هایی که مثل نیم‌تاج بالای سرش بودند مدام صورتش را تاریک و روشن می‌کردند. داد زد: بانو!»(۱)

تکنیکی که در این‌جا به کار رفته شباهت زیادی دارد با آنچه ما در علم بدیع به آن مجاز جزء از کل می‌گوییم. چند جزء از صورت بانو در این‌جا آورده می‌شود، مثل خال روی گونه و ... و بعد طبق صناعت مجاورت باقی اجزای چهره باید در کنار این اجزای بیان شده قرار گرفته تا در ذهن مخاطب شکل بگیرد. نمونه‌های بیشتر این تکنیک یا صناعت در «شازده احتجاب» از قلم همین نویسنده به‌کار رفته است:

«دهان فخرالنساء چه کوچک بود! آن‌قدر کوچک که وقتی می‌خندید فقط چند دندان سفیدش پیدا می‌شد. از بالا نگاه می‌کرد، از پشت آن شیشه‌های درشت عینک. دو خط قاطع گردنش هیچ‌وقت خم نمی‌شد.»(۲)

همه ما نمونه‌های متعددی از زن در ذهنمان هست، وقتی که نویسنده گوشه‌ای از یک زن را توصیف کند بقیه اعضا و اجزای آن زن طبق الگویی که از زن در ذهن ما وجود دارد شکل می‌گیرد که با تصویر زن در ذهن مخاطب دیگر تفاوت می‌کند و درنتیجه ما در این تکنیک به تعداد مخاطبین تصویرهای متعدد از زن داریم.

۱ـ همان، ص ۹ و ۱۰.

۲ـ هوشنگ گلشیری. **شازده احتجاب**. تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ سیزدهم، ۱۳۸۱، ص ۱۰؛ نیز ر.ک. به: مقاله «کاربرد زبان استعاره و مجاز در شازده احتجاب هوشنگ گلشیری، دهلیزهای پیچ در پیچ»، محمدرضا اصلانی، نشریه **یک هفتم**، ویژه زندگی و آثار هوشنگ گلشیری و یادکردی از کاوه گلستان، اردیبهشت ۱۳۸۲، ص ۳۱ و ۳۲.

نتیجه

آنچه در بالا آمد نگاهی کوتاه به بخشی از داستان بلند «آینه‌های دردار» بود که تفصیل بیشتر در این زمینه را به موعدی دیگر که شاید در کتابی بگنجد وامی‌گذاریم. بدیهی است عمر داستان‌نویسی به شیوه نو در ایران کمتر از یک سده است. در این مدت البته تجربه‌های داستانی فراوانی در ایران (هرچند به صورت فشرده) در حوزه‌ها و سبک‌های مختلف صورت گرفته است؛ به عنوان مثال، رئالیسم سوسیالیسم در «همسایه‌ها»ی احمد محمود، سوررئال در «بوف کور» صادق هدایت، پست‌مدرن در «دهِ مرده» و «طرح کودتا در سه ضربه» از شهریار وقفی‌پور، رئالیسم جادویی در «اهل غرق» منیرو روانی‌پور و یا داستان‌هایی نزدیک به سبکی که در غرب مینی‌مالیسم نامیده می‌شوند مانند آثار زویا پیرزاد و همین‌طور اثری چون «شازده احتجاب» هوشنگ گلشیری در گونه جریان سیال ذهن که موضوع مسلط این مقاله است، همه و همه تجربه‌هایی نسبتاً موفق به‌شمار می‌آیند؛ اما یکی از موضوعاتی که در داستان‌نویسی دارای اهمیت بسیار است همین موضوع پرداختن به درون شخصیت‌ها و به بیان دقیق‌تر «دنیای درونی» و «ذهنی» شخصیت‌ها و آدم‌ها در داستان و سیر و کندوکاو در دنیای درونی و لایه‌های مختلف ذهنی‌شان است که در برخی موارد حتی در گونه‌های دیگر ادبی، به همان پیچیدگی و ابهام معمول داستان‌های جریان سیال ذهن به‌کار می‌رود، به‌طوری که گاهی تشخیص یک اثر رئالیستی عینی ـ ذهنی از یک اثر جریان سیال ذهن دشوار می‌شود. به عنوان مثال، مخاطب ممکن است داستان «پدرو پارامو» اثر خوان رولفو را با جریان سیال ذهن اشتباه بگیرد درصورتی که این اثر را جزء آثار رئالیستی به‌شمار آورده‌اند و «بوف‌کور» صادق هدایت را می‌توان به عنوان نمونه‌ای ایرانی در این زمینه مورد اشاره قرار داد. مخاطب عادی ممکن است این داستان را جریان سیال ذهن بداند در صورتی که چنین نیست. به نظر می‌رسد مطمئن‌ترین راه برای تشخیص یک اثر سیال ذهن از نمونه‌های مشابه، بررسی زبان اثر باشد که پرداختن به این موضوع نیاز به مطالعه اصولی‌تر و بررسی دقیق‌تری دارد.[۱]

---

۱ ـ در این زمینه بنگرید به: محمود فلکی . **روایت داستان (تئوری‌های پایه‌ای داستان)** . تهران: نشر بازتاب نگار، چاپ اول، ۱۳۸۲.

باتوجه به این‌که در این مقاله نگاهی اجمالی به موضوع دنیای درونی و ذهنی آدم‌ها و شخصیت‌های داستانی انداخته شد و بُعد روانکاوی و روان‌شناسی در هنر داستان‌نویسی مورد دقت و توجه واقع شد در پایان اشاره به چند نکته را ضروری می‌دانیم:

۱ ـ پرداختن به ذهن یک شخصیت و سیلان ذهنی و اندیشه ذهن آن شخصیت در موقعیتی خاص امکانات و توانایی‌هایی را برای نویسنده به وجود می‌آورد که بسیار ارزنده است و پیش‌تر به این نکته با ارایه نمونه و شاهدمثال پرداختیم.

۲ ـ پرداختن به ذهن و دنیای درونی و اندیشه یک شخصیت تنها مختص داستان‌های جریان سیال ذهن نیست بلکه نمونه‌های آن را در بعضی آثار رئالیستی عینی ـ ذهنی و بعضی آثار سوررئال نیز مشاهده می‌کنیم مانند «پدرو پارامو» اثر خوان رولفو و «بوف کور» اثر صادق هدایت که اشاره‌ای به آنها صورت گرفت.

۳ ـ ما به اندازه تمام آدم‌ها ذهن‌های مختلفی داریم و هیچ دو ذهنی شبیه به هم نیستند چراکه گذشته و ناخودآگاه و تجربه ذهنی هیچ دو آدمی کاملاً شبیه به هم نیست. درنتیجه ما با امکان تجربه شیوه‌ها، روش‌ها و تکنیک‌های مختلف و متنوعی برای ذهن‌های مختلف و متنوع روبه‌روییم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

۱ ـ **ارغنون** (فصلنامه فلسفی، ادبی، فرهنگی)، شماره ۲۱، ویژه روانکاوی، بهار ۱۳۸۲.
۲ ـ اصلانی، محمدرضا، «کاربرد زبان استعاره و مجاز در شازده احتجاب هوشنگ گلشیری، دهلیزهای بیج در بیج»، نشریه **یک هفتم** (ویژه زندگی و آثار هوشنگ گلشیری و یادکردی از کاوه گلستان)، اردیبهشت ۱۳۸۲.
۳ ـ ایدل، لئون . **قصه روان‌شناختی نو** . ترجمه ناهید سرمد . تهران: شباویز، چاپ دوم، ۱۳۷۴.
۴ ـ ایگلتون، تری . **پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی** . ترجمه عباس مخبر . تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۶۸.
۵ ـ «تک‌گویی درونی» . ترجمه محبوبه فهیم‌کلام . نشریه **کارنامه**، شماره ۴۳.

۶ ـ حسینی، صالح . **بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب** . تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۲.

۷ ـ حسینی، صالح؛ رفوعی، پویا . **گلشیری کاتب و خانه روشنان** . تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۸۰.

۸ ـ دولت‌آبادی، محمود . **کلیدر** . جلد اول . تهران: نشر چشمه، چاپ شانزدهم، ۱۳۸۲.

۹ ـ فالکنر، ویلیام . **خشم و هیاهو** . ترجمه صالح حسینی . تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ چهارم، ۱۳۸۱.

۱۰ ـ فروید، زیگموند . **پنج گفتار در بیان روانکاوی** . برگردان فرشاد امانی‌نیا . تهران: انتشارات نقش خورشید، چاپ اول، ۱۳۸۱.

۱۱ ـ فلکی، محمود . **روایت داستان (تئوری‌های پایه‌ای داستان)** . تهران: نشر بازتاب نگار، چاپ اول، ۱۳۸۲.

۱۲ ـ گرین، کیت؛ لبیهان، جیل . **درسنامه نظریه و نقد ادبی** . ترجمه لیلا بهرامی محمدی و دیگران . ویراسته حسین پاینده . تهران: نشر روزنگار، چاپ اول، ۱۳۸۳.

۱۳ ـ گرین، ویلفرد و دیگران . **مبانی نقد ادبی** . ترجمه فرزانه طاهری . ویراسته هوشنگ گلشیری . تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ دوم، ۱۳۸۰.

۱۴ ـ گلشیری، هوشنگ . **آینه‌های دردار** . تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ چهارم، ۱۳۸۰.

۱۵ ـ گلشیری، هوشنگ . **باغ در باغ** . تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ دوم، ۱۳۸۰.

۱۶ ـ گلشیری، هوشنگ . **شازده احتجاب** . تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ سیزدهم، ۱۳۸۱.

۱۷ ـ گلشیری، هوشنگ . **نیمه تاریک ماه (داستان‌های کوتاه)** . تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۸۰.

۱۸ ـ میرعابدینی، حسن . **صد سال داستان‌نویسی ایران** . تهران: نشر چشمه، چاپ دوم، ۱۳۸۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی