

مجله زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال ششم - بهار و تابستان ۱۳۸۷

بررسی روایت در بوف کور هدایت

دکتر محمد علی محمودی*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

به واسطه ی وجود برخی شباهت ها میان روایت بوف کور و شیوه ی جریان سیال ذهن و به خصوص به دلیل وجود گونه ای از تک گویی در این رمان ، ممکن است تصور شود- چنان که برخی تصور کرده اند- که این رمان یک رمان جریان سیال ذهن است. هدف ما در این مقاله معرفی شیوه ی جریان سیال ذهن و تک گویی درونی و بررسی رمان بوف کور براساس معیارهای آن بوده است. بر مبنای ویژگی های مشترکی که در رمان های معروف جریان سیال ذهن دیده می شود و نیز براساس تعاریفی که صاحب نظران بر جسته برای این شیوه ارائه کرده اند، تلاش کرده ایم تا در تعریفی دقیق، شاخصه هایی را برای این گونه از رمان شناسایی کنیم که رمان جریان سیال ذهن را از غیر آن جدا می کند. سپس براساس این معیارها به بررسی رمان بوف کور پرداخته ایم تا روشن شود که این رمان به شیوه ی جریان سیال ذهن نوشته نشده است .

واژگان کلیدی: بوف کور، جریان سیال ذهن، تک گویی درونی، لایه ی پیش گفتاری ذهن، روایت.

* Email: mahmoodi@hamoon.usb.ac.ir

تاریخ پذیرش: ۸۷/۵/۲۰

تاریخ دریافت: ۸۷/۳/۱۴

مقدمه

در میان موضوعات مختلف مربوط به داستان نویسی در ایران، یکی از معدود مواردی که بر سر آن اجماع و اتفاق نظر وجود دارد و کمتر کسی در آن شک می کند، این است که بوف کور صادق هدایت نخستین رمان مدرن فارسی است. وقتی هدایت بوف کور را در سال ۱۳۱۵ در هند و تنها در پنجاه نسخه آن هم به صورت پلی کپی منتشر کرد، هنوز سال های زیادی از شکل گیری داستان نویسی نوین در ایران نمی گذشت. کمتر از ۱۵ سال بود که جمال زاده یکی بود، یکی نبود را منتشر کرده بود؛ هم خود او و هم دیگران در طول این سال ها به کار خلق آثاری به همان شیوه و با مضامین تاریخی یا اجتماعی مشغول بودند، اما یکباره در همین سال های آغازین، بوف کور با موضوعی متفاوت، تکنیکی مدرن و شیوه ای نامألوف ظاهر می شود. اگر بر این مطلب گفته ی و نسان مونتئی (Vincent Monteil) را بیفزاییم که تاریخ نوشتن بوف کور را سال ۱۹۳۰ ذکر کرده است، موضوع از این هم جالب توجه تر می گردد (شمیسا، ۱۳۷۹: ۱۹). می دانیم که هدایت سال های بین ۱۳۰۵ تا ۱۳۰۹ را در فرانسه بوده است. بنابراین روایت فوق اگر آخرین سال حضور او در پاریس را سال نوشتن بوف کور بدانیم، حتی به اندازه ی یک دهه از نشر اولین داستان های نوین فارسی فاصله پیدا نمی کند. بنابراین طبیعی است اگر پرسیده شود که چگونه است که رمان فارسی در همان دهه ی اول ظهور با این پدیده ی بزرگ تاریخ داستان نویسی خود مواجه می شود؟

در بررسی موضوع، علاوه بر مسائلی چون نبوغ ذاتی نویسنده، ویژگی های شخصیتی و دیدگاههای فلسفی او، آشنایی او با ادبیات مغرب زمین و صناعات نوین داستان نویسی، آشنایی او با فرهنگ و ادب کهن ایرانی به خصوص عرفان و اساطیر و ...، نباید اوضاع سیاسی و اجتماعی عصر او را از نظر دور داشت.

هدایت، نویسنده ی عصر شکست است. نهضت مشروطه که نویسندگان و روشنفکران به آن چشم امید بسته بودند، شکست خورده و جای خود را به استبداد سیاه رضاخانی داده است. همه ی تلاش ها نقش بر آب شده و از سوی دیگر جهل و خرافه پرستی عامه آب به آسیاب

استبداد می ریزد و هر گونه روزنه ی امیدی را به روی روشنفکر درد آشنا می بندد. هنرمند متجدد دیگر نمی تواند همچون روشن فکر اصلاح طلب عصر مشروطه رمان تاریخی بنویسد و به تحریک افکار عمومی دل خوش کند و یا چون اسلاف نزدیک خود در رمان های منتقدانه ی اجتماعی به شرح آلام و مصایب زندگی پردازد.

«با مسلط شدن و پیچیده تر شدن استبداد حاکم، که تحمل هیچ نوع انتقادی را ندارد، روشنفکر ایرانی - که شکست انقلاب مشروطه را نیز پشت سر دارد - حساس تر شده است و چون جایگاه اجتماعی خود را نمی یابد به درون رانده می شود. روشنفکر مدرن و اندیشمند، در جامعه ی آیینی و استبداد زده مطرود و لعنت شده است. گرفتار بحرانی درونی است» (میر عابدینی، ۱۳۸۰: ۹۷).

هدایت در بوف کور به شرح رؤیاهای خود می پردازد و به تعبیر دیگر بر بستر کاغذ خواب می بیند. رؤیاهایی غریب که ژرفای ناخودآگاه او را به نمایش می گذارند، فضایی مبهم و پیچیده که در آن هر لحظه آدم های رؤیایش همچون شیخ ظاهر و محو می شوند و در تحولی مدام به هم تبدیل شده و از هم فاصله می گیرند. فضایی که دیگر در آن هیچ چیزی قابل اطمینان نیست. سایه ای از شک و تردید همه چیز را فرا می گیرد: «آیا آنچه که حس می کنم، می بینم و می سنجم سرتاسر موهوم نیست که با حقیقت خیلی فرق دارد؟» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۱). هنرمند که به هیچ چیز این دنیا اطمینان ندارد، تردید خود را بر تمامی فضای رؤیایی داستان می افشاند: «در هر صورت من به هیچ چیز اطمینان ندارم. من از بس چیزهای متناقض دیده و حرف های جور به جور شنیده ام و از بس که دید چشم هایم روی سطح اشیاء مختلف ساییده شده - این قشر نازک و سختی که روح پشت آن پنهان است، حالا هیچ چیز را باور نمی کنم - به ثقل و ثبوت اشیاء، به حقایق آشکار و روشن همین الان هم شک دارم - نمی دانم اگر انگشتانم را به هاون سنگی گوشه ی حیاطمان بزنم و از او بپرسم: آیا ثابت و محکم هستی در صورت جواب مثبت باید حرف او را باور بکنم یا نه» (همان: ۷۰).

از سوی دیگر چنان که قبلاً گفتیم هدایت سال‌های بسیار مهم و سرنوشت‌ساز پس از جنگ جهانی اول را در فرانسه می‌گذراند و از این طریق در بطن تحولات عظیمی قرار می‌گیرد که اندیشه‌های بشر و فرهنگ و تمدن او را دچار دگرگونی‌های اساسی می‌کنند.

چشم‌انداز هنر در این سال‌ها، دنیای امپریالیسم عصر جدید، جنگ و خشونت، اردوگاه‌های کار اجباری، فقر، بی‌عدالتی، آوارگی و روان‌رنجور توده‌ی مردم است؛ آن‌هم با چنان شدت و وسعتی که در تجربه‌ی تاریخی بشر بی‌سابقه است. دوره‌ای که دیگر تمامی نقاب‌های متظاهرانه و حاکی از حسن رفتار، از صورت‌ها برگرفته شده است.

روح تشویش و عصیان و اعتقاد به ناپایداری همه چیز، البته در کنار نهضت‌های فکری و به ویژه ظهور نظریات نو در حوزه‌ی روان‌شناسی، بزرگترین دلیل ظهور و افول پیاپی مکتب‌های هنری و ادبی در این عصر بود. در طول دو دهه‌ی آخر قرن نوزدهم و سه دهه‌ی اول قرن بیستم دهها نهضت و مکتب هنری ظاهر و همچون شهابی سوزان در فضای تیره‌ی عصر اضطراب محو گشتند. نهضت‌هایی که شاید بتوان گفت فصل مشترک تمامی آنها عصیان و اضطراب و بی‌قراری بود.

تمامی این تحولات احساس فروپاشی فرهنگ سنتی را در میان متفکران این عصر تشدید می‌کرد و این احساس، لزوم ساختن هنری نو را به آنان گوشزد می‌نمود. لزوم نوسازی هنر از نیاز فطری بشر به پیش رفتن سرچشمه می‌گرفت. جستجو برای یافتن راهی نو از طریق کسب تجربه‌های مدرن. نوسازی هنری می‌بایست با انهدام تمامی نهادهای کهن صورت می‌گرفت؛ همه چیز باید دگرگون می‌شد.

مدرنیسم، این پدیده‌ی بزرگ فکری بشر در قرن بیستم، حاصل تمامی اندیشه‌ها و تلاش‌هایی است که در راه این نوسازی فکری و هنری صورت گرفت. در دهه‌ی اول قرن بیستم واژه‌های «نو» و «مدرن» در همه جا شنیده می‌شد. صفت مدرن که روح نو‌گرای بشر اروپایی را در این سال‌ها تسخیر کرده بود، به سرعت حیطة خود را توسعه می‌بخشید. همگان به

مدرنیسم به عنوان جنبش جهانی نوینی می‌نگریستند که بر همه جا از شرق تا غرب عالم پرتو افکننده بود.

احساس نومیدی و بی‌اعتمادی هنرمند نسبت به جهان خارج باعث می‌شود تا به درون خود پناه برده و تلاش کند تا در این سیر درونی زوایای این عالم ناشناخته را کشف کند. سفر انسان به ژرفای درون خویش و مشاهدات او در دنیای پر رمز و راز درون و گشت و گذار در عرصه‌ی شگفت‌هیجان و احساس، سابقه‌ای کهن دارد، اما هنرمندان اروپایی تا عصر رمانتیسم، یعنی تا حدود اواسط قرن نوزدهم، درباره‌ی استعداد رؤیاپرداز و ناهشیار وجود شاعر آگاهی عمیقی نداشتند. از این هنگام به بعد و به ویژه در دهه‌های آخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، دانشمندان، فلاسفه و هنرمندان، هر کدام به طریقی سعی می‌کنند تا راهی به این دنیای پیچیده پیدا کرده و آن را برای دیگران گزارش کنند.

منتقدان ادبی نیز که اینک با نوعی از آثار ادبی مواجه شده بودند که در آنها هنرمند عمیقاً متوجه و تحت تأثیر دنیای درون خود بوده است، تلاش می‌کردند تا قوانینی را که در سرشت انسان به سرودن شعر می‌انجامد، کشف نمایند.

سال‌های بین جنگ جهانی اول (۱۹۱۴) و دوم (۱۹۳۹)، عصر شکوفایی هنر مدرن بود. بزرگترین آثار هنری مدرن در شاخه‌های مختلف در این دوره خلق شدند. این آثار روح تازه‌ای را در هنر و ادبیات به نمایش می‌گذاشتند. روحی که هم بلند پروازی‌های بی‌شمار ادبی و هم نومیدی‌نگران‌کننده‌ی مدرن را در برداشت. در این عصر «سوررئالیسم» و «شعر آزاد» در نظم، «اکسپرسیونیسم» در تناتر و «جریان سیال ذهن» در رمان شیوه‌های معتبر و قابل توجه محسوب می‌شدند. هنرمندان با تجربه‌ی تکنیک‌های جدید زیبایی‌شناسی شناخت خود را از جهان مدرن ارائه می‌نمودند.

صادق هدایت که درست در همین سال‌های پر آشوب در فرانسه به سر می‌برد به پشتوانه‌ی استعداد و قریحه‌ی خداداد و آشنایی با فرهنگ و جامعه‌ی ایرانی به مجموعه‌ای از آلام کهن جامعه‌ی سنتی، خرافی و عقب مانده‌ی ایران آن روز و دردهای نوی جامعه‌ی مدرن اروپا

تبدیل می شود و به پشتوانه ی آشنایی با تکنیک های مدرن داستان نویسی، در بازگشت به ایران می خواهد تمامی این درد و اندوه را در قالب یک رمان روایت کند و این گونه است که بوف کور به عنوان اولین رمان مدرن ایران پدید می آید.

شیوه ی نا مانوس هدایت در روایت بوف کور موجب می شود تا بعدها که جامعه ی ایرانی و کارشناسان ادبی با شیوه های مدرن داستان نویسی و به خصوص رمان جریان سیال ذهن آشنا می شوند، برخی از آنها تصورکنند که این رمان به شیوه ی جریان سیال ذهن نوشته شده است. به منظور بررسی این موضوع ابتدا به معرفی این شیوه و تکنیک های مورد استفاده در آن به ویژه تک گویی درونی پرداخته و سپس روایت بوف کور را بر اساس معیار های شیوه ی سیال ذهن مورد مطالعه قرار خواهیم داد.

جریان سیال ذهن

اصطلاح جریان سیال ذهن (Stream Of Consciousness) از ابداعات ویلیام جیمز (William James) فیلسوف و روان شناس شهیر آمریکایی (۱۹۱۰-۱۸۴۲م) است. او برای نخستین بار این اصطلاح را در کتاب اصول روان شناسی (Principles Of Psychology) که در سال ۱۸۹۰ نوشته است، به کار برد.

ویلیام جیمز برای ساختن عبارتی که بتواند منظورش را دقیقاً چنان که او می اندیشد، برساند و با دانش عمومی نیز متناسب باشد، دقت زیادی به خرج داد. او استعاره ی «جریان سیال ذهن» را پس از رد عبارات «سلسله ی فکر» (Chain Of thought) و «رشته ی فکر» (Train of thought) برگزید. از نظر او این هر دو عبارت بیش از حد گویای مفهوم پیوستگی اندیشه بودند. به اعتقاد او رودخانه یا نهر (Stream) استعاراتی هستند که به طبعی ترین نحو این روند را توصیف می کنند» (ایدل، ۱۳۷۴ : ۷۱).

به نظر او آگاهی ترکیبی از تجربیات مستمرّ ماست. همه ی چیزهایی را که در طول عمر خود تجربه کرده ایم و یا به تدریج تجربه می کنیم، آگاهی ما را شکل می دهد. هر اندیشه ی ما جزئی از یک آگاهی شخصی و هر لحظه در حال دگرگونی و تغییر است.

«هرگز هیچ اندیشه ای نمی تواند هنگام بازگشت به ذهن عیناً دارای صورت پیشین خود باشد. شکل مجدّد آن برخوردار از تازگی تجدید و زمینه ی جدیدی است که دگر بار در آن پدیدار گشته است. تجربه هر لحظه ما را به قالبی نو در می آورد و واکنش ذهنی ما نسبت به هر چیز خاص در واقع نتیجه ی تجربه ای است که از تمامی دنیا تا آن تاریخ داریم» (همان: ۲۶).

طبیعی است که با چنین وصفی از حالت سیال و فرار اندیشه، تسخیر و توقّف آن برای آزمایش و نمایش عینی حالات ذهنی امری بسیار دشوار و حتّی ناشدنی به نظر می رسد.

ویلیام جیمز در توصیف این سیلان اندیشه و حالت فرار آن با ارائه ی تشبیه هایی گویا و محسوس چنین می گوید: «هجوم اندیشه آنچنان پر شتاب است که تقریباً همواره پیش از آنکه بتوانیم آن را متوقّف سازیم به انتها رسیده ایم. یا اگر در پی این هدف به قدر کافی فرز باشیم و موفق به بازداشتن آن گردیم، اندیشه بی درنگ تغییر ماهیت می دهد. همچنان که یک برف ریزه آن گاه که در دستی گرم قرار می گیرد کیفیت بلورین خود را از دست می دهد و به شکل یک قطره در می آید، ما نیز در می یابیم که به جای درک احساس رابطه ای در حرکت به سوی هدف نهایی خودش، به چیزی مستقل دست یافته ایم. معمولاً آخرین کلامی که ادا می کردیم، و چون آن کلام در حال سکون شکل گرفته شده است، خاصیت ویژه، گرایش و مفهوم خاص آن در جمله کاملاً ناپدید گشته است. در این موارد، کوشش بر تجزیه و تحلیل استوار بر درون نگری در واقع به سان آن است که بخواهیم فرفره ای چرخان را برای درک چگونگی حرکت آن با دست نگاه داریم، یا چراغ گاز را آنچنان سریع روشن کنیم که بتوانیم شکل تاریکی را ببینیم» (همان: ۲۷).

جیمز با ارائه ی این توصیف حیرت انگیز از سیلان اندیشه، این مطلب را نیز به خوبی روشن می کند که کار نویسنده برای نمایش عینی جریان سیال ذهن شخصیت هایش چقدر دشوار است.

طبیعی است که خواننده ی این سطور خواهد پرسید که آیا با توجه به گفته های جیمز، اساساً راهی برای نمایش اندیشه های سیال وجود دارد. مگر نه این است که هر گاه نویسنده بخواهد بر هزار توی ذهن شخصیت نوری بتاباند تا ظلمت را نشان دهد، حاصلی جز روشنائی نخواهد دید؟

رمان جریان سیال ذهن

با توجه به مطالبی که در مورد جریان سیال ذهن گفته شد، می توان چنین نتیجه گرفت که در رمان جریان سیال ذهن، نویسنده تلاش می کند که با ثبت و ضبط تمامی حالات جزر و مد ذهن شخصیت های داستان، افکار و عواطف آنها را به طور مستقیم از ذهنشان به سوی ما جاری کند و ما را رویاروی تجربه ی ذهنی آنها قرار دهد.

چنان که گفتیم، اصطلاح جریان سیال ذهن را ویلیام جیمز برای تبیین نظریات روان شناسی خود ساخت. به اعتقاد او اندیشه ها، احساسات و خاطرات ما خارج از دایره ی آگاهی اولیه قرار دارند و به صورت منظم بر ما ظاهر نمی شوند.

به نظر رابرت هامفری (Robert Humphrey) «رمان مبتنی بر جریان سیال ذهن را می توان به سهولت از روی موضوع آن تشخیص داد، نه از روی تم یا هدف یا تکنیک آن. بنابراین رمانی که از شیوه ی جریان سیال ذهن استفاده می کند، پس از تحلیل معلوم می شود که موضوع - اساسی آن، آگاهی یک یا چند شخصیت آن است. به عبارت دیگر، آگاهی حکم پرده ای را دارد که موضوع این قبیل رمان ها روی آن نشان داده می شود» (Humphrey, 1962 : P.2) در تصویر خویش از «آگاهی» باید دقت داشته باشیم که آن را با کلماتی چون «هوش» یا «حافظه» که ناظر

بر فعالیت های ذهنی محدودتری هستند، اشتباه نکنیم. منظور از آگاهی در این بحث کل روندهای ذهنی و لایه های مختلف آن است. البته تا آن جا که به حوزه ی ادبیات و نقد ادبی مربوط می شود، طبقه بندی سطوح مختلف آگاهی فایده ی چندانی ندارد، چرا که برای طبقه بندی آگاهی ناگزیر به پاسخ گویی به سؤالاتی متفاوتی یا در رابطه با مفاهیم روان شناسی خواهیم شد. در حالی که روان شناسان در این خصوص پاسخ های قانع کننده ای نداده اند. بنابراین به نظر می رسد برای تحلیل رمان های جریان سیال ذهن بهتر است که این فرض را بپذیریم که آگاهی دارای سطوح متعددی است. پایین ترین سطح آگاهی چیزی بالاتر از فراموشی و بالاترین سطح آگاهی همان است که با ارتباط کلامی ارائه می شود. می توان به جای صفات پایین و بالا از صفات تاریک و روشن نیز استفاده کرد تا درجات آگاهی از نظر میزان نظم یافتگی عقلانی مشخص شود. در هر حال آنچه مشخص است این است که آگاهی در یک نگاه کلی دو سطح پیش گفتار و گفتاری دارد که تمایز میان آن دو کاملاً آشکار است.

سطح گفتاری آگاهی که می توان آن را حوزه ی تفکر منطقی خواند متضمن مبنای ارتباطی است. طبیعی است که وقتی انسان قصد ارتباط کلامی، اعم از شفاهی یا مکتوب دارد، اندیشه های خود را از جهات مختلف نظم می بخشد. از میان انبوه افکار، دقیقاً آنچه را که متناسب با موضوع می داند، انتخاب می کند؛ آنها را بر مبنای نظم زمانی که مناسب می داند مرتب می کند؛ تلاش می کند تا اندیشه هایش را بر یک نظام منطقی استوار کند؛ برخی مطالب را اگر چه ممکن است به نظرش مفید و متناسب با موضوع باشند، به دلایل اخلاقی، امنیتی، عرفی و ملاحظات دیگر حذف و سانسور می کند و در نهایت مفاهیم را به حلیه ی کلام آراسته می سازد و بر مبنای دانش صرفی و نحوی خودش نظم دستوری می بخشد، اما در لایه های پیش از گفتار هرگز چنین نظم و انسجامی وجود ندارد. افکار، خاطرات، عواطف و تداعی معانی ای که در لایه ی پیش از گفتار آگاهی قرار دارند، اولاً مبنای ارتباطی ندارند و به قصد انتقال ظاهر نمی شوند و ثانیاً در ظهور خود در عرصه ی آگاهی از هیچ نظمی تبعیت نمی کنند.

مطلقاً کنترل نمی شوند؛ نظم و ترتیب زمانی و مکانی ندارند؛ سانسور نمی شوند و طبعاً بر نظام دستور زبان استوار نیستند.

این تفاوت های بارز و عمده در میان سطوح مختلف آگاهی در تشخیص و تحلیل درست ما از رمان های جریان سیال ذهن بسیار مهم و اساسی هستند. می توان در مقام تشبیه، آگاهی را به کوه یخ شناور در آب مانند کرد که لایه ی پیش از گفتار، همان بخش عظیم این کوه است که در زیر سطح آب قرار دارد. وجه ممیزه ی /رمان جریان سیال ذهن از سایر انواع رمان ها این است که رمان سیال ذهن با لایه ی پیش از گفتار آگاهی سر و کار دارد.

«تکنیک جریان سیال ذهن، در هر حال، تلاش می کند تا ذهنیات عمیق و ماقبل لایه ی آگاه را پیش از آن که ذهن عواطف و احساسات را سازمان دهی کند، به تصویر کشد. در نتیجه، باز سازی جریان سیال ذهن، همواره فاقد وحدت، پیوستگی و گزینش ذهنیات، تحت نظارت فکر است» (Encarta online Encyclopedia, 2008).

رابرت هامفری نیز با تعبیری نظیر این، می گوید:

«رمان جریان سیال ذهن را می توان نوعی رمان دانست که در آن تأکید اساسی بر کند و کاو در سطوح پیش گفتار آگاهی با هدف نشان دادن وجود ذهنی و روانی شخصیت داستان است» (Humphrey, 1962 : P.4).

چنان که گفتیم حوادث این گونه رمان ها را اندیشه ها و خاطرات فرار و سیال لایه ی پیش گفتاری ذهن تشکیل می دهند. نویسنده در این گونه رمان ها با ذهنیات آدم رمان سروکار دارد «تکه هایی از خاطرات درهم و فرار او را که به زمان های دور تعلق دارد، می گیرد. آن خاطرات پادرگریز را که در زمانی کوتاه به ذهن او هجوم می آورند، در کنار هم می چیند. از این رو توالی منظم زمانی در این گونه رمان ها به هم می خورد. دورترین واقعه در کنار واقعه ای عینی قرار می گیرد و یا دو خاطره ی جدا از یکدیگر دوش به دوش هم و با فشار، به ذهن آدم رمان هجوم می آورند. گویا آن خاطرات و تخیلات کاشی های معرفتند که در کنار هم قرار گرفته اند تا دنیایی از رنگ و احساس به وجود آورند» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۲۱۲).

همین ویژگی رمان جریان سیال ذهن یعنی شکل گیری آن بر مبنای فرایندهای ذهنی در لایه‌ی پیش از گفتار، این گونه را از سایر رمان های روان شناختی جدا می کند. اگر چه بسیاری از منتقدین اصطلاحات «رمان روان شناختی» و «رمان سیال ذهن» را یکی دانسته و آنها را به جای هم به کار برده اند، تردیدی نیست که همه ی رمان های روان شناختی به شیوه ی سیال ذهن نوشته نشده اند.

در رمان روان شناختی، اگر هم نقیبی به ژرفای آگاهی شخصیت زده می شود، آگاهانه و عمدی است تا از این طریق خاطرات او فراخوانده شود. به این دلیل است که به رغم نظر ایدل که رمان در جستجوی زمان از دست رفته اثر عظیم مارسل پروست (Marcel Proust) را در شمار رمان های سیال ذهن مورد بحث قرار می دهد، منتقدان دیگری این رمان را رمان روان شناختی اما نه به شیوه ی جریان سیال ذهن محسوب می کنند.

«به طور کلی اکثر رمان های روان شناختی ، همچون آثار هنری جیمز جریان خودآگاه و هوشیاری منظم را بیان می کنند و یا مانند رمان های مارسل پروست سیر حافظه را که به وسیله ی تداعی به خاطر آورده می شود، گزارش می دهند، اما رمان های جریان سیال ذهن، به طور کلی- مرکز توجه را بر لایه‌ی صامت و سطح پیش گفتار ذهن قرار می دهند» (Steinberg , 1979: P.6).

رابرت هامفری در همین خصوص می گوید: «مارسل پروست رمان مدرن کلاسیکی نوشته که اغلب آن را نمونه ی رمان های جریان سیال ذهن می دانند، اما رمان در جستجوی زمان از دست رفته فقط با جنبه ی یادآوری سر و کار دارد. پروست عمداً گذشته را باز آفرینی می کند تا بتواند ارتباط برقرار کند. پس رمان او در ردیف رمان های جریان سیال ذهن قرار نمی گیرد» (Humphrey , 1962 : P.5).

اکنون که دانستیم نویسنده ی رمان جریان سیال ذهن تلاش می کند تا سیلان اندیشه ها و خاطرات شخصیت ها را به صورت مستقیم به نمایش بگذارد، با توجه به تصویری که ویلیام جیمز از تسخیر ناپذیری این خاطرات ارائه کرد و آن را از قبیل تلاش کسی دانست که برای دیدن تاریکی، چراغ روشن کند، این سؤال پیش می آید که پس چگونه نویسنده می تواند این

خاطرات فرار را مهارزده و به نمایش بگذارد؟ چگونه می تواند در داستان، درک آنی خود را از دنیای پیرامون به نمایش بگذارد، در حالی که همزمان انبوه تأثرات مستقیم ذهنی و حواشی و هاله های اندیشه های آگاه و ناآگاه را نیز دریافت می کند؟ این موضوعی است که ذهن نویسندگان قرن نوزدهم را به خود مشغول کرده بود و حتی بزرگانی چون بالزاک (Balzac) و داستایفسکی (Dostoevskii) هم در مورد دشواری های آن سخن گفته بودند.

داستایفسکی مشکل را در نمایش اندیشه های پیش از گفتار چنین بیان کرده است: «به خوبی می دانیم که گاه رشته هایی تمام و کمال از اندیشه در آن واحد از مغز ما می گذرند. اندیشه هایی که به درک های حسی می مانند که هنوز به کلام انسان، چه رسد به زبان ادب، برگردانده نشده اند، ولی ما می کوشیم تا درک های حسی قهرمانان را به تفسیر در آوریم و دست کم جان کلام، یعنی آنچه را که در میان آنها از همه اساسی تر و به واقعیت نزدیکتر است، تقدیم خواننده کنیم. چون بسیاری از درک های حسی ما آن گاه که به زبان معمول برگردانده می شوند، کاملاً غیر واقعی به نظر می رسند. به این دلیل است که این احساس ها هرگز به بیان در نمی آیند، اگر چه همه کس دستخوش آنها شده است» (ایدل، ۱۳۷۴: ۲۶).

طبیعی است که هر گاه با این دید به موضوع نگاه کنیم، هیچ راهی برای توقف و ثبت و ضبط موج گسترده ی خاطراتی که به ذهن هجوم می آورند، نخواهیم یافت و حتی اگر هم موفق شویم آنها را متوقف و ثبت کنیم، حاصل کار چنان که ویلیام جیمز و داستایفسکی گفته اند، چیزی تغییر یافته و غیر واقعی خواهد بود. همچون برفی که درست، حالت بلوری خود را از دست داده باشد. بنابراین برای بالزاک و داستایفسکی راهی جز این وجود نداشت که نسبت به گزارش چکیده ای از مهمترین اندیشه های شخصیت های خود و ترجمه و محبوس کردن احساسات پا در گریز آنها در قالب کلمات اقدام کنند. این راز بزرگ رمان جریان سیال ذهن است که می توانست این مشکل را حل کند: «چیزی که آنان در آن زمان نمی توانستند به حساب آورند این بود که هنرمند بتواند برای ما این انگاره را خلق کند که در درون ذهن شخصیت جای داریم» (همان: ۲۹).

به این ترتیب نویسنده به جای این که تلاش کند سیل اندیشه ها و خاطرات شخصیت را به غربال کشیده و برای ما گزارش کند، تلاش می کند تا فضای ذهن شخصیت را برای خواننده ی خود تسخیر کند و ما را به همراه خود برای مشاهده ی فرایندهای ذهنی آدم داستانش به درون ذهن او ببرد. «نویسندگانی که شیوه ی جریان سیال ذهن را مورد استفاده قرار می دهند تلاش می کنند تا برای ما این تصوّر را به وجود آورند که در حال استراق سمع طغیان احساسات و ذهنیات سانسور نشده ی غیر منطقی، در ذهن شخصیت هستیم، پیش از آن که شخصیت آن احساسات و اندیشه ها را در قالب طرحی که واجد ارتباط منطقی باشد تنظیم کند» (Harmon & Holman, Woolf Seminar, 2000).

نویسنده ای که موفق به ایجاد این انگاره در ما می شود، به ما امکان می دهد که همراه با شخصیت زندگی کنیم؛ در فضای ذهن او بیندیشیم؛ تخیل کنیم و تحت تأثیر عواطف و احساسات قرار بگیریم. به این ترتیب در گونه های موفق این رمان، خواننده، خود تبدیل به نویسنده می شود.

نا گفته پیداست که تحقق این انگاره به همین سادگی که بر زبان می آید، امکان پذیر نیست و نویسنده باید تلاش گسترده و دقیقی را مصرف دارد. شرط اول برای تحقق این انگاره این است که نویسنده ی هنرمند باید علی رغم این که هر لحظه در حال خلق انگاره و تلاش برای حفظ تداوم آن است، پای خود را از عرصه ی داستان خارج ساخته و به چشم خواننده نیاید و مهمتر از آن این که در اقدامی که غیر ممکن به نظر می آید، باید خود را از شخصیت داستانش نیز جدا سازد و ترتیبی دهد تا اندیشه های شخصیت خود به خود و بدون دخالت نویسنده به عنوان قصه گو به صدا در آیند. نویسنده باید بندنافی را که بین او و اثرش ارتباط برقرار می کند، ببرد. گوستاو فلوبر (Gustave Flaubert) در خصوص ارتباط بین هنرمند و اثرش گفته است: «وجود هنرمند در اثرش باید چون وجود خدا در آفرینش باشد، نادیده و قادر متعال، بگذارید وجودش همه جا حس گردد ولی به چشم نیاید» (ایدل، ۱۳۷۴: ۳۲).

از طرف دیگر، همین نمایش مستقیم سیلان ذهن ویژگی دیگری را در رمان های جریان سیال ذهن موجب می شود و آن اغتشاش در نظام دستوری کلام است. می دانیم که اندیشه ها و خاطرات در لایه ی پیش از گفتار ذهن از نظم و ساخت دستور زبان تبعیت نمی کنند، به این جهت که قصدی برای بیان آنها وجود ندارد. از طرف دیگر چون نویسنده ی رمان جریان سیال ذهن می خواهد این خاطرات را مستقیماً عرضه کند، به همان شکل طبیعی که در ذهن شخصیت وجود دارند، به نمایش در می آیند و نویسنده تلاشی برای اصلاح و انطباق آنها با قواعد دستور زبان اعمال نمی کند. البته این ویژگی بیشتر در یکی از شگردهای مورد استفاده در رمان جریان سیال ذهن، یعنی «گفتگوی درونی» یا «تک گویی درونی» ظهور پیدا می کند. «مشخصه ی داستان هایی که از شیوه گفتگوی درونی استفاده می کنند، اغتشاش در نظام زمان و مکان و توالی منطقی حوادث و نظم و ترتیب دستوری زبان است» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۷۴).

تک گویی درونی (Interior Monologue):

تک گویی درونی که بعضی آن را به گفتگوی درونی و بعضی به گفتار درونی ترجمه کرده اند، در حقیقت تکنیکی است در روایت داستان که به وسیله ی آن جریان ذهنیات شخصیت چنان که بر ذهن او جاری می گردد، برای خواننده توصیف و نمایانده می شود. نمایشی است از روندهای ذهنی شخصیت در لایه ی پیش گفتاری ذهن او که هیچ گونه مخاطبی اعم از حقیقی یا فرضی برای آن تصور نمی شود.

تک گویی درونی در حقیقت پدیده ای است قرن بیستمی که به تبع ضرورت های جدید داستان نویسی ظهور کرد. ضرورتی که گرایش گسترده ی نویسندگان به دنیای درون به وجود آورده بود، ایجاب می کرد تا نویسنده از صحنه ی روایت داستان خارج شده و رشته ی سخن را به خود شخصیت بسپارد تا تمامی جذر و مدّ ذهن او مستقیماً به نمایش گذاشته شود.

شاید به دلیل همین وحدت حوزه ی عمل است که در ابتدا بسیاری از منتقدان، تک گویی درونی را با شیوه ی جریان سیال ذهن مترادف دانسته و این دو اصطلاح را به جای هم به کار می بردند. این درست است که عبارت تک گویی درونی نسبت به عبارت وهم آمیز جریان سیال ذهن از شفافیت و دقت بیشتری در حوزه ی نقد، برخوردار است. ولی امروزه بسیاری از صاحب نظران آن را دلیلی کافی نمی دانند تا بتوان تک گویی درونی را به جای جریان سیال ذهن به کار برد. اگر چه غالب کسانی که به تمایز بین این دو قائل هستند، در خصوص چگونگی ارتباط میان آنها اتفاق نظر ندارند. «گروهی سیلان آگاهی را مقوله ای عام تر فرض می کنند و آن را نمایشگر همه ی دریافتها و افکار درهم می دانند و گفتار درونی را نیز مورد خاصی از ارائه ی مستقیم، ولی برخی دیگر گفتار درونی را مقوله ای گسترده تر تلقی می کنند و سیلان آگاهی را در واقع گونه و شکلی خاص از گفتار درونی می دانند که بی انسجام است و نقض کننده ی هنجارهای دستوری و منطقی» (انوشه و همکاران، ۱۳۷۶: ذیل سیلان آگاهی).

به دور از هر گونه تعصب و رزی در مورد واژه ها، آنچه مشخص است این است که تک گویی درونی و جریان سیال ذهن، عباراتی مترادف نیستند. اولاً تک گویی به مفهوم سستی آن، مفهوم سیلان و حرکت مدام و لجام گسیخته ذهنیات و دگرگونی پی در پی آنها را نمی رساند. ثانیاً حتی تک گویی درونی به گونه ی مدرن آن تنها یکی از شیوه هایی است که نویسنده می تواند از طریق آن سیلان اندیشه ها و عواطف آدم هایش را به نمایش بگذارد. بنابراین شاید بتوان تعبیر تک گویی درونی را در خصوص داستان هایی به کار برد که از زاویه ی دید واحدی نوشته شده و ما داستان را تنها از دید یکی از شخصیت ها، آن هم به روایت خود او می خوانیم. در حالی که بسیاری از رمان های معروف جریان سیال ذهن از دید شخصیت های مختلف و آن هم با تکنیک های روایی متعدّد، نوشته شده اند.

آنچه در درک صحیح ما از تک گویی درونی اهمیت دارد این است که بدانیم که اولاً این گونه از روایت، مونولوگ است. ثانیاً این تک گویی ها، درونی هستند. یعنی روایت، عرصه ی نمایش مستقیم روندهای ذهنی شخصیت است بدون این که قصد بیان آنها برای یک مخاطب

حقیقی یا فرضی باعث شده باشد تا لایه تفکر منطقی ذهن به آنها نظم و انسجام منطقی بخشیده باشد، بنابراین دو ویژگی عمده که تک گویی درونی را از دیگر انواع تک گویی همچون تک گویی نمایشی و حدیث نفس جدا می کند، عبارتند از عدم وجود مخاطب و عدم انسجام منطقی.

هم در تک گویی نمایشی و هم در حدیث نفس، مخاطب وجود دارد، در حالی که در تک گویی درونی وجود مخاطب منتفی است. به همین دلیل برخلاف شیوه های تک گویی نمایشی و حدیث نفس که راوی ذهنیات خودش را با انسجام بیشتری روایت می کند، در تک گویی درونی جریانات سیال ذهنی او به همان صورتی که بر ذهن او می گذرند، روایت می شوند و در نتیجه از نظم کمتری برخوردارند.

اکنون که بحث در باب مبانی نظری و ویژگی های شیوه ی جریان سیال ذهن و تک گویی درونی به پایان رسید، ذکر نمونه هایی از کاربرد موفق این شیوه در رمان های مختلف ما را در درک درست مطلب یاری خواهد نمود و امکان مقایسه ی میان روایت بوف کور و رمان های جریان سیال ذهن را بیش از پیش برای خواننده ی عزیز فراهم خواهد ساخت:

«گفتم از آب بیا بیرون. گفت احمق از دود خفه شدم. گفتم خوب نکش. می زند توی گوشم. یکی این طرف، یکی آن طرف. نره غول. چه کار دارم؟ دستهام که باز باشد یک روزنامه ای، نامه ای می خوانم. از همین نرده ها می رفتم بالا. من نه، یوسف. می رفت بالا. شیرجه می زد توی حوض. پدر گفت پدر سگ خجالت بکش اقلاً برو با ذره بین کتاب های بچه ها را آتش بزن. جنگ را کی خاموش کرد؟ خریدار محبت. حوض را پراز» (معروفی، ۱۳۸۰: ۲۷۰).

«اگر اسمایول نباشد چه کسی به من می گوید سوچی؟ اورهان هم می گوید سوچی. می گوید نره غول. نره غول این جا چه می کنی؟ هوس چایی می کنم. آقاداتاش. به زندگی بیندیش، به روزهای اندوه باری. نوک دماغم قندیل بسته بود. گفتم تق، شکست. آقاداتاش، یک

شمع و دو تا قندیل نذرت کرده ام که سرما نخوری. یکی این طرف و یکی آن طرف. تویی آقا داداش؟ خوب بگو. من توقعی از» (همان: ۲۶۵).

«اگر هوا ابری می بود، می شد به پنجره نگاه کنم و درباره ی آنچه از عادت های بیهوده می گفت فکر کنم. و فکر کنم که اگر هوا بر همین منوال می ماند، برای آنها که در نیولندن بودند خوب می شد. و چرا نباشد؟ ماه عروس ها، صدایی که دمید او یک راست از آینه، از بوی کپه شده، بیرون دوید. گل سرخ. گل سرخ. آقا و خانم جیسن ریچموند کامپسن به اطلاع می رسانند ازدواج. گل سرخ. نه چون درخت سرخک، استبرق، باکره. گفتم پدر من زنا با محارم کرده ام. گفتم گل سرخ، محیل و آرام» (فاکنر، ۱۳۶۹: ۷۲).

«فخر النسا به اینها فکر می کرده؟ یا نه ... کلاغ و آن خیابان و سایه ی درخت ها، و یا به سر شاخه ها که آخر خیابان به هم می رسیدند و روی آن طاق می زدند، طاق سبز؟ و یا به صدای مداوم و یکنواخت فواره ها؟ گنجشک هایی که چشم هایشان را با قلمتراش در آورده باشند تا کجا می توانند بپرند؟ نردبان را می گذاشته و می رفته بالا و از لای طاق نماها چند گنجشک می کشیده بیرون. حتماً پر داشته اند و گر نه نمی توانستند بپرند. تا کجا؟» (گلشیری، ۱۳۷۹: ۱۰۸).

«کلاغ و استخوان، دخترهای سنگی، فواره و کلاف های موج ... کلاغ حتماً اوّل به استخوان نوک می زند و بعد آن را بر می دارد، یا بر نمی دارد و از روی درخت ها، یا از میان درخت ها می پرد و می رود. فخر النسا نگاه می کرده؟ اگر می دیده، تمام حواسش متوجه کلاغ بوده و آن استخوان و آن بال و پروازش از میان ... از؟» (همان: ۱۰۷).

چنان که در نمونه های فوق ملاحظه می کنیم نویسنده هیچ دخالتی در حالات ذهنی و مکالمات شخصیت نمی کند و نسبت به تصحیح دستوری جملات یا دادن نظم و ترتیب منطقی به آنها اقدام نمی نماید. گاه نویسنده مانند جویس در اولیسیس حتی از نشانه های سجاوندی نیز استفاده نمی کند، مگر زمانی که می خواهد ختم تک گویی درونی را اعلام کند که در آن صورت نقطه را به کار می برد.

بوف کور

در مورد هدایت و بوف کور سخن بسیار گفته اند و ما در این مقال قصد تکرار مکررات نداریم. آنچه در این بحث مورد توجه ماست این است که با توجه به تعریف و ویژگی های شیوه ی جریان سیال ذهن و تک گویی درونی آیا بوف کور یک رمان جریان سیال ذهن است یا نه؟ آیا گرایش هدایت به درون و ارائه ی واقعیت ذهنی در داستان و یا پرداختن او به رؤیا باعث می شود تا رمان او در شمار رمان های سیال ذهن قرار گیرد؟

شواهد و دلایل متعددی وجود دارد که اختلافاتی را میان بوف کور و رمان های جریان سیال ذهن نمایان می کند. شواهدی که می توان بر مبنای آنها ادعا کرد که اگر چه در برخی موارد روایت در این رمان به شیوه ی جریان سیال ذهن نزدیک می شود، نمی توان بوف کور را یک رمان جریان سیال ذهن دانست. در این مقال تلاش می کنیم تا در حد بضاعت خود این مطلب را روشن سازیم.

۱- در این موضوع تردیدی نیست که بوف کور یک رمان ذهنی است و به قول آذر نفیسی «هدایت با دریافت حس و جوهر یک تجربه ی ذهنی توانسته است این تجربه را به گونه ی عینی و هنری ارائه دهد» (نفیسی، ۱۳۸۱: ۶۲). اما چنان که قبلاً در تعریف رمان جریان سیال ذهن گفته شد در این شیوه تأکید بر نمایش لایه های پیش گفتاری ذهن شخصیت هاست در حالی که ما در بوف کور با لایه ی گفتاری ذهن مواجهیم. سیروس شمیسا در این خصوص می گوید: «شیوه ی داستان پردازی در بوف کور هر چند به جریان سیال ذهن نزدیک است، اما دقیقاً آن نیست در این شیوه ی روایتی [جریان سیال ذهن] همه طیف های روحی و جریانات و مشغله های ذهنی قهرمان، در داستان مطرح می شود. داستان عرصه ی نمایش تفکرات و دریافت ها از جنبه ی آگاهی و نیمه آگاهی و ناخودآگاه، سیلان خاطرات و احساسات و تداعی معانی بی پایان است و از این نظر بوف کور به جریان سیال ذهن نزدیک است، اما در جریان سیال ذهن تکیه ی بیشتری بر لایه های پیش از گفتار (Prespeech Levels) است تا گفتارهای عقلانی (Rational Verbalization). بدین معنی که در ذهن شخصیت یا شخصیت ها مطالب

و مسایلی است که هنوز به صورت گفتار تبلور نیافته است، اما خواننده باید آنها را حس کند هر چند این مورد نیز نمونه هایی در بوف کور دارد اما اساسی نیست» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۱۰۶).

۲- روایت محتویات ذهن از لایه ی گفتاری ذهن باعث شده است تا در بوف کور بر خلاف رمان های جریان سیال ذهن نظم و ترتیبی دقیق و منسجم وجود داشته باشد. به قول کاتوزیان «بوف کور رمانی واحد و منسجم و بسامان است که از دو قصه ی مرتبط با یکدیگر ترکیب یافته است» (همایون کاتوزیان، ۱۳۷۷: ۱۳). در حالی که در رمان سیال ذهن خاطرات و محتویات ذهن به گونه ای کاملاً بی نظم آشکار می شوند. البته باید این نکته را متذکر شوم که اگر در بوف کور پیچیدگی و ابهام دیده می شود و ما در نگاه اول نمی توانیم نظم و ارتباط بین مطالب را درک کنیم، این دیریابی نظم به واسطه ی ماهیت فرا واقع حوادث است نه به خاطر سیلان ذهنی راوی در میان احساسات، اندیشه ها و خاطرات.

۳- حوادث در بوف کور بر محور زمان خطی که به صورت متعارف برای ذهن خواننده مألوف و مأنوس است، استوار نیستند. زمان خطی در بوف کور در هم می شکند و به تعبیر شمیسا می توان زمان بوف کور را زمان منکسر یا زمان متوازی نامید (شمیسا، ۱۳۷۹: ۱۰۸). اما در روایت داستان، حوادث در همین پاره های متوازی زمان به گونه ای منظم و متوالی از پی هم می آیند. ضمناً پیچیدگی و در هم تنیدگی زمان ها در ژرف ساخت رمان نیز که پس از تأویل آن کشف می شود به واسطه ی ماهیت سوررئالیستی آن است، نه به خاطر سیلان ذهن در زمان های مختلف.

۴- در بوف کور ذهن در میان خاطرات، عواطف و اندیشه ها سیلان ندارد. اگر هم راوی از موضوعی به موضوع دیگری ویژه از خاطره ای به خاطره ی دیگر منتقل می شود کاملاً آگاهانه و هدف دار است. راوی بوف کور به مقتضای نیاز، محتویات ذهنی خود را به صورتی آگاهانه فراخوانی و روایت می کند. آگاهی او بر این عمل ارادی تا حدی است که گاه حتی یاد آوردن خاطره را برای ما نیز بازگو می کند:

«این مجلس درعین حال به نظرم دور و نزدیک می‌آمد، درست یادم نیست - حالا قضیه ای به خاطر آمد - گفتم: باید یادبودهای خودم را بنویسم، ولی این پیش آمد خیلی بعد اتفاق افتاد و ربطی به موضوع ندارد» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۵).

راوی بوف کور اصلاً از همان ابتدا آگاهانه و هدفدار بودن روایت خودش را اعلام می‌کند: «من فقط به شرح یکی از این پیش آمدها می پردازم که برای خودم اتفاق افتاده» (همان: ۱۰). این در حالی است که در رمان سیال ذهن، ذهن شخصیت هر لحظه و بدون قصد و برنامه‌ی او میان خاطرات مختلف در سیلان است و محتویات ذهنی او بدون نظم و انسجام آشکار می شوند. ۵- یکی از ویژگی های رمان سیال ذهن اغتشاش در زبان است که به دلیل روایت ذهنیات از لایه ی پیش گفتاری به وجود می آید، اما در هیچ جای بوف کور اغتشاش در زبان دیده نمی‌شود. چرا که راوی بوف کور محتویات ذهن خود را به یاد می آورد، سپس در لایه گفتاری به رشته ی کلام می کشد و سپس روایت می کند.

او حتی بارها تلاش خود را برای به یاد آوردن مطلب به ما نیز اعلام می کند و بارها تأکید می کند که می خواهد بگوید و می خواهد بنویسد.

۶- آنچه بیش از سایر موارد این گمان را پیش می آورد که بوف کور رمانی به شیوه ی جریان سیال ذهن است، وجود گونه ای تک گویی در این رمان است، اما این گونه از روایت در بوف کور با تک گویی درونی به معنی مدرن آن که در رمان جریان سیال ذهن رواج دارد، متفاوت است. قبلاً در تعریف تک گویی درونی گفتیم که نمایشی است مستقیم و بدون دخالت نویسنده از روندهای ذهنی شخصیت در لایه ی پیش گفتاری ذهن او که هیچ گونه مخاطبی اعم از حقیقی یا فرضی برای آن تصور نمی شود.

اگر این تعریف از تک گویی را که متناسب با شیوه ی معمول در رمان های جریان سیال ذهن ارائه شده است، معیار قرار دهیم، در آن صورت باید بپذیریم که تک گویی های بوف کور از نوع درونی نیستند. زیرا در بوف کور راوی بارها با صراحت اعلام می کند که دارد برای سایه ی خود می نویسد، حتی به صورت تلویحی از این که دیگران هم نوشته های او را خواهند

خواند، مطلع است: «من سعی خواهم کرد آنچه را که یادم هست، آنچه را که از ارتباط وقایع در نظرم مانده، بنویسم، شاید بتوانم راجع به آن یک قضاوت کلی بکنم. نه، فقط اطمینان حاصل بکنم و یا اصلاً خودم بتوانم باور بکنم - چون برای من هیچ اهمیتی ندارد که دیگران باور کنند یا نکنند... اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم، فقط برای اینست که خودم را به سایه ام معرفی بکنم» (همان: ۱۰). و یا: «من فقط برای سایه ی خودم می نویسم که جلو چراغ به دیوار افتاده است. باید خودم را بهش معرفی بکنم» (همان: ۱۲).

بنابراین روایت راوی بوف کور بدون مخاطب نیست. پس نمی توان آن را تک گویی درونی دانست «هم چنین بر خلاف احتمال و امکان تصور و اشتباه، زنده به گور هم تک گویی درونی نیست ... و هم چنین بوف کور هم. چرا که بوف کور در همان ابتدای کتاب، چند بار تأکید می کند که داردمی نویسد. یا می خواهد برای سایه اش بنویسد ...» (مندنی پور، ۱۳۷۹: ۹۴).

نظر بسیاری از منتقدان این است که بوف کور رمانی سوررئالیستی است (یاحقی، ۱۳۷۷: ۱۹۸ و شمیسا، ۱۳۷۹: ۲۳ و همایون کاتوزیان، ۱۳۷۷: ۱۳۰). راقم این سطور نیز بوف کور را یک رمان سوررئالیستی می داند و بر این باور است که تمامی آن ابهام و پیچیدگی در زمان و مضامین ناشی از همین فرا واقع گرایی رمان است و ارتباطی به شیوه ی جریان سیال ذهن ندارد. راوی بوف کور ذهنیات خود را آگاهانه و در جهت پیشبرد روایت فراخوانی نموده و در جای مشخص شده بر اساس طرح داستان گزارش می دهد. هدایت همچون داستایوفسکی هنوز یک گام اساسی دیگر تا خلق این انگاره که ما مستقیماً در حال مشاهده ی فرایندهای ذهنی شخصیت رمانش هستیم فاصله دارد.

نتیجه

صرف نظر از نسبت های مختلفی که صاحب نظران و منتقدان ادبی میان شیوه ی جریان سیال ذهن و تک گویی درونی برقرار کرده و هر گروه یکی از آن دو را اعم از دیگری محسوب کرده اند، آنچه مورد توافق همگان است، وحدت و اشتراک آنها در حوزه ی عمل است.

هم در شیوه ی جریان سیال ذهن وهم در تک گویی درونی فرایندهای ذهنی شخصیت داستان مستقیماً از سطح پیش گفتاری ذهن او ارائه می شوند و در نتیجه چون به قصد گفتار، سانسور و تنظیم نشده اند، فاقد انسجام منطقی و نظام علت و معلولی هستند و اغتشاش در زمان، مکان و دستور زبان در روایت آنها مشهود است.

رمان بوف کور هر چند رمانی ذهنی و سرشار از پیچیدگی و ابهام است و روایت داستان آن از نظم زمان خطی مألوف تبعیت نمی کند، به دلیل این که راوی به گونه ای آگاهانه و هدف دار، ذهنیات را فرا خوانی نموده و به قصد گفتار و با علم به وجود مخاطب، آنها را انتظام بخشیده و از لایه ی آگاه و سطح گفتاری ذهن روایت می کند، رمانی به شیوه ی جریان سیال ذهن نیست. ایهام، پیچیدگی و رؤیا پردازی های بوف کور هم به دلیل ماهیت سوررئالیستی این رمان است و ارتباطی به تک گویی درونی و جریان سیال ذهن ندارد.

منابع

- ۱- انوشه ، حسن و همکاران (۱۳۷۶) *فرهنگنامه ی ادبی فارسی*. دانشنامه ی ادب فارسی ۲. چاپ اول. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- ۲- ایدل، لئون (۱۳۷۴) *قصه ی روان شناختی نو*. چاپ دوم. ترجمه ی ناهید سرمد. تهران: انتشارات شبوئیز.
- ۳- شمیسا ، سیروس (۱۳۷۳) *انواع ادبی*. چاپ دوم. تهران: انتشارات فردوس.
- ۴- _____ (۱۳۷۹) *داستان یک روح*. چاپ چهارم. تهران: انتشارات فردوس.
- ۵- فاکنر، ویلیام (۱۳۶۹) *خشم و هیاهو*. چاپ اول. ترجمه ی صالح حسینی. تهران: انتشارات نیلوفر.
- ۶- گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰) *باغ در باغ*. چاپ دوم. تهران: انتشارات نیلوفر.
- ۷- _____ (۱۳۷۹) *شازده احتجاب*. چاپ دهم. تهران: انتشارات نیلوفر.
- ۸- معروفی، عباس (۱۳۸۰) *سمفونی مردگان*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات ققنوس.
- ۹- مندنی پور، شهریار (۱۳۷۹) *خواندن فاخته*. گردآوری حسین سناپور. تهران: نشر دیگر.
- ۱۰- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰) *صد سال داستان نویسی در ایران*. چاپ دوم. تهران: نشر چشمه.
- ۱۱- نفیسی، آذر (۱۳۸۱) *سه قطره خون*. گردآوری جهانگیر هدایت. چاپ دوم. تهران: نشر چشمه.
- ۱۲- هدایت، صادق (۱۳۴۸) *بوف کور*. چاپ دوازدهم. تهران: کتاب های پرستو.
- ۱۳- کاتوزیان، محمد علی (۱۳۷۷) *بوف کور هدایت*. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.
- ۱۴- یاحقی، محمد جعفر (۱۳۷۷) *چون سبوی تشنه*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات جامی.
- 15- Humphrey , Robert (1962) . **Stream Of Consciousness in the modern novel** . Berkeley : University of California press .
- 16- Steinberg , Erwin R. (1979) **The Stream Of Consciousnes Thecnique in the modern novel** . London : Kennikat press .

17- Harmon, William & Holman, C. Hugh. Woolf Seminar .**Stream Of Consciousness:**

<http://acweb.colum.edu/departments/english/eng2/woolf/stream.html>

18- Encarta online Encyclopedia, **Stream of Consciousness:**

[http://encarta.msn.com/encyclopedia_761561295/stream of consciousness.html](http://encarta.msn.com/encyclopedia_761561295/stream_of_consciousness.html)