فصلنامه علمی پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفدهم، تابستان ۱۳۸۹: ۲۰۹-۱۸۱
تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۰۸/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۸/۱۲/۱۷

«جریان سیّال ذهن» در داستان‌های «مصطفی مستور»

آرش مشفقی *
ناصر علیزاده خیّاط **

چکیده

با شکوفایی جریانِ عظیمِ «مدرنیسم» در قرن بیستم که همهٔ حوزه‌های حیاتِ بشری را تحتِ سیطرهٔ خَویش قرار داد، در ادبیّات نیز شاهد دگردیسیِ رمان و پیدایشِ شیوه‌های نوینی برای روایتِ داستان بودیم. اصطلاح استعاریِ «جریان سیّال ذِهن» که نخستین بار توسّط «ویلیام جیمز» آمریکایی در حَوزهٔ علم روانشناسی مطرح شد، طیِ همین پروسهٔ «مدرنیسم» واردِ حوزهٔ ادبیّاتِ داستانی شده، به شیوه‌ای مدرن بَه روایتِ رمان مبدّل گشت. در قالبِ این مقاله کوشیده‌ایم پس از اشاره‌ای گذرا به ویژگی‌ها و مشخّصه‌های «جرَیان سیّال ذهن» با انتخابِ داستان‌هایی از «مصطفی مستور» که آثارش بیشترین شباهت را به شیوهٔ «جرَیان سیّال ذهن» دارد، آنها را از منظرِ انطباق با معیارهای داستانِ «جریان سیّال ذهن» مورد بررسی و نقد قرار دهیم. بَه بیانِ دیگر این مقاله در صدد پاسخگویی به‌این پرسش است که می‌توان تعدادی از داستان‌های «مصطفی مستور» را – آنگونه که آیا برخی از منتقدین گفته‌اند- در مجموعهٔ داستان‌های «جریان سیّال ذهن» جای داد؟

در کنار آنچه به عنوانِ هدف غایی این مقاله عنوان شد، باید گفت که صفت «جریان سیّال ذهن» به آن دسته از داستان‌ها اطلاق می‌شود که دارندهٔ همه یا بخش اعظمی‌از ویژگی‌های «جریان سیّال ذهن» باشد. بدین ترتیب نمونه‌های مستخرج و ارائه شده از داستان‌های مستور برای تک تک ویژگی‌های «جریان سیّال ذهن» نه به معنای قطعیّتِ انتسابِ آنها به‌این شیوه از داستان‌پردازی، بلکه کوششی است تا درصدِ وجودِ اینَ ویژگی‌ها و شدّت و ضعفِ آنها در داستان‌های موردِ بررسی نشان داده شود.

واژه‌های کلیدی: نقد ادبی، ادبیّات داستانی، جریان سیّال ذهن، مصطفی مستور.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت معلّم آذربایجان
Moshfeghi.Arash@gmail.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلّم آذربایجان Dr.alizadeh46@yahoo.com

مقدمه

رمان «جریان سیّال ذهن»، سبک نوینی در داستان‌نویسی است که در آن بر خلاف شیوه کلاسیک، نقشِ نویسنده به حداقل ممکن می‌رسد و در واقع داستان نویس در جایگاه ناظر و رابطی بی‌طرف، می‌کوشد تا با ثبت و ضبط تمامی‌حالات جزر و مدّ ذهن شخصیّت‌های داستان، افکار و عواطف آنها را به‌طور مستقیم و بدون هرگونه سانسور در اختیار خواننده قرار دهد.

این روش جدید در ادبیّات داستانی، نقطه تلاقی مکاتب بزرگی نظیر ناتورالیسم، سوررئالیسم و همچنین جریان‌های مدرن ادبی است که مؤلّفه‌هایی را از هر کدام وام گرفته است. اما باید توجّه داشت که «جریان سیّال ذهن»، یک مکتب ادبی مستقل محسوب نمی‌شود. بلکه بر یک تکنیک روایی دلالت دارد و در عین بهره‌گیری از دستاوردها و آموزه‌های مکاتب یاد شدهٔ خود، ترکیبی مستقل از آنهاست.

منتقدان و داستان‌پژوهان در تعریفِ این سبکِ داستان‌نویسی، از وحدتِ رویّه پیروی نکرده‌اند و پژوهشگر و محقّق در برخی موارد با اختلاف نظرهایی در باب تعریف این اصطلاح و شیوه‌های به کارگیری آن، مواجه می‌شود. امّا آنچه در همه تعاریف مشترک است؛ اینکه در رمان جریان سیّال ذهن با رویکردی ویژه به مفهوم «زمان» و «آگاهی» سر و کار داریم. رویکردی که پیش از پیدایش این نوع از داستان‌پردازی، سابقه نداشته است.

۱. جریان سیّال ذهن[1]

تعریف:

«ویلیام جیمز»[2] -روانشناس آمریکایی و بنیانگذار مکتب پراگماتیسم- در کتاب «اصول روانشناسی» که سال ۱۸۹۰ میلادی در نیویورک انتشار داد، برای تشریح فعالیّت و عملکرد ذهن انسان «پس از رد عبارات "سلسله فکر"و "رشته فکر"، نخستین بار اصطلاح Stream of Consciouness را به کار برد» (ایدل، ۱۳۷۴: ۷۱). علت

1. Stream of Consciuness
2. William James

چنین گزینشی این است که «عبارات یاد شده بیش از حد پیوسته بودن اندیشه را القا می‌کنند. پس باید برای انعکاس دقیق مفهوم مورد نظر از استعاره رودخانه یا نهر -Stream- بهره گرفت» (بیات، ۱۳۸۷: ۲۷).

مترجمان، این اصطلاح استعاری را در برگردان به زبان فارسی، «سیلان ذهن» و «سیلان آگاهی» نیز ترجمه کرده‌اند. امّا مصطلح‌ترین برگردانی که بیشتر در محافل ادبی و کتب و مقالات فارسی مورد توجّه و استعمال قرار گرفته، «جریان سیّال ذهن» است.

«بنا به گفته جیمز: خاطرات، افکار و احساسات، بیرون از دایره آگاهی اولیّه وجود دارند و علاوه بر این نه به صورت زنجیر، بلکه به صورت جریانی سیّال آشکار می‌شوند» (حسینی، ۱۳۷۲: ۷) باید توجه داشت که استفاده از واژه «ذهن» به جای «آگاهی» یک گزینش سلیقه‌ای نیست. بلکه به دلیل وسعت معنای «ذهن» است که همه سطوح آگاهی، از لایه‌های پیش از گفتار گرفته تا بالاترین سطح-گفتارهای عقلانی- را شامل می‌شود.

۲. رمانِ جریان سیّال ذهن

۲-۱. تعریف:

«در این شیوه روایتی، همه طیف‌های روحی و جریانات و مشغله‌های ذهنی قهرمان، در داستان مطرح می‌شود و داستان عرصه نمایش تفکّرات و دریافت‌ها از جنبه‌های آگاهی و نیمه آگاهی و ناخودآگاهی، سیلان خاطرات و احساسات و تداعی معانی‌های بی‌پایان است. در شیوه جریان سیال ذهن، تکیه بیشتر بر لایه‌های پیش از گفتار است تا گفتارهای عقلانی. بدین معنی که در ذهن شخصیّت یا شخصیّت‌ها مطالب و مسائلی است که هنوز به صورت گفتار تبلور نیافته است امّا خواننده باید آنها را حس کند و یکی از فرق‌های رمان‌های روانی یا داستان‌های روانشناسانه با شیوه روایتی جریان سیّال ذهن در همین نکته است» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۷۲)

در شیوه «جریان سیّال ذهن»[۲]، نویسنده به جای اینکه برشی طولی از زندگی انسان را انتخاب کند و حوادثِ آن را مبتنی بر نظمِ زمانی روایت کند، به عمقِ ذهنِ

شخصیّت فرو می‌رود و به ژرفای اندیشه‌ها و خاطراتِ او نقب می‌زند. به همین دلیل است که نویسنده، به جای اینکه پاره‌ای بزرگ را از تاریخ یا زندگی شخصیّت، زمانِ رمانِ خود قرار دهد و طبعاً به دلیلِ محدودیّت، مجبور شود که بخش زیادی از حوادث را که به نظرش ارتباطِ مستقیمی با «طرحِ» داستانی او ندارد، حذف کند، تنها به زمانی کوتاه از زندگی شخصیّت‌ها بسنده می‌کند. امّا در همان پاره کوتاه به عمق می‌رسد.

۲-۲. ماهیّت:

شیوه جریان سیّال ذهن را می‌توان نقطه تلاقی مکتب‌های بزرگ ادبی نظیر ناتورالیسم[1] و اکسپرسیونیسم[2] و سوررئالیسم[3] دانست. باید توجه داشت. که «جریان سیّال ذهن» با بهره‌گیری از دستاوردها و اصول این مکاتب، خود، ترکیبی مستقل از آنهاست که شیوه و سبک جداگانه‌ای از نویسندگی را به وجود آورده و تکنیک‌ها و ویژگی‌های خاصّ خود را داراست. در این شیوه «با دادن برجستگی به زمان داستانی و با وارد کردن بُعد تازه‌ای به رمان، ماجرای داستان در خطّ مستقیمی‌که در سطح هموار کشیده شده باشد، پیش نمی‌رود. این ماجرا به صورت شبکه‌ای از خطوط متنوّع در می‌آید که بر روی هم سوار شده، همدیگر را قطع کرده و اغلب در هم پیچیده‌اند و گاهی نیز به صورت کثیرالاضلاع با هم جمع می‌شوند. یا به صورت هزار تو در می‌آیند و به هیچ وجه نمی‌توان ماجرای داستان را با طرح ساده یک سرگذشت مداوم و واحد تصویر کرد» (سید حسینی، ۱۳۸۵: ۱۰۶۷).

دلیل این امر را باید در این حقیقت جُست که رمان جریان سیّال ذهن، انسانِ درونی را روایت می‌کند و می‌دانیم که بخش عمده و قابل ملاحظه وجودِ انسان، وجود و زندگیِ ذهنی اوست و این زندگی ذهنی غالباً فاقد نظم و بدون منطقِ حاکم بر فضایِ بیرونیِ انسان، پیش می‌رود. «فرض بر این است که در ذهنِ فرد، در لحظه‌ای معیّن، جریانِ سیّالِ ذهنِ او ترکیبی از تمامی سطوحِ آگاهی، جریانِ بی پایانِ احساسات، افکار، خاطرات، تداعی‌ها و انعکاسات است و اگر قرار باشد محتوایِ دقیقِ ذهن (خودآگاهی) در

1.Naturalisme
2.Expressionisme
3.Surrealism

هر لحظه توصیف گردد، پس تمامی‌این مواردِ مختلفِ گسیخته و غیرِمنطقی باید در جریانی از کلمات، تصاویر و اندیشه‌ها انتقال پیدا کنند. همچنان که جریانِ بی نظمِ ذهن، چنین است» (استرینبرگ، ۱۹۷۹: ۶). البته باید افزود که آشفتگی درونی مورد اشاره، بی‌ارتباط با حوادث مختلف بیرونی و فضای آشفته قرن بیستم نبوده است و در عصر ایدئولوژی‌های مبتنی بر عدم قطعیّت، دور از انتظار نبود که رمان نویس نیز پریشانیِ دنیایِ ذهنیِ انسانِ فرورفته در خویش را با شیوه‌ای روایت کند، که از عهده روایت برآید. از این‌رو بود که از دل این وحشت و نابسامانی و ناامنیِ مادّی و معنوی، «جریان سیّال ذهن» روییدا!

با این حساب بیراه نیست که «جرج لوکاچ»[1]، رمان نو را «حماسه دنیایِ بی خدا» بنامد و این چنین اظهار کند که «رمان، حماسه دورانی است که در آن تمامیّتِ گسترده زندگی، دیگر به گونه‌ای مستقیم مطرح نمی‌شود، گونه‌ای که در آن حضور و گسترش معنا در زندگی زیر سؤال رفته است... . آن دایره‌ای که یونانیان درونش زندگیِ متافیزیکیِ خود را پیش می‌بردند، از دایره زندگی ما بارها کوچکتر بود. از این‌روست که ما نمی‌توانیم خود را درون آن دایره قرار دهیم» (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۱۲).

نکته دیگری که در ارتباط با ماهیّت رمان جریان سیّال ذهن، باید گفت اینکه، صبغه روانشناسانه این‌گونه رمان‌ها است. بر طبق آنچه در تعریف جریان سیّال ذهن اشاره شد، هرچند، این اصطلاحِ استعاری، زاییده نبوغ و تراوش فکری ویلیام جیمز بود اما علاوه بر او، دیدگاه‌ها و دستاوردهای فکری و علمی «زیگموند فروید»[2] نیز در شکل‌گیری قصّه روانی تأثیر بسزایی داشت.

به عقیده فروید، تجربیّاتِ واپس زده و سرکوب شده انسان، از بین نمی‌روند. بلکه در ناخودآگاه، جای می‌گیرند و هنگامی‌که ذهن از طریق تداعی، آنها را فراخوانی می‌کند، به صورت تمثیل‌ها و کنایات، در هنر و خواب و هذیان و جنون، ظاهر می‌شوند و زمان حال را به تصرّفِ خود در می‌آورند. آنچه بعدها در داستانِ جریان سیّال ذهن، اهمیّت پیدا کرد، ابعادِ زبانیِ خواب و رویا است.

1.Georg lukacs
2.Sigmond Freud

پس از فروید، روانشناسان دیگری همچون «آلفرد آدلر»[1] و «کارل گوستاو یونگ»[2] نیز نظریّاتی در این باب ارائه کردند. نظریّات یاد شده در کنار اینکه راهگشای بسیاری از پیچیدگی‌های روانیِ انسان شد، بر این شیوه از داستان‌نویسی نیز بی‌تأثیر نبود. «نماد» و «نمادگرایی» که به عنوان راهکارِ دیگری برای تحلیل روان انسان مورد توجّه قرار گرفت، در ادبیّات، ابتدا در کسوت یک مکتب و سپس در داستان‌های جریان سیّال ذهن به عنوان مؤلّفه‌ای دارایِ کارکردهایِ ساختاری فراوان مطرح شد. «حسینعلی قبادی» در کتاب «آیین آینه»، درباره ارتباط ژرف نمادگرایی و روانشناسی می‌نویسد: «نمادها ارتباط عمیق و نزدیکی با روح و روان خودآگاه و ناخودآگاه انسان دارند. روان آدمی به تدریج و از دوران کودکی با نمادها و رمزها آشنایی و رابطه برقرار می‌کند و پس از مرگ، آنها را در جهان برزخی در خود متمثّل می‌کند. از نظر روانشناسان نمادها، در ناخودآگاهِ انسان ریشه دارند و زبانِ ناخودآگاه، زبانی نمادین است» (قبادی، ۱۳۸۶: ۱۱۲).

۳-۲. ویژگی‌ها:

مشخّصه بارز داستان‌های «جریان سیّال ذهن»، علاوه بر نبود نظم مکانی و زمانی، ناآگاهانه و غیر ارادی بودنِ روایت در آنهاست و به همین دلیل می‌توان گفت که هیچ هدف آگاهانه‌ای تعقیب نمی‌شود و هیچگونه گزینش یا سانسوری بر ارائه ذهنیّات شخص اعمال نمی‌شود.

«رابرت‌هامفری»[3] رمان «جریان سیّال ذهن» را نوعی رمان می‌داند که در آن «تأکیدِ اساسی بر کندو کاو در سطوحِ پیش گفتارِ آگاهی با هدفِ نشان دادنِ وجودِ ذهنی و روانیِ شخصیّتِ داستان است» (هامفری، ۱۹۶۲: ۴).

نویسنده‌ای که موفق به‌ایجاد این انگاره در ما می‌شود، به ما امکان می‌دهد که همراه با شخصیّت داستانش زندگی کنیم. در فضای ذهن او بیندیشیم، تخیّل کنیم و تحت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1.Alfred adler
2. Carl Gustav jung
3.Robert Humphrey

تأثیر عواطف و احساسات او قرار بگیریم. به‌این ترتیب در گونه‌های موفّق این رمان، «خواننده»، خود تبدیل به «نویسنده» می‌شود.

«هوشنگ گلشیری»، ضمن اشاره به عملکرد نویسنده رمان جریان سیّال ذهن در محدود کردنِ زاویه نگاهش به ذهنیّات شخصیّتِ داستانی و اذعان به مشخصّه بارز این گونه داستان‌ها، مبنی بر سیلانِ متراکم و متداخلِ خاطرات و تجربیّات در یک پاره زمانی مشخّص، در توضیحِ آشفتگیِ زمانی در رمان جریان سیّال ذهن، اضافه می‌کند: «توالیِ منظّمِ زمانی در این گونه رمان‌ها به هم می‌خورد. دورترین واقعه در کنار واقعه‌ای عینی قرار می‌گیرد و یاد و خاطره جدا از یکدیگر دوش به دوشِ هم و با فشار، به ذهن آدمِ رمان هجوم می‌آورند. گویا آن خاطرات و تخیّلات، کاشی‌های معرّقند که در کنار هم قرار گرفته‌اند. تا دنیایی از رنگ و احساس به وجود آورند» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۲۱۲) حسین بیات، وجه تسمیه داستان‌های جریان سیّال ذهن را به «داستانِ زمان»، «رویکرد ویژه به مفهومِ زمان» می‌داند و دلیل تعریف ناپذیریِ زمانِ گذشته و آینده را در این‌گونه داستان‌ها، تلاش برای حصولِ «کشف و شهودی محض از لحظه حال» (بیات، ۱۳۸۳: ۷) عنوان می‌کند و بر اصل آشفتگی زمانی به عنوان یکی از تکنیک‌های بارز داستان‌های «جریان سیّال ذهن» صحّه می‌گذارد. آشفتگی زمانی مورد اشاره به تعبیر زیبای روزبه، در فرایند نگارش داستان این‌گونه بروز پیدا می‌کند که «گویی نویسنده مدام عقربه ساعتش را جلو و عقب می‌کشد» (روزبه، ۱۳۸۱: ۴۸).

از دیگر ویژگی‌های رمان جریان سیّال ذهن، شکل‌گیری آن بر اساس لایه صامت و پیش از گفتار ذهن است. می‌دانیم که حوزه نیمه آگاه ذهن، که می‌توان آن را لایه خاکستری یا تاریک-روشن ذهن نامید، این قابلیّت را دارد که اندیشه‌ها و خاطرات از آن فراخوانی شود و نیز بسیار اتّفاق می‌افتد که آنها در عرصه آگاهی حضور یافته و خود را بر حوزه آگاه ذهن تحمیل می‌کنند. بنابراین، طبعاً این گونه اندیشه‌ها و خاطرات نیز می‌توانند دستمایه رمان جریان سیّال ذهن قرار گیرند. بهرام مقدادی، درباره ترکیب لایه‌های آگاه و نیمه آگاه ذهن می‌گوید: «حاصل آن ظهور رمان‌هایی بود که در واقع تصویری مغشوش از ذهن خودآگاه و نیمه آگاهِ آمیخته با خاطرات و احساسات در هم آمیخته را نمایان می‌کرد» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۹۰).

همین ویژگیِ رمان جریان سیّال ذهن، یعنی شکل‌گیری آن بر مبنای فرایندهای ذهنی در لایه پیش از گفتار، این گونه را از سایر رمان‌های روانشناختی جدا می‌کند. اگرچه بسیاری از منتقدان اصطلاحات «رمان روانشناختی» و «رمان جریان سیّال ذهن» را یکی دانسته و آنها را به جای هم به کار برده‌اند، تردیدی نیست که همه رمان‌های روانشناختی، به شیوه جریان سیّال ذهن نوشته نشده‌اند.

در مورد تفاوت داستان‌های روانی با روانشناختی، شیری می‌نویسد: «باید به این حقیقت اشاره کرد که داستان‌های روانی با داستان‌های روانشناختی یکی نیست. داستان روانشناختی شامل تمام داستان‌هایی است که به اشکال گوناگون به انعکاس مستقیم و غیرمستقیم مسائل درونی آدم‌ها می‌پردازد. بر این اساس اغلب داستان‌هایی که از منظرِ اول شخص، روایت شده‌اند، اگر راوی آن‌ها یکی از شخصیّت‌های داستان باشد، در شمار داستان‌های روانشناختی محسوب می‌شوند. ... امّا داستان‌های ذهنی و روانی، آن گونه از داستان‌های روانشناختی هستند که با شیوه گفتگوی درونی و تصویرِ سیلانِ ذهنی به‌طور مستقیم، محتوای ذهن شخصیّت‌ها را به نمایش می‌گذارند. پس رابطه داستان‌های روانی با داستان‌های روانشناختی، رابطه عامّ و خاصّ و یا به تعبیر اهل منطق، عموم و خصوصِ مطلق است» (شیری، ۱۳۷۶: ۲۴). پیداست که منظور شیری از «رمان روانی و ذهنی»، همان رمان «جریان سیّال ذهن» است. همانطور که براهنی نیز ترکیبِ «قصه روانی» را برای آن برگزیده است.

وجود ابهام در داستان، عدم انسجام و تناقضِ روایی، بهره بردن از نمادها و بکارگیری واژگانِ چندصدایی و چندمعنایی، شعرگونگی و همچنین اغتشاش در زبان و فقدان نظم دستوری از ویژگی‌های دیگرِ این داستان‌هاست وجه تمایز داستان «جریان سیّال ذهن» با «حدیث نفس»، در این نکته مهم نهفته است که در جریان سیّال ذهن، مخاطبی که راوی بر وجودِ او آگاه باشد، مفروض نیست.

حسین بیات، برای تسمیه داستانی به «جریان سیّال ذهن»، لازم می‌داند که داستان در شیوه روایت از چهار ویژگی عمده تبعیّت کند: «۱- تک‌گویی درونی در تمام یا قسمت‌های مهمی از رمان به کار رفته باشد. ۲- نویسنده، قصد ارائه آگاهی درون شخصیّت‌ها را داشته باشد. ۳- در کلیّت رمان، نظمِ منطقی رویدادها به هم خورده باشد.

۴- ذهنیّاتِ شخصیّت‌ها به صورتِ گسسته و بدونِ انسجام ارائه شوند. یعنی اشارات و معانی مبهم و تبیین نشده در آن‌ها وجود داشته باشد» (بیات، ۱۳۸۷: ۹۲).

۳. بازنگری داستان‌های «مصطفی مستور» از منظر انطباق با مبانی «جریان سیّال ذهن»

«مصطفی مستور [ذرتی پور] که در سال ۱۳۶۸ با چاپ اوّلین داستانِ کوتاهش به نام "آرزو"(۳) در مجلّه کیان، خود را به عنوان یک داستان نویس مدرن مطرح کرد؛ متولّد سال ۱۳۴۳ در اهواز و فارغ التّحصیل رشته مهندسی عمران و فوق لیسانس زبان و ادبیّات فارسی می‌باشد» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۲۵۷)

مستور، بعدها داستان‌های کوتاه خود را در چهار مجموعه مستقل: "چند روایت معتبر"، "من دانای کل هستم"، "حکایتِ عشقی بی قاف، بی شین، بی نقطه" و "عشق روی پیاده رو"، به دست چاپ سپرد. حاصل کار و تجربه داستان‌نویسی مستور، در طول این سال‌ها، علاوه بر مجموعه‌های یادشده، سه رمان: "روی ماه خداوند را ببوس" (برنده جشنوراه قلم زرّین سال ۱۳۸۱)، "استخوان خوک و دست‌های جذامی"(رمان برگزیده جایزه ادبی اصفهان در سال ۱۳۸۱) و جدیدترین و آخرین آنها، "من گنجشک نیستم"(نامزدِ دریافتِ جایزه کتاب آل احمد در سال ۱۳۸۸) نیز است.

ما در طیّ سطور آتی خواهیم کوشید تا تکنیک‌های داستان‌نویسی مستور را در قیاس با روش پذیرفته شده داستان‌نویسیِ جریان سیّال ذهن، بررسی و مشخّص کنیم که آیا می‌توان داستان‌های مصطفی مستور و یا حداقل، تعدادی از آنها را جزء این شیوه نوینِ داستان‌نویسی به حساب آورد؟

داستان‌های برگزیده برایِ این بررسی، عبارتند از : «عشق روی پیاده رو»، «من گنجشک نیستم»، «استخوان خوک و دست‌های جذامی»، «مصائب چند چاه عمیق»، «داستان مردی که تا پیشانی در اندوه فرو رفت» و «کشتار» که در میانِ آثار «مصطفی مستور»، بیشترین پتانسیل را برایِ قرار گرفتن در مجموعهٔ داستان‌های «جریان سیّال ذهن» دارا هستند.

۱-۳. عشق روی پیاده‌رو:

داستان عشق روی پیاده‌رو، داستان کوتاهی در مجموعه‌ای به همین نام است که به زعم برخی از منتقدان به شیوه «جریان سیّال ذهن» نوشته شده است (روزبه، ۱۳۸۱: ۴۹) این داستان به «بهاءالدین خرمشاهی» تقدیم شده است و از این باب شاید به نظر برسد که باید او را مخاطب فرضی سخنان راوی محسوب کرد.

«اوایل شاید به خاطر تو بود که مدّتی برای خودم کار پیدا کردم» (مستور، ۱۳۸۷: ۵۱).

«من به یاد تو افتادم که همیشه می‌گفتی گرسنه که شدی عاشقی را فراموش می‌کنی، امّا نکردم» (همان: ۵۱).

«نه‌اینکه قبلاً اسم حافظ به گوشم نخورده باشد یا شعرهایش را نخوانده باشم. حتّی یادم آمد چند غزلش را سر کلاس ادبیّات شرح داده بودی» (همان: ۵۲).

«... عشق از یادمان می‌رود و گرسنگی جایش را می‌گیرد و حرف معلّم ادبیّاتمان- یعنی تو-درست از آب در می‌آید و من نمی‌خواستم حرف تو درست از آب در بیاید» (همان: ۵۵).

البته به نظر نمی‌رسد یک مخاطب فرضی یا ذهنی را بتوان ناقض گفتگوی درونی عنوان کرد و با استناد بدان داستان را از عداد رمان جریان سیّال ذهن خارج دانست.

جهت ایضاح مطلب باید اضافه کرد که در صورت وجود یک مخاطب واقعی – مانند داستان «شوهر آمریکایی» از «جلال آل احمد»[۴]- گفتگوی راوی به «حدیث نفس» یا «تک گویی نمایشی» تغییر پیدا می‌کند. امّا با عنایت به شواهد و قرائن در «عشق روی پیاده رو» این‌گونه نیست و راوی در ذهن خود، معلّم ادبیّاتش را مخاطب قرار داده است.

۱-۱-۳. زمان:

همانگونه که پیشتر بدان اشاره شد، بارزترین مشخصه رمان جریان سیّال ذهن، رویکرد ویژه آن به مفهوم «زمان» است. در داستان‌های «جریان سیّال ذهن»، «توالی و ترتیب زمانی» در کار نیست، بلکه کواکب عاطفی- یا مضمون‌های اصلی تکرار شونده در ذهن شخصیّت و حوادث مرتبط با آنها- هر یک در عمق خاصّ خود در گذشته وجود دارند. ذهن در سطح پیش از گفتار خود، هنگام اندیشیدن به گذشته، بدون توجه به

تقدّم و تأخّر زمانی این وقایع و دوری و نزدیکی شان از زمان حال، بسته به‌اینکه 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، ۱۳۸۷: ۱۲).

توالی منظّم و خطّی زمان داستانی در آثار مستور- حتی در حین رجعت شخصیّت‌ها به گذشته- مطلبی است که نیاز به توضیح چندانی ندارد و با نگاهی گذرا قابل تشخیص است. برای نمونه در داستانِ «چند روایت معتبر درباره عشق» از مجموعه «چند روایت معتبر» آمده است:

«فاصله بین یکشنبه دوّم و یکشنبه سوّم برای تو از هفت روز بیشتر طول می‌کشد» (مستور، ۱۳۸۷: ۹).

«صبح یکشنبه چهارم از آپارتمان‌ات ... به شهر خیره می‌شوی» (همان: ۱۰).

«یکشنبه پنجم را به حل مسائل فصل‌هایی که درس داده‌ای، می‌گذرانی» (همان: ۱۲).

«ملکه الیزابت» داستان کوتاه دیگری از مجموعه «من دانای کل هستم» است که در آن نیز مثل نمونه‌های ارائه شده؛ داستان، از نظر زمانی کاملاً خطی و مستقیم پیش می‌رود:

«روز اوّل کسی نباخت امّا شبش زیر چراغ برق چهار اسم دیگر را عوض کردیم» (همان: ۶۷).

«روز دوّم من و رسول باختیم. ...روز سوّم همه باختیم. ...روز چهارم من و رسول قلک‌هامان را شکستیم» (همان: ۶۷).

«دو هفته بعد پدر اسی مرا توی کوچه دید و گوشم را گرفت» (همان: ۶۸).

در کنار این داستان‌ها که در آنها، زمان، شبیه داستان‌های کلاسیک به صورت مستقیم طرح شده است، و بیشتر آثار مستور را باید در این مجموعه قرار داد؛ «عشق روی پیاده رو»، شرایطی متفاوت دارد و می‌توان «آشفتگی زمانی» را در آن به وضوح مشاهده کرد. بند آغازینِ داستان یاد شده وقوع اتفاقی را در زمان حال (زخمی‌شدن راوی، توسّط برادرِ فروغ- معشوق راوی- در مقابل سینما مولن روژ)، از زبان راوی

گزارش می‌کند و پس از آن راوی به یاد جمله‌ای از معلّمِ ادبیّاتش می‌افتد و بـه گذشـته می‌غلتد.

با یک نگاه طولی به «عشق روی پیاده رو» می‌توان به‌این نکته پی برد که با پیشرفت داستان، رفت و برگشت راوی به زمان گذشته و حـال کـه در نتیجـه تـداعی‌هـای مکـرّ صورت می‌گیرد، تسریع می‌شود و به این ترتیب مؤیّدات و مستندات یک داستان جریـان سیّال ذهن تقویت می‌شود.

رفت و برگشت‌های سریع به گذشته و درهم ریختگی زمـان روایـت در قسـمت‌هـای پایانی داستان به اوج خود می‌رسد و خواننده با دو روایـت کـاملاً در هـم تنیـده مواجـه می‌شود. روایت اوّل از نظر زمانی مربوط به گذشته و خارج کردن کتاب‌هـا از زیـرزمین و انتقال آنها به مقابل سینما مولن روژ، جهت فروش است و روایـت دوّم مربـوط بـه زمـان حال و افتادن و برخاستن راوی در پی زخم وارده و خونریزی متعاقب آن است:

«بعضی از صف خرید بلیط سینما بیرون آمدند تا مرا تماشا کننـد و نـور افتـاده روی پله‌های زیرزمین کم‌کم محو می‌شد» (همان: ۵۶).

«کارتن‌های کتاب زیر چند جعبه شیشه نوشابه پنهان بودند. جعبـه‌هـا را برداشـتم و کتاب‌ها را داخل کیسه‌های سفید ریختم؛ پنج کیسـه شـدند. کسـی دویـد تـا از داخـل سینما به اورژانس زنگ بزند» (همان: ۵۷).

۲-۱-۳. تداعی:

تداعی معانی از ویژگی‌های مهم داستان‌های جریان سیّال ذهن است. سـاختار ذهـن انسان به گونه‌ای است که محفوظات او فقط به صورت ایماژها، قابلیّـت ذخیـره سـازی و فراخوانی پیدا می‌کنند و این ایماژها، تصاویری هستند که در پروسـه‌ای پیچیـده توسـط ذهن انسان برساخته می‌شوند و در لایه‌های خودآگاه و ناخودآگاه ذهـن آدمـی‌جانشـین پدیده‌های فیزیکی ملموس و یا احساسات نـاملموس مـی‌شـوند. هـر چنـد ایـن تصـاویر برساخته ذهن به اعتقاد روانپزشکان، از ذهنـی بـه ذهـن دیگـر متفـاوت اسـت، ویژگـی مشترک ایماژها را باید در امکان چرخش و تغییر شکل آنها دانست. فراخوانی ایماژها که نتیجه تداعی است از سه هنجار، تبعیّت می‌کند: «الف-هنجار همانندی، ب-هنجار تضاد، ج-هنجار مجاورت» (اسحاقیان، ۱۳۸۷: ۴۹). اهمیّت تـداعی در داسـتان جریـان سـیّال

ذهن به درجه‌ای است که برخی، رمان جریان سیّال ذهن را فقط، نتیجه تداعی معناهای ذهن شخصیّت یا شخصیّت‌های داستان می‌دانند. از آن جمله «محمود فلکی» در تعریف این اصطلاح می‌گوید: «جریان سیّال ذهن، مجموعه درهم و گسسته تداعی‌ها، لحظه‌ها و عواطف است» (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۶)، در داستان‌های مصطفی مستور، به ویژه داستان‌هایی که مستور در آنها از تکنیک‌های «جریان سیّال ذهن» بهره برده است پرسوناژها، از طریق تداعی معانی؛ چشم اندازهای مختلفی را از لایه‌های مختلف ذهن و آگاهی خویش، برای خواننده به نمایش گذاشته‌اند.

در داستان "عشق روی پیاده‌رو" نیز بارها و بارها تداعی معانی برای پیشرفت داستان و نزدیک شدن آن به جریان سیّال ذهن کمک کرده است. آنجا که راوی زخمی و خون‌آلود، با مشاهده مردمی‌که پیرامونش گرد آمده‌اند به یادِ ذهنیّتِ سابق خویش در مورد انبوه جمعیّت می‌افتد و ذهن او یکبار دیگر به گذشته می‌لغزد:

«عابران که خون را دیده بودند اطرافم حلقه زدند و من یاد بعد از ظهر گرمی افتادم که از اصغر چاخان نوشابه‌ای خریدم و شروع کردم به خواندن تیترهای روزنامه. یک روزنامه نوشته بود که تا پایان سال میلادی جمعیّت جهان از مرز شش میلیارد نفر خواهد گذشت و من وحشت کردم» (مستور، ۱۳۸۷: ۵۳).

باید گفت که تداعی یادشده از دو هنجار همانندی و مجاورت پیروی می‌کند. انبوه جمعیّت (هنجار همانندی) و وحدت مکانی بین محل قرار گرفتن راوی در زمان حال و محل دکه روزنامه فروشی (هنجار مجاورت) و احتمالاً پاره‌ای از شخصیّت‌های حاضر در هر دو رویداد، دست به دست هم می‌دهند تا ذهن راوی از واقعه‌ای به واقعه دیگر پرواز کند.

۳-۱-۳. شخصیّت:

شخصیّت‌پردازی ویژه داستان‌های جریان سیّال ذهن، از مهم ترین شاخصه‌هایی است که یک نویسنده جهت نیل به موفقیّت در نگارش داستان «جریان سیّال ذهن» باید به آن توجه داشته باشد. استفاده از قهرمان ساده‌لوح، دیوانه و آشفته ذهن برای ارائه شیوه جریان سیّال ذهن امری تجربه شده و معمول است. در داستانِ «عشق روی پیاده رو» دریچه‌ای که رو به گذشته راوی گشوده شده است، خواننده را در جریان

تعارضات مختلف زندگی او قرار می‌دهد و همچنین اطلاعاتی به دست می‌دهد که خصوصاً در بررسی داستان از منظر انطباق با قواعد «جریان سیّال ذهن» حائز اهمیّت است. برای نمونه می‌توان اشتغال او به مطالعه کتاب‌های فلسفی و به ویژه بستری شدنش در بیمارستان، متعاقب وخامت روحی حاصل از مطالعاتش را که نقشی کلیدی در بررسی ما دارد، عنوان کرد.

نکته بعدی که حائز اهمیّت و مکمّل مدّعای یادشده است اینکه راوی و شخصیّتِ اوّلِ داستانِ «عشق روی پیاده رو» در همان ابتدای داستان زخمی‌شده، با خونریزی لحظه به لحظه، هشیاری خویش را از دست می‌دهد و لایه‌های خودآگاه ذهن او مخدوش می‌شود.

۴-۱-۳. واژگان چند معنایی:

در پایان داستان زیبای «عشق روی پیاده رو»، راوی، زخمی‌و خون آلود بر روی کتاب‌ها می‌افتد.

«دورکیم و راسل و الیوت و چخوف و ماکس وبر و جویس و سارتر و کامو و مارکز خون آلود شده بودند» (همان: ۵۸).

امّا نکته مهم و قابل اشاره، بند بعدی داستان است. آنجا که از زبان راوی می‌شنویم:

«دستم از لبه پیشخان دکه عباس سیاه سُر خورد و افتادم روی زمین و چند روزنامه که روی پیشخان بود به سر و رویم افتاد و وقتی در حجم کوچک فروغ فرو می‌رفتم هیچ فکر نکردم که نکند در ازدحام جمعیّت مقابل سینما مولن روژ تا حالا گم شده باشم» (همان: ۵۸).

کارکرد دوگانه واژه «فروغ» مسئله‌ای است که باید بدان توجه شود. از واژه «فروغ» غیر از آنکه نام معشوق راوی مورد نظر است، می‌تواند شاعره نوپرداز معاصر نیز اراده شده باشد و کتاب شعرش لابلای کتاب‌های خون آلود موجود باشد.

مسلّم است مصطفی مستور، خود، به وجود جناس در واژه «فروغ» وقوف کامل داشته و درست به همین منظور آن را برگزیده است تا به‌این وسیله به چندگانگی برداشت خواننده کمک کند و از قواعد مرسوم در داستان‌هایی این چنینی تبعیّت کرده باشد. همین شیوه را ویلیام فالکنر در «خشم و هیاهو» به کار برده است.

«بنجی با شنیدن صدای گلف بازها که در سال ۱۹۲۸ کَدی [به معنای توپ جمع کن و با املای Caddie] را صدا می‌زنند، خیال می‌کند آنها هم خواهرش کَدی [با املای Caddy] را که در سال ۱۹۱۰ از دستش داد، می‌جویند» (لاوری، ۱۳۸۶: ۳۹۶).

۵-۱-۳. آشفتگی زبانی و بهره گیری از علائم نگارشی:

از مشخصّه‌های بارز داستان‌های «جریان سیّال ذهن»، نبود انسجام درونی و عدم بهره گیری از علائم سجاوندی و گاهی نیز استعمالِ غیر متداول این علائم می‌باشد. در رمانِ عظیمِ «اولیسیس»، «از صفحه ۷۳۸ تا ۷۸۳، یعنی ۴۵ صفحه، هیچگونه علائم سجاوندی جز نقطه آخر که ختم گفتگو را اعلام می‌کند، به کار نرفته، مرجع ضمایر مشخص نیست و جمله‌ها به ظاهر پراکنده می‌نماید و انسجام درونی ندارند» (حسینی، ۱۳۷۲: ۱۲). هرچند در داستان‌های مصطفی مستور تکنیک‌های جریان سیّال ذهن به‌طور تمام و کمال مورد استفاده قرار نگرفته است، امّا رگه‌هایی از شیوه‌ها و فنون ارائه داستان‌های «جریان سیّال ذهن» را می‌توان از لابه‌لای آثار او استنباط و استخراج کرد.

«اگر ازدواج کردیم دیگر به جای تو باید به قبض‌های آب و برق و تلفن و قسط‌های عقب افتاده بانک و تعمیر کولر آبی و بخاری و آبگرمکن و اجاره نامه و اجاره نامه و اجاره نامه و شغل دوّم و سوّم و دویدن دنبال یک لقمه نان از کله سحر تا بوق سگ و گرسنگی و جیب‌های خالی و خستگی و کسالت و تکرار و تکرار و تکرار و مرگ فکر کنم و تو به به جای عشق باید دنبال آشپزی و خیّاطی و جارو و شستن و خرید و میهمانی و نق و نوق بچّه و ماشین لباس‌شویی و جاروبرقی و اتو و فریزر و فریزر و فریزر باشی» (مستور، ۱۳۸۷: ۵۵).

نمونه بالا، بخشی از داستانِ «عشق روی پیاده رو» است که در آن از شیوه‌های زبانی و نگارشی برای وانمود بهتر جریان سیّال ذهنِ راوی استفاده شده است. پاراگراف یاد شده عاری از هرگونه علائم سجاوندی، جز نقطه پایان تک‌گویی است واژه‌های «اجاره نامه»، «تکرار» و «فریزر» هر کدام سه بار تکرار شده‌اند و ۳۴ مورد واو عطف به کار رفته است.

پرتال جامع علوم انسانی

۶-۱-۳. شعرگونگی:

نزدیک کردن زبانِ داستان به زبانِ شعر، از دیگر تکنیک‌هایی است که نویسندگان داستان‌های جریان سیّال ذهن در نگارش آثارشان بدان دست یازیده‌اند. علّت این امر را باید تصویری بودن زبان ذهن دانست و اینکه ساختار نمادین و استعاری شعر، بسی بیشتر از زبان رسمی روزمرّه، قابلیّت تصویرسازی دارد و به همین سبب به زبانِ ذهن نزدیک تر بوده و در نگارش یک اثر به شیوهٔ «جریان سیّال ذهن»، می‌تواند حامل کارکردهای ویژه‌ای باشد. داستان‌های مصطفی مستور را از نظر «شعرگونگی»، باید بسیار غنی عنوان کرد. فضای صمیمی و لحنِ «سانتی مانتالِ» داستان‌های مستور، یکی از مؤلّفه‌هایی است که در بررسی آثار او از لحاظ انطباق با مبانی رمان جریان سیّال ذهن، قابل توجه است. نمونه‌های زیر، از داستانِ «عشق روی پیاده رو» مؤیّد این مدّعاست:

«حافظ که می‌خواندم سردم می‌شد. آنقدر که تنور نانوایی هم گرمم نمی‌کرد» (مستور، ۱۳۸۷: ۵۲).

«کم کم جلسه فیلسوفان در ذهنم برچیده شد» (پیشین، ۵۲) و یا «به خودم می‌چسبیدم تا گم نشوم» (پیشین، ۵۳).

۲-۳. من گنجشک نیستم:

«من گنجشک نیستم» عنوان آخرین رمان مستور است که در آن شرح زندگی روزمرّه بیمارانِ یک آسایشگاه روانی، از زبانِ شخصیّت اصلی داستان که راوی داستان نیز هست، روایت می‌شود. با توجه به تفاوت و تمایز داستان‌های روانشناختی با رمان جریان سیال ذهن که پیشتر در قسمت اوّل مقاله بدان پرداخته شد، به نظر می‌رسد باید این داستان را یک داستان روانشناختی نامید. چون بخش‌های اندکی از کل این داستانِ ۸۵ صفحه‌ای، با شرط اصلی داستان جریان سیّال ذهن که «شکل‌گیری بر مبنای فرآیندهای ذهنی در لایه‌های پیش از گفتار» می‌باشد، سازگار است.

پرتال جامع علوم انسانی

۱-۲-۳. زمان:

«من گنجشک نیستم» کاملاً آگاهانه و با جزئیّات دقیق از زبانِ راوی گزارش می‌شود و فقط در معدود لحظاتی است که داستان به سمت ویژگی‌های «جریان سیّال ذهن» متمایل می‌شود که در لحظات یاد شده شاهد آشفتگی زمانی نیز هستیم.

«کتاب را که ورق می‌زنم سُر می‌خورم توی افسانه. روی کاناپه نشسته بودم که دست‌های خیسش را – انگار عادتی همیشگی- پشت گردنم گذاشت و دقیقه‌ای همانطور ماند. برگشتم و نگاهش کردم. هردو لبخند زدیم» (مستور، من گنجشک نیستم، ۱۳۸۸: ۲۹).

افسانه، همسر راوی که فقدان او باعث اختلالات روانی اش شده است و آنگونه که از خلال اظهارات پراکنده راوی استنباط می‌شود، حین عمل زایمان فوت کرده است.

«می‌خواهم لبخند بزنم که انگار طوفانی توی کلّه ام شروع می‌کند به وزیدن. از سردخانه بیمارستان مهر تا جعبه پلوپز توشیبا تا گورستان و اکسیژن و گورکن و سیاهی جنین سقط شده و کومه‌ای بی سنگ و باز اکسیژن و انگشتان کوچک آن که توی گور می‌گذاشتمش و کابوس‌های مکرّرِ آن زندگی هنوز نیامده اما تباه شده ..» (همان: ۵۷). «و طوفان شدت می‌گیرد. با افسانه . مثل کسی که دچار تهوّع شده باشد خم شده بود روی ظرفشویی و سرش را تا نزدیک شیرِ آب پایین آورده بود. پیشانی اش را چسبانده بود روی شیر ظرفشویی. داشت عُق می‌زد» (همان: ۵۷).

اینجا دیگر زمان به هیچوجه خطّی نیست و یادآوری گذشته نیز نه با معیار تقدّم زمانی که بر اساس درجه اهمیّت و عمق تأثیر آن بر ذهن راوی صورت می‌گیرد. توضیح این مدّعا اینکه راوی، نخست لحظه تدفین جنین سقط شده را و سپس خاطراتی را از زمان بارداری همسرش به خاطر می‌آورد.

۲-۲-۳. تداعی:

تداعی معانی در داستان "من گنجشک نیستم" نیز قابل اشاره و توّجه است . مطالعه کتاب "زایمان ترس ندارد" توسط راوی که همسرش را در حین عمل زایمان از دست داده است، یک نکته ساختاری در داستان است و بی ارتباط با تجربه دردناک اتفاق

افتاده برای راوی نیست. حاصل مطالعه کتاب یاد شده، تداعی‌های مکرّر و سیلان خاطرات است که قسمت‌هایی از گفتگوهای درونی متن کتاب را تشکیل داده است.

« [درد زایمان با شروع انقباض رحم آغاز و در لحظات نزدیک به فارغ شدن، به دلیل کشش ساختمان مجرای تولد ...] تاجی باز شروع می‌کند به حرف زدن امّا من مطلقاً صداش را نمی‌شنوم ... من بجای کلمات تنها صدای جارو برقی را از لای لبهایش می‌شنوم و می‌خواهم لبخند بزنم که انگار طوفانی توی کلّه ام شروع می‌کند به وزیدن..» (همان: ۵۷).

کاملاً مشخص است که راوی در حال جدا شدن از موقعیّت زمانی- مکانی است که در آن قرار دارد و آغاز سیلان خاطرات یا به تعبیر «هنری جیمز»[1]، «فوران وحشت بار مکاشفه نفس» (بیات، ۱۳۸۷: ۹۳) را با عبارت «طوفانی توی کلّه‌ام شروع می‌کند به وزیدن» اعلام می‌کند.

در داستان «مغول‌ها»، از مجموعه «من دانای کل هستم» نیز می‌توان به مواردی از این دست اشاره کرد. راوی این داستان با دیدن تابلو «عبور ممنوع»، به یاد همسرش مهناز می‌افتد و در حالی که روی نیمکت خالی ایستگاه نشسته و منتظر رسیدن اتوبوس است، ماجرای دلباختگی خویش را به مهناز در قالب یک تک گویی، بیان می‌کند:

«از عرض خیابان عبور می‌کنم. از جلو تابلو زنگ زده **عبور ممنوع** که از دوده سیاه شده است، و می‌روم آن طرف خیابان ... می‌نشینم روی نیمکت خالی ایستگاه و منتظر می‌مانم. ... ترم پاییز بود که عاشق مهناز شدم. دانشجوم بود. سال آخر دانشکده بود. خیلی زود عاشق شدیم و خیلی زود ازدواج کردیم ..» (مستور، ۱۳۸۲: ۲۹-۳۸).

۳-۲-۳. شعرگونگی:

«آخ! کجا هستند افسانه‌های دیگر؟ گاهی دلم برای افسانه‌های دیگری که صدسال دیگر می‌آیند تنگ می‌شود. برای افسانه‌هایی که هزار سال پیش زندگی می‌کرده‌اند. برای افسانه‌هایی که همین حالا در شهرها و روستاهایی زندگی می‌کنند که نمی‌دانم کجای این کره خاکی اند. اما خوب می‌دانم چقدر به هم نزدیکیم و چه فاجعه‌ای است وقتی از سر اتّفاق یکی از آنها را توی خیابان یا سینما یا رستوران می‌بینم که با شوهرش

1- Henry James

بگو مگو می‌کند و خوب می‌دانم و –قسم می‌خورم- اگر من جای شوهر او بودم چقدر می‌توانستم خوشبختش کنم. چقدر می‌توانست خوشبختم کند» (مستور، پیشین، ۱۳۸۸: ۶۵).

نمونه بالا در عین اینکه می‌تواند شاهدی برای تک گویی درونی باشد، از منظر شعرگونگی نیز قابل توجّه است. در کل می‌توان گفت که قسمت‌هایی از داستانِ «من گنجشک نیستم» - نظیر مواردی که بدانها اشاره شد- تا حدود زیادی با معیارهای «جریان سیّال ذهن» منطبق هستند ولی دلیل عمده‌ای که شاید نتوان قاطعانه‌این رمان کوتاه را در ردیف داستان‌های جریان سیّال ذهن جای داد؛ این است که بخش‌های مشابه‌این موارد، از نظر آماری نسبت به حجم کل داستان، اندک هستند.

۳-۳. استخوان خوک و دست‌های جذامی:

رمانِ کوتاه «استخوان خوک و دست‌های جذامی» که عنوان آن برگرفته از جمله‌ای قصار از امیرالمؤمنین(ع) است؛ در مکانی موسوم به «برج مسکونی خاوران» اتفاق می‌افتد. «برج مسکونی خاوران»، آپارتمانی است که در هفت واحد مسکونی واقع در آن، در زمان واحد، هفت داستان به موازات هم پیش می‌روند و نویسنده از زبانِ راویِ دانایِ کل، هر هفت داستان را برای ما روایت می‌کند. "استخوان خوک و دست‌های جذامی" روایت آشفتگی دنیای ماشینی و انسان‌های سودگرایِ کلان شهرهایِ دودگرفته ماست. که به تعبیر «دانیال»- شخصیت دیوانه(!) همین داستان- «هر کاری خواسته‌اند، کرده‌اند و اگر نکرده‌اند، لابد نتوانسته‌اند!»

۱-۳-۳. آشفتگی زمانی و مکانی:

هفت روایت موازی این داستانِ ۸۲ صفحه‌ای، در اپیزودهای مجزا و در خطّ مستقیم زمانی پیش می‌رود و تنها در قسمت پایانی داستان است که ما شاهد آشفتگی زمانی و تداخل روایت‌ها هستیم:

«شهرام گفت: این مهمونی کوچولو به افتخار پریسا خانم برگزار شده ... انگار درهای آسانسور باز شد و مهناز بیرون آمد. بعد توی آپارتمان بود. کنار عالیه خانم. نوذر گفت: الان بر می‌گردم. رفت توی اتاق خواب. ... دکتر مفید روی تخت خواب غلتید. ... افسانه خواب بود. دانیال گفت: امّا بعد زندگی سرعت می‌گیره. ... ماندانا گفت: بسّه دیگه ...

تلفن زنگ خورد. درنا دوید سمت تلفن. ..» (مستور، استخوان خوک و ...، ۱۳۸۷: ۷۶و۷۷).

«مادرش خواب زده، سراسیمه آمد توی‌هال. توی حمام بندر شیر آب توی وان را باز کرد. ملول چاقو را فشار داد توی سینه نوذر. نوذر بی حس شد و به زانو افتاد. زیر لب چیزی گفت. شاید فحشی داد. خون شتک زد به کاشی‌های سفید حمام. بندر رفت سر وقت گاوصندوق. مهناز به حامد گفت: از تو ناراحت نیستم ..» (همان: ۸۰).

۲-۳-۳. شخصیّت:

بدیهی است که اکثریّتِ قاطعِ شخصیّت‌های داستان‌های روانی و جریان سیّال ذهن دچار نوعی تعارض روحی- روانی و انشقاق در درون هستند. «و شگرد پیچیده چنین داستان‌هایی هم طبعاً بازتابی از پیچیدگی وضعیّت شخصیّت‌های آنهاست و رویکرد به چنین شیوه‌هایی که رو به درون شخصیّت‌ها دارند، به دلیل توجّه به وجود چنین کشمکشی در درون فرد است» (سناپور، ۱۳۸۵: ۴۱). از این نظر، آثار مصطفی مستور، از پتانسیل بالایی برخوردار است و بسیاری از شخصیّت‌های داستان‌های او زمینه‌های لازم را برای قرار گرفتن در جایگاهِ پرسوناژِ یک داستان جریان سیّال ذهن، دارا هستند.

«دانیال» یکی از شخصیّت‌های داستان «استخوان خوک و دست‌های جذامی» است که مدام از پنجره طبقه چهاردهم برج مسکونی خاوران رو به خیابان فریاد می‌زند«با شما هستم ! با شما عوضی‌ها که عینهو کرم دارید تو هم می‌لولید. ... چی خیال کردید؟ ...حالا با این عجله کدوم جهنمی‌قراره برید؟ قراره چه غلطی بکنید که دیگرون نکرده‌اند؟» (مستور، پیشین، ۱۳۸۷: ۵). یا برای کتاب‌ها و گوشت کوب و توپ و ... مثل یک ناطق رسمی‌سخنرانی می‌کند: «امّا این مرگ چی هست یا چی نیست، هیشکی نمی‌دونه . تنها کاری که ما می‌کنیم اینه که تا اون جا که ممکنه، تا اونجا که ترس برمون نمی‌داره، جلو بریم و بایستیم لبه تیز دره‌ای عمیق ... که فکر می‌کنیم ته اون هیولای مرگ خوابیده ...» (همان: ۳۸).

پرسوناژهای دیگر داستان‌های مستور نیز از این رهگذر قابل بررسی هستند. «یاقوت گلاب»، شخصیّت دیوانه داستانِ «چند خط کج و کوله بر دیوار» که عاشق دختری به نام «پروین» است، «جولیانو»، شخصیّت داستان کوتاهِ «بعد از ظهر سبز»، "راوی" و

"پرسوناژ" اصلی داستانِ «چند روایت معتبر درباره کشتن»، "راویِ" داستانِ «من گنجشک نیستم»، «غلام»، شخصیت داستان «سوفیا» که عاشق زنی به همین نام است. زنی که وجود خارجی ندارد! و شخصیّت‌های اصلیِ داستان‌های «مردی که تا زانو در اندوه فرو رفت»، «مردی که تا پیشانی در اندوه فرو رفت» و حتی «دکترپارسا» یکی از شخصیّت‌های داستان «رویِ ماهِ خداوند را ببوس» و ... همگی از دردی در اعماق روح ناپیدای خویش رنج می‌برند. دردی که در نهایت همه آنها را تسلیم جنون و مرگ می‌کند!

۴-۳. مصائب چند چاه عمیق:

این داستان کوتاه، یکی از داستان‌های مجموعه «چند روایت معتبر» است که یکسال قبل از انتشار رمانِ کوتاه «استخوان خوک و دست‌های جذامی» منتشر شده است. ساختار کلی این داستان که در ۱۰ اپیزود روایت شده است، دقیقاً منطبق با «استخوان خوک و دست‌های جذامی» است و در آن چند داستان به موازات هم از زبان راوی دانای کل روایت می‌شود. که خواننده در اپیزود آخر با تداخل روایت‌ها و آشفتگی زمانی و مکانی مواجه می‌شود.

۱-۴-۳. آشفتگی زمانی و مکانی:

«عباس تویِ پاگردِ طبقه اول کلیدِ پیکانِ قدیمی‌اش را از جیب اش بیرون آورد و از ساختمان بیرون رفت. شادی گفت: "رضا چند تا عکس هم از ما بنداز." بهروز یک قهوه دیگر برای خودش ریخت و به دلقک‌های روی صفحه تلویزیون خندید. نیلوفر یکی از پرهای داغ سیب زمینی را در دهان اش گذاشت و گفت: "راستی سیمین خانم نزایید مادر؟" مادرش گفت: "هنوز نه." الیاس آدمک‌ها را با نخی به هم بسته بود و روی زمین می‌کشید. سیمین از ته دل جیغ کشید و به پایه مبلِ تویِ‌هال چنگ زد. زری خانم دست عروس و داماد را توی هم گذاشت. ..» (مستور، چند روایت معتبر، ۱۳۸۷: ۵۴).

۲-۴-۳. عدم قطعیّت:

«نمی‌دانم کی برمی‌گردم. شاید یک ماه دیگر. شاید دو ماه، شاید هیچ وقت. شاید مقصّر من بودم، شاید هم تقصیر تو بود. امّا حالا دیگر هیچ فرقی نمی‌کند» (همان: ۵۳).

نمونه فوق، که از داستان «مصائب چند چاه عمیق» برگزیده شده است؛ در کنار نمونه‌های فراوان دیگری از همین داستان و دیگر آثار مستور می‌تواند یکی دیگر از تکنیک‌هایی باشد که در داستان‌های مدرن و پسا مدرن بسیار حائز اهمیّت بوده و مورد استعمال قرار گرفته است. داستان جریان سیّال ذهن نیز که زیرمجموعه‌ای از جریان عظیم مدرنیسم به حساب می‌آید، دارنده این ویژگی است.

سیروس شمیسا، در کتابِ «نقد ادبی»، به تعریف این اصطلاح از دیدگاه ایهاب حسن[1]- نظریّه پرداز مکتب پست مدرنیسم- پرداخته است: «عدم قطعیّت [یعنی اینکه] همه چیز نسبی است. حقیقت بستگی به زمان و مکان و زمینه دارد و لذا متغیّر است. مخصوصاً "معنی در متن قطعیّت ندارد". زیرا "متن به چیزی در بیرون از خود ارجاع نمی‌دهد"، بلکه ارجاع آن به خود است و لذا پست مدرنیست‌ها هیچ اعتقادی به فرضیّه "محاکات" که در آن، متن، جهانِ خارج را بازنمایی می‌کند، ندارند» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۳۲۶).

می‌دانیم که بسیاری از مبانی «پست مدرنیسم»، مأخوذ از دستاوردهای دوران مدرن است که تحوّل و گسترش پیدا کرده‌اند. «عدم قطعیّت» را می‌توان یکی از این شاخصه‌های عمده انگاشت که در عصر پسامدرن بارِ معناییِ نوینی پیدا کرده است. حسین پاینده، تفاوت معنایی و کارکردیِ این اصطلاح را در عصر مدرن و پسامدرن این‌گونه توضیح می‌دهد: «در رمان‌های مدرن، عدم قطعیّت در سطح طرح یا پیرنگِ رمان، بیشتر به صورت فرجام نامعیّن متبلور می‌شد. به عبارتی در پایان رمان، عاقبتِ شخص اصلی در پرده‌ای از ابهام باقی می‌ماند. در رمان‌های پسامدرن، عدم قطعیّت بیشتر در سطح روایت و به شکل نامعلوم بودن رویدادها یا تفاسیر چندگانه از آن رویدادها بروز پیدا می‌کند» (پاینده، ۱۳۸۲: ۴۲).

علاوه بر آنچه که از داستان «مصائب چند چاه عمیق » در بالا اشاره شد، در آثار مصطفی مستور نمونه‌های فراوانی برای عدم قطعیّت می‌توان نشان داد که در ذیل برخی از نمونه‌های مستخرج را از نظر می‌گذرانیم:

1.Ihab Hassan

از داستانِ «چند روایت معتبر درباره کشتن»: «می‌خواهم با دست‌های خودم یک شمعِ بلندِ خوشگلِ سبز رویِ سنگ قبرش روشن کنم. از آن شمع‌ها که روی سفره عقد می‌گذارند. دنیا را چه دیدی ؟ شاید هم دو تا شمعِ بلندِ خوشگلِ سبز» (مستور، حکایت عشقی ...، ۱۳۸۸: ۲۷).

از داستانِ «حکایت عشقی بی قاف، بی شین، بی نقطه»:

« Mehrave : تو چطور به کسی که تا حالا حتی ندیدیش می‌گی دوستت دارم؟

Hasti : شاید یکی از دلایلش این باشه که من نمی‌دونم اون طرف این کلمات کی هست. نمی‌دونم چه شکلی هستی. این طوری هر شکلی که دوست داشته باشم می‌سازمت. اگه ببینمت دیگه میشی یه نفر. امّا حالا صد نفری. هزار نفری. یه میلیون نفری. تا ندیدمت تو هر کسی می‌تونی باشی که من دوست داشته باشم» (همان: ۵۵).

از داستان «چند روایت معتبر درباره زندگی»: « کاش یکی از آجرهای خانه ات بودم، یا یک مشت خاکِ باغچه ات. کاش دست گیره اتاق ات بودم تا روزی هزار بار مرا لمس کنی. کاش چادرت بودم. نه، کاش دست‌هات بودم. کاش چشم‌هات بودم. کاش دل ات بودم. نه، کاش ریه‌هات بودم تا نفس‌هات را در من فرو ببری و از من بیرون بیاوری. کاش من تو بودم. کاش تو من بودی. کاش ما یکی بودیم. یک نفرِ دوتایی» (مستور، چند روایت معتبر، ۱۳۸۷: ۲۱).

در نمونه بالا، در کنار جلوه بارز «عدم قطعیّت»و «شعرگونگی» اگر در جملات «کاش من تو بودم. کاش تو من بودی». تغییری هم در صیغه افعال لحاظ کنیم؛ بی شک می‌تواند یک نمونه مناسب «جریان سیّال ذهن» باشد: کاش تو من بودم. کاش من تو بودی.

۵-۳. داستان مردی که تا پیشانی در اندوه فرو رفت:

این داستان کوتاه از مجموعه «حکایت عشقی بی قاف، بی شین، بی نقطه» نیز که به شکل تک گویی درونی نوشته شده است، می‌تواند یکی از نمونه‌های قابل بررسی در میانِ آثار مصطفی مستور برای انطباق با جریان سیّال ذهن باشد.

بهره گیری از علائم نگارشی:

علائم نگارشیِ به کار رفته در داستانِ «مردی که تا زانو در اندوه فرو رفت»، به ویژه نقطه گذاریِ آن، ضمنِ ارتباطِ ساختاری با مضمون داستان-«داشت شروع می‌شد که خفه اش کردم. درست وسط جمله بود که نقطه گذاشتم» (مستور، حکایت عشقی...، ۱۳۸۸: ۷)- القا کننده نوعی لکنت زبانیِ راوی نیز هست و از این نظر داستان را متمایل به «جریان سیّال ذهن» کرده است.

«اکنون تا چشم‌ها فرورفته ام. نفس ام را درسینه حبس کرده ام و منتظرم. دیگر چیزی باقی نمانده است. شاید دقیقه‌ای. ثانیه‌ای. لحظه‌ای. اندکی درنگ. تنها اندکی. تنها اندکی درنگ کافی است تا از پیشانی هم بگذرد. از پیشانی که گذشت دیگر تمام شده است. آن موج نیرومند. آن حرف نیمه تمام. آن گلوله‌ها. آن تقابلِ نابرابر دو روح و خیلی چیزهای دیگر و همه چیز» (همان: ۱۰و۹).

۶-۳. کشتار:

داستان کوتاه «کشتار» از مجموعه «چند روایت معتبر»، به شکل «روایت مکاتبه‌ای» در قالب نامه‌های دو شخصیّت به هم نوشته شده است. «یوسف سرمدی»، نویسنده جوان و ساکن تهران و «مونس فردوس»، دانشجویی ساکن شیراز است که خواننده با مطالعه نامه‌هایشان، به داستان دلدادگی این دو، به هم، پی می‌برد. ناکامی‌این دو شخصیّت در رسیدن به هم، باعث اختلال روانی «یوسف سرمدی» و بستری شدن او در آسایشگاه روانی است. در قسمت پایانی داستان، نامه «یوسف» را می‌خوانیم که در پاسخ به دعوت «مونس» مبنی بر شرکت در مراسم عروسی اش، نوشته است. نامه یادشده که اغلاط نگارشی فراوانی در آن به چشم می‌خورد و نشانگر آشفتگی کامل ذهن و روان یوسف است؛ توسط نویسنده در داستان عرضه شده و شاید هیچگاه واقعیّت خارجی نداشته، به دست یوسف نوشته نشده است.

عدم وجود تاریخ نگارش برای نامه- بر خلاف دیگر نامه‌های متن- خود می‌تواند دلیل دیگری بر این امر باشد که نامه آخر، نه یک نامه نگاشته شده کتبی، بلکه تک گویی درونی یوسف است!

آشفتگی زبانی و نگارشی:

«سرکار خانم مونس فردوس

سلام

نامه‌تان را دیروز صبح دکتر کیمرام به من داد. توی سفِ هما بودیم که کیمرام نامه را گزاشت توی جیب پیراهنم. کیمرام می‌گوید اگر دوش نگیریم شیتان‌های توی کله مان شروع می‌کنند به سر و سدا. ... هنوض هم هر وخت دختری روسری‌اش را جلو می‌کشد، یادِ تو می‌افتم. هر وقت کسی می‌خندد و لپ‌هایش گود می‌افتد، یاد لپ‌های تو می‌افتم وقتی که خانم پرستار از همان عتری که تو مسرف می‌کردی به خودش می‌زند، یاد تو می‌افتم. ... کیمرام می‌گوید ما تب داریم و صرمان درد می‌کند. می‌گوید فقط همام با آب داق است که شیتان‌ها را می‌کشد. می‌گوید باید همه شیتان‌ها را کشت تا ما نجات پیدا کنیم. ... کیمرام می‌گوید شاید دویست سال دیگر خوب بشویم. به هر حال امیدوارم همیشه در ذندگی خوش بخت و سرفراض باشید.

قروب- یوسف صرمدی» (مستور، چند روایت معتبر، ۱۳۸۷:)

۴. نتیجه‌گیری

رمان جریان سیّال ذهن که از اصول و دستاوردهای مکاتب بزرگ ادبی پیش از خود نظیر ناتورالیسم، سوررئالیسم و ... بهره ور شده است، سبکی تکامل یافته در داستان‌نویسی با رویکردی به ذهن و روان انسان و گونه‌ای برآمده از دلِ جریانِ عظیمِ مدرنیسم قرن بیستم است. این شیوه علی‌رغم افول عصر زایش و تحوّل خود- مدرنیسم- توانسته است در عصرِ پسامدرن نیز به حیات خویش ادامه داده و با مؤلفه‌های حاکم بر دورانِ جدید سازگار باشد. ظرافتِ این تکنیک و روشِ روایت ایجاب می‌کند تا در بررسی آثار داستانی و انطباق آن با جریان سیّال ذهن، به وجوه افتراق و تفاوت‌های بارز و عدیده آن با داستان‌های روانی، جریان‌های ادبی مشابه و مکاتب بزرگ ادبی، توجّه ویژه‌ای مبذول شود.

استفاده از شیوه روایت به سیاق جریان سیّال ذهن، در ادبیّات داستانی ایران مسبوق به سابقه است که از این رهگذر می‌توان، «سنگ صبورِ» «صادق چوبک»، «شازده احتجابِ» «هوشنگ گلشیری» و «سمفونی مردگانِ» «عبّاس معروفی» و ... را نام برد.

رگه‌هایی از جریان سیّال ذهن در داستان‌های مصطفی مستور نیز به وضوح مشهود است امّا صرف‌نظر از تعریف خود او از این اصطلاح، که آن را شیوه‌ای از روایت عنوان می‌کند که در آن «اطلاعات داستانی به صورت جریانی آکنده از گفتار، احساس و اندیشه از لایه‌های خودآگاه ذهن یک یا چند شخصیّت داستانی به گونه‌ای نامنظّم و بی‌پایان به بیرون می‌تراود» (مستور، ۱۳۷۹: ۴۲) و البته تأکید او بر جریانِ احساس و اندیشه از لایه خودآگاهِ ذهن، دقیق و منطبق با مصادیق رمان «جریان سیّال ذهن» نیست؛ می‌توان در مورد آثار مستور از منظر انطباق با شیوه جریان سیّال ذهن، این جمله «سیروس شمیسا» را که در مورد «بوف کورِ» «صادق هدایت» گفته است، تکرار کرد که: «شیوه داستان‌پردازی در آن هرچند به جریانِ سیّال ذهن نزدیک است، امّا دقیقاً آن نیست!» (شمیسا، داستان یک روح، ۱۳۷۶: ۱۰۹).

داستان‌های مصطفی مستور را می‌توان از لحاظ فضا، زبان، موضوع و شخصیّت‌های بالقوّه برای روایت به شیوهٔ «جریان سیّال ذهن»، بسیار غنی عنوان کرد و از تکنیک‌های عمده «جریان سیّال ذهن» در آثار او نمونه‌های فراوانی ارائه کرد. امّا نمی‌توان علی‌رغم قدرت، استحکام و زیبایی‌های غیر قابل انکار آن‌ها را یک داستان تمام عیار «جریان سیّال ذهن» به شمار آورد.

پی‌نوشت:

۱- «سعید سبزیان» در «فرهنگ نظریّه و نقد ادبی» ذیل عبارت Stream of Consciousness علاوه بر «سیلان ذهن» معادل فارسی «رویدرهای ذهن» را نیز قید کرده است که علی‌رغم اصالت فارسی، ناآشنا و غیرمستعمل است (سبزیان، ۱۳۸۸: ۴۶۴).

۲- «جی. ای. کادن»، در «فرهنگ ادبیّات و نقد» در تعریف «جریان سیّال ذهن» آورده است: «اصطلاحی مهمّ در نقد ادبی است که به شیوه‌ای برای تبیین افکار و

احساسات انبوه ذهنی، دلالت دارد. "تک گویی درونی" معادلِ دیگرِ آن است» (کادن، ۱۹۹۲: ۶۱۶). البته باید توجّه داشت که به اعتقاد اکثر نظریّه پردازان، «تک گویی درونی»، یکی از ویژگی‌های داستان‌های جریان سیّال ذهن است نه معادل دیگر آن!

۳- این داستان بعدها در بین داستان‌های کوتاه مجموعه عشق روی پیاده رو قرار گرفت.

۴- دلیل عمده‌ای که داستان «شوهر آمریکایی» جلال آل احمد را نمی‌توان یک اثر «جریان سیّال ذهن» نامید در همین نکته مهم نهفته است. در این داستان به وضوح مشخّص است که راوی با یک مخاطب در حال گفتگوست. هر چند این مخاطب کاملاً برای خواننده ناشناخته است و تا آخر داستان نیز هویّت او فاش نمی‌شود؛ اما از عباراتی نظیر: «ودکا؟ نه متشکرّم. تحمل ودکا را ندارم. اگر ویسکی باشد حرفی، فقط یک ته گیلاس. قربان دست تان. ..» (آل احمد، ۱۳۸۳: ۷۹). حضور فیزیکی او رویاروی راوی، مسجّل می‌شود. چنین شیوه‌هایی را در روایت داستان «تک‌گویی نمایشی» یا «حدیث نفس» می‌گویند. ذکر این نکته نیز خالی از لطف نیست که: «جواد اصغری»، ضمن پیشنهاد ترکیب زیبای فارسی «نجوای درون» به جای ترکیب عربی «حدیث نفس»، این اصطلاح را این‌گونه تعریف کرده‌اند: «در نجوای درون، شخصیّت در یک مونولوگ که مردم می‌توانند آن را بشنوند؛ با خود سخن می‌گوید» (اصغری، ۱۳۸۷: ۱۸).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع:

آل احمد، جلال (۱۳۸۳) پنج داستان، چاپ ششم، تهران، فردوس.
احمدی، بابک (۱۳۸۶) ساختار و تأویل متن، چاپ نهم، تهران، مرکز.
اسحاقیان، جواد (۱۳۸۷) از خشم و هیاهو تا سمفونی مردگان، تهران، هیلا.
اصغری، جواد (۱۳۸۷) "نگاهی تحلیلی به تکنیک‌روایی سیلان ذهن"، مجلّه پژوهش‌های ادبی، سال پنجم، شماره بیست و یکم، صص ۲۲-۹.
ایدل، لئون (۱۳۷۴) قصه روانشناختی نو، ترجمه ناهید سرمد، چاپ دوّم، تهران، شباویز.
بیات، حسین (۱۳۸۳) زمان در داستان‌های جریان سیّال ذهن، مجلّه پژوهش‌های ادبی، سال دوّم، شماره سیزدهم، صص۳۲-۷.
بیات، حسین (۱۳۸۷) داستان‌نویسی جریان سیّال ذهن، تهران، علمی و فرهنگی.
پاینده، حسین (۱۳۸۲) گفتمان نقد، تهران، روزنگار.
حسینی، صالح (۱۳۷۲) بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب، تهران، نیلوفر.
روزبه، محمدرضا (۱۳۸۱) ادبیّات معاصر ایران (نثر)، تهران، روزگار.
سبزیان م، سعید (۱۳۸۸) فرهنگ نظریّه و نقد ادبی (واژگان ادبیّات و حوزه‌های وابسته)، تهران، مروارید.
سناپور، حسین (۱۳۸۵) دَه جُستار داستان‌نویسی، چاپ دوّم، تهران، چشمه.
سید حسینی، رضا (۱۳۸۵) مکتب‌های ادبی، چاپ پانزدهم، تهران، نگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۶) انواع ادبی، چاپ پنجم، تهران، فردوس.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۶) داستان یک روح (شرح و متنِ بوف کور صادق هدایت)، چاپ سوّم، تهران، فردوس.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۸) نقد ادبی، تهران، فردوس.
شیری، قهرمان (تیرماه ۱۳۷۶) ساختار داستان، مجلّه ادبیّات معاصر، سال دوّم، شماره چهاردهم، صص ۲۹-۱۸.
فلکی، محمود (۱۳۸۲) روایت داستان (تئوری‌های پایه داستان‌نویسی)، تهران، بازتاب نگار.
قبادی، حسینعلی (۱۳۸۶) آیین آینه (سیر تحوّل نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیّات فارسی)، تهران، دفتر نشر آثار علمی دانشگاه تربیت مدرّس.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰) باغ در باغ، چاپ دوّم، تهران، نیلوفر.
لاوری، پرین (۱۳۸۶) مفاهیم زمان در خشم و هیاهو، ترجمه صالح حسینی، خشم و هیاهو، چاپ ششم، تهران، نیلوفر.
مستور، مصطفی (۱۳۸۲) من دانای کل هستم، چاپ هفتم، تهران، ققنوس.
مستور، مصطفی (۱۳۷۹) مبانی داستان کوتاه، تهران، مرکز.

مستور، مصطفی (۱۳۸۷) استخوان خوک و دست‌های جذامی، چاپ چهاردهم، تهران، چشمه.
مستور، مصطفی (۱۳۸۷) چند روایت معتبر، چاپ نهم، تهران، چشمه.
مستور، مصطفی (۱۳۸۷) عشق روی پیاده‌رو، چاپ ششم، تهران، رَسِش.
مستور، مصطفی (۱۳۸۸) حکایت عشقی بی قاف، بی شین، بی نقطه، چاپ دوازدهم، تهران، چشمه.
مستور، مصطفی (۱۳۸۸) روی ماه خداوند را ببوس، چاپ سی‌ام، تهران، مرکز.
مستور، مصطفی (۱۳۸۸) من گنجشک نیستم، چاپ دوّم، تهران، مرکز.
مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)، تهران، سخن.
میرصادقی، جمال (۱۳۸۷) راهنمای داستان‌نویسی، تهران، سخن.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶) فرهنگ داستان نویسان ایران، تهران، چشمه.

Cuddon, j, A (1992) Dictionery of literary Terms and Literary Theory, Penguin , Harmondsworth.
Humphrey, Robrt (1962) Stream of Consciousness in The Modern Novel, University of California press Berkeley.
Sterinberg, Erwin r. (1979) The Sstream of Consiousness Technique in the Modern Novel, kennikat
press, port Washington, n. y. London.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی