زمان روایی در رمان پیکر *فرهاد*

حسن اکبری بیرق

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان

مریم قربانیان*

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س۵، ش۱۸، تابستان ۱۳۹۱ (صص ۷- ۲۴)

چکیده

یکی از عوامل مهم در نحوهٔ شکل‌گیری ساختار داستانی، ترتیب رخدادهای آن داستان است که ذیل عنوان عنصر زمان بررسی می‌شود. رمان **پیکر *فرهاد*** اثر عباس معروفی نیز اثری است که زمان حقیقی و ذهنی را مبنای اصلی روایت خود قرار می‌دهد. نویسنده در روساخت رمان، داستانی واحد را با سه زمان متفاوت بیان می‌کند؛ اما سیر خطی روایت را درهم می‌شکند؛ به‌گونه‌ای که اغلب، روابط و نظم زمانی رویدادها مبهم می‌ماند و به این ترتیب، زمان ارزش کمّی خود را از دست داده، به‌تدریج از روایت محو می‌شود.

در این مقاله سعی شده ترتیب رویدادها و زمان روایی در این رمان بررسی شود و اینکه نویسنده چگونه با به‌کارگیری مشخصه‌هایی از جریان سیّال، ساختار ذهن و آشفتگی شخصیت زن قصه را روایت کرده است؛ ویژگی‌هایی مانند اغتشاش زمانی و مکانی، تداعی آزاد، حذف نویسنده از متن و درنظر گرفتن نقشی برای خواننده در روایت به دلیل نمایش مستقیم ذهنیاتی مشوّش و خاطرات سیّال بدون سانسور- که همان لایه‌های پیش‌گفتار ذهنی است- و بهره‌گیری از تک‌گویی درونی و حدیث نفس در بخش‌هایی از داستان، شعرگونگی، ابهام

* نویسندهٔ مسئول: m.ghorbanian64@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۲/۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۲/۱۷

ذهنی و دشواری یافتن معنایی قطعی برای رمان که نویسنده برای ایجاد شگرد روایی خاص به‌کار گرفته است.

واژه‌های کلیدی: جریان سیّال ذهن، زمان‌پریشی، رمان فارسی، ***پیکر فرهاد***، عباس معروفی.

مقدمه

پیامدهای جنگ جهانی بر تفکر غرب و ذهن و روش هنرمندان آن دوره تأثیر عمیقی برجای گذاشت؛ به‌گونه‌ای که سال‌های بین دو جنگ جهانی و اندکی پس از آن (۱۹۲۰-۱۹۵۰م) عصر شکوفایی هنر مدرن به‌شمار آمده است که موجب خلق آثار مهمی در رشته‌های مختلف شد. این تغییر و تحول در ادبیات- به‌عنوان یکی از مظاهر فرهنگ- و حوزه‌های مختلف آن نیز به‌خوبی مشهود است.

از آنجایی که مدرنیست‌ها ادبیات سنتی را در نشان دادن واقعیات جهان پس از جنگ ناتوان می‌دیدند، به‌شکلی تعمّدی خود را از همهٔ اصول هنری و فرهنگی گذشتهٔ غرب جدا کردند. درنتیجه، خصوصیات جدیدی بر این حوزه‌ها حاکم شد که از مهم‌ترین آن‌ها، درهم شکستن زمان به‌ویژه تقابل زمان درونی است و بی‌تردید، رمان گویاترین شکل تأمل درباب زمان مدرن است.

در این دوران آثاری از جیمز جویس، ویرجینیا وولف، جوزف کنراد و... پدید آمد (لاج، ۱۳۸۶: ۱۰۷). این آثار علاوه‌بر آنکه در ادبیات روح تازه‌ای را به‌نمایش می‌گذاشتند، بیانگر آشفتگی و نومیدی نگران‌کنندهٔ دوران مدرن نیز بودند. درواقع، آثار این نویسندگان بازتاب بی‌نظمی و اغتشاشی است که در عرصهٔ اجتماعی و فرهنگی غرب پس از جنگ جهانی اول پدید آمد.

مضمون اصلی این‌قبیل آثار، اغلب بیان احساسات و مکنونات درونی شخصیت اصلی داستان است. حجم زیادی از این رمان‌ها به توصیف تفکرات نامنسجم و فرّار افراد اختصاص دارد. در این‌گونه آثار، نویسنده رشتهٔ سخن را به دست شخصیت رمان می‌دهد تا او احساسش را بیان کند؛ درنتیجه «زمان دیگر رشته‌ای از لحظات متوالی تلقی نمی‌شود؛ بلکه جریانی دائمی را در ذهن شخصیت نشان می‌دهد که در آن وقایع

گذشته دائماً به زمان حال سرریز می‌شوند و بازنگری گذشته با پیش‌بینی آینده درهم می‌آمیزد.» (دیچز و ستلوردی، ۱۳۷۴: ۱۱۵). زمان برخلاف روایت رمان‌های کلاسیک- که تابع توالی علت و معلولی و نظام زمانی تقویمی است- مفهوم جدیدی می‌یابد. نظام زمانی تقویمی شکسته می‌شود و سلسله‌ای از حوادث در زمان‌های گذشته، حال و آینده درهم می‌آمیزد.

نویسندگان این آثار شیوه‌ای را ادامه دادند که مارسل پروست با عنوان قصهٔ ذهنی در رمان ***در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته*** به‌کار گرفته بود. پروست سنت داستان‌نویسی زمان خود را رها کرد و ساختاری را در رمانش به‌وجود آورد که گویی در آن، زمان‌ها بر روی هم می‌لغزند. در این شیوه- که ژنت با عنوان زمان‌پریشی از آن یاد می‌کند- (تولان، ۱۳۸۳: ۵۵-۶۰) زمان دیگر جریانی منظم نیست؛ بلکه هزارتویی از خیال‌ها و خاطره‌هاست. راوی در دوره‌ای از زندگی‌اش، کودکی و حوادث ایام گذشته‌اش را به‌یاد می‌آورد. اما برخلاف رمان‌های قرن نوزدهم که از همان ابتدا خواننده علت رخ‌دادن وقایع را درمی‌یابد و می‌تواند به‌آسانی از توالی رویدادها سردرآورد، در این رمان به‌راحتی و در همان آغاز از زمان وقایع آگاه نمی‌شود.

پروست در اثر خود گذشته و حال را درهم می‌آمیزد؛ به‌گونه‌ای که مرز میان آن‌ها نامشخص می‌ماند و اگر زمان‌ها از یکدیگر تشخیص داده شود، فقط از لحاظ کیفیات و عوارض است نه از نظر ماهیت و نفس امر. نزد او، انقطاع زمانی وجود دارد؛ زمان گذشته می‌تواند زمان حال شود و دوباره در گذشته ناپدید شود. مرزهای زمانی از بین می‌رود و حتی روابط زمانمندی رویدادها اغلب مبهم می‌ماند. بنابراین در نظر پروست، زمان از لحاظ کمّی اهمیت خود را از دست می‌دهد و فقط ارزش کیفی می‌یابد.

به این ترتیب، رمان‌نویس از اصل سنتی روایت در رمان رویگردان می‌شود و فرم تازه‌ای می‌آفریند. او برای برهم زدن ادبیات سنتی به بدعت‌های تازه‌ای در شیوه‌های داستان‌نویسی دست می‌زند و با برهم زدن انسجام روایت و به‌کارگیری تکنیک جریان سیّال ذهن، از شیوه‌های روایی کلاسیک فاصله می‌گیرد. این‌گونه است که نویسنده با تجربهٔ روش‌های جدید، شناخت متفاوت خود را از جهان ارائه می‌دهد.

در ایران نیز پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، جریان مدرنیستی در ادبیات داستانی رو به رشد نهاد:

> در دههٔ ۱۳۴۰نشریاتی مانند ***جنگ اصفهان***، ***دفترهای روزن*** و ***اندیشه و هنر***، امکان چاپ و انتشار آثار نویسندگان جوان و نوگرایی را فراهم کردند که ویژگی درخور توجه در کار آنان، تکثر سبک و بهره‌گیری از اسلوب‌های مدرنیست است که بر امکانات زیبایی‌شناختی داستان‌نویسی فارسی می‌افزاید (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۱۶۴).

رویکرد مدرنیستی به زمان در آثار نویسندگان بنام ایرانی مانند صادق هدایت، هوشنگ گلشیری، بهرام صادقی، رضا براهنی، شهریار مندنی‌پور و... به‌چشم می‌خورد. عباس معروفی نیز یکی از نویسندگانی است که از این تأثیر به‌دور نبوده است. او کاملاً به اهمیت عنصر زمان در داستان‌های مدرن آگاه است. در رمان ***سمفونی مردگان*** او اگرچه داستان به‌طور کلی در مسیر زمان تقویمی پیش می‌رود، گاهی زمان می‌شکند و به تقابل میان زمان ذهنی و زمان عینی توجه می‌شود. در این رمان بسیاری از مشخصه‌های جریان سیّال ذهن دیده می‌شود.

معروفی در اثر بعدی خود، ***سال بلوا***، نیز در زمان عینی مشخص که هفت شب است، رخدادهای تمام عمر شخصیت اصلی قصه یعنی نوش‌آفرین را در قالب زمان ذهنی روایت می‌کند. نویسنده اگرچه به برخی از شیوه‌های روایی داستان‌های جریان سیّال ذهن توجه کرده است، حضور نویسنده در داستان و توضیح برخی از مبهمات مانع از مشارکت خواننده در تجربیات ذهنی شخصیت‌ها شده و در نهایت، روایتی خطی پیش‌روی خواننده قرار گرفته است.

در رمان ***پیکر فرهاد***، خواننده به‌طور مستقیم با ذهنیات پراکندهٔ زن روی جلد قلمدان روبه‌روست. معروفی در این اثر به شیوهٔ آثار پیشین خود، تقابل زمان ذهنی و عینی را- البته این‌بار با پیچیدگی بیشتری- مبنای روایتش قرار می‌دهد و بسیاری از مشخصه‌های داستان‌های جریان سیّال ذهن را در اثر خود به‌کار می‌گیرد که متأسفانه، تا به حال منتقدان آن‌گونه که باید، به آن نپرداخته‌اند.

این موارد نشان‌دهندهٔ توجه نویسنده به عنصر زمان و به‌ویژه تلاش برای دست‌یابی به شگرد جریان سیّال ذهن است. ما برآن شدیم تا به بررسی زمان در رمان ***پیکر فرهاد***

بپردازیم و ویژگی‌های داستان‌های جریان سیّال ذهن را در آن مشخص کنیم. پیش از تحلیل، به‌منظور دریافت بهتر موضوع، شگرد جریان سیّال ذهن و ویژگی‌های داستان‌های جریان سیّال را به‌اختصار شرح می‌دهیم.

جریان سیّال ذهن

این اصطلاح را- که به دنبال تلقی جدید مدرنیست‌ها از «زمان» به‌وجود آمد- اولین‌بار ویلیام جیمز[۱] در کتاب ***اصول روان‌شناسی*** (۱۸۹۰) در اشاره به تراوش و جریان اندیشه و تجربه‌های درون ابداع کرد. او برای ساختن عبارتی که بتواند منظورش را به‌طور دقیق- چنان که خود می‌اندیشد- بیان کند، دقت زیادی به‌خرج داد. او اصطلاح «جریان سیّال ذهن»[۲] را پس از ردّ عبارات «سلسلهٔ فکر»[۳] و «رشتهٔ فکر»[۴] برگزید. از نظر جیمز، این دو عبارت بیش از حد گویای مفهوم پیوستگی اندیشه بودند. به اعتقاد او، «رودخانه یا نهر استعاراتی هستند که به طبیعی‌ترین نحو این روند را توصیف می‌کنند.» (ایدل، ۱۳۷۴: ۷۱). به نظر جیمز، آگاهی ترکیبی از تجربیات مستمر است. همهٔ چیزهایی که در طول عمر خود تجربه کرده‌ایم یا می‌کنیم، آگاهی ما را شکل می‌دهد و خاطرات و افکار و احساسات ما بیرون از این دایرهٔ آگاهی وجود دارد و نیز اینکه رمان جریان سیّال ذهن رمانی است که در آن بر کشف لایه‌های پیش‌گفتار ذهن تأکید می‌شود.

از مهم‌ترین خصوصیات حرکت جریان ذهنی، جابه‌جایی آزاد در زمان است. ذهن بدون هر نوع قیدی و بر اساس مفهوم شخصی از زمان، جریانی سیّال دارد. تداوم حوادث ذهنی نیز از ساعت حقیقی پیروی نمی‌کند. ممکن است رخدادی تا بی‌نهایت ادامه یابد یا به‌اندازهٔ جرقه‌ای از شناسایی فشرده شود. در هیچ‌گونه شیوهٔ روایی دیگر جز جریان سیّال ذهن، زمان هرگز نمی‌تواند این اندازه فشرده شود. به نظر ایدل، «روند فشرده‌سازی زمان تقویمی، همان سازوکار زمان کیفی است که به آدمی امکان می‌دهد مدام در حال جابه‌جا کردن پاره‌های زمان، از گذشته به حال، و حال به گذشته و بی‌اعتنا به تسلسل منطقی زمان باشد.» (۱۳۷۴: ۱۳۸).

در جریان سیّال ذهن، پرواز فکر به‌گونه‌ای است که زمان حال و گذشته و آینده، حوادث، خاطره‌ها و احساسات درهم می‌آمیزد و به همین سبب، یافتن رابطه‌ها در آن دشوار است. از آنجایی که میان اجزای فکر یا خاطره‌هایی که انسان به آن می‌اندیشد،

به‌ظاهر هیچ‌گونه ارتباط منطقی و منسجمی وجود ندارد، در روایت سیال ذهن هم توالی زمانی و رابطهٔ منطقی میان جملات رعایت نمی‌شود؛ چرا که راوی آنچه را که در ذهن شخصیت می‌گذرد روایت می‌کند. برای نمونه در ***اولیس*** جیمز جویس، طرح داستانی مسئلهٔ اصلی نیست. آنچه اهمیت دارد، جریان خاطرات، تصورات و رؤیاهاست و نویسنده با ذهنیات آدم‌های رمان سروکار دارد.

> تکه‌هایی از خاطرات درهم و فرّار او را که به زمان‌های دور تعلق دارد می‌گیرد. آن خاطرات پادرگریز را که در زمانی کوتاه به ذهن او هجوم می‌آورند، در کنار هم می‌چیند. ازاین‌رو، توالی منظم زمانی در این‌گونه رمان‌ها به‌هم می‌خورد. دورترین واقعه در کنار واقعه‌ای عینی قرار می‌گیرد و یاد و خاطرهٔ جدا از یکدیگر دوش به دوش هم و با فشار، به ذهن آدم رمان هجوم می‌آورند. گویا آن خاطرات و تخیلات کاشی‌های معرق‌اند که در کنار هم قرار گرفته‌اند تا دنیایی از رنگ و احساس به‌وجود آورند (گلشیری، ۱۳۸۰: ۲۱۲).

درنتیجه، خواننده در آغاز با انبوهی از حقایق به‌ظاهر متناقض روبه‌رو می‌شود که گویی هیچ ارتباط منطقی میان آن‌ها وجود ندارد؛ اما با ادامه دادن رمان پی می‌برد که آن حقایقِ به‌ظاهر نامتناسب درواقع معنادار و بخشی از واقعیت دنیای اولیس است.

همچنین در رمان مدرن، «تداوم» که اصلی‌ترین عنصر زمان در داستان است، خارج از منطق زمان عادی شکل می‌گیرد. «ساعت گذشت زمان را با نظم مداوم می‌سنجد؛ ولی ذهن گاه یک ساعت را به درازای یک روز می‌نمایاند.» (می، ۱۳۸۱: ۱۱۲). برعکس، ممکن است چندین سال به سرعت چند ساعت بگذرد؛ درنتیجه تنظیم موضوع بر اساس توالی زمان وقایع نیست. نمونه‌ای از این‌گونه رمان‌ها ***خانم دالوی*** ویرجینیا وولف است که نویسنده با استفاده از سبک غیرمستقیم آزاد، خواننده را در جریان احساس و اندیشه‌های درونی اشخاص داستان در طول یک روز از ماه ژوئن قرار می‌دهد. در این شیوه، نویسنده برخلاف تک‌گویی درونی مستقیم در داستان، حضور دارد و همپای تک‌گویی درونی شخصیت حرکت می‌کند و ذهنیات او را به خواننده منتقل می‌کند (بیات، ۱۳۸۷: ۷۹). البته، وولف زمانمندی اثر خود را به‌هم نمی‌ریزد و خواننده را دچار آشفتگی نمی‌کند. اما گاه برخی از آثار از حوزهٔ مفهوم‌بودن پا فراتر می‌نهند. برای نمونه، ***اولیس***- که به شیوهٔ تک‌گویی و جریان سیال ذهن نوشته شده است- یکی از دیریاب‌ترین رمان‌های مدرن به‌شمار می‌رود. همهٔ حوادث این رمان در

طول هجده ساعت در روز شانزدهم ژوئن در دبلین از ذهن یک ایرلندی روایت می‌شود. نویسنده با توجه به حجم زیاد حوادث داستان ناگزیر است زمان را درهم شکند و این‌گونه، حوادث مختلف واقعی و خیالی از زمان‌های متفاوت، دنیایی رمزآلود و هذیانی را به‌وجود می‌آورد که گویی کلافی سردرگم است که هیچ‌گاه آن را درنمی‌یابیم.

در ایران نیز نویسندگان معاصر با تأثیرپذیری از ادبیات جهان آثاری خلق کردند که در آن‌ها شگردهای روایی رمان مدرن ازجمله جریان سیال ذهن و زمان‌پریشی به‌چشم می‌خورد. به‌نظر می‌رسد ***شازده احتجاب*** اثر هوشنگ گلشیری نخستین رمان مدرن در ادب فارسی است که این شیوه را به‌کار گرفته است. پس از گلشیری، عباس معروفی- که تاحدی متأثر از تکنیک جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی گلشیری در داستان‌پردازی است- در رمان ***سمفونی مردگان*** از جریان سیال ذهن برای روایت داستان خود بهره گرفت. بعدها او با شگرد روایی خاص خود رمان ***پیکر فرهاد*** را نوشت و این‌بار به شکل پیچیده‌تری از این شیوه استفاده کرد.

ویژگی‌های آثار جریان سیّال ذهن

با تعمقی بیشتر و با توجه به آنچه گفته شد، ویژگی‌های اصلی رمان‌های جریان سیّال ذهن عبارت‌اند از:

۱. برهم خوردن نظم منطقی رخدادها و تقابل میان زمان بیرونی (عینی) و زمان درونی (ذهنی): ساعت گذشت زمان را با نظم مداوم می‌سنجد. ترتیب وقایع در ذهن شخصیت‌های این داستان‌ها نه بر اساس تقدم و تأخر زمانی، بلکه بر اساس عمق و اهمیت عاطفی حوادث است و معمولاً این رخدادها به‌واسطهٔ تداعی از اعماق ذهن احضار می‌شوند. این تداعی آزاد نیز یکی از مشخصه‌های رمان‌های جریان سیّال ذهن است و در آن «شخص اندیشه‌ها، کلمات، احساسات یا مفاهیمی را که قابلیت فراخواندن یکدیگر را دارند به هم ارتباط می‌دهد.» (همان، ۱۰۸). این تداعی با هنجار همانندی، تضاد یا مجاورت صورت می‌گیرد.

۲. به‌کارگیری یکی از شیوه‌های تک‌گویی:[۵] شیوه‌ای از روایت که خصوصی‌ترین اندیشه‌ها و تجربیات درونی شخصیت‌ها را در سطوح مختلف ذهن می‌نمایاند:

۱-۲. حدیث نفس یا خودگویی[۶]: شخصیت افکار و احساسات خود را به زبان می‌آورد تا خواننده یا تماشاچی از نیات و مقاصد او باخبر شود و به این ترتیب، اطلاعاتی درمورد شخصیت نمایشنامه یا داستان به خواننده داده می‌شود (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۱۷).

۲-۲. دانای کل[۷]: شیوه‌ای که در آن نویسنده در مقام دانای کل، محتوا و روند ذهنی شخصت‌ها را از طریق شیوه‌های قراردادی روایت وصف می‌کند (بیات، ۱۳۸۷: ۸۷). از آنجایی که در شگرد جریان سیّال، محتویات ذهنی و درون شخصیت‌ها مورد توجه قرار می‌گیرد، بی‌شک نویسندگان برای انعکاس درون و مراحل پیش از گفتار ذهن باید از شیوه‌های روایتی‌ای بهره گیرند که در آن‌ها ویژگی اصلی، عدم انسجام ظاهری و بازگذاشتن افق‌های درک متن برای خواننده است (همان، ۷۶).

۳. قائل شدن نقشی برای خواننده در داستان: شیوه‌های روایتی در جریان سیّال ذهن، همگی از حضور نویسنده در مقام مفسّر متن سرباز می‌زنند و درعوض خواننده را به‌عنوان کنشگری فعال که در تطبیق ذهنیات خود با تجربیات ذهنی شخصیت‌های داستان به تجربه‌ای تازه دست می‌یابند، به متن راه می‌دهند. هرگونه معنای قابل تصور برای این متن‌ها هم در پرتو تجربهٔ تازه‌ای شکل می‌گیرد که در فرایند خوانده‌شدن متن رخ می‌دهد (همان، ۷۷). به تعبیر سارتر:

> عمل نوشتن متضمّن عمل خواندن است که هم‌بستهٔ دیالکتیکی آن است و این دو فعل لازم و ملزوم، مستلزم دو فعل جداگانه است. کوشش مزدوج نویسنده و خواننده است که این شیء عینی و خیالی یعنی اثر ادبی را پدید می‌آورد و راستی که خواندن گویی ترکیبی است از ادراک و آفرینش (سارتر، ۱۳۷۰: ۶۸-۶۹).

۴. تنوع در زاویهٔ دید: وجود راویان متعدد و زاویه‌های دید گوناگون نوعی چندصدایی را در داستان به‌وجود می‌آورد. با توجه به زاویهٔ دیدی که در این‌گونه داستان‌ها هست، خواننده این امکان را می‌یابد که دیدگاه‌های مختلف را دربارهٔ شخصیت‌ها دریابد و به جنبه‌های گوناگون پندار، گفتار و کردار این شخصیت‌ها پی ببرد. در داستان ***خشم و هیاهوی*** فاکنر و ***سمفونی مردگان*** معروفی تکثر زاویه‌های دید را می‌توان دید.

۵. ابهام: از ویژگی‌های مهم داستان‌های جریان سیّال ذهن، ابهام آن‌هاست که گاه از ذهن و گاه از زبان ناشی می‌شود. اغلب، در این داستان‌ها تلاش نویسنده برای نزدیک کردن زبان به سازوکارهای ذهنی موجب ابهام می‌شود. در ***شب عزای فینگن‌ها***، جیمز جویس برای انعکاس حالت‌ها و فرایندهایی که در عالم رؤیا در ذهن جریان می‌یابند،

ناچار شده است زبان را همچون عنصری چندلایه و چندپهلو به‌کار گیرد که هیچ‌گاه نمی‌توان از آن انتظار معنای یکّه و واحدی داشت (استیوارت، ۱۳۸۱: ۴۹). از دلایل دیگر ابهام در این داستان‌ها، فرایندهای ذهنی است که نویسنده تلاش می‌کند تاحد امکان داستان را شبیه به ذهن خود بازسازی کند. نمونهٔ این‌گونه ابهام را در ***اولیس*** جیمز جویس می‌توان دید. از آنجا که نویسنده سعی می‌کند تا اندیشه‌ها و محتویات به‌ظاهر آشفتهٔ ذهنی را در قالب زبان عرضه کند، خواه‌ناخواه ابهام به زبان نیز راه می‌یابد و باعث می‌شود در این آثار با اشارات و معانی مبهم و تعیین‌نشده، جمله‌های ناقص، کلمات دوپهلو و نشانه‌گذاری غیرعادی یا فقدان نشانه‌گذاری روبه‌رو شویم (بیات، ۱۳۸۷: ۹۶). به این ترتیب، نوعی هنجارشکنی نگارشی و دگرگونی در ساختار صرف و نحو در داستان وجود دارد. در بخش نخست رمان ***خشم و هیاهو*** که از ذهن بنجی روایت می‌شود و همچنین در بخش دوم رمان که به ذهنیات کوئنتین اختصاص یافته است، عبارت‌ها و جمله‌هایی دیده می‌شود که فاقد نظم منطقی و دستوری است. حتی گاه جمله‌ها در چندین صفحه بدون هیچ نشانه‌گذاری به دنبال هم می‌آیند. البته، باید توجه داشت میزان بهره‌گیری از شگردهای زبانی در همهٔ آثار جریان سیّال یکسان نیست.

۶. شعرگونگی: در داستان‌های جریان سیّال ذهن بهره‌گیری فراوان از عناصر شعری دیده می‌شود. نویسندگان این‌گونه آثار بسیاری از پیچ‌وتاب‌های ذهن را به کمک زبان شعر: استعاره، نماد و تصویر منعکس می‌کنند. بسیاری از ذهنیات بنجی در رمان ***خشم و هیاهو*** نوعی شعر بدوی و ابتدایی است. ابهام، شعرگونگی و هنجارشکنی نگارشی از ترفندهای زبانی است که برای نزدیکی زبان داستان به زبان ذهن به کار می‌رود.

رمان پیکر *فرهاد*

پیکر فرهاد- که در ابتدا نام آن ***نیمهٔ تاریک*** بود- حکایت رؤیاها، خیالات و خاطراتی است که از ذهن لاابالی زن روی جلد قلمدان ***بوف کور*** می‌گذرد. زنی عاشق که به شیوهٔ تک‌گویی از عشق خود و ماجراهای جست‌وجویش برای معشوق (نقاش) سخن می‌گوید. او که در جست‌وجوی معشوق از تابلوی نقاشی بیرون آمده، پرسه‌زنان در خواب نقاش مانند پروانه‌ای از فضایی به فضای دیگر می‌پرد تا نیمهٔ تاریک ***بوف کور***

را برای خواننده روایت کند. این‌چنین است که خوانندهٔ غوطه‌ور در مسیر میان حال و گذشته (زمان باستان، روزگار هدایت و زمان حال) روایت زنی را پیش از تولد می‌شنود که در خواب دیگری زندگی می‌کند و گاه ذهن خود را روایت می‌کند و گاه در ذهن او- معشوق- و گاه در ذهن شما- مخاطب- قرار می‌گیرد. این‌گونه است که انبوهی از خاطرات سالیان متمادی فقط در زمان کوتاه لحظهٔ تولد زن و خواب شبانهٔ نقاش روایت می‌شود. به تعبیر ویلیام جیمز:

> هجوم اندیشه آن‌چنان پرشتاب است که تقریباً همواره پیش از آنکه بتوانیم آن را متوقف سازیم به انتها رسیده‌ایم... همچون برف‌ریزه‌ای که وقتی در دستان گرم قرار می‌گیرد، کیفیت بلورین خود را از دست می‌دهد و به شکل یک قطره درمی‌آید (بیات، ۱۳۸۷: ۲۸).

به این ترتیب، پس از آثاری مانند ***اولیس*** و رمان ***خانم دالووی***، داستانی با تأسّی از آن‌ها نگاشته شد که زمان و تداوم زمانی آن مسئلهٔ درخور توجهی است.

زمان در *پیکر فرهاد*

پیکر فرهاد را می‌توان در شمار رمان‌های زمان قرار داد. رمان‌هایی به شیوهٔ جریان سیّال ذهن که به‌کارگیری زمان در آن‌ها اهمیت زیادی دارد. بنابراین، زمان عنصر اصلی روایی داستان است که راوی آن را دست‌مایه‌ای برای روایت داستانش قرار داده است. در روساخت رمان، داستانی با سه زمان متفاوت وجود دارد:

نخست: زمان باستان (زن روی جلد قلمدان و نقاش/ راوی ***بوف کور***)؛

دوم: زمان هدایت و روزگار نقش و نگاران (دختر مرتضی کیوان و هدایت)؛

سوم: زمان حال (لکاته و نقاش- حسین کاظمی).

با وجود راوی مشترک، فضاها و زمان‌ها به‌گونه‌ای درهم تنیده شده‌اند که خواننده درنمی‌یابد درواقع همهٔ این فضاها از عالم واحدی حکایت می‌کنند. درواقع، داستان از یک‌سو ما را برمی‌انگیزد که بکوشیم اجزای آن را در یک کل منسجم قرار دهیم؛ ولی از سوی دیگر، هم‌زمان، نشانه‌هایی ارائه می‌کند مبنی بر اینکه چنین وحدت ساختاری ممکن نیست. بنابراین، کسانی که در انتظار داستانی قابل فهم هستند ممکن است با خواندن این رمان احساس کنند داستان نامفهوم است؛ زیرا روایتگر داستان مراقب است

مبادا سرنخی به ما بدهد تا سیر تکوینی وقایع را دریابیم. او سیر خطی روایت را درهم می‌شکند؛ به‌گونه‌ای که اغلب، روابط و نظم زمانی رویدادها مبهم می‌ماند. به این ترتیب، زمان ارزش کمّی خود را از دست می‌دهد و کم‌کم از روایت محو می‌شود، گذشته و حال درهم می‌آمیزد و تغییر زمانی از گذشته به حال و برعکس به‌واسطهٔ تداعی صورت می‌گیرد. راوی داستانی از گذشته را برای خودش یادآوری می‌کند و با تداعی کلمه‌ای (رنگ، طعم، صدا و...) خاطره‌ای از ذهنش می‌گذرد. یک کنش ذهنی ایجاد می‌شود و بعد بازگشت به گذشته صورت می‌گیرد:

لیوان چای را کف دست‌هام می‌چرخاندم و از بخار ملایمش کیف می‌کردم فقط به این خاطر که از رنگ پرتقالی‌اش خوشم می‌آمد.
شما گفتید: «این نوشابهٔ بدمزه را می‌گویید؟»
«قدیم‌ها یادتان هست؟ خیلی خوشمزه بود. پدرم یادتان می‌آید؟»
«من که عرض کردم، شما مینیاتورید.»
«باور بفرمایید نمی‌خواهم خودنمایی کنم. در سال‌های کودکی، در آن گرمایی که همه‌چیز کش می‌آمد و باد پنکه آدم را مریض می‌کرد، روی پله‌های جلو خانه همیشه به این فکر بودم که همه دروغ می‌گویند، الآن است که پدرم سر برسد. با دو شیشه کانادا، با لبخندی که کمی کج بود و بر یک طرف صورتش می‌ماند... (معروفی، ۱۳۸۸: ۵۵).

رنگ چای راوی را به یاد نوشابهٔ پرتقالی می‌اندازد و خاطرهٔ پدر و کودکی‌ها را در او زنده می‌کند. تصویری که بارها در متن تکرار می‌شود و گویی خاطرهٔ پدر با رنگ و طعم کانادا عجین شده است:

دهنم خشک شده بود و هرچه از آب شیر می‌خوردم تشنگی‌ام فرونمی‌نشست. بوی شیرینی می‌آمد. هوس کانادا کرده بودم، شاید هم منتظر پدرم بودم، مردی که ساعت پنج عصر می‌آمد.
مادرم چادرش را روی خودش می‌کشید و جلو باد پنکه می‌خوابید. من انتظار می‌کشیدم، در خانه را باز می‌کردم و در سایهٔ طاق‌نمای آجری، روی پلهٔ اول می‌نشستم... (همان، ۵۲).

در جای دیگری از متن، کلاغ‌ها یادآور خاطره‌های گذشتهٔ زن می‌شوند:

سرم را برگرداندم و از پنجرهٔ کنار تخت به کلاغ‌های سر شاخهٔ درخت نگاه کردم که هنوز رنگشان عوض نشده بود. به زمستانی برمی‌گشتند که صاحب‌خانهٔ ما

می‌خواست خانه را بکوبد و سه طبقه بسازد. مادرم آن‌قدر مریض بود که انگار پوستی به استخوان‌هاش چسبانده‌اند تا فقط لرز کند. مرض لرز گرفته بود. من به خانهٔ صاحب‌خانه‌مان رفته بودم که بگویم تا بهار صبر کند و خانه را خراب نکند... (همان، ۵۷).

گاهی نیز بویی زن را به کودکی باز می‌گرداند:

بغلی شراب را با پارچه‌ای که کنار قلم‌موها افتاده بود پاک کردم و درش را گشودم. چه بوی آرام‌کننده‌ای داشت. بوی تاکستان‌های نیشابور در فصل بهار بود یا بوی نان تازه در کوچه‌های کودکی‌ام. نمی‌فهمیدم. شاید هم بوی شراب‌خانه‌های بیهق بود، شاید، شاید.

انگار معبد می‌ساختند، زمین را می‌شکافتند، اتاقی به شکل تخم‌مرغ می‌ساختند، با گل رس دیوارهاش را اندود می‌کردند... اولین برف که می‌بارید، پدرم کوزه‌ای به دستم می‌داد و من در آن سرما، پای پیاده کوچه‌ها را طی می‌کردم، چهل پله پایین می‌رفتم و کوزه را پر می‌کردم... (همان، ۴۶).

در جایی هم صدای سوت خاطره‌ای را یادآوری می‌کند:

... بغض در گلویم کینه کرده بود. سوت، گریه، سوت، سوت. و کاش می‌توانستم به جای گریه کردن سوت بزنم. مثل آهنگی که بعدها نابینای موقری جلوی کافه فردوسی با آکاردئون می‌زد.

گفت: «این آهنگ بر اساس صوت شبانهٔ مستی ساخته شده.»

گفتم: «قشنگ است.» (همان، ۱۰۶).

گاهی نیز رنگ تداعی‌گر خاطره‌ای می‌شود: «روزهایی هم بود که دلش برای آفتاب و سایهٔ کنار خیابان تنگ می‌شد. رنگ هرچیز برازنده‌اش بود، سبزی برگ، آبی آسمان، قهوه‌ای قهوه، لطفاً یک قهوهٔ ترک. شیطنت هم می‌کرد. بی‌زحمت چند قطره عرق هم در آن بچکانید... .» (همان، ۴۸).

راوی داستان با یادآوری خاطرات، آنچه را که در ذهن دارد بر زبان می‌آورد و در این هجوم خاطرات غیرعادی ممکن است دو حادثه با فاصلهٔ زمانی بسیار، مجاور هم واقع شوند یا واقعه‌ای که بیش از یک‌بار رخ نداده، بازگو شود. برای مثال، ماجرای ازدواج زن با قوزی در دو جای داستان تکرار می‌شود:

... این چیزها برمی‌گردد به خوابی که شما دیده بودید. درست در شبی یا روزی که من زن نوهٔ متولی یک امامزادهٔ گمنام شدم.

شما بر درگاه خانهٔ ما ایستاده بودید و به اتاق ما نگاه می‌کردید... من سعی می‌کردم به شما نگاه نکنم. اما می‌دیدم که چشم از من برنمی‌دارید... قوزی حرف می‌زد. آن‌قدر حرف زده بود که دهنش کف کرده بود... برادری داشت که مثل بچه‌های لجوج روی زمین خوابیده بود و گریه می‌کرد... شما که نگاهش کردید، من به طرفش رفتم و دو تا کشیدهٔ جانانه خواباندم بیخ گوشش (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۴).

این واقعه دوباره در صفحهٔ ۲۹ رمان تکرار می‌شود. درنتیجه، مطالب رها از تسلسل زمانی و به شیوه‌ای پریشان و بی‌منطق به دنبال هم ردیف می‌شوند.

زمان رمان به شیوهٔ رمان‌های مدرن، «بی‌زمانی» است و حتی با وجود اشارات تاریخی در متن مانند روزگار ساسانیان، روزگار نقش و نگار (زمان هدایت) و زمان بعد از جنگ (حدود دههٔ هفتاد)، باید گفت در ***پیکر فرهاد*** زمان تاریخی وجود ندارد. خانهٔ نقاش، خانهٔ قوزی، ایستگاه قطار، کافهٔ فردوسی، خانهٔ مرتضی کیوان، سرزمین بیهق، پزشکی قانونی و... مکان‌هایی هستند که در مسیر حرکت خیال راوی قرار دارند. اما این مکان‌ها خاصیت فیزیکی خود را از دست می‌دهند و جایی برای رؤیاپردازی زن می‌شوند و «او همچون پروانه‌ای خیال خود را از جایی برمی‌دارد و در جای دیگر می‌نشاند». حتی در بسیاری از موارد به گذر زمانی پاره‌های طرح اشاره‌ای نمی‌شود و فقط به‌واسطهٔ برخی نشانه‌ها می‌توان زمان را حدس زد:

[قوزی] دست در یقه‌اش کرد، چند سکهٔ عهد دقیانوس درآورد، و به پدرم داد (همان، ۲۹).

دست در جیب پیراهنم کردم. دو قران و یک عباسی بیشتر نبود... (همان، ۷۱).

دخترک یک اسکناس دویست تومانی دستش بود و دلش می‌خواست با اسکناس پانصد تومانی دکتر عوضش کند (همان، ۱۱۷).

اسم این خیابان‌ها عوض شده، ظاهراً جنگ [تحمیلی] بوده، چه می‌دانم (همان، ۳۷).

چراغی خاموش و روشن می‌شد، چراغی قرمزرنگ از نئون. شهر در نئون و تبلیغات خاموش و روشن می‌شد (همان، ۳۴).

البته، این نشانه‌ها گاهی نه‌تنها تعیین‌کنندهٔ زمان نیستند؛ بلکه شگردی برای ایجاد بی‌زمانی‌اند؛ به این ترتیب که نویسنده برای جلوگیری از منسوخ‌شدگی اثر در آینده و ارجاع و تقلیل و تحویل آن به یک زمان خاص و همچنین ستیز با زمان کمّی، گاه از

این شیوه در متن استفاده می‌کند. برای مثال، قطار و تخت‌خواب که در زمان باستان از آن یاد می‌شود، ماشین گشتی که در رمان در زمان‌های مختلف حضور دارد و زنی که در فضاهای مختلف به سمت راوی می‌رود و این جمله را تکرار می‌کند: «خواهر، خودت را بپوشان»، همگی برای محو زمان به‌کار می‌روند. همچنین، افسانه‌هایی که به‌عنوان داستان‌های فرعی در رمان به‌چشم می‌خورند، اصولاً زمان و مکان مشخصی ندارند و از لحاظ این بی‌زمانی به همهٔ زمان‌ها اطلاق می‌شوند. گویی نویسنده می‌خواهد به کمک این افسانه‌ها زمان را از قید زمان و مکان حسی برهاند و به تعبیر راوی، داستان تمام تاریخ را مرور کند. بنابراین، زمان فقط در ساختار ظاهری متن مطرح است و نویسنده در باطن متن «مرگ زمان» را اعلام می‌کند: «جلوتر رفتم، به ساعتش [مرد موبور] نگاه کردم اما نتوانستم بفهمم ساعت چند است.» (همان، ۱۰۰). یا: «دستتان [نقاش] را با یک حرکت تند بالا آوردید که ساعت مچی برگردد سر جای اصلی‌اش، اما ساعتی به مچ دستتان نبود. کی آن را فروخته بودید؟» (همان، ۱۲۶). به این ترتیب، زمان به زمانی ذهنی می‌پیوندد و ذهن نیروی پیش‌برندهٔ رمان می‌شود؛ به‌گونه‌ای که رابطهٔ او با عالم خارج اساس قرار می‌گیرد؛ ذهنی که مجموعه‌ای از خاطرات، رؤیاها، توهّمات و آرزوها را دربرمی‌گیرد. زن می‌خواهد خاطرات ذهن خود را بازگو کند؛ خاطراتی که از کیفیتی سیّال برخوردارند. به‌عبارتی، آنچه برای زن اهمیت اساسی دارد، بیان خاطره‌ها و وقایع گذشته و رؤیاهاست. او در یادآوری خاطرات خود را به عامل زمان محدود نمی‌کند؛ بلکه آن‌ها را بی‌هیچ منطق زمانی و رابطهٔ علّی، به صورت ناتمام روایت می‌کند و سپس به سراغ خاطره‌ای دیگر می‌رود. به این ترتیب، وقایع به شکل هزارتوهایی درون هم قرار می‌گیرند. این زن درصدد است تا از انزوای ذهنی خود بگریزد و به همین دلیل، در دالان‌های تاریک ذهنش به دنبال کورسوی خاطراتی است که او را به رابطه‌ای عاشقانه پیوند دهد. او که اسیر جامعه‌ای درنده‌خو و غارتگر است، هرگونه رابطه با افراد این جامعه را در حکم شکستی حتمی می‌داند که او را بیش از پیش در انزوایش فرومی‌برد. به همین دلیل، هرگاه که این خاطرات، بی‌اراده به ذهنش هجوم می‌آورند، با عباراتی مانند «نه دیگر نمی‌توانستم»، درپی گوشه‌ای دنج و گریزگاهی ذهنی برمی‌آید و خود را در میان خاطرات و رؤیاهای عاشقانه و دلخواه رها می‌کند تا شاید تسلّی خاطر پریشانش باشد؛ امری که موجب

زمان‌پریشی و برهم خوردن تناوب زمانی رویدادها می‌شود. گویی نویسنده قصد داشته تا در رمان خود ساختار ذهن‌گونه‌ای را نشان دهد. او برای آنکه داستان را هرچه بیشتر به زبان ذهن نزدیک کند، از شگرد تک‌گویی درونی مستقیم و گاه حدیث نفس بهره می‌گیرد و به این ترتیب، خود را از صحنهٔ روایت حذف می‌کند و خواننده را به‌طور مستقیم در جریان ذهنیات زن روی جلد قلمدان ***بوف کور*** قرار می‌دهد. درنتیجه، چنان پراکندگی در سیر روایی حوادث به‌وجود می‌آورد که گویی فکر زن قطعه‌قطعه شده است؛ قطعه‌های پراکنده‌ای که هریک در جایی پخش شده‌اند. این مسئله موجب ابهام در داستان می‌شود و خواننده را چنان سردرگم می‌کند که نمی‌تواند به‌راحتی وقایع زمان‌های مختلف را از هم تفکیک کند و به ارتباط این قطعه‌های مجزا پی ببرد. گاه حتی این سرگردانی به زن سرایت می‌کند و او نیز نمی‌داند در کجا قرار گرفته است: «آیا خواب می‌دیدم؟ آیا اصلاً بودم؟ یک لحظه فکر کردم که من اصلاً وجود ندارم و خیال من از روی کنجکاوی در جایی پرسه می‌زند... نمی‌دانم چه ساعتی از شب بود. اصلاً من کجا بودم؟» (همان، ۶۲). بنابراین، خاطرات از منطق گاه‌شمارانه پیروی نمی‌کند و هیچ حادثه‌ای پیامد منطقی حادثهٔ پیش از خود نیست. هر خاطره‌ای خاطرهٔ دیگری را به دنبال می‌آورد و تلاقی وقایع مختلف موجب ابهام و پیچیدگی متن روایی می‌شود.

در رمان ***پیکر فرهاد***، زنی پیش از تولد و در رحم مادرش زندگی خود را به زبانی شعرگونه روایت می‌کند:

> ای روزگار نقش و نگاران. ما خدا می‌خواهیم. ما گمشدگان بی‌قایق، ما بچه‌محصل‌های سربراه، ما بلدرچین‌های خیس‌شده از داس برزگر می‌ترسیم. ما گناهی نداریم، بی‌پناه مانده‌ایم. گندمزار دروشده، لانه‌های خراب... بیچاره دلم (همان، ۱۳۶-۱۳۷).

یا در جای دیگر: «بغض در گلویم کینه کرده بود. سوت، گریه، سوت، سوت.» (همان، ۱۰۶).

نویسنده خاطرات زن را با تاریخ ملتی پیوند می‌زند و همهٔ حوادث مربوط به سه زمان باستان (ساسانیان)، گذشته (روزگار هدایت) و حال (روزگار نویسنده) را آن‌قدر فشرده می‌کند که فقط در لحظهٔ تولد کودک می‌گنجد. تمام این رؤیاها و خاطرات فقط به‌اندازهٔ خواب شبانهٔ نقاش داستان طول می‌کشد. این نقاش همان مخاطب راوی است

که در آغاز رمان به درون خواب او می‌لغزد، سپس او را مخاطب قرار می‌دهد: «شاید سرنوشت من در رؤیای شما رقم خورده باشد و این چیزها برمی‌گردد به خوابی که شما دیده بودید.» (همان، ۱۳). به عبارت دیگر، در رمان، وقایعی به طول تاریخ در مدت‌زمان کوتاه تولد یک نوزاد بیان می‌شود. با توجه به اینکه زن پیش از تولد زندگی‌اش را شرح می‌دهد، گویی هیچ واقعه‌ای در داستان رخ نمی‌دهد و همهٔ کارکردها به‌نوعی آینده‌نگرهایی درون داستان هستند که هیچ‌گاه اتفاق نیفتاده‌اند: «زندگی خواب‌های گذشته است که تعبیر می‌شود. زندگی تاب خوردن خیال در روزهایی است که هرگز عمرمان به آن نمی‌رسد.» (همان، ۱۰۸). سراسر کتاب مانند رؤیای تب‌آلود و شتاب‌زده‌ای است که شخصیت‌ها در آن شناورند و هیچ‌چیز قطعی نیست این عدم قطعیت موجب شده تا همه‌چیز در هاله‌ای از ابهام فرورود و فقط در پایان داستان خواننده درمی‌یابد که هیچ حادثه‌ای در عالم واقع رخ نداده است: «از رحم مادری به دنیا پا می‌گذاشتم. دنیایی که در اولین لحظهٔ ورود بایستی ساز گریه را کوک می‌کردم و با تمام وجود از ته دل ضجه می‌زدم.» (همان، ۱۳۸). تولدی که البته در قسمت‌های دیگر متن به آن اشاره می‌شود؛ اما طرح این مسئله به‌گونه‌ای است که خواننده از دریافت آن عاجز می‌ماند:

> هیچ‌کس نبود. باز هم رفتم. درونم جیغ می‌کشید اما صدایی ازم درنمی‌آمد. آیا از کوه پرت می‌شدم؟ آیا در چاه بی‌انتهایی فرومی‌رفتم؟ و آیا داشتم از رحم مادری به دنیا پا می‌گذاشتم که بایستی نفس‌نفس‌زنان و هراسان یک‌باره گریه سر بدهم؟ چه‌قدر سخت بود! (همان، ۱۰۵).

سرانجام، دختر متولد می‌شود تا با دیدن قوزی منتظر (نماد جامعهٔ مردسالار) ساز گریه را کوک کند (همان، ۱۳۹). «آیا این غم‌انگیز نیست؟»

نتیجه‌گیری

بنابر آنچه گفته شد، ***پیکر فرهاد*** رمانی مدرن است که محور آن بر ذهن متکی است و این توجه به اصالت ذهن موجب شکل‌گیری سیلان ذهنی در روایت شده است؛ به‌گونه‌ای که نحوهٔ به‌کارگیری زمان در آن نظم تحتانی رمان را پنهان کرده و گویی جزئیات در روساخت فاقد هرگونه ارتباط منطقی است. زمان حال و گذشته درهم

می‌آمیزد. زمان حال چیزی جز خاطرات گذشته نیست که بدون هیچ نظمی به زمان حال سرریز می‌شود و خواننده فقط با پیروی از زنجیرهٔ افکار زن در طول رمان می‌تواند به درک واقعیت‌های زندگی او دست یابد؛ حقایقی مانند تنهایی، بی‌سرپناهی و آشفتگی زن روی جلد قلمدان که در هجوم ناگهانی و بی‌ارادهٔ خاطراتش مشخص می‌شود. البته، دریافت حقایق و حوادث زندگی زن شاید با یک‌بار خواندن رمان دست‌یافتنی نباشد. اما آنچه خواننده را در دریافت زمان روایی رویدادها یاری می‌دهد، توجه به نشانه‌هایی است که نویسنده در متن رمان به‌کار می‌گیرد تا سرنخ‌هایی را در اختیار خواننده قرار دهد. اگرچه با وجود این سرنخ‌ها، بازهم زمان ذهن‌گونهٔ این رمان نتیجه‌ای جز ابهام و سرگردانی ندارد. ابهامی که نویسنده آگاهانه از آن برای درگیر کردن خواننده با حوادث رمان بهره می‌گیرد. این ابهام را که تاحد زیادی نتیجهٔ اصل عدم قطعیت است، با بررسی طرح روایی ***پیکر فرهاد*** به‌خوبی می‌توان نشان داد.

اگرچه نمی‌توان رمان ***پیکر فرهاد*** را یک اثر کاملاً جریان سیّال ذهن دانست، این داستان دارای بسیاری از مشخصه‌های رمان‌های جریان سیّال ذهن است. ویژگی‌هایی مانند اغتشاش زمانی و مکانی، تداعی آزاد، حذف نویسنده از متن و درنظر گرفتن نقشی برای خواننده در امر روایت به دلیل نمایش مستقیم ذهنیاتی مشوّش و خاطرات سیال بدون سانسور- که همان لایه‌های پیش‌گفتار ذهنی است- و بهره‌گیری از تک‌گویی درونی و حدیث نفس در بخش‌هایی از داستان، شعرگونگی، ابهام ذهنی و دشواری یافتن معنایی قطعی برای رمان که نویسنده برای ایجاد شگرد روایی خاص به‌کار گرفته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1. William James
2. train of thought
3. chain of thought
4. stream of consciousness
5. interior monologue
6. soliloquy
7. omniscient

منابع

- استیوارت، جی. آی. ام (۱۳۸۱). ***جیمز جویس***. ترجمهٔ منوچهر بدیعی. تهران: نیلوفر.
- ایدل، لئون (۱۳۷۴). ***قصهٔ روان‌شناختی نو***. ترجمهٔ ناهید سرمد. چ۲. تهران: شباویز.
- بروکس، کلینت (۱۳۸۱). ***انسان، زمان و ابدیت: نگاهی به خشم و هیاهو (بررسی شیوهٔ روایی در سه رمان ویلیام فاکنر)***. ترجمهٔ هلن اولیایی‌نیا. تهران: افق.
- بیات، حسین (۱۳۸۷). ***داستان‌نویسی جریان سیّال ذهن***. تهران: علمی و فرهنگی.
- پروست، مارسل (۱۳۶۹). ***در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته***. ترجمهٔ مهدی سحابی. تهران: نشر مرکز.
- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). ***درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت***. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- جعفر نادری، مهرآور (۱۳۸۰). ***رمان نو در سینما***. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی، هنری، سینمایی الست فردا.
- حسینی، صالح (۱۳۷۲). ***بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب***. تهران: نیلوفر.
- دیچز، دیوید و جان ستلوردی (۱۳۷۴). ***نظریهٔ رمان (رمان قرن بیستم)***. گروه نویسندگان. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نظر.
- سارتر، ژان پل (۱۳۷۰). ***ادبیات چیست***. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. چ۷. تهران: کتاب زمان.
- فاکنر، ویلیام (۱۳۸۱). ***خشم و هیاهو***. ترجمهٔ صالح حسینی. چ۴. تهران: نیلوفر.
- فلکی، محمود (۱۳۸۰). ***روایت داستان (تئوری پایه‌های داستان‌نویسی)***. تهران: بازتاب نگار.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰). ***باغ در باغ***. چ۲. تهران: نیلوفر.
- معروفی، عباس (۱۳۸۸). ***پیکر فرهاد***. چ۷. تهران: ققنوس.
- ـــــــــــ (۱۳۸۰). ***سمفونی مردگان***. چ۵. تهران: ققنوس.
- می، درونت (۱۳۸۱). ***پروست***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: طرح نو.
- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۷۶). ***عناصر داستان***. چ۳. تهران: سخن.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷). ***صد سال داستان‌نویسی در ایران***. تهران: نشر چشمه.
- لاج، دیوید و دیگران (۱۳۸۶). ***نظریه‌های رمان***. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر.
- وولف، ویرجینیا (۱۳۵۳). ***خانم دالووی***. ترجمهٔ پرویز داریوش. تهران: [بی‌نا].
- Joyce, James (1934). *Ulysses*. Modern Library Edition. New York: Random House.