Biannual Journal of Currents in Contemporary Iranian Poetry and Fiction

Volume 2, number 3, Autumn/winter 2023-2024

An Analysis of Time And remembrance as components os Stream of Consiousness in “Hamnavā'i-e Shabāneh-ye Orchester-e Chubhā”

Alireza Khosravani[1]

Vahid Mobarak[2]

Abstract

With the advent of modernism in the 20th century, literature, like many other fields, was subjected to significant transformations. In the realm of the novel, numerous narrative methods were employed. Among these techniques, "stream of consciousness" is regarded as one of the most significant and compelling methods through which a narrative is not only advanced, but the mind of the author or narrator is also revealed. Although initially a psychological concept, the technique was later introduced to the literary sphere, where it has been utilized by fiction writers in their narrative styles. In this research, a brief introduction to the stream of consciousness will be provided, and its most important features and characteristics will be examined. Furthermore, the attributes of this technique—particularly the components of time and association—are analyzed as they appear in the Iranian novel “Hamnavā'i-e Shabāneh-ye Orchester-e Chubhā” by Reza Ghassemi. An exploration is also conducted of how these two components were utilized by the author in his narrative. In this descriptive-analytic article, after the aforementioned elements are examined, it is concluded that the narrative method is determined by the theme of the story and the mind of the narrator. In Ghassemi’s novel, it is shown that the narrative style is also defined in accordance with the narrator's consciousness.

Keywords: contemporary literature, Stream of consciousness, remembrance, Reza Ghasemi, Hamnavā'i-e Shabāneh-ye Orchester-e Chubhā.

[1] MA student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. a.kho sravani@stu.razi.ac.ir

[2] Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. vahid_mobarak@gmail.com

پژوهشنامه جریان‌شناسی شعر و داستان ادبیات معاصر ایران

دوره دوم، شماره ۳، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۵-۲۱

بررسی زمان و تداعی به‌عنوان دو مؤلفه از جریان سیال ذهن در رمانِ «هم‌نوایی شبانه ارکستر چوب‌ها»

علیرضا خسروانی[۱]

وحید مبارک[۲]

چکیده

با ورود به جریان مدرنیسم در قرن بیستم میلادی، ادبیات نیز مانند بسیاری از حوزه‌ها دچار دگرگونی شد؛ و در حیطه‌ی رمان، نویسندگان از روش‌های متعددی در روایت بهره بردند. در میان شیوه‌های مختلف روایت، اصطلاح «جریان سیال ذهن» یکی از مهم‌ترین و جذاب‌ترین روش‌ها است که علاوه بر پیش بردن روایت، نشان دهنده‌ی ذهن نویسنده و یا راوی داستان نیز هست. این شیوه در ابتدا، یک مفهوم روانشناسی بوده و ازجمله مفاهیمی است که وارد حیطه‌ی ادبیات شده است و اهالی داستان در شیوه‌ی روایت از آن بهره برده‌اند. این پژوهش در نظر دارد ضمن معرفی‌ای اجمالی از جریان سیال ذهن، مهم‌ترین ویژگی‌ها و مشخصات این جریان را مورد بررسی قرار دهد. همچنین هدف از نگارش این مقاله، بررسی مشخصه‌های این جریان به‌ویژه دو مؤلفه‌ی زمان و تداعی در رمان ایرانیِ «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها» اثر رضا قاسمی است. و اینکه نویسنده‌ی اثر چگونه از این دو مؤلفه‌ی در روایت خود استفاده کرده است. این مقاله‌ی توصیفی_تحلیلی، پس از بررسیِ موارد ذکر شده به این نتیجه می‌رسد که درواقع این موضوعِ داستان و ذهن راوی است که شیوه‌ی روایت را مشخص می‌کند؛ در رمان مذکور نیز بسته به ذهن راوی، شیوه‌ی روایت معین شده است.

کلید واژگان: ادبیات داستانی، جریان سیال ذهن، زمان، تداعی، رضا قاسمی، همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها.

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
a.khosravani@stu.razi.ac.ir

[۲] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. vahid_mobarak@gmail.com

۱. مقدمه

اگر در تعاریف متعدد روایت، این تعریفِ موجز را در نظر بگیریم که «متنی است دارای دو خصلتِ رخداد و شخصیت» باید گفت برای تفهیم این دو خصیصه است که انواعی از شیوه‌ی روایت ـ در ادوار مختلف تاریخ ـ به وجود آمده‌اند. در طول تاریخ برای روایتِ یک اتفاق با محوریت یک شخصیت که از نقطه‌ی «آ» آغاز شده باشد تا به نقطه‌ی «ب» برسد، شیوه‌های مختلفی برای بیان آن‌ها ابداع شده است. همین خصیصه که در روایت‌های اولیه جهان قابل دیدن است در روایت‌های امروزی نیز کارکرد دارد و با به وجود آمدن انواع روایت، شیوه‌ی بیان آن‌ها نیز مدرن و امروزی‌تر شده است. به‌طور مثال، در گونه‌های جدید روایت، مانند داستان کوتاه و رمان‌های امروزی یا حتی در نمایشنامه‌ها و بعضاً فیلم‌نامه‌ها، شیوه‌های مختلف روایتِ یک اتفاق را مشاهده می‌کنیم که می‌توانند دارای داستانی خطی و مستقیم باشند یا به گونه‌ای یادواره‌ای و دارای پرش‌های مختلف به نقاط مختلف داستان. که البته این خصوصیات به گونه‌ای بیان‌کننده‌ی ذهن نویسنده یا راویِ آفریده‌شده توسط او نیز هستند.

در میان شیوه‌های مختلف روایت، «جریان سیال ذهن» یکی از مهم‌ترین و جذاب‌ترینِ این گونه‌هاست که علاوه بر روایت داستان، نشان‌دهنده‌ی ذهن نویسنده و یا راوی داستان نیز هست. این شیوه در ابتدا، یک مفهوم روانشناسی بوده که توسط فیلسوف آمریکایی (ویلیام جیمز) در کتاب (اصول روانشناسی) مطرح شده است و ازجمله مفاهیمی است که وارد حیطه‌ی ادبیات شده و اهالی داستان در شیوه‌ی روایت از آن بهره برده‌اند. با ورود شیوه‌های مدرنِ روایت و سبک‌های نوین در ادبیات به ایران، نویسندگان ایرانی نیز از این شیوه‌ها استفاده‌های گوناگونی کردند. به‌عنوان مثال نویسندگانی مانند صادق چوبک، هرمز شهدادی، هوشنگ گلشیری، عباس معروفی و... در آثار خود از شیوه‌ی جریان سیال ذهن برای روایت داستان‌هایشان استفاده کردند و آثار مشهوری مانند سنگ صبور، شب هول، شازده احتجاب، سمفونی مردگان و... را خلق کردند. و البته پس از آن‌ها نویسندگان زیادی از این شیوه در برخی از داستان‌هایشان استفاده کردند که تأثیر مؤلفه‌های آن در آثار این نویسندگان دارای شدت و ضعف بوده و یا گاهی با نزدیک شدن به این جریان توانسته‌اند آثاری را خلق کنند. یکی از این نویسندگان رضا قاسمی است که در اثر معروف خود (همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها) از این شیوه استفاده کرده است. رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها نوشته رضا قاسمی که در سال ۱۹۹۶ م در آمریکا و در سال ۱۳۸۰ ش در ایران منتشر شد توانست جایزه بهترین رمان اول سال بنیاد هوشنگ گلشیری و جایزه بهترین رمان سال ۱۳۸۰ منتقدان مطبوعات را از آن خود کند. همچنین این اثر به‌عنوان رمان تحسین‌شده‌ی سال ۱۳۸۰ جایزه مهرگان ادب نیز برگزیده شد.

رضا قاسمی در سال ۱۳۲۸ در ورنامخواست اصفهان به دنیا آمد. اولین اثر او نمایشنامه کسوف بود که آن را در ۱۸ سالگی نوشت و دو سال بعد در دانشگاه تهران به روی صحنه برد. در سال ۱۳۵۵ جایزه اول تلویزیون ملی ایران برای بهترین نمایشنامه به اثر او (چو ضحاک شد بر جهان شهریار) تعلق گرفت. او از سال ۱۳۴۹، هم‌زمان با تحصیل در دانشکده هنرهای زیبا، به نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی تئاتر پرداخت و آثاری چون کسوف، آمد و رفت، نامه‌هایی بدون تاریخ از من به خانواده‌ام و بالعکس و چاه را به صحنه آورد. نویسندگی و کارگردانی سه نمایشنامه اتاق تمشیت، ماهان کوشیار و معمای ماهیارِ معمار هم حاصل فعالیت او در دوره‌ی پس از انقلاب است. اما شرایط کار برایش سخت شد و در سال ۱۳۶۵ مهاجرت کرد و از آن زمان در فرانسه زندگی می‌کند. رمان معروف او با نام همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها در سال ۱۹۹۶ در آمریکا و در سال ۱۳۸۱ در ایران به چاپ رسید و جوایز مختلفی را برایش به ارمغان

آورد. قاسمی در زمینه‌ی موسیقی ایرانی فعالیت کرده و به آهنگسازی و نوازندگی مانند بداهه‌نوازی در اصفهان و راست پنجگاه پرداخته‌است.

۱-۱. پیشینه‌ی پژوهش

پیرامون این شیوه (جریان سیال ذهن) و تأثیر آن بر آثار نویسندگان ایرانی و خارجی و حتی بررسی مؤلفه‌های آن در این آثار، کتب و مقالات زیادی نوشته شده است. همچنین در تعریف این جریان و سیر تاریخی آن پژوهش‌هایی شده است؛ که از این میان می‌توان به این موارد اشاره کرد: کتاب (داستان‌نویسی جریان سیال ذهن) اثر حسین بیات؛ (جریان سیال ذهن به‌مثابه شیوه‌ای نو در خلق آثار بصری) نوشته سیده فاطمه حجازی؛ اشاره‌ای مفصل درباره این جریان در کتاب (ادبیات داستانی) جمال میرصادقی؛ اشاره‌ای مختصر به این جریان در کتاب (انواع ادبی) سیروس شمیسا؛ مقاله (جریان سیال ذهن) از صالح حسینی و مقالات بی‌شماری در این زمینه که ذکر نام همه‌ی آن‌ها در این مجال نمی‌گنجد ...

اما درباره بررسی مؤلفه‌های سیال ذهن در رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» به همراه تعریفی جامع‌تر از آن، تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است؛ چند مقاله پیرامون روایت در این رمان و نقد و معرفی آن، نوشته شده است که به آن‌ها اشاره می‌شود: مقاله «بررسی کارکرد راوی و شیوه‌ی روایتگری در رمان همنوایی...» از کاووس حسن‌لی و طاهره جوشکی؛ مقاله «هم‌زمانی همنوایی شبانه ارکستر چوبها با سلاخ خانه شماره ۵ و بوف کور» از لیلا صادقی که به مقایسه‌ی سه اثر همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها سلاخ خانه شماره ۵ و بوف کور پرداخته و با بیان وجوه اشتراک این سه اثر در مفاهیم مشترکی چون زمان و هویت، به تفاسیر معنایی و اسطوره‌شناختی پرداخته است؛ ثریا داوودی حموله در مقاله کوتاه «برنیامدن از پس غربت این جهان غربتی» به نقد این رمان پرداخته است؛ روح‌الله کاملی نیز در مقاله‌ی «هم‌نوا با رهبر شبانه ارکستر چوب‌ها، جستاری زیبایی‌شناسی و متن محور به رمان همنوایی...» به توصیف ساختار رمان و دلایل پیچیدگی آن پرداخته و درنهایت شخصیت‌ها و ویژگی‌های آن‌ها را برشمرده است؛

و نیز مقاله‌هایی پیرامون ادبیات مهاجرت در این رمان؛ مانند: «بررسی شخصیت‌پردازی و ساحت‌های زاویه دید در دو رمان مهاجرت (آینه‌های دردار و همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها) براساس دیدگاه روایی پاول سیمپسون» از فاطمه نگاری و نسرین فقیه ملک مرزبان؛ «واکاوی مؤلفه‌های ادبیات مهاجرت در رمان‌های همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها و تماماً مخصوص» از نرگس اسکویی؛ و چند مقاله دیگر به این شرح: «تحلیل روان‌شناختی شخصیت اسکیزوفرنیا در رمان پست‌مدرن با تأکید بر کولی کنار آتش و همنوایی ارکستر شبانه چوب‌ها» از سلیمان یحیی زاده جلودار و سید مهدی متولیان؛ «نقش نگرش دیالکتیکی در پیدایش گونه‌های شخصیتی تازه در رمان فارسی با رویکرد به رمان همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها» نوشته اکبر شایان سرشت و همراهان؛ «بررسی سازوکارهای سکوت و حذف در اعتمادناپذیری و تأثیر آن در عناصر روایی، از منظری ساختگرا با تاکید بر رمان همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها» نوشته قدرت قاسمی پور و همراهان؛ «بررسی مؤلفه‌های کارناوالی در رمان همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها» از سهیلا مبارکی. اما همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، با توجه به موضوعات ذکرشده، این مقاله می‌تواند پژوهشی نو درباره‌ی جریان سیال ذهن در رمانِ مذکور باشد.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. کلیات و تعاریف

۲-۱-۱. جریان سیال ذهن یا سیلان ذهن

این اصطلاح درواقع عبارتی است از ویلیام جیمز، فیلسوف آمریکایی (۱۸۴۲ ـ ۱۹۱۰) که اولین بار در کتابی موسوم به اصول روانشناسی از آن نام می‌برد. که بعدها به‌عنوان شیوه‌ای برای روایت از آن استفاده می‌شود. جریان سیال ذهن[5] امروزه یکی از تکنیک‌های داستان‌نویسی است که نویسنده با استفاده از آن لایه‌های زیرین ذهنِ شخصیت و مرحله‌ی پیش از گفتار را به مخاطب نشان می‌دهد «و از مشخصه‌های اصلی آن پرش‌های زمانی پی‌درپی، درهم‌ریختگی دستوری و نشانه‌گذاری، تبعیت از زمان ذهنی شخصیت داستان و گاه نوعی شاعرانگی در زبان است» (بیات، ۱۳۸۷).

همچین شمیسا در این‌باره می‌گوید: «در شیوه جریان سیال ذهن، تکیه‌ی بیشتر بر لایه‌های پیش از گفتار است تا گفتارهای عقلانی؛ بدین معنی که در ذهن شخصیت یا شخصیت‌ها مطالب و مسائلی است که هنوز به‌صورت گفتار تبلور نیافته است اما خواننده باید آن‌ها را حس کند» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۸۳) نویسندگانِ جریان سیال ذهن برای بیان آنچه در ذهن شخصیت یا شخصیت‌ها می‌گذرد از تکنیک‌های مختلفی مانند ۱ ـ تک‌گویی درونی، ۲ ـ دانای کل و ۳ ـ حدیث نفس، استفاده می‌کنند که با تعریف مختصری از این شیوه‌های روایتی به تعریف جامع‌تری از سیلان ذهن می‌رسیم.

۲-۱-۲. تک‌گویی درونی یا گفتار درونی

این دیدگاه درواقع بخشی از شیوه‌ی اول‌شخص است که در آن نویسنده، راوی‌ای را خلق می‌کند که آنچه در ذهنش می‌گذرد را به همان صورت بیان می‌کند و تفاوت اصلی آن با دیدگاه اول‌شخص آنجاست که روایت او از داستان خطاب از شخصی به یک شخص یا اشخاص نیست؛ راوی تلقی و تأثرات خود را از وقایع به شیوه نامنظم و پراکنده بازمی‌گوید و فرض بر این است که در این شیوه، مخاطبی وجود ندارد.

در این شیوه «روایت داستان، هم از نظر رعایت زمان و هم به لحاظ انسجامِ معنایی فاقد توالی طبیعی است. در این دیدگاه اصولاً راوی حرفی نمی‌زند و روایت او از داستان چیزی نیست مگر ذهنیات او که از سوی نویسنده نوشته شده‌اند. گویی راوی در محیطی تنها با خود می‌اندیشند و نویسنده اندیشه‌ها و تخیلات او را در همان حال از ذهن او برمی‌گیرد و مکتوب می‌کند. در این شیوه این قابلیت وجود دارد تا داستان به‌صورت جریان سیال ذهن ـ ذهن اول‌شخص ـ روایت شود». (مستور، ۱۳۹۲: ۴۳ و ۴۴)

البته تک‌گویی درونی به دو گونه‌ی مستقیم و غیرمستقیم، تقسیم می‌شود که تعریفِ فوق درواقع شیوه‌ی مستقیمِ تک‌گویی را بیان می‌کند که در آن نویسنده حضور ندارد و روایت به‌طور مستقیم از ذهن شخصیت، بیان می‌شود. مبنای این تقسیم‌بندی نیز حضور یا عدم حضور نویسنده در داستان است. در تک‌گویی درونی مستقیم نویسنده حضور ندارد و تجربیات درونی شخصیت به‌طور مستقیم از ذهن او بیان می‌شود. اما در تک‌گویی درونی غیرمستقیم، نویسنده در داستان حضور دارد و باشخصیت حرکت می‌کند و ذهنیات او را به خواننده منتقل می‌کند. در این شیوه نیز، نویسنده‌ی دانای کل، محتویات لایه‌های پیش از گفتار را به گونه‌ای عرضه می‌کند که

[5] Stream Of Consciousness

گویی این مطالب مستقیماً از ذهن شخصیت ارائه می‌شوند. با این تفاوت که نویسنده مطالب را از زبان خود و با زاویه دید سوم شخص روایت می‌کند و گاهی توضیحاتی هم در مورد ذهنیات شخصیت می‌دهد. بخش آخر رمان اولیس اثر جیمز جویس بهترین مثال برای این شیوه است.

تک‌گویی درونی یا گفتار درونی نه تنها در داستان کوتاه یا رمان به‌عنوان یکی از شگردهای ادبیات داستانی از آن استفاده می‌شود بلکه در ادبیات نمایشی، در نمایشنامه و فیلم‌نامه نیز بکار می‌رود. درواقع گفتار درونی، شیوه‌ای است در روایت، «و آن بازگویی افکار درونی و عاطفی شخصیت داستان یا نمایشنامه است که در یک یا چند سطح ذهن جریان می‌یابد و تا سطح پیش از گفتار می‌رسد. این گفتارِ بر زبان نیامده، بدون دخالت نویسنده، از طریق تداعی معانی، یا ساده‌ترین جملات که غالباً از نظم منطقی نیز بی‌بهره است، زندگی درونی شخصیت و گاه تاریک‌ترین زوایای ذهن وی را می‌نمایاند. فیلم ساعت گرگ و میش و بخش‌هایی از رمان سنگ صبور و بعضی داستان‌های هرمز شهدادی نمونه‌ای از به‌کارگیری این شیوه در داستان‌نویسی فارسی است. نخستین کاربرد این اصطلاح متعلق به ادوارد دوژاردن داستان‌نویس فرانسوی در سال ۱۸۸۷ میلادی است». (شریفی، ۱۳۸۷: ۴۳۲)

برخی از منتقدان، تک‌گویی درونی را مترادف با جریان سیال ذهن تلقی می‌کنند یا آن را اصطلاحی عام می‌دانند. اما اکثر صاحب‌نظران معتقدند که تک‌گویی درونی یکی از تکنیک‌های ارائه محتویات ذهن در داستان‌های جریان سیال ذهن است.

۲-۱-۳. دیدگاه دانای کل

در این زاویه‌ی دید که به آن زاویه دید سوم شخص نیز گفته می‌شود راوی در خلال روایت، مدام ضمایر سوم شخص را به کار می‌برد؛ به‌طور مثال از او، آن‌ها و اسامی خاص اشخاص استفاده می‌کند. انواعِ این دیدگاه از میزان احاطه‌ی راوی بر ذهن شخصیت یا شخصیت‌ها و اتفاقات، انشقاق می‌یابد و همین خصیصه، این زاویه دید را به چند نوعِ نامحدود، نمایشی و محدود تقسیم می‌کند.

در تعریف دانای کل نامحدود می‌توان گفت: در این دیدگاه، راوی هر اتفاقی که در داستان می‌افتد را می‌داند و اصلاً دلیل این نام‌گذاری در همین مسئله است. او به همه‌چیز احاطه دارد و به‌راحتی از هر شخصیتی به شخصیت دیگر و از هر واقعه یا موقعیت و مکانی گذر می‌کند. توان او در دانستن رفتار، گفتار، احساسات، انگیزه‌ها و افکارِ شخصیت‌ها در یک سطح است و هرموقع که تشخیص بدهد این اطلاعات را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. داستان‌های کلاسیک و رمان‌های اخلاقی و اجتماعی به این صورت نوشته می‌شوند.

در دیدگاه دانای کل نمایشی یا عینی، راوی همچنان دانای کل است اما آنچه را که می‌بیند فقط گزارش می‌دهد. راوی رفتارها و گفتارهای شخصیت‌ها را بیان می‌کند یا به گونه‌ای گزارش می‌دهد. در این شیوه راوی نوشتن را دیدن می‌داند و مانند دوربینی آنچه را که قابل رؤیت است، ثبت می‌کند. آدمکش‌ها، تپه‌هایی مثل فیل‌های سفید و اردوگاه سرخپوستان از ارنست همینگوی، بهترین نمونه ازاین‌گونه روایت هستند. اما دیدگاه دانای کل محدود یکی از شیوه‌هایی است که در آن داستان‌های سیال ذهن روایت می‌شوند.

۲-۱-٤. دانای کل محدود

این دیدگاهِ نسبتاً جدید ـ در میان عناصر داستان ـ نخستین بار توسط هنری جیمز، نویسنده آمریکایی (۱۸۴۳ ـ ۱۹۱۶) گسترش یافت. او در این روش یک شخصیت را به‌عنوان کانون در داستان انتخاب کرده تا تنها همو باشد که به مخاطب اطلاع رسانی می‌کند و نویسنده شانه به شانه‌ی او حرکت می‌کند. در این دیدگاه، راویِ دانای کل به جای حرکت کردن در میان شخصیت‌ها، خود را محدود به یکی از شخصیت‌ها می‌کند و از دیدگاه او داستان را عرضه می‌دارد. «بدین گونه راوی نمی‌تواند افکار، انگیزه‌ها و احساسات ـ کنش‌های ذهنی ـ سایر شخصیت‌ها را درک کند و تنها قادر است گفتار و رفتار ـ کنش‌های عینی ـ آنها را آن گونه که شخصیت کانونی‌اش ادراک می‌کند، گزارش دهد. همچنین راوی تنها می‌تواند موقعیت اطراف شخصیت کانونی را بازگوید و از ارائه اطلاعاتی که خارج از موقعیت مکانی اوست عاجز است». (مستور، ۱۳۹۲: ۴۰)

اما می‌توان این خرده را بر این شیوه از روایت گرفت که این زاویه دید برای نشان دادن کل داستان، تنگ و محدود است و نزدیک شدن به باقی شخصیت‌ها را بسیار سخت می‌کند. و پاسخی که برای این ایراد وجود دارد این است که الزاماً نیاز نیست مخاطبِ داستان کوتاه درباره‌ی همه‌ی شخصیت‌ها آگاهی کامل داشته باشد. و البته این نوع از زاویه دید این نقاط قوت را هم دارد:

۱ ـ با در سایه بودن باقی شخصیت‌ها، شخصیت کانونی که مهمتر است بهتر پرداخت شود.

۲ ـ با امکانات این دیدگاه می‌توان به خوبی شخصیت‌های ساده‌ی اطراف شخصیت کانونی را، که نقش موثری در برجسته کردن آن دارند، پرداخت کرد.

پس از هنری جیمز نویسندگانی مانند ویلیام فاکنر در خشم و هیاهو، جیمز جویس در اولیس و ویرجینیا وولف در خانم دالووِی این شیوه از روایت را گسترش داده و از درون آن جریان سیال ذهن را بیرون کشیدند. همچنین در این راستا می‌توان به رمان پیرمرد و دریا اثر همینگوی اشاره کرد که با استفاده از این شیوه روایت شده است و در میان آثار داستانی ایرانی، رمان درازنای شب از میرصادقی و سووشون از دانشور نمونه‌های دیگری از این این زاویه‌ی دید هستند.

۲-۱-۵. حدیث نفس

حدیث نفس یا خودگویی یا حرف زدن با خود، آن گونه از روایت است که یک شخصیت با تک گویی اندیشه‌ها و احساسات خود را بیان کند تا مخاطب یا تماشاگر نمایش متوجه منظور و نیت او شود تا از این طریق هم اطلاعاتی در مورد خود به مخاطب منتقل کند، هم داستان را پیش ببرد و هم بدین ترتیب شخصیتش پرداخت شود. حدیث نفس بیشتر در نمایشنامه کاربرد دارد و بهترین مثال برای آن، پرده‌ی سوم از نمایش هملت اثر شکسپیر است، یعنی قطعه‌ی معروفِ بودن یا نبودن. همچنین حدیث نفس در سینما نیز کاربردهای زیادی دارد. «در حدیث نفس تنها اطلاعاتی به خواننده یا تماشاگر داده نمی‌شود بلکه خصوصیت‌های روانی راوی نیز برخواننده یا تماشاگر آشکار می‌شود. حدیث نفس یکی از روشهای استفاده از جریان سیال ذهن است. در بخش سوم رمان خشم و هیاهو اثر فاکنر این روش به کار رفته است». (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۵۹۷)

البته باید به این نکته توجه داشت که به دلیل شباهت در نوع روایت میان حدیث نفس و تک گویی درونی ممکن است باهم اشتباه گرفته شوند اما باید بدانیم که تفاوت حدیث نفس با تک گویی درونی آنجاست که در حدیث نفس، شخصیت با صدای بلند صحبت

می‌کند در حالی که در تک گویی درونی گفته‌ها در ذهن او می‌گذرد. حدیث نفس در عین حال با تک گویی نمایشی نیز تفاوت دارد زیرا در تک گویی نمایشی، شخصیت داستان برای گفته‌های خود مخاطبی دارد درحالی که در حدیث نفس، شخصیت از وجود و حضور دیگران غافل و بی‌خبر است. حدیث نفس بخشی از یک اثر است در حالی که تک گویی نمایشی می‌تواند همه‌ی یک اثر باشد.

نمونه‌ای از حدیث نفس در نمایشنامه‌ی شاهزاده هملت اثر ویلیام شکسپیر:

پرده‌ی سوم، صحنه‌ی یکم:

«بودن یا نبودن، حرف در همین است، آیا بزرگواری آدمی بیشتر در این است که زخم فلاخن و تیربختِ ستم پیشه را تاب آورد، یا آن که در برابر دریایی فتنه و آشوب سلاح بر گیرد و با ایستادگی خویش بدان همه پایان دهد؟ مردن، خفتن؛ نه بیش؛ و پنداری که ما با خواب به دردهای قلب و هزاران آسیب طبیعی که نصیب تن آدمی است پایان می‌دهیم؛ چنین فرجامی سخت خواستنی است... به راستی، چه کسی به تازیانه‌ها و خواری‌های زمانه و بیداد ستمگران و اهانت مردم خودبین و دلهره‌ی عشق خوار داشته و دیر جنبی قانون و گستاخی دیوانیان و پاسخ ردی که شایستگان شکیبا از فرومایگان می‌شنوند تن می‌داد و حال آنکه می‌توانست خود را با خنجری برهنه آسوده سازد؟ چه کسی زیر چنین باری می‌رفت و عرق ریزان از زندگی توان فرسا ناله می‌کرد. مگر بدان رو که هراس چیزی پس از مرگ، این سرزمین ناشناخته که هیچ مسافری دوباره از مرز آن باز نیامده است، اراده را سرگشته می‌دارد و موجب می‌شود تا بدبختی‌هایی را که بدان دچاریم تحمل کنیم و به سوی دیگر بلاها که چیزی از چگونگی‌شان نمی‌دانیم نگریزیم. پس ادراک است که ما همه را بزدل می‌گرداند؛ بدین‌سان رنگ اصلی عزم از سایهٔ نزار اندیشه که بر آن می‌افتد بیماگونه می‌نماید و کارهای بزرگ و خطیر به‌همین سبب از مسیر خود منحرف می‌گردد و حتی نام عمل را از دست می‌دهد. دیگر دم فروبندیم! اینک افلیای زیبا! ای پری رو، در نیایش‌های خود گناهان من همه را به یاد آر.» (شکسپیر، ۱۳۵۱: ۱۰۱ و ۱۰۲)

۲-۱-۶. ماهیت جریان سیال ذهن

جریان سیال ذهن با بهره گیری از دستاوردها و اصول مکتب‌های بزرگ ادبی نظیر ناتورالیسم و اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم، شیوه‌ای جدید، مستقل و سبکِ جداگانه‌ای از نویسندگی را به وجود آورده و تکنیک‌ها و ویژگیهای خاص خود را داراست؛ در این شیوه «با دادن برجستگی به زمان داستانی و با وارد کردن بعد تازه‌ای به رمان، ماجرای داستان در خط مستقیمی که در سطح هموار کشیده شده باشد پیش نمی‌رود؛ این ماجرا به صورت شبکه‌ای از خطوط متنوع در می‌آید که بر روی هم سوار شده، همدیگر را قطع کرده و اغلب در هم پیچیده‌اند و گاهی نیز به صورت کثیر الاضلاع با هم جمع می‌شوند یا به صورت هزارتو در می‌آیند و به هیچ وجه نمی‌توان ماجرای داستان را با طرح ساده یک سرگذشت مداوم و واحد تصویر کرد» (سید حسینی، ۱۳۸۵: ۱۰۶۷).

می‌دانیم که بخش عمده‌ی وجود انسان، وجودِ ذهنی اوست و «رمان جریان سیال ذهن، انسان درونی را روایت می‌کند و می‌دانیم که بخش عمده و قابل ملاحظه وجود انسان، وجود و زندگی ذهنی اوست و این زندگی ذهنی غالباً فاقد نظم و بدون منطق حاکم بر فضای بیرونی انسان پیش می‌رود. در جریان بی‌نظم ذهن و در گیرودار این تداعی‌ها برای مبثوت کردن و یا روایت آنها باید شیوه‌ای خاص را پیش گرفت. «فرض بر این است که در ذهن فرد در لحظه‌ای معین جریان سیال ذهن او ترکیبی از تمامی سطوح آگاهی، جریان بی

پایان احساسات، افکار، خاطرات، تداعی‌ها و انعکاسات است و اگر قرار باشد محتوای دقیق ذهن (خودآگاهی) در هر لحظه توصیف گردد پس تمامی این موارد مختلف گسیخته و غیر منطقی باید در جریانی از کلمات تصاویر و اندیشه‌ها انتقال پیدا کنند. همچنان که جریان بی‌نظم ذهن چنین است» (مشفقی، ۱۳۸۹: ۱۸۱ ـ ۲۰۹). البته باید اضافه کرد که این آشفتگی درونـی بی ارتباط با حوادث مختلف بیرونی و فضای آشفته قرن حاضر نبوده است و برای انسان امروزیِ وحشت زده و فرو رفته در خود ـ به واسطه‌ی زندگی نابسامانش ـ طبیعی است که اتفاقات و مکنونات ذهنی خود را سیال روایت کند.

۲-۱-۷. تفاوت شیوه‌ی روایتی سیال ذهن با رمان‌های روانشناختی

نکته دیگری که در ارتباط با رمان جریان سیال ذهن باید گفت، صبغه‌ی روانشناسانه این گونه رمان‌هاست. بر طبق آنچه در تعریف جریان سیال ذهن اشاره شد، هر چند این اصطلاح استعاری زاییده نبوغ و تراوش فکری ویلیام جیمز بود اما علاوه بر او، دیدگاه‌ها و دستاوردهای فکری و علمی زیگموند فروید[6] نیز در شکل گیری قصه روانی تأثیر بسزایی داشت. «به عقیده فروید، تجربیات واپس زده و سرکوب شده‌ی انسان از بین نمی‌روند بلکه در ناخودآگاه جای می‌گیرند و هنگامی که 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 تصرف خود در می‌آورند. آنچه بعدها در داستان جریان سیال ذهن، اهمیت پیدا کرد، ابعاد زبانی خواب و رؤیا است» (مشفقی، ۱۳۸۹: ۱۸۱ ـ ۲۰۹).

پس از فروید روانشناسان دیگری همچون آلفرد آدلر[7] و کارل گوستاو یونگ[8] نیز نظریاتی در این باب ارائه کردند. نظریات یاد شده در کنار اینکه راهگشای بسیاری از پیچیدگی‌های روانی انسان شد، بر این شیوه از داستان نویسی نیز بی تأثیر نبود. «نماد» و «نمادگرایی» که به عنوان راهکار دیگری برای تحلیل روان انسان مورد توجه قرار گرفت، در ادبیات، ابتدا در کسوت یک مکتب و سپس در داستانهای جریان سیال ذهن به عنوان مؤلفه‌ای دارای کارکردهای 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 متمثل می‌کند. از نظر روانشناسان نمادها، در ناخودآگاه انسان ریشه دارند و زبان ناخودآگاه زبانی نمادین است» (قبادی، ۱۳۸۶: ۱۱۲).

حال از آنجا که اصطلاح جریان سیال ذهن یا سیلان ذهن ابتدا در حوزه روانشناسی و توسط یک متفکر در این حوزه یعنی ویلیام جیمز مطرح شد و بعدها به عنوان یک شیوه برای روایت داستان وارد حوزه ادبیات شد، ممکن است این تصور اشتباه ایجاد شود که می‌توان هر رمان یا داستان روانشناسانه‌ای را سیال ذهن دانست. اما باید به این نکته توجه داشت که در شیوه‌ی سیال ذهن بیشتر تاکید بر لایه‌های پیش از گفتار است تا گفتارهای عقلانی و این بدین معناست که در ذهن شخصیت مسائلی وجود دارد که هنوز به‌صورت گفتار در نیامده اند اما مخاطب آنها را حس می‌کند. و یکی از تفاوت‌های این شیوه با رمانهای روانشناختی در همین نکته است. شمیسا در این باره می‌نویسد: «در رمان‌های روانی گفتارها جنبه عقلانی و طبیعی دارند و در آن از لایه‌های مادون لایه‌های عقلانی خبری نیست.

[6] Sigmund Freud
[7] Alfred Adler
[8] Carl Gustav Jung

بدین لحاظ برخی از منتقدان رمان در جستجوی زمان از دست رفته اثر مارسل پروست را مصداق کاملی برای جریان سیال ذهن نمی‌دانند زیرا در آن لایه‌های پیش از گفتار عقلانی مطرح نیست و نویسنده در آن به صورت طبیعی فقط خاطرات خود را به یاد آورده است». (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۸۳)

البته لازم به ذکر است برخی نیز میانِ داستان‌های روانی با روانشناختی تفاوت قائل شده‌اند؛ در این مورد 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 غیر مستقیم مسائل درونی آدم‌ها می‌پردازد. بر این اساس اغلب داستان‌هایی که از منظر اول شخص روایت شده‌اند اگر راوی آنها یکی از شخصیت‌های داستان باشد، در شمار داستانهای روانشناختی محسوب می‌شوند؛ اما داستانهای ذهنی و روانی، آن گونه از داستان‌های روانشناختی هستند که با شیوه گفتگوی درونی و تصویر سیلان ذهنی به طور مستقیم محتوای ذهن شخصیت‌ها را به نمایش می‌گذارند. پس رابطه داستان‌های روانی با داستانهای روانشناختی رابطه عام و خاص و یا به تعبیر اهل منطق، عموم و خصوص مطلق است (شیری، ۱۳۷۶: ۲۴). پیداست که منظور شیری از رمان روانی و ذهنی همان زمان جریان سیال ذهن است؛ همانطور که براهنی نیز در کتاب قصه‌نویسی، ترکیبِ «قصه روانی» را برای آن برگزیده است (ر ک: قصه‌نویسی، براهنی) جریان سیال ذهن به کلِ حوزه آگاهی و واکنش عاطفی_روانی فرد گفته می‌شود که از پایین‌ترین سطح یعنی سطح پیش تکلمی آغاز و به بالاترین سطح که کاملاً مجزا از تفکر منطقی است، می‌انجامد.

۲-۱-۸. ویژگی‌ها

مهم‌ترین ویژگی‌هایی که برای داستان نویسی به شیوه‌ی جریان سیال ذهن بر شمرده‌اند، عبارت است از:

۱. غیرارادی و ناآگاهانه بودن روایت؛

۲. عدم اطلاع رسانی مستقیم از سوی نویسنده و احاله‌ی این مهم به اشخاص داستان، از طریق تک گویی درونی؛

۳. روایت داستان برای مخاطب نامشخص؛ گویی که از دید راوی، خواننده و مخاطبی برای واگویه های ذهنی او وجود ندارد؛

۴. نبود نظم فکری مشخص در بیان افکار و خاطرات به دیگر سخن، ارائه‌ی لایه‌ی پیش گفتار ذهن؛

۵. نبود رابطه‌ی علت و معلولی در روساخت روایت و واگذاری یافتن این رابطه به خواننده از طریق درک ژرف ساخت؛

۶. آشفتگی و بی نظمی در زمان؛ بدین معنا که حوادث در روایت سیال ذهن بر محور زمان خطی به وقوع نمی‌پیوندند و ذهن راوی در هر لحظه به نقطه‌ای از زمان سفر می‌کند؛

۷. آشفتگی و بی نظمی در مکان؛

۸. در هم ریختگی در زبان و نظام دستور زبانی به علت روایت ذهنیات از لایه‌ی پیش گفتاری؛

۹. بیان بی پرده و بی ملاحظه‌ی ذهنیات اشخاص، داستان بدون دخالت نویسنده. (طاهری و سپهری عسگری، ۸: ۱۳۹۰)

همچنین حسین بیات برای تسمیه داستانی به جریان سیال ذهن، لازم می‌داند که داستان در شیوه روایت از چهار ویژگی عمده تبعیت کند: ۱ ـ تک گویی درونی در تمام یا قسمت‌های مهمی از داستان به کار رفته باشد. ۲ ـ نویسنده قصد ارائه آگاهی درون شخصیت‌ها را داشته باشد. ۳ ـ در کلیت رمان نظم منطقی رویدادها به هم خورده باشد. ۴ ـ ذهنیات شخصیتها به صورت گسسته و بدون انسجام ارائه شوند؛ یعنی اشارات و معانی مبهم و تبیین نشده در آنها وجود داشته باشد (بیات، ۱۳۸۷: ۹۲).

۲-۲. بررسی زمان و تداعی به عنوان دو مؤلفه از جریان سیال ذهن، در رمانِ «همنوایی شبانه ارکستر چوبها»

از مهمترین ویژگی‌هایی که در این رمان می‌توان به آنها اشاره کرد، انتخاب نوعی خاص از راوی غیر قابل اعتماد و شیوه‌ی روایت آن است که بر عناصر رمان از جمله زمان و شخصیت تأثیر زیادی گذاشته است. و این امر به واسطه‌ی بیماری‌های روانی راوی که بارها در طول داستان به آنها اشاره می‌شود، شکل گرفته است و به صورت محسوسی آن را در زمره‌ی داستان‌های سیال ذهن قرار می‌دهد. بخش اعظم این رمان از زاویه دید اول شخص مفرد و از سوی من- راویِ قهرمان یا شخصیت اصلی روایت می‌شود. بخشهای محدودی از داستان نیز از سوی دو شخصیت نکیر و منکر و از زاویه دید دانای کل محدود و نامحدود روایت می‌شود. که هر دوی این زاویه‌ها از مشخصات اصلیِ داستان‌های سیال هستند. البته بخش‌هایی از روایت من- راوی نیز به شیوه‌ی تک گویی درونی نقل شده است. (ر ک: مشفقی و علیزاده خیاط، ۱۳۸۹: ۱۸۱_۲۰۹)

۲-۲-۱. خلاصه‌ی داستان

یدالله هنرمند روشنفکری است که از سالها پیش در فرانسه اقامت دارد. او همسر و دخترش را در فرانسه از دست داده است و حال در طبقه ششم خانه‌ای در پاریس، در همسایگی چند مهاجر ایرانی و غیر ایرانی زندگی می‌کند او پیش از این شغل‌های متفاوتی را تجربه کرده است و اکنون نقاش ساختمان است. یدالله مدتی با دختری به نام رعنا که به تازگی به فرانسه مهاجرت کرده و مهمان او بوده رابطه داشته است اما با ایجاد اختلاف میان آنها او برای خلاص شدن از دست رعنا، سعی می‌کند او را به دوستش «سید» که در همان طبقه زندگی می‌کند، نزدیک کند. با ورود مستأجری به نام پروفت آرامش طبقه به هم می‌خورد. پروفت کـه در ظاهر انسانی پایبند به مذهب است از رابطه‌ی سید و رعنا عصبانی می‌شود او یک شب با کارد به سراغ سید می‌رود تا او را بکشد اما موفق نمی‌شود و رعنا و سید به طور موقت آپارتمان را ترک می‌کنند پروفت با تأکید بر اینکه دستور کشتن افراد از جانب خداوند به او ابلاغ می‌شود به راوی می‌گوید که در اتاقهای شش و چهارده شیطان سکونت دارد و این دو اتاق از اهداف او به شمار می‌آیند اتاق شماره شش که اکنون رعنا در آن سکونت دارد از آن راوی است و این تهدید در ظاهر باعث ترس راوی می‌شود. اتاق شش نیز متعلق به زنی به نام بندیکت است که با فریدون یکی از ساکنان آپارتمان، دوست شده است.

راوی از ترس پروفت سراسیمه به سراغ صاحب خانه که در طبقه چهارم ساکن است، می‌رود، اما پیش از بیان ماجرا به این نتیجه می‌رسد که صاحب خانه مهربان و صلح جو به مهاجران از سر شفقت می‌نگرد و به حرف او توجهی نخواهد کرد. او به ناچار از خانه صاحب خانه بیرون می‌آید و پروفت که در پله‌ها کمین کرده است با چاقویی او را می‌کشد. پس از مرگ راوی، درحالی که او با کاردی

در بدنش بـر تخت افتاده است، نکیر و منکر به سراغ او می‌آیند و از او درباره مسائل گوناگون، از جمله کتابی که او بـا عنـوان «همسرایی شبانه ارکستر چوبها» نوشته است پرس وجو می‌کنند. سرانجام آنها او را وا می‌دارند که به جرم تحریف حقایق در شمایل سگ صاحب خانه به دنیا بازگردد. راوی رمان، یدالله، هنرمندی است سرخورده که با طبع آزمایی در شاخه‌های مختلف هنری همچون بازیگری خوانندگی و موسیقی هر یک از آنها را با بهانه یا بدون بهانه‌ای موجه رها کرده و اکنون به حرفه نقاشی مشغول است. او به گفته خود نقاش ساختمان است و شبها نیز به کشیدن پرتره اشخاصی می‌پردازد که از نظر او در درونشان معمایی وجود دارد. در متن، داستان تنها یک بار به طور غیر مستقیم به نام راوی (یدالله) اشاره می‌شود (قاسمی، ۱۳۸۲: ۱۲۸).

۲-۲-۲. پرش‌های زمانی به واسطه‌ی بیماری‌های روانیِ راوی

بارزترین مشخصه رمان جریان سیال ذهن رویکرد ویژه آن به مفهوم «زمان» است. در داستانهای جریان سیال ذهن، «توالی و ترتیب زمانی» در کار نیست، بلکه کواکب عاطفی یا مضمون‌های اصلی تکرار شونده در ذهن شخصیت و حوادث مرتبط با آنها هر یک در عمق خاص خود در گذشته وجود دارند. ذهن در سطح پیش از گفتار، هنگام اندیشیدن به گذشته، بدون توجه به تقدم و تأخر زمانی این وقایع و دوری و نزدیکی‌شان از زمان حال، بسته به اینکه کدام یک از این رخدادها برایش تداعی شده باشد، آن واقعه را به همراه توده وقایع مرتبط بـا آن از اعماق مختلف احضار می‌کند (بیات، ۱۳۸۷: ۱۲).

در رمان «همنوایی...» برای نبودن توالی زمانی و پرش‌های نامنظم به جای جای داستان، دلیل قانع کننده‌ای وجود دارد و آن هم یکی از بیماری‌های راوی است که خود بارها به آن اذعان می‌کند. وقفه‌های زمانی، نوعی بیماریِ روانی است که شخص مبتلا به آن در فواصل زمانی مختلف، ناگاه دچار فراموشی و انقطاع می‌شود. معمولاً به نقطه‌ای خیره می‌ماند و پس از چند لحظه، آگاهی‌اش بر می‌گردد؛ مانند لامپی که جریانِ برق آن، برای چند لحظه قطع شود. راوی نیز چند بار به این بیماری اشاره می‌کند:

«همان یک فقره بیماری وقفه‌های زمانی کافی بود تا پس از چند دقیقه هم من و هم مخاطبم را از هم بیزار کند. توجه دیگران به چه درد من می‌خورد وقتی حتی در طول مکالمه‌ای کوتاه دهها بار وقفه‌های زمانی به سراغم می‌آمد؟ آن وقت باید مثل بز اخفش همین طوری بی خود و بی جهت سر تکان می‌دادم تا طرف مقابل فکر کند دارم به حرف‌هایش گوش می‌کنم... اصلاً مگر مرض داشتم خودم را درگیر شنیدن ماجراهایی کنم که اغلب نه فاعلش بر من روشن بود نه زمانش و نه محل وقوعش؟» (قاسمی، ۱۳۸۲: ۳۲ و ۳۲)

روایت رمان به شیوه‌ای غیرخطی و سیلان ذهنی و همچنین چندزمانی بودن داستان و تداخل زمانی روایت‌ها، ناشی از بیماری وقفه‌های زمانی راوی است. در واقع نویسنده تکنیک را مدیون این بیماری راوی است، گویی او از هر بیماری راوی در تکنیکـی خـاص بـهـره گرفته است. رمان دارای پنج فصل مجزاست و هر فصل نیز از چند بخش تشکیل شده است. هیچ یک از بخشهای هر فصل به ترتیب یک روایت خطی خاص را دنبال نمی‌کند و هیچ بخشی از لحاظ روایی دنباله بخش قبلی نیست و ممکن است دنباله روایت دو، سه و چهار بخش قبل از خود باشد. فاصله و به هم ریختگی زمانی، مکانی و موضوعی بخش‌های هر فصل، ناشی از بیماری وقفه‌های زمانی راوی است. در واقع کثرت بخش بندی با موضوعات مختلف نمادی از بیماری وقفه‌های زمانی است و باعث شیوه روایی تقریباً پیچیده‌ای شده است که دقت و توجه خاص خواننده را طلب می‌کند. این بیماری راوی همچنین باعث تعلیق در روایت شده است. راوی با فاصله گیری از روایت‌های دیگر داستان، روایت‌های اصلی یا فرعی دیگر و پرش در زمان و مکان ـ به‌صورت سیال ـ خواننده را برای پیگیری

روایت به دنبال خود می‌کشاند؛ بی آنکه سعی در روشن نمودن مطالب گنگ کرده باشد. (ر ک: مشفقی و علیزاده خیاط، ۱۳۸۹: ۱۸۱_۲۰۹).

راوی در شروعِ اکثر بخش‌های داستان، ادامه‌ی بخش قبلی را روایت نمی‌کند و به‌صورت پراکنده و با پرش‌های نامنظم زمانی هربار بخش جدید را در زمان دیگری شروع می‌کند؛ به عنوان مثال: در پایان بخش دوم از فصل اول، شکستنِ سکوت خود را ـ به طور ناخودآگاه ـ در برابر شخصیت‌های ناشناس در راهروی آپارتمان (نکیر و منکر)، به تصویر می‌کشد:

«سکوت من حتا (در این رمان، کلماتی چون "حتی" را "حتا" نوشته‌اند) اگر به نحو مناسبی هم می‌شکست، باز به خودی خود رسوایی آور بود؛ و نفس آگاهی من به همین امر مرا در مقابل انفجار مهیبی که در بود خلع سلاح کرد. ناگهان، قفل دندان‌ها شکست و طنین خنده‌ای بلند ستون موقر نور کجتاب را به ارتعاش در آورد.» (قاسمی، ۱۳۸۰: ۱۵)

و درست در ابتدای بخش بعدی، زمان و مکان دیگری را شروع به روایت می‌کند؛ چندلحظه قبل از کشته شدنش در راه‌پله‌های آپارتمان به دست یکی از همسایه‌ها: «چرا حالا؟ درست یک ماه و دو روز پس از شبِ حادثه؟ چرا همان شب نیامده بودم؟ دستِ کم می‌شد پلیس را خبر کرد. چه خبطی! گذاشته بودم زهرِ واقعه آرام آرام بالا بیاید و حالاکه، لبریز از هراس، در آستانه‌ی جنون قرار گرفته بودم پله‌ها را چندتا یکی آمده بودم تا به صاحبخانه چیزی بگویم که باید همان شب واقعه می‌گفتم و کار را به اینجا نمی‌کشاندم.» (همان، ۱۶)

و یا در ابتدای بخش چهارم از فصل اول، شخصیت نکیر که راوی به او لقب فاوست مورنائو را داده است، بقول راوی «در سکوتی ترسناک‌تر از پرخاش»، مشغولِ ورق زدنِ دفتر خود برای پرسیدن سوالهایی است. اما بلافاصله در پاراگراف بعد، ذهن راوی به سالها قبل ـ زمانی که در ایران زندگی می‌کرده ـ پرتاب می‌شود و خاطره‌ای را در «دهِ دوست محمد» هنگام شب، روایت می‌کند که در آن به همراه بهرام نارویی در سکوت بیابان بر صفه‌ی گلی نشسته‌اند و بهرام رباب می‌نوازد. و این پرش‌های زمانی به اینجا ختم نشده و راوی بعد از آن قسمتی از نامه‌ی برنارد را می‌خواند که درآن او را خودویرانگر خطاب کرده است:

«فاوست مورنائو در سکوت مطلق دفترش را ورق می‌زد. سکوتی ترسناک‌تر از پرخاش، می‌دانستم آن حرف‌های بی مزه و آن خنده‌های احمقانه عاقبت کار دستم خواهد داد. شبی که در ده "دوست محمد" بر آن صفه ی گلی، که از هر سو احاطه در شب و بیابان بود، نشستیم و بهرام ناروئی ربابش را برداشت و با زبانی که از آن هیچ در نمی‌یافتم نغمه هائی سر داد که جن زده و گنگ و تبدار غرقه‌ام کرد در رخوت شبانه‌ی ستارگان حس کردم مرده‌ام، واین صدای جادوئی نا از آن خنیاگری بلوچ که صدای نکیر و منکر است که، مهربان و تبدار، نامه‌ی اعمال مرا می‌خوانند. یکی به نغمه و یکی به کلام. می‌دیدم که هیچ پرخاشی در میانه نیست، نه حتا هیچ سرزنشی. می‌دیدم گناهان مرا می شمرند اما نه از سر شماتت. همه‌اش به دلسوزی که پایش اگر لغزید، لغزید اما نه از سر پستی که خطائی اگر رفت، رفت اما نه از سر اختیار. چه سبکبار شده بودم آن شب. می‌گفتم: "پس این است مرگ؟ این حلاوت در کمین؟ "آه که چه تصوری از این شب داشتم و عاقبت چه از کار درامد! برنارد حق داشت که در آن نامه تلخ و سراسر سرزنشش متهمم کند به "خود ویرانگری". طفلک چه سگدوئی زده بود موقعیتی فراهم کند که از این زندگی سگس رهائی پیدا کنم، چه می‌دانست ناگهان، و در لحظه‌ای که نباید، لگد می‌زنم به بخت خویش. کاش ببخشدم. من چگونه می‌توانم به او بگویم که دست خودم نیست. که این لگدها را کس دیگری

است که به من می زند. که این هم نیست، این لگدها را من دارم به کس دیگری می‌زنم. من چگونه به برنارد بگویم که مرد بیابانی همیشه با سایه‌اش زندگی می‌کند. که هر جا می‌رود یا به دنبال سرمایه‌اش می‌رود یا سایه‌اش را به دنبال می‌کشاند. که تنها یک لحظه، فقط یک لحظه، بی سایه می‌شود: عدل ظهر! وقتی تیغ آفتاب درست به فرق سر می‌کوبد.» (همان، ۱۹ و ۲۰)

و اتفاقاً در پاراگرافهای بعدی از این بخش پرش‌های دیگری به زمان‌های مختلف داستان دارد که هر کدام تکه‌ای از این پازلِ به هم ریخته را به‌صورت سیال تکمیل می‌کنند.

۲-۲-۳. تداعیِ معانی به مثابه پُلی، میانِ پرش‌های زمانی

تداعی معانی از ویژگیهای مهم داستانهای جریان سیال ذهن است. ساختار ذهن انسان به گونه‌ای است که محفوظات او فقط به صورت ایماژها قابلیت ذخیره سازی و فراخوانی پیدا می‌کنند. این ایماژها تصاویری هستند که در پروسه‌ای پیچیده توسط ذهن انسان برساخته می‌شوند. و در لایه‌های خودآگاه و ناخودآگاه ذهن آدمی جانشین پدیده‌های فیزیکی ملموس و یا احساسات ناملموس می‌شوند؛ هر چند این تصاویر برساخته ذهن، به اعتقاد روانپزشکان از ذهنی به ذهن دیگر متفاوت است، ویژگی مشترک ایماژها را باید در امکان چرخش و تغییر شکل آنها دانست. فراخوانی ایماژها که نتیجه تداعی است از سه هنجار تبعیت می‌کند: الف) هنجار همانندی؛ ب) هنجار تضاد؛ ج) هنجار مجاورت (اسحاقیان، ۱۳۸۷: ۴۹).

اهمیت تداعی در داستان جریان سیال ذهن به درجه‌ای است که برخی رمان جریان سیال ذهن را فقط نتیجه تداعی معناهای ذهن شخصیت یا شخصیتهای داستان می‌دانند؛ از آن جمله «محمود فلکی» در تعریف این اصطلاح می‌گوید: «جریان سیال ذهن مجموعه درهم و گسسته تداعی‌ها، لحظه‌ها و عواطف است» (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۶)

«تداعی معانی یعنی ارتباط تصورات، ادراکات و غیره، طبق تشابه همزیستی و استقلال عِلی» (یونگ، ۱۳۷۰: ۴۰۶)؛ مثلاً دیدن عکس کسی ما را یاد صاحب عکس، افکار، رفتار و زندگی او می‌اندازد یا شنیدن کلمه‌ای مناسبت ذهنی با عاطفه مربوط به آن ایجاد می‌کند و یا حتی حس بویایی یا شنیدن نت موسیقی باعث فراخوانی و یادآوری خاطراتی می‌شود که این خاطرات نیز به نوبه خود باعث یادآوری دوباره وقایع و تجربه‌های مربوط به آن وقایع می‌گردد. و بدین ترتیب سیلان ذهنی در وقایع و خاطرات گذشته رخ می‌دهد. بدین ترتیب امور مشابه و مجاور به صورت غیر ارادی در پهنه ضمیر انسان با هم یکی می‌شود و به فراخوانیِ یکدیگر می‌پردازد. تداعی خاطرات و افکار توسط محرکی بر انگیخته می‌شود که ممکن است این محرک، ذهنی و درونی و یا محرک خارجی باشد؛ مثلاً وقتی ما به عکسی نگاه می‌کنیم و با دیدن آن حادثه یا خاطره‌ای برای ما زنده می‌شود و با دیدن لباس و حتی با دیدن عینک فردی به یاد خاطره‌ای می‌افتیم محرک خارجی است؛ اما وقتی فکر کردن در مورد مسئله‌ای ما را به یاد قضیه مشابه می‌اندازد و یا فکر و تداعی ذهنی، که توسط محرک خارجی برانگیخته شده است، باعث تداعی قضایای دیگر می‌شود، محرک ذهنی است.

تداعی‌ها اکثراً به زندگی شخص و تجربه‌های عاطفی او مربوط است؛ اما گاه ریشه و منشأ تداعیها در اساطیر، آداب و رسوم و یا سنتهای یک قوم یافت می‌شود؛ مثلاً سفره هفت سین برای ایرانیان تداعی کننده عید نوروز است؛ کلمات و مفاهیمی از این دست می‌تواند باعث تداعی‌های مشابهی میان افراد یک خانواده قوم و یا یک ملت شود. میان اجزای تداعی ارتباطی مستحکم وجود دارد که از آن بـه

عنـوان قـوانین تداعی یاد می‌شود. «قوانین تداعی اصطلاحی پوششی برای تعدادی تعمیمهای تجربی و نظری در مورد چگونگی تشکیل تداعیهاست» (پورافکاری، ۱۳۷۳: ۱۲۳)؛ این قوانین عبارت است از مشابهت یا همانندی، مجاورت یا همزمانی، تضاد و علت و معلول. (ر ک: محمودی و صادقی، ۱۳۸۸: ۳ ـ ۶)

در داستان جریان سیال ذهن نویسنده به جای توصیف وقایع، احساسات و افکار شخصیتها را درست در لحظه وقوع و در عین تپش حیاتشان در ذهن به چنگ می‌آورد و با نمایش آنها خواننده را در تجربیات ذهنی شخصیتها و فرایند آفرینش داستان سهیم می‌کند. در این داستانها وقایع خطی که بر اساس روابط علت و معلولی ارائه می‌شود، روایت داستان را شکل نمی‌دهد؛ بلکه به جای زمان خطی و تقویمی بر زمان ذهنی تأکید می‌شود که هر لحظه از خاطره‌ای به خاطره دیگر و از تصویری به تصویر دیگر می‌لغزد و کانون روایت مدام میان لایه‌های تو در توی ذهن و بین زمان عینی و ذهنی جا به جا می‌شود؛ این جابه جایی میان زمانها و به‌ویژه در زمان ذهنی به وسیله تداعی صورت می‌گیرد. این تداعی‌ها اساسی‌ترین جنبه‌های زندگی و مهمترین دغدغه‌ها و درگیریهای فکری شخصیت را در بر می‌گیرد و به نمایش می‌گذارد. و به خواننده این امکان را می‌دهد تا همراه جریان تفکر شخصیت به گردش در افکار و خاطرات او بپردازد و به ژرفترین زوایای تجربه‌های ذهنی او برسد. (همان) با این تفاسیر و توضیحات می‌توان تداعی را پلی میان پرش‌های زمانی در ذهنِ راوی در داستان‌های سیال ذهن دانست. که نویسنده با بهره بردن از آن پیوندی محکم را میان زمانهای گسسته و نامنظم ایجاد می‌کند و به این وسیله پیرنگ را شکل می‌دهد.

در رمان «همنوایی...» ذهن مغشوش، آشفته و دارای گسستِ یدالله که در هیچ بخشی از هیچ فصلی، داستان را به صورت خطی روایت نمی‌کند و مدام در پرش‌های زمانی است، این روایت را هربار با تداعی‌های مختلف پیش می‌برد؛ گاه می‌تواند این تداعی یک امر بصری مانند نوری کجتاب باشد و یا گاهی صدایی و حتی سکوتی که راوی را وادار می‌کند به گذشته‌های مختلف پرتاب کند. به عنوان مثال: در ابتدای بخش دوم از فصل اول نوری که کجتاب به صورت شخصیت مرموز در راهرو می‌تابد و او را شبیه به گاری کوپرِ هنرپیشه می‌کند راوی را به یاد سینمای اکسپرسیونیست‌های آلمان می‌اندازد و فائوست مورنائو و همین باعث می‌شود این شخصیت خیالی را با همین نام صدا کند. لازم به ذکر است در این قسمت از داستان خود راوی اعتراف می‌کند که این پرشِ زمانی بی‌اختیار و فقط به خاطر این تداعی شکل گرفته است:

«خواب نبودم. این را مطمئنم. چون کاردی را که در پشتم فرو رفته بود، حس می‌کردم. بوی خون خشکیده‌ای را هم که تمام تنم را پوشانده بود، حس می‌کردم. پس این نور کجتاب از کجا می‌آمد؟ چهره‌اش شباهت غریبی به گاری کوپر داشت. تفاوت، تنها، در موها بود که، بر خلافِ موهای گاری کوپر، هم بلند بود و هم کمی‌آشفته. نور کجتابی، که نیمه‌ی راست صورتش را روشن کرده بود، به اوحالتِ وهم‌انگیزی می‌داد که بی‌اختیار، مرا به یادِ سینمای اکسپرسیونیست‌های آلمان می‌انداخت؛ به خصوص فاوستِ مورنائو.» (قاسمی، ۱۳۸۰: ۱۱)

در اینجا راوی از بی‌اختیار به یاد چیزی افتادن می‌گوید و این فعل از آن دسته افعالی است که از مشخصه‌های تداعی ناآگاهانه است. «وقتی می گوییم شخصی بر تداعی‌هایش آگاهی دارد منظور این نیست که کسی آگاهانه چیزی را فراخوانی می‌کند بلکه مراد این است که شخصیت بعد از اینکه به صورت غیر ارادی و ناآگاهانه یاد چیزی افتاده متوجه می‌شود یاد چیزی افتاده است و گاه نیز آن را

با عبارتی مانند «یاد... افتادم» و یا نظیر آن بر زبان می‌آورد. مسئله دیگر در مورد آگاهانه بودن یا آگاهانه نبودن تداعی وجود گونه‌ای فراخوانی است که به واسطه شباهتش با تداعی، گاهی با تداعی خلط می‌شود و این امر به دلیل شباهتی است که میان به یاد آوردن و به یاد افتادن وجود دارد. بنا بر آنچه در مورد تداعی گفته شد روشن است که به یاد افتادن همان تداعی است که اراده در شکل گیری آن نقشی ندارد و خاطره یا اندیشه غیر ارادی و ناآگاهانه در عرصه ذهن حاضر می‌شود؛ اما به یاد آوردن مقوله دیگری است که اطلاعات، خاطرات و... به صورت آگاهانه و با هدفی مشخص فراخوانی می‌شود» (ر ک: محمودی و صادقی، ۱۳۸۸: ۳ ـ ۶).

در این رمان نیز راوی بی‌اختیار در یادها می‌افتد. یعنی هربار یک تداعی او را به یاد خاطره یا مسئله‌ای می‌اندازد. مثال دیگری از این داستان همان ابتدای بخش چهارم از فصل اول است که پیش‌تر نیز در مورد آن سخن به میان آمد. در این قسمت راوی این بار با سکوت مرگبار و سنگین فاوست مورنائو به یاد سکوت بیابانی می‌افتد که در آن بهرام نارویی برای او رباب نواخته است. و انتظار برای سؤالات فاوست او را به همان فضایی می‌برد که در آن سوالاتی از او شده است:

«فاوست مورنائو در سکوت مطلق دفترش را ورق می‌زد. سکوتی ترسناک‌تر از پرخاش، می‌دانستم آن حرف‌های بی مزه و آن خنده‌های احمقانه عاقبت کار دستم خواهد داد. شبی که در ده "دوست محمد" بر آن صفه ی گلی، که از هر سو احاطه در شب و بیابان بود، نشستیم و بهرام ناروئی ربابش را برداشت و با زبانی که از آن هیچ در نمی‌یافتم نغمه هائی سر داد که...» (قاسمی، ۱۳۸۰: ۱۹) و یا در این بخش «فاوست مورنائو ناپدید شد و جایش سرخپوست قدبلندی ظاهر شد که در پرواز بر فراز آشیانه فاخته بازی می‌کرد. درست همانجایی ایستاد که پیش از این فاوست مورنائو ایستاده بود. نور کجتاب، که در تمام این مدت تغییری نکرده بود، سمت راست صورتش را روشن کرد.» (همان، ۸۷)

و یا در بخش شانزدهم از فصل یازده تصویر یک نقاشی غربی با زبانه‌های آتش، رنگ سرخ آن و چشم‌های از حدقه بیرون زده، راوی را به کودکی و تصاویری از نقالی‌های عاشورا در مراسمات تعزیه پرتاب می‌کند: «تمام دیوار سمت چپ تا سقف، یکسره، لهیب آتش بود و در میان شعله‌های سر به فلک کشیده چشمی بود که از وحشتِ عذاب بیرون جهید بود. آن رنگ‌های قرمز خام و آن سبک «نائیف» یادآور نقاشی‌هایی بود که پرده خوانان با آن معرکه می‌گرفتند و صحنه‌های روز محشر، مار غاشیه و عذاب الهی را نشان می‌داد. و من که در کودکی بارها این پرده‌ها را دیده بودم، هربار به حال شهیدان مظلومی که به دست اشقیا کشته شده بودند گریسته بودم و آخر سر که حرمله (که با آن کله تاس و سیبیل های بناگوش درفته‌اش بی‌شباهت به قصاب محله‌مان نبود) به ضرب شمشیر ام امام از فرق سر تا وسط شکم دو نیمه می‌شد، احساس آرامش کرده بودم. مخصوصاً که می‌دیدم در آن دنیا هم تازه باید در دیگی بجوشانندش و مغز سرش را هم مار غاشیه بخورد.» (همان، ۹۶ و ۹۷)

و یا در بخش هفتم از فصل سوم، طرح گنگ صورت شخصی زیر نوری ضعیف، که روبروی راوی نشسته است او را به یادمیم الف ر و حضورش در مهمانی سفرا می‌اندازد و آن خاطره را جسته و گریخته روایت می‌کند و باز نور کمی او را از خاطره در مهمانی و استخر با میم الف ر بیرون می‌کشد: «ته مانده‌ی روشنایی هم کم کم دارد می‌رود. همین‌طور نشسته است روی صندلی. بی‌هیچ تکانی. حالا فقط طرح گنگ هم بیشتر به صورت «میم الف ر» شبیه می‌شود. یعنی...» (همان، ۱۲۵ ـ ۱۲۷)

و یا در ابتدای بخش چهارم از فصل چهارم این‌بار، تداعی برای راوی با نغمه‌ی آهنگ‌دارِ قُمری‌ها شکل می‌گیرد؛ تکرار عبارت‌های "اعدام باید گردد"، "بیدار باید گردد" و "اقدام باید گردد" ـ با شنیدن آواز قمری‌ها ـ هرکدام تداعیِ یک مفهوم برای راوی هستند. عبارت اول او را به گذشته و تکرار یک شعار می‌برد؛ عبارت دوم او را به زمان حال برمی‌گرداند و عبارت سوم برای او فعلاً مجهول می‌ماند:

«تازه چشمانم گرم شده بود که صدای ضجه‌های زنی مرا بیدار کرد: «بیا پایین، بیا پایین. خواهش می‌کنم خواهش می‌کنم. صبح کمی بعد از فریادهای گوشخراش اریک فرانسوا اشمیت و زوزه‌های دردناک گابیک قمری‌ها دوباره آمده بودند. شب قبل باد پنجره‌ی اتاقم را با خود برده بود و این بار، قمری‌ها که با شدت و عصبیتی بیش از پیش فریاد می‌زدند از پنجره داخل شده بودند و روی میز و ردیف کتاب‌ها راه می‌رفتند و گلویشان را پاره می‌کردند: «اعدام باید گردد! اعدام باید گردد!» (همان، ۱۷۳).

تداعی فرایندی است که به صورت غیرارادی در ذهن ظاهر می‌شود و میان خاطرات و تصاویر ارتباط برقرار می‌کند. در داستان جریان سیال ذهن تداعی ارتباطی است که در ورای تک گویی‌ها و سیلانهای ذهنی به ظاهر پراکنده وجود دارد و ارتباط خاطرات افکار و تصاویر را میان لایه‌های مختلف ذهن میسر می‌سازد.

۳. نتیجه گیری

از آنجا که هر روایتی ـ از هر گونه‌ای ـ نیازمند شیوه‌ی خاص خود برای عرضه است، داستان‌های روایت شده با جریان سیال ذهن نیز از این قاعده مستثنی نیستند. درواقع این موضوعِ داستان است که می‌گوید مرا با چه شیوه‌ای روایت کنید. بسته به ذهن شخصیت‌ها و شیوه‌ی نگاه آنها به جهان پیرامون است که زاویه دید و به تبعِ آن شیوه روایت را معین می‌کند. و هر داستان یا نمایشنامه و... باید مستعد آن گونه‌ی روایتی یا زاویه دید باشد در غیر اینصورت آن اثر کامل نخواهد شد و مخاطب نمی‌تواند با آن ارتباط برقرار کند. در جریان سیال ذهن نیز این رابطه میان موضوع داستان و زاویه دید با ذهن شخصیت یا شخصیت‌هاست که آن را با اهمیت می‌کند. به‌طور کلی، شخصیت در داستان‌های سیلان ذهن، باید ذهنی سیال داشته باشد تا این شیوه شکل بگیرد. همانطور که در این مقاله به آن اشاره شد، بیماریِ روانی یا یک اتفاق که منجر به به هم ریختگیِ ذهن راوی شود می‌تواند وسیله‌ای برای روایت کردن داستان به این سبک باشد. و رضا قاسمی در رمان «همنوایی...» به وسیله‌ی دو عنصر مهم از جریان سیال ذهن، یعنی زمان و تداعی، بیماریِ راوی را به تصویر می‌کشد. یا می‌توان گفت میان پرش‌های زمانی و همچنین بیماریِ راوی ارتباط برقرار می‌کند و این ارتباط را به وسیله‌ی پلی به نام تداعی انجام می‌دهد؛ از طرفی نباید فراموش کرد که مؤلفه‌های جریان سیال ذهن بسیارند که بررسی همه‌ی آن‌ها در یک مقاله نمی‌گنجد و گاهی یک رمان سیال ذهن از جهت داشتن این ویژگی‌ها داری شدت و ضعف بوده و یا برخی ویژگی‌ها در یک رمان سیال ذهن نمود بیشتری نسبت به باقی مؤلفه‌ها خواهند داشت. در این رمان علاوه بر زمان و تداعی از شعرگونگی یا شاعرانگی هم به عنوان یکی از ویژگی‌های این شیوه استفاده شده اما تأثیر زمان و تداعی به مراتب بیشتر از خصیصه‌های دیگر است؛ که البته شاید در مجال دیگری به آن پرداخته شود.

منابع

کتاب‌ها:

۱_ اسحاقیان، جواد (۱۳۷۸). **از خشم و هیاهو تا سمفونی مردگان**. تهران: هیلا.

۲_ براهنی، رضا (۱۳۶۶). **قصه نویسی**. تهران: نشر نو.

۳_ بیات، حسین (۱۳۸۷). **داستان نویسی جریان سیال ذهن**. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۴_ پورافکاری، نصرت‌اله (۱۳۷۲). **فرهنگ جامع روان روانشناسی_روانپزشکی**. ج ۱. تهران: فرهنگ معاصر.

۵_ سیدحسینی، رضا (۱۳۸۵). **مکتب‌های ادبی**. تهران: نگاه.

۶_ شریفی، محمد (۱۳۸۷). **فرهنگ ادبیات فارسی**. تهران: فرهنگ نشر نو.

۷_ شکسپیر، ویلیام (۱۳۵۱). **هملت شاهزاده دانمارک**. ترجمه م ا به‌آذین. تهران: نشر اندیشه.

۸_ شمیسا، سیروس (۱۳۸۹). **انواع ادبی**. تهران: نشر میترا.

۹_ فلکی، محمود (۱۳۸۲). **روایت داستان**. تهران: بازتاب نگاه.

۱۰_ قاسمی، رضا (۱۳۸۰). **همنوایی شبانه ارکستر چوبها**. تهران: نیلوفر.

۱۱_ مستور، مصطفی (۱۳۹۱). **مبانی داستان کوتاه**. تهران: نشر مرکز.

۱۲_ میرصادقی، جمال (۱۳۹۴). **ادبیات داستانی**. تهران: نشر سخن.

۱۳_ یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۰). **خاطرات، رویاها، اندیشه‌ها**. ترجمه پرویز فرامرزی، مشهد: آستان قدس.

مقالات:

۱_ حسن‌لی، کاووس و جوشکی (۱۳۸۹). «بررسی کارکرد راوی و شیوه روایتگری در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها». *ادب پژوهی*. (۱۲)، صص ۳۱ ـ ۵۲.

۲_ حسینی، صالح (۱۳۶۶). «جریان سیال ذهن» *مفید*. (۱۰)، صص ۳۲_۳۰.

۳_ داوودی حموله، ثریا (۱۳۸۲). «برنیامدن از پس غربت این جهان غربتی». *نافه*. (۳۹)، صص ۲۲_۲۵.

۴_ صادقی، لیلا (۱۳۸۳). «هم زمانی همنوایی شبانه ارکستر چوبها با سلاخ خانه شماره ۵ و بوف کور». *کلک*. (۱۴۹ و ۱۵۰)، صص ۴۷-۴۳.

۵_ طاهری، محمد و سپهری عسگری (۱۳۹۰). «بررسی شیوه به کارگیری جریان سیال ذهن در رمان سنگ صبور اثر صادق چوبک». *بوستان ادب*. (۲)، ص ۸.

۶_ قاسمی، رضا (۱۳۸۱). «این رمان را برای یک بار خواندن نوشته‌ام» گفتگو با رضا قاسمی. *روزنامه همبستگی*. ص ۱۲.

۷_ قاسمی، رضا (۱۳۹۵). «من هنوز همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها را نخوانده‌ام». گفتگو با رضا قاسمی. *کتاب هفته*. (شماره ۹۹). ص ۷.

۸_ قاسمی، رضا، «این رمان را برای یک بار خواندن ننوشته‌ام، گفتگو با رضا قاسمی»، همبستگی، ص ۱۲.

۹_ کاملی، روح الله (۱۳۸۵). «همنوا با رهبر شبانه ارکستر چوبها جستاری زیبایی شناس متن محور به رمان همنوایی...». *آفرینه*. (۱)، صص ۸۷-۷۶.

۱۰_ محمودی، محمدعلی و صادقی (۱۳۸۸). «تداعی و روایت در داستان سیال ذهن». *پژوهش‌های ادبی*. (۲۴)، صص ۱۲۹ ـ ۱۴۴.

۱۱_ مشفقی، آرش و علیزاده خیاط (۱۳۸۹). «جریان سیال ذهن در داستان‌های مصطفی مستور». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. (۱۷)، صص ۲۰۹_۱۸.