

تحلیل ویژگی‌های جریان سیال ذهن در مُعَلِّقات سَبَع بر اساس شگردهای روایی

محمد صالح شریف عسکری

دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی

مرتضی زارع برمی *

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی

(۱۲۹-۱۵۴)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۴/۰۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۲/۱۳

چکیده

روایت، ابزاری شناختی برای فهم تجربه است و نظریه جریان سیال ذهن یکی از شیوه‌های نوین و رایج روایتی در تحلیل آثار ادبی به شمار می‌رود. محتوای اندیشه، در شیوه جریان سیال ذهن به جهت توصیف دقیق و لحظه‌ای؛ کارکردی بنیادین می‌یابد و در قالب شگردها و تکنیک‌های روایی همچون تک‌گویی درونی، نمایشی، خودگویی و دانای کل به شیوه اول، دوم یا سوم شخص ظاهر می‌شود. پژوهش حاضر برآن است پس از اشاره‌ای کوتاه به ویژگی‌ها و مؤلفه‌های جریان سیال ذهن، با انتخاب هفت قصیده عربی پیش از اسلام (معلقات سبع) و طرح هویت داستانی این قصیده‌ها، آن‌ها را در چارچوب تکنیک‌های روایتی جریان سیال ذهن تحلیل کند. به عبارت دیگر، درصدد پاسخ گفتن به این پرسش هستیم که آیا می‌توان بخشی از میراث شعری ادبیات عربی را در چارچوب جریان سیال ذهن جای داد؟ ذکر این نکته ضروری است که صفت جریان سیال ذهن به آن بخش از آفرینش‌های ادبی اطلاق می‌شود که همه یا بخشی از مشخصه‌های این جریان را دارا باشند. با این توضیح، کاویدن معلقات سبع به معنای انتساب آن‌ها به شیوه مورد نظر نیست؛ بلکه کوششی است تا کاربرد تکنیک‌های مدرن روایتی را در آثاری از این دست نشان دهد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد شاعران معلقات براساس انگیزه و اغراض شعری از یک تکنیک روایی غالب در کنار دیگر شگردهای روایی استفاده کرده‌اند؛ تعداد این شگردها بین دو تا سه شکل متغیر است.

واژه‌های کلیدی: معلقات سبع، جریان سیال ذهن، شگردهای روایی.

۱. مقدمه

با مطالعه مُعَلِّقات^۱ در می‌یابیم که سراینده‌گان آن در حال روایت قصه زندگی خودشانند. اولین بار تودوروف در کتاب (دستور زبان دکامرون) واژه روایت‌شناسی را به عنوان علم مطالعه قصه به کار برد. روایت متنی است که در آن قصه‌ای بیان می‌شود و قصه‌گویی (راوی) دارد (اخوات، ۱۳۷۱: ۷-۸). عنوان راوی بر شخص [و گاهی چیزی] اطلاق می‌شود که داستان را روایت می‌کند یا نویسنده، حوادث داستان را از زبان او نقل می‌کند (داد، ۱۳۸۷: ۲۲۹). راوی ارتباط میان مخاطب و داستان را به وسیله شگردهای روایی برقرار می‌کند و قادر است به اشکال مختلف در داستان ظاهر شود: ممکن است دانای کلی خارج از دنیای داستان باشد (سوم شخص)، یا یکی از شخصیت‌ها و یا حتی قهرمان داستان باشد (اول شخص)، می‌تواند در داستان حضوری محوری داشته باشد یا فقط نقش شاهدهی را بر عهده بگیرد و گزارشگر باشد، حتی می‌تواند صدایی از درون قهرمان داستان باشد که با او حرف می‌زند و داستان را روایت می‌کند (دوم شخص) (رضایی، ۱۳۹۱: ۷۲).

نظریه جریان سیال ذهن^۲ یکی از شیوه‌های روایتی نوین و رایج در تحلیل آثار ادبی است. این نظریه تحولات مهمی در عرصه فرم و ساختمان رمان ایجاد کرد که مهم‌ترین آن‌ها به تکنیک‌های روایتی چون تک‌گویی درونی مستقیم و غیر مستقیم، حدیث نفس و دیدگاه دانای کل معطوف به ذهن شخصیت‌ها برمی‌گردد (بیات، ۱۳۸۳: مقدمه). در چنین آثاری ادراک و اندیشه شخصیت‌ها همچون رویدادی بی‌نظم و ترتیب و به‌ظاهر بدون هیچ دلیل و غرض و هدفی خاص در کنار هم ارائه می‌شود (میرصادقی و میمنت میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۳۰) و خواننده در تجربیات ذهنی شخصیت‌ها و فرآیند آفرینش داستان سهیم می‌شود. کانون روایت، مدام میان لایه‌های تودرتوی ذهن و بین زمان عینی و ذهنی جابه‌جا می‌شود؛ این انتقال میان زمان‌ها و به ویژه در زمان ذهنی به وسیله تداعی^۳ صورت می‌گیرد. این تداعی‌ها به خواننده امکان می‌دهد تا همراه با جریان تفکر شخصیت به گردش در افکار و خاطرات او نیز بپردازد و به ژرف‌ترین زوایای تجربه‌های ذهنی او برسد (محمودی و صادقی، ۱۳۸۸: ۱۳۲). بنابراین نمایاندن آگاهی یک یا

چند شخصیت، موضوع تألیفی است که از شیوهٔ جریان سیال ذهن استفاده می‌کند در این لحظه ادبیات تنها از پی هم قرار دادن واژگان و گرد آوردن یک سلسله افکار نیست؛ بلکه تجلی‌گاه فکر زیبا، خاطره‌ها و مشاعر انسانی و تصویری گویا از زندگی شخصیت‌ها است (الفاخوری، ۱۳۷۸: ۲۸). با توجه به توضیحاتی که ارائه شد به نظر می‌رسد اندیشهٔ سیال تنها در داستان موجودیت می‌یابد! اما آیا می‌توان ویژگی‌های چنین جریانی را در شعر پی گرفت؟

روایت، به ویژه در قالب شعر، پیشینه‌ای کهن دارد. در ادبیات یونان، قالب‌های مهم روایی شامل حماسه، داستان و شعر عاشقانه بودند (Cuddon, 1984: 411). با نگاهی به ادبیات عربی نیز می‌توان اثر شعر داستانی را از عهد جاهلی تا عصر جدید مشاهده کرد. بسیاری از ناقدان عرب که به تدوین تاریخ ادب و نقد آن همت می‌گمارند، از بیان داستان‌های شعری غفلت ورزیده‌اند و اشاره‌ای هرچند گذرا به آن نکرده‌اند، بعضی از آنان نیز به دلیل قرابت و اقتران شعر داستانی با شعر حماسی، وجود شعر داستانی را در ادبیات قدیم عربی کاملاً انکار کرده‌اند و از آن جایی که شعر قدیم عربی از نعمت داشتن حماسه محروم بوده است؛ این ناقدان به این نتیجه رسیده‌اند که ادبیات عربی از شعر داستانی نیز خالی بوده است (مریدن، ۱۹۸۴: ۲۷). اما تعدادی از صاحب نظران از جمله نویسندهٔ کتاب «فی ریاض الشعر العربي» (الطباع، ۱۹۹۲: ۳۱) و طه حسین، موجودیت شعر داستانی در ادبیات قدیم عرب را تأیید می‌کنند و معتقدند شعر جاهلی و اموی، بسیاری از ویژگی‌های شعر داستانی را داراست (حسین، ۱۹۶۹: ۱۴). احمد امین نیز وجود حکایت در متن قصیده را دلیل کافی برای موجودیت شعر داستانی به مفهوم عام آن در ادبیات قدیم ارزیابی می‌کند (امین، ۱۹۶۷: ۸؛ کفافی، ۱۹۷۱: ۲۶۷) که دارای ویژگی‌هایی به شرح ذیل است: ۱. بیشتر این اشعار، مخصوصاً در عصر جاهلی در قالب قصیده‌های مستقل نبوده و جزئی از یک قصیده به شمار می‌آمده است؛ ۲. بیشتر این داستان‌ها، روایت یا توصیفی ذهنی از شخصیت‌ها و حوادثی معین و محدود است؛ ۳. عنصر گفتگو و شگردهای روایی ذهنی در پی‌ریزی آن‌ها نقش محوری دارد؛ ۴. داستان واقعی است ولی ساختار هندسی و طرح مشخصی ندارد؛ و ۵. با این‌که

ترسیم شخصیت‌ها مؤثر و پویا نیست ولی تبادل سخن یا روایت از قول دیگری نقش مؤثری در حرکت رو به رشد ماجرا به ویژه در تعلقات دارد (مریدن، ۱۹۸۴: ۴۹-۵۰).

جریان سیال ذهن، روشی نو در داستان‌نویسی است. تحقیق در تعلقات سبع نشان داد که سرایندگان آن مانند نویسندگان معاصر که از شیوه مذکور در آثار خود تبعیت می‌کنند، در اشعارشان به رویکردهای ژرف ذهنی و همچنین لایه‌های ذهنی به گفتار درآمده شخصیت‌ها توجه داشته‌اند؛ از این رو پژوهش حاضر می‌کوشد میزان، گستره و تنوع شگردهای روایی را در تعلقات سبع تحلیل کند و به سؤال‌های ذیل پاسخ دهد:

۱) آیا تعلقات سبع براساس ویژگی‌های روایی موجود در نظریه جریان سیال ذهن قابل تحلیل است؟؛ ۲) تنوع شگردهای روایی در تعلقات تا چه اندازه است و علت گرایش شاعر به استفاده از تعدادی خاص از شگردهای روایی چیست؟

روش خاص پژوهش تحلیلی - استقرایی است. پس از کشف و طبقه‌بندی شگردهای روایی در تعلقات، دامنه کاربرد هر یک در قالب جدول و نمودارها نمایش داده می‌شود.

پیشینه پژوهش: با توجه به بررسی‌های انجام شده به نظر می‌رسد تاکنون ویژگی‌های جریان سیال ذهن در مُعَلِّقات سبع بر اساس شگردهای روایی در پژوهشی مستقل مورد مطالعه قرار نگرفته است. اما پژوهش‌هایی مرتبط با موضوع جریان سیال ذهن (تیار الوعی) در ادبیات عربی انجام شده است. برخی از آن‌ها عبارتند از:

۱. «الحوار (حوار تیار الوعی) في القصة القرآنية قصة موسى أمودجا»، م. د. نهبان حسون السعدون و م. د. يوسف سليمان الطحان، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد ۷، العدد ۴، (۲۰۰۸م).

۲. «التشكيل المكاني في رواية تيار الوعي النسائية السعودية (۱۹۹۰-۲۰۰۵)»، سامي جريدي الثبيتي، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد الحديث، جامعة الملك عبد العزيز، جدة، (۲۰۰۷م).

۳. «تیار الوعی في روايات عبد الرحمن منيف»، عدنان محمد علي المحادين، أطروحة دكتوراه في اللغة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، (۲۰۰۶م).

۴. «تیار الوعی، الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة»، سليمة خليل، مجلة المخبّر، العدد ۷، (۲۰۱۱م).

۵. «تیار الوحي في رواية "خويا دحمان" لـمرزاق بقطاش»، سعاد طويل، مجلة المخبّر، العدد ۵، (۲۰۰۹م).

۶. «تیار الوعي في روايه التفكك لرشيد بوجدره»، الصالح لوني، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث المعاصر، جامعة الحاج لخضر، باتنة، (۲۰۱۱-۲۰۱۲م).

۱-۱. ضرورت و نوآوری پژوهش

بی‌شک پژوهشی که در مسیر گسترش مرزهای ذهنی مخاطب و تعمیق اندیشه او با هدف پرسش‌گری گام بردارد؛ می‌تواند راه‌های جدیدی فرا روی محققان در نقد و تحلیل آثار ادبی بگشاید. در بررسی موردی شگردهای روایی (تک‌گویی درونی، دانای کل، خودگویی و تک‌گویی نمایشی) در معلقات سبع، بیت‌ها به گونه‌ای انتخاب شده‌اند که در کنار یکدیگر شناخت کاملی از رویکردها و وجوه بیانی اشعار مورد نظر ارائه می‌کنند.

۲. مهم‌ترین ویژگی‌های آثار جریان سیال ذهن

نمی‌توان گفت که جریان سیال ذهن یک شیوه واحد است که همه نویسندگان درباره آن اتفاق نظر دارند. شیوه‌های متعددی برای ارائه جریان سیال ذهن وجود دارد و نویسندگان معروف این شیوه، هر یک برای ارائه ذهنیت شخصیت‌های داستان، روش‌های متفاوتی در پیش گرفته‌اند. از این رو ویژگی‌هایی که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌کنیم میان همه داستان‌های جریان سیال ذهن مشترک نیستند و ممکن است برخی از این آثار فاقد تعدادی از این خصوصیات باشند. برخی از آثار نیز در مرز میان آثار جریان سیال ذهن و شیوه‌های دیگر داستان‌نویسی قرار می‌گیرند. در هر حال با بررسی میزان استفاده از این شیوه‌ها در آفرینش‌های مختلف ادبی، می‌توان درباره این که هر اثر تا چه اندازه به حوزه جریان سیال ذهن تعلق دارد، قضاوت کرد.

به طور کلی می‌توان برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار جریان سیال ذهن را چنین برشمرد: ۱. تک‌گویی درونی در تمام یا قسمت‌های مهمی از اثر به کار می‌رود؛ ۲. نویسنده قصد دارد آگاهی درونی شخصیت‌ها را ارائه نماید؛ ۳. در کلیت اثر، ترتیب زمانی و نظم منطقی رویدادها به هم می‌خورد؛ ۴. ذهنیات شخصیت‌ها به صورت گسسته و بدون انسجام ارائه می‌شود، یعنی اشارات و معانی مبهم و تبیین نشده در آن‌ها

وجود دارد؛ ۵. در استفاده از شیوه‌هایی مثل حدیث نفس یا روایت از دیدگاه دانای کل نیز روایت داستان محدود به ذهن شخصیت‌ها است؛ ۶. در این آثار تنها ادراک بی‌واسطه شخصیت از جهان منعکس می‌شود، بی آنکه آگاهانه هدفی ذهنی یا معنایی ظاهری را دنبال کند؛ ۷. زمان این آثار غیر خطی است و در آن وقایع مدت زمان طولانی از گذشته، از دریچه لحظاتی محدود از زمان حال روایت می‌شود. در این حالت برخی از مقاطع زمانی گذشته نسبت به مقاطع زمانی دیگر برجستگی می‌یابد، چنان که گاهی حتی یک لحظه به دلیل اهمیتی که خاطره آن لحظه در ذهن راوی دارد ارزشی بیش از چند سال می‌یابد. ذهن شخصیت نیز بدون توجه به ترتیب زمانی وقایع و دوری و نزدیکی آن‌ها از زمان حال، آزادانه میان این مقاطع زمانی حرکت می‌کند؛ ۸. حوادث این آثار معمولاً به صورت بریده بریده و نامنظم از دریچه ذهن شخصیت روایت می‌شود و خواننده باید با دقت زیاد و گاهی حتی با بازخوانی داستان، این وقایع پراکنده را کنار هم قرار دهد تا به دیدی کلی و منسجم درباره آن‌ها دست یابد؛ ۹. بسیاری از ذهنیات شخصیت‌ها در این آثار برای خواننده مبهم است و رفع ابهام از آن‌ها گاهی تا پایان داستان طول می‌کشد و حتی گاهی در پایان داستان هم، این ابهام‌ها برطرف نمی‌شود و خواننده ناچار می‌شود با حدس و گمان یا تفسیر و تعبیر شخصی، وقایع را برای خود بازآفرینی کند؛ ۱۰. تداعی‌های لفظی و معنایی از مهم‌ترین ترفندهایی است که در این آثار برای حرکت میان زمان‌ها و حوادث گوناگون به کار گرفته می‌شود؛ ۱۱. گاهی زبان اثر جریان سیال ذهن به تبع ویژگی‌های زبان در مرحله پیش از گفتار با عدول از قواعد دستوری و درهم ریختگی‌های نحوی همراه است. ۱۲. در مرحله پیش از گفتار هیچ‌گونه سانسور و انتخابی بر محتویات ذهن اعمال نمی‌شود. بنابراین نویسنده با این که تک‌گویی درونی را کاملاً اندیشیده و سنجیده می‌نویسد، اما آن‌را به گونه‌ای تنظیم می‌کند که به نظر برسد در به‌کارگیری زبان هیچ انتخاب و گزینشی در کار نبوده است (بیات، ۱۳۸۳: ۳۳۳-۳۳۴).

۳. شعرگونگی داستان جریان سیال ذهن

بهره‌گیری فراوان از عناصر شعری در اغلب آفرینش‌های جریان سیال ذهن به حدی

است که گاهی جنبه‌های شاعرانه این آثار بر جنبه‌های داستانی آن‌ها غلبه می‌کند. علت این امر را باید تصویری بودن زبان ذهن دانست، چرا که ساختار نمادین و استعاری شعر با کارکردهای ویژه و معهودش بیش از زبان معیار قابلیت تصویر آفرینی دارد و به زبان ذهن نزدیک‌تر است (مشفق و علی‌زاده خیاط، ۱۳۸۹: ۱۹۶). ویرجینیا وولف (Virginia Woolf) شاعری است که می‌خواهد چیزی بنویسد که حتی المقدور به رمان نزدیک باشد (آلوت، ۱۳۸۰: ۲۱۳) مارسل پروست (Marsel Proust) و جیمز جویس (James Joyce) نیز به این نتیجه رسیده بودند که اگر بخواهند پیچ و تاب‌های ذهن و جریان سیال اندیشه را منعکس کنند، باید از استعاره، نماد و تصویر، یعنی از زبان شعر مدد بگیرند. جویس، رمان اولیس (Ulysses) را به گونه‌ای نوشته است که بسیاری از قسمت‌های آن به صورت شعر درآمد است. امروزه بسیاری معتقدند: نثر خاص جویس منشأ بخش بزرگی از شعر جدید و همچنین منشأ برخی تفسیرهای نو از شعرهای کهن‌تر است (استیوارت، ۱۳۸۱: ۱۳).

۳-۱. رویکرد ذهنی معلقات سبع در تصویرپردازی

صاحبان معلقات سبع از انواع تصویرهای شنیداری، دیداری، حسی و معنایی برای عینیت بخشی به احساس و ذهنیت خود استفاده کرده‌اند. آن‌ها سخنان اندرزی همراهمان، گفتگوی خویش با دیگران، خودگویی، انعکاس ذهنیت شخصیت‌ها، شخصیت بخشی به موجودات و حیوانات، ناله زنان داغ‌دیده، غرش ابر و صدای حیوانات را به تصویر کشیده‌اند تا مخاطب با تداعی صور شنیدنی، خاطره‌ها و واقعیت‌های ذهن شاعر را در مرحله پیش و پس از گفتار در کنار فضای مجازی یا حقیقی رخداد حوادث درک کند؛ جایی که مرز خیال و واقعیت و ذهنیت صرف و حقیقت در زندگی شاعر و دیگر شخصیت‌های معلقات به یکدیگر می‌پیوندد (اقبال، ۱۳۸۸: ۴۰).

۳-۲. بازنمایی زندگی‌نامه آفریننده اثر در داستان جریان سیال ذهن

نویسندگان جریان سیال ذهن بیش از دیگر نویسندگان به انعکاس زندگی شخصی خود در داستان‌هایشان می‌پردازند و از آن‌جا که میزان موفقیت آنان در ایجاد ارتباط میان مخاطب و ذهن شخصیت‌ها و به عبارتی خلق شخصیت‌های پذیرفتنی و ملموس

به وسیله سیر اندیشه‌ها، به میزان زندگی کردن خود نویسنده با این خاطرات بستگی دارد، در همه داستان‌های موفق جریان سیال ذهن، می‌توان ردپای خاطرات و تجربه‌های شخصی نویسندگان را بازیافت (بیات، ۱۳۸۳: ۱۷۹): ۱. مارسل پروست برای نگارش رمان در جستجوی زمان از دست رفته، عمدتاً از تجربه‌های شخصی خود بهره گرفته است (تقی‌زاده، ۱۳۸۲: ۱۶۲)؛ ۲. ویرجینیا وولف، قهرمانان داستان‌های خود را به طور معمول از میان چهره‌های موجود در زندگی شخصی و رویکردهای شخصیتی خودش انتخاب می‌کند (آلوت، ۱۳۸۰: ۴۱۶)؛ ۳. معلقه امرؤالقیس، مولود عشقش به عنیزه (مریدن، ۱۹۸۴: ۳۱)، یاد ایام وصال، تجربه‌های عاشقانه، توصیف لحظات آوارگی و بی‌سامانی و علاقه به شکار و سفر است. شعرش قطعه‌هایی مجزا است و چون با هم پیوند یابند تصویری از زندگی‌شان هستند؛ ۴. سرایش معلقه طرفه - هرگاه همه آن را در یک زمان سروده باشد - به سبب ایذاء و تحقیری بود که از قوم خود دید؛ ۵. انگیزه زهیر از سرودن معلقه‌اش ستایش بانیان آشتی میان عبس و ذبیان است؛ ۶. معلقه لبید شامل خاطرات یار و دیار، فخر به خود و قبیله‌اش و ایام لهو و شاد خواری است؛ ۷. انگیزه عنتره در سرودن معلقه، اثبات قدرت شاعری، عشق به عبله و توصیف کارزها و جنگاوری‌هایش است؛ ۸. انگیزه حارث از سرودن قصیده‌اش، داوری خواستن بکر و تغلب نزد عمرو بن هند و دفاع شاعر از قوم خود و ابطال سخنان رقیبش، عمرو بن کلثوم بود؛ ۹. معلقه عمرو بن کلثوم در دو بخش و در دو زمان سروده شده است: بخش اول در مجلس حل نزاع و بخش دوم در کشته شدن عمرو بن هند به دست شاعر است (الفاخوری، ۱۳۷۸: ۵۸-۱۳۳).

۳-۳. شیوه‌های روایت

داستان مبتنی بر جریان سیال ذهن، شاهکاری مبتنی بر شیوه [روایت] است. روایت، نقل رشته‌ای از حوادث واقعی و تاریخی یا خیالی است، به نحوی که ارتباطی میان آن‌ها وجود داشته باشد. نوعی از بیان است که با عمل سیر حوادث در زمان و با زندگی در حرکت و جنب و جوش سر و کار داشته باشد، روایت به سؤال «چه اتفاق افتاد؟» جواب می‌دهد و داستان را نقل می‌کند (میرصادقی و میمنت میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۵۰-۱۵۱).

اجرای موفقیت‌آمیز روایت مبتنی بر سیالیت اندیشه در گرو نمایش محتویات ذهن شخصیت‌های داستانی و سهم کردن خواننده در تجربیات آن‌ها است از این رو به منابع تکنیکی از جمله شگردهای روایی مانند تک‌گویی درونی مستقیم و غیر مستقیم، دانای کل، خودگویی و تک‌گویی نمایشی نیاز است (Humphrey, 1962:21) که از بیشترین حضور شخصیت و کمترین حضور راوی تا بیشترین حضور راوی و کمترین حضور شخصیت درگذرند (حری، ۱۳۹۰: ۳۶-۳۷). لازم به توضیح است که تعریف روشن و گویا از شگردهای مورد نظر در بخش تحلیل اشعار معلقات و در کنار شاهدها و مثال‌ها ارائه خواهد شد تا خواننده درک بهتری از فضای پیش روی پژوهش داشته باشد. با چنین پیش فرضی، حال باید دید آیا شیوه‌های روایت در معلقات سبّع قابل تشخیص، طرح و تحلیلند؟ آیا می‌توان شگرد جریان سیال ذهن یا حداقل برخی از ویژگی‌های آن را - شیوه‌های روایت - در آفرینش‌های ادبی اولیه اثبات کرد؟

۴. تحلیل کیفی شگردهای روایی در معلقات

۴-۱. شگرد تک‌گویی درونی مستقیم

تک‌گویی درونی (Interior Monologue) انعکاس ذهن شخصیت‌ها در سطح پیش از گفتار (Pre-Speech Level) است؛ بخشی که در آن ترتیب زمانی، نظم منطقی و سانسور مطرح نیست. تصویرها و ذهنیت‌ها در این مرحله معرف عواطفی است که بر زبان جاری نشده‌اند (Humphrey, 1962:24-28 و بستانی، ۱۴۰۹: ۱۲۳). شخصیت، دانسته‌های اولیه و بدیهی خود را مثل این که چند سال دارد و نامش چیست، برای خواننده بازگو نمی‌کند. شگرد تک‌گویی درونی با توجه به حضور یا عدم حضور نویسنده به دو بخش مستقیم و غیر مستقیم^۴ قابل تفکیک است (بیات، ۱۳۸۳: ۹۴-۹۵): در تک‌گویی درونی مستقیم (Direct Interior Monologue)، خواننده در خلأ توصیف یا اظهار نظر نویسنده، مستقیماً به زندگی راوی - اول شخص - راه می‌یابد (ولک و آستین وارن، ۱۳۸۲: ۲۵۸) و نیازی به صحنه‌آرایی و راهنمایی نویسنده ندارد (حری، ۱۳۹۰: ۳۶-۳۷) راوی نه با خواننده و نه با هیچ شخص دیگری در صحنه گفتگو نمی‌کند (فروزنده، ۱۳۹۰: ۱۲۴) و بی آنکه در قید قضاوت دیگران باشد افکار و خاطرات خود را بیان می‌کند (هنرمند، ۱۳۷۶: ۳۴).

آن بخش از تعلقات که در بردارنده ماجراهای عاشقانه، یاد ایام وصال و فراق، خوش گذرانی، سرگردانی و توصیف مرکب است [شاعر با خودش سخن می‌گوید، به نظر می‌رسد حتی مخاطب فرضی هم ندارد] بخش تک‌گویی درونی مستقیم جای می‌گیرد و به دو بخش قابل تقسیم است: (۱) آنچه گرد محور خاطره‌های برگرفته از واقعیت می‌چرخد؛ شاعر محتویات ذهن خود را دوباره مثل گذشته بی‌سانسور مرور می‌کند. (۲) مفاهیمی که مرز واقعیت و خیال در آن‌ها آمیخته شده است - تک‌گویی‌هایی که شاعر گذشته خود را در زمان حال روایت نمی‌کند و البته توصیف زمان حال هم نیست - برای نمونه این مسئله در آن بخش از اشعار امرؤالقیس که یادآور ایام آوارگی و بی‌خانمانی شاعر است [وصف شب، شکار، غرش آسمان و سیل] قابل تشخیص است.

تصویر اول [امرؤالقیس]: صبح روز وداع اشک می‌ریختم/ چنان که بند شمشیرم را خیس کرد/ در کنار آنان چه لحظه‌های خوشی را گذراندی، به خصوص آن روز که در دارة الجللج بودی/ آن روز شترم را برای دختران قربانی کردم/ شب هنگام به دیدار زنان رفته‌ام/ .. چشم به آن ابر تیره دوختم/ بارانی سیل آسا بگرفت و سیل به راه افتاد/ و از اطراف کتیفه و کوه قنان به روستای تیماء رسید و محصولات و منازل را ویران و وحوش را غرق کرد (حمزه، ۲۰۱۰: ۱۰-۳۵).

وی [امرؤالقیس] بیانی تخیلی از خاطراتش در ایام سرگردانی دارد: شبی چون امواج دریا سهمناک و دمان، خواست تا صبرم بیازماید/ شبی دراز/ که گویی ستارگانش را با ریسمان به کوه بسته‌اند (همان: ۲۳).

تصویر دوم [طرفة]: در سنگلاخ تهمد، آثار منزل خوله مانند خال‌های پشت دست نمایان است/ بامداد جدایی، کجاوه‌های او بر پشت اشتران در پهنای وادی، شبیه کشتی‌های بزرگ بود/ بر گردن او دو گردن‌بند مروارید و زبرجد است/ صورتش لطیف و شاداب است (همان: ۴۱-۴۲).

تصویر سوم [زُهیر]: پس از بیست سال بر دیار ام اوفی (محبوب شاعر) گذشتم، چشمانم را بستم و اندیشیدم و به سختی آثار منزلش را به یاد آوردم/ روی این سنگ‌های

دود گرفته، دیگ‌هایشان را می‌گذاشتند و این همان نهر کوچکی است که اطراف خانه کنده بودند (همان: ۶۱-۶۲).

تصویر چهارم [لبید]: منازل یاران در سرزمینِ مِنی، بر دامنه کوه‌های عَول و رِجام ویران شده است/ و چون نقشی بر سنگ هویداست/ از زمان رفتن یاران، سال‌های بسیاری گذشته است/ بر هودج‌هایشان پوششی از پارچه‌های گرانبها سایه انداخته بود/ چشمان سیاهشان به چشمان گاوان وحشی می‌مانست (همان: ۷۸-۸۱).

تصویر پنجم [عَمْرُو بْنُ كَلْثُوم]: چون پنهانی، ناگهان، تنها و دور از چشم رقیبان بر او درآیی/ بازوانی سپید ببینی مانند دست و پای شتری سفید/ بالای بلند و کشیده‌اش نمودار شود.. / ساق‌هایی چون دو ستون عاج یا مرمر، مزین به خلخال‌هایی که هنگام راه رفتن، آوازی دل‌انگیز دارند (همان: ۱۰۲-۱۰۳).

تصویر ششم [عَنْتَرَة]: عَبله در جَواء ساکن شد/ او در سرزمین دشمنان من وطن کرده است/ دیدار نگار چگونه میسر شود/ در آن شبِ تار، شتران‌تان را به عزم سفر بسته بودید/ چهل و دو شتر سیاه مانند پر کلاغ/ چون بر دهان و دندان‌ش (عَبله) بوسه زنی عقل را زایل می‌کند/ سکه‌های زر می‌دادم و شراب می‌نوشیدم/ دریغا وصال او بر من حرام گشته و ای کاش نمی‌گشت

تصویر هفتم [حَارِث]: در میعادگاه‌ها نشانی از آسمان نیست/ هند بر بالای تپه‌ای آتش افروخت و این باز پسین دیدار تو بود/ گویی به جای هیزم عود افروخته بود (همان: ۱۳۴).

با توجه به مثال‌های ارائه شده، می‌توان گفت: ۱. تک‌گویی درونی شگرد روایی این اشعار است و ظاهراً شاعر مخاطبی را در نظر ندارد؛ ۲. شاعری مانند امرؤالقیس اعمال خلاف اخلاق خود را بطور کامل به تصویر می‌کشد که از ذکر تمامی آن‌ها در شاهد و مثال معذور بودیم؛ ۳. ترتیب زمانی و نظم منطقی رویدادها رعایت نشده است؛ ۴. ذهنیت شاعر در نقل خاطراتش گسسته، بی‌انسجام و اشاره‌وار است؛ ۵. ادراک شاعر از محیط بی‌واسطه است؛ ۶. زمان رویدادهای گذشته حتی آن‌هایی که طولانی است به زبان حال روایت می‌شود، سرودن از دوره‌های زمانی فراق و جدایی یا شادخواری

نسبت به دوره‌های دیگر اهمیت بیشتری یافته است، در این میان ذهن شاعر، آزادانه میان مقاطع زمانی حرکت می‌کند؛ ۷. شاعر خاطرات خود را اغلب به صورت جزئی و نامنظم روایت می‌کند؛ از این رو بسیاری از محتویات ذهنی وی برای خواننده مبهم است.

۴-۲. دیدگاه دانای کل

در شیوه دانای کل (Omniscient Point of View)، راوی از ذهن شخصیت - انسانی یا حیوانی - و از هر آنچه که میان او و دیگران می‌گذرد خبر دارد؛ خاطرات او را مرور می‌کند و با قطعیت از افکار دیگران صحبت می‌کند؛ بنابراین در کنار فرآیندهای ذهنی، حافظه شخصیت هم مورد توجه راوی قرار می‌گیرد (حری، ۱۳۹۰: ۳۸). تمام وقایع، محتوا و روند ذهنی شخصیت‌ها از طریق شیوه‌های قراردادی روایت از دید نویسنده و با زاویه دوم یا سوم شخص نقل و توصیف^۵ می‌شوند (Humphrey, 1962: 34).

زهیر در معلقه‌اش توصیف‌گر محتویات ذهن شخصیت‌ها در مرحله پیش و پس از گفتار است. لبید نیز به همین گونه اندیشه حیوانات داستانش را ترسیم می‌کند، به عبارت دیگر دو شاعر به نقل خاطراتی می‌پردازند که شخصیت‌ها در لحظه روایت به آن‌ها توجه ندارند [سخنانی که در رابطه با حصین و مرد عبسی مطرح می‌شود یا نقل قول لبید از زبان یا فکر گورخر و گاو وحشی]. این دو، شرح و توصیف ماجراها را به گونه‌ای ارائه می‌کنند که گویی در لحظه و محل رویدادشان حاضر بوده‌اند و دانسته‌های شخصیت را با واژگانی وصف می‌کنند که احتمالاً خود شخصیت هیچ‌گاه آن‌ها را به کار نبرده است [گفتار بانیان صلح، تیغ کشیدن قبایل، شهادت بر بی‌گناهی و گناهکاری افراد و قبایل توسط زهیر و شرح رفتار گورخر با جفتش و احساسات گاو وحشی در شعر لبید]. همچنین ایشان در بازخوانی محتویات ذهن شخصیت‌ها از بیان خودشان استفاده می‌کنند [زهیر پاداش و کیفر اعمال بندگان را مطابق با اعتقادات یکتاپرستی در قصیده‌اش بیان می‌کند و لبید رسیدن به هدف را در گرو اراده‌ای خلل‌ناپذیر می‌بیند].

تصویر اول [زهیر]: به کعبه سوگند که شما دو مرد، در همه حال، چه در سختی

و چه در آسایش، نیک بزرگوارید/ میان عَبَس و ذُبَّان صلح برقرار کردید/ اما آنان سوگند خوردند که در جنگ پای دارند و آن گاه تیغ کشیدند و جنگ آنان را به دیار عدم فرستاد/ شما دو انسان بزرگوار گفتید: اگر صلح را میان قبایل با بخشیدن دارایی و به اندرزه‌های نیکو پی افکنیم، از فدا کردن جوانان در امان خواهیم ماند/ پیام مرا [شاعر] به عَبَس و ذُبَّان برسان/ که اندیشه ناپاک خود را از خدای در دل پنهان نکنید که هر چه را در دل پنهان دارید، خداوند به آن آگاه است/ گناه‌کاران را از عذاب خداوند رهایی نیست: یا اعمالشان را در نامه‌ای ثبت می‌کند و برای روز رستاخیز می‌گذارد یا آن که در همین دنیا از آنان انتقام می‌گیرد/ جنگ جز همان وقایع دردناکی که دیدید نیست. آنچه می‌گویم از روی گمان نیست، بلکه از یقین نیرو گرفته است/ حُصَيْن بن ضَمْضَم جنایت کرد/ او قصد خود را در دل نهان داشت، آن‌را با کسی در میان ننهاد/ او گفت حاجتم را برآورده خواهم ساخت و راه بر دشمن خواهم گرفت/ حُصَيْن ناگهان بر آن مرد عَبَسی حمله برد و او را به دیار عدم فرستاد و بیشتر قومش از نیتش آگاه نبودند/ مرد [عَبَسی] دلیری که اگر بر او ستم شود بی‌درنگ انتقام می‌گیرد/ به جان تو سوگند نیزه‌های آنان خون ابن نَهِيك و خون آن مرد را که در مُثَلَم کشته شد، نریخته است/ و در کشتن نَوْفَل و وَهَب و ابن الْمُحَزَّم شریک نبوده است (حمزه، ۲۰۱۰: ۶۴-۶۹).

تصویر دوم [لبید]: تا گورخران دیگر را به او [گورخر ماده] تجاوز نباشد، آن‌قدر با دندان‌ش می‌آزارد تا سوی بلندی‌های ثَلَبوت بگریزد. این عصیان و سردی را که اکنون در او می‌بیند چون با اشتهایی که پیش از این داشت می‌سنجد، درباره‌اش به شک می‌افتد [گورخر] از دیدن سنگ‌چین‌های راهنما می‌هراسد، زیرا صیادان خود را در چنین مکان‌هایی پنهان می‌کنند/ شش ماه پاییز و زمستان را بی‌آب می‌گذرانند. روزه آنان چه طولانی شود/ عزم جزم می‌کنند تا در پی آب و گیاه از بلندی فرود آیند. آری چون عزم استوار باشد مقصود حاصل آید/ جفتش را پیشاپیش می‌راند که او را عادت چنین بوده است/ .. ماده گاو وحشی بچه خود را رها کرده، با گاوان دیگر به چرا رفته و مراقبت از فرزندش را به گاو نری سپرده و درنده، بچه‌اش را ربوده و او اکنون به جستجویش در تکاپوست/ اینک میان ریگستان‌ها می‌گردد و ناله می‌کند/ گرگ‌ها

کودکش را دریده‌اند، به راستی تیری که از کمان مرگ بجهد خطا نکند/ ماده گاو وحشی هفت روز و شب تمام، پی‌درپی به دنبال بچه‌اش در اطراف غدیرهای صُئاند سرگردان ماند/ از یافتنش ناامید گردید/ او پندارد شکارچیان دنبالش هستند/ چون صیادان یقین کنند که دیگر تیرشان به او نخواهد رسید، سگان را رها می‌کنند/ یقین دارد اگر سگان را نرانند مرگش فراخواهد رسید (همان: ۸۴-۸۹).

به نظر می‌رسد: ۱. زهیر و لبید در چارچوب شگرد روایی دانای کل از ماهیت و محتوای ذهنی و شخصی افراد داستان مطلعند و در کنار آن آگاهی درونی شخصیت‌ها را نیز ترسیم می‌کنند؛ البته روایت داستان محدود به ذهن شخصیت‌ها است؛ ۲. دو شاعر از روی آگاهی، معنا و ارزشی ذهنی را همراه با ترسیم یکسری وقایع در نظر دارند.

۳-۴. حدیث نفس

حدیث نفس^۶ (Soliloquy) یا خودگویی آن است که شخصیت، افکار و احساسات خود را به زبان بیاورد تا خواننده از نیت او با خبر شود و بدین طریق اطلاعاتی درباره شخصیت داستان به خواننده داده می‌شود (میرصادقی و میمنت میرصادقی، ۱۳۷۷: ۸۲-۸۳).

آ) شخصیت درباره افکار و احساسات خود سؤال می‌کند و به آن‌ها جواب می‌دهد و یا به سؤالات مقدری که در ذهن دارد پاسخ می‌دهد. به بیان دیگر، راوی آن بخش از ذهن خود را فراخوان می‌کند که توسط دیگران مورد پرسش است تا توجیه بیاورد و قضاوت خواننده را بطلبد (هنرمند، ۱۳۷۶: ۳۴).

تصویر اول [امرؤ القیس]: فاطمه! این عشوه‌گری‌ها را فرو گذار و اگر می‌خواهی از من جدا شوی راهی بهتر انتخاب کن/ چون قلبم رام توست، سرگران شده‌ای؟! اگر برخی خصال مرا نپسندیده‌ای رهایم کن (حمزه، ۲۰۱۰: ۱۵-۱۶).

تصویر دوم [طرفة]: چون فریاد برآید که: کیست جوانمردی که امور مهم را به انجام برساند؟ یقین کنم که روی سخن با من است. بدون سستی به پا می‌خیزم/ چرا پسر عمویم مالک از من دوری می‌کند؟ این همه ملامت از چه روست؟ هیچ! نه گناهی کرده‌ام و نه جنایتی! جز آن که شتران برادرم معبد را طلبیده‌ام و بر طلبم اصرار کرده‌ام (همان: ۴۸-۵۳).

تصویر سوم [زُهَیر]: دیگر از مشقات زندگی سیر شده‌ام. بله! آن که هشتاد سال از عمرش می‌گذرد بی‌گمان از زندگی خسته و سیر می‌گردد (همان: ۷۰).

تصویر چهارم [لَبید]: پرسیدم: ای ریگ‌های صحرا و ای ویرانه‌های متروک! از یاران چه خبر؟ اما چگونه می‌توان از سنگ‌های سختی که سخن نمی‌گویند سؤال پرسید؟/ از نَوار چه در یاد داری؟/ ای شاعر چگونه به او دست خواهی یافت؟ دلدار گاهی در فید و گاهی در حجاز است/ آیا نَوار نمی‌دانست من به آنان که وفادارند پایبندم و بی‌وفایان را رها می‌کنم (همان: ۸۰-۹۰).

تصویر پنجم [عَمْرُو بْنُ كَلْثُوم]: سفر کرده‌م محمل نشینم! دمی درنگ کن تا بگویم در فراق تو چه کشیده‌ام و بگویی از دوری من چه دیده‌ای/ درنگ کن تا بدانم آیا جدایی سبب خیانتت و انتخاب دیگری شد؟/ گوش کن تا برایت از جنگی سخت بگویم که روشنگر چشمان یارانت شد/ غم و شوربختی مادر سپید مویی که نُه فرزندش را با دستانش به خاک سپرده به پایه‌ی پریشانی من نمی‌رسد/ ای عمرو بن هند [این بخش از معلقه پس از قتل شاه به دست شاعر سروده شده است و بیانگر انگیزه‌ی شاعر در ارتکاب جنایت است (همان: ۹۹)] از تهدید دست بردار! چه وقت ما خدمتکاران مادرت بوده‌ایم/ آیا از یاد برده‌اید که چه بسیار ضرب نیزه‌های یکدیگر را آزموده‌ایم/ از بنی طَمَاح بپرسید که ما را چگونه یافته‌اند/ هنگامی که حاکمی مردم را به ستم، فرمانبر کند ما همچنان سرکشیم و خواری را پس می‌زنیم (همان: ۱۰۲-۱۱۲).

تصویر ششم [عَنْتَرَة]: دختر مالک اگر از جنگاوری من بی‌اطلاعی، چرا از سواران قبیله نمی‌پرسی؟/ تا بدانی چگونه اسب می‌تازم و دشمنان را از دم تیغ می‌گذرانم/ آنان به تو خواهند گفت چنان بلند همتم که در ژرفای پیکار غرق می‌شوم و به غنایم توجهی ندارم (همان: ۱۲۵).

ب) شاعر با زبانی گفتاری و تکرار عبارت‌هایی همچون؛ گفتم، من می‌گویم، حرف من این است و گفت یا گفتند، شنوندگانی پنهانی را مخاطب قرار می‌دهد و بی‌آنکه از حضور خواننده آگاه باشد، گفتگویی را که با شخص یا اشخاص دیگری داشته تکرار می‌کند. صحنه‌ها مربوط به زمان حال است و چند صحنه‌ای هم از گذشته فراخوانده

شده است (میرصادقی و میمنت میرصادقی، ۱۳۷۷: ۸۳).

تصویر اول [امرؤالقیس]: گفت: امرؤالقیس پیاده شو، شترم را کشتی / گفتم مهارش را سست کن / گفت: به خدا سوگند، ندانم تو را چه چاره کنم (حمزه، ۲۰۱۰: ۱۴-۱۸).

تصویر دوم [طرفة]: گفت: می دانی با کشتن این شتر نجیب چه فتنه‌ای برانگیختی؟ (همان: ۵۵).

تصویر سوم [زُهیر]: گفتم: ای دیار ویران یارا! بامدادت خوش باد و پیوسته سلامت بمانی (همان: ۶۲).

تصویر چهارم [لبید]: چون لب‌ها به سخن باز می‌شد، ادعای باطلشان را رد و گفتار به حقیقتشان را تأیید می‌کردم و متکبران را بر من برتری نبود (همان: ۹۳).

تصویر پنجم [عنترة]: کنیزم را فرستادم و گفتم: پنهانی زیر نظرش بگیر و به من خبر بده / کنیزم باز آمد و گفت: رقیبان از او غافل و به کار خود سرگرمند. دیدار آن غزال برای همه میسر است (همان: ۱۲۸).

تصویر ششم [حارث]: اسماء گفت: از ما جدا خواهد شد! اما مگر کسی از او خسته می‌شود (همان: ۱۳۴).

ج فرض بر این است که مخاطب حضور دارد، ولی شخصیت با خود سخن می‌گوید. ارائه محتوا و روندهای ذهنی شخصیت‌ها مستقیماً و بدون حضور یا دخالت نویسنده صورت می‌گیرد و زاویه دید همواره همان زاویه دید شخصیت است (Humphrey, 1962: 35-36). شاعر در تصاویری که در پی می‌آید برای بیان افکار، خاطرات، خواسته‌ها و عقیده‌اش، شخصیتی فرضی را به عنوان مخاطب برمی‌گزیند تا مسیر سُرایش معلقه را هموار کند.

تصویر اول [امرؤالقیس]: همسفران لحظه‌ای درنگ کنید تا به یاد یار سفر کرده گریه کنیم / این سوختن و گریستن عادت دیرینه توست (حمزه، ۲۰۱۰: ۱۰). شخصیت اصلی همان شاعر است که با خودش سخن می‌گوید و به روحیه شکننده‌اش نزد خواننده اعتراف می‌کند.

تصویر دوم [عَمْرُو بْنُ كَلْثُومٍ]: ساقی هنگام صبح است، شراب آن‌دَرین را از ما دریغ نکن / شرابی که چون به کام آزمندان ریخته شود، ببینی که دارایی و نیاز در نظرشان بی قدر گردد / چه پیمان‌ها که در بَعَلَبَک و دمشق و قاصِرین نوشیدم (همان: ۱۰۱-۱۰۲).

تصویر سوم [عَنْتَرَةَ]: شاعر شوریده پس از آن همه سرگردانی منزل یار را شناختی / خانهٔ عَبَلَه بامدادت خوش باد / به جان پدرت سوگند که طمع در وصال او خیال باطلی است / عَبَلَه تو در دل من جای گرفته‌ای و جز این گمانی مبر (همان: ۱۱۸-۱۱۹).

تصویر چهارم [رُهَیْر]: دوست من بنگر! آیا تو نیز زنانی زیبا را در آن بلندی می‌بینی / از کوه قَنان گذشتند؛ مکانی که مقام دوست و کمین‌گاه دشمنان است (همان: ۶۲). شاعر در یک گفتگوی فرضی هرچند ساده و ابتدایی، معلوماتی از مسیر سفر، جغرافیای منطقه و دلتنگیش در فراق زنان قبیله ارائه می‌کند.

تصویر پنجم [حَارِث]: وقتی بر شترم سوار شوم و تو از پشت سر بنگری، غبار تاختن او را می‌بینی / چون حادثه‌ای در روزهای گرم که درماندگان چون شتران کور بر گور بسته حیرانند، پیش آید، سوار بر آن ناقهٔ بادپا می‌شوم و به مقصود می‌رسم (همان: ۱۳۵).

۴-۴. تک‌گویی نمایشی

(Dramatic Monologue)، نوعی از تک‌گویی است که در آن شخصی مخاطب قرار می‌گیرد و گوینده با صدای بلند با شخص دیگری سخن می‌گوید و دلیل خاصی برای گفتن موضوعی خاص به مخاطبی مشخص دارد که در داستان حضور دارد. معمولاً خواننده از سخنان راوی داستان می‌تواند بفهمد که او در کجاست و در چه زمانی زندگی می‌کند و یا چه کسی را در داستان مورد خطاب قرار می‌دهد (میرصادقی، ۱۳۶۸: ۳۳۸-۳۳۹). راوی امکان می‌یابد از خودش نیز حرف بزند، خودش را نشان و یا لو بدهد (میرصادقی و میمنت میرصادقی، ۱۳۷۷: ۶۹).

تصویر اول [طَرَفَةَ]: پیرمرد روی به حاضران کرد و گفت: با این مرد باده‌گسار

[شاعر] که عمداً به ما صدمه می‌زند چه باید کرد/ و [پیرمرد] گفت: بگذاریدش، این شتر هم برای او! شتران گریخته را از رفتن بازدارید تا بیش از این خونشان نریزد/ دختر مَعْبَد در مویه‌گری میان من [شاعر] و آن مردان [رقیبان و دشمنان شاعر] که در زندگی نه همت والای من و نه رزم و رجز مرا داشته‌اند، فرق بگذار/ دختر مَعْبَد مرا با ذلیل مردانی که در گزاردن کارهای سترگ ناتوانند و در عوض زود زبان به دشنام می‌گشایند و با ضربت مشت از میدان می‌گریزند، قیاس مکن (حمزه، ۲۰۱۰: ۱۴-۱۸).

تصویر دوم [عَمْرُو بْنُ كَلْثُومٍ]: ابوهند (حاکم) می‌دانی حقیقت چیست؟ ما [تغلبیان] بیرق‌های سفیدمان را از سوئی وارد معرکه می‌کنیم و از سوی دیگر سیراب شده از خون دشمن بیرون می‌بریم/ چه بسا سرورانی تاج شاهی بر سر داشتند و مقهور ما شدند [کنایه به حاکم]/ نَطْعُ أَسِيَابِ نَبْرَدْمَانَ مَشْرِقِ نَجْدِ اسْتِ وَ دَانِهَائِي أَنْ اجساد قبیله قُضَاعَه/ چون مهمانان، ولی برای جنگ سراغ ما آمدید! ما نیز حق میزبانی به جای آوردیم/ بی‌شفقت سر دشمنانمان را جدا می‌کنیم و آنان ندانند چگونه برابرمان تاب بیاورند/ فرزندانمان را به دفاع از فرزندانمان سرکوب می‌کنیم/ مبادا بپندارند که در جنگ شکسته، ذلیل و ناتوان شده‌ایم/ درباره‌ی مفاخر ما خود را به نادانی نزنند [عمر و بن کَلْثُومِ زَمَانِي كِه مَعْلَقَه‌اش رَا رُو بَه حَاكِمِ مِي سَرَايِد، سَخْنَش مَتَوَجِه حَارِثِ وَ قَبِيلَه دَشْمَنِ اسْت كِه مَانْدِ او دَر مَجْلِسِ حَاكِمِ حَضُور دَارَنْد] (همان: ۹۳).

تصویر سوم [حَارِث]: [خطاب به حاکم] برادران ما از خاندان اَرَقِمِ دَر گَفْتَارِ خَوِيْشِ بَرِ مَا [بکریان] ستم روا می‌دارند/ بی‌گناه و گناهکارمان را به یک چشم می‌نگرند/ ای فرومایه سخن‌چین [حاکم مخاطب شاعر است اما روی سخن با عمرو بن کَلْثُومِ اسْت] که نزد عمرو بن هند گزاره‌ها گفتی، آیا می‌پنداری که سخنان نادرست تو جاودانه است؟!/ مپندار اکنون که شاه را بر ضد ما برانگیخته‌ای بی‌تابی می‌کنیم! نه، پیش از تو نیز، دشمنان، بد ما را گفته‌اند/ آیا آن همه که ما از دشمنان هنگام جنگ مُنْذِرِ مَشَقَّتِ وَ سَتْمِ دِيْدِيْم، شَمَا دِيْدِه‌اِيْد؟ اَيْنَ شَمَا بُوْدِيْد كِه گَفْتِيْد: مَگَرِ مَا حَامِيَانِ عَمْرُو بِنِ هَنْدِيْم/ نزد حاکم، ما را سرزنش کردی و بد گفتی، آیا وقت آن نیست که از این گزاره‌گویی باز ایستی؟! از این تکبر درگذرید، زیرا آنان که خود را به کوری می‌زنند

جز درد و رنج نصیبی ندارند/ آیا هوس باطل شما، می‌تواند مفاد پیمان‌نامه‌ها را نادیده انگارد؟/ آیا جنایت ایاد، بنی عتیق و قُضاعه بر گردن ماست؟ (همان: ص ۹۳).

۵. تحلیل کمی داده‌های پژوهش

انسجام شیوه پژوهش، آشنایی خواننده با میزان به‌کارگیری شگردهای روایی و در اختیار داشتن الگوی ثابت و قابل استناد در تعلقات، از مهم‌ترین عواملی بود که نگارندگان را به طرح جدول و نمودار با موضوع شگردهای روایی تشویق کرد. کتاب *معلقات السبع*، شرح علامه زوزنی با تصحیح محمد فوزی حمزه (مکتبه الآداب، ۲۰۱۰)، منبع جدول و نمودارهای استقرایی - تحلیلی نگارندگان است.

جدول شماره (۱): میزان فراوانی و درصد استفاده شاعران از شگردهای روایی

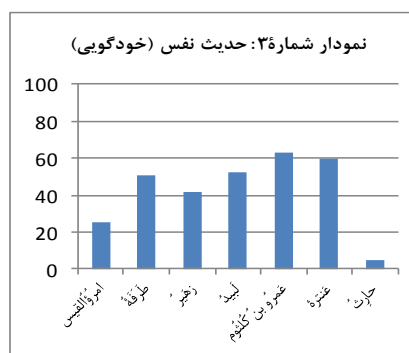
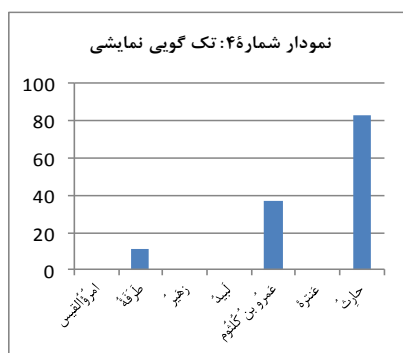
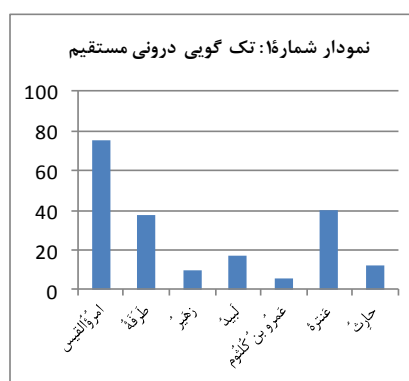
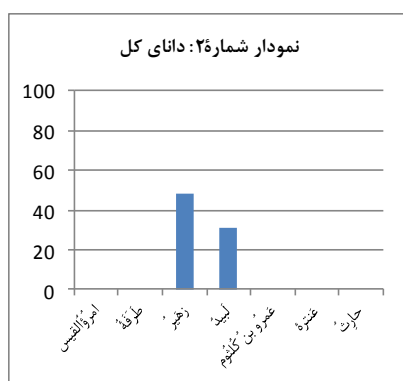
ش.ن	نام شاعر	تعداد ابیات معلقه	شگردهای روایی در تعلقات سبع			
			تک‌گویی درونی مستقیم	تک‌گویی درونی غیر مستقیم	دانای کل	حدیث نفس (خودگویی)
۱	امرؤ القیس	۸۱	٪۷۵/۳۰	٪۰	٪۰	٪۲۴/۶۹
۲	طَرْفَةُ بْنُ الْعَبْدِ	۱۰۴	٪۳۸/۴۶	٪۰	٪۰	٪۵۰/۹۶
۳	زُهَيْرُ بْنُ أَبِي سَلَمَى	۶۲	٪۹/۶۷	٪۰	٪۴۸/۳۸	٪۴۱/۹۳
۴	لَبِيدُ بْنُ رَبِيعَةَ	۸۸	٪۱۷/۰۴	٪۰	٪۳۰/۶۸	٪۵۲/۲۷
۵	عَمْرُو بْنُ كُلْثُومٍ	۱۰۱	٪۵/۹۴	٪۰	٪۰	٪۶۳/۳۶
۶	عَنْتَرَةُ الْعَبْسِيِّ	۷۵	٪۴۰	٪۰	٪۰	٪۶۰
۷	حَارِثُ بْنُ حِلْزَةَ	۸۲	٪۱۲/۱۹	٪۰	٪۰	٪۴/۸۷

۵-۱. مقایسه شگردهای روایی در تعلقات سبع براساس میزان و گستره کاربرد

همان‌طور که ملاحظه کردید جدول شماره (۱) را براساس پنج شگرد روایی طرح کردیم. یافته‌ها براساس نمودارهای چهارگانه نشان می‌دهد امرؤ القیس از شیوه تک‌گویی درونی

مستقیم، زهیر از دانای کل، عمرو بن کلثوم از خودگویی و حارث از تک‌گویی نمایشی نسبت به دیگر شاعران استفاده بیشتری کرده‌اند. از میان شگردهای مورد مطالعه، امرؤالقیس و عنتره تنها از دو شیوه تک‌گویی درونی مستقیم و خودگویی استفاده کرده‌اند، طرفه، عمرو و حارث سه شیوه تک‌گویی درونی مستقیم، خودگویی و تک‌گویی نمایشی را به‌کار برده‌اند و زهیر و لبید از سه شیوه تک‌گویی درونی مستقیم، دانای کل و خودگویی بهره گرفته‌اند. هر هفت شاعر به شیوه تک‌گویی درونی مستقیم و خودگویی اقبال نشان داده‌اند و از شیوه تک‌گویی درونی غیر مستقیم هیچ استفاده‌ای نکرده‌اند؛ چرا که شاعر به عنوان شخصیت اصلی، از یک سو راوی تمامی ماجراهای منعکس شده در تعلقات است و از دیگر سو شعرش بیان زندگی‌نامه‌اش است.

نمودارهای مقایسه‌ای شماره (۱) براساس اطلاعات مندرج در جدول شماره (۱)



۶. نتیجه

در سؤال اول پژوهش، شگردهای روایی معلقات، با توجه به نظریه جریان سیال ذهن، استخراج شد؛ یافته‌ها نشان می‌دهد: قصیده‌های برگرفته از میراث ادبیات عربی به لحاظ فرم داستانی و عناصر بیانی، در چارچوب نظریه‌های مدرن ادبی قابل کنکاش و بررسیند و سابقه استفاده از شگردهای روایی به منظور انعکاس فرآیندهای ذهنی شخصیت‌های داستان به پیش از شکل‌گیری شیوه جریان سیال ذهن برمی‌گردد، اما ادبا از جمله شاعران معلقات، در گذشته به قابلیت‌های این تکنیک و تفاوت محتویات ذهن در مرحله پیش از گفتار با زبانی که به مرحله تکلم نزدیک می‌شود، توجه نمی‌کردند یا قدرت درک چنین فرآیندی را نداشتند؛ بنابراین شگرد تک‌گویی در معلقات، اغلب فاقد برخی ویژگی‌هایی است که برای این تکنیک در داستان‌های جریان سیال ذهن برشمردیم. اما ایشان در دیگر شگردهای روایی مورد نظر به سطح قابل تأملی دست یافته‌اند.

در سؤال دوم، تنوع شیوه‌های بیانی و چرایی گرایش شاعر به برخی از شگردها بررسی شد، یافته‌ها نشان داد: ساختار روایی مشخص و روشنی، اغلب به صورت تکراری در معلقات وجود دارد که بسته به موقعیت مکانی و زمانی - واقعی یا ذهنی - که شاعر با آن روبرو است ظهور و بروز می‌یابند. با توجه به اصول و ضوابط ذکر شده در بخش تحلیل کیفی معلقات، امرؤالقیس و عنتره تنها از دو شیوه تک‌گویی درونی مستقیم و خودگویی به منظور بیان مطالبی که در پی می‌آید استفاده کرده‌اند. امرؤالقیس: [توقف شاعر بر اطلال و آثار خانه محبوب، یاد ایام وصال و گریستن او؛ وصف ماجراهای عاشقانه؛ وصف دوره سرگردانی، آوارگی (وصف شب، وادی گرگ‌ها، اسب و شکار، برق و سیل)] و عنتره: [بخش غزلی: ایستادن بر اطلال، یاد یاران، وصف عبله و ناقه؛ بخش فخر: طرح ارزش‌های انسانی و جنگ آزمایی و توصیف نبردهایش].

طرفه، عمرو و حارث سه شیوه تک‌گویی درونی مستقیم، خودگویی و تک‌گویی نمایشی را به کار برده‌اند. طرفه: [بخش غنایی: ایستادن شاعر بر اطلال و خانه دلدار و وصف او؛ بخش وصفی: انحصاراً در توصیف ناقه؛ بخش خطابی: معرفی خود و بیان عقایدش درباره حیات و سپس عتاب به پسر عم و شکوه از او؛ وصیت به بازماندگان]،

عمرو بن کلثوم: [معلقه‌اش از آغاز تا بیت ۴۸ یکسره در فخر است و در حضور عمرو بن هند پادشاه حیره سروده شده است که با وصف می و معشوق و خطاب به معشوق آغاز می‌شود و با فخر و تهدید به پایان می‌رسد و از بیت ۴۸ تا پایان قصیده که پس از قتل حاکم سروده است، دوباره به فخر و ادعا می‌پردازد] و حارث: [مقدمه: شامل ایستادن شاعر بر اطلال دیار معشوق، گریستن بر او، وصف ناقه و تشبیه آن به شتر مرغ است. بخش دوم در دفاع است: شامل رد سخنان تغلیبان و ذکر دروغ‌ها و ستم‌های آن قوم، یادآوری مفاخر بکریان، معایب تغلیبان، دشمنی میان عمرو بن هند و بنی تغلب، دوستی بکر با حاکم و مدح او، خدمات بکریان به پادشاه و خاندانش و خویشاوندی میان پادشاه و بکریان است].

زهیر و لبید نیز از سه شیوه تک‌گویی درونی مستقیم، دانای کل و خودگویی بهره گرفته‌اند: زهیر: [بخش غزلی شامل وصف اطلال و کوچ کردن قبیله است؛ غرض اصلی شامل دعوت به صلح و مدارا (مدح بانیان صلح، کیفیت عقد صلح، نصیحت به طرفین مصالحه، وصف نبرد، تحذیر عبس از جنگ، هشدار به ذبیان، قصه حُصین بن مضمم) است؛ سپس کلیاتی در امثال و حکم مطرح می‌کند] و لبید: [در معلقه‌اش به ذکر دیار و وصف ناقه، قصه گورخر و گاو وحشی، ایام شادخواری، فخر به خود و قومش می‌پردازد].

پی‌نوشت‌ها

۱. مُعَلِّقَاتُ قِصَائِدِی است طولانی، از زیباترین اشعار تازیان در دوره پیش از اسلام که به نام‌های دیگر همچون مُذَهَبَات، السَّبْعُ الطَّوَالُ و السَّمُوطُ نیز شهرت یافته‌اند. ابنِ عَبْدِ رَبَّهِ (۹۳۹/۲۳۸ ق)، ابنِ رَشِیْق (۱۰۶۴/۴۵۶ ق) و ابنِ خَلْدُون (۱۴۰۵/۸۰۸ ق) معتقدند که معلقات هفت قصیده است که حیرت عرب جاهلی را برانگیخته بودند تا آن‌جا که آن‌ها را با آب طلا نوشته و بر پرده‌های کعبه آویخته بودند. ولی علمای متأخر و قبل از آن‌ها أَبُو جَعْفَرِ النَّحَّاس (۹۴۹/۳۳۸ ق) این رأی را مردود دانسته و معتقدند که این قصیده‌های طولانی را حَمَادُ الرَّائِدِی (۷۷۲/۱۵۶ ق) در آغاز امپراطوری عباسی جمع‌آوری کرده است. در مورد شمار این قصیده‌ها نیز بین مورخان اختلاف است؛ اغلب از جمله علامه زوزنی معتقدند که معلقات هفت قصیده از هفت شاعر به نام‌های: امْرُؤُ الْقَيْسِ، طَرْفَةُ بِنِ الْعَبْدِ، زُهَيْرُ بِنِ أَبِي سَلْمَى، لَبِيدُ بِنِ رَبِيعَةَ، عَمْرُو بِنِ كَلْثُومٍ، عَنْتَرَةُ الْعَبْسِيِّ و حَارِثُ بِنِ حِلْزَةَ است. بعضی معلقه نَابِغَةَ الذَّبْيَانِی را نیز بر آن‌ها افزوده‌اند

و شمار آن‌ها را به هشت قصیده رسانده‌اند. برخی نیز با افزودن معلقه نابعه جعدی، اَعشی و عبید الأبرص، به ده قصیده معتقدند (الفاخوری، ۱۳۷۸: ۴۵-۴۶ و آذرشب، ۱۳۸۸: ۴۶).

۲. ویلیام جیمز (William James) فیلسوف و روان‌شناس امریکایی (۱۸۴۲-۱۹۱۰م) نخستین فردی است که اصطلاح جریان سیال ذهن (Stream Of Consciousness) را در حوزه علم روان‌شناسی به کار برد که بعدها وارد ادبیات شد و در تحلیل جنبه‌های روانی شخصیت‌های اثر ادبی استفاده گردید. وی برای توصیف گردش افکار در ذهن و در عین حال دگرگونی پیوسته آن از واژه رودخانه یا نهر (Stream) استفاده کرد (ایدل، ۱۳۷۴: ۷۱). و گفت: «بیباید از این پس هنگام گفتگو درباره این روند، آن‌را جریان سیال ذهن یا زندگی ذهنی بنامیم» (James, 1890: P.609). وی تصورش از زندگی روحی و روانی را در قالب نقدی بر تداعی‌گرایی و روان‌شناسی درون‌نگر ارائه کرد و به کاوش و پژوهش در «تجربه زیسته شده» پرداخت (شوراتس، ۱۳۸۲: ۳۰). به نظر جیمز آگاهی انسان ترکیبی از تمامی تجربه‌های گذشته و اکنون اوست که در ذهنش مدام در حال تغییر و دگرگونیند و واکنش ذهنی ما نسبت به هر چیز خاص، تحت تأثیر تمامی تجربیات گذشته ما تا آن لحظه قرار دارد (James, 1890: PP.9-11) و به صورت جریانی سیال آشکار می‌شوند (حسینی، ۱۳۶۶: ۳۰ و فروزنده، ۱۳۹۰: ۱۲۳). این جریان بر کل حوزه آگاهی و واکنش عاطفی - روانی شخص اطلاق می‌شود که از ابتدایی‌ترین سطح یعنی پیش‌تکلمی آغاز و تا بالاترین مرتبه که تفکر منطقی است، منتهی می‌شود. در این‌جا فرض بر این است که ذهن در لحظه‌ای معین آمیخته‌ای از تمام سطح‌های آگاهی، سیر بی‌پایان احساسات، افکار، خاطره‌ها، تداعی معانی و انعکاس است که «جریان سیال ذهن» را به وجود می‌آورد (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۲۲۴-۲۲۵).

۳. در لغت به معنی یکدیگر را خواندن است و در روان‌شناسی رابطه میان یک پدیده با اندیشه‌های مربوط به آن‌را تداعی گویند (داد، ۱۳۸۷: ۱۲۳). در واقع به یاد آوردن و مواجه شدن با هر نکته‌ای، ذهن راوی را به شکل‌دهی و بیان خاطره‌ای دیگر سوق می‌دهد (معین‌الدینی، ۱۳۸۸: ۱۶۵-۱۶۶). تداعی معانی مبنای شعر است و در داستان‌نویسی نوین یا شعر داستانی نیز اساس فن تک‌گویی و جریان سیال ذهن است (طحان، ۱۳۸۸: ۱۰۷).

۴. نویسنده مطالب را از زبان خود و با زاویه دید سوم شخص و به ندرت دوم شخص، روایت می‌کند و گاهی توضیحاتی هم در مورد ذهنیت شخصیت می‌افزاید. به بیان دیگر، نویسنده گاهی در لابه‌لای سطرها ظاهر می‌شود و توضیحی می‌افزاید و دوباره تک‌گویی ذهن شخصیت پی گرفته می‌شود (Humphrey, 1962: 28-29).

۵. تفاوت این شیوه با تک‌گویی درونی غیر مستقیم به چگونگی نقل ماجرا برمی‌گردد: در شگرد دانای کل، محتویات ذهن شخصیت توصیف می‌شود اما در تک‌گویی درونی غیر مستقیم، نویسنده محتویات ذهن شخصیت را مستقیم روایت می‌کند به عبارت دیگر خود را به فرآیندهای مرحله پیش از گفتار

ذهن شخصیت محدود می‌کند و فقط آنچه را روایت می‌کند که در این سطح از ذهن شخصیت جاری می‌شوند و برای روایت این ذهنیت نیز از زبان ذهن شخصیت بهره می‌گیرد (Humphrey, 1962: 35).
 ۶. حدیث نفس از این جهت به تک‌گویی درونی مستقیم شبیه است که هر دو به وسیله خود شخصیت و در تنهایی گفته می‌شوند (محمودی، ۱۳۸۹: ۶۷) و تفاوتشان در آن است که در حدیث نفس شخصیت با صدای بلند صحبت می‌کند، در حالی که در تک‌گویی درونی، گفته‌ها در ذهن او می‌گذرد (میرصادقی و میمنت میرصادقی، ۱۳۷۷: ۸۳).

منابع

- آذرشب، محمدعلی، *الأدب العربي و تاریخه، حتی نهایه العصر الأموي*، تهران: سمت، الطبعة التاسعة، ۱۳۸۸ ش.
- آلوت، میریام، *رمان به روایت رمان‌نویسان*، ترجمه علی محمد حق‌شناس، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۰ ش.
- اخوات، احمد، *دستور زبان داستان*، تهران، نشر فردا، ۱۳۷۱ ش.
- استیوارت، جی. آی. ام، *جیمز جویس*، ترجمه منوچهر بدیعی، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۱ ش.
- اقبالی، عباس، «*تصویرهای شنیداری در معلقات سبع*»، مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق، دانشگاه فردوسی مشهد)، شماره ۱، صص ۲۶-۴۰، ۱۳۸۸ ش.
- أمین، احمد، *النقد الأدبی*، بیروت، دار الکتب العربیة، الطبعة الرابعة، الجزء الأول، ۱۹۶۷ م.
- ایدل، لئون، *قصه روان‌شناختی نو*، ترجمه ناهید سرمد، تهران، انتشارات شباویز، چاپ دوم، ۱۳۷۴ ش.
- بستانی، محمود، *الاسلام و الفن*، مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی، چاپ دهم، ۱۴۰۹ ق.
- بیات، حسین، *نقد و بررسی شیوه جریان سیال ذهن در ادبیات داستانی ایران*، رساله دوره دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی، تهران، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۳ ش.
- تقی‌زاده، صفدر، «یک تکه کیک و یادآوری خاطرات گذشته»، *سمرقند (ویژه‌نامه مارسل پروست)*، سال اول، شماره دوم، ۱۳۸۲ ش.
- حری، ابوالفضل، «*وجوه بازنمایی گفتمان روایی: جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی*»، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، شماره ۶۱، صص ۲۵-۴۰، ۱۳۹۰ ش.
- حسین، طه، *من حدیث الشعر و النثر*، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الأولى؛ ۱۹۶۹ م.
- حسینی، صالح، «*جریان سیال ذهن*»، *مجله مفید*، دوره جدید، سال سوم، شماره ۱۰، پیاپی ۲۱، صص ۳۰-۳۲، ۱۳۶۶ ش.
- حمزه، محمد فوزی، *المعلقات السبع*، شرح علامه زوزنی، القاهرة، مكتبة الآداب، الطبعة الثالثة، ۲۰۱۰ م.
- داد، سیما، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۸۷ ش.

- رضایی، لیلا، «بررسی نقش و کارکرد راوی اول شخص در شعر روایی کودک (گروه سنی الف)»، *مجله مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*، سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵، صص ۷۱-۸۶، ۱۳۹۱ ش.
- شوراتس، سفورد، *هانری برگسون*، ترجمه خشایار دیهیمی، تهران، نشر ماهی، ۱۳۸۲ ش.
- الطباع، عمر فاروق، *فی ریاض الشعر العربی*، بیروت، دار القلم، الطبعة الأولى، ۱۹۹۲ م.
- طحان، احمد، «تداعی معانی در شعر حافظ»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، سال ۷، شماره ۲۶، صص ۱۰۱-۱۳۰، ۱۳۸۸ ش.
- الفاخوری، حنا، *تاریخ ادبیات زبان عربی*، تهران، انتشارات توس، چاپ چهارم، ۱۳۷۸ ش.
- فروزنده، مسعود، «بررسی جریان سیال ذهن در داستان‌های به کی سلام کنم؟ و شوهر امریکایی»، *مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز*، سال سوم، شماره سوم، پیاپی ۹، صص ۱۱۹-۱۳۸، ۱۳۹۰ ش.
- کفافی، محمد عبدالسلام، *فی الأدب السمقارن، دراسات فی نظریة الأدب و الشعر القصصی*، الطبعة الأولى، بیروت، دار النهضة العربية، ۱۹۷۱ م.
- محمودی، محمدعلی و هاشم صادقی، «تداعی و روایت داستان جریان سیال ذهن»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، سال ۶، شماره ۲۴، صص ۱۲۹-۱۴۴، ۱۳۸۸ ش.
- محمودی، محمدعلی، *برده پندار: جریان سیال ذهن و داستان‌نویسی ایران*، مشهد، مرندیز، ۱۳۸۹ ش.
- مریدن، عزیزه، *القصة الشعرية فی العصر الحديث*، دمشق، دار الفكر، ۱۹۸۴ م.
- مشفق، آرش و ناصر علی‌زاده خیاط، «جریان سیال ذهن در داستان‌های مصطفی مستور»، *فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۱۷، صص ۱۸۱-۲۰۹، ۱۳۸۹ ش.
- معین‌الدینی، فاطمه، «شگردها و زمینه‌های تداعی معانی در داستان دا»، *نشریه ادبیات پایداری*، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال اول، شماره اول، صص ۱۵۹-۱۸۴، ۱۳۸۸ ش.
- میرصادقی، جمال، *ادبیات داستانی، قصه داستان کوتاه*، تهران، انتشارات شفا، چاپ اول، ۱۳۶۶ ش.
- میرصادقی، جمال، *عناصر داستان*، تهران، سخن، چاپ دوم، ۱۳۶۸ ش.
- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی، *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*، تهران، انتشارات کتاب مهناز، ۱۳۷۷ ش.
- ولک، رنه و آستین وارن، *نظریه ادبیات*، چاپ دوم، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۲ ش.
- هنرمند، سعید، «نقش زمان در شکل‌گیری رمان خشم و هیاهو»، *نگاه نو*، شماره ۳۲، صص ۴۲-۱۲۱، ۱۳۷۶ ش.

منابع لاتين

Cuddon, J. A: (1984); *A Dictionary of Literary Terms*; Great Britain; Hazell.

Humphrey, Robert: (1962); *Stream Of Consciousness in the modern novel*; Berkeley and California: University of California press.

james, Whlliam: (1890); *The Principles of Psychology*; New York: Henry Hotl.