

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)
(علمی - پژوهشی)
سال چهارم، دوره جدید، شماره یازدهم، بهار ۱۳۹۲، ص ۱۷۹-۱۶۱

جریان سیال ذهن در رمان «الشحاذ» اثر نجیب محفوظ*

حسن گودرزی لمراسکی
استادیار دانشگاه مازندران
معصومه زندنا
کارشناسی ارشد دانشگاه مازندران

چکیده

جریان سیال ذهن، سبکی نو در داستان‌نویسی است که در آن نقش نویسنده به حداقل ممکن می‌رسد؛ چرا که اندیشه‌ها و احساسات شخصیتها همانگونه بیان می‌شود که در ذهن آنان جریان دارد. در این شیوه، ترتیب زمانی، مکانی و نظم منطقی رویدادها به هم می‌ریزد. روشهای روایی تک‌گویی درونی و حدیث نفس شخصیتها را می‌توان در تقویت این شیوه روایی موثر دانست. از نویسندگانی که از این شیوه در آثار خود استفاده کرده‌اند، می‌توان به جیمز جویس، ویلیام فاکنر، ویرجینیا وولف و... از میان نویسندگان عرب نجیب محفوظ، غسان کنفانی، حلیم برکات و... و از بین نویسندگان ایرانی عباس معروفی، هوشنگ گلشیری و... نام برد. این جستار با نقد رمان «الشحاذ» اثر نجیب محفوظ به کمک معیارهای جریان سیال ذهن و روش تحلیل محتوا به این نتیجه دست یافته است که نویسنده در این رمان، وظیفه انتقال بخشهایی مهم از داستان خود را به عهده گفتگوها از جمله تک‌گویی درونی نهاده، و بدین وسیله به خواننده اجازه داده تا مستقیم و بدون دخالت راوی در جریان افکار و احساسات قهرمان داستان قرار گیرد. همچنین با کمک ویژگیهای مختلف تک‌گویی درونی از قبیل صاحب تک‌گویی درونی، در نظر نگرفتن مخاطب معهود، شیوه شخصیت پردازی، راهیابی به ذهن قهرمان و پدیده همزمانی، توانسته شخصیت قهرمان را به مخاطب معرفی کند.

کلمات کلیدی: رمان، جریان سیال ذهن، تک‌گویی درونی، نجیب محفوظ، الشحاذ.

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۲/۰۴/۱۳

* - تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۶/۲۶

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: h.goodarzi@umz.ac.ir

۱. تعریف مسأله

رمان، مهمترین شکل تبلور یافته ادبی روزگار ما و از رایجترین شکلهای داستان نویسی معاصر است که دارای دو معنای عام و خاص است: در معنای عام خود، همان داستان مثنوی بلند است که عمدتاً متکی بر تخیل و افسانه است و پیشینه آن به یکی دو قرن قبل از میلاد مسیح برمی گردد؛ اما در معنای خاص، شکلی از همان داستان مثنوی بلند است که تقریباً اوایل قرن هجدهم در اروپا پدید آمد و شخصیتها و رویدادهایی را به تصویر می کشد که اگرچه ساخته تخیل هستند؛ چندان واقعی به نظر می آیند که گویی در زندگی واقعی با آن آشنا بوده ایم. (ایرانی، ۱۳۸۰ش: ۵۸۷) با شکوفایی جریان عظیم مدرنیسم در قرن بیستم و تغییر در جهان بینی ادبیات غرب بعد از جنگ جهانی اول، دگرذیسی در رمان و ظهور شیوه های نو برای روایت آشکار شد، به طوری که هرچه به دنیای داستانهای مدرن نزدیکتر می شویم، داستانها با ویژگیهای درونی شخصیت، بیشتر نگاشته می شوند.

گویا، اولین مرحله دگرذیسی رمان، زمانی شروع شد که مارسل پروست (۱۸۷۱-۱۹۲۲م) قصد کرد رمان خود را به نوعی ماجرای ذهنی، فکری و زیباشناختی تبدیل کند. این تغییر در ساختار بین سالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۵۰ به وقوع پیوست. (سیدحسینی، ۱۳۸۹ش: ۱۰۶۲) علاوه بر این، ظهور نویسندگانی چون جیمز جویس، ویلیام فاکنر و... باعث تحولی شگرف در آثار داستانی شد که در آن نویسندگان سعی کردند رمان را به شعر نزدیک کنند و وقایع را آشفته و بدون تسلسل عرضه کنند و تمام این امور مقدمه ساز ظهور جریان سیال ذهن شد. (بیات، ۱۳۸۷ش: ۵) این جستار بر آن است تا به این سؤال اساسی پاسخ گوید که جریان سیال ذهن چگونه در رمان «الشحاذ» (گدا) نمود پیدا می کند؟

۲. پیشینه پژوهش

در مورد نجیب محفوظ مقاله هایی متعدد به نگارش درآمده است؛ مانند
- التناص القرآنی فی روایه «اللص و الکلاب» لنجیب محفوظ (پروینی و دیگران، ۱۴۳۱ق: ۱۷) در این مقاله به تأثیر قرآن با کمک تلمیحات، اشارات و رمزها بر اندیشه فلسفی نجیب محفوظ اشاره شده است.
- بحران فکری و روحی قهرمان در رمان «الثلاثیه» نجیب محفوظ (میرزایی، ۱۳۸۷ش: ۱۵۳) در این مقاله، محفوظ تصویری زنده و کامل از ارزشها و گرایشهای طبقه متوسط ارائه و کوشش کرده است تا جامعه را در قالب خانواده ای به تصویر بکشد.
- قراءة فی المدرسة الادبیه لروایة «الثلاثیه» لنجیب محفوظ (میرزایی، ۱۳۸۸ش: ۱۱۵) در این مقاله بیان شد که تضاد و دوگانگی فرهنگی شرق و غرب اساسی ترین

مشکلی است که نسل فرهیخته با آن روبرو می‌شود و موجب شک و تردید آنان نسبت به ارزشهای اجتماعی، دینی و اخلاقی می‌گردد.

- ندای زن در آثار نقد واقع‌گرایانه نجیب محفوظ (روشنفکر، ۱۳۸۳ش: ۵۵) در این مقاله به نقش و جایگاه زن در آثار انتقادی واقع‌گرایی نجیب محفوظ پرداخته شد.

- اللص و الکلاب؛ دراسة فی الشكل و المضمون (گنجیان خناری، ۱۳۸۸ش: ۱۱۳) هدف این مقاله پررنگ کردن مسائل و مشکلات مشترک بین مصر و دیگر کشورهای اسلامی چون ایران است.

- تیار الوعی فی «التلصص» لصنع الله ابراهیم (آرمن، ۱۳۸۹) در این مقاله به کمک جریان سیال ذهن مشکلات و مسائل موجود در جامعه به تصویر کشیده شد و واقعیت موجود با واقعیت درونی انسان تطبیق داده شد.

اما مقاله‌ای که رمان «الشحاذ» را از منظر زاویه دید بویژه «جریان سیال ذهن» به عنوان سبک نویسندگی نجیب محفوظ بررسی کند، به نگارش درنیامده است که در این جستار به آن پرداخته می‌شود.

۳. جریان سیال ذهن (stream of consciousness)

اصطلاح جریان سیال ذهن را اولین بار ویلیام جیمز، فیلسوف و روان‌شناس آمریکایی در کتاب «اصول روانشناسی» (۱۸۹۰م) به کار برد؛ این کتاب که به عنوان سرآغاز روان‌شناسی علمی نیز شناخته شد، تلاش کرد افکار درونی شخصیت را در معرض دید قرار بدهد. (گری، ۱۳۸۲ش: ۳۱۴) جریان سیال ذهن نوعی روایت در ادبیات داستانی مدرن است که در آن نویسنده، افکار و اندیشه شخصیتها را به همان صورتی که در ذهن آنان جریان دارد، بدون هیچ توضیحی بیان می‌کند. (ایرانی، ۱۳۸۰ش: ۵۸۴) البته سرآغاز داستانهای روان‌شناختی و اولین شکل آنها که در قالب «نجوای درون» بوده است، با گذشت زمان گسترش یافت و متحول شد و به صورت روش مورد بحث ما «جریان سیال ذهن» درآمد. این شیوه، بر پایه مفاهیمی است که منشأ تداعی معانی است و خواننده غیرمستقیم در جریان افکار، احساسات و واکنش شخصیت قرار می‌گیرد. (میرصادقی، ۱۳۶۴ش: ۲۶۱)

در جریان سیال ذهن، دریافتهای عملها و عکس‌العملها از جنبه‌های آگاهی، نیمه آگاهی و ناخودآگاهی نمایش داده می‌شود و در آن تکیه، بیشتر بر لایه‌های پیش از گفتار است تا گفتارهای عقلانی. (شمیسا، ۱۳۸۹ش: ۱۸۲) البته از نظر «لیون ایدل» این شیوه همان تعبیر مجازی برای دلالت بر سیلان ذهنی و ارتباط آن با تغییرات مستمر و پیاپی است. (ایدل، ۱۹۵۹م: ۳۷) اولین رمانی که به شیوه جریان سیال ذهن نگارش یافته، رمان «درختان غار را بریده‌اند» اثر ادوارد دوزاردن از پیروان مکتب سمبولیسم است. (زیتونی، ۲۰۰۲م: ۱۶۳)

برخی از مهمترین ویژگیهای این نوع از رمانها را می‌توان به شرح ذیل جای داد: عرضه آگاهی درونی شخصیتها بدون انسجام و گسسته توسط نویسنده، بهم ریختگی ترتیب زمانی و مکانی و نظم منطقی رویدادها در کلیت داستان، استفاده از تک‌گویی درونی در تمام یا قسمتهای مهمی از داستان، بیان ذهنیات اشخاص بدون هیچ‌گونه گزینش یا سانسوری، کاربرد تداعیهای لفظی و معنایی، وجود ابهام در آن که ناشی از تلاش نویسنده برای نزدیک کردن زبان به سازکارهای ذهن و گاهی نیز ناشی از آشفتگی ذهنی شخصیتهاست. (بیات، ۱۳۸۷ش: ۹۶ و ۱۵۷) شعرگونه بودن این نوع رمان، تنوع زاویه دید، نقش مهم و اساسی خواننده در آن، پرش موضوعی و فکری، دگرگونی ساختار جمله و قواعد نحوی از دیگر ویژگیهای این نوع رمان است. (اسحاقیان، ۱۳۸۷ش: ۶۳ و ۴۲)

۳.۱ تک‌گویی درونی (Interior MonoLog)

یکی از جلوه‌های روایی در جریان سیال ذهن استفاده از تک‌گویی درونی است؛ تک‌گویی یکی از روشهای بیانی است که در آن، راوی یا نویسنده گفتارهایی که در ذهن شخصیتها جریان دارد، برای خوانندگان روایت می‌کند و به کمک آن، محتوای ضمیر خودآگاه یا ناخودآگاه شخصیتها را به خواننده منتقل می‌شود. تک‌گویی، انواع مختلفی دارد: تک‌گویی درونی، تک‌گویی نمایشی و تک‌گویی بیرونی. تک‌گویی درونی شامل گفتگویی است که در ذهن شخصیت داستان جریان دارد. (میرصادقی، ۱۳۷۷ش: ۶۷) و شاخه‌ای است از شیوه اول شخص که در آن راوی با بازگویی ذهنیات خود، داستان را نقل می‌کند با این تفاوت که روایت او از داستان خطابی نیست و فرض بر این است که مخاطبی وجود ندارد. (مستور، ۱۳۷۹ش: ۴۳)

تک‌گویی درونی به سخن گفتن بچه‌های کوچک، وقتی با خودشان حرف می‌زنند و مخاطبی ندارند و همچنین به گفتگوی اشخاص پیر با خودشان، بسیار شباهت دارد با این تفاوت که در تک‌گویی درونی، گفتگو در ذهن اشخاص جریان دارد و در دو مورد اخیر به زبان می‌آید. (رادفر، ۱۳۶۶ش: ۸۸) از ویژگیهای تک‌گویی درونی، ارتباط اندیشه‌ها و احساسات آن به صورت عناصر منطقی یا فقط به صورت تداعی آزاد است و بیان افکار شخصیتی که تک‌گویی می‌کند. (طاهری، ۱۳۹۰ش: ۶) تک‌گویی درونی از این نظر که ذهنیات چه کسی را بیان کند، بر دو نوع است: الف) تک‌گویی درونی راوی: شخصیتی که تک‌گویی می‌کند راوی است نه نویسنده. شیوه بیان راوی در آن، نقل قول غیرمستقیم آزاد است و اندیشه‌های ذهن یکی از قهرمانان یا خود راوی به این شکل، نقل می‌شود. ب) تک‌گویی درونی قهرمان: در این روش، قهرمان یا شخصیت اصلی داستان با تک‌گویی مکنونات ذهنی خود را بیان می‌کند که این نوع تک‌گویی رواجی بیشتر دارد. (معین الدینی، ۱۳۸۷ش: ۱۴) تک‌گویی درونی خود به دو شاخه

مستقیم و غیرمستقیم تقسیم می‌شود: در نوع مستقیم، دخالت نویسنده به صورت غیرمحسوس است و تنها نشانهٔ بودن نویسنده، وجود عبارت «گفت» و «گمان کرد» است. (مقدادی، ۱۳۷۸ش: ۱۹۱) تک‌گویی درونی مستقیم نیز به دو شاخهٔ روشن و گنگ تقسیم می‌شود که نوع روشن آن با ضمیر خودآگاه و نوع گنگ آن با ضمیر ناخودآگاه سروکار دارد، جملات دعایی و درد دل کردن از نوع تک‌گویی درونی مستقیم روشن هستند. (حری، ۱۳۹۰م: ۸) در نوع غیرمستقیم، اقتدار نویسنده بر متن کاملاً هویداست و لایه‌های پیش از گفتار ذهن شخصیت طوری توسط راوی دانای کل بیان می‌شود که انگار مستقیماً از ذهن شخصیت نقل می‌شود. (بیات، ۱۳۸۷ش: ۸۴)

۳.۲ جریان سیال ذهن و ادبیات عربی

جریان سیال ذهن، معادل عربی «تیار الوعی»، از برجسته‌ترین اسلوبهای روانشناختی در نوشتن رمانهای جدید است. کلمهٔ «تیار» - که معادل (جریان) است - همانطور که در معجم الوسیط آمده؛ یعنی «رود» و «جوشش و جریان» که این معنی با آنچه در فرهنگ لغت‌های عربی آمده؛ یعنی حرکت سطحی روی آب در اثر حرکت باد و شدت جریان آب، مترادف است. و کلمهٔ «وعی» به معنی آگاهی و شعور موجود زنده به درونیات اطلاق می‌شود. (أنیس، ۱۹۷۲م: ۹۱) استفاده از تکنیک جریان سیال ذهن در ادبیات عربی به قرن نوزدهم برمی‌گردد که تحت تأثیر ادبیات اروپا بوده است و رایحهٔ آن به کشورهای عربی از جمله مصر، لبنان، سوریه، فلسطین و... رسید. از راویان نخستین این جریان می‌توان به ناصیف یازجی، احمد فارس شدیاق، حافظ ابراهیم و دیگران اشاره کرد آنان که برضد اسلوبهای تقلیدی در رمان نویسی قیام کردند. در حالی که به اصلاح اجتماعی نظر داشته‌اند. از نویسندگان دیگری که راه را برای ظهور شیوهٔ جریان سیال ذهن در رمانهای عربی هموار کرده‌اند، نجیب محفوظ، مازنی، طه حسین و توفیق الحکیم است. این رمان نویسان تسلسل منطقی را با بی‌انسجامی و نبود نظم و ترتیب عوض کردند و ترتیب زمانی را نادیده گرفتند. (بدیر، ۱۹۸۸م: ۷۲)

در آغاز، کارهای پژوهشی در این زمینه بسیار اندک بود؛ اما با انتشار کتابهای مختلف در این زمینه از جمله «تیار الوعی فی الروایة اللبنانیة» از یحیی عبدالدایم، «تیار الوعی فی الروایة الانجلیزیة» از علی شلش^۱ و «تیار الوعی فی الروایة الحدیثة» اثر محمود غنایم در راه پیشرفت گام برداشت. (ر.ک: بدر یوسفی، ۲۰۱۱) یکی از رمان‌نویسان بزرگ ادبیات عرب که از این شیوه استفاده کرده، نجیب محفوظ است که در رمانهای «اللس و الکلاب» (۱۹۶۱م)، «الطریق» (۱۹۶۴م)، «الشحاذ» (۱۹۶۵م)، «السمان و الخریف» (۱۹۶۲م) و «ثرثه فوق النیل» (۱۹۶۶م) تکنیک جریان سیال ذهن را تجربه کرده است. همانگونه که اشاره شد یکی از شیوه‌های روایت در جریان سیال ذهن، تک‌گویی درونی به شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم است که جمال الغیطانی^۳ هردو را درهم می‌آمیزد و

۱۶۶/ جریان سیال ذهن در رمان «الشحاذ» اثر نجیب محفوظ

بیشتر به نوع دوم تمایل دارد. محمد عوض عبدالعال^۴ نیز، در دو رمان خود «سکرمر» و «عین سمکه» از شیوه تک‌گویی درونی استفاده کرده است. حلیم برکات، ادیب سوری در رمان «ستۀ ایام، ۱۹۶۱م» رمز و اسطوره و تداعی را به کار برده و غسان کنفانی نویسنده فلسطینی در رمان «ما تبقى لکم» (۱۹۶۴م) از عناصر اساسی سیلان ذهن مانند یادآوری، تداعی، تک‌گویی درونی و نیز تعدد راوی بهره گرفته است. (ر.ک. الیحیی، ۲۰۱۱م) اما آنچه مسلم است جریان سیال ذهن - که با نظریه‌های روان‌شناختی فروید، پیدا شد - از ادبیات غرب و با ترجمه آثار نویسندگان غربی وارد کشورهای عربی شد و در مصر و بخصوص در رمانهای نجیب محفوظ گسترشی چشمگیر یافت. (ر.ک. اکبری، ۲۰۱۱م)

۱. جریان سیال ذهن در «الشحاذ»

۱.۱ خلاصه رمان

الشحاذ شرح مختصری از مصیبت روشنفکران جهان سوم است. آنان که در جوانی پرشور و آرمان‌خواه، در میان‌سالی نومید و محافظه‌کار و در پیری گرفتار عذاب وجدان شده بودند، به حکمت و عرفان روی می‌آورند. الشحاذ تعارض درونی روشنفکری را شرح می‌دهد که آرمانهای دوران جوانی خود را به دیده تمسخر می‌نگرد؛ ولی از زندگی به ظاهر راحت و بی‌دغدغه خود نیز بیزار است. این بیزاری به همراه عذاب وجدان او را درگیر ماجراهایی کرده که به انحطاط اخلاقی و اضمحلال روحی و روانی او منجر شده است.

عمر حمزاوی شخصیت اصلی این رمان است که دچار بیماری روحی شده و به شدت از آن رنج می‌برد. وی به اصرار همسرش به مطب پزشکی از دوستان قدیم خود می‌رود. دکتر بعد از کمی صحبت با او و مرور خاطرات گذشته، راه علاج بیماری وی را سعی و تلاش خود بیمار و داشتن روحیه اعتماد به نفس می‌داند و به او می‌گوید که دارو خوردن هیچ تأثیری در بهبود بیماری‌اش ندارد. با تمام تلاش‌هایش عمر، بیماری وی هر روز بدتر می‌شود، هرچند که او سعی می‌کند از خاطرات آزاردهنده گذشته رهایی یابد، به این نتیجه می‌رسد که باید تغییری در زندگی امروزی‌اش ایجاد کند. بنابراین به سرودن شعر روی می‌آورد؛ اما این کار از درد وی نمی‌کاهد. او هر روز از زن و زندگی‌اش خسته‌تر می‌شود و به این نتیجه می‌رسد که شاید درمان درد وی در عیشهای شبانه و مسائل جنسی باشد. بنابراین در این راه، دچار انحطاط اخلاقی می‌شود به زن و زندگی‌اش خیانت می‌کند و طرح دوستی با زنان دیگر می‌بندد؛ اما این کارها نیز فایده‌ای ندارد و از درد وی نمی‌کاهد. از این کار دست می‌کشد، تارک دنیا می‌شود و به تصوف و عزلت نشینی روی می‌آورد. در این زمان دوست انقلابی‌اش عثمان را - که به

تازگی از زندان آزاد شده بود- ملاقات می‌کند؛ اما نصایح عثمان نیز تأثیری بر وی ندارد و ضعف و ناتوانی خود را در برقراری ارتباط با دنیای مردم، درک می‌کند. سرانجام بعد از آزمون طرق مختلف و ناامید شدن از همه آنها به خانه برمی‌گردد، زمانی که همسرش- زینب- فرزند سوّم آنان را به نام سمیر به دنیا آورده بود. شاید وجود این پسر کوچک روح زندگی را در او بیدار کند؛ اما بی‌فایده است در پایان رمان، در عالم خواب و بیداری، عمر خود را در مکانی دیگر می‌یابد و جلوی چشم خود تاریخ انسانیت را تمام و کمال مشاهده می‌کند و عثمان خلیل را می‌بیند که با دخترش- بثینه- ازدواج کرده است؛ ولی او نمی‌تواند با آنها رابطه برقرار کند؛ چرا که غرق در خیالات است. ناگهان پلیس آن مکان را محاصره و به عثمان شلیک می‌کند و رمان با مجروح شدن عثمان و عمر به پایان می‌رسد، درحالی‌که بیان‌کننده بازگشت عمر به خانه است.

۴,۲ شاخصه‌های تک‌گویی درونی این رمان

شیوه تک‌گویی درونی، یکی از مهمترین شگردهای روایت در کنار جریان سیال ذهن در رمان است که با خصایص زیر در رمان ظهور و بروز دارد:

۴,۲,۱ صاحب تک‌گویی درونی

تک‌گویی‌های درونی موجود در رمان «الشحاذ» بیان‌کننده مکنونات ذهنی قهرمان داستان؛ یعنی عمر حمزاوی و از نوع تک‌گویی درونی قهرمان است؛ به عنوان مثال، اندوه و غم «عمر» به سبب زندانی شدن عثمان در تظاهرات: «و يعتاد الإنسان الجحيم كما يعتاد التضحية بالغير! و مهما يكن من قدارة الفأر فإن منظره في المصيدة يثير الرثاء» (محفوظ، ۱۹۶۵م: ۱۳۴)؛ یعنی: «انسان به جهنم عادت می‌کند همانطور که به قربانی کردن دیگران عادت می‌کند. موش هر قدر هم پلید باشد، دیدن او در تله موش غم انگیز است.» همانطور که از مثال برمی‌آید خواننده می‌تواند با خواندن این تک‌گویی درونی که از ذهن قهرمان داستان؛ یعنی عمر تراوش می‌کند، به احساس همدردی او به دلیل زندانی شدن دوستش عثمان پی ببرد. یا وقتی عثمان از تغییر دیدگاه و ایدئولوژی عمر خشمگین می‌شود؛ ولی هیچ چیز، دیگر برای عمر اهمیت ندارد، از تک‌گویی درونی قهرمان استفاده شده است: «انظر إلى وجهه كيف يتجهم و تتجمع فيه عاصفة مربدة و ها أنت تتجرع هزيمة في ميدان لم يعد يهكم في شيء» (همان، ۱۳۶) یعنی: «به چهره‌اش بنگر که چگونه در هم می‌رود و طوفانی تیره در آن فراهم می‌آید. ببین که در میدانی طعم شکست را می‌چشی که دیگر هیچ چیز آن برایت مهم نیست.» در این مثال اندوه و خشم عثمان؛ یعنی دوست عمر از تغییر افکار و دیدگاه‌های وی از طریق تک‌گویی درونی قهرمان -عمر- بیان شده است که در آن بر طرز برخورد عثمان خرده می‌گیرد و خود را سرزنش می‌کند.

در مثال زیر نیز، صاحب تک‌گویی درونی، همان قهرمان داستان؛ یعنی عمر حمزاوی است. این تک‌گویی درونی، وقتی از جانب عمر بیان می‌شود که با زینب در حال گفتگو پیرامون مشکلات زندگی است؛ اما با پاسخهای عاقلانه و دقیق همسرش مواجه می‌شود و این، عمر را افسرده می‌کند. او نیز ناراحتی خود را با این تک‌گویی درونی نشان می‌دهد: «التصرفات العاقلة تغضبک بلا سبب. ما أجمل أن یتور البحر حتی یتارد المتسکعین علی الشاطیء و أن یرتکب السائرون علی الکورنیش حماقات لا یمکن تخیلها. و أن تتحطم الصور المألوفة إلی الابد فیخفق القلب فی الدماغ، و تتراقص الزواحف و العصافیر» (همان، ۴۴) یعنی: «جوابهای عاقلانه، تو را خفه می‌کند و گویی تو را می‌ترساند. رفتارهای عاقلانه، تو را بی‌سبب خشمگین می‌کند، چه می‌شد که دریا به جوش آید و آوارگان ساحل را با خود ببرد و جنبندگان، حماقتهایی مرتکب شوند که تصورش هم ممکن نیست، و تصویرهای مألوف تا ابد نابود شود و قلب در مغز بتپد و خزندگان و گنجشکها با هم برقصند.» در این مثال عمر با مخاطب قرار دادن همسرش، زینب، در ذهن نظر و دیدگاه خود را نسبت به وی بیان می‌دارد و از آنچه پیرامون وی اتفاق می‌افتد، اظهار نارضایتی می‌کند.

همچنین تک‌گویی درونی مثال زیر که از زبان قهرمان داستان است و زمانی بیان می‌گردد که قهرمان -عمر- بعد از مشاجره با ورده -معشوق- به تنهایی به سمت بیابان می‌رود تا به کارهای خود فکر کند و بتواند با سعی و تلاش، دوباره به سمت همسر و فرزندانش بازگردد. در نتیجه از سکوت بیابان می‌خواهد که به او کمک کند تا از شر اعمال زشت خلاص شود: «وقد یتغیر کل شیء إذا نطق الصمت و ها أنا أضرع إلی الصمت أن ینطق و إلی حبة الرمل أن تطلق قواها الکامنة و أن تحررنی من قضبان عجزی المرهق. و ما یمنعنی من الصراخ إلا انعدام ما یرجع الی» (همان، ۱۱۹) «سکوت اگر به سخن درآید همه‌چیز تغییر می‌کند و اینک من به سکوت التماس می‌کنم که سخن بگوید، و از دانه شن می‌خواهم نیروهای نهفته‌اش را رها سازد و مرا از زنجیر این ناتوانی آزاد کند، اگر فریاد نمی‌کشم از این روست که چیزی نیست تا صدایم را بازگرداند.»

۴,۲,۲ در نظر نگرفتن مخاطب معهود

مشخصه مهم تک‌گویی درونی این است که کسی مخاطب گوینده نیست. در تک‌گویی درونی، قهرمان، اندیشه‌های ذهنی‌اش را به مخاطبی ذهنی بازگو می‌کند که گاه جنبه عینی دارد و زمانی جنبه تجریدی و خیالی. (معین الدینی، ۱۳۸۷: ۸) در این رمان گفته‌هایی که به شیوه تک‌گویی درونی و به شکل سؤالی مطرح می‌شود، گواه بر این مسأله است: «ماذا جاء بی؟ و بهذه السرعة؟ و عم أبحث؟ هل انتهت وردة حقاً؟» (محفوظ، ۱۹۶۵: ۱۰۷) «چه بر سرم آمده؟ با این سرعت؟ چه می‌خواهم؟ کار ورده

واقعاً تمام است؟» در این مثال، عمر از خود سؤال کرده، از اینکه آسان و سریع توانسته معشوقش «ورده» را فراموش کند، ابراز تعجب می‌کند. چون در ادامه جوابی از جانب شخصی دیگر بیان نمی‌شود پس این نتیجه حاصل می‌شود که قهرمان دارد با خودش صحبت می‌کند و مخاطب جنبه تجریدی و خیالی دارد نه عینی و این گفته‌ها در ذهن شخصیت جریان دارد. یا در آن قسمت که در آرزوی آرامش و سرخوشی است؛ بدون در نظر گرفتن هیچ مخاطبی، و بدون این که انتظار پاسخی از جانب کسی در نظر باشد، این تک‌گویی درونی از زبان عمر بیان می‌شود که در آرزوی خوشی و سلامتی و در حسرت رسیدن به آن است: «آه.. الفجر فی الصحراء و النشوة الخیالیة الخالدة و لكن این؟» (همان، ۱۲۴) «آه، کجاست صبح بیابان و سرخوشی جاودان خیالی؟»

هم چنین در تک‌گویی درونی زیر نیز که از سوی عمر بیان می‌شود، مخاطبی در نظر گرفته نشده است و به عبارتی، مخاطب، جنبه تجریدی دارد؛ چون در ادامه کسی به این سؤالات پاسخ نمی‌گوید. این تک‌گویی درونی، هنگام خارج شدن از مطب دکتر و دیدن مجدد تابلوی روی دیوار از جانب عمر بیان می‌شود و به نحوی به توصیف آن می‌پردازد؛ تابلویی که در آن کودکی سوار بر اسب چوبی است و سرمست و سرخوش می‌خندد: «و هذه البسمة الغامضة فی عینیه أهی للأفق؟ و مازال الأفق منطبقاً علی الارض فماذا یری الشعاع الذی یرجى ملایین السنین الضوئیة؟ و ثمة أسئلة بلا جواب فأین طبیبها؟» (همان، ۱۴) یعنی: «این لبخند مبهمی که در چشمانش دیده می‌شود آیا برای افق است؟ افق که از هرسو به زمین چسبیده، پس پرتوی که میلیونها سال نوری در راه است چه می‌بیند؟ مثنی سؤالات بی‌جواب. کجاست پزشکی که آنها را پاسخ گوید؟»

یا این تک‌گویی درونی عمر که هنگام گفتگو با پشینه درمورد شاعر شدن پشینه و تصور پدر از عاشق شدن دخترش، می‌گوید و نیز سؤالاتی که راجع به معشوق پشینه به ذهن عمر خطور می‌کند، با تک‌گویی درونی و بدون اینکه عمر کسی را مورد خطاب قرار دهد، در ذهن وی بیان می‌شود: «ولکن البنت عاشقة و ربی إنها لعاشقة البرعمة التي لم تتفتح بعد. من هو ذو الجمال الذی السحاب أنفاسه و الشمس مرآته. الذی تتمایل الأغصان شوقاً الیه. لماذا نضطرب إذا کرر الأبناء سیرتنا؟ و ما رأى أبی إذا سمعنی أحدث حفیدته فی الحب؟» (همان، ۳۵) «اما این دخترک عاشق است به خدا عاشق است. غنچه‌ای که هنوز نشکفته است. آن زیبارو کیست؟ آن که ابر نفس‌های اوست و آفتاب آینه اش. آن که شاخه‌ها از شوق به سوی او خم می‌شوند. چرا وقتی فرزندانمان راه و رسم ما را تکرار می‌کنند، پریشان می‌شویم؟ پدرم چه می‌اندیشد اگر بشنود که با نوه‌اش از عشق سخن می‌گویم؟» به این دلیل که در ادامه کسی پاسخگوی

عمر نیست این نتیجه حاصل می‌شود که مخاطبی در نظر گوینده نبوده، و مخاطب جنبه خیالی دارد نه واقعی، و گوینده از شیوه تک‌گویی درونی استفاده کرده است.

۴,۲,۳ شیوه شخصیت‌پردازی

شخصیت و شخصیت‌پردازی از عناصر مهم هر داستان به شمار می‌آید؛ چراکه نویسنده با قدرت و توانایی خود، شخصیت‌های اثرش را در نظر خواننده کاملاً واقعی جلوه می‌دهد. شخصیت‌پردازی خلق و آفرینش شخصیت در تمام شکل‌های داستانی است و شیوه‌های آن عبارتند از: (۱) ارائه صریح شخصیتها به کمک شرح و توضیح (مستقیم). (۲) ارائه شخصیت از طریق عمل شخصیت با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن، این شیوه جزء جدایی‌ناپذیر روش نمایشی است. (۳) ارائه درون بدون تعبیر و تفسیر، به این طریق که خواننده شخصیت را غیرمستقیم با نمایش اعمال و کنش‌های ذهنی و عواطف درونی وی می‌شناسد. این روش موجب پیدایش رمان‌های جریان سیال ذهن شده است که حوادث و اعمال، درون شخصیتها رخ می‌دهد. بدیهی است که اکثر شخصیت‌های این نوع رمانها دچار نوعی تعارض روحی-روانی هستند. شگرد پیچیده چنین داستان‌هایی بازتابی از پیچیدگی وضعیت شخصیت‌های آنهاست. (میرصادقی، ۱۳۶۴، ش: ۱۹۰) از این نظر باید گفت شخصیت‌های رمان «الشحاذ» زمینه لازم را برای قرار گرفتن در جایگاه پرسوناژ یک داستان جریان سیال ذهن دارا هستند.

شیوه شخصیت‌پردازی نجیب محفوظ در این رمان، بیان ذهنیات عمر-قهرمان داستان- بدون تعبیر و تفسیر نویسنده است؛ بگونه‌ای که جریان آگاه و ناآگاه با نمایش دادن افکار، کشمکش‌های ذهنی، عواطف و خاطرات، شخصیت را به خواننده معرفی می‌کند. شخصیت عمر که به علت سرخوردگی و فرار از گذشته دچار نوعی بیماری روحی-روانی شده و از دردی در اعماق درون خود رنج می‌برد، با این تک‌گویی درونی نشان داده می‌شود طوری که با تأمل در سخنان عمر به راحتی می‌توان تصویری روشن از شخصیت وی به دست آورد که شخصیتی است سرخورده و ناامید که اکنون حتی به عشق دیرین خود- همسرش- نیز علاقه‌ای ندارد با خود صحبت می‌کند و در ذهن، خویشتن خویش را بازخواست و سرزنش می‌کند: «و أنت متضایق كأنما كتب عليك أن تناطح نفسك و هذا یعنی أنني لم أعد أحبك. بعد الحب القديم و العشرة الطويلة و الذکریات الملیئة بالوفاء لم أعد أحبك. لم تبق ذرة حب واحدة. لیکن عرضا یزول بزوال المرض ولیکنی الآن لا أحبك و هو أشقی ما ألقى من مر التجارب» (محفوظ، ۱۹۶۵م: ۴۷) «تو در تنکنا قرار گرفتی، انگار مقدر است که با خود بستیزی. و این یعنی که دیگر دوستت ندارم، پس از آن عشق دیرین و عشرت طولانی و خاطراتی آکنده از وفا دیگر دوستت ندارم. دیگر ذره‌ای عشق هم بر جای نمانده است، شاید عارضه‌ای است که با زوال بیماری به پایان رسد؛ ولی فعلاً دوستت ندارم. و آن بدترین تجربه تلخی است که

می‌گذرانم.» این مثال همچنین مبین خیانت عمر به همسرش نیز هست؛ چراکه در آن، عمر از بی‌وفایی خود نسبت به همسرش سخن می‌گوید.

ذکر این نکته ضرورت دارد که هر یک از تک‌گوییها سوای اینکه بخشی از سیمای قهرمان را به تصویر می‌کشد، در عین حال به ترسیم شخصیت‌های دیگر اشخاص داستان نیز منجر می‌شود؛ مانند این تک‌گویی درونی عمر که در آن شخصیت ثابت و استوار عثمان نمایانده می‌شود؛ چراکه با وجود سختیهای زندان، هرگز به دوستانش-عمر و مصطفی- که با او در تظاهرات شرکت داشتند؛ اما مانند وی دستگیر نشدند، خیانت نکرده و آنان را به پلیس معرفی ننموده است. عمر در این مثال خودش را مخاطب قرار می‌دهد و به وفاداری و بزرگواری عثمان اعتراف می‌کند: «حتى حساسية الضمير يدرکها الضجر يوم احترقت بلهيب الخطر لکنه لم يعترف. رغم الأحوال لم يعترف و ذاب فی الظلمات کأن لم یکن. و أنت تمرض فی الترف» (همان، ۱۸) «دلتنگی تا نهانگاه ضمیر هم راه می‌یابد. روزی که در شعله خطر می‌سوختی اما او اعتراف نکرد، زجر کشید و اعتراف نکرد. و در تاریکی آب شد گویی که هرگز نبوده است. اما تو از خوشی بیمار می‌شوی.» یا این جملات که در آن شخصیت انقلابی عثمان و شخصیت متغیر و در حال حاضر غیرانقلابی عمر مشخص شده است و این تک‌گویی درونی وقتی از جانب عمر بیان می‌شود که برسر عقاید خود با عثمان بحث می‌کند؛ ولی عثمان آن اعتقادات را نمی‌پذیرد و او را به سبب عقاید و آرای جدیدش سرزنش می‌کند که مخالف افکار وی در گذشته است؛ چراکه عمر و عثمان در گذشته شخصیتی انقلابی بودند، شخصیت عثمان همچنان ثابت مانده؛ ولی عمر دچار بیماری روحی شده و شخصیتش تغییر کرده بود: «و این المهرب من نظراتک الثاقبة؟ و ما الجدوی من مجادلتک؟ و أنت تعلم أن الشعر هو حیاتی و أن تزواج شطرين ینجب نغمه ترقص لها أجنحة السماوات» (همان، ۲۳ و ۲۴) «از نگاه‌های تیز تو به کجا می‌توان گریخت؟ بحث با تو چه سودی دارد؟ تو می‌دانی که شعر زندگی من است و جفت شدن دو مصراع نغمه‌ای پدید می‌آورد که بالهای آسمان از آن به رقص درمی‌آید.»

۴،۲،۴ راهیابی به ذهن راوی - قهرمان

تک‌گویی درونی شگردی است که با آن خواننده مستقیماً به ذهن شخصیت راه می‌یابد، بدون آنکه توصیف یا اظهارنظر نویسنده در این کار دخالت داشته باشد. ادوارد دوژاردن، تک‌گویی درونی را شگردی می‌داند که مبین اندیشه‌هاست؛ اندیشه‌هایی که بیش از هر چیز به ناخودآگاه نزدیک است؛ (معین الدینی، ۱۳۸۷: ۱۰) یعنی بدون اینکه نویسنده توضیحی راجع به ذهنیات و افکار شخصیت داستان بدهد، خواننده با خواندن تک‌گوییهای درونی شخصیت، از افکار و ذهنیات وی آگاه می‌شود و به آن پی می‌برد؛ مثلاً این جملات که «عمر» به شکل تک‌گویی درونی در حین گفتگو با بئنه،

راجع به شعر و شاعری بیان کرده؛ خواننده را مستقیم به درون ذهن عمر می‌کشاند و خواننده با خواندن این تک‌گوییهای عمر و بدون دخالت یا توضیح و تفسیری از جانب نویسنده، به ذهن عمر راه یافته و به افکار وی در مورد دخترش بشینه پی می‌برد؛ اینکه او را بسیار دوست دارد و در عین حال وی را خوب نمی‌شناسد و نمی‌داند در فکر دخترش چه می‌گذرد: «ما الطفک یا بثینه من المحزن أنك لم تعرفی من الدنيا شیئا. و هذه النظرة الحالمة ماذا وراءها؟ ألم تضنی علیّ بحلم رغم الصراحة التي تبارک أحياناً؟» (محفوظ، ۱۹۶۵م: ۲۹) یعنی: «چقدر زیبایی بشینه! جای تأسف است که از دنیا چیزی نمی‌دانی، در پی این نگاه مرموزت چه چیزی نهفته است؟ آیا به رغم صراحت گفتگوهایمان رازی را از من پنهان نکرده‌ای؟» در این تک‌گویی درونی عمر نگرانیهای خود را نسبت به دخترش بشینه نشان می‌دهد. یا با خواندن این تک‌گویی درونی نشانه‌های تنفر وی از زندگی و آرزوی مرگ از جانب وی آشکار می‌شود؛ بدون آنکه دخالتی از طرف نویسنده صورت پذیرد؛ یعنی بدون اینکه نویسنده بگوید و اعلام کند که به عنوان مثال عمر در آرزوی مرگ یا از زندگی متنفر است، خواننده با ملاحظه این تک‌گویی درونی عمر - صحبت کردن عمر با خودش - به این افکار پی می‌برد و به ذهن وی نفوذ می‌کند: «لا شيء لا أسأل صحة و لا سلاما و لا أمانا و لا جاها و لا عمرا ولتأت النهاية فی هذه اللحظة فهي أمنيّة الأمانی» (همان، ۱۲۰) «هیچ نمی‌خواهم، نه تندرستی و آرامش می‌خواهم، نه امنیت و مقام، نه عمر دراز. کاش فرجام کار همین دم فرا می‌رسید که این تنها آرزوی من است.»

یا آنگاه که عمر در مستی شبانه و خیانت به همسرش دیر به خانه بازمی‌گردد و با عصبانیت همسرش روبرو می‌شود؛ چون می‌داند حتماً از جانب وی بازخواست می‌شود و باید منتظر هر برخوردی از سوی همسرش باشد. پس بدون اینکه نویسنده داستان اشاره‌ای به این ذهنیات عمر کرده باشد، می‌توان با خواندن این تک‌گویی درونی، به این مطلب پی برد که در آن عمر، خودش را مؤاخذه و سرزنش می‌کند: «لن تلبث أولى حركات الصباح أن تسمع و دموع و لا شک تسفح إلی جانبک علی حین ترقد الخيانة مدفونة كحشرة و ما هی إلا لحظات حتی يموت الوجود. مقطوعة من شجرة لم يعد لها أحد سواک یا للعجب من این لک هذا التصميم کله؟ و نشوة الليلة مجنونة كالبرق فكيف تملأ فراغ الحياة» (همان، ۷۵) «اندکی بعد نخستین صداهای صبح به گوش خواهد رسید و اشکها بی‌تردید به سوی تو جاری می‌شود. درحالی که خیانت چون حشره‌ای در خاک نهفته است و تا مرگ هستی بیش از چند لحظه باقی نمانده است. شاخه‌ای بریده از درخت، که جز تو کسی را ندارد. شگفتا این تصمیم از کجا به سراغ تو آمد؟ مستی شبانه چون برق آسیمه سر است، پس چگونه جای خالی زندگی را پر می‌کند؟»

در مثال زیر نیز با تک‌گویی درونی، افکار، آرا و ذهنیات عمر که حاکی از عذاب وجدان وی نسبت به همسر، احساس خوشبختی و عشق با او در گذشته و نیز پشیمانی از رفتارهای کنونی نمایان است؛ اینکه خود را به دلیل رفتارهای خود سرزنش می‌کند، گرچه صریحاً بیان نشده؛ اما خواننده با خواندن این تک‌گویی درونی به آن پی می‌برد که از جانب عمر بیان شده است: «تزوجت قلباً نابضاً لا حدود لحيويته و شخصية فاتنة حقاً مهذبة بكل معنى الكلمة، مدبرة حكيمة و قوة دافعة للعمل لاتعرف التواني ارتفعت في عهدها من غمار العدم إلى التفوق الفريد و الثروة الطائلة، وجدت في حرارة حبها عزاء عن الفشل و الشعر و الجهاد الضائع فماذا جرى؟» (همان، ۴۸) «دلی پریشان را به ازدواج خود درآوردی که عشق او به زندگی پایانی نداشت، وجودی به راستی فریبنده، به معنای واقعی فرهیخته، زنی مدبر و دانا، با نیرویی سرشار که خستگی نمی‌شناسد، در زندگی با او از هیچ به همه چیز رسیدی و در گرمای عشق او از ناکامی و شعر و مبارزهٔ بیهوده آسودی، پس اکنون تو را چه شد؟»

۴,۲,۵ پدیدهٔ همزمانی

یکی از اصول اساسی در تک‌گویی درونی پدیدهٔ همزمانی است؛ یعنی تداخل همزمان دو عمل از جانب یک شخصیت در آن واحد. در این رمان، عمر در حین گفتگو و محاوره با دیگر شخصیت‌های داستان به کمک تک‌گویی درونی با خودش سخن می‌گوید؛ یعنی انجام عمل گفتگو با دیگران و خود، در آن واحد. مثل زمانی که عمر در مطب دکتر با وی درمورد بیماری و در مورد خاطرات مشترک گذشته صحبت می‌کند، اظهار ناخشنودی خود را از این گفتگو نیز، با تک‌گویی درونی نشان می‌دهد؛ یعنی هم در حال صحبت کردن با دکتر است و هم در حال صحبت کردن با خود: «ذکری غبراء كالطقس المنحوس فمتی يسكت عنها و واصل الدكتور.» (همان، ۱۳) یعنی «خاطره‌ای که مثل هوای نحس بیرون غبارآلود است؟ کی تمامش می‌کند؟ و دکتر ادامه داد» به عبارت دیگر هم دارد به شکل دیالوگی دو نفره با دکتر و هم به شکل مونولوگ درونی با خودش صحبت می‌کند.

یا همزمانی بین گفتگوی عمر با دخترش بثینه در مورد شعر، و تک‌گویی درونی عمر در همان لحظه که این تک‌گویی درونی، دوری و دلسردی عمر را از شعر گفتن و نیز غم و اندوهش نشان می‌دهد. هنگامی که بثینه، شعر را به مثابهٔ معشوق برای پدر می‌خواند و از علاقهٔ وافر او نسبت به شعر می‌پرسد و عمر به شکل تک‌گویی درونی پاسخ دخترش را می‌دهد: «كان. لا حبيب الآن القلب لم يعد يفرز إلا الضياع و بين النجوم يترامى الفراغ و الظلام و ملايين السنين الضوئية» (همان، ۳۸) «معشوقم بود، اکنون معشوقی در کار نیست، دلم دیگر چیزی جز تباهی به بار نمی‌آورد. بین ستارگان تنها خلأ و تیرگی وجود دارد و هزاران سال نوری.»

همچنین تک‌گویی درونی عمر که همزمان با گفتگوش با مصطفی در مورد بازگشت مجددش به زندگی بیان می‌شود که در آن مصطفی از عمر می‌خواهد به زندگی عادی برگردد و مزه اصلی زندگی را با سعی و تلاش بچشد تا سرزندگی اش را دوباره به دست آورد؛ ولی غافل از اینکه کار از کار گذشته و عمر از خط اصلی زندگی فاصله گرفته است. در این مثال نیز مانند موارد قبلی دو کار با هم در حال انجام شدن است: گفتگوی عمر با دوستش مصطفی در مورد زندگی و گفتگو با خودش به صورت تک‌گویی درونی و خرده گرفتن بر مصطفی و عقاید وی: «لم يعلم بجولاتی فی میادین الإسکندریه و طرقاتها و تشوفی الظامیء إلى الوجوه الواعده بالنشوء المستعصیه و تسکعی تحت أشجار الشلالات المترنحه باستغاثات العواطف المشبویه. لم أکن فی تلک اللیالی العجیبه حیوانا تحرکه شهوة، ولکننی کنت معذبا.. و یائسا..» (همان، ۵۸) «از سر گشتگیهایم در میدانها و خیابانهای اسکندریه خبر ندارد، از اشتیاق عطشناک به چهره هایی که نوید آن سرمستی از دست رفته را می‌دهند، از سرگردانی‌ام در زیر درختان و آبشارهایی که از فریادهای عواطف سوزان مبهوت گشته‌اند. در آن شبهای شگفت حیوانی نبودم که شهوت، او را برانگیزد بلکه در عذاب بودم ... و نومید.»

۴،۲،۶ گونه‌های تک‌گویی درونی در این رمان

آنچه در رمان مزبور از کاربرد بیشتر برخوردار است، تک‌گویی درونی مستقیم است. تک‌گویی درونی مستقیم شامل افعالی روشن و گاه مبهم است. اگر نویسنده با عبارتی مانند «گفت، گمان کرد و...» تک‌گویی خود را بیان کند، از نوع روشن آن استفاده کرده است؛ اما اگر افعال یادشده را هنگام روایت تک‌گوییهایش بکار نگیرد و بدون دخالت آن به بیان خودآگاه یا ناخودآگاه پردازد، تک‌گویی درونی مستقیم او از نوع مبهم یا گنگ است که این نوع، تطابقی بیشتر با جریان سیال ذهن دارد. همچنین در تک‌گویی درونی مستقیم، فرض بر غیاب نویسنده یا راوی است و گاهی دخالت راوی فقط در حد بیان توضیحات مختصر؛ مانند «این گونه گفت، با خود اندیشید و یا با خود گفت و...» خواهد بود. تک‌گوییهای درونی «عمر حمزای» بیشتر از نوع مستقیم مبهم است؛ اما از آنجا که این نوع تک‌گویی در این رمان فراوان است، لذا به آوردن یک مورد بسنده و بیشتر به نوع مستقیم روشن - که تعداد آن اندک است - پرداخته می‌شود؛ به عنوان مثال جملات ذیل به صورت تک‌گویی درونی، مستقیم و بدون دخالت نویسنده یا راوی از جانب عمر بیان می‌شود و چون از افعالی مانند «گفت، گمان کرد و...» در آن به کار نرفته، از نوع مبهم است. لازم است یادآوری شود که این تک‌گویی درونی را عمر در مطب دکتر با دیدن تصویر تابلوی روی دیوار بیان می‌کند: «ذکریات معادة، کالقیظ و الغبار، دورات محكمة الإغلاق و الطفل الباسم یتوهم أنه یمتطی جوادا حقیقا. ضجر، یضجر، اضجر، فهو ضجر و هی ضجرة و الجمیع ضجرون و ضجرات»

(محمفوظ، ۱۹۶۵م: ۲۰) «خاطرات مکرر، مثل گرما و غبار، دیوارهای درهم تنیده، و کودکی خندان که می‌پندارد سوار بر اسبی واقعی شده است، بی‌قرار بود، بی‌قرار است، بی‌قرارم، همه بی‌قرارند.»

اما عمر در چند مورد نیز از تک‌گویی درونی مستقیم روشن استفاده کرده است؛ مانند نمونه ذیل که تک‌گویی درونی مستقیم و از نوع روشن است و تنها دخالت راوی در آن بیان جملهٔ «پوزشگرانه با خود گفت است: «فقال لنفسه كالمعتذر: هذا ما فعل بنا المرض» (همان، ۶۰) «پوزشگرانه با خود گفت: ببین که بیماری با ما چه کرده است.» یا تک‌گویی درونی مستقیم روشنی که به شکل جمله دعایی آمده، و دخالت راوی در حد بیان جملهٔ «با خود گفت» است: «قال لنفسه: يا إلهي ادفع المجتمع إلي مجارة أفكارها و فعالها حتى لا تتعرض لسوء» (همان، ۲۹) «با خود گفت: خدایا کاری کن که جامعه با افکار و رفتارهای او-بشینه- سازگار باشد تا بلایی بر سرش نیاید.»

یا وقتی که عمر بعد از مدتها دوری از خانه و خانواده، همسرش زینب را بعد از زایمان فرزندش سمیر در بیمارستان ملاقات می‌کند که خسته و خالی از نشاط زندگی است. در این مثال هم، دخالت راوی در حد بیان جملهٔ «با خود گفت» است: «و قال لنفسه: ها هي تخلق علي حين أعجز عن الخلق» (همان، ۱۲۷) «با خود گفت: او می‌تواند بیافریند؛ اما من از آفرینش عاجزم.»

نتیجه‌گیری

رمان «الشحاذ» اثر نجیب محفوظ، رمانی است که در آن نویسنده به‌خوبی از تکنیکهای مختلف روانی-روایی بخصوص جریان سیال ذهن و شیوهٔ تک‌گویی در بازنمایی محتویات ذهنی قهرمان استفاده کرده است. از این رو، خصایص زیر را می‌توان از دستاوردهای تحلیل شگردهای روایت پردازی در آن دانست:

۱. در صاحب تک‌گویی درونی، اندوه عمر-قهرمان داستان- بی‌اعتنایی او و تأمل در کارهای خلاف گذشته اش بیان گردید.

۲. در بخش در نظر نگرفتن مخاطب معهود، قهرمان با مخاطبی خیالی و تجریدی سر و کار دارد نه واقعی.

۳. در شیوهٔ شخصیت‌پردازی، شخصیت سرخورده عمر، شخصیت ثابت و استوار عثمان در برابر شخصیت متغیر عمر و نیز بی‌اعتمادی عمر نمایان می‌شود.

۴. در راهیابی به ذهن قهرمان، خواننده بدون دخالت نویسنده، با ذهنیات قهرمان داستان آشنا می‌شود که در جایی خسته و ناآرام و در جایی خائن است و در جایی دیگر پیشیمان.

۵. در پدیدهٔ همزمانی، ناخشنودی قهرمان، دلسردی او و نیز بیماری روحی اش بیان می‌شود.

۱۷۶ / جریان سیال ذهن در رمان «الشحاذ» اثر نجیب محفوظ

۶. بیشتر بسامد تک‌گویی درونی در رمان، از نوع مستقیم مبهم است که در برخی موارد با آوردن عباراتی چون «با خود گفت» و... از مستقیم روشن استفاده کرده است.

پی نوشتها:

۱. نویسنده عراقی که بیشتر مقالات و پژوهشهای او در مورد جنگ عراق و اشغال آن توسط آمریکاییها است.

۲. منتقد و پژوهشگر فلسطینی است که از تألیفات وی می‌توان به «بین الالتزام و الرفض»، «مرایا فی النقد» و «فی مبنی النص» اشاره کرد.

۳. نویسنده و روزنامه‌نگار مصری که از تألیفات وی می‌توان به «الزینی برکات»، «متون الاهرام» و «شطح المدینه» اشاره کرد.

۴. نویسنده مصری و نماینده مردم در حزب عدالت و آزادی

منابع و مأخذ

۱. آرمن، سید ابراهیم و زهرا پاک نهاد. (۱۳۸۹ش). تیار الوعی فی (التلصص) لصنع الله ابراهیم؛ السنه الثانی، العدد ۸، ذوالحجه ۱۴۳۱، الصفحات ۹-۱۸.

۲. اسحاقیان، جواد. (۱۳۸۷ش). از خشم و هیاهو تا سمفونی مردگان؛ چاپ اول، تهران: نشر هیلا.

۳. اصغری، جواد. (۱۳۸۷ش). «نگاهی تحلیلی به تکنیک روایی سیلان ذهن»؛ فصلنامه پژوهشهای ادبی، سال پنجم، شماره ۲۱، صص ۹-۲۲.

۴. آنیس، ابراهیم؛ منتصر و الغیر (۱۹۷۲م). المعجم الوسیط؛ القاهرة: المكتبة الإسلامية.

۵. ایرانی، ناصر. (۱۳۸۰ش). هنر رمان، چاپ اول، تهران: آبانگاه.

۶. ایدل، لیون. (۱۹۵۹م). القصة السیکولوجیة؛ ترجمه محمود السمره، بیروت: المكتبة الأهلیة.

۷. بیات، حسین. (۱۳۸۷ش). داستان نویسی جریان سیال ذهن؛ چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۸. بدیر، حلمی. (۱۹۸۸م). الروایة الجدیة فی مصر (قراءة فی النص الروائی المعاصر)؛ الطبعة الولی، دار المعارف.

۹. پروینی، خلیل و دیگران. (۱۴۳۱ق). «التناص القرآنی فی روایة «اللص و الکلاب» لنجیب محفوظ»؛ اللغة العربیة و آدابها، خریف و شتا، ۶(۱۱)، صص ۱۷-۳۸.

۱۰. حرّی، ابوالفضل. (۱۳۹۰ش). وجوه بازنمایی گفتمان روایی: جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی؛ پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۶۱، صص ۲۵-۴۰.

۱۱. رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۶۶ش). فرهنگ‌واره داستان و نمایش؛ تهران: انتشارات اطلاعات.

۱۲. روشنفکر، کبری و صلاح الدین عبدی. (۱۳۸۳ش). «ندای زن در آثار نقد واقع گرایانه نجیب محفوظ»؛ *مجله علوم انسانی*، ۱۱(۲)، صص ۵۵-۶۴.
۱۳. زیتونی، لطیف. (۲۰۰۲م). *معجم مصطلحات نقد الروایة؛ الطبعة الاولى*، بیروت: مکتبه لبنان ناشرون.
۱۴. سید حسینی، رضا. (۱۳۸۹ش). *مکتبهای ادبی*؛ تهران: انتشارات نگاه.
۱۵. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۹ش). *انواع ادبی*؛ چاپ چهارم، تهران: نشر میترا.
۱۶. طاهری، محمد و معصومه سپهری عسکر. (۱۳۹۰ش). «بررسی شیوه به کارگیری جریان سیال ذهن در رمان سنگ صبور اثر صادق چوبک»؛ *مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز*، سال ۳، شماره ۲، صص ۱۶۹-۱۹۰.
۱۷. گری، مارتین. (۱۳۸۲ش). *فرهنگ اصطلاحات ادبی در زبان انگلیسی*؛ ترجمه منصوره شریف زاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۱۸. گنجیان خناری، علی و معصومه بادرستانی. (۱۳۸۸ش). «اللس و الکلاب؛ دراسه فی الشکل و المضمون»؛ *التراث الادبی*، خریف، ۱(۴)، صص ۱۱۳-۱۲۲.
۱۹. محفوظ، نجیب. (۱۹۶۵م). *الشحاذ*؛ مصر: مکتبه مصر و دار مصر للطباعة.
۲۰. مستور، مصطفی. (۱۳۷۹ش). *میانی داستان کوتاه*؛ چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
۲۱. معین‌الدینی، فاطمه. (۱۳۸۷ش). «گونه‌های تک‌گویی در مثنوی»؛ *فصلنامه پژوهشهای ادبی*، سال ۵، شماره ۲۱، صص ۱۳۳-۱۵۶.
۲۲. مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸ش). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)*؛ تهران: فکر روز.
۲۳. میرزایی، فرامرز و مظفر اکبری. (۱۳۸۸ش). «قراءة فی المدرسه الادبیة لروایة الثلاثیة لنجیب محفوظ»؛ *الجمعية الایرانیة للغة العربیة و آدابها، بهار و تابستان*، ۵(۱۱)، صص ۱۱۵-۱۳۵.
۲۴. ----- (۱۳۸۷ش). «بحران فکری و روحی قهرمان در رمان الثلاثیة نجیب محفوظ»؛ *پژوهشنامه ادب غنایی*، پاییز و زمستان، ۶(۱۱)، صص ۱۵۳-۱۶۴.
۲۵. میرصادقی، جمال. (۱۳۶۴ش). *عناصر داستان*؛ چاپ اول، تهران: شفا.
۲۶. میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی. (۱۳۷۷ش). *واژه‌نامه هنر داستان نویسی*؛ تهران: کتاب مهناز.
- منابع اینترنتی:
۱. اکبری، حمید. (۲۰۱۱م). *العناصر القصصیة روایة الشحاذ*؛ ۲۰/۱۱/۲۰۱۱، www.aklaam.net

١٧٨ / جريان سيال ذهن در رمان «الشّحاذ» اثر نجيب محفوظ

٢. بدر يوسف، شوقى.(٢٠١١م). تيار الوعى فى الرواية المصرية المعاصرة،
www.arabicstory.net، ٢٠١١/١١/٢٠

٣. اليحى، فرحان.(٢٠١١م). تأثير تيار الوعى فى الرواية العربية، ٢٠١١/١١/٢٠،
www.an-nour.com

فصلنامه لسان مبین (پژوهشی ادب عربی)
(علمی - پژوهشی)
سال چهارم، دوره جدید، شماره یازدهم، بهار ۱۳۹۲

تیار الوعى فى رواية «الشّحاذ» لنجيب محفوظ*

حسن كودرزى لمراسكى
أستاذ مساعد فى جامعة مازندران
معصومه زندنا
طالبة ماجستير فى جامعة مازندران

الملخص

يُعدّ تيار الوعى اسلوباً جديداً فى الفن الروائى، يلعب الكاتب فيه دوراً ضئيلاً جداً لأن آراءه وأحاسيس الشخصيات يُعبّر عنها كما تجرى فى اذهانهم. يتهدم فى هذا الاسلوب التنسيق الزمانى والمكانى والنسق المنطقى للأحداث والظواهر. تتوزع طرق الرواية له إلى الأقسام الآتية: المونولوج الداخلى، مناجاة النفس والراوى العليم. وقد جرب هذا الاسلوب الروائى كتاب كثيرون فى آثارهم منهم: جيمز جويس، ويليام فاكنر، ويرجينيا وولف و... من البلدان الغربية، نجيب محفوظ، غسان كنفانى، حلليم بركات و... من البلدان العربية، صادق جوبك، عباس معروفى، هوشنك كلشبرى و... من إيران.

يهدف هذا المقال إلى دراسة وتحليل رواية «الشّحاذ» لنجيب محفوظ، بناءً على معايير تيار الوعى ويريد أن يحصل على هذه النتيجة: إن الكاتب يضع فى هذه الرواية مهمة نقل أقسام هامة من حكايته على عنق المحاورات خاصة المونولوج الداخلى وبذلك يسمح للقارئ أن يتعرف على آراء بطل الرواية وأحاسيسه مباشرة ودون تدخل الراوى (السارد). وكذلك تمكن من تقديم شخصية البطل إلى المخاطب من خلال طوابع مختلفة للمونولوج الداخلى، نحو: صاحب المونولوج الداخلى، عدم وجود المخاطب المؤلف، تحليل الشخصية، النفوذ إلى ذهن البطل، ظاهرة التزامنية وأشكال المونولوج الداخلى. الكلمات الدلالية: الرواية، تيار الوعى، المونولوج الداخلى، نجيب محفوظ، الشّحاذ

تاريخ القبول: ۱۳/۰۴/۱۳۹۲

* - تاريخ الوصول: ۲۶/۰۶/۱۳۹۱

عنوان بريد الكاتب الإلكتروني: h.goodarzi@umz.ac.ir