شیوه‌های روایت

دیوید لاج
ترجمهٔ لعیا

دیوید لاج

راوی نامعتمد

راوی نامعتمد شخصیتی ساختگی و همیشه یکسان، خود نیز بخشی از داستانی است که نقل می‌کند. راوی نامعتمدِ «همه‌دان» لفظی متناقض است، زیرا امکان ندارد «راوی ــ شخصیت» صددرصد نامعتمد باشد. اگر هر چه راوی بگوید از نظر ما کذب باشد، پس ما از آنچه او می‌گوید خود مطلعیم؛ یعنی رمان اثری در حیطهٔ افسانه است. حال آنکه باید امکان تمایز صدق و کذب در دنیای مخیّل رمان مانند دنیای واقعی وجود داشته باشد تا داستان علاقهٔ خواننده را به خود جلب کند.

به کاربردن راوی نامعتمد بی‌تردید شیوهٔ جالبی برای نمایش تفاوت ظاهر امر و واقعیت است و نحوهٔ تحریف یا پنهان‌کردن واقعیت را که لزوماً هم آگاهانه یا از سر شیطنت نیست نشان می‌دهد. راوی کازوئو ایشیگورو خبیث نیست، اما مبنای زندگیش گریز از واقعیت خود و دیگران است. داستان او نوعی اعتراف است، ولی در قالب کلاف سردرگمی از توجیهات پرتکلف و برهان‌نمایی‌های خاص، بیان می‌شود و فقط در پایان کار وضعیت خود را درک می‌کند.

داستان در سال ۱۹۵۶ اتفاق می‌افتد. راوی پیشکار میانسال خانهٔ اعیانی انگلیسی است که روزگاری لرد دارلینگتن درآن سکنی داشته و اکنون متعلق به امریکایی ثروتمندی است. به توصیهٔ مالک جدید، استیونس، برای گذراندن تعطیلات کوتاهی عازم غرب انگلیس می‌شود. انگیزهٔ شخصی او دیدار خانم کِنتُن است. خانم کنتن در روزگار پررونق ـ فاصلهٔ دو جنگ ـ ملک دارلینگتن، که لرد میزبان سیاستمداران عالی‌رتبه بود کدبانوی خانه بود. استیونس در دل آرزو می‌کند که خانم کنتن از بازنشستگی دست بکشد و او را در حل مشکل استخدام خدمهٔ ملک دارلینگتن یاری دهد. وی در طول سفر گذشته را به خاطر می‌آورد.

استیونس به سبک رسمی و با دقتی وسواس‌گونه و به عبارت دیگر به شیوهٔ پیشکارها حرف می‌زند و می‌نویسد. این شیوه واقعاً فاقد هرگونه ارزش ادبی ویژه است، و از ذوق و احساس و اصالت تهی است. کارآیی سبک در این رمان در گرو درک تدریجی ما از نارسایی آن است. اندک‌اندک درمی‌یابیم که لرد دارلینگتن سیاستمدار ناشی و خام‌دستی بود که به مصالحه با هیتلر اعتقاد داشت و حامی جنبش ضدسامی بود. استیونس هیچگاه به خود یا دیگران نمی‌گوید که کارفرمایش بر اثر رویدادهای تاریخی و سیاسی بی‌حیثیت شده بود و به خدمات صادقانهٔ خود به ارباب ضعیف و نامحبوبش مباهات می‌کند.

همین کشش رازآمیز خادم تمام و کمال بودن در گذشته باعث شده بود که عشقی را که خانم کنتن صادقانه به او ابراز می‌کرد درنیابد و بی‌پاسخ بگذارد. اما بتدریج در ضمن نقل داستان خاطرهٔ مبهم و بشدّت سانسورشده‌ای از خانم کنتن ظاهر می‌شود و ما را متوجه می‌سازد که انگیزهٔ اصلی استیونس در بازجستن خانم کنتن امید باطل به جبران گذشته است.

استیونس مکرراً توصیفات حق به جانبی از خود می‌آورد که بعداً روشن می‌شود که ناقص و فریبکارانه است. وقتی نامهٔ محتوای خبر مرگ عمهٔ خانم کنتن را به دست او رسانده بود، دریافته بود که همدردی قلبی خود را «در واقع» بیان نکرده است. تردید او در بارهٔ بازگشتن، تقریباً ذهن ما را از این بی‌توجهی بسیار جاهلانه منحرف می‌کند. نگرانی او از تعدی به حریم ماتم زن، دلالت بر شخصیّت حساس او دارد، اما نوعاً واژه‌ای دقیقتر از «عجیب» برای بیان احساس او از تصور گریستن خانم کنتن وجود ندارد. پس از مدتی مدید، استیونس اقرار می‌کند که این خاطره را اشتباهاً به آن رویداد ربط داده است: فکر گریستن خانم کنتن پشت در بستهٔ اتاق، وقتی به ذهنش خطور کرد که عشق او را به سردی پس زده و تحقیرش کرده بود، و نه وقتی که خانم کنتن از مرگ عمهٔ خود مطلع شده بود، وخصلتاً این وضعیت را با یکی از کنفرانسهای حساس لرد دارلینگتن مربوط می‌کند. بدین‌ترتیب کج‌اندیشی سیاسی و سترونی عاطفی با ظرافت در داستان غم‌انگیز زندگی هدررفتهٔ استیونس درهم تنیده شده است.

> «از خانم جانسن است، یکی از دوستان عمه‌ام. نوشته که عمه‌ام پریروز فوت کرده است.» لحظه‌ای درنگ کرد، سپس گفت: «تشییع جنازه فردا برگزار می‌شود. نمی‌دانم امکانش هست فردا را مرخصی بگیرم یا نه.»
>
> «مطمئنم که می‌شود ترتیب آن را داد، خانم کنتن.»
>
> «ممنونم، آقای استیونس، مرا ببخشید، حالا اجازه می‌دهید چند لحظه تنها باشم.»
>
> «البته، خانم کنتن.»
>
> خارج شدم، و فقط بعد از خارج‌شدن بود که به فکرم رسید در واقع به او تسلیت نگفته بودم.
>
> خوب می‌توانستم مجسم کنم که این خبر برای او چه مصیبتی است، عمه‌اش، به تمام معنی و از هر نظر، برای او مثل مادر بود، و در راهرو ایستادم، حیران، که برگردم یا نه، در بزنم و تقصیرم را جبران کنم. اما بعد به نظرم رسید که اگر چنین کنم، شاید فقط مزاحم حریم ماتمش بشوم. البته، نامحتمل نبود که خانم کنتن، در همان لحظه، و در چندقدمی من، واقعاً مشغول گریستن باشد. این فکر احساس غریبی را در درونم برانگیخت که موجب شد مدتی آنجا، در راهرو، این پا و آن پا کنم. اما سرانجام به این نتیجه رسیدم که بهتر است منتظر فرصتی دیگر باشم تا همدردی خود را ابراز کنم، و پی کار خود رفتم.
>
> کازئو ایشیگورو
> بقایای روز (۱۹۸۹)

نویسندهٔ دخیل

فقط با یک قطره جوهر به جای آینه، جادوگر مصری درصدد برمی‌آید تا به هر کس که از راه رسد دورترین تصویرهای خیالی گذشته را نشان دهد. من هم می‌خواهم برای تو، ای خواننده، همین کار را انجام بدهم. با این قطرهٔ جوهر بر نوک قلم خود، به تو کارگاه وسیع آقای جاناتان برج، نجار و بنای ساکن دمکدهٔ می اسلوپ را، آن‌گونه که در روز هجدهم ژوئن سال مسیحی ۱۷۹۹ بود، نشان می‌دهم.

جرج الیوت
ادم‌بید (۱۸۵۹)

در نظر مارگارت ـ که خدا کند این نکته خواننده را بر او نشوراند ـ ایستگاه کینگز کراس جلوهٔ لایتناهی بود. خود موقعیت آن ـ اندکی دور نشسته از سنت پانکراس شکوهمند و چشمگیر ـ بر جنبه‌های مادی زندگی دلالت می‌کرد. آن دو طاق بزرگ و بی‌رنگ و بی‌روح که ساعت نازیبایی در میان شانه‌هایشان قرار داشت، سردرهای مناسب رویدادی ابدی بودند که شاید کامرانی به بار می‌آورد، اما مطمئناً در کلام عادی پیشرفت و ترقی بیان نشده بود. اگر به نظرتان مضحک است، به یاد بیاورید که مارگارت نیست که در بارهٔ آن به شما می‌گوید؛ و فوراً اضافه کنم که آنها برای رسیدن به قطار وقت کافی داشتند: که خانم مانت نیمکت راحتی نصیبش شده بود که روبروی موتور بود، اما خیلی نزدیک آن نبود؛ که مارگارت در راه مراجعت به ویکهام پلیس تلگراف زیر را دریافت کرده بود:

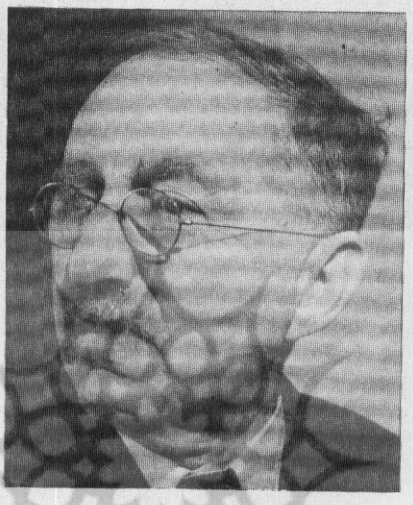
کاش هرگز نامه نداده بودم. به کسی نگو ـ هلن.

اما عمه جولی رفته بود ـ قطعاً رفته بود، و هیچ قدرتی بر روی زمین نمی‌توانست مانع او بشود.

ای.ام.فورستر
ملک هاو واردزاند (۱۹۱۰)

ساده‌ترین شیوهٔ روایت داستان، نقل با «صدای» داستانگویی است که یا مانند «صدای» ناشناس قصه‌های عامیانه («یکی‌بود، یکی نبود، شاهزاده‌خانم زیبایی بود») باشد، یا مانند «صدای» شاعرِ حماسی («حکایت‌کنم از سلاح و سپاه»)، یا «صدای» محرم و همراه و نصیحت‌آمیز نویسندگان ادبیات داستانی کلاسیک از هنری فیلدینگ گرفته تا جرج الیوت.

جرج‌الیوت در آغاز رمان **ادم بید** به شیوهٔ بیانی ظریفی، قطره‌ای جوهر بر نوک قلمش، نوشتن را به نوعی حرف‌زدن و خطاب‌کردن مستقیم و در عین حال صمیمانهٔ خواننده تبدیل می‌کند. اطلاعات



در بارهٔ جادوگران مصری هیچ‌گونه نقش روایی ندارد، ولی بی‌جاذبه هم نیست. هرچه باشد ما رمان را به صرف داستان‌بودن آن نمی‌خوانیم، بلکه می‌خواهیم به میزان اطلاعات و درک خود از جهان بیفزاییم. شیوهٔ روایت با صدای نویسنده، بویژه برای آمیختن این نوع دانش دایرةالمعارفی با ضرب‌المثلهای حکیمانه مناسب است.

اما در حدود اوایل قرن بیستم این شیوه از رونق افتاد، تا حدی به این دلیل که با جلب توجه خواننده به کار روایت، ایجاد پندار واقعیت را مختل می‌ساخت و از شدت عاطفی تجربهٔ ارائه‌شده می‌کاست، همچنین مدعی اقتدار و همه‌دانی خدای‌گونه‌ای بود که در عصر شک و نسبی‌بودن همه چیز خیال اعطای چنین اقتداری به هیچ کس وجود ندارد. ادبیات داستانی امروزین با نمایش سیر داستان در ذهن شخصیت و یا واگذاری کار روایت به خود شخصیت به سوی مهار و حذف‌کردن صدای نویسنده گرایش دارد، اما وقتی صدای نویسندهٔ دخیل به کار می‌رود، معمولاً با آگاهی طنزآمیز و کنایه‌داری همراه است، همان‌گونه که نمونه‌ای از آن را در رمان **ملک‌هاو واردزاند** می‌بینیم. این قطعه از فصل دوم رمان که بلومزبورایت مارگارت اشلگل مطلع می‌شود که خواهرش، هلن، دلباختهٔ پسر کوچک کارخانه‌دار نوکیسه‌ای شده است و عمهٔ خود را مأمور تحقیق در این باره می‌کند، انتخاب شده است.

رمانِ **ملک هاو واردزاند** نشان‌دهندهٔ اوضاع انگلیس در زمان خاصی است. مفهوم کشور، کلیتی ارگانیک، با گذشته‌ای اساساً زراعی و الهام‌بخش روح و روان، و آینده‌ای مشکل‌ساز که تجارت و صنعت بر آن سایه گسترده است، به نوعی در رفتار شخصیتها و روابط آنها با یکدیگر دیده می‌شود. این مضمون در فصل نوزدهم به اوج رویایی می‌رسد. در صحنه‌ای، بر فراز تپه‌های پربک، نویسنده می‌پرسد انگلستان متعلق به افرادی است که به آن ثروت و قدرت داده‌اند یا متعلق «به آنها که... به طریقی آن را دیده‌اند، کل جزیره را به یک نظر دیده‌اند که مانند نگینی بر دریای نقره نشانده شده، یا مانند کشتی در دل دریا روان است و ناوگان تمامی جهان شگفت در معیت آن به سوی ابدیت روان است.»

نویسنده و مارگارت هر دو آشکارا متعلق به جمع رویابینان هستند. لایتناهی که ایستگاه کینگز کراس در ذهن مارگارت تداعی می‌کند همان ابدیتی است که کشتی انگلیس به سوی آن روان است، حال آنکه جنبه‌های مادی و ترقی و پیشرفتی که کینگزکراس جلوهٔ مخالف آن است متعلق به دنیای امثال خانوادهٔ ویل کاکس است. احساس مشترک نویسنده و شخصیت زن از سبک کاملاً مشهود است: فقط تغییر به صیغهٔ ماضی «دلالت می‌کرد» و «سردرهای مناسب... بودند» ـ افکار مارگارت را، از نظر نحوی، از افکار نویسنده متمایز می‌کند. البته فورستر صریحاً ـ بعضی ممکن است بگویند بیش از حد ـ حامی شخصیت زن رمان خود است.

«در نظر مارگارت ـ خدا کند این حرف خواننده را...» و «اگر به نظرتان مضحک است، به یاد بیاورید که مارگارت نیست که در بارهٔ آن به شما می‌گوید؛» خطر نزدیک‌شدن به مرز ایجاد تأثیری را که ارونگ گافمن «چهارچوب‌شکنی» می‌خواند دربر دارد ـ یعنی تخطی‌ای از قاعده یا عرفی که با آن نوع خاصی از تجربه را سازمان می‌دهیم. این عبارات آنچه را ما معمولاً به سبب پندار واقعیت مهار و حذف می‌کنیم وارد روایت می‌کند.

بهره‌گیری از نویسندهٔ دخیل، تمهید مقبول نویسندگان «بعدِ ـ امروزین» است که رئالیسم سنتی را خوار می‌دارند، اما به گمان من فورستر قصد ندارد از اعتبار داستان خود بکاهد. پس چه در سر دارد؟ او با یادآوری شیطنت‌بار نقش نویسندگی خود که در واقع به آن لطمه می‌زند، گویی مجوزی برای غرق‌شدن در تفحصات پرطمطراق خویش در باب تاریخ و ماوراءالطبیعه که در جای‌جای رمان دیده می‌شود و از نظر او برای تشدید مضمون لازم است می‌یابد. این‌گونه تعمیمهای نویسنده موجب واکنش خواننده می‌شود: «دست بردار»؛ اما شوخی مؤدبانه راهی برای بی‌اثرکردن و فرونشاندن آن است. علاوه بر این با قطع ادامهٔ سیر داستان که چنین قطعاتی بناچار موجب آن می‌شود و تعجیل پوزش خواهانه در از سرگرفتن داستان، باعث خنده می‌شود و فصل را با تأثیر نافذ اندروایی (هول و ولا) به پایان می‌برد.

> خانم دالوُوی گفت که خودش گل می‌خرد. چون وظایف لوسی را معلوم کرده بود. درها را از لولا درمی‌آوردند؛ کارگران رامپل مایر می‌آمدند. و بعد کلریسا دالوُوی اندیشید، چه صبحی ـ درخشان، گویی که برای کودکان کنار ساحل طلوع کرده است.
>
> چه چکاوکی! چه شیرجه‌ای! زیرا هر بار که پنجرهٔ سراسری را، با جیرجیر اندکی، که حالا می‌شنید، چهارتاق کرده بود و در فضای باز بورتن غوطه‌ور شده بود، همیشه همین به نظرش می‌رسید. چقدر تازه و چقدر آرام، ولی البته هوای صبح زود ساکتتر از این بوده است؛ مانند ضربهٔ موج؛ بوسهٔ موج؛ سرد و بزان ولی (برای او که در آن زمان دختر جوان هجده‌ساله‌ای بود) موقر، ایستاده آنجا، کنار پنجرهٔ گشوده، احساس می‌کرد که چیزی هولناک در شرف وقوع است؛ شاهد گلها، درختانی با دودپیچان و کلاغهای افتان و خیزان؛ ایستاده و نگران تا وقتی که پیتر والش گفت، «در میان سبزیها غرق فکری؟» ـ این طور بود؟ ـ «آدم را به گل کلم ترجیح می‌دهم.» ـ این طور بود؟ حتماً این را یک روز صبح، وقت صبحانه که به ایوان رفته بود گفته بود ـ پیتروالش همین روزها از هندوستان برمی‌گشت، ژوئن یا ژوئیه، یادش نبود کی، چون نامه‌هایش بسیار ملال‌آور بود؛ حرفهایش بود که آدم به یاد می‌آورد؛ و وقتی چشمهایش، چاقوی جیبش، لبخندش، بدعنقیش و صدها هزار چیز دیگر کاملاً محو شده بود ـ چقدر عجیب بود! ـ یکی دو حرف مثل این در بارهٔ کلم.
>
> ویرجینیا وولف
> خانم دالوُوی (۱۹۲۵)

سیلان ذهن

«سیلان ذهن» اصطلاحی است که ویلیام جیمزِ روان‌شناس، برادر هنری جیمز رمان‌نویس، برای مشخص‌ساختن جریان بی‌وقفهٔ فکر و احساس در ذهن آدمی وضع کرد. بعدها منتقدان ادبی این اصطلاح را برای توصیف نوعی از ادبیات داستانی امروزین که آثار جیمز جویس و دروتی ریچاردسن و ویرجینیاوولف نمونه‌هایی از آن است، به کار بردند.

البته رمان همیشه نمایش درونسویی از تجربه است. شرح حال‌نویسان رمانهای دفو و نامه‌نگاران رمانهای ریچاردسن بسیار درونگرا بودند. در رمان کلاسیک قرن نوزدهم نمایش شخصیت که موجودی اجتماعی است با تحلیل باطن او آمیخته بود، اما در پایان قرن نوزدهم واقعیت بتدریج در خوداگاه خصوصی و ذهنی که امکان برقراری ارتباط کامل با دیگران را ندارد، قرار گرفت (این تحول در آثار هنری جیمز به چشم می‌خورد.)

در رمان سیلان ذهن، دیگر راویِ ناصح داستانهای سنتی وجود ندارد و روایت (هر چه که هست) بازگوکردن ذهنیات لحظه ـ به ـ لحظهٔ شخصیت اصلی است. ویرجینیاوولف در مقالهٔ «ادبیات داستانی امروزین» که بیانیهٔ آرای اوست، می‌گوید: «یک لحظه از ذهن فردی معمولی را در یک روز عادی بررسی کنید. ذهن خِیل تأثرات ـ تأثرات جزئی و خیالی و گذرا و حک‌شده گویی با فولادی بزنده ـ را دریافت می‌کند. بارش بی‌وقفهٔ ذرات بی‌شمار تأثرات از هر سو ادامه دارد.» ویرجینیا وولف با الهام از اولیس (۱۹۲۲)، نمونه‌ای

از این شیوه، درصدد پی‌گیری تأثیر این ذرات برمی‌آید، هرچند که علاقه‌ای به موضوع این رمان نداشت. (سیلان ذهن جویس، مانند رودخانهٔ لیفی، در بعضی قسمتها گندناک و آکنده از آشغالهای شناور نازیباست).

دو شیوهٔ عمده برای نمایش ذهنیت در ادبیات داستانی منثور وجود دارد: یکی گفت‌وگوی درونی که صدای شخصیت «من» را می‌شنویم که هرچه در ذهنش می‌گذرد بازگو می‌کند. شیوهٔ دیگر، سبک غیرمستقیم آزاد است که سابقهٔ آن دست‌کم به جین‌آستن می‌رسد، اما نویسندگان امروزین نظیر ویرجینیا وولف این شیوه را با مهارت و هنرمندی فزاینده‌ای به کار می‌بردند. این شیوه افکار شخصیت را در قالب نقل‌قول (به روایت سوم‌شخص) نمایش می‌دهد، اما به سیاق کلام و واژگان شخصیت پایبند است و ضمیمه‌هایی مانند «اندیشید» و «فکر کرد» که مناسب سبک رسمی‌تری است حذف می‌کند. این کار موجب می‌شود که خواننده تصور کند نزدیکی صمیمانه‌ای با ذهن شخصیت یافته است، اما نویسنده کاملاً کنار نرفته است.

اولین جملهٔ این رمان ویرجینیا وولف: «خانم دالوُوی گفت که خودش گل می‌خرد.» از زبان نویسنده ـ راوی است، اما راویِ فاقد شخصیت و ناپیدا توضیحی در بارهٔ خانم دالوُوی و علت گل‌خریدنش نمی‌دهد. این رها کردن ناگهانی خواننده در میان زندگی جاری (تدریجاً پی می‌بریم که خانم دالووی اهل لندن و همسر نمایندهٔ پارلمان است و آن شب ضیافتی برپا کرده است) نمونهٔ نمایش «سیلان ذهن» است. جملهٔ بعد بیان افکار درونی شخصیت است، با حذف ضمیمه‌هایی مانند «خانم دالووی اندیشید» و با اشاره به آشنایی خانم دالووی با مستخدمه به علت خواندن او با نام کوچک و نه وظایفش و با اصطلاح محاوره‌ای «وظایف لوسی را معلوم کرده بود» که به سیاق کلام عادی خانم دالووی است. جملهٔ سوم نیز به همین شکل است. جملهٔ چهارم اندکی به سوی شیوهٔ نویسندهٔ دخیل متمایل می‌شود تا نام شخصیت رمان را به ما بگوید: «و بعد کلریسا دالوُوی اندیشید، چه صبحی ـ درخشان، گویی که برای کودکان کنار ساحل طلوع کرده است.»

سپس عبارات کوتاهی می‌آید ـ «چه چکاوکی! چه شیرجه‌ای!» ـ که در ظاهر «گفت‌وگوی درونی» می‌نماید، اما این عبارات، واکنش مستقیم زن بالغی، عازم خریدن گل، در برابر صبح وست مینستر نیست. او هجده‌سالگی خود را که در آن هنگام کودکی خود را به یاد آورده بود، به یاد می‌آورد؛ یا به عبارت دیگر تصویر متداعی «درخشان، گویی که برای کودکان کنار ساحل طلوع کرده است.» به خاطر او می‌آورد که چگونه هرگاه که در هوای صبح تابستانِ بورتن (فرض می‌کنیم خانه‌ای روستایی)، محل دیدار با شخصی به نام پیتروالش (اولین اشاره به سیر داستان) «غوطه‌ور شده بود»، نظیر همین تشبیهات «مانند ضربهٔ موج؛ بوسهٔ موج» به ذهنش متبادر شده بود. واقعیت و خیال، حال و گذشته درهم‌تنیده می‌شوند و در جمله‌های بلند و پرپیچ و خم بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند، هر اندیشه و خاطره‌ای، اندیشه و خاطرهٔ دیگری را برمی‌انگیزد.

ویرجینیا وولف بخشی از کلام شیوای غنایی خود را مخفیانه در سیلان ذهن خانم دالوُوی راه داده است. این جمله‌ها را به‌اول‌شخص تغییر دهید. کمال ساختگی آنها تحمل‌ناپذیر است ـ که بیم دارم «گفت‌وگوی درونی» رمان خیزابها نیز چنین باشد. جویس حق این صناعت را بهتر ادا کرده است و امیدوارم بتوانم آن را نشان بدهم.

گفت‌وگوی درونی

از عنوان رمان **اولیس** اثر جیمز جویس برمی‌آید که در این اثر، شرح روزی نسبتاً عادی، ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴، در دوبلین، تقلید یا کپی هجوآمیز داستان *ادیسه* اثر هومراست. **اولیس** بیشتر از آنکه حماسهٔ قهرمانی باشد، اثری روان‌شناختی و سبک‌شناختی است. زمینهٔ آشنایی ما را با شخصیتهای اصلی اظهارات راوی فراهم نمی‌کند، بلکه ما در افکار خصوصی شخصیتها که در سیلان ذهن بی‌وقفه، خودجوش و خاموش ارائه می‌شود سهیم می‌شویم.

گویی خواننده گوشیهایی بر گوش گذارده است که به مغز شخص دیگری متصل است و به ضبط بی‌پایان تأثرات، افکار، خاطرات و رویاهایی که بر اثر حس جسمانی یا تداعی افکار برانگیخته می‌شود گوش می‌دهد. جویس اولین یا آخرین نویسنده‌ای نبود که شیوهٔ گفت‌وگوی درونی را به کار برد (خود جویس ابداع آن را به نویسندهٔ فرانسوی قرن نوزدهم، ادووآرد دوژاردن نسبت می‌دهد)، اما آن را به کمالی رساند که طرفداران دیگر این شیوه، بجز فاکنر و بکت، در مقایسه با او ناتوان می‌نمایند.

البته استفادهٔ شایسته از صناعت «گفت‌وگوی درونی» دشوار است. این شیوه محتمل است که آهنگ کند و ملال‌آوری را بر روایت تحمیل کند و خواننده با جزئیات کم‌اهمیت کلافه شود. دو چیز جویس را از این پرتگاه دور نگاه می‌دارد، یکی نبوغ خاص او در انتخاب و ترکیب واژه‌هاست که باعث می‌شود عادیترین رویدادها چنان حواس ما را به خود جلب کند که گویی پیشتر با آن مواجه نشده بودیم؛ دیگر تغییر زیرکانهٔ ساخت نحوی کلامش است که گفت‌وگوی درونی را با سبک غیرمستقیم آزاد و توصیف روایی درهم آمیزد.

اولین قطعهٔ انتخابی من در بارهٔ لئوپولد بلوم است که صبح زود از خانه بیرون می‌رود تا برای صبحانهٔ خود قلوهٔ خوک بخرد. در جملهٔ «جلوی در دستش را توی جیب پشت شلوارش برد تا کلید خانه را در آورد.» کار بلوم را از منظر خودش توصیف می‌کند، ولی به لحاظ نحوی تلویحاً به وجود راوی، هرچند فاقد شخصیت، اشاره دارد. «آنجا نبود» گفت‌وگوی درونی است؛ حذف فعل [در متن اصلی] حاکی از کشف آنی و هراس خفیف ناشی از آن است. به یاد می‌آورد که کلید را در جیب شلوار دیگری «جا گذاشته است»، چون اکنون کت و شلوار سیاه به تن دارد و قصد دارد در مراسم تشییع جنازه‌ای که همان روز برگزار می‌شود شرکت کند: «سیب‌زمینی که همراهم هست» در نظر خواننده، بار اوّل حیرت‌آور است: به موقع خود پی می‌بریم که بلوم خرافاتی است و سیب‌زمینی طلسمی است که همه جا با خود می‌برد.

چنین معماهایی به اصالت این شیوه می‌افزاید: نباید انتظار داشته باشیم که سیلان ذهن شخصی دیگر کاملاً شفاف باشد. بلوم تصمیم می‌گیرد که برای برداشتن کلید به اتاقِ خوابش برنگردد، چون غژغژ در گنجه مزاحم همسرش که هنوز خواب است می‌شود ـ نشانه‌ای از سرشت اساساً مهربان او.

جملهٔ درخشان بعدی در تقلید واقعیت، توصیف اینکه بلوم چگونه در خانه را می‌کشد تا تقریباً بسته شود، باز به شیوهٔ روایی است، اما منظر بلوم تداوم می‌یابد تا بخشی از گفت‌وگوی درونی، «اندکی بیشتر»، بی‌آنکه ناهمگون باشد، در آن جای گیرد. فعل زمان گذشتهٔ «بسته شد» آن را از سبک غیرمستقیم آزاد متمایز می‌کند، و به سهولت بار دیگر به گفت‌وگوی درونی برمی‌گردد: «فعلاً خوب‌است تا برگردم.»

نقل قول دوم، که در آن استیون دِدالوس، هنگام قدم‌زدن در کنار ساحل چشمش به دو زن می‌افتد، همان گوناگونی انواع کلام را نشان می‌دهد. اما در حالی که سیر افکار بلوم افعالی، احساساتی و به شیوه‌ای ناپروردهٔ علمی است، سیلان ذهن استیون درونی، شوخ و ادبی است ـ و پی‌گرفتن آن بسیار دشوارتر است. «اَلجی» اشاره‌ای است به اَلجِرنُن سوینبُرن* که دریا را «مادر پرعطوفت باعظمت» می‌نامید؛ «تنبلانه» یا واژهٔ ادبی منسوخی است، یا واژه‌ای جعلی است که استیون تحت تأثیر زندگی بوهمی خود در پاریس وضع می‌کند. صدای خانم مک کیب استیون را وامی‌دارد که تولد خود را با تجسمی تکان‌دهنده به یاد آورد: «یکی از خواهران همجنس او بود که مرا به زور و ضرب جیغ‌کشان به دنیا آورد.» جملهٔ تقلیدی شگفت‌آور دیگری که باعث می‌شود تن لغزندهٔ نوزادی را در میان دستهای قابله حس کنید.

خیالی اندکی مهلک که خانم مک کیب در کیف خود جنینی سقط شده دارد، استیون را به رویای خیالی و پیچیده‌ای می‌اندازد که در آن بند ناف به طناب رمزآمیزی که راهبان به دور کمر خود می‌پیچند تشبیه شده است، و سپس آن را (ذهنش متوجه نکتهٔ دیگری می‌شود، که آن را کامل نمی‌کند) به کابل تلفنی تشبیه می‌کند که همهٔ افراد بشر را از طریق نافشان (او مفالوس، یونانی آن) به مادر اول خود، حوا، پیوند می‌دهد که از طریق آن استیون (که همکارش، باک مولیگان، او را به طور خودمانی کینچ می‌نامد) بلهوسانه تصور می‌کند که خود شمارهٔ تلفن باغ عدن را می‌گیرد.

جویس سراسر **اولیس** را به شکل سیلان ذهن ننوشت، بلکه به رئالیسم روان‌شناختی تا حد ممکن توجه داشت. در فصلهای بعدی رمانش به انواع گوناگون سبک‌پردازی و هجو و نقیضه روی آورد، اما رمان را با گفت‌وگوی درونی مُولی بلوم، بیست هزار کلمه و دو نقطه در میان آنها، که مشهورترین این نوع گفت‌وگوهاست، به پایان می‌برد.

یادداشت:

*Algernon Swinburne، شاعر انگلیسی.

> جلوی در دستش را توی جیب پشت شلوارش برد تا کلید خانه را درآورد. آنجا نبود. توی جیب آن شلوارم جا گذاشته‌ام. باید برش دارم. سیب‌زمینی که همراهم هست. گنجهٔ غژغژی. بیخود مزاحمش نشوم. آن دفعه توی خواب غلت زد. در سرسرا را خیلی آهسته پشت سر خود کشید، اندکی بیشتر، تا تختهٔ پای در آرام روی پاشنهٔ در قرار گرفت، در پیش شد. مثل اینکه بسته شد. فعلاً خوب است تا برگردم.
>
> به سمت دیگر خیابان که آفتاب بود رفت، مواظب بود که پایش را روی دریچهٔ لق زیرزمین خانهٔ شمارهٔ ۷۵ نگذارد... به گمانم امروز هوا گرم بشود. بخصوص با این لباسهای سیاه، گرما بیشتر حس می‌شود. رنگ سیاه حرارت را هدایت می‌کند، منعکس می‌کند (یا منکسر می‌کند؟)، اما با آن کت و شلوار روشن که نمی‌توانم بروم. پیک‌نیک که نیست.

> از پله‌های کوچهٔ لی‌هی با احتیاط پایین آمدند، Frauenzimmer [پتیاره‌خانم]: بی‌حال از شیب ساحل پایین رفتند. پاهای پهنشان را که کج می‌گذاشتند در شن پر لای و لجن فرو می‌رفت. مانند من، مانند اَلجی، روان به سوی مادر قادر ما. شمارهٔ یک کیف قابلگیش را تنبلانه تاب می‌داد، چتر تابستانی آن یکی در شن ساحل فرو می‌رفت. از محدودهٔ بی‌عوارض آمده بودند تا روز را در بیرون بگذرانند. بانو فلورانس مک کیب، بیوهٔ یادگار مرحوم مغفور، پتک مک کیب، ساکن خیابان براید. یکی از خواهران همجنس او بود که مرا به زور و ضرب جیغ‌کشان به دنیا آورد. آفرینش از کتم عدم. در آن کیف چه دارد؟ جنینی سقط شده با بند نافی آویزان و پوشیده در پارچه‌ای قرمزرنگ. بندهایی که حلقه‌حلقه به گذشته می‌پیوندد، کابلی درهم پیچیده همه از گوشت تن. این است حکمت وجود راهبان عارف. آیا چون ایزدان خواهی بود؟ به او مفالوس خود بنگر. الو. کینچ هستم. ایدن ویل را به من بدهید. الف، آلفا: صفر، صفر، یک.
>
> جیمز جویس
> اولیس (۱۹۲۲)