نگاهی تحلیلی به تکنیک روایی «سیلان ذهن»

دکتر جواد اصغری
استادیارزبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

چکیده
«سیلان ذهن» یکی از روش‌های نو روایت داستان است که بطور ویژه در سدهٔ اخیر مورد توجه و اقبال داستان‌نویسان واقع شده است. این روش در حال حاضر، یکی از مهمترین روشهای روایت داستانها و رمانهای روانشناختی است اما برخلاف تصوری که ممکن است در برخی خوانندگان مقاله ایجاد شود این روش با روشهای «نجوای درون» و «تحلیل روانی» متفاوت است. در واقع نخستین شکل داستانهای روانشناختی یا سرآغاز ظهور چنین داستانهایی در قالب «نجوای درون» بوده که این البته بتدریج گسترش یافته و در داستان و رمان مدرن به صورت روش مورد بحث ما درآمده است. در این مقاله تلاش می‌شود تا ضمن تعریف دقیق این تکنیک، روشها و ویژگیهای مختلف آن و نیز پایه‌ها و اصول روانشناختی آن به علاقه‌مندان تقدیم شود.

کلیدواژه‌ها: تکنیک روایی، سیلان ذهن، خودآگاه و ناخودآگاه، داستانسرایی مدرن.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۴/۱۵ تاریخ پذیرش: ۸۷/۱۱/۷

مقدمه

برای ورود به بحث «سیلان ذهن» شایسته است در آغاز از مکتبی ادبی سخن بگوییم که زمینه‌ساز ظهور چنین روشی بود. این مکتب ادبی، سوررئالیسم است. سوررئالیسم یا سوپررئالیسم، مکتبی است که در دهۀ ۱۹۲۰ در فرانسه در زمینۀ ادبیات و هنر به وجود آمد. آندره برتون، شاعر فرانسوی بنیانگذار این مکتب است. در سال ۱۹۲۴ مرامنامۀ این مکتب منتشر شد. در این مرامنامه اعلام شده بود که ذهن هنگام آفریدن اثر هنری باید از قید منطق و استدلال و اراده آزاد باشد تا این نیروها مانع فعالیت ذهن و نیروی تحلیل نشود. سوررئالیست‌ها هیچ نوع محدودیتی را نمی‌پذیرفتند. بدین سبب، سنتها و قراردادهای اجتماعی را نیز مردود می‌شمردند. آنها به دنیایی که در آن سوی واقعیت ملموس وجود دارد، معتقد بودند. برای رسیدن به دنیای فراواقعی، ضمیر ناخودآگاه را به‌طور طبیعی یا مصنوعی برمی‌انگیختند و تحت تأثیر خواب هیپنوتیزمی و در حالتهای میان خواب و بیداری آثار خود را به‌وجود می‌آوردند. از نظر این افراد، هنرمند نمی‌تواند و نباید با دنیای اطراف خود ارتباطی برقرار کند. از این جهت، اغلب آثار آنها رنگی از طنز و هزل داشت که حاصل بی‌اعتنایی و سهل‌انگاری آنها نسبت به زندگی واقعی و حربه‌ای برای جنگیدن با واقعیت بود (میرصادقی،۱۳۷۷:ص۱۷۲). اما مبانی این عقاید سوررئالیست‌ها چه بود؟ مکتب سوررئالیسم کاملاً تحت تأثیر عقاید زیگموند فروید (۱۸۵۶-۱۹۳۹م.) روانشناس اتریشی است که به ضمیر ناخودآگاه و تجزیه و تحلیل آن معتقد بود. اما از سوی دیگر سوررئالیسم را می‌توان تکاملی از دو مکتب ادبی دیگر ارزیابی کرد که سرستیز با واقعگرایی داشت؛ یعنی رومانتیسم و سمبولیسم. رمانتیست‌ها به بیگانگی انسان از جهان خارج معتقد بودند و دنیای درون انسان را واقعیترین حقیقت می‌دانستند. پیروان سمبولیسم نیز به آزادی مطلق اندیشه و احساس اعتقاد داشتند. اولین رمانی که در آن از روش سیلان ذهن استفاده شده بود و البته در روزگار خود جلب توجه چندانی نکرد، رمان «درختان غار را بریده‌اند»، اثر ادوار دوژاردن (۱۹۴۹) بود که خود از پیروان مکتب سمبولیسم به شمار می‌رفت (سید حسینی، ۱۳۸۴: ص۱۰۶۸). پس از اینکه بتدریج مکتب سوررئالیسم شکل گرفت و بیش از پیش مطرح شد، نویسندگان پیرو این مکتب، رمانهای خود را بر اساس اصولی آفریدند که برشمردیم. بنابراین باید گفت نویسندگانی که شیوۀ سیلان ذهن را در آثار خود به کار برده‌اند، کم و بیش زیر نفوذ این مکتب بوده‌اند.

تعریف

منتقد مشهور دانشگاه کرنل ام. اچ. ابیرامز، تعریف نسبتاً کاملی از این اصطلاح ارائه کرده و آن را اصطلاحی دانسته که نخستین بار ویلیام جیمز در کتاب خود *اصول روانشناسی* برای تشریح جریان تصورات، خاطرات، اندیشه‌ها و احساسات ذهن خودآگاه به کار برده و از آن هنگام این اصطلاح برای تشریح یک روش روایی در داستان‌نویسی مدرن مورد استفاده قرار گرفته است. به باور وی، شیوهٔ متفاوت **نجوای درون** را نیز که در آن راوی، جزئیات ذهن خودآگاه شخصیت داستانی را ثبت می‌کند، می‌توان در آثار داستان‌نویسانی چون ساموئل ریچاردسون، ویلیام جیمز و برادرش هانری جیمز و دیگران مشاهده کرد. اما شیوهٔ سیلان ذهن به‌طور خاص، روشی از روایت است که در آن جریانی مستمر و گسترده از فرایند ذهنی شخصیت داستانی ارائه می‌شود. در این فرایند ذهنی، ادراکات حسی با تداعیات ذهنیِ اتفاقی، احساسات، خواسته‌ها و امیدها، خاطرات و اندیشه‌های موجود در بخش نیمه‌آگاه و آگاه ذهن درمی‌آمیزد (Abrams, 2005, p.p. 307-308).

محمود فلکی، سیلان ذهن را پرواز ذهن دانسته است به گونه‌ای که خودآگاه و ناخودآگاه، زمان حال و گذشته و آینده، حوادث، خاطره‌ها و احساسات در هم می‌شود و به همین دلیل یافتن رابطه‌ها در آن دشوار است. البته کسی که ذهنش چنین بازیهایی دارد، تصور می‌کند که زمانها و زبان سر جایشان هستند در حالی‌که همه چیز در هم و بر هم است (فلکی، ۱۳۸۲: ص۴۶).

کاملترین تعریف از آن رابرت همفری است. بر مبنای تعریف وی از این اصطلاح، سیلان ذهن، روش روایی مَدرنی است که در آن، تنها دخالت نویسنده یا راوی داستان در این فرایند، ارائهٔ توضیحات و توصیف است. اما در همین حالات نیز نویسنده بسیار مایل است این‌گونه به مخاطب القا کند که همهٔ این محتویات ذهنی به طور مستقیم و سریع از ذهن شخصیت داستانی سرچشمه گرفته است. برای بیان این محتویات ذهنی همواره از الفاظ و واژگان صریح و مستقیم یا از الفاظ صوری و سمبلیک استفاده می‌شود. همین ارائهٔ مستقیم و سریع ذهنیات و ارائهٔ سطوح مختلف آگاهی عامل متصف شدن داستانهای سیلان ذهن به عدم سازماندهی منطقی و قواعد دستوری شده است (همفری، ۱۹۷۵: ص۱۶).

این تعریف موجب جداسازی اصطلاح یادشده از دو شیوهٔ سنتی «نجوای درون» و «تحلیل روانی» می‌شود که در همین مقاله به آنها اشاره خواهیم کرد. شایان ذکر است که برجسته‌ترین داستان‌نویسانی که از این روش بهره گرفته‌اند، جیمز جویس (۱۸۸۲-۱۹۴۱م.) با اثر مشهور خود «اولیس» و ویرجینیا وولف (۱۸۸۲-۱۹۴۱م.) صاحب رمان «خانم

دالووی» و ویلیام فاکنر (۱۸۹۷-۱۹۶۲م.) نویسنده «خشم و هیاهو» هستند. در ادبیات معاصر فارسی، مشهورترین نویسندگان در این عرصه صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰هـ.ش) با سه اثر «سه قطره خون»، «زنده به گور» و «بوف کور»، صادق چوبک (۱۲۹۵-۱۳۷۷هـ.ش) با رمان «سنگ صبور» و داستان کوتاه «بعدازظهر آخر پاییز»، عباس معروفی(۱۳۳۶هـ.ش) با رمان«سمفونی مردگان»، هوشنگ گلشیری(۱۳۱۶-۱۳۷۹هـ.ش) با رمان «شازده احتجاب» و محمود دولت‌آبادی (۱۳۱۹هـ.ش) در کتاب سوم از اثر برجستهٔ خود «روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده» هستند.

اصول روانشناختی

چنانکه گذشت این روش با مکتب سوررئالیسم ارتباط تنگاتنگی دارد که بر آرای روانشناختی فروید مبتنی، و اصولاً به امور فراواقعی چشم دوخته است. بنابراین برای درک چنین روش ادبی باید اصول روانشناختی و یا اصطلاحات روانشناختی آن ـ که در سطور پیشین ذکر شد و بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد ـ بررسی و تشریح شود.

شیوهٔ سیلان ذهن، که از اوایل قرن بیستم در داستان‌نویسی مدرن به کار گرفته شد، اصطلاحی در روانشناسی ویلیام جیمز، روانشناس و فیلسوف امریکایی بود. وی در کتاب «اصول روانشناسی» در سال ۱۸۹۰ این مفهوم را ارائه کرد. براساس تعریف جیمز، «سیلان ذهن» جریانی بی‌وقفه، آشفته و چندسطحی از فعالیت ذهن بود که وی آن را جریان فکر، آگاهی یا زندگی ذهنی می‌نامید. البته تا زمان انتشار آن کتاب، بسیاری از روانشناسان، روانپزشکان و فیلسوفان، ذهن را تنها با ویژگی «آگاهی» می‌شناختند. بنابراین اگرچه جیمز، سیلان ذهن را در کنار «زندگی ذهنی» می‌آورد در واقع از همان سالها حوزهٔ دیگری در ذهن کشف شده بود که آن را «زیرآگاه» یا «فروآگاه» می‌خواندند و جیمز آن را باور داشت.

گفته می‌شود پیش از ویلیام جیمز، شوپنهاور، فیلسوف بزرگ آلمان به وجود ناخودآگاه پی برده بود و رمانتیست‌ها دربارهٔ این بخش از ذهن کتابها نوشته بودند. ولی علم روانشناسیِ آکادمیک آن را نپذیرفته بود تا اینکه در دو دههٔ پایانی قرن نوزده، عصب‌شناسان بزرگی چون زیگموند فروید با روی آوردن به «هیپنوتیزم» به مطالعه در این زمینه پرداختند. فروید، مفهوم پیش‌آگاه و ناخودآگاه را در نظام فکری مفصل و پیچیده‌ای ارائه کرد (صنعتی، ۱۳۸۱:ص۵۷). پیش‌آگاه بخشی از ذهن است که اطلاعاتی در آن بایگانی شده است که بلافاصله در دسترس خودآگاه قرار ندارد ولی فرد با فکر کردن می‌تواند آن را به یاد آورد. پیش‌آگاه تمام ویژگیهای زبان را داراست. همان استعاره‌ها، کنایه‌ها، مجازها، اشاره و تشبیه

و... همان ساختار نحوی و نشانه‌شناسی و سرانجام شاید برخی نمادها را بتوان در آن مشاهده کرد. ولی تقریباً هر چه در پیش‌آگاه هست برای خود فرد شناخته شده است؛ یعنی فرد به معنی و مفهوم آن آگاهی دارد (همان، ص۵۸).

گاه محتوای ناخودآگاه به شکل نمادین و از طریق جایگزینی ممکن است به پیش‌آگاه وارد شده باشد ولی فرد اغلب با منتسب کردن معنی آگاهانهٔ دیگری به آن، آن را محتوایی خودآگاه می‌پندارد و برای آن هر تأویل و تفسیر نمادین یا ناخودآگاهی را رد می‌کند (همان، ص۵۹).

در شیوهٔ سیلان ذهن، هنرمند آنچه را در خودآگاهش آمده است، بیان می‌کند؛ زیرا به ناخودآگاه دسترسی ندارد. او حداکثر بخشهایی از پیش‌آگاه را به یاد می‌آورد، و آنچه را به یاد می‌آورد می‌نویسد. این از جهتی شبیه «تداعی آزاد»[1] است؛ فنی که فروید برای روانکاوی پیشنهاد کرد. در تداعی آزاد از روانکاوی‌شونده (در اینجا ادیب یا هنرمند) انتظار می‌رود که هر آنچه را در ذهن آگاهش می‌گذرد به زبان آورد؛ حتی آنچه جزئی و بی‌اهمیت به نظر می‌رسد یا گناه‌آلود، دردناک یا شرم‌آور است. در این تک‌گویی ممکن است احساسهای درونی یا رابطه‌های بیرونی، خواب‌ها و رؤیاهای روز او نیز وارد شود (همان، ص۶۰). این شیوه‌های فروید برای تفسیر رؤیا بسیار کاربرد یافت. او در کار خود بیشتر بر نمادپردازی و دو پدیدهٔ مرتبط «**جابه‌جایی**» و «**ادغام**» تأکید می‌کرد که در نقد ادبی بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد. این مفاهیم بر آثار مدرنیستی اوایل قرن بیستم تأثیر خاصی داشت و بعدها به رواج شیوه‌هایی در قرائت کمک کرد که فراتر از ظاهر یا سطح در پی معانی بود؛ به تعبیری، فروید با اعتبار بخشیدن به تفسیرهایی که در گذشته وجود نداشت بیش از پیش به منتقدان امکان آزادی عمل و خلاقیت داد (وبستر، ۱۳۸۲: ص۱۴۲).

روشهای مختلف «سیلان ذهن»

در روش روایی سیلان ذهن، روشهای مختلفی مورد استفاده قرار می‌گیرد که عبارت است از: «تک‌گویی درونی» و «امپرسیونیسم حسی».

اول ـ تک‌گویی درونی

ادوار دوژاردن، که پیش از این نیز از وی نام برده شد، تک‌گویی یا مونولوگ درونی را این‌گونه تعریف می‌کند: «تک‌گویی درونی، که ماهیتاً همتای شعر است، کلامی غیر ملفوظ است که شخصیت داستانی (که در واقع همان راوی است) از طریق آن اندیشه‌های درونی

خود را ـ که به ناخودآگاه نزدیکتر است ـ بیان می‌کند. این اندیشه‌ها فاقد سازماندهی منطقی است؛ زیرا متعلق به ناخودآگاه است؛ و با عباراتی که کمتر حاوی قواعد زبان است، بیان می‌شود تا این‌گونه به خواننده القا شود که این اندیشه‌ها در آستانهٔ ورود به ذهن، بیان شده است» (دوژاردن، به نقل از احلام حادی، ۲۰۰۴: ص۹۲).

رابرت همفری با نگاهی اصلاحی که به این تعریف داشته، تعریفی بهتر ارائه کرده است. وی با تأیید تعریف یادشده این نکته را اصلاح نموده که تک‌گویی درونی به همهٔ سطوح آگاهی یعنی خودآگاه، پیش‌آگاه و ناخودآگاه متعلق است (همفری، ۱۹۷۵: ص۱۱۷).

تک‌گویی درونی دو گونه است: مستقیم و غیرمستقیم.

۱ـ تک‌گویی درونی مستقیم: ممیزهٔ این‌گونه از تک‌گویی درونی، استفاده از زاویهٔ دید اول شخص، و در آن فرض بر غیاب راوی یا نویسنده است. تنها موارد دخالت راوی در داستان ارائهٔ توضیحات مختصری چون: «این‌گونه گفت، با خود اندیشید و ...» و دیگر توضیحات ضروری برای به تصویر کشیدن اعماق سطوح آگاهی یا شخصیتهای روانی پیچیده است (همفری، ۱۹۷۵: ص۴۴). یکی از ویژگیهای تک‌گویی درونی مستقیم، «تداعی آزاد» است که به آن اشاره شد. تداعی آزاد را در جای‌جای کتاب سوم از رمان روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده اثر محمود دولت‌آبادی می‌توان مشاهده کرد. به نمونه‌ای از این تداعی آزاد دقت کنید:

> «سلیم آمد و یکراست برده شد زندان ارتش، دادگاه رفت و محکوم شد. فرجام خواست و حالا به انتظار دادگاه تجدید نظر در زندان به سر می‌برد. شاید چند ماه می‌گذشت که در زندان بود و بزودی می‌رفت دادگاه دوم. گیرم یکسال حبس بهش بخورد، چهار پنج ماه دیگر می‌آید بیرون. بیشتر هم بشود می‌مانیم تا بیاید بیرون... حالا که آه در بساط نداریم! نداشتن؛ بله... نداشتن. دیر می‌شود؛ بله دیر می‌شود. باید رسید به آخرین اتوبوس، بازگشت غمی ندارد. پاها هنوز توان پیاده‌روی دارند بخصوص در شکفتن عشق نیروهای خفته و گمشده بازیافت شده‌اند و تو خستگی نمی‌شناسی... دهگانی‌ها مردمان خوب و خوشرویی هستند، پس مانعی وجود ندارد برای آمد و شد آذین به خانه» (دولت آبادی،۱۳۷۹: ص۲۱۲).

در این نمونه، تداعی آزادی که در دنیای ذهن راوی رخ داده آشکارا قابل مشاهده است. آنچه در ذهن راوی می‌گذرد ابتدا زندان رفتن سلیم است اما پس از آن راوی یادش می‌آید که اگر سلیم از زندان بیاید، امکاناتی برایش فراهم نیست. بدین سبب مسئلهٔ فقر در ذهنش تداعی می‌شود و گسترش می‌یابد. سپس به طور کاملاً تصادفی از «دیر شدن،

بازگشتن و شکفتن عشق» و «خوشرو بودن دهگانی‌ها و آمد و شد آذین» می‌گوید.

در دنباله، نمونه‌ای از تک‌گویی درونی مستقیم و تداعی آزاد از رمان سنگ صبور آمده است:

«دیگر کارت تمام است خدا دیگر کارش تمام شد. حالا باید بنشیند و استراحت کند. این همان جان عاریتی است که دوست به تو سپرده بود. حالا که به این خوبی از عهده بر می‌آیم تو نمی‌خواهی لقب عزرائیل را به من بدهی؟ حالا باید تئاتر را از اول تا آخر تماشا کنم و لذت ببرم. لرز شروع شد. برای حرف زدن تقلا نکن عزیزم. چرا بیخودی به خودت زحمت می‌دهی؟ نفست را برای جنگیدن با مرگ لازم داری... آیا راستی از من تنفر دارید؟ تنفر چیز خیلی بدی است. تنفر مخصوص زنده‌هاست. شماها دیگر جزء زنده‌ها نیستید. می‌دانم که فکر تو هنوز کار می‌کند. اگر سوزن به تنت فرو کنم حس نمی‌کنی...» (صادق چوبک، ۱۳۵۵: ص۲۷۸).

۲ـ تک‌گویی درونی غیرمستقیم: این اصطلاح به آن شیوه از تک‌گویی گفته می‌شود که در آن از ضمیرهای مخاطب و غایب نیز استفاده می‌شود. از دیگر ویژگیهای این شیوه، حضور نویسنده یا راوی در طول داستان است که این خود باعث به کارگیری گستردهٔ روشهای توصیفی و تحلیلی در ارائهٔ تک‌گویی می‌شود. در واقع در این شیوه، راوی با حضور خود، آنچه را در ذهن شخصیت داستانی می‌گذرد ـ که مخاطب یا غایب است ـ بیان می‌کند. هم‌چنین در این شیوه، وحدت شکلی و ظاهری بیشتری در انتخاب موضوعات موجود در تک‌گویی و تصویرسازی حالات و احساسات وجود دارد (همفری، ۱۹۷۵: ص۴۹).

به این تک‌گویی شخصیت «سام» در رمان «روزگار سپری‌شدهٔ مردم‌سالخورده» دقت کنید:

«سماوات... از آسمان بیا پایین، بیا روی زمین، بیا بنشین روی صندلی کنار یک میز سه نفره در طبقه دوم، کافه‌ای در پاساژ خیابان اسلامبول و بگذار خودمان باشیم؛ دست از خورشید و حقیقت بردار و تمام غزلهایت را در ستایش باده بلند بلند برایمان بخوان... عشق در رگهای شعر؛ عشق و فراموشی، فراموشی فقط برای یک شب، برای نیمی از یک شب، برای ساعاتی از نیمه شب، برای یک ساعت، برای یک لحظه، یک آن... رهایم کن، جهان را به خود واگذار... مرا به خود واگذار، ما را به خود واگذار... زمان و مکان را به خود واگذار! لبهایم را بگذار بشکفند، به خنده، به قاه قاه خندیدن، می‌خواهم به یاد زیبایی باشم، به یاد هر آنچه زیبا می‌تواند باشد، به یاد آن لحظه‌های اندک و گریزان زندگی‌هایی که گذرانیده‌ام، به یاد بیخبری‌هایم... جزیره‌ای کوچک در سلطه امواج... اندوه از کجا آمد؟ جام... جام...

دستی به جام باده و دستی به زلف یار،... رقصی... رقصی چنین میانهٔ میدانم آرزوست...» (دولت‌آبادی،۱۳۷۹: ص۱۹۱).

آن‌گونه که مشاهده می‌شود، سام دوست خود سماوات را مورد خطاب قرار می‌دهد و خاطرات خود را با او، از اعماق ذهنش بیرون می‌کشد. سپس به موضوع کناره‌گیری خود از عرصهٔ سیاست وارد می‌شود و همین عافیت‌طلبی دوران پیری او را به یاد این شعر مولانا می‌اندازد. گویی این شعر در ذهن ناخودآگاه سام به رمزی برای رسیدن به رهایی و آزادی تبدیل می‌شود.

در سمفونی مردگان، روایت دانای کل گاهی به صورت ناگهانی به تک‌گویی درونی غیرمستقیم تبدیل می‌شود:

رخوتی سرد تمام بدنش را گرفت. رنگش پرید و با لرزشی در دستها چفت در را باز کرد. با خود گفت: «خدایا جواب مسیو سورن و آقای میرزایان را چه بدهم؟» سورمه به درون آمد. با آن دو چشم درخشان و ابروهای بسیار نازک و گونه‌های برآمده وسط محوطهٔ کارگاه ایستاد. بلوز سبز تندی تنش بود و چقدر گردنش بلند به نظر می‌آمد و قلبش چه تند می‌زد. آیا همیشه قلبش تند می‌زد؟ آیا دویده بود؟ همیشه می‌دوید؟ پس چرا قلبش تند می‌زد؟ آیا اگر نگاهش می‌کردند بدش می‌آمد؟ و چقدر قشنگ بود (معروفی، ۱۳۸۰: ص۲۰۴).

در این نمونه، ابتدا راوی دانای کل از رخوت بدن، رنگ‌پریدگی، لرزش دستها و حالات ظاهری مسیو سورن می‌گوید. اما سپس به یکباره شیوهٔ روایت تغییر می‌کند و راوی سؤالاتی را می‌پرسد که در ذهن، خودش جریان دارد و در واقع از این طریق جهان ذهن مسیو سورن را از طریق تک‌گویی غیرمستقیم شرح می‌دهد.

دوم ـ امپرسیونیسم حسی: ملوین فردمن، ظهور این جریان را در رمان با رواج سمبولیسم و ایماژیسم (تصویرگرایی) در شعر به رهبری ازرا پاوند (۱۸۸۵-۱۹۷۲م.) مرتبط می‌داند. برخی دیگر از منتقدان، ظهور این جریان را با شکوفایی جنبش امپرسیونیسم در نقاشی در ارتباط دانسته‌اند که در پاریس رخ داد. در جهان داستان ابتدا جیمز جویس در «اولیس» و دورتی ریچاردسون در «سفر زندگی» و ویرجینیا وولف در «امواج» این روش را به کار گرفتند و سپس این روش در میان دیگر نویسندگان گسترش یافت.

دربارهٔ این روش روایی نیز تعریفهای متعددی ارائه شده که کاملترین آنها، حالتی از حساسیت و تأثیرپذیری ذهن است که به سطوح مختلف ذهن ـ از سطح پیش‌کلام تا ناخودآگاه ـ وارد می‌شود. این حالت در رویارویی با عوامل تأثیرگذار حس‌خارجی رخ

می‌دهد که طی آن ذهن در وضعیت امپرسیونیستی محض، این عوامل خارجی را ـ به شکل احساسات درونی محض ـ برمی‌گیرد و تصاویر حسی را به عنوان قالبی برای آنها برمی‌گزیند که همین باعث اضافه شدن صبغهٔ شعری به این عوامل می‌شود (احلام حادی، ۲۰۰۴: ص۵۰).

بنابراین، امپرسیونیسم حسی نیز به تمام منطقهٔ ذهن مرتبط می‌شود؛ بویژه اینکه پژوهشهای روانشناختی جدید نیز بیانگر توانایی بخشهای مختلف ذهن (خودآگاه، پیش‌آگاه، ناخودآگاه) در تصویرسازی است. رمانهایی که در آنها از روش سیلان ذهن بهره گرفته شده نیز تأییدی بر همین مطلب است؛ از جمله این رمانها، «امواج» نوشته ویرجینیا وولف است. در این رمان شخصیت اصلی که از لحاظ آگاهی در حالات ذهنی متفاوتی است، تأثیرپذیری حسی خود را از جهان خارج برمی‌گیرد.

در رمان بوف کور نیز این جلوه‌های امپرسیونیستی کاملاً به چشم می‌خورد. در نمونه ذیل، شخصیت اصلی این رمان تحت تأثیر کالسکهٔ حمل جنازه و حال و هوای رعب‌آور گورستان، تصاویر و صداهایی را که در اعماق ذهن ناخودآگاهش وجود داشته است، این‌گونه توصیف می کند:

> شلاق در هوا صدا کرد، اسبها نفس‌زنان به راه افتادند، از بینی آنها بخارنفسشان مثل لولهٔ دود در هوای بارانی دیده می‌شد و خیزهای بلند و ملایمی بر می‌داشتند، دستهای بلند لاغر آنها مثل دزدی که طبق قانون انگشتهایش را بریده و در روغن داغ فروکرده باشند، آهسته، بلند و بی‌صدا روی زمین گذاشته می‌شد. صدای زنگوله‌های گردن آنها در هوای مرطوب به آهنگ مخصوصی مترنم بود؛ یک نوع راحتی بی‌دلیل و ناگفتنی سر تا پای مرا گرفته بود (هدایت، ۱۳۸۳: ص۳۳).

در زیر نمونه‌ای از امپرسیونیسم حسی را در رمان شازده احتجاب ملاحظه می‌کنید:

> «... کالسکه از خیابانها می‌گذشت. مردم برمی‌گشتند و نگاه می‌کردند و شازده احتجاب می‌دید که چطور بخار گرم دهان اسبها و مرادخان مخلوط می‌شود و چطور مرادخان پشت خمیده‌اش را راست گرفته بود و اسب‌ها را شلاق می‌زد. نعل اسبها روی آسفالت خیابان صدا می‌کرد...» (گلشیری، ۱۳۷۹: ص۲۰).

در نمونه زیر، بهرام صادقی در رمان ملکوت چنان احساسات خود را با روش امپرسیونیستی بیان کرده است که خواننده خود را در احساسات راوی شریک می‌بیند:

> ... آن روز را به یاد می‌آورم که پدرم را به خاک سپرده بودیم و من خاموش‌وار از گورستان باز می‌گشتم و بی‌هیچ رقتی و احساسی بودم و بوی خاک مرده در دهانم بود...چیزی مبهم احساس می‌کردم، مثل اینکه هوا بود که فشارش کم و زیاد می‌شد

و من ناگهان از آنها کناره گرفتم و پنهان به خانه رفتم. تفـنگم را برداشـتم و تمـام مزرعه‌های خودم و دیگران را با اسب زیر پا گذاشتم تـا آنکـه هنگـام غـروب بـه گندمزاری رسیدم. نوری سنگین و خسته بر من و اسبم و بر تفنگ و گندمها افتـاده بود و زمین چنان فراخ و وسیع بود که باز در خود آن حال رقت کشنده را احساس کردم و گریستم... (صادقی، ۱۳۷۹: ص۵۴).

تفاوت «سیلان ذهن» با نجوای درون و تحلیل روانی

پس از توضیح دربارهٔ روش مدرن سیلان ذهن و شیوه‌های مختلف آن، لازم است به دو روش سنتی داستان‌نویسی اشاره شود تا علاقه‌مندان به عرصهٔ رمان به تفاوت میان این روشهای سنتی و مدرن توجه کنند و آنها را با یکدیگر یکسان نپندارند. این دو روش، نجوای درون[۲] (حدیث نفس) و تحلیل روانی است.

نجوای درون اصولاً یکی از روشهای قدیمی تئاتر است که در تئاتر و نمایشنامه‌های یونانی نشأت یافت و در آن شخصیت اصلی، روی صحنهٔ تئاتر در یک مونولوگ که مردم می‌توانند آن را بشنوند با خود سخن می‌گفت. در داستان‌نویسی معاصر به منظور به تصویر کشیدن حالات درونی یک شخصیت و روایت کردن داستان بدون حضور راوی از این روش استفاده شده است. رابرت همفری نجوای درون را این‌گونه تعریف می‌کند:

تکنیکی جهت ارائهٔ مستقیم فرایند ذهنی شخصیت داستانی بدون حضور راوی است. البته در این عرصه دو شرط باید لحاظ شود: اول آنکه فرایند ذهنی، تام و کامل است و با کلام از آن تعبیر می‌شود و گاه حتی به بالاترین مراحل اندیشهٔ فلسفی می‌رسد و دوم آنکه ارتباط و سازمان منطقی در آن وجود دارد و آشفتگیهای سیلان ذهن در آن دیده نمی‌شود» (همفری،۱۹۷۵: ص۵۶).

رمان «همسایه‌ها» اثر احمد محمود (۱۳۱۰-۱۳۸۱هـ‌ش) به لحاظ اینکه از زاویهٔ اول شخص روایت شده سراسر مملو از نجوای درونی «خالد» قهرمان این رمان است؛ برای مثال هنگامی که خالد در زندان زیر شکنجه قرار گرفته است این گونه با خود می‌گوید:

زبانم را گاز می‌گیرم که حرف از دهانم بیرون نپرد. احساس می‌کنم که رنگم تیره شده است. لاله‌های گوشم داغ شده است. شقیقه‌هایم دارد می‌ترکد. تقلا می‌کنم که بر خودم مسلط شوم. اگر دستگیرش شود که چقدر در برابر سیه‌چشم زبونم، بیچاره‌ام می کند. تو دلم غوغا به پا شده است. دلم می‌خواهد زار زار گریه کنم. نامرد بدجوری عذابم می‌دهد. اگر زیر شلاق بکوبدم راحت‌تر هستم» (محمود،۱۳۵۷: ص۳۳۳).

اما **تحلیل روانی** از دیدگاه ملوین فردمن، **تلخیص** حساسیتها و تأثیرپذیریهای شخصیت داستانی از طریق کلمات راوی است. به این ترتیب در «تحلیل روانی» همواره اندیشه و عقلانیت به چشم می‌خورد و این روش از دیدگاه روانشناسی فرویدی به منطقهٔ پیش‌آگاه نزدیک است. بنابراین تحلیل روانی دو سطح از ذهن یا آگاهی را در خود جای می‌دهد: خودآگاه و پیش‌آگاه که می‌تواند به سرعت به خودآگاه تبدیل شود.

این تحلیل روانی را در بزرگترین رمان فارسی یعنی رمان زیبای «کلیدر» می‌توان دید. دولت‌آبادی در گوشه‌هایی از این رمان، حالات روانی «مارال» را – که با وجود داشتن نامزد به گل‌محمد متمایل شده است– بخوبی تحلیل می‌کند که در ذیل نمونه‌ای از آن را می‌خوانید:

> خود که بندی دلاور بود. پس آنچه هست، چیزی بجز «خود» است. شاید پاره‌ای از خود. شاید هم این دیگریست از درون تو برخاسته؟ شاید. شاید از آغاز چنین بوده است که زن در برابر هر مرد زنی‌ای دیگر می‌یابد. یا اینکه زنی‌اش رخی دیگر به خود می‌گیرد. اگر این نیست، پس چیست؟ دل تو هوای روی گل محمد دارد و در همین دم دلاور را در کنج دیگری از قلبت نهان کرده‌ای. او را عزیز می‌داری، اما دل از عمه‌زاده‌ات هم نمی‌توانی ببری و دم به دم او را به یاد می‌آوری. چهره‌ای بریان از آفتاب با چشمان سیاه و درخشان و اخم میان پیشانی(دولت آبادی،۱۳۸۲: ص۲۰۰).

رمز و اسطوره در روش سیلان ذهن

پس از اینکه در پژوهشهای تحلیلی علم روانشناسی ـ بویژه از طریق رؤیاها ـ کشف شد که تصویرسازی و رمز دو ابزار مهم فرایند خودآگاه و ناخودآگاه ذهن است، این مقوله در روش سیلان ذهن، اهمیت روانشناختی بسیاری یافت. نویسندگان پایبند به این روش به صورتی واقعگرایانه و روشمند از تصویر و رمز بهره گرفته و ذهن را به عنوان آفرینندهٔ تصویر و رمز معرفی کرده‌اند.

هم‌چنانکه رمز یا سمبل برای بیان ناخودآگاه فردی مورد استفاده قرار می‌گیرد، «اسطوره» برای بیان ناخودآگاه جمعی به کار گرفته می‌شود که حاوی پس‌مانده‌های اندیشه‌های بدوی و تجربه‌های روانی انسان قدیم است. به عقیدهٔ روانشناسان، حافظهٔ بشر هنوز این تجربه‌ها و اندیشه‌ها را در خود حفظ کرده و به واسطهٔ همین تجارب و اندیشه‌ها به مسائل مشترک بشری پرداخته می‌شود که از ازل انسان را به خود مشغول ساخته و باعث حیرت و سرگردانی او و در برابر نیروهای غیبی حاکم بر سرنوشت او شده است.

هم‌چنین این تجربه‌ها، بیانگر هراس انسان و ابراز ناتوانی او در برابر چرخهٔ مرگ و تولد و رستاخیز مبهمی است که در سالها و فصلهای پیاپی رخ می‌دهد (فرای،۱۳۸۴: ص۹). با ورود اسطوره به جهان رمان این نوع ادبی حامل بار شعری عظیمی می‌شود؛ زیرا چنانکه میشل فوکو نیز می‌گوید، اسطوره گونه‌ای زبان شعر است.

داستان‌نویسانی که از روش سیلان ذهن بهره گرفته‌اند از همان آغاز، آگاهانه از اسطوره استفاده کردند تا ناخودآگاه جمعی و آن دسته از رؤیاها و مواد ذهنی ناخودآگاه را به تصویر بکشند که به همان عقلانیت بدوی و تجربه‌های روانی آن باز می‌گردد. همین آرمانها باعث شد جیمز جویس برای رمان خود «اولیس» ساختاری مشابه ساختار «اودیسه» هومر برگزیند و طولانی‌ترین فصل رمان خود را به تصویرسازی برای این نمونه‌های بدوی اختصاص دهد؛ برای مثال در هذیانهای استفان و بلوم که بر اثر باده‌گساری آنها حاصل می‌شود، فاصلهٔ میان انسان و دیگر کائنات ـ جمادات، نباتات و حیوانات ـ و حتی معانی انتزاعی از بین می‌رود و انسان با همهٔ این موجودات طبیعی انس می‌گیرد و با آنها به گفتگو می‌نشیند. جویس از همین اشیای بی‌جان، سی و هشت شخصیت آفریده است که هر کدام نقشی همسان با انسانها در رمان ایفا می‌کنند.

در ادبیات فارسی از میان آثاری که به روش سیلان ذهن پدید آمده است، بوف کور از جهت نماد و اسطوره اهمیت ویژه‌ای دارد. «بوف کور» در آن نقش تکرارشوندهٔ پشت جلد قلمدان و پرده زردوزی و رؤیاها و تخیلاتش، همه جا پیرمرد قوزکرده شالمه هندی بسته‌ای، نشسته زیر «درخت سرو» یا «درخت سرو کهنی» را توصیف می‌کند که در یک تصویر سه‌تاری نیز در دست دارد.

اگر برای روشن شدن معانی خاص سرو به فرهنگها مراجعه شود این مورد جلب توجه می‌کند که عربها سرو را شجره الحیه خوانند؛ چه گویند هرجا که سرو هست البته مار هم هست (فرهنگ معین و دهخدا). در اسطورهٔ زندگی زرتشت به نقل از کتاب وجرکردینی آمده است که سقف خانهٔ گشتاسب شکافت و زرتشت پیامبر با ورج و فره مینوی از آن اورنگ به زیر آمد و به پیشگاه زرین نشست و سه چیز با خود داشت: کراسه اوستا، آتش برزین مهر و درخت سرو، و گشتاسب را به دین فرا خواند (آموزگار، و تفضلی،۱۳۷۲: ص۱۶۰). سرو هم‌چنین نمادی از ایران باستان است؛ هم‌چنانکه در بسیاری نقشهای فرش ایرانی نیز درختهای سرو با شاخه‌های برگشته دیده می‌شود (دهخدا). در افسانهٔ سرو کاشمر، معانی زیادی هست: نخستین معنی اسطوره‌ای آن است که شاهی (گشتاسب) به فرمان خداوند گردن می‌نهد و خلیفه‌ای از فرمان خدا سر می‌پیچد و به

فرمان پسرش و به دست غلامانش کشته می‌شود. دومین معنی، درختی است که هر شاهی به آن بنگرد نکبت نصیب او می‌شود و سومین درختی که با مرگ خود همه نابودکنندگان خود را می‌میراند و نیز درختی که در ضمن، همیشه سبز است و در کهنسالی خود پیری نمی‌شناسد؛ بنابراین نشان تازگی و جوانی و سرزندگی و در اسطوره نشان نامیرایی است.

از این رهگذر در رمان بوف کور، پیرمرد قوزکرده‌ای که زیر سرو نشسته است و بوف‌کور او را تصویری از «پدر یا عموی» خود می‌داند، می‌تواند نمادی از مردانگی و کهنسالی و ایران باستان باشد (صنعتی،۱۳۸۴: ص۹۱):

> در صحرای پشت اتاقم پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست، گل نیلوفر کبودی را به او تعارف می‌کرد در حالی‌که پیرمرد ناخن انگشت سبابه دست چپش را می‌جوید (هدایت،۱۳۸۳: ص۱۵).

در نمونه زیر، بوف کور به دنبال درخت سرو یا همان اصالت و کهنسالی خود است:

> «آسایش به من حرام شده بود. چطور می‌توانستم آسایش داشته باشم؟ هر روز تنگ غروب عادت کرده بودم که به گردش بروم. نمی‌دانم چرا می‌خواستم و اصرار داشتم که جوی آب، درخت سرو و بته گل نیلوفر را پیدا کنم» (همان: ص۲۱).

هدایت خود در کتاب نیرنگستان نیز از اسطوره «سرو» سخن به میان آورده است (هدایت،۱۳۴۲: ص۱۵۵).

نتیجه

روش سیلان ذهن، پیوندی ناگسستنی و عمیق با مکتب سوررئالیسم و به تبع آن نظریات روانشناختی فروید دارد؛ چنانکه بدون شناخت آرای فروید دربارهٔ خودآگاه، پیش‌آگاه و ناخودآگاه، نمی‌توان این روش روایی را شناخت. این روش خود به روشهای مختلف درآمده که این اختلاف و تفاوت به دلیل تفاوت بهره‌گیری شخصیت داستانی یا راوی از سطوح ذهن است. دخالت یا عدم دخالت راوی یا نویسنده در داستان و نیز بودن یا نبودن عقلانیت و منطق در تک‌گویی، باعث تمایز این روش مدرن از روشهای روانشناختی سنتی چون «نجوای درون» و «تحلیل روانی» می‌شود. رمز و اسطوره جایگاهی ثابت در داستانهایی دارد که از این روش بهره گرفته است. رمز بیان‌کنندهٔ ناخودآگاه فردی و اسطوره، نشاندهندهٔ ناخودآگاه جمعی است.

منابع

۱. آموزگار، ژاله و احمد تفضلی؛ ***اسطوره زندگی زرتشت***؛ تهران: نشر چشمه،۱۳۷۲.

۲. چوبک، صادق؛ ***سنگ صبور***؛ چاپ سوم، تهران: جاویدان،۱۳۵۵.

۳. دولت‌آبادی، محمود؛ ***روزگار سپری شده مردم سالخورده***؛ تهران: نشر چشمه و فرهنگ معاصر، ۱۳۷۹.

۴. دولت‌آبادی، محمود؛ ***کلیدر***؛ تهران: نشر چشمه و فرهنگ معاصر، ۱۳۷۹.

۵. سیدحسینی، رضا؛ ***مکتب‌های ادبی***؛ چاپ دوازدهم، تهران: نگاه، ۱۳۸۴.

۶. صادقی، بهرام؛ ***ملکوت***؛ چاپ هفتم، تهران: کتاب زمان، ۱۳۷۹.

۷. صنعتی، محمد؛ ***زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی و هنر و ادبیات ذهنیت***؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱.

۸. صنعتی، محمد؛ ***صادق هدایت و هراس از مرگ***؛ چاپ سوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۴.

۹. عبد اللطیف حادی، احلام؛ ***جمالیات اللغه فی القصه القصیره السعودیه و قصه تیار الوعی***، المغرب، المرکز الثقافی العربی، ۲۰۰۴م.

۱۰. فرای، نورتروپ؛ ***صحیفه‌های زمینی***؛ ترجمهٔ هوشنگ رهنما، تهران: هرمس، ۱۳۸۴.

۱۱. فلکی، محمود؛ ***روایت داستان: تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی***، تهران: نشر بازتاب‌نگار،۱۳۸۲.

۱۲. گلشیری، هوشنگ؛ ***شازده احتجاب***؛ تهران: نیلوفر،۱۳۷۹.

۱۳. محمود، احمد؛ ***همسایه ها***؛ چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۷.

۱۴. معروفی، عباس؛ ***سمفونی مردگان***؛ چاپ دوم، تهران: ققنوس،۱۳۸۰.

۱۵. میرصادقی، جمال؛ ***واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی***؛ تهران: کتاب مهنار، ۱۳۷۷.

۱۶. همفری، روبرت؛ ***تیار الوعی فی الروایه الحدیثه***؛ دارالمعارف بمصر، القاهره، ط.الثانیه، ۱۹۷۵م.

۱۷. هدایت، جهانگیر؛ ***صادق هدایت و سه قطره خون***؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۳.

۱۸. هدایت، صادق؛ ***بوف کور***؛ اصفهان: صادق هدایت، ۱۳۸۳.

۱۹. هدایت، صادق؛ ***نیرنگستان***؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۲.

۲۰. وبستر، راجر؛ ***پیشدرآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی***؛ ترجمه الهۀ دهنوی، ویراستهٔ حسین پاینده، تهران: روزنگار، ۱۳۸۲.

21. M. H. Abrams, A Glossary of Literary Terms, eighth edition, Cornell University, 2005.