

ذهن و کارکرد آن در داستان آینه‌های در دار "هوشنگ گلشیری"

محسن ایزدیار

سامان عبدالرضایی

پرداختن به ذهن و دنیای درون شخصیت‌ها در ادبیات داستانی از جایگاه خاصی برخوردار است. به ویژه آن که این مقوله به آن بعد علمی و روانشناختی می‌بخشد. در این نوشته ابتدا براساس دیدگاه‌های روانشناختی، ذهن و کارکرد آن در ادبیات داستانی مورد بررسی قرار می‌گیرد و تحلیل‌هایی از داستان جریان سیال ذهن، مخصوصاً از جهت پرداخت به دنیای درونی و ذهنی شخصیت‌ها ارائه و نمونه‌هایی از آثار ایرانی در این زمینه نام برده شده‌اند. سپس براساس تحلیل موردی، آینه‌های در دار اثر هوشنگ گلشیری به عنوان اثری که نویسنده‌ی آن به این جنبه از ادبیات توجه داشته، بررسی گردیده است.

ذهن و داستان

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

اما در بررسی روند راه یافتن و ذخیره شدن موضوعات در ناخودآگاه، براساس دیدگاه‌های روان‌شناختی، با عناصر تشکیل‌دهنده‌ی شخصیت مواجهیم که این عناصر عبارتند از: نهاد، من و فرامن. به طور کلی "نهاد (Id)" که منبع اصلی انرژی روانی است مربوط به کودکی فرد است و بسیار هرج و مرج طلب و خودخواه و قانون‌گریز. "من" بخشی است بین تمایلات و دنیای درونی فرد و قانونمندی و سخت‌گیری دنیای بیرونی. اما "فرامن" محدودیت‌ها و قانون‌ها و اجبارهای اجتماعی است. کودک با بزرگ‌تر شدن خود در می‌یابد که نمی‌تواند به تمام تمایلات خود پاسخ گوید و باید در چارچوبی مشخص که "فرامن" تعیین می‌کند حرکت کند. در واقع "من" به ناچار وظیفه‌ی ایجاد تعادل بین "نهاد" و "فرامن" را برعهده می‌گیرد. پدیده‌ی واپس‌زدن که در روان‌شناسی فروید مطرح است از همین جا شکل می‌گیرد. در واقع "من" ناچار است برای حفاظت از خود بسیاری از تمایلات نهاد را سرکوب و به ناخودآگاه پس‌بزند، اگر این واپس‌زدن به درستی انجام نشود نشانه‌ی بیماری‌زا جای آن را می‌گیرد که به آن پدیده‌ی جایگزینی گویند که جایگزینی در روان‌شناسی فروید جایگزین شدن نشانه‌ی بیماری به جای تمایل سرکوب شده است. اما نکته مهم این است که وقتی "من" تمایلی را واپس‌بزند نسبت به ترسی که از "فرامن" دارد مقاومتی در برابر واپس‌زده شده ایجاد می‌شود که هر قدر این مقاومت بیشتر باشد واپس‌زده شده به ناخودآگاه با تغییر بیشتری وارد خودآگاه می‌شود. در داستان جریان سیال ذهن براساس همین تغییر مورد واپس‌زده شده به ناخودآگاه در رسیدن به خودآگاه، ما کم‌تر با شکل واقعی و اندیشه‌ی اصلی یا واقعه‌ی داستانی مواجهیم. در واقع هر چه هست اثر اندیشه‌ی اصلی و واقعه و شکل تغییر یافته‌ی آن‌ها در ذهن شخصیت داستانی است، چرا که در داستان‌های جریان سیال ذهن شخصیت‌ها اغلب بیمارگونه، دیوانه و یا تنها و مالیخولیایی هستند. به عنوان مثال "بنجی" در فصل اول "خشم و هیاهو" (۱) که خواننده در این فصل کاملاً با موضوعات ذهن او سروکار دارد شخصیتی است که با وجود سی و سه سال سن، ذهنی در حد یک کودک سه ساله دارد. یا در فصلی از "سمفونی مردگان" عباس معروفی ما با ذهن آیدین روبرو هستیم که دیوانه شده است. از آن جا که در داستان امروز بیش‌تر با ضد قهرمان مواجهیم تا قهرمان و بسیاری از شخصیت‌های داستان‌ها رنجور و گوشه‌گیرند ما با مسائل واپس‌زده شده‌ی بسیاری مواجهیم، مانند شخصیت گوشه‌گیر و مالیخولیایی داستان "بوف کور" صادق هدایت. جریان سیال نیز با تعریفی که از ذهن ارائه شد شامل سیر اندیشه در محدوده‌ای است که از نزدیک‌ترین لایه به گفتار تا عمیق‌ترین لایه‌های ذهنی (ناخودآگاه) در جریان است. البته در این زمینه نظرات ویلیام جیمز (۲) قابل تأمل است به ویژه آن که نظرات

وی در این زمینه نزدیک تر است به ادبیات و داستان، که به جهت پرهیز از طولانی شدن کلام از آرایه‌ی آن‌ها صرف نظر می‌کنیم؛ فقط اشاره به این نکته ضروری به نظر می‌رسد که نویسندگان جریان سیال ذهن اغلب به برش کوتاهی از زندگی یک شخصیت دست می‌زنند و سپس در آن برش کوتاه به عمق می‌رسند یعنی در واقع برش عمودی است و به عمق لحظات زندگی شخصیت و نه به صورت خطی؛ چنان که در نمونه‌ی ایرانی آن "عصیان یک بزاز لنگرودی" از مجموعه‌ی "زن در پیاده‌رو راه می‌رود" قاسم کشکولی با روایت دانای کل محدود به ذهن، شخصیت زمانی کم‌تر از یک ثانیه را با صدای پنج بار دنگ دنگ ساعت در ابتدا و انتهای داستان نشانه‌گذاری می‌کند و بعد در همین کم‌تر از یک ثانیه در سه چهار صفحه با جملاتی بدون نقطه یک روز کامل از زندگی حاج حسین بزاز لنگرودی را که نمونه‌ای از همه‌ی زندگی حاج حسین است و (در واقع همه‌ی زندگی اوست) در ذهنش مرور می‌کند. نکته‌ی دیگر این که در داستان جریان سیال ذهن، انگار که نویسنده روانکاو باشد، به کندوکاو لایه‌های ذهنی خود و محتویات پنهان در آن می‌پردازد. مانند کندوکاو ذهن توسط "شازده احتجاب" از هوشنگ گلشیری در روز آخر عمر شازده و یا کندوکاو ذهن "کونین" در روزی که قصد خودکشی دارد و نمونه‌های دیگری از این دست.

از نمونه‌های آغازین و برجسته در این زمینه در ادبیات اروپا می‌توان به داستان‌های "چهره‌ی مرد هنرمند در جوانی" و "اولیس" اثر جیمز جویس، "در جستجوی زمان از دست رفته" اثر مارسل پروست، "خشم و هیاهو" اثر ویلیام فالکنر و برخی آثار ویرجینیا وولف و ... اشاره کرد. در ایران اولین داستان کوتاه در سال ۱۳۰۰ نوشته شد، یعنی زمانی که اروپا تجربه‌ی داستان جریان سیال ذهن را پشت سر می‌گذاشت (۱۹۲۱م). داستان نویسی در ایران به شیوه‌ی جدید تازه آغاز شده بود. در ادبیات داستانی ایران می‌توان "بوف کور" (۱۳۱۵) را در کنار "زنده به گور" (۱۳۰۹) و "سه قطره خون" (۱۳۱۱) از اولین داستان‌هایی دانست که در آن‌ها به مسأله‌ی دنیای درونی شخصیت‌ها پرداخته می‌شود. "زنده به گور" بیش‌تر شکل یک بیانیه از طرف نویسنده را دارد که به بهانه‌ی یادداشت‌های یک دیوانه نوشته شده است. "سه قطره خون" شکل و بافت داستانی بیش‌تری دارد و "بوف کور" تماماً زجر یک شخصیت (ضد قهرمان) از سرگردانی در دنیای مالیخولیایی درونش را دارد. "بوف کور" یکی از قله‌های داستان نویسی هدایت و نیز یکی از قله‌های ادبیات داستانی ایران (به ویژه در زمینه‌ی پرداختن به درون یک شخصیت مالیخولیایی) است که البته ژانر ادبی آن را سوررئال دانسته‌اند و با آن چه امروز در داستان به داستان سیلان اندیشه (و یا داستان سیال ذهن) معروف است فاصله دارد. نویسنده‌ی دیگری که در ایران به شکل جدی‌تر و مشخص‌تری به مقوله‌ی ذهن و سازوکارهای آن پرداخته است هوشنگ گلشیری است. در واقع شروع داستان جریان سیال ذهن در ایران را داستان "شازده احتجاب" هوشنگ گلشیری دانسته‌اند. درباره‌ی گلشیری و به ویژه شازده احتجابش در ایران نقدها و تحلیل‌های نسبتاً زیادی صورت گرفته است (۳) اما اثر دیگری از این نویسنده که به نسبت شازده احتجاب کم‌تر به آن پرداخته شده است "آینه‌های دردار" است که در این مقاله سعی داریم به بخشی از آن پردازیم. البته تحلیل همه‌ی داستان کاری است طاقت فرسا و مجال می‌خواهد بسیار که در حوصله این و جیزه نمی‌گنجد. از این رو فقط بخشی از این داستان را انتخاب می‌کنیم و درباره‌ی تکنیک‌های به کار رفته در آن سخن به میان می‌آوریم.

ذهن و آینه‌های دردار

بحث درباره‌ی داستان "آینه‌های دردار" را ابتدا با مقایسه‌ی بخشی از این داستان با بخشی از رمان بزرگ و حجیم "کلیدر" آغاز می‌کنیم. اما شیر و -لجبار دخترک - این را باور نمی‌داشت. نمی‌پنداشت و نمی‌توانست بینگارد که چنین خواهد شد. او چنین آرزو داشت و می‌اندیشید که از نیمه‌های شب، زندگانی‌اش، همچنان که شب، رو به صبح خواهد رفت. پندار این که پهنای واقعی زندگانی امثال او در هر کجای و به هر روی، هم‌رنگ و هم‌گونه است، برایش دل شکن بود. این را به خود نمی‌پذیرفت که فردا همچو فردای دیگر خواهد بود. برای او، در پندارش، به یقین فردا رنگین‌تر بود. او با همه‌ی جوانی، چندان خام و بی‌مایه نبود که آسوده‌ترین روزها را برای خود طرح افکند. سختی روزگار و دربه‌دری را هزار بار مرور کرده بود. خود را برای روزهای شکننده و شاق آماده داشته بود، اما این همه را به بهای ماه درویش به هیچ گرفته بود: "فدای روی و موی تو، درد و بلا به هیچ، (۴)

در قطعه ی بالا نویسنده به سراغ دختری رفته که در فکر فرار از خانه است. راوی در این جا دانای کل است. نویسنده در این قسمت ها سعی دارد که اضطراب شخصیت را بیان کند. این روند از صفحه ۱۱۷ تا ۱۲۶ ادامه دارد، البته به استثنای چهار بند، از بند آخر صفحه ی ۱۲۱ تا بند اول صفحه ی ۱۲۳. نویسنده سعی داشته در هفت صفحه احساس اضطرابی را که دختر کرد از تصمیم فرارش در آن شب داشته به تصویر بکشد. در این صفحات راوی (که دانای کل است) آن قدر درباره ی احساس دختر مستقیماً نظر می دهد که هم بحث بی هوده به درازا کشیده می شود و هم مخاطب احساس اضطراب دختر را درک نمی کند چنان که می توان گفت در متن خبری از ایجاز نیست. اطناب بی هوده ی داستان در این بخش هم احساس اضطراب دختر را لوٹ می کند و هم مخاطب را خسته می سازد و در نتیجه تأثیر مفید کلام از بین می رود و می توان گفت که نویسنده و مخاطب هر دو در درک درون دختر ناموفق مانده اند زیرا درون او نشان داده نمی شود بلکه مستقیم از زبان دانای کل بیان می شود و دانای کل نه به دختر این فرصت را داده است که آن چه را در درونش می گذرد خود نشان دهد و نه به مخاطب اجازه می دهد که خود تجربه ی درونی دختر را تصور کند و با آن درگیر شود و به آن شکل دهد.

حال به اثر هوشنگ گلشیری می نگریم:

"... همان پرسید: تولد؟

سالش را گفت، ۱۳۲۶ که می شود ۱۹۴۸. روز و ماه حتی به شمسی یادش نیامد. گفت: ما جشن تولد نداشته ایم که یادمان بماند. می بایست بگوید نسل ما، یا اصلاً من در فاصله ی دوبار جا کن شدن مادر به دنیا آمده ام و مادر یادش نبود که به عید آن سال چند ماه مانده بود که نان بازگران شده بود و پدر دنبال کار می گشت. آن یکی داشت به جایی خبر می داد که کیست، ایرانش را شنید: ماه تولدش را حتی نمی داند.

پرسید: این جا مگر خوابیدن قدغن است؟ (۵)

در قطعه ی بالا نویسنده با برشی مناسب به سراغ شخصیت در موقعیتی که از خواب بیدار شده رفته است. می بینیم که چطور در سه جمله به اختصار از طریق پریشانی حاصل از پریدن شخصیت از خواب به گوشه ای از زندگی نسل قبل از او (گران شدن نان نزدیک عید و به دنبال کار گشتن پدر) اشاره شده است. این جا هم مانند قطعه ی اول راوی، دانای کل است ولی با انتخاب برشی مناسب از پریشانی و سردرگمی شخصیت می بینیم که چگونه در نهایت ایجاز به گوشه ای از زندگی گذشته او در سه خط اشاره شده است و نه در هفت صفحه اطناب بی هوده و پر از حشو و زواید. چیزی که در این جا باعث موفقیت نویسنده شده انتخاب صحیح برش و خلق موقعیت های مناسب برای شخصیت است و این که راوی تا حد امکان خود را محدود می کند در وضعیت و موقعیت ذهنی شخصیت.

در ادامه، شخصیت را می بینیم که پشت میزش نشسته است و همین مطالب را با ماشین تحریرش می زند... "بود و حالا هم بود که نشسته بود و این ها را با ماشین تحریرش می زد." (۶)

در این جمله متوجه می شویم که نویسنده از مطالبی سخن می گوید که قبلاً اتفاق افتاده و تمام شده و حالا نویسنده دارد نگاهی دوباره به آن ها می کند. در واقع بعد از تمام شدن وقایع به آن ها پرداخته و به آن ها می اندیشد. این شیوه ای است که گلشیری در اکثر کارهایش به کار می برد. واقعه اتفاق افتاده و تمام شده، به طور مختصر و در نهایت ایجاز در یک یا چند جمله مختصر در جایی از داستان (معمولاً در اوایل داستان) آورده می شود و بعد در مورد آن سخن به میان می آید. یا دوباره در ذهن شخصیت مرور می شود و همین نگاه دوباره به واقعه ای که اتفاق افتاده داستان را به مرحله ی اندیشه نزدیک می کند. در این بخش مقداری از واقعه حذف می شود و بعضی جاهای آن تنها به صورت اشاره ای (معمولاً گذرا) مطرح می شود و در واقع می بینیم که نویسنده گوشه ای از وقایع را می زند تا بخشی از آن در ذهن ما شکل بگیرد و به این طریق ذهن ما را با کار درگیرتر می کند و به گفته ی خود گلشیری: "در داستان نیز مثل هر هنر دیگری، تیرانداز خوب کسی است که می تواند بر نشانه بزند اما برکنار نشانه می زند، ساختار قدیم نشانه است و

ساختار جدید جانبی است که تیر فرود آمده است. در این بخش (بخش مرور واقعه ی اتفاق افتاده در ذهن) مقداری از واقعه حذف می شود و یا موجزتر بیان می شود چرا که ما وقتی به مرور واقعه ای می پردازیم که اتفاق افتاده و ما نیز از آن خبر داریم دیگر بیان همه ی واقعه ای که خودمان از آن باخبریم در جایی که وانمود می شود که مخاطب مان تنها خودمانیم لازم نیست.

درخت عجیبی ست لیل" (۷)، این ابتدای یکی از داستان های گلشیری به نام "زیر درخت لیل" است که در این جمله که جمله ی ابتدای داستان است مشخص می کند که شخصیت قبلاً درخت لیل را دیده و شناخته است و حالا دیگر می خواهد درباره ی آن سخن بگوید یا به آن بیاندیشد و در ضمن چگونگی آشنایی اش با درخت لیل را مرور و در مورد آن سخن بگوید و نظر بدهد و از این روست که وقتی ما همه ی ماجرا را در یک جمله خلاصه کردیم و معمولاً در ابتدای داستان آوردیم به نظر می رسد که داستان از انتهای واقعه شروع می شود و رو به ابتدای آن می آید در صورتی که اگر چنین باشد زمان همان خاصیت خطی خود را پیدا می کند و از این ساختار سنتی داستان مسخره تر می شود. چرا که مثل فیلمی می شود که از پایان رو به اول برگردانده می شود و این خیلی طنزآمیز است؛ اشتباهی است که بسیاری از نویسندگان که می خواهند به طور مصنوعی داستانی قوی و امروزی بنویسند مرتکب می شوند. همین است که با درک اشتباه این تکنیک داستان خود را به طور مصنوعی و تصنعی از پایان شروع می کنند و رو به آغاز پیش می برند که این به همان دلیلی که گفتیم (فیلمی از انتهای فیلم به عقب برگردانده می شود) بسیار مسخره است و در ادامه:

"چه صدایی داشت خواننده رومانیایی الاصل: مسکین نشست زیر درخت افرا... تنها ترانه ی عاشقانه بود و... و با پرولتاریای جهان متحد شوید، وقتی دیوار دژ پرولتاریا فرو ریخته و حالا هنوز هم این جا و آن جا کسانی نشسته بودند قلم و چکش به دست تا تکه ای از دیوار بتونی میان دو برلن را جدا کنند، مگر بعدها به نوه هاشان نشان بدهند یا اصلاً در یک شنبه بازاری بفروشند که شرقی ها همه چیز را داشتند می فروختند از نشان گرفته تا کلاه نظامی و شمعدان و کتاب های چاپ مسکو، کجا بود که آخرین بار جشن اول ماه را دیده بود؟ کجایی بود او که میان دود و کاغذ سوخته و گاز اشک آور مانده بود، در جای خالی آن هایی که اورکت به تن، نشسته یا ایستاده، تیر می انداختند؟ راه افتاد به طرف آور پوش ها. از کنار جدول می رفت. یکی گفت: برو کنار برادر!

آن عینک و اور و ریش تویی حفاظش شده بود و حالا شهر به شهر می رفت و به هر شهر داستانی می خواند، از آن سال ها و این سال ها باز میان سؤال ها خط او را می شناخت. بر یک نوع کاغذ و همه خط دار، با خط های آبی و به شکل مربع. اولین یادداشت را در برلن غربی دید. بالای صفحه به خط نستعلیق نوشته بود: "نخوانید، خصوصی است" و زیرش به خط شکسته، گفته بود: "من یک آشنای قدیمی هستیم، مال سال ها پیش، توقع ندارم بشناسید، اما اگر بودید می توانید فردا تلفن کنید" شماره تلفن را هم داده بود.

به جمعیت نگاه کرد، به سرها، به موهای سیاه و افشان یا خرمایی و حتی رنگ کرده و به رنگ بور، و به پیشانی بلند و صورت اخم کرده ای که دست بر گونه گذاشته بود، ... نه، آشنا نبود، یادداشت را کنار گذاشته بود. (۸)

همان طور که گفته شد شخصیت داستان نشسته پشت میز و دارد مطالب را تایپ می کند تا ببیند آیا از سفرش که رفته می تواند داستان جدیدی بنویسد، همین داستان آینه های در دار را؟

"... و حالا باز نشسته بود تا ببیند چه کند با این ها که بر او رفته بود در این سفر؟" (۹)

پس ما نویسنده را در مرحله ای می یابیم که دارد به خاطرات آن چه در این سفر بر او رفته نگاهی دوباره می کند و در ضمن تلاش می کند که خود را به قضاوت بگذارد و روشن کند و نشان دهد که کجایی است؟ با این قرارداد نویسنده به این امکان دست می یابد که در مرور خاطراتش در مرحله ای که قصد دارد آن ها را بنویسد و هنوز نوشته است، خاطرات مختلف را از جاهای مختلف به بهانه جست و جوی این که بداند کجایی است کنار هم بچیند. می بینیم که چطور داستان از خواندن یک خواننده رومانیایی الاصل در کپنهاگ و از دل ترانه اش "و باز پرولتاریای جهان متحد شوید، وقتی ... " به فضای شلوغی از شلوغی های ایران به سالن داستان و نگاه کردن به جمعیت، و به سرها، به موهای سیاه و افشان و ... با همان قراردادی که ذکر شد (مرور خاطرات توسط نویسنده برای نوشتن داستان سفرش) کشانده می شود، بعد با دادن این پیش زمینه که نویسنده در جلسه داستان خوانی قرار دارد قسمتی از داستانی خوانده

می شود که آن هم دارای شیوه‌ها و تکنیک‌هایی است که یکی از آن‌ها این گونه است:

"وقتی که چشم‌هایش را باز کرد باز آینه جلوش را گرفته بود، اما سرش پیدا بود: نیم تاجش و موهایش که روی شانه‌هایش ریخته بود و نه رنگ چشم‌هایش، یا خال روی گونه‌اش که وقتی می‌خندید توی چاله زیر گونه می‌افتاد. حتی اگر می‌خندید، یا دهان باز کرده بود تا چیزی بگوید، دندان‌هایش را نمی‌دید چون چراغ‌هایی که مثل نیم تاج بالای سرش بودند مدام صورتش را تاریک و روشن می‌کردند. داد زد: بانو! (۱۰)"

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

"دهان فخرالنساء چه کوچک بود! آن قدر کوچک که وقتی می‌خندید فقط چند دندان سفیدش پیدا می‌شد. از بالا نگاه می‌کرد، از پشت آن شیشه‌های درشت عینک. دو خط قاطع گردنش هیچ وقت خم نمی‌شد." (۱۱)

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

آن چه در بالا آمد نگاهی کوتاه به بخشی از داستان بلند آینه‌های دردار" بود که تفصیل بیش‌تر در این زمینه را به موعدی دیگر که شاید در کتابی بگنجد و می‌گذاریم. بدیهی است عمر داستان نویسی به شیوه‌ی نو در ایران کم‌تر از یک سده است. در این مدت البته تجربه‌های داستانی فراوانی در ایران (هرچند به صورت فشرده) در حوزه‌ها و سبک‌های مختلف صورت گرفته است؛ به عنوان مثال، رئالیسم سوسیالیسمی در "همسایه‌های احمد محمود، سوررئال در "بوف کور" صادق هدایت، رئالیسم جادویی در "اهل غرق" منیر و روانی پور و یا داستان‌هایی نزدیک به سبکی که در غرب مینی مالیزم نامیده می‌شوند مانند آثار زویا پیرزاد و همین طور اثری چون "شازده احتجاب" هوشنگ گلشیری در گونه‌ی جریان سیال ذهن که موضوع مسلط این مقاله است، همه و همه تجربه‌هایی نسبتاً موفق به شمار می‌آیند؛ اما یکی از موضوعاتی که در داستان نویسی دارای اهمیت بسیار است همین موضوع پرداختن به درون شخصیت‌ها و آدم‌ها در داستان و سیر و کندوکاو در دنیای درونی و لایه‌های مختلف ذهنی‌شان است که در برخی موارد حتی در گونه‌های دیگر ادبی، به همان پیچیدگی و ابهام معمول داستان‌های جریان سیال ذهن به کار می‌رود، به طوری که گاهی تشخیص یک اثر رئالیستی عینی-ذهنی از یک اثر جریان سیال ذهن دشوار می‌شود. به عنوان مثال، مخاطب ممکن است داستان "پدر و پارانامو" اثر خوان رولفو را با جریان سیال ذهن اشتباه بگیرد در صورتی که این اثر را جزء آثار رئالیستی به شمار آورده‌اند و "بوف کور" صادق هدایت را می‌توان به عنوان نمونه‌ای ایرانی در این زمینه مورد اشاره قرار داد. مخاطب عادی ممکن است این داستان را جریان سیال ذهن بداند در صورتی که چنین نیست. به نظر می‌رسد مطمئن‌ترین راه برای تشخیص یک اثر سیال ذهن از نمونه‌های مشابه، بررسی زبان اثر باشد که پرداختن به این موضوع نیاز به مطالعه‌ی اصولی‌تر و بررسی دقیق‌تری دارد. (۱۲)

با توجه به این که در این مقاله نگاهی اجمالی به موضوع دنیای درونی و ذهنی آدم‌ها و شخصیت‌های داستانی انداخته شد و بعد روانکاوی و روانشناسی در هنر داستان نویسی مورد دقت و توجه واقع شد در پایان اشاره به چند نکته را ضروری می‌دانیم:

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

۲- پرداختن به ذهن و دنیای درونی و اندیشه‌ی یک شخصیت تنها مختص داستان‌های جریان سیال ذهن نیست بلکه نمونه‌های آن را در بعضی آثار رئالیستی عینی-ذهنی و بعضی آثار سوررئال نیز مشاهده می‌کنیم مانند "پدر و پارانامو" اثر خوان رولفو و "بوف کور" اثر

صادق هدایت که اشاره‌ای به آن‌ها صورت گرفت.

۳- ما به اندازه‌ی تمام آدم‌ها ذهن‌های مختلفی داریم و هیچ‌دو ذهنی شبیه به هم نیستند چرا که گذشته و ناخودآگاه و تجربه‌ی ذهنی هیچ‌دو آدمی کاملاً شبیه به هم نیست. در نتیجه ما با امکان تجربه‌ی شیوه‌ها، روش‌ها و تکنیک‌های مختلف و متنوعی برای ذهن‌های مختلف و متنوع روبه‌رویم.

زیرنویس

۱- صالح حسینی. بررسی تطبیقی خشم. هیاهو و شازده احتجاج. تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول ۱۳۷۲.

۲. William James.

۳- در این زمینه بنگرید به: بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاج، صالح حسینی، صد سال داستان نویسی ایران، حسن میرعابدینی، نشریه یک هفتم (اردیبهشت ۸۲، ویژه زندگی و آثار هوشنگ گلشیری و یادگری از کاوه گلستان).

۴- محمود دولت‌آبادی. کلیدر- جلد اول، تهران: نشر چشمه، چاپ شانزدهم، ۱۳۸۲.

۵- گلشیری، هوشنگ. آینه‌های درد. تهران: انتشارات نیلوفر چاپ چهارم، ۱۳۸۰ ص ۵.

۶- همان جا. ص ۶.

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

۸- گلشیری، هوشنگ. آینه‌های درد. ص ۷ و ۸.

۹- همان، ص ۶.

۱۰- همان، ص ۹ و ۱۰.

۱۱- هوشنگ گلشیری. شازده احتجاج. تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ سیزدهم ۱۳۸۱، ص ۱۰؛ نیز ر.ک. به: مقاله کاربرد زبان استعاره و مجاز در شازده احتجاج هوشنگ گلشیری، دهلیزهای پیچ در پیچ، محمدرضا اصلانی، نشریه یک هفتم، ویژه زندگی و آثار هوشنگ گلشیری و یادگری از کاوه گلستان، اردیبهشت ۱۳۸۲، ص ۳۱ و ۳۲.

۱۲- در این زمینه بنگرید به: محمود فلکی، روایت دشمنان (تئوری‌های پایه‌ای داستان). تهران: نشر بازتاب نگار. چاپ اول ۱۳۸۲

منابع و مآخذ

۱- اصلانی، محمدرضا، کاربرد زبان استعاره و مجاز در شازده احتجاج هوشنگ گلشیری، دهلیزهای پیچ در پیچ "نشریه یک هفتم (ویژه زندگی و آثار هوشنگ گلشیری و یادگری از کاوه گلستان)"، اردیبهشت ۱۳۸۲.

۲- ایگلتون، تری. پیش‌درآدی بر نظریه ادبی. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۶۸.

۳- حسینی، صالح، بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاج. تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول ۱۳۷۲.

۴- دولت‌آبادی، محمود، کلیدر، جلد اول، تهران: نشر چشمه، چاپ شانزدهم، ۱۳۸۲.

۵- فلکی، محمود، روایت داستان (تئوری‌های پایه‌ای داستان). تهران: نشر بازتاب نگار، چاپ اول ۱۳۸۲.

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

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

۸- گلشیری، هوشنگ. آینه‌های درد. تهران: انتشارات نیلوفر چاپ چهارم، ۱۳۸۰.

۹- گلشیری، هوشنگ. شازده احتجاج. تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ سیزدهم، ۱۳۸۱.

۱۰- گلشیری، هوشنگ. نیمه تاریک ماه (داستان‌های کوتاه). تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۸۰.

۱۱- میرعابدینی، حسن. صد سال داستان نویسی ایران. تهران: نشر چشمه، چاپ دوم، ۱۳۸۰.