فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی – دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج – سال پنجم / شماره ۱۶ / پاییز ۱۳۹۲

جریان سیّال ذهن و انعکاس آن در نفثه المصدور

سید حامد موسوی جروکانی [۱]
مربی دانشگاه پیام نور مرکز برزک
مجید سرمدی [۲]
استادیار دانشگاه پیام نور کرج

تاریخ دریافت: ۹۲/٤/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۲/۸/۱۹

چکیده

جریان سیّال ذهن یکی از اصطلاحات دانش روان شناسی است که تحت تأثیر عواملی به عرصه‌ی ادبیات داستانی پا نهاد. اوضاع و شرایط اجتماعی، تأثیر اندیشه های فیلسوفان و روان شناسان، و شرایط روحی نویسندگان باعث گرایش پاره ای از رمان نویسان به این شگرد روایی در قرن بیستم شد. از آن جا که این شیوه، جریانات ذهن راوی/ شخصیت را انعکاس می‌دهد، با دو مقوله‌ی خودآگاه و ناخودآگاه ذهن ارتباط می یابد، و در حقیقت همین انعکاس ذهن

1. Email: MS_ir@pnu.ac.ir
2. Email: p.noor46@yahoo.com

است که ویژگی‌های آثار جریان سیّال ذهن از قبیل آشفتگی زمان، تداعی، بیان بی پرده و بی ملاحظه، تک گویی درونی و شعرگونگی را پی ریزی می‌کند. آثاری که در این زمینه نگارش یافته است به بازتاب این مقوله در آثار داستانی پرداخته اند، اما هدف نگارندگان در این پژوهش ـ ضمن تبیین ویژگی های جریان سیال ذهن ـ این است که ردپای جریان سیال ذهن را تا حد امکان در نفثه المصدور نشان دهند.

کلید واژه‌ها: ریان سیّال ذهن، نفثه المصدور، خودآگاه، نا خودآگاه

مقدمه

جریان سیّال ذهن یا سیلان آگاهی، یکی از اصطلاحات روان شناسی است که نخستین بار توسط ویلیام جیمز ـ فیلسوف و روان شناس آمریکایی ـ در کتاب اصول روان شناسی مطرح شد((vol.1:224)وjames). وی «این استعاره را به منظور توصیف گردش ذهن، تداوم و در عین حال دگرگونی پیوسته آن فراخواند» (ایدل، ۱۳۶۷: ۲۶).

تعریفهای متعدّدی درباره‌ی جریان سیّال ذهن ارائه شده است که برای آشنایی با این مقوله به چند نمونه‌ی آن، اشاره می گردد. هولمن، این اصطلاح را چنین تعریف می‌نماید: «جریان سیّال ذهن به کل حوزه‌ی آگاهی و واکنش عاطفی ـ روانی فرد گفته می‌شود که از ... سطح پیش تکلمی آغاز می شود ... و به ... سطح تفکّر منطقی ... می‌انجامد. فرض بر این است که در ذهن فرد، در لحظه ای معیّن، آمیخته ای از تمام سطحهای آگاهی، سیر بی پایان احساسات، افکار، خاطره ها، تداعی معانی و انعکاس است که جریان سیال ذهن را به وجود می‌آورد ... اگر قرار باشد که محتوای دقیق فکر (ذهن) را در هر لحظه توصیف کنیم به ناچار باید این عوامل گوناگون، بی ارتباط با هم و غیرمنطقی، در طی کلمات، تصوّرات و افکار به بیان آیند، همان گونه که سیر بی نظم فکر چنین است» (به نقل از میرصادقی، ۱۳۶۶: ۴۲۴ و ۴۲۵). جان پک و مارتین کوپل نیز می‌گویند: «از طریق جریان سیّال ذهن، می توان حوادثی را که در ذهن شخصیت داستان به شکل تصادفی و طغیان وار حضور می یابد، نشان داد» (Peck and Coyle ، ۲۰۰۲: p.132). آبرامز نیز در این باره می گوید: «جریان سیّال ذهن، حضور بی وقفه و طغیان وار ادراکات، اندیشه ها و احساسات در ذهن است» (.۱۹۹۳: p Abrams.202). به بیان دیگر، جریان سیّال ذهن «مجموعهٔ درهم و گسسته‌ی تداعی ها،

لحظه‌ها و عواطف است که در آن، لایه های خودآگاه و ناخودآگاه از هم مـی‌گذرنـد» (فلکـی، ۱۳۸۲: ۴۶). بنابراین، جریان سیّال ذهـن اولاً بـا خودآگـاه و ناخودآگـاه ذهـن انـسان پیونـد می‌یابد. ثانیاً نوعی بی نظمی و آشفتگی در آن ظهور دارد.

بر این اساس، رمان جریان سیّال ذهن، رمانی است که «بر حافظه‌ی شخـصیت هـا تکیـه دارد و در حقیقت خواننده با داستان و طرح داسـتان رو بـه رو نیـست» (ایـدل، ۱۳۶۷: ۱۹). همچنین در این رمانها، خواننده خود به نویسنده تبدیل می‌شود؛ یعنی «ایـن خواننـده اسـت که باید به داستان شکل دهد و ناچار برای گـردآوری اطلاعـات و داده هـا حواسـش را جمـع کند» (همان: ۱۹). این آثار «اندیـشه هـای دسـت نخـورده‌ی ذهـن شخـصیت/شخـصیتهای داستان را هنگام بروز و ظهور بدون پردازش و انسجام، روایت می نماید» (طاهری و سـپهری، ۱۳۹۰: ۱۷۰). همچنین در این رمانها «وقایع خطی ـ که بر اساس روابط علی و معلولی ارائـه می‌شود ـ روایت داستان را شکل نمی دهد» (محمـودی و صـادقی، ۱۳۸۸: ۱۳۲). در نتیجـه، زمان در این آثار دچار بی نظمی و آشفتگی می‌شود. مهم ترین افرادی کـه بـا تکیـه بـر ایـن شیوه به آفرینش داستان پرداخته اند، مارسل پروست با «در جستجوی زمان از دست رفتـه»، دوروتی میلر ریچاردسون با «زیارت» و جیمز جویس با آثاری مانند «چهره ی مرد هنرمنـد»، «اولیس» و «شب عزای فینگن ها» می باشند. علاوه بـر ایـن‌هـا، ویلیـام فـاکنر بـا «خـشم و هیاهو» و ویرجینیا وولف با داستانهایی مانند «خانم دالووی»، «بـه سـوی فـانوس دریـایی» و «در خیزاب ها» در داستان نویسی به این شیوه از جایگاه ویژه ای برخوردارند (بیـات، ۱۳۸۷: ۴۳).

در زمینهٔ پیشینه‌ی تحقیق باید گفت، مجموع آثاری که در عرصه‌ی جریان سیّال نوشـته شده است، به این محورها پرداخته اند: ۱- بررسی خاستگاه جریـان سـیّال ذهـن ۲- تحلیـل عوامل مؤثّر در شکل گیری آن. ۳- چیستی جریان سیال ذهن. ۴- ویژگی های جریان سـیال ذهن. ۵- واکاوی این شیوهٔ روایی در آثار داستانی نتیجه اینکه همه‌ی این پژوهشها، حـضور و کارکرد این شیوه روایت را در داستان منحصر دانسته‌اند، در حالی که نگارندگان بر این باورنـد که می‌توان ردپای این مقوله را در آثار غیرداستانی نیز پیدا کرد. بر این اساس، اثـری کـه بـه طور خاص، این مقوله را در نفثه المصدور بررسی کرده باشد، یافت نشد. هرچنـد ایـن اثـر در ظاهر، لایه ای تاریخی دارد، ولی در باطن بیشتر به انعکاس «ذهن» راوی/نویسنده تکیـه دارد. خود این مسأله، نکته‌ای اساسی در رمان جریان سیال ذهن است (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۴۲۵) و

توجه به همین نکته است که دیگر ویژگی های این آثار را پی‌ریزی می‌کند.

علل گرایش رمان نویسان به جریان سیّال ذهن

این اصطلاح تحت تأثیر عواملی به عرصه ادبیات داستانی پانهاد. درباره‌ی زمینه‌های حضور این شگرد روایی در ادبیات، برخی بر این باورند که مکتب ادبی سوررئالیسم[1] ـ که خود شکل تکامل یافته‌ی رومانتیسم و سمبولیسم بود ـ زمینه ساز ظهور این مقوله در ادبیات شده است (اصغری، ۱۳۸۷: ۱۰). درباره‌ی علل گرایش پاره‌ای از نویسندگان غرب به این شگرد روایی، عواملی مانند شرایط اجتماعی، اندیشه ی متفکران فیلسوف و روان شناس و ویژگی های روحی نویسندگان این داستانها، مؤثر بوده است.

شرایط اجتماعی

دهه‌های ابتدایی قرن بیستم را عصر طلایی رمان مدرن می‌نامند. در همین دوره است که داستان نویسی جریان سیال ذهن نیز شکل می گیرد. این عصر، دارای مشخصاتی است که شدیداً گرایش به این سبک از داستان نویسی را ترویج می‌کرد. مشخصات این دوره به شکل عمده، اهمیت یافتن حس یأس و ناامیدی، عدم اطمینان به دنیای خارج می باشد. البته در شکل گیری این فضا، جنگ جهانی اول و دوم نیز بی تأثیر نبود (بیات، ۱۳۸۷: ۴ و ۲۱ ـ ۲۴). این ویژگی‌ها در رمانهای جریان سیال ذهن آشکار است.

اندیشهٔ متفکران فیلسوف و روان شناس

نگرشهای فلسفی و روان شناختی فلاسفه‌ای چون هانری برگسون و ویلیام جیمز درباره‌ی اندیشه و عملکرد ذهن، و همچنین تحقیقات زیگموند فروید درباره‌ی ماهیت ذهن و ضمیر ناخودآگاه، در فراهم شدن زمینه‌ی پیدایش این داستانها مؤثر بود. (ایدل، ۱۳۶۷: ۳۶ و ۳۷).

ویژگی های روحی و جسمی نویسندگان

ویژگی های ذهنی و روحی نویسندگان آثار جریان سیال ذهن در گسترش این شیوه مؤثر بوده است. به عنوان مثال پروست، جویس، ریچاردسون و وولف هریک دچار درون گرایی، انزوا و حساسیت شدید بودند که شخصیت آنها به طور قطع در شکل گیری فضای رمانهای جریان سیال ذهن تأثیرگذار بوده است (بیات، ۱۳۸۷: ۴۴ و ۴۵).

شهاب الدین نسوی، شرایط اجتماعی و ویژگی های روحی وی

اگر از منظر شرایط اجتماعی به ادبیات فارسی پس از حمله‌ی مغول نگاه شود، می توان تا حدودی، ویژگی های حاکم بر آثار ادبی اروپا در قرن بیستم را در آثار ادبی این دوره مشاهده کرد. فضایی که پس از این واقعه بر جامعه ما حاکم می شود، دارای شاخصهایی چون فردیت، عدم اعتماد به دنیا و فناپذیردانستن آن است، و به همین دلیل است که گرایش به عرفان و تصوف، و غزل قوت می یابد (شمیسا، ۱۳۷۹: ۱۹۴). نفثه المصدور نیز حاصل همین دوره است. بنابراین فضای حاکم بر آن، فضای ناامیدی، فرورفتن در خویش، عدم اعتماد به دنیا و بیان رنج و اندوه است. اساساً عنوان این اثر نیز تأمّل برانگیز است[۲] و نشان می دهد که نویسنده قصد نگارش تاریخ را نداشته است، بلکه هدف وی بیان آلام روحی حاصل از حمله‌ی مغول بوده است. عبارات پیش رو از نفثه المصدور با مباحثی که بیان شد، پیوند دارد: «با این همه که خاطر از تصاریف احوال روزگار چون زلف دلبران پریشان است و تن در تکالیف دهر غدار مانند چشم خوبان، ناتوان. در دل سر مویی نه که تیر جزمی از آسیب زمانه بدو نرسیده است و در تن سرانگشتی نه که چرخی از گشاد محنت نخورده ... از نفثه المصدوری که مهجوری بدان راحتی تواند یافت، چاره نیست و از أنین المهجوری که رنجور را در شب دیجور هجر بدان شفایی تواند بود، گریز نه ...» (زیدری نسوی، ۱۳۸۱: ۷).

از طرفی با توجه به شیوه‌ی زندگی شهاب الدین زیدری نسوی ـ بر اساس آنچه در نفثه المصدور درباره‌ی احوالات خویش بیان کرده است ـ می‌توان به نیکی دریافت که شرایط روحی وی به نویسندگان جریان سیّال ذهن نزدیک بوده است. او از ابتدای جوانی در خدمت امرا و حکام بوده است؛ از خدمت نزد امرای محلی گرفته تا حضور در دستگاه سلطان جلال الدین خوارزمشاه، اما در سراسر این دوران، فتنه‌ی مغول باعث سرگردانی، تنهایی و غربت نشینی وی شده است (صفا، ۱۳۸۲: ج۳ بخش۲، ۱۱۸۰ و ۱۱۸۱). در نتیجه، همین امور باعث درون گرا شدن، حساس و ناامید زیستن وی شده بود. عبارات پیش رو از نفثه المصدور ـ که شرح حال راوی هنگام گریز از تاتار و اقامت در گنجه است ـ همین مسأله را تبیین می‌نماید: «القصه مدت سه ماه به گنجه مقام اقتاد. مشارب لذات به سبب مفارقت احباب و دوستان، تیرگی گرفته و دیده از گریه‌ی شبانروزی به مهاجرت یاران و اصحاب، خیرگی گرفته و از خرد و بزرگ و تازیک و ترک، هر آفریده که در دل، محبت او آویزشی و در جان، مودت او آویزشی داشت به قدرت خدایی، جدایی افتاده ...» (زیدری نسوی، ۱۳۸۱: ۲۳).

همچنین اصرار وی بر تنها زیستن و عدم آمیزش عمیق با دیگران باعث ایجاد حس انزواطلبی در وی شده بود: «از آنها نیستم که به فراغت ریزه ای که در غربت ... دست دهد، دل از مسقط الرأس و منشأ و مبدأ و اساس برتواند داشت، و نه از آن قبیله که با هر قومی ... درآمیزم» (همان: ۱۱۹). همچنین فضای بی اعتمادی به جهان و اعتقاد به ناپایداری و بی ثباتی دنیا ـ که در آثار جریان سیّال ذهن وجود دارد ـ در نفثه المصدور نیز به چشم می‌خورد: «از ارتفاع خرمن سپهر برخورداری مجوی که ناپایدار است. از عین مزیف مهر، کیسه برمدوز که جوزایی کم عیار است. کرهٔ تندرو فلک را هیچ رایض بر وفق مرام، رام نکرده است. توسن بدلگام چرخ را هیچ صاحب سعادت، عادت از سر بیرون نبرده است. گردون دون پرور هیچ کِسری را بی کَسری نگذاشته. جهان جِهان هیچ تُبّع را تبع نگشته است ...» (همان: ۴۹).

ویژگی های جریان سیّال ذهن و انعکاس آن در نفثه المصدور

حقیقت جریان سال ذهن، روایت و انعکاس «ذهن» راوی/شخصیت داستان است. در این میان نباید فراموش کرد که بر اساس نظر روان شناسان، ذهن دارای سه سطح هشیار (خودآگاه)، نیمه هشیار (نیمه خودآگاه) و ناهشیار (ناخودآگاه) است (اس. شارف، ۱۳۹۰: ۵۸). به نظر می رسد از این سه، دو سطح هشیار و ناهشیار به نوعی با آثار جریان سیال ذهن پیوند دارد.

هشیار (خودآگاه)

سطح هشیار «تمام احساسها و تجربیاتی را شامل می شود که در لحظه‌ی خاص از آنها آگاهیم. برای مثال هنگامی که این کلمات را می خوانید، ممکن است نسبت به احساس قلم در دستان خود، دیدن این صفحه، مفاهیمی که سعی دارید بفهمید ... هشیار باشید» (شولتز و شولتز، ۱۳۸۹: ۵۸). این سطح از عملکرد ذهن را می توان در مواردی چون لایه پیش گفتار ذهن، تک گویی درونی و زمان و تداعی مشاهده کرد.

لایه‌ی گفتاری و پیش گفتاری

سطح خودآگاه ذهن انسان دارای دو لایه‌ی گفتاری و پیش گفتاری است (محمودی، ۱۳۸۷: ۱۲۹). در «لایه های گفتار، نظم و عقل و منطق و ترتیب زمانی حاکم است و گاهی

محتویات ذهن ... سانسور می شود، اما در لایه های پیش گفتار ذهن، نه ترتیب زمانی مطرح است، نه نظم منطقی و نه سانسور» (بیات، ۱۳۸۷: ۷۸). بر این اساس چون در آثار جریان سیّال ذهن با آشفتگی، بی نظمی و عدم کنترل احساسات و عواطف رو به رو هستیم، می‌توان گفت: «در جریان سیال ذهن، تکیه بیشتر بر لایه های پیش از گفتار است تا گفتارهای عقلانی» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۰۷).

با این نگرش می‌توان پاره‌ای از عبارات نفثه المصدور را مبتنی بر لایه‌ی پیش گفتار دانست. به عنوان نمونه، نویسنده در صفحه ۶۴ کتاب، مسأله‌ی سفر به تبریز و علت آن را بیان می‌کند، اما ماجرا رها می‌شود و سرانجام در صفحه‌ی ۸۳ و ۸۴ به بیان قصه می‌پردازد. در حقیقت در این مورد، نظم منطقی روایت به هم ریخته است. «و از هزار نوع، حبال حیلت که از آن دام چگونه خلاص یابم، نصب می‌کرد. چه به تبریز، محقری نقد و جنس گذاشته بودم و می‌خواستم که پیش از آن که اهل تبریز، خبر صاخهٔ عظمی و طامهٔ کبری بشنوند، و مردم ... دست به اموال ارباب دولت دراز کنند ... پیش از عود تاتار، مسابقتی نمایم و آن محقر در معرض قبض آورم ...» (زیدری نسوی، ۱۳۸۱: ۶۴). «و شحنهٔ تاتار پیشتر به تبریز رفته بود و صامت و ناطق ارباب دولت با دست گرفته و مرا از نقد و جنسی که آنجا بود جز چهارصد دیناری که به دست درویشی بود، نگذاشته. معتمدی که به تبریز بود، آن محقر به أرمیه آورد.» (همان: ۸۴). به همین دلیل «در رمانهای جریان سیال ذهن ... گسستگی و عدم انسجام ظاهری میان عناصر، جزء ارکان اساسی است» (حسینی، ۱۳۷۱: ۲۳).

همچنین در پاره‌ای از عبارات نفثه المصدور، مشاهده می‌شود که احساسات و عواطف راوی نسبت به شخص یا ماحرایی بی پرده بیان می‌شود. به عنوان نمونه «فی الجمله پیشروی که عمدهٔ کار و عدهٔ استظهار بود ... به ثیبی حیض نادیده و بالغی به مردی نارسیده، رسیده بود» (زیدری نسوی، ۱۳۸۱: ۳۸).

و یا در جایی دیگر چنین می نویسد: «زمام بسط و قبض ... به مخنثی، نه مردی نه زنی داده و روباه خداع را بر شیران مصّاع و دلیران قرّاع، فرمان روایی ... اثبات کرده ...» (همان: ۳۷).

و یا درباره‌ی جمال علی عراق چنین عبارات بی پرده‌ای را به کار می‌برد: «آن صدر که از ...ن خر برون جست و بر اسپ نشست. صاحب منصِب ناگهان، خواجه نابیوسان، نان مردمان به دبیرستان برده و دوات دیگران به دیوان آورده. هر خباز که دبیرش فرمود، نانش در انبان

نهاده و پیش هر محرر که خریطه کشی کرده، سر جوال بـاز داشـته. خلیـع العـذار، عـذار در خدمت عارض عراق، سبز کرده ... تا به طلب منصِب برخاسته بس به رو خفته ... نرم و درشت فراوان چشیده تا به تصدر رسیده، بسی انبانچه نـرم کـرده تـا هنگامـه عمـل گـرم کـرده ...» (همان: ۷۶).

تک گویی درونی

از دیگر مباحثی که با تکیه بر لایه‌ی پیش گفتار، در آثار جریان سیال ذهن مورد بررسـی قرار می‌گیرد، تک گویی درونی است. در آثاری که مبتنی بر این شیوه اسـت بـه جـای بـرش طولی از زندگی شخصیت و روایت حوادث آن به شکل منظم، به انعکاس عمق ذهن شخصیت تکیه می‌شود (مشفقی و علیزاده، ۱۳۸۹: ۱۸۳ و ۱۸۴). یکی از شگردهایی که بـرای انعکـاس ذهنیات شخصیتها به کار برده می‌شود، همین تک گویی درونی است (بیات، ۱۳۸۷: ۷۷). این مقوله «مربوط به روایاتی است که در آن خود قهرمان به بیان جریانات ذهنی خود می‌پـردازد و نویسنده در مکالمات و جهات و حالات ذهنی او دخالت نمی‌کند؛ مثلا ... جمـلات را از نظـر دستوری تصحیح نمی‌کند و به آنها نظم منطقی نمی‌دهد» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۰۷). به عبـارت دیگر «به دلیل گسیختگی افکار و تصاویر در ایـن لایـه از آگـاهی، در تـک گـویی درونـی بـا ترکیبهای غیر دستوری، عدم رعایت قواعد نحوی، پرهیز از نشانه گـذاری درسـت، جمـلات و عبارات ناقص ... مواجه می‌شویم» (بیات، ۱۳۸۷: ۷۸). بنابراین، این شیوه از روایت به انعکاس ذهن شخصیت در سطح پیش از گفتار مربوط است (همان: ۷۸). در این جا دو نمونـه از تـک گویی درونی در داستان ارائه می شود، سپس به نمونه های نفثـه المـصدور اشـاره مـی‌گـردد. نمونه اول: «گفت انگشت بزن زدم نتوانستم بالا بیاورم گفت بزن زدم بزن زدم صـد صـفحه را انگشت زدم باغ انگور را اول زدم بعد حجره را بعد خانـه را ...» (نقـل از محمـودی و صـادقی، ۱۳۸۸: ۱۳۶).

نمونه دوم: «گفتم از باغ بیرون بیا گفت احمق از دود خفه شدم گفتم خوب نکش می‌زند توی گوشم یکی این طرف یکی آن طرف نره غول چه کار دارم؟ دسـتهام کـه بـاز باشـد یـک روزنامه‌ای نامه ای می‌خوانم از همین نرده ها می‌رفتم بالا من نه یوسف می‌رفت بـالا شـیرجه می‌زد توی حوض پدر گفت پدرسگ خجالت بکش اقلا برو با ذره بین کتاب هـای بچـه هـا را آتش بزن جنگ را کی خاموش کرد؟ خریدار محبت» (نقل از محمودی، ۱۳۸۷: ۱۳۶).

چنان که ملاحظه می‌شود نویسنده فقط به روایت ذهنیات شخصیت داسـتان پرداختـه و

به هیچ شکل در تصحیح، و دادن نظم منطقی به عبارات، دخالت نکرده است.

در نفثه المصدور نیز بخشهایی وجود دارد که می‌توان آن را با مسأله‌ی تک گویی درونی قابل تطبیق دانست. به عنوان مثال «از خدمت ... استعفا نمایم؛ چه موجبات سآمت از جوانب فراهم آمده بود ... اولاً هادم لذات و مخیب آمال، خروج لشکر تاتار أطبق الله علیهم البوار که با وجود ایشان، تمنی آسایش آنجا که عقل است، عقل نیست، و صاعقه ای که سیلاب خون بر حَزن و سهل راند، سهل نی. دوم عداوت و بوالعجبی وزیر ... که با چندین سوابق و لواحق جان سپاری که در هوی و ولای او نموده بودم ... به خون من تشنه گشته بود» (زیدری نسوی، ۱۳۸۱: ۱۲ و ۱۳).

در این بخش، مواردی هست که راوی به لحاظ دستوری به اصلاح آن اقدام نکرده و مطالب همان گونه که به ذهنش آمده، روایت کرده است. از جمله وقتی گفته «اولا» خواننده انتظار شنیدن واژه «ثانیا» را دارد، اما ناگهان با کلمه «دوم» رو به رو می‌شود. دیگر این که راوی در قسمت «اولا ...» آوردن فعل را فراموش کرده است؛ مثلاً عبارت باید این گونه می‌بود: «... خروج لشکر تاتار ... **بود** که ...». در قسمت «ثانیا ...» آشفتگی و عدم ساختار منطقی وجود دارد به این شکل که اگر سخن راوی بدون زواید در نظر گرفته شود، آن گاه عبارت این گونه می‌شود: «عداوت و بوالعجبی وزیر ... به خون من تشنه گشته بود» در حالی که منطقا باید این گونه نوشته می‌شد: «*وزیر که ... به خون من تشنه گشته بود*».

مورد بعدی که می‌توان آن را تک گویی درونی دانست، این بخش است: «نبذی از وقایع خویش ... بر قلم ران. مگو که شفیقی نیست که به غم و اندوه متأثر شود ... بحمد الله تعالی خداوند، صدر معظم، سعدالدوله و الدین ... در ضمان اقبال و کنف سعادت است» (همان: ۷ و ۸). در این جا نیز بین دو جمله‌ی مشخص شده، ارتباط منطقی وجود ندارد. عبارات منطقاً باید این گونه می‌بود: «... مگو شفیقی نیست ... بحمدالله تعالی خداوند ... در ضمان اقبال ... است *و به حرفهای من گوش فرا می‌دهد*».

و یا این قسمت: «لاجرم به شومی طغیان و وبال عصیان پادشاهی که آن ثغر را بعد از بکاء طویل و رنّه و عویل از جند آمده بود، و دندان گرج به أسنان سنان از آن کند گردانیده و سخط آفریدگار وکذلک نولی بعض الظالمین بعضا بما کانوا یکسبون به لشکرگاه تاتار، دمار از آن رباع و دیار برآورد» (همان: ۲۵). مفهوم کلی این عبارات این است که اهل گنجه به واسطه‌ی طغیان و عصیان در برابر پادشاه، و همچنین به دلیل غضب خداوند، گرفتار تاتار

شدند، اما عبارات چنان آشفته و درهم است که خواننده به سختی مقصود را می‌فهمد. همچنین به لحاظ دستوری، ترکیب «سخط خداوند ...» بر «وبال عصیان ...» عطف می‌شود، اما به سبب فاصلهٔ زیادی که بین عاطف و معطوف افتاده است، خواننده با مشکل مواجه می‌شود.

و یا این بخش: «بطاقه ای که مرغ آورده بود به من دادند. می‌خواندم و با آن که از هول حادثهٔ متوقع، دم که عبارت از نفس است، در مجاری حلق فرومرده بود، بل دم که اصل حیات است و مادهٔ نفس است، در مجاری عروق فسرده، رعایت ناموس و چه جای آن بود لیس التکحل فی العینین کالکحل فرونمی گذاشتم» (همان: ۳۳). در این قسمت نیز نظم و ترتیب وجود ندارد و عبارات چنان درهم تنیده شده است که ذهن خواننده همانند ذهن راوی دچار آشفتگی می‌شود و به سختی می تواند عبارات را از هم تفکیک کند.

و یا این بخش: «و مرا از نقد و جنسی که آن جا بود، جز چهارصد دیناری که به دست درویشی بود، نگذاشته. معتمدی که به تبریز بود، آن محقر به أرمیه **آورد** و دو سه چهارپای **خرید** و روی به خوی **نهاد** ...» (همان: ۸۳ و ۸۴). در این جا خواننده به لحاظ دستوری با مشکل مواجه می شود. فعلهای مشخص شده، همه به یک ساخت، روایت شده اند و این گونه القا می‌نمایند که نهاد فاعلی آنها یکی است. در حالی که نهاد فعل اول، همان معتمد است و نهاد فعل دوم و سوم، خود راوی است. در حقیقت فعلها این گونه باید باشند: «... خریدم ... نهادم».

و یا این قسمت: «خود پیش از میقات، تاتار از مقام موغان بر صوب أذربیجان درحرکت آمد و قبل أن یبلغ الکتاب أجله، اجل در آن حدود تاختن آورد و جهان پیر هنوز به خضاب قیر مشغول ناشده دست همه درگل گرفتند و عالم لباس شباب ناپوشیده، شتاب زده برسردوانید» (همان: ۱۰۰). در این قسمت نیز آشفتگی دستوری وجود دارد. نهاد فاعلی فعلهای مشخص شده، واژهٔ تاتار است و راوی گاهی فعل را جمع آورده و گاهی مفرد.

دربارهٔ نمونه‌هایی که به عنوان تک گویی درونی ذکر شد، دو نکته قابل تأمّل است و آن این که اولاً انسجام منطقی جدی وجود ندارد. ثانیاً گویی مخاطبی در این عبارات لحاظ نشده است. این دو امر از مهمترین شاخصه های تک گویی درونی است (محمودی، ۱۳۸۷: ۱۳۶). شاید عدم فرض کردن مخاطب توسط راوی، به آفرینش عبارات با آشفتگی دستوری مدد رسانده است.

زمان و تداعی

تکیه بر لایه‌ی پیش گفتار در آثار جریان سیال ذهن، ویژگی دیگر این نوع آثار را رقم می‌زند و آن «درهم آمیختگی و آشفتگی زمان» است؛ یعنی خواننده در این آثار با «بازگشت ناگهانی به گذشته، تغییر مداوم روایت بین حال و گذشته و آینده» مواجه است (بیات، ۱۳۸۷: ۱۱۹). در حقیقت «ذهن در سطح پیش از گفتاری خود هنگام اندیشیدن به گذشته بدون توجه به تقدم و تأخر زمانی این وقایع، و دوری و نزدیکی شان از زمان حال، بسته به این که کدام یک از این رخدادها برایش تداعی شده باشد، آن واقعه را به همراه توده وقایع مرتبط با آن از اعماق مختلف احضار می‌کند» (بیات، ۱۳۸۳: ۱۲).

اگر بپذیریم که دو زمان بیرونی (تقویمی) و درونی (ذهنی) وجود دارد (بیات، ۱۳۸۷: ۱۲۱). آن گاه زمان در این آثار از نوع زمان ذهنی خواهد بود؛ زیرا «در این داستانها، وقایع خطی ... روایت داستان را شکل نمی دهد، بلکه به جای زمان خطی و تقویمی، بر زمان ذهنی تأکید می شود که هر لحظه از خاطره ای به خاطرهٔ دیگر و از تصویری به تصویر دیگر می‌لغزد» (محمودی و صادقی، ۱۳۸۸: ۱۳۲).

از مطالبی که بیان شد، این نکته به دست می‌آید که این آشفتگی و جا به جایی زمانی بین حال و گذشته در آثار جریان سیال ذهن بر اساس «تداعی» شکل می گیرد. تداعی «فرآیندی است که در آن، شخص، اندیشه ها، کلمات، احساس ها یا مفاهیمی را که قابلیت فراخواندن یکدیگر را دارند به هم ارتباط می‌دهد» (بیات، ۱۳۸۷: ۱۰۸).

از نظر روان شناسی، تداعی دو گونه است؛ یکی تداعی القایی و دیگری تداعی آزاد. در تداعی القایی، نوعی محدودیت بین پاسخ آزمودنی با کلمه‌ی محرک، لحاظ می شود (شعاری نژاد، ۱۳۷۵: ۹۵). اما مبنای تداعی آزاد بر این است که «درمان جویان، ترغیب می شوند هرچه را که وارد ذهن می‌شود صرف نظر از این که ممکن است چه قدر دردناک، پیش افتاده، غیر منطقی، یا نامربوط باشد، بیان کنند» (کُری، ۱۳۹۰: ۷۹).

در داستان جریان سیّال ذهن، این نوع تداعی کاربرد فراوانی دارد. نقش تداعی در آشفتگی و جا به جایی زمان، این است که در نتیجهٔ رخدادی در زمان حال، راوی/شخصیت به یاد رخداد مشابهی در زمان گذشته می‌افتد و از آن پس یادآوری وقایع زمان گذشته در ذهنش ادامه می‌یابد. به نمونه ای از این تداعی و جا به جایی زمان از رمان خشم و هیاهو اشاره می‌شود: «لاستر گفت: یه لحظه صبر کن بازم به اون میخ گیرکردی مگه نمی‌تونی اون

تو بخزی و به اون میخ گیر نکنی؟(**حال**) کدی از میخ جدایم کرد و خزیدیم تو کدی گفت دایی موری گفته نگذاریم کسی ببیندمان پس بهتره خم بشویم خم شو ببخی این جوری ببین خم شدیم و از باغ گذشتیم (**گذشته**)» (نقل از بیات، ۱۳۸۷: ۱۱۰).

دربارهی آشفتگی و جا به جایی زمان در نقثه المصدور، باید گفت که این اثر براساس تداعی شکل گرفته است. به این معنا که نویسنده در زمان حال به یاد رخدادهای گذشته افتاده و به روایت آنها پرداخته است. می دانیم که شهاب الدین پس از تحمّل آوارگیها، در شهر میافارقین اقامت مینماید و پس از چهار سال به تألیف نفثه المصدور همت میگمارد. «مدت چهار سال در این عتاب به تکلف قلم بازکشیدم و اگرچه با دل خویش بر نمیآمدم» (زیدری نسوی، ۱۳۸۱: ۱۲۰). اما در پارهای از مواقع نیز در حال روایت گذشته به زمان حال برمیگردد. به عنوان مثال راوی در حال روایت فرار از شهر «آمد» و مخفی شدن در غاری در حوالی آن به مدت سه روز است که ناگهان به روایت زمان حال خود در شهر میافارقین و درد غربت میپردازد و آرزوی خویش برای خاک شدن در زیدر را بیان میکند: «تا به هر جانب که دوانیدم، بلا را گرد خویش درآمده دیدم ... مرگ را با همه ناخوشی با دل خوش کرده ... و کار ... چنان تنگ شده بود که از تاتار در تاتار میگریختم ... و هرچند سعادت شهادت که سعدا را غایت أمنیت و کمال ارادت است ... نه سهل است ... فتک فظیع و سفک شنیع میداشتم و آن که قالب مسکین ... در حوصلهٔ ضباع و کشاش سباع باید بود، صعب میشمرد ... و نیز راستی تا از خانه دور افتاده ام و از وطن مألوف مهجور گشته و به بلای دوستان مُشَرّق ارض مرّه و مُغَرّبا مبتلی شده و مانند قَزَع الخریف یمانون أحیانا شآمون تاره در تجاذب نکبای نکبت، خاشاک وار در تسالب عواصف غربت افتاده. از آن روز باز که در قوس رجا، منزعی و در عرصهٔ امل، متسعی ... تا امروز که ایام ناکامی و بی مرادی و انتهای مدت شادی است در همه اوقات عموماً و در حالت شدت امراض خصوصاً وصیت میکرده ام که چون ودیعت حضرت که هر آینه به حکم کل نفس ذائقه الموت سپردنی است، در قربت تسلیم کرده آید و عاریت روح که بی شبهت به موجب خلقتم للموت رد کردنی است، در این هجرت سپرده گردد، تابوت قالب را که مأوای جان مشتاق مجروح است ... به زیدر رسانند و صندوق استخوان را ... جز به تربت اصلی ننهند. آن نیز به بخت خفته در باقی شد. امروز بیرون از بعد مسافت چندان آفت و مخافت در راه است و هیچ مشفق خود کجاست که آن خطر ارتکاب کند! و کدام دلسوز بدان وصیت التفات نماید! این سودا دامن گرفته و این خیال پیش ضمیر

ایستاده، در آن حسرت که گور و کفنی، روزی نخواهد بود ... با آه سرد، اسپ، گرم کرده، می‌راندم ... تا آخر روز ... خود را ... با مغاری ... تاریک انداخت» (زیدری نسوی، ۱۳۸۱: ۵۳ ـ ۵۷). عباراتی که در این بخش، مشخص شده است، روایت زمان گذشته است و غیر آن، روایت زمان حال نویسنده است در میافارقین.

همچنین در جایی دیگر، از روایت زمان گذشته به روایت زمان حال برمی‌گردد: «... تا خویشتن را به هزار کوری به پرگری انداختیم ... طول و عرض بادیه این قصه از آن بیش است ... از کارنامهٔ وقایع خویش ... فصلی چند ... بیاوردمی ...» (همان: ۱۰۹ و ۱۱۰).

باز درجایی دیگر از کتاب با تغییر کانون روایت از گذشته به حال و سپس برگشت به گذشته، رو به رو می‌شویم: «تا در منتصف رمضان ...گفتند: رسولی باید فرستاد که از ظاهر کار، مزاج حال باز دادند. تا خاتمت کار ... من بنده به رسالت مندوب شدم و راستی از حوالت آن رسالت که حاصلی جز خجالت نداشت، می‌جوشیدم ... تا آخر کار، مطاوعت ... لازم گشت ... امروز آن سابقهٔ معرفت در حالتی که ضاقت علیهم الأرض بما ربحت در ساحات راحات، آرام داده است و آن مقدمه در وقتی که طوفان بلا کنار تا کنار جهان گرفته است، کشتی شکسته بسته وجود را به جودی ... جای داده و الحمد لله رب العالمین که فی الجمله نسیم صبای قبول اقبال این پادشاه ... بر حال من پریشان حال وزید ... چند روز در آن ساحت با راحت و جناب جنات صفت ... روزگار گذرانید و چون در حضرت، میعاد معاد بعید نرفته بود، پیاپی اجازت انصراف خواسته می‌شد.» (همان: ۳۰ ـ ۳۲).

باز در بخش دیگری، راوی از روایت گذشته به زمان حال مشغول می‌شود و دوباره به روایت زمان گذشته برمی‌گردد: «لاجرم به شومی طغیان و وبال عصیان پادشاهی که آن ثغر را بعد از بکاء طویل و رنّه و عویل از جند آمده بود، و دندان گرج به أسنان سنان از آن کند گردانیده و سخط آفریدگار وکذلک نولی بعض الظالمین بعضا بما کانوا یکسبون به لشکرگاه تاتار، دمار از آن رباع و دیار برآورد ... امروز ـ أسوه أمثالها ـ بدان شهر و حوالی آن، نه مجتاز را سایه ای است که یک لحظه در او آرام گیرد و نه مقیم را همسایه ای که با او سرگذشت حوادث ایام گوید ... حدائق و بساتین جنات صفت، خاویه علی عروشها» و عراص اماکن فردوس آسا، قاعاً صفصفاً ... القصه ... قرار و مقام بر خود حرام گردانید تا در سلک بندگی انتظام یافت و در آن هفته به امور عظام ... قیام نمود.» (همان: ۲۷ و ۲۷). اساساً همین مسأله است که خواننده را به نویسنده بدل می‌سازد؛ زیرا مخاطب به دلیل این آشفتگی‌ها و

جا به جایی‌ها، پیوسته باید حواسش را جمع کند تا خط اصلی داستان را از دست ندهد و وقایع را کنار هم بنشاند.

در زمینه‌ی تداعی، نکته‌ی بسیار مهم دیگر این که «فرایندهای تداعی نه تنها بین کلمات که حتی میان سیلاب های کلمات نیز دیده می‌شود» (بیات، ۱۳۸۷: ۱۰۹). این فرایند در نفثه المصدور نه تنها بین کلمات وجود دارد، بلکه در موسیقی واژه ها نیز رعایت شده است. به عنوان مثال: «بروق غمام بصر ربای یکاد البرق یخطف أبصارهم به بریق حسام سرربای متبدل شده» (زیدری نسوی، ۱۳۸۱: ۱). در این جا، واژه‌ی بروق در سطر اول، کلمه‌ی بریق در قسمت دوم را در ذهن راوی تداعی کرده است. همچنین واژه‌ی غمام، حسام، و کلمه‌ی بصرربای، سرربای را به ذهن او فراخوانده است، و سرانجام ترکیب بروق غمام بصرربای، آیه‌ی شریفه‌ی قرآن را به ذهن راوی آورده است.

و یا در عبارت زیر، دو کلمه‌ی حرامیان و عِقاب، دو واژهٔ حرام ریزه و عُقاب را به ذهن مخاطب فراخوانده است. «حرامیان جهت آن حرام ریزه در مکامن عِقاب چون عُقاب گرسنه، دهان گشاده ...» (همان: ۱۱).

و یا عبارات زیر بر اساس تداعی به نگارش درآمده است: «چون در نصب آن بزرگ! عدل و معرفت رعایت نکرده بود، صرف او لازم شناخت و چون در دو حالت جر و رفع، گرانی حرکت او روشن شد، حذف او واجب داشت» (همان: ۱۶). چنان که ملاحظه می‌شود، نویسنده بر اساس تداعی شدن یکی از مباحث نحو عربی ـ بحث غیرمنصرف و شرایط آن ـ به پردازش عبارات فوق پرداخته است.

نمونه‌ی دیگر در این زمینه، جایی است که شهاب الدین درباره‌ی شهر «آمِد» سخن می‌گوید و ظلمهای صاحب این شهر در ذهن وی تداعی می‌شود (همان: ۵۸ ـ ۶۸). ویا هنگامی که نام أرمیه را می آورد، ظلمها و جفاهای جمال علی عراقی، در ذهن وی تداعی می‌شود (همان: ۷۴ ـ ۷۷).

ناهشیار (ناخودآگاه)

سطح ناهشیار، آن قسمت از ذهن است که «تمام تجربیات، خاطرات و موضوعات سرکوب شده‌ی را ذخیره می‌کند» (کُری، ۱۳۹۰: ۶۵). این بخش از ذهن «مسایل و رویدادها را به همان شکلی که واقع می‌شوند، در خود ثبت کرده و توان فعلیت بخشیدن آنها را در قالب کلام ... ندارد، نه قواعد منطقی و خردمندانه در این نظام راه دارند و نه نظم منطقی»

(محسنی، ۱۳۸۶: ۸۷). بنابراین، این سطح از ذهن را نمی‌توان مستقیماً مورد بررسی قرار داد؛ زیرا «افکار ناخودآگاه بر خلاف افکار نیمه خودآگاه فقط به شکلهای نمادین و مبدل وارد خودآگاه می‌شوند» (شفیع آبادی و ناصری، ۱۳۹۰: ۳۲). بر این اساس، ناخودآگاه انسان «درست همانند ... زبان ... از روابط استعاری و کنایی استفاده می‌کند» (محسنی، ۱۳۸۶: ۸۶). و درست این مسأله است که یکی از ویژگی‌های آثار جریان سیال ذهن یعنی «شعرگونگی» را پی ریزی می‌کند (مشفقی و علیزاده، ۱۳۸۹: ۱۸۸). مسأله‌ی شعروارگی آثار مبتنی بر این شیوه را از دو منظر می‌توان بررسی کرد؛ یکی این که این آثار همانند شعر از آهنگ بهره‌مند هستند و دیگر این که همان صنایع و شگردهایی که در شعر کاربرد دارد، در این آثار به چشم می‌خورد.

برای منظر اول، نمونه های پیش رو از نفثه المصدور قابل تأمّل است. «نهنگ جان شکر در آهنگ و ایشان در نوا و آهنگ، أرقم آفت در قصد جان بی‌درنگ و ایشان در زخمه و ترنگ» (زیدری نسوی، ۱۳۸۱: ۴۰ و ۴۱). و یا «... به حدیث زنگ و رنگ و فسانهٔ بی مغز و سنگ، بی هیچ اندیشه و درنگ ...» (همان: ۲۸). و یا «ای در غرقاب نار به کار آب پرداخته و در گذر سیلاب، مجلس شراب ساخته، و در کام اژدهای دمان، دهان از پی شیرینی عسل گشاده، و بر لوح شکستهٔ کشتی، تمنی جاریهٔ بهشتی پخته (ع) فردات کند خمار کامشب مستی» (همان: ۴۱). و یا «آفتاب بود که جهان تاریک را روشن کرد پس به غروب محجوب شد ...» (همان: ۴۷). و یا «از لذت خورد و شراب به بلاله ای راضی شده و از راحت خواب و قرار به علاله ای قانع گشته» (همان: ۲۱). و یا «با اصحاب خویش کما بیش سواری بیست، روی به راه آورد» (همان: ۱۱).

اما درباره‌ی منظر دوم، باید وجوه متعدّدی چون ابهام، استفاده از اسطوره و کاربرد صنایعی چون استعاره، جناس و ایهام را در نظر گرفت. البته علت استفاده از این عناصر، آن است که نویسندگان با استفاده از شگردهای زبانی قصد دارند تا برخی از فرایندهای ذهن را منعکس نمایند. (بیات،۱۳۸۷: ۹۵).

درست است که ابهام، شعرگونگی و کاربرد شگردهای بیانی و بدیعی، یکی از عمده‌ترین ویژگی پاره‌ای از متون فارسی آن هم در برخی از ادوار است، اما در خصوص اطلاق صفت سیّال ذهن به آنان ـ و اصولاً هر اثری ـ باید به دو نکته توجه داشت. یکی شرایط روحی ـ جسمی نویسنده، و دیگری جامعه‌ای که نویسنده محصول آن است. چنان که پیش از این،

بیان شد شرایط اجتماعی آن روزگار، مجموعا شهاب الـدین را بـه فـردی آشـفته روان، تنهـا، زودرنج، انزواطلب و ... تبدیل کرده بود، و همین مسائل می‌توانـد نویـسنده را بـه نگـارش بـه شیوه‌ی جریان سیال سوق دهد.

ابهام

از مهمترین ویژگی های آثار سیال ذهن، ابهام است. «این ابهام تا حدود زیـادی ناشـی از خصوصیت فرایندهای ذهنی ... است ... از آن جا که نویسنده، محتویات ظاهراً آشفته و بـدون انسجام و مبهم ذهن را در قالب زبان عرضه می‌کند، ابهام خواه و ناخواه به عرصه‌ی زبـان نیـز راه می‌یابد و باعث می‌شود در این آثار با اشارات و معانی مبهم و تبیین نشده، جملات نـاقص، کلمات دو یا چند پهلو ... رو به رو شویم» (همان: ۹۶).

اساس نفثه المصدور بر ابهام است. از نظر روانی، یکی از دلایل وجود ابهام در آثار جریـان سیال ذهن، فشار/آشفتگی روانی است که نویسنده/ راوی را تحت تأثیر قرار می‌دهـد (همـان: ۹۸). این مسأله در نفثه المصدور نیز مشاهده می‌شود، کـه از تنهـایی، دوری از یـار و دیـار، و تحمل سختی‌ها سرچشمه گرفته است. نسوی خود در این باره می گوید: «و اینک چهارسـال شد که ... این آستان را ... مأوای خویش ساخته ... و از ماده انعام این پادشاه ... و مدد قناعـت من، عیشی قوی دست داده است

و اکنون چه خوشی؟ و گر خوشی دست دهـد صـد کاسـه بنـانی چـو عروسـی بگذشـت

به گوش دل مرده و نشاط پژمرده فروخوانده و نذیر شیب، دامن جیب به رو گرفته ... بـه هر قدمی که نه بر جادهٔ قرار زده ام، امروز نـدمی روی نمـوده، هـوای نفـس را در بوتـهٔ توبـه بگداخته، همگی همت بر استدراک فـوات مـصروف، و قـصارای نهمـت بـر قـضای گذشـته ... موقوف. انصاف اگر فرقت خانه و وطن، منغص این حال نبودی، جمعیتـی تمـام دارمـی و اگـر هوای خراسان بر آتشم ندادی، غم های جهان را باد پندارمی ...» (زیدری نسوی، ۱۳۸۱: ۱۱۶ و ۱۱۷).

در نفثه المصدور، مسأله‌ی فشار روانی، در امـوری چـون «شـکل‌گیـری روایـت در خـلاء ذهنی»، «گسست جریان روایت» و «جا به جایی ارکان جمله» نمود یافته است.

الف) *شکل گیری روایت در خلاء:*

شکل‌گیری روایت در خلاء به این معنا است که در پـاره‌ای از مواقـع، نویـسنده روایـت را آغاز می‌کند، اما هیچ توضیحی/اطلاعاتی به مخاطب نمی‌دهد. به عنوان نمونه «چون از الموت

ـ چنان که همانا استماع فرموده است ـ با قزوین اتفاق معاودت افتاد و به مؤاتات سعادتی که آن روز بود ... کارهایی که از حضرت به صدد اتمام آن بودم، بر حسب ارادت تمشیت یافت، نجم الدین احمد را از آن جا اجازت عود داده شد» (زیدری نسوی، ۱۳۸۱: ۹). چند ابهام در این بخش وجود دارد. اول این که علت رفتن راوی به الموت چه بوده است؟ دوم این که عبارت چنان که استماع فرموده است، خطاب به چه کسی است؟ سوم این که نجم الدین احمد کیست؟ چنان که ملاحظه می‌شود هیچ اطلاعاتی در درون متن، در این سه زمینه به مخاطب داده نمی شود. همچنین در جایی دیگر می‌نویسد: «بدرقه ای که جهت خزانه با من بود و از نایب عراق بدان موعود بودم، نتوانست رسید. و توقف و تأخیر متعذر گشت

أذا لم یکن غیر الأسنه مرکب فلا رأی للمضطر إلا رکوبها

بربایست خواند و با اصحاب خویش روی به راه آورد ...» (همان: ۱۱). در این جا نیز اولاً مکان توقف معلوم نیست. ثانیاً معلوم نیست منظور از راه، راه کجاست؟ از طرفی کاربرد شعر عربی به عنوان نهاد جمله، در افزایش ابهام بی تأثیر نیست.

همچنین در عبارت «و شبانه من بنده را به قلعهٔ شیرکبود به مهمی فرستاده بود» (همان: ۲۰)، نویسنده درباره‌ی نهاد جمله، هیچ اطلاعی به خواننده نداده است.

و یا در عبارت «... دررفتند و کار از دست برفت و نانشسته قیامت برخاست ...» (همان: ۶۰) معلوم نیست نهاد فعل «دررفتند» چه کسی است.

همچنین در بخش پیش رو، معلوم نیست که نهاد فعلهای مشخص شده چه کس یا کسانی هستند. «پروانهٔ اعلی به تباعت و نیابت هر حاسد و معاند ... بیرون آمد تا لاجرم به تبع هوی، خویشتن را در فراز و نشیب محنت، سراسیمه گردانید و به نقض عزیمت و فسخ نیت از محجهٔ عزلت ... بگردید و از مخالفت رای و رویت کشید آنچه کشید و هنوز تا چه کشد. از آن روز باز که شغل منصب بر او قرار یافته است، قرار نیافته است و از آن وقت باز که کار بدین جمله هشته است، بننشسته است» (همان: ۱۷).

ب) *گسست جریان روایت:*

کاربرد فراوان جملات معترضه، روایت اصلی ماجرا در نفثه المصدور را به جملاتی ناقص و بریده بریده تبدیل کرده است، و باعث شده تا خواننده برای فهم مقصود راوی، به خوانش چند باره‌ی متن روی آورده، خط اصلی روایت را تکه تکه کنار هم بگذارد. به عنوان نمونه «لکن رفیقان همچون من از غذا به خون خواری قناعت نمودند و از شراب به آب دیده اکتفا

نکرده، دوام اندوه و علاوه محنت را به شب قصد آمد کردند» (همان: ۵۸). و یا «القصه مدت سه ماه به گنجه مُقام افتاد. مشارب لذات به سبب مفارقت احباب و دوستان، تیرگی گرفته و دیده از گریه شبان روزی به مهاجرت یاران و اصحاب، خیرگی یافته و از خرد و بزرگ و تازیک و ترک، هر آفریده که در دل، محبت او آمیزشی و در جان، مودت او آویزشی داشت به قدرت خدایی، جدایی افتاده و از درگاه پادشاه که سرچشمه امانی و منبع انواع کامرانی است به ضرورت بازمانده تا آن گاه که مخایل ادبار اهل گنجه لایح گشت» (همان: ۲۳).

ج) *جا به جایی ارکان جمله:*

جا به جایی ارکان جمله در متون نظم، چندان تعجّب برانگیز نیست؛ زیرا شاعر محدود به وزن و قافیه است، اما این مسأله در متون نثر اندکی تأمل برانگیز است. و باید علاوه بر منظر بلاغی، به لحاظ روانی نیز بررسی شود. به نظر می‌رسد راوی/ نویسنده ای که به لحاظ روانی تحت فشار است، جملاتی را بر زبان می‌آورد که چندان منظم نیستند. شاید بتوان تقدیم مسند بر مسندالیه در این بخش را از این مقوله دانست: «گزاف گوی بوده است، آن که وکل مکان ینبت العز طیب بر زبان رانده است. درد فراق نیازموده است آنکه تلقی بکل بلاد إن حللت بها أهلا بأهل و جیرانا بجیران گفته است» (همان: ۱۱۹).

اسطوره

یونگ معتقد بود که انسان دارای ناخودآگاه فردی (شخصی) و جمعی است. ناخودآگاه جمعی عبارت است از «گرایش ارثی ذهن انسان به بازنمایی درون مایه‌های اسطوره‌ای. بازنمایی هایی که بدون از دست دادن الگوهای اصلی خود بسیار تغییر می کند» (اس. شارف، ۱۳۹۰: ۱۱۲). به عبارت دیگر «مواد و محتویات این ناهشیار در بین تمامی انسانها مشترک هستند» (همان: ۱۱۲). از آن جا که هیچ اندیشه‌ای هنگام بازگشت به ذهن نمی‌تواند دارای صورت پیشین خود باشد و شکلی جدید می‌یابد (ایدل، ۱۳۶۷: ۲۶) بنابراین، ناخودآگاه فردی انسان، هنگامی که مجدداً به ذهن فراخوانده می‌شود، در رمز یا سمبل نمود می‌یابد و ناخودآگاه جمعی وی در اسطوره بازتاب پیدا می‌کند (اصغری، ۱۳۸۷: ۱۹). اسطوره هایی که در نفثه المصدور به کار رفته است، یکی **کی خسرو** است: «کیخسرو بود از چینیان انتقام کشید و در مغاک رفت» (همان: ۴۷). دیگری **مسیح** است با سه ویژگی وی؛ زنده کردن مرده‌گان، عروج به افلاک و خم عیسی: «مسیح بود، جهان را زنده گردانید پس به افلاک رفت» (همان: ۴۷). و «صباغ نوبهار، عیسی وار، معجزه‌ای که در نقش داشت از یک خم هفت

رنگ پیدا کرده» (همان: ۱۰۱). دیگری **اسکندر** است با دو ویژگی آب حیات و سد یأجوج: «گفتی اسکندر است در میان ظلمات گرفتار و آب حیات، تیره» (همان: ۴۲). و «سد یأجوج تاتار گشاده گشت و اسکندر نی» (همان: ۵۰). دیگری **سلیمان** است با دو ویژگی دانستن زبان پرندگان و نسبت وی با دیو: «هر مجهول که فاعل از مفعول شناخت و موضوع از محمول فرق کرد، سلیمان وار به منطق الطیر نرسد» (همان: ۱۵۲). و «دیو بر تخت سلیمان نشست و انگشرین نی» (همان: ۵۰). دیگری **انوشیروان** و کلاه او است: «خنده صبح با همه سپیدی بر جای نشست. خرشید چون کلاه گوشهٔ نوشیروان از کوه، شاه وار طلوع کرد» (همان: ۴۱ و ۴۲). ماجرای **اصحاب کهف** نیز از دیگر اشارات اساطیری این متن است: «خود را پیاده و پای کشان با مغاری ... افکند ... و آن کهف دلگیر را سه شبانه روز با یک دو آشنا هم از ابنای روزگار که خواجه محمد جودانه رابع ما بود، بیت الاحزان خویش ساخت» (همان: ۵۷). البته ترکیب بیت الاحزان، یادآور داستان یعقوب پیامبر است که در فراق یوسف خانه ای ساخته بود و در آن به گریه می‌نشست.

استعاره، جناس و ایهام

الف) *استعاره*: «مجلس عال در شراب، نهنگ جان شکر در آهنگ و ایشان در نوا و آهنگ، ارقم آفت در قصد جان بی‌درنگ» (همان: ۴۰ و ۴۱). و یا «ضباب، حجاب آفتاب گشته و او نهفته. کلاب حوالی غاب، احاطت گرفته و شیر خفته» (همان: ۴۲). و یا «روباه، بیشه شیر گرفت و شیر عرین نی» (همان: ۵۰). و یا «همه روز همچون بوم از بیم سیاه کلاغان بی‌مروت در گوشه ای می نشست» (همان: ۶۹). و یا «این مردار را به سگان بازگذار» (همان: ۹۵). و یا «عروس شام، جهاز زر از طاقچه های آسمان درهم چید» (همان: ۴۲).

ب) *جناس*: «از آن گاه باز که فتنه از خواب سربرداشته، هزاران سر، برداشته» (همان: ۱). و یا «بلارک آبخورده تا خونخوار شده، خون خوار شده» (همان: ۲). و یا «رؤوس را رؤوس در پای کوب افتاده، عظام را عظام لگدکوب شده. یمانی در قراب رقاب جاگیر آمده. خناجر با حناجر إلف گرفته» (همان: ۲). و یا «زهی عار که زهی در مقام مرامات از کمان بازنگرفتند» (همان: ۴۴). و یا «تا سحر سرمهٔ سهر کشیده بودم» (همان: ۵۱). و یا «ثهلان بیخ آور رجا را رُخا از پای درآورده» (همان: ۷۳). و یا «تیر که نصیب هدف بودی، تیر ضمیر آمده» (همان: ۲). و یا «سحائب عذب بار، نوائب عضب بار گشته» (همان: ۱). و یا «و صاعقه ای که سیلاب خون بر حَزن و سهل راند، سهل نی» (همان: ۱۲). و یا «نهنگ جان شکر در آهنگ و

ایشان در نوا و آهنگ» (همان: ۴۰ و ۴۱).

پ) *ایهام:* «بلارک آبخورده تا خون خوار شده، خون خوار شده» (همان: ۲). ترکیب آبخورده موهم دو معناست؛ یکی تیز بودن و دیگری به معنای تشنه خون بودن است. با این توضیح که شمشیری که باید خون بخورد، پیاپی آب خورده و به همین سبب تشنه خون شده است. و یا «اگرچه اندرون دار است، نتوان گفت که رازدار است» (همان: ۳). ترکیب اندرون دار یکبار تو ُپر، معنی می‌شود و باردیگر می تواند معنی توداری و رازداری بدهد. و یا «دست نشینی است که از صدور حکایت کند» (همان: ۳). ترکیب دست نشین به یک اعتبار به معنی نشیننده در دست است و اعتبار دیگر مسندنشین. از طرفی واژه‌ی صدور به معنای سینه‌ها و بزرگان است. و یا «الوف محنت، صفوف قلب را ... برهم نشکسته» (همان: ۱۱). واژه‌ی قلب علاوه بر این که به معنای دل است به یکی از اصطلاحات نظامی اشاره دارد. و یا «چون صورت حال بدانستم، سر برکف دست گرفته، عنان به بادپای سپردم» (همان: ۲۱). ترکیب سر بر کف دست گرفتن هم به معنی از جان گذشتن است و هم به معنای غمگین شدن. و یا «اگرچه خون چون غصه به حلق آمده است، دم فروخور و لب مگشای» (همان: ۵). واژه‌ی دم هم به معنی نَفَس است و هم خون.

نتیجه

خلاصه‌ی آنچه از خلال این پژوهش به دست می آید به شرح زیر است: ۱ـ جریان سیّال ذهن، انعکاس ذهن راوی/شخصیت داستان است. ۲ـ این مقوله بیشتر با دو لایهٔ خودآگاه و ناخودآگاه ذهن ارتباط دارد. ۳ـ ویژگی های جریان سیال ذهن با تکیه بر این دو لایه، اموری چون: شعرگونگی (هم از نظر آهنگ و هم از نظر شگردهای شعری) جا به جایی و آشفتگی زمانی، تداعی، تکیه بر لایه‌ی پیش گفتار (بیان بی پردهٔ احساسات و عواطف) و تک گویی درونی (گفتارهایی که مبهم هستند و به لحاظ دستوری مشکل دارند، اما راوی به تصحیح آن اقدام نکرده) است. ۴ ـ بر اساس مستنداتی که از نفثه المصدور در متن مقاله ارائه شد، ویژگی های جریان سیّال ذهن در این اثر وجود دارد. بنابراین می‌توان ادعا کرد که این مقوله به داستان منحصر نیست.

پی‌نوشت‌ها

۱- در بیانیهٔ اول سوررئالیست، بر مقولهٔ «آزادی فکر» فراوان تأکید شده است (سیدحسینی، ۱۳۹۱، ج۲: ۹۱۴). این به این معنا است که «برای خلق اثر هنری، ذهن باید از قید منطق، استدلال و اراده، آزاد باشد؛ زیرا این نیروها، حالتهای هشیاری انسان را محدود و تابع خود می‌کنند و تنها با آزادی از قید آنها است که ذهن انسان و تخیل او به نهایت قدرت می‌رسد» (میرصادقی، ۱۳۶۹: ۴۵۷). اموری چون آزادی ذهن از قید منطق و استدلال، و رهایی از بند اراده از جمله مباحثی است که در جریان سیال ذهن و آثاری که به این شیوه نوشته می شوند به چشم می خورد. به عبارت دیگر «مشخصه‌ی بارز داستانهای جریان سیال ذهن ... ناآگاهانه و غیر ارادی بودن روایت در آنها است؛ به همین دلیل می‌توان گفت که هیچ هدف آگاهانه‌ای تعقیب نمی‌شود» (مشفقی و علیزاده، ۱۳۸۹: ۱۸۶).

۲- عنوان این اثر بر خلاف دیگر کتب تاریخی است و همین امر به نوعی از نیت مؤلّف خبر می‌دهد. نفثه المصدور به معنای خلط سینه است که باعث اختلال در نفس کشیدن و در نتیجه به درد و رنج منجر می‌شود. بنابراین، هدف مؤلّف روایت تاریخ نبوده است. شاید به همین دلیل است که کتاب سیره جلال الدین منکبرنی را پس از این اثر و با رویکردی تاریخی می‌نویسد.

منابع

۱- اس.شارف، ریچارد. (۱۳۹۰). *نظریه های روان درمانی و مشاوره*، ترجمهٔ مهرداد فیروزبخت، چاپ هفتم، تهران: خدمات فرهنگی رسا.

۲- اصغری، جواد. (۱۳۸۷). *نگاهی تحلیلی به تکنیک روایی سیلان ذهن*، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شماره‌ی ۲۱.

۳- ایدل، له اون.(۱۳۶۷). *قصه روانشناختی نو*، ترجمه‌ی ناهید سرمد، چاپ اول، تهران: انتشارات شباویز.

۴- بیات، حسین.(۱۳۸۷).*داستان نویسی جریان سیال ذهن*، چاپ اول، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۵- ــــــــــــــ .(۱۳۸۳). *زمان در داستانهای جریان سیال ذهن*، فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۶.

۶- زیدری نسوی، شهاب الدین.(۱۳۸۱). *نفثه المصدور*، تصحیح و توضیح امیرحسین یزدگردی، چاپ اول، تهران: انتشارات توس.
۷- سیدحسینی، رضا.(۱۳۹۱). *مکتبهای ادبی*، ج۲، چاپ شانزدهم، تهران: انتشارات نگاه.
۸- شمیسا، سیروس.(۱۳۷۹). *سبک شناسی شعر*، چاپ پنجم، تهران: انتشارات فردوس.
۹- ــــــــــــــــ .(۱۳۸۳). *داستان یک روح*، چاپ ششم، تهران: انتشارات فردوس.
۱۰- شولتز، دوان و سیدنی الن شولتز. (۱۳۸۹). *نظریه های شخصیت*، ترجمه‌ی یحیی سیدمحمدی، چاپ هفدهم، تهران: نشر ویرایش.
۱۱- شعاری نژاد، علی اکبر. (۱۳۷۵). *فرهنگ علوم رفتاری*، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۱۲- شفیع آبادی، عبدالله و غلامرضا ناصری. (۱۳۹۰). *نظریه های مشاوره و روان درمانی*، چاپ هجدهم، تهران: نشر دانشگاهی.
۱۳- صفا، ذبیح الله.(۱۳۸۲). *تاریخ ادبیات در ایران*، ج۳ بخش۲، چاپ سیزدهم، تهران: انتشارات فردوس.
۱۴- طاهری، محمد و معصومه سپهری. (۱۳۹۰). *بررسی شیوه‌ی به کارگیری جریان سیّال ذهن در رمان سنگ صبور*، مجلهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز، شمارهٔ ۲.
۱۵- فلکی، محمود. (۱۳۸۲). *روایت داستان، تئوری های پایه ای داستان نویسی*، تهران: نشر بازتاب نگار.
۱۶- کُری، جرالد. (۱۳۹۰). *نظریه و کاربست مشاوره و روان درمانی*، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، چاپ ششم، تهران: نشر ارسباران.
۱۷- مشفقی، آرش و ناصر علیزاده.(۱۳۸۹). *جریان سیال ذهن در داستان‌های مصطفی مستور*، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۱۷.
۱۸- محسنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). *ژاک لکان، زبان و ناخودآگاه*، مجله‌ی پژوهش زبان‌های خارجی، شمارهٔ ۳۸.
۱۹- محمودی، محمدعلی.(۱۳۸۷). *بررسی روایت در بوف کور*، مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، شمارهٔ ۱۰.
۲۰- محمودی، محمدعلی و هاشم صادقی.(۱۳۸۸). *تداعی و روایت داستان جریان سیال ذهن*، فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۲۴.

۲۱- میرصادقی، جمال .(۱۳۶۶). *ادبیات داستانی قصه، داستان کوتاه، رمان*، چاپ اول، تهران: انتشارات شفا.

۲۲- میرصادقی، میمنت .(۱۳۶۹). *شناخت مکتبهای ادبی (سور رئالیسم)*، مجلهی چیستا، شمارهٔ ۷۳.

۲۳- حسینی، صالح. (۱۳۷۱). *جریان سیال ذهن*، مجلهی ادبیات داستانی، شماره ی ۵.

24- Abrams M.A (۱۹۹۳) Glossary of Literary terms و Sixth Edition.

25- James William و the Principles Of Psychology و Macmillan.

26- Peck John and Martin Coyle و Literary Terms and Criticism (2002) Third Edition، Macmillan.