



A Comparative Analysis of the Stream of Consciousness Technique in Naphthalene Balls by Alia Mamdouh and My Bird by Fariba Vafi

Asst. Prof. Dr. Abbas Dawi Yoosuf.

University of Baghdad, College of Languages, Department of Persian

abbas2@colang.uobaghdad.edu.iq

07724380684

Received Jul1, 2026

Revised Aug.10, 2026

Accepted Sep.5, 2026

Online October1, 2026

ABSTRACT

This study presents a comparative and in-depth analysis of the technical and aesthetic dimensions of the stream of consciousness technique in two distinguished novels: *My Bird* by the prominent Iranian novelist Fariba Vafi and *Naphthalene Balls* by the renowned Iraqi novelist Alia Mamdouh. It examines how both writers employ modern narrative devices—including interior monologue, free association, fragmented chronology, and sensory perception—to transform confined and oppressive domestic spaces into arenas for representing profound existential, political, and social conflicts.

The study's main findings reveal that the stream of consciousness technique in these two novels transcends its function as a mere literary form, emerging instead as a strategy of survival and a "hidden language" through which women confront patriarchal systems and crises of identity. In *My Bird*, consciousness becomes a means of withdrawal from the violence of everyday life and of dissolving into the silence imposed by burdensome family traditions. In *Naphthalene Balls*, however, it evolves into a "revolutionary cry" and a testimony to the devastation of both the city and the family in the heart of Baghdad.

Through a close analysis of sensory associations, particularly the smell of naphthalene in Mamdouh's novel and the taste of words and the sound of an empty stomach in Vafi's novel, the study demonstrates how physical stimuli are transformed into gateways to both personal and collective memory. Finally, it argues that the disruption of linear chronology, together with the use of delirium and dream-like vision, represents the protagonists' ultimate means of escaping the prison of reality and attaining an independent identity amid political and social turmoil. The study concludes that, by employing the stream of consciousness technique, both novelists successfully rearticulate marginalized female voices within the text and reinforce feminist modes of writing in opposition to the dominance of a singular patriarchal discourse.

Keywords: Comparative Literature; Stream of Consciousness; *My Bird*; Fariba Vafi; *Naphthalene Balls*; Alia Mamdouh

دراسة مقارنة لتقنية تيار الوعي في روايتي «حبات النفطالين» لعالية ممدوح و«طائري» لفريبا وفي

أ.م.د. عباس داوي يوسف

جامعة بغداد/ كلية اللغات/ قسم اللغة الفارسية

abbas2@colang.uobaghdad.edu.iq

٠٧٧٢٤٣٨٠٦٨٤

الملخص

يتناول هذا البحث دراسة مقارنة وتحليلًا معمقًا وشاملاً للعناصر الفنية والجمالية لتقنية تيار الوعي في روايتين بارزتين، هما: «طائري» للكاتبة الإيرانية المتميزة فريبا وفي، و«حبات النفطالين» للروائية العراقية الكبيرة عالية ممدوح. ويسعى البحث إلى بيان الكيفية التي وظفت بها الكاتبتان أدوات السرد الحديثة، مثل المونولوج الداخلي، والتداعي الحر للأفكار، وتفكيك البنية الزمنية، والإدراك الحسي، لتحويل الفضاءات المنزلية المغلقة والخائفة إلى مجال لتمثيل الصراعات الوجودية والسياسية والاجتماعية العميقة.

وتكشف النتائج الرئيسة للدراسة أن تقنية تيار الوعي في هذين العملين تتجاوز كونها مجرد شكل أدبي، لتغدو استراتيجية للبقاء و«لغة خفية» تلجأ إليها المرأة في مواجهة الأنظمة الأبوية وأزمات الهوية. ففي رواية «طائري» تصبح الذات الواعية أداة للاختفاء والانسحاب من عنف الحياة، وللذوبان في صمت التقاليد العائلية الثقيلة، بينما تتحول في «حبات النفطالين» إلى «صرخة ثورية» وثيقة تشهد على خراب المدينة والأسرة في قلب بغداد.

ومن خلال تحليل دقيق للروابط الحسية، ولا سيما رائحة النفطالين في رواية عالية ممدوح، وطعم الكلمات وصوت الأمعاء الخاوية في رواية فريبا وفي، يبين البحث كيف تتحول المثبرات المادية إلى بوابات للنفاذ إلى الذاكرة الفردية والتاريخية. وفي الختام، يوضح البحث أن كسر التسلسل الزمني الخطي واللجوء إلى الهذيان والرؤية الحلمية يمثلان آخر الوسائل التي تعتمدها الشخصيات الرئيسة للتحرر من سجن الواقع.

والوصول إلى هوية مستقلة وسط الاضطرابات السياسية والاجتماعية. وتخلص هذه الدراسة إلى أن الكاتبتين استطاعتا، عبر توظيف تقنية تيار الوعي، إعادة تمثيل أصواتهن المهمشة داخل النص، وتعزيز أنماط الكتابة النسوية في مواجهة هيمنة الصوت الذكوري الأحادي.

الكلمات المفتاحية: الأدب المقارن، تيار الوعي، طائري، فريبيا وفي، حبات النفطالين، عالية ممدوح

مطالعهی تطبیقی تکنیک جریان سیال ذهن در رمان های «حبات النفطالین» اثر عالیه ممدوح و «پرندهی من» اثر فريبيا وفي

چکیده

این پژوهش به بررسی تطبیقی و واکاوی گسترده و همهجانبه‌ی عناصر فنی و زیباییشناختی تکنیک جریان سیال ذهن در دو رمان برجسته، «پرندهی من» اثر نویسندهی توانمند ایرانی، فريبيا وفي و «حبات النفطالین» (دانه‌های نفتالین) اثر نویسندهی بزرگ عراقی، عالیه ممدوح می‌پردازد. این مطالعه بر آن است تا نشان دهد که چگونه این دو نویسنده با بهره‌گیری از ابزارهای روایی مدرن مانند تک‌گویی درونی، تداعی آزاد معانی، ازهم‌گسیختگی زمان و ادراک حسی، فضاهای محصور و خفقان‌آور خانگی را به عرصه‌ای برای بازنمایی کشمکش‌های عمیق وجودی، سیاسی و اجتماعی تبدیل کرده‌اند.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که جریان سیال ذهن در این دو اثر، فراتر از یک شگرد صرفاً ادبی، به منزله‌ی راهبردی برای بقا و «زبانی پنهان» برای زن در مواجهه با ساختارهای مردسالار و بحران‌های هویت عمل می‌کند. در «پرندهی من»، آگاهی به ابزاری برای زیست پنهان، کناره‌گیری از شور جوانی و حل شدن در سکوت سنگین سنت‌های خانوادگی تبدیل می‌شود؛ در حالی که در «حبات النفطالین»، آگاهی همچون «فریادی انقلابی» و سندی برای گواهی بر ویرانی شهر و خانواده در قلب بغداد جلوه‌گر می‌شود.

این پژوهش با تحلیل موشکافانه پیوندهای حسی، به ویژه بوی نفتالین در اثر ممدوح و طعم کلمات و صدای روده‌های خالی در اثر فريبيا وفي، نشان می‌دهد که چگونه محرک‌های مادی به دروازه‌هایی برای ورود به حافظه‌ی تاریخی و فردی تبدیل می‌شوند. در نهایت، این تحقیق تبیین می‌کند که چگونه شکستن زمان خطی و پناه بردن به هذیان و نگرش رؤیایی، آخرین راهکار قهرمانان برای رهایی از زندان واقعیت و دستیابی به یک هویت مستقل در میانه‌ی آشوب‌های سیاسی و اجتماعی است. این واکاوی ثابت می‌کند که نویسندگان زن با استفاده از این تکنیک، صدای محذوف خود را در متن بازنمایی کرده و الگوهای نوشتار زنانه را در تقابل با صدای تک‌گویی مردانه تقویت کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، جریان سیال ذهن، پرندهی من، فريبيا وفي، حبات النفطالین، عالیه ممدوح.

۱. مقدمه

ظهور مدرنیسم در ادبیات داستانی، با تغییر جهت از توصیف عینی واقعیت به سوی بازنمایی ذهنیت سیال شخصیت‌ها همراه بود. تکنیک «جریان سیال ذهن» که به دنبال ثبت «اتم‌های متکثر تأثیرات ذهنی» است، در ادبیات زنانه‌ی ایران و عراق به ابزاری قدرتمند برای بازپس‌گیری عاملیت روایی تبدیل شده است. رمان‌های «پرندهی من» و «حبات النفطالین»، از این منظر، دو ایستگاه مهم در مسیر تکوین رمان مدرن در ایران و عراق به شمار می‌روند. در این آثار، «خانه» دیگر تنها یک چهاردیواری فیزیکی نیست، بلکه به یک «وضعیت ذهنی» بیکران تبدیل می‌شود که در آن زمان و مکان در هم می‌آمیزند تا واقعیت‌های روانی شخصیت‌ها را عریان کنند. شخصیت‌های اصلی در این دو رمان، به جای تعامل مستقیم با جهان خشن بیرون، به اعماق آگاهی خود پناه می‌برند تا در میانه‌ی تداعی‌ها و تک‌گویی‌ها، معنایی برای هستی سرکوب‌شده‌ی خود بیابند. این مقدمه بر آن است تا چارچوب نظری و ساختاری پژوهشی را تبیین کند که به کالبدشکافی دقیق این فرآیندهای ذهنی می‌پردازد.

۱.۱. اهداف پژوهش

هدف بنیادین این پژوهش، تبیین و تحلیل زیبایی‌شناختی مؤلفه‌های جریان سیال ذهن در آثار فریبا وفی و عالیه ممدوح است. این مطالعه در پی آن است که نشان دهد چگونه ابزارهای روایی مانند تک‌گویی درونی، فرآیند پردازش آسیب روانی‌ها را به زبان ممکن می‌سازند. اهداف اختصاصی شامل موارد زیر است:

- واکاوی تفاوت‌های ساختاری در تک‌گویی درونی قهرمانان و تأثیر آن بر شکل‌گیری هویت جسمانی.
- بررسی نقش ادراک حسی و محرک‌های مادی (مانند بوی نفتالین و طعم کلمات) در بازسازی حافظه فردی و جمعی.
- تحلیل چگونگی از هم‌گسیختگی زمان و شکستن روایت خطی به نفع یک منطق روانی سیال.
- تبیین چگونگی تداخل آگاهی فردی با آگاهی جمعی در محیط‌های متفاوتی چون «آشپزخانه تهران» و «حیات بغدادی».
- بررسی جایگاه «هذیان» و «نگرش رؤیایی» به عنوان استراتژی‌های رهایی از زندان واقعیت.

۱. ۲. سؤال‌های پژوهش

این پژوهش بر پایه‌ی پرسش‌های کلیدی زیر استوار است که تلاش می‌کند لایه‌های پنهان روایت ذهنی را در هر دو رمان واکاوی نماید:

- تک‌گویی درونی در هر دو رمان چگونه میان استراتژی «نهان‌زیستی» (در اثر فریبا وفی) و «رویت‌پذیری و اعتراض» (در اثر عالیه ممدوح) تمایز قائل می‌شود؟
- تداعی آزاد معانی بر پایه کدام محرک‌های حسی (بویایی، چشایی، شنیداری) عمل می‌کند و چگونه تاریخ سرکوب‌شده را به زمان حال پیوند می‌زند؟
- تکنیک از هم‌گسیختگی زمان و گذشته‌نما (فلش‌بک)، چگونه گذشته‌ی روان آسیب‌دیده را به تنها «حال مسلط» در آگاهی قهرمانان تبدیل می‌کنند؟
- آگاهی فردی در هر دو رمان چگونه با آگاهی جمعی خانواده، محله و ملت در هم می‌آمیزد و در چه نقاطی دچار گسست می‌شود؟
- چگونه زبان در لحظات بحرانی متلاشی شده و هذیان به مثابه یک «کنش رهایی‌بخش» عمل می‌کند؟

۱. ۳. روش پژوهش

این پژوهش با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی انجام شده است. مبنای نظری کار بر تحلیل عناصر ساختاری جریان سیال ذهن، شامل تک‌گویی درونی، تداعی آزاد، از هم‌گسیختگی زمان و ادراک حسی استوار است. در این راستا، بخش‌های کلیدی هر دو رمان که حاوی تکنیک‌های مدرن روایی هستند، استخراج و به صورت متناظر مورد واکاوی قرار گرفته‌اند. تأکید ویژه بر تحلیل متنی صحنه‌هایی مانند «مرگ اقبال»، «بازار مسگرها»، «زیرزمین خانه آقاجان» و «آشپزخانه» است تا دلالت‌های معنایی تکنیک‌های به کار رفته روشن شود. همچنین، از نظریات روانکاوی و مطالعات مربوط به «نوشتار زنانه» برای غنای تحلیل استفاده شده است تا چگونگی حذف صدای مسلط مردانه و جایگزینی آن با نشانه‌های زنانه تبیین گردد.

۱. ۴. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های پیشین درباره‌ی فریبا وفی عمدتاً بر رئالیسم حداقلی و بازنمایی ملال و تروما در آثار او تمرکز داشته‌اند؛ برای مثال، برخی مطالعات نشان داده‌اند که تک‌گویی‌های درونی در آثار او ابزاری برای پردازش تجربه‌های آسیب‌زا هستند. در مورد عالیه ممدوح نیز، منتقدان بیشتر بر جنبه‌های سیاسی، تبعید و پیوند میان بدن و وطن در آثار او تأکید ورزیده‌اند. با این حال، مطالعه‌ای تطبیقی که به طور ویژه بر «کالبدشکافی فنی جریان سیال ذهن» و تبدیل محرک‌های حسی به دروازه‌های آگاهی

وجودی در این دو اثر تمرکز کرده باشد، همچنان یک ضرورت پژوهشی به شمار می‌رفت. این تحقیق با نگاهی نو به متون اصلی، تلاش می‌کند خلأ موجود در تحلیل‌های فنی-زیبایی‌شناختی تطبیقی میان این دو نویسنده‌ی برجسته را پر کند.

۲. چارچوب تحلیلی پژوهش

این پژوهش، با رویکردی تطبیقی، تکنیک‌های جریان سیال ذهن را در دو رمان، در شش محور اصلی شامل مونولوگ درونی، تداعی معانی، آگاهی جمعی، بازیابی خاطره، ادراک حسی و رؤیاپردازی بررسی می‌کند؛ تا ساختار روایی این دو متن در بستر سرکوب زنانه و اکاوی شود. پیش از پرداختن به تحلیل و بررسی این محورها، لازم است خلاصه‌ای از هر دو رمان ارائه شود، و سپس تکنیک جریان سیال ذهن، همراه با مهم‌ترین عناصر و ویژگی‌های آن معرفی گردد:

۲. ۱. خلاصه‌ای از رمان «حبات نفتالین» (دانه‌های نفتالین)

رمان «حبات نفتالین» اثر عالی‌ه ممدوح جهانی سرشار از خاطره، بویا و صداها، محله‌ی اعظمیه‌ی بغداد را به تصویر می‌کشد؛ جهانی که در آن خاطرات کودکی «هدی» با دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی بغداد دهه‌ی ۱۹۵۰ در هم می‌آمیزد. روایت از فضای «حوش» یا خانه‌ی سنتی بغدادی آغاز می‌شود؛ مکانی که حضور مادر بزرگ‌ها، عمه‌ها و خاله‌ها در آن پررنگ است و بوی نفتالین همچون نمادی از حفظ گذشته، لباس‌ها، عکس‌ها و رویاهای کهنه را در صندوق‌های چوبی نگه می‌دارد.

هدی کودکی ناآرام و سرکش دارد. او از مدرسه می‌گریزد و همراه دوستانش، عادل، فردوس و هاشم «لوچ»، در کوچه‌ها و خیابان‌های محله پرسه می‌زند تا فضایی برای آزادی و رهایی از محدودیت‌های خانواده و مدرسه بیابد. در این میان، بیماری و سپس مرگ مادرش «اقبال» مهم‌ترین رخداد زندگی اوست؛ حادثه‌ای که خانه را به فضایی آکنده از سوگواری، شیون و اندوه تبدیل می‌کند. صدای گریه و نوحه‌خوانی زنان خانواده در راهروها می‌پیچد و مراسم عزاداری به صحنه‌ای از همدردی و رنج جمعی بدل می‌شود.

شخصیت «ننه» (مادر بزرگ) ستون اصلی خانواده است. او با خواندن مکرر سوره‌ی یاسین برای روح دخترش و مراقبت از نوه‌ها می‌کوشد انسجام خانواده را حفظ کند. در مقابل، پدر با شخصیتی مقتدر و گاه هراس‌انگیز ظاهر می‌شود؛ مردی که تصمیم‌های سرنوشت‌ساز می‌گیرد و در عین حال گاهی مهر و محبت خود را نیز نشان می‌دهد و احساساتی متناقض از ترس و عشق در دل فرزندانش برمی‌انگیزد.

در کنار این شخصیت‌ها، زنانی چون «خاله نعیمه» و «بهیجه» نیز حضور دارند که هر یک بخشی از زندگی سنتی و روابط پیچیده‌ی خانوادگی را بازنمایی می‌کنند. سرانجام، خانواده‌ی خانه و محله‌ی قدیمی را ترک می‌کند و به منطقه‌ای جدید با خانه‌های مدرن‌تر نقل مکان می‌نماید. این جابه‌جایی نمادی از گذار از گذشته به آینده و پایان مرحله‌ای مهم از زندگی هدی است.

هدی هنگام ترک محله، خاطرات کودکی، تصاویر مادر، کوچه‌های قدیمی و همه‌ی نشانه‌های جهان گذشته را پشت سر می‌گذارد؛ اما بوی نفتالین همچنان به‌عنوان نماد حافظه و گذشته در ذهن او باقی می‌ماند. از این رو، رمان نه‌تنها روایت رشد و بلوغ یک دختر، بلکه بازآفرینی خاطرات جمعی، سوگ، پیوندهای خانوادگی و دگرگونی‌های اجتماعی بغداد در میانه‌ی قرن بیستم است.

۲. ۲. خلاصه‌ای از رمان «پرندۀ من»

رمان «پرندۀ من» اثر فریبا وفی با صدای راوی، زنی جوان، آغاز می‌شود که همراه همسرش «امیر» و دو فرزندشان «شایسته» و «شروین» در آپارتمانی کوچک در تهران زندگی می‌کند. زندگی قهرمان داستان در همین فضای محدود و بسته جریان دارد؛ جایی که بخش عمده‌ی روز خود را در آشپزخانه می‌گذراند. آشپزخانه مکانی است که او با دقت توصیفش می‌کند و آن را مرکز جهان کوچک خویش می‌داند. او از پنجره‌ی این آشپزخانه به بیرون می‌نگرد؛ نه فقط برای تماشای همسایه‌ها، بلکه برای

تأمل در زندگی خود و آرزوهای سرکوب‌شده‌اش. خانه برای او صرفاً مجموعه‌ای از دیوارها نیست، بلکه پناهگاهی است که می‌کوشد از طریق آن هویت و تعادل روانی خود را حفظ کند.

محرک اصلی رویدادهای داستان، همسرش «امیر» است؛ شخصیتی ناآرام و همیشه ناراضی که هرگز از موقعیت کنونی خود رضایت ندارد. امیر خوشبختی و موفقیت را همواره در گام بعدی جست‌وجو می‌کند؛ خواه خرید خانه‌ای بزرگ‌تر، نقل مکان به محله‌ای بهتر، یا در نهایت تحقق رؤیای بزرگ مهاجرت به کانادا. این تفاوت بنیادین میان راوی، که به ثبات و تعلق به مکان گرایش دارد، و امیر، که نماد کوچ و جست‌وجوی دائمی «بهشت گمشده» است، تنش خاموش اما مداوم را در زندگی خانوادگی آنان پدید می‌آورد. امیر همه‌چیز را به تنهایی برنامه‌ریزی می‌کند و خانواده را در برابر تصمیم‌های انجام‌شده قرار می‌دهد، در حالی که راوی می‌کوشد با این دگرگونی‌های ناگهانی کنار بیاید؛ گاه با شکیبایی و گاه با نوعی بی‌تفاوتی عاطفی که از فرسودگی روحی او سرچشمه می‌گیرد.

رمان همچنین به رابطه‌ی راوی با مادر و خواهرانش، از جمله «آذر» و «رضوان»، می‌پردازد. از خلال بازگشت به خاطرات کودکی درمی‌یابیم که سکوت و آرامش ظاهری راوی ریشه در شیوه‌ی تربیت و محیط خانوادگی او دارد؛ مادری که نمونه‌ی زنی فداکار و خاموش در برابر سختی‌های زندگی و فشارهای اجتماعی بود. راوی درمی‌یابد که برخی از جنبه‌های زندگی مادرش را بازتولید می‌کند، اما این بار با آگاهی بیشتر و کشمکشی درونی عمیق‌تر. در این میان، مفهوم «پرند» در ذهن او به نمادی از نیروی درونی و آزادی پنهانش بدل می‌شود؛ صدایی که هرگاه از بیان احساسات و عقاید خود در برابر امیر یا دیگران ناتوان است، در درونش سخن می‌گوید.

داستان در نقطه‌ای اوج می‌گیرد که امیر مقدمات سفر خود را فراهم می‌کند و تصمیم می‌گیرد در گام نخست به تنهایی راهی کانادا شود تا زمینه‌ی مهاجرت خانواده را فراهم سازد. این جدایی، راوی را در برابر استقلال فردی‌اش قرار می‌دهد؛ اکنون او باید به تنهایی مسئولیت فرزندان و اداره‌ی زندگی را بر عهده بگیرد. در این مرحله، راوی درمی‌یابد که «پرواز» واقعی او الزاماً در مهاجرت به کشوری دیگر تحقق نمی‌یابد، بلکه در توانایی‌اش برای رویارویی با ترس‌ها، یافتن صدای مستقل خویش و بازشناخت هویت فردی‌اش نهفته است. رمان با تصویری تأثیرگذار به پایان می‌رسد؛ تصویری از زنی که می‌آموزد با بال‌هایی زخمی نیز پرواز کند و نیروی خود را از جزئیات زندگی روزمره، خاطرات، و توان شگفت‌انگیزش در تحمل و پایداری به دست آورد.

۲. ۳. تکنیک جریان سیال ذهن: تعریف، عناصر، و ویژگی‌ها

۲. ۳. ۱. تعریف

تکنیک «جریان سیال ذهن» یک شیوه‌ی روایی مدرن است که جریان خودانگیخته‌ی افکار، احساسات و ادراکات حسی شخصیت را، بدون نظارت منطقی یا توالی زمانی خطی، و به شکلی شبیه به سیلان پیوسته‌ی یک رودخانه، بازنمایی می‌کند (یوسف، ۲۰۲۵). این اصطلاح در ابتدا در حوزه‌ی روان‌شناسی برای توصیف تداوم جریان آگاهی انسان شکل گرفت، اما بعدها وارد عرصه‌ی ادبیات شد و به یکی از شیوه‌های معتبر روایی تبدیل گردید که از الگوهای روایت‌گری سنتی فراتر رفت (مولودی، ۱۳۹۶).

در تعریف اصطلاحی، این تکنیک به‌عنوان «شیوه‌ای برای بازنمایی جنبه‌های ذهنی شخصیت» شناخته می‌شود؛ یعنی رویکردی روایی که بر آشکارسازی محتوای ذهنی شخصیت تمرکز دارد (شکری، ۲۰۲۱).

این شیوه در بنیان نظری خود بر روان‌شناسی نوین و نظریه‌های روان‌کاوی استوار است که زمینه‌ی شکل‌گیری آن را فراهم کرده‌اند، و با تمایز آن از مونولوگ درونی، به‌عنوان رویکردی فراگیرتر و عمیق‌تر شناخته می‌شود (حری، ۱۳۹۰).

۲. ۳. ۲. مهم‌ترین عناصر

أ. **تک‌گویی درونی (مونولوگ درونی):** تک‌گویی درونی ستون اصلی جریان سیال ذهن است؛ در آن راوی صداهای ذهنی شخصیت‌ها را با ضمیر متکلم، و به‌طور مستقیم ارائه می‌دهد، و میان تک‌گویی مستقیم، تک‌گویی نمادین، حدیث‌النفس و خودگویی تنوع می‌یابد (مولودی، ۱۳۹۶).

ب. **تداعی آزاد افکار:** جهش افکار و خاطرات بدون هیچ ضابطه‌ی منطقی یا زمانی؛ این تداعی از رهگذر تعامل مونتاژ زمانی و مکانی با تداعی آزاد در زمان ذهنی شخصیت آشکار می‌شود (سجادی فر و همکاران، ۱۳۹۹).

ت. **از هم‌گسیختگی زمان و هم‌پوشانی سطوح:** شکستن خطیّت زمانی و آمیزش گذشته با حال و آینده، به‌همراه تدریج سطوح آگاهی شخصیت میان آگاهی کامل، نیمه‌آگاهی و ناخودآگاه (حسینی & سجادی، ۱۳۹۷).

ث. **از هم‌گسیختگی ساختار روایی:** از دست رفتن نظم منطقی در متن، که نشانگر تعارض میان دو حوزه‌ی آگاهی و ناخودآگاه در شخصیت است، و اقتضا می‌کند نظامی زیبایی‌شناختی نوین پدید آید که زمان، مکان، پیرنگ، شخصیت و صدای راوی را با هم سامان دهد (پاینده، ۱۳۹۰).

۲. ۳. ۳. مهم‌ترین ویژگی‌ها

أ. **انقلاب بر ساختار سنتی:** گذر از روایت بیرونی به خودفروشی (استبطان) درونی، دگرگونی ساختار شخصیت و پیرنگ، و رواج آشوب و از هم‌گسیختگی در سفر جست‌وجوی خویشتن (عنبر و فلیح، ۲۰۱۹).

ب. **ژرف‌شدن در نفس انسانی:** فراتر رفتن از سبک‌های رمان‌نویسی سنتی که از بیان آنچه در نفس انسان معاصر می‌گذرد ناتوان بودند، و انتقال از تمرکز بر شخصیت و رشد رویدادهایش به تمرکز بر جزئیات یک لحظه‌ی واحد در آگاهی (روحانی & موحدی، ۱۳۹۶).

ت. **مرجعیت روان‌شناختی و فلسفی:** پذیرش رویکرد روان‌شناختی‌متنی برای آشکار ساختن ناخودآگاه متن بر پایه‌ی نظریه‌های روان‌کاوی، و برخورد با رویدادهای بیرونی به‌مثابه‌ی ابزاری در خدمت خودفروشی آگاهی درونی (العساف، ۲۰۲۰).

ث. **جهان‌شمولی و جابه‌جایی میان فرهنگ‌ها:** تکنیک جریان سیال ذهن از رهگذر ترجمه به ادبیات جهان، از جمله ادبیات عربی و فارسی، راه یافت و سپس در دهه‌های چهل و پنجاه سده‌ی بیستم، دامنه‌ی تأثیر آن به سینما نیز گسترش یافت. (مطر، ۲۰۱۶).

ج. **قابلیت بازخوانی در متون میراثی:** امکان ردیابی نشانه‌ها و مؤلفه‌های این تکنیک حتی در معلّقات جاهلی، بیانگر انعطاف‌پذیری بالای آن و توانایی‌اش در به‌کارگیری در بافت‌ها و زمینه‌های روایی گوناگون است. (عسکری & برمی، ۱۳۹۴).

۲. ۴. مقایسه‌ی تطبیقی تکنیک جریان سیال ذهن در رمان‌های «حبات النفطالین» و «پرنده‌ی من»

۲. ۴. ۱. تک‌گویی درونی و درون‌نگری هویت جسمانی: کشاکش «من» میان «پنهان‌شدن» و «دیدن»

تک‌گویی درونی در رمان «پرنده‌ی من» نخستین آزمایشگاه روان‌شناختی‌ای است که هویت راوی زن در آن شکل می‌گیرد؛ زنی که بی‌نام باقی می‌ماند تا پژواکی از وجود هر زنی باشد که در «منطقه‌ی سایه» زندگی می‌کند. این تحلیل از مفهوم «پنهان‌شدن» آغاز می‌شود؛ مفهومی که در سراسر آگاهی او حضور دارد. او بدن خود را نه به‌مثابه موجودیتی مادی و مستقل، بلکه همچون «تصویری پنهان زیر بالش» می‌بیند. "هنوز هم که هنوز است نتوانسته ام خودم را در حالت درازکش در حالی که سرم زیر بالش پنهان است قبول کنم" (وفی، ۱۳۸۴: ص ۱۲۶). این درون‌نگری نسبت به هویت جسمانی، میل نهفته‌ای به

ناپدیدشدن تا مرز محوشدن را آشکار می‌سازد؛ میلی که حاصل تاریخی طولانی از سرکوب است؛ تاریخی که از «زیرزمین» آغاز شده و به «آشپزخانه» ختم شده است.

راوی در تک‌گویی مستقیم خود وضعیت خویش را با عبارت «خفه شوم» توصیف می‌کند؛ حالتی از خفگی وجودی که جز در قلمرو آگاهی راه‌گیزی برای آن نمی‌یابد. تک‌گویی درونی از «خودی» پرده برمی‌دارد که نوعی «آموزش اجباری» برای ناپدیدشدن را تجربه کرده است؛ او به یاد می‌آورد که چگونه در خانه‌ی خاله محبوب آموخته بود بی‌صدا غذا بخورد و چنان رفتار کند که اثری از خود بر جای نگذارد؛ رفتاری که خود آن را «هنرهای پنهان‌زیستی» می‌نامد. این درون‌نگری نشان می‌دهد که قهرمان خود را موجودی «بی‌خاصیت» می‌پندارد؛ همان‌گونه که پدرش، آقاجان، پس از مرگ به موجودی فاقد ویژگی فردی بدل شده بود. هویت در «پرندگی من» در حقیقت «هویت پنهان‌شدن» است؛ راوی از «من» گذشته‌ی خود احساس شرم می‌کند و آرزو دارد بتواند «مردگان را عوض کند» یا حتی پدر را تغییر دهد تا از بار سنگینی که او را گرفتار «گوژپشتی» روانی ساخته است، رهایی یابد.

تک‌گویی درونی تنها فضایی است که در آن قهرمان اعتراف می‌کند «خفه می‌شود» و در نگاه جامعه‌ای که از او انتظار دارد صرفاً ابزاری برای پاک‌کردن زیرزمین و سایه‌ها باشد، انسانی «بی‌فایده» است. این درون‌نگری عمیق، آشپزخانه را به صحنه‌ی ذوب‌شدن هویت تبدیل می‌کند؛ جایی که واژه‌ها به «مزه‌ی شکلات» بدل می‌شوند تا تلخی واقعیت مسلط را جبران کنند. راوی «پرندگی من» بی‌نام باقی می‌ماند تا غیاب هویتی مستقل را بازتاب دهد. او از خلال درون‌نگری، بدن خویش را به عرصه‌ای برای کشاکش میان «وظیفه» و «میل» تبدیل می‌کند. تک‌گویی درونی از میل پنهانی او به «دیدشدن» پرده برمی‌دارد، اما نه بر اساس خواسته‌های همسرش امیر که پیوسته او را به رفتن و کوچ‌کردن فرا می‌خواند، بلکه بر اساس شرایط و خواسته‌های خودش. جریان سیال ذهن در اینجا هویت جسمانی را تجزیه می‌کند؛ احساس «گوژپشتی» نه انحنایی جسمی، بلکه تجسمی از سنگینی آگاهی نسبت به محدودیت‌های تاریخی خانواده است. " حال گوژپشتی را داشتم که بخاود راز گوژش را بر ملا کند" (همان: ص ۱۶).

بدن در «پرندگی من» «فضایی برای خفگی» است و حواس بر «مزه‌ی تلخ» و صداها‌ی توخالی متمرکز می‌شوند. راوی به جای شنیدن صدای قلب، از «صدای روده‌های خالی» سخن می‌گوید که نمادی از غیاب محبت و حضور گرسنگی وجودی است. ادراک حسی در عکس‌هایی نمود می‌یابد که دست‌ها آن‌ها را میان خود می‌گردانند؛ عکس از تکه‌ای کاغذ به موجودی زنده تبدیل می‌شود که در ذهن راوی می‌خندد، می‌بوسد و دشنام می‌دهد و بدین‌سان جریان سیال ذهن مرزی میان ماده و اندیشه باقی نمی‌گذارد.

در مقابل، تک‌گویی درونی هدی در «حبات النفتالین» خصالتی تهاجمی و بصری پیدا می‌کند. او برای گریز به درون خود پناه نمی‌برد، بلکه برای مواجهه با ویرانی خانه به درون خویش رجوع می‌کند. هدی در ذهن خود تکرار می‌کند "وحدی اری و اری و اری" (ممدوح، ۲۰۰۰: ص ۵۹). «تنها من می‌بینم، می‌بینم و می‌بینم»، و این تکرار تأکیدی بر سلطه‌ی «من» آگاه در جهانی فروپاشیده است. هویت جسمانی هدی در میان بوها، فریادها و آشوب‌ها رشد می‌کند؛ او خود را نه از دل سکوت، بلکه از خلال اعتراض باز می‌شناسد. تک‌گویی درونی لحظه‌های رشد بدنی را ثبت می‌کند؛ او احساس می‌کند «قد می‌کشد، بلندتر می‌شود و بزرگ می‌شود» و در آگاهی خود به «مرغ رخ» بدل می‌گردد که بر فراز خانه‌ها پرواز می‌کند " أطول، نتناول، نکبر. تصیر لنا أجنحة... مثل طير الرخ... ترتفع، ارتفع، أطير" (همان: ص ۹۹). «بلندتر می‌شوم، قد می‌کشیم، بزرگ‌تر می‌شویم. برایمان بال درمی‌آید... مانند مرغ رُخ... بالا می‌رود، بالا می‌روم، پرواز می‌کنم». در حالی که قهرمان فریبا وفی هویت خویش را از زیرزمین و سایه‌ها استخراج می‌کند، هدی آن را از بام، کبوترخانه و بازار به دست می‌آورد.

هویت در «حبات النفتالین» هویت «شاهد» است؛ هویتی که نمی‌خواهد در مسجدی خاموش بخوابد یا در میان بادهای ضرب و تازیانه محو شود. جریان سیال ذهن نزد عالیه ممدوح بدن را به «پروژه‌ای انقلابی» تبدیل می‌کند. هدی در ذهن خود از خویش می‌خواهد که «به خانه لگد بزند» و «بر طلاها و بالش‌ها ادرار کند»؛ کنشی درونی که هدف آن نابودی نمادهایی است که مادرش اقبال را سرکوب کرده‌اند " اطلعي واطلقيها، أصفقي الأبواب وراءك وافتحي نوافذ كل البيوت التي أمامك. تبولي على الوسائد والذهب ... اطلقي صيحتك المكبرة في كل مكان، وارفعي نعش أمك الخاوي على أيامكم القادمة" (همان: ص ۹۹-۱۰۰). «بیرون بیا و آن را فریاد بزن؛ درها را پشت سرت محکم به هم بکوب و پنجره‌های تمام خانه‌های روبه‌رویت را بگشا. بر بالش‌ها و زر و زیور ادرار کن... بانگ بلندت را همه‌جا طنین‌انداز کن و تابوت تهی مادرت را بر دوش روزهای آینده‌تان بگذار». تک‌گویی در اینجا فریادی بلند است، در حالی که در «پرنده‌ی من» بیشتر به زمزمه‌ای خاموش شباهت دارد.

مقایسه‌ی دو رمان نشان می‌دهد که تک‌گویی درونی «زبان پنهان زن» در برابر سرکوب است. در «پرنده‌ی من»، هویت با «غیاب» و پنهان‌زیستی تعریف می‌شود، حال آنکه در «حبات النفتالین»، هویت با «حضور» و توانایی دیدن معنا می‌یابد. قهرمان فریبا وفی از تک‌گویی استفاده می‌کند تا زیر فشار خواسته‌های امیر نابود نشود، و هدی از آن بهره می‌گیرد تا در برابر خشونت پدر شکست نخورد. هر دو شخصیت از درون‌نگری برای افشای دروغ‌های مفاهیم اجتماعی بهره می‌برند؛ راوی «پرنده‌ی من» درمی‌یابد که «خاصیت داشتن» خود نوعی بار سنگین است، و هدی درمی‌یابد که «بخت» چیزی جز توهمی نیست که سنگ را می‌شکند.

جریان سیال ذهن در این دو اثر ثابت می‌کند که «خانه» صرفاً مجموعه‌ای از دیوارها نیست، بلکه حالتی ذهنی است؛ در حالی که قهرمان فریبا وفی زیرزمین را از ارواح پاک می‌کند، هدی حافظه را از تصاویر ویرانی می‌زداید تا همچنان توان دیدن داشته باشد. این عنصر نشان می‌دهد چگونه سکوت بیرونی به هیاهویی درونی و سهمگین تبدیل می‌شود که نقشی وجود زنانه را از نو ترسیم می‌کند و آشپزخانه و حیاط را به کانون‌های کیهانی کشاکش روانی و وجودی بدل می‌سازد؛ کشاکشی که از مرزهای زمان و مکان فراتر می‌رود و به جوهر تجربه‌ی انسانی سرکوب‌شده‌ای می‌رسد که در جست‌وجوی آسمان اختصاصی خویش است.

درون‌نگری در هر دو رمان وسیله‌ای برای «تملک خویشتن» است؛ قهرمان فریبا وفی خویشتن را از راه «چشیدن واژه‌ها همچون شکلات» به دست می‌آورد، و هدی از طریق «دیدن و ثبت ویرانی» به خودآگاهی می‌رسد. این گسترش تک‌گویی نشان می‌دهد که بدن زنانه صرفاً گوشت و استخوان نیست، بلکه حافظه‌ای زنده است؛ راوی «پرنده‌ی من» خشکی چهره‌ی آقاخان را در ذهن خود احساس می‌کند، و هدی در گورستان حس می‌کند که «هوا بر منافذ گوشت تنش می‌وزد». در اینجا، آگاهی است که هویت را می‌سازد؛ همان‌گونه که امیر از راوی می‌خواهد از طریق سفر رشد کند، او با فرورفتن در زیرزمین رشد می‌یابد، و همان‌گونه که جمیل می‌کوشد هدی را سرکوب کند، هدی با پرواز رویایی بر فراز اعظمیه به بلوغ می‌رسد.

۲. ۴. ۲. تداعی آزاد معانی: سیالیت روانی و پیوندهای عصبی حافظه و بوها

تکنیک تداعی آزاد معانی «موتور محرک» دو رمان «حبات النفتالین» و «پرنده‌ی من» به شمار می‌آید؛ تکنیکی که سیالیت روانی روایت را امکان‌پذیر می‌سازد و در آن، مرزهای منطق خطی در برابر پیوندهای حسی فرو می‌ریزند؛ پیوندهایی که دروازه‌های حافظه را ناگهانی و ناخودآگاه می‌گشایند. در «حبات النفتالین»، تداعی معانی ماهیتی آشکارا بویایی و مکانی دارد. بوی نفتالین صرفاً ماده‌ای برای محافظت از لباس‌ها نیست، بلکه «رابطه‌ای عصبی» است که تاریخ کامل خانواده را با خود می‌کشد. هنگامی که هدی بوی بخور یا عطرهای ارزان حمام را استشمام می‌کند، آگاهی او بی‌درنگ به سوی غیبت‌ها، لثه‌های ترش سوق می‌یابد. تداعی در اینجا همچون امواجی پیاپی عمل می‌کند؛ دیدن خاله بهیجه که زیره و زعفران را در آشپزخانه

می‌پاشد، زنجیره‌ای از تداعی‌ها درباره‌ی سیلاب، خمیرکردن و لرزش حوض را در ذهن هدی برمی‌انگیزد "الکل يتوافد علی حمام البيت ... تفوح الروائح، العطور الرخيصة، الأصوات المباحة، المهمة بين الأفواه، النميمة بين اللثات تطلع... وقتت الخالة بهيجة وشمرت عن ساعديها أمام الطنجر، ترش الكمون علی الرز واللحم... وترش الزعفران والدارسين علی المحلبي" (ممدوح، ۲۰۰۰: ص ۹۰). «همه به حمام خانه سرازیر می‌شوند... بوها در فضا می‌پیچد؛ عطرهاى ارزان، صداهاى ناگهانی، زمزمه‌هایی که میان دهان‌ها می‌گردد، غیبت‌هایی که از لابه‌لای لب‌ها بیرون می‌زنند... نوبت خاله بهیجه که می‌رسد، جلوی قابلمه‌ها می‌ایستد و آستین‌هایش را بالا می‌زند؛ زیره را روی پلو و گوشت می‌پاشد... زعفران و دارچین را بر روی مُحَلَبی می‌افشاند». کلمات در اعظمیه به‌صورت منظم بیان نمی‌شوند، بلکه در اثر سرفه‌های مادر بزرگ زکیه — که همانند آونگ ساعت عمل می‌کند — به یکدیگر فراخوانده می‌شوند. جریان سیال ذهن نزد عالیه ممدوح میان امر مادی، مانند بوی صابون و صدای چکش‌های بازار، و امر انتزاعی، همچون آتشی که فلزات را نرم و دل‌ها را می‌سوزاند، پیوند برقرار می‌کند. هدی از صدای فروشندگان به بویی تند و ناشناخته منتقل می‌شود، سپس از آنجا به زمین ناهموار و گل‌آلود می‌رسد. این تداعی آزاد ابزاری است که هدی به وسیله‌ی آن خلأ سکوت تحمیل‌شده از سوی پدر را پُر می‌کند و بغداد را به موجودی زنده بدل می‌سازد که در ذهن او از خلال بوهای آمیخته با اشک و خاطره نفس می‌کشد.

تداعی نزد عالیه ممدوح، میان پاکیزگی و سواس‌گونه‌ی مادر بزرگ و مفاهیمی چون پاکی اخلاقی یا آلودگی سیاسی و اجتماعی رابطه برقرار می‌کند. هنگامی که هدی بوی نفتالین را حس می‌کند، تنها لباس‌ها را به یاد نمی‌آورد، بلکه تلاش‌های نومیدانه‌ی زنان را برای حفظ زمان از فرسودگی و زوال نیز به خاطر می‌آورد. جریان سیال ذهن به نر می از تماشای مادر بزرگ که حیاط را می‌شوید، به تصور محمود که در کوچه‌های اعظمیه می‌دود، منتقل می‌شود. پیوندهای ذهنی هدی، پیوندهایی عاطفی‌اند که اشیای بی‌جان را به موجوداتی زنده تبدیل می‌کنند که بر کف خانه می‌خزند. تحلیل ژرف‌تر این عنصر نشان می‌دهد که تداعی آزاد معانی در حقیقت «زبان جایگزین آگاهی» است؛ زبانی که زمانی سخن می‌گوید که واژه‌ها از بیان رنج ناتوان می‌شوند. در هر دو رمان، تداعی به شخصیت زن اجازه می‌دهد که همه‌ی زمان‌ها را در ذهن محصور خود تصاحب کند؛ او هر چند در مکان محدود شده است — در آشپزخانه یا حیاط خانه — اما آگاهی‌اش جهانگردی بی‌قرار است که بی‌وقفه میان شهرها، خاطره‌ها و کابوس‌ها سفر می‌کند. این کوچ ذهنی، جبرانی روان‌شناختی برای سفر جسمانی‌ای است که دیگران بر او تحمیل می‌کنند. تداعی معانی همان تکنیکی است که به خواننده می‌فهماند محاصره‌ی واقعی، زنجیره‌ی بی‌پایان اندیشه‌هایی است که شخصیت را به گذشته‌ای که نمی‌خواهد بگذرد و آینده‌ای که تهدید به تکرار همان تراژدی‌ها می‌کند، پیوند می‌زند.

در مقابل، در «پرندۀ من»، تداعی معانی ماهیتی روان‌شناختی و زبانی پیدا می‌کند و میان «امر روزمره و پیش‌پافتاده» و «سرنوشت وجودی» پلی برقرار می‌سازد. واژه‌ی «رفتن» در ذهن راوی تنها یک فعل نیست، بلکه محرکی عصبی است که زنجیره‌ای از تداعی‌ها درباره‌ی نیاز به هوا و «بال‌های معیوب» را فعال می‌کند. قهرمان داستان در حالی که با امیر در اتاق نشیمن گفت‌وگو می‌کند، ذهنش به مرگ آقاجان و عکس‌هایی که میان دست‌ها می‌چرخند، کشیده می‌شود. تداعی در اینجا میان «خنده‌ی نحیف» و «فقدان» رابطه برقرار می‌کند؛ زیرا او به روشنی درمی‌یابد که «جایگزین کردن مردگان» ناممکن است. "باور نمی‌کند از اعتراف صادقانه‌اش چنین استفاده بی‌شرمانه‌ای بکنم. نمی‌داند که حاضرم صد بار پدر چهارشانه و آراسته‌ام را با پدر ژولیده‌اش عوض کنم. اگرچه دیگر دیر شده است. نمی‌شود مرده‌ها را با هم عوض کرد" (وفی، ۱۳۸۴: ص ۴۹).

جریان سیال ذهن در رمان فریبا وفی همچون شبکه‌ای از حسگرها عمل می‌کند؛ هنگامی که شخصیت به گیاهخواری یا انتخابات آزاد می‌اندیشد، ذهنش به جست‌وجوی ویژگی گمشده‌ی خویش کشیده می‌شود. پیوندهای ذهنی او، پیوندهایی مبتنی بر ترس‌اند؛ هر صدا یا بویی در آشپزخانه، احساس خفگی را در او زنده می‌کند. تداعی از پرسش‌های امیر آغاز می‌شود و به خاطرات آموزش سکوت در خانه‌ی خاله محبوب می‌رسد؛ جایی که شخصیت درمی‌یابد خاموشی کنونی‌اش حاصل گذشته‌ای

فرسوده و زخم‌خورده است. جریان سیال ذهن، نعنای یا صدای روده‌ها را به نقطه‌ی عزیمت سفرهای ذهنی تبدیل می‌کند؛ سفرهایی که هدفشان گشودن رمز و راز ناتوانی و درماندگی است.

این تداعی در هولناک‌ترین شکل روان‌شناختی خود، زمانی پدیدار می‌شود که احساسات جسمانی با خاطرات سرکوب پیوند می‌خورند. در لحظه‌ای که شخصیت زیر فشار همسرش قرار می‌گیرد، احساس «خیس‌شدن» که با ضربه‌ای روحی در کودکی گره خورده است، در ذهن او زنده می‌شود "شب قبلش جیم را خیس کرده بودم... از عمو قدیر و چشمک‌هایش وحشت داشتم" (همان: ص ۵۴). در اینجا، جریان سیال ذهن از ناتوانی جسمانی، یعنی «شب‌ادراری»، به سوی وحشت روانی ناشی از نگاه‌های عمو قدیر حرکت می‌کند. این تداعی آزاد نشان می‌دهد که آگاهی همچون شبکه‌ای از حسگرها عمل می‌کند که نشانه‌های درد تاریخی را دریافت کرده و در جزئیات زندگی روزمره باز می‌کارد. تداعی معانی خانه‌ی کنونی را تنها پوسته‌ای می‌داند که در زیر آن، لایه‌هایی از خانه‌های قدیمی، ارواح و ترس‌های فراموش‌نشده پنهان شده‌اند. آگاهی هر بار که احساس تهدید می‌کند، آن ضربه‌ی روحی را دوباره زندگی می‌کند و از این رهگذر، زمان در رمان صورتی دایره‌ای و تکرار شونده پیدا می‌کند. تداعی آزاد معانی همان سیالیت روانی است که به قهرمان اجازه می‌دهد در یک لحظه در تبریز، تهران و کانادا حضور داشته باشد و دیوارهای آشپزخانه‌ای را که جسمش را زندانی کرده‌اند، در هم بشکند.

۲. ۴. ۳. آگاهی جمعی و آگاهی فردی: گداختگی خویشتن در «حیات»، «شهر» و «خانواده»

در هم‌تنیدگی آگاهی فردی و جمعی در دو رمان «حبات النفطالین» و «پرندۀ من» بازتاب‌دهنده‌ی کشاکشی دراماتیک و روان‌شناختی میان «میل به سرکشی فردی» و «سنگینی حافظه‌ی جمعی» است؛ حافظه‌ای که عرف‌های اجتماعی، سنت‌های فرسوده، جنگ‌ها و فقر آن را بر فرد تحمیل می‌کنند. در «حبات النفطالین»، هدی نه به‌عنوان کودکی معمولی، بلکه به‌مثابه «آرشیو زنده» آگاهی جمعی محله‌ی اعظمیه با همه‌ی جزئیات و تناقض‌هایش جلوه می‌کند. آگاهی فردی او آینه‌ای شفاف است که زندگی زنانی را باز می‌تاباند که حیات خانه از حضورشان لبریز است. جریان سیال ذهن با دقتی شگفت‌انگیز نشان می‌دهد که هدی چگونه در «آگاهی عمومی» محله حل می‌شود؛ او غیبت‌ها را به خاطر می‌سپارد، بوی ارزان عطرها و صابون‌ها را در حمام استشمام می‌کند و آه‌هایی را که گردن را می‌شکافند از زنان محله می‌شنود؛ زنانی که زندگی‌شان در انتظار و سرکوب سپری می‌شود.

آگاهی جمعی نزد عالیه ممدوح، آگاهی‌ای عمیقاً ملی و سیاسی است؛ فریادهای اقبال با نام رهبران سیاسی همچون «عبدالناصر» و «نوری سعید» و شعارهای تظاهرات خیابانی بغداد در هم می‌آمیزد "أقف وحدي قليلاً فوق (الجسر العتيق)... أسمع صوت : الانكليز ، ونوري السعيد ، المظاهرات ، وإطلاق الرصاص . أجساد تستلقي على الجسر وأخرى تفر إلى النهر ... صراخ ، أصوات ... وجوه ، قامات ، ملابس ، سراويل ، عباءات فينات حمراء" (ممدوح، ۲۰۰۰: ص ۸۲). «کمی تنها بر فراز «پل کهنه» می‌ایستم... صدای : انگلیسی‌ها، نوری السعید، تظاهرات و شلیک گلوله‌ها را می‌شنوم. پیکرهایی بر روی پل افتاده‌اند و دیگران به سوی رودخانه می‌گریزند... فریادهای، صداها... چهره‌ها، قامات‌ها، لباس‌ها، شلوارها، عباها و فینه‌های سرخ». هدی در ذهن خود تنها زندگی نمی‌کند، بلکه صداها «رسمیه»، «بهیجه»، «زکیه» و «ام ستوری» را نیز با خود حمل می‌کند. در لحظه‌های تظاهرات و شنیدن صدای رادیوهای عربی، آگاهی فردی او رنگ می‌بازد و به آگاهی جمعی تبدیل می‌شود؛ آگاهی‌ای که «آتش دکان‌ها» را نمادی از سوختن وطن می‌بیند. هدی «آگاهی شاهد» را نمایندگی می‌کند؛ آگاهی‌ای که با قرار دادن «حبات نفتالین» بر حافظه‌ی جمعی، می‌کوشد آن را از گزند فراموشی و از «جنون جمیل» حفظ کند. این امتزاج در صحنه‌ی بازار، به‌ویژه در صفحه‌ی ۸۵ رمان، آشکارتر می‌شود؛ جایی که «زبان‌ها بر هر چیز هجوم می‌آورند» و «مردان به عباها

خیره می‌شوند». در نتیجه، آگاهی هدی ماهیتی جامعه‌شناختی پیدا می‌کند و ساختار جامعه عراقی را از درون، از خلال ثبت همه‌ها، شایعات و نگاه‌هایی که فریده را در کوچه‌های اعظمیه دنبال می‌کنند، واکاوی می‌نماید.

آگاهی جمعی در «حبات النفطالین» سیمایی حماسی و ملی دارد که از مرزهای خانه فراتر می‌رود. هدی تنها در جهان ذهنی خود زندگی نمی‌کند، بلکه صداهای اعظمیه با تمام تضادهای سیاسی و اجتماعی‌اش در او سکونت دارند. این آگاهی، آگاهی «محل» ای است که همچون پیکری واحد در برابر اقتدار سیاسی می‌ایستد. جریان سیال ذهن در آثار عالییه ممدوح نشان می‌دهد که چگونه تفاوت‌های فردی در لحظه‌های انقلاب یا سوگواری‌های بزرگ رنگ می‌بازند؛ در حالی که مادر بزرگ دعا می‌خواند، «ام ستوری» برای تظاهرکنندگان آب فراهم می‌کند. آگاهی فردی هدی پاسدار حافظه‌ی جمعی است؛ او جزئیاتی را ثبت می‌کند که تاریخ رسمی از یاد برده است و بدین ترتیب، «حیات بغدادی» را به آرشیوی حسی و زنده برای وطن تبدیل می‌کند. پیوند فرد با جمع از طریق بوها و حواس مشترک، همچون بوی بخور، نفتالین و آب رودخانه، تحقق می‌یابد و همین امر آگاهی فردی هدی را به نگهبان حافظه‌ی جمعی در برابر «ویرانی تازه» بدل می‌سازد.

در مقابل، در «پرندۀ من»، آگاهی جمعی ماهیتی اجتماعی و طبقاتی، اما بسته‌تر و تلخ‌تر دارد و بازتاب‌دهنده‌ی تنگنای افق در محیط محافظه‌کار خانوادگی تهران است. قهرمان داستان، ناخواسته در آگاهی «زنان شکست‌خورده» خانواده‌ی بزرگ خود حل می‌شود. او مادرش را می‌بیند که با وسواس خانه را از «ارواح و سایه‌ها» پاک می‌کند و درمی‌یابد که این رفتار کنشی جمعی است که همه‌ی زنان خانواده برای دور کردن نحوست تاریخی و گریز از سرنوشت‌های ناگوار انجام می‌دهند. "مامان آرام آرام خانه را از سایه‌ها پاک کرد. از ارواح پاک کرد. از شریک و مهمان و ویتامین و تمام غریبه‌ها هم" (وفی، ۱۳۸۴: ص ۶۲). آگاهی جمعی در صحنه‌ی پارکینگ ساختمان نیز آشکار می‌شود؛ جایی که همسایگان، مالکان و مستأجران در لحظه‌ای پرتنش گرد هم می‌آیند و درباره‌ی هویت، مالکیت و حقوق همسایگی پرسش می‌کنند. جریان سیال ذهن نشان می‌دهد که قهرمان در برابر «جمع» احساس سردرگمی می‌کند؛ او منتظر نوبت خود می‌ماند تا هویتش را تعریف کند و حضورش را در برابر مدیر مستبد ساختمان اثبات نماید. آگاهی در اینجا، آگاهی «پوشیدگی و پنهان‌زیستی» است؛ راوی با تلخی درمی‌یابد که فرد نمی‌تواند خود را از تاریخ سنگین خانواده جدا کند؛ تاریخی که در شخصیت «آقاجان» تجسم یافته است، مردی که در زمان حیات «بی‌اهمیت» بود، اما تنها پس از ناپدید شدن و مرگ، «عزیز» و ارزشمند شد. گداختگی فرد در جمع نزد فریبا وفی، گداختگی «قربانی در گله» است؛ راوی سکوت اختیار می‌کند، زیرا جمع این سکوت را شرط‌پذیرش اجتماعی و پرهیز از رسوایی می‌داند. آگاهی فردی با تردید و کمرویی می‌کوشد از طریق گیاه‌خواری، کتاب‌خواندن یا نامه‌های آذر سر به عصیان بردارد، اما آگاهی جمعی، که در سکوت مادر و خواسته‌های همسرش امیر متجلی شده، او را همواره به گوشه‌ی تاریک آشپزخانه بازمی‌گرداند.

قهرمان «پرندۀ من» خود را پژواکی کمرنگ از نسل بزرگی از زنان ایرانی می‌بیند که در «منطقه‌ی خاکستری» میان سنت ریشه‌دار و مدرنیته‌ی سطحی زندگی می‌کنند. آگاهی فردی او داستان‌های دیگران را جذب می‌کند و آن‌ها را به بخشی جدایی‌ناپذیر از تجربه‌ی روانی خویش تبدیل می‌سازد. سرگذشت آقاجان و گم‌شدن رازآلود او صرفاً رویدادی گذرا نیست، بلکه ابزاری روان‌شناختی است که جریان سیال ذهن از طریق آن نشان می‌دهد چگونه «غیبت» به تنها راه دستیابی به ارزش و توجه در جامعه‌ای بدل می‌شود که زندگان را به حاشیه می‌راند و اراده‌ی آنان را در هم می‌شکند "اولین بار که گم شد... آقاجان چند روزی عزیز شد. داستان گم شدنش را برای همه تعریف کردیم" (همان: ص ۳۱). این تحلیل ذهنی عمیق، بازتاب‌دهنده‌ی آگاهی جمعی نسبت به تلخی حاشیه‌نشینی و فرودستی، به‌ویژه در مورد زنان، در فضایی مردسالارانه است.

راوی سیمای خود را در دخترش «شادی» می‌بیند و از آن بیم دارد که آینده‌ی او تنها تکرار رنجبار گذشته‌ی خودش باشد؛ این هراس، نقطه‌ی اوج در هم‌آمیختگی آگاهی فردی و جمعی است. جریان سیال ذهن با مهارتی خاص میان «آشپزخانه‌ی امروز» در تهران و «خانه‌های تاریک و قدیمی» تبریز پیوند برقرار می‌کند تا نشان دهد رنج زنانه رسته‌ای ممتد و سیاه است که نسل‌های

مختلف زنان خانواده را به هم متصل می‌سازد. آگاهی در اینجا از مرز «من» زندانی‌شده فراتر می‌رود و به بیان «ما»ی جمعی می‌پردازد؛ «مایی» که از نگاه‌های قدرت، تجسم‌یافته در شخصیت «عمو قدیر»، هراس دارد. از این منظر، آگاهی جمعی در رمان فریبا وفی مطالعه‌ای ژرف در روان‌شناسی تعلق اجباری و احساس بیگانگی در درون وطن است؛ در حالی که هدی در «حبات النفتالین» هویت و صدای خود را در خیابان و در میان تظاهرکنندگان می‌یابد، قهرمان فریبا وفی هویت و صدای خویش را در ازدحام آشپزخانه و زیر فشار مطالبات بی‌پایان خانواده از دست می‌دهد.

۲. ۴. ۴. گذشته‌نما (فلاش‌بک) و از هم‌گسیختگی زمان: کشاکش حافظه با «اکنون» و «گورستان رویاها»

تکنیک از هم‌گسیختگی زمان در دو رمان «پرنده‌ی من» و «حبات النفتالین» بر این اصل استوار است که «گذشته» تنها اکنون ممکن و مسلط باشد؛ امری که توالی منطقی و تقویمی رویدادها را به سود «منطق روان‌شناختی سیال» که خط‌های مستقیم و ساعت‌های ثابت را به رسمیت نمی‌شناسد، به‌طور کامل از میان می‌برد. در رمان «پرنده‌ی من» اثر فریبا وفی، فلاش‌بک (بازگشت به گذشته) به ابزاری تلخ برای «اعتراف صادقانه» تبدیل می‌شود که خویش را در برابر آینه‌ی آگاهی برهنه می‌سازد. راوی با تلخی و زخمی کهنه، صحنه‌ی حضور پدرش در مدرسه را به یاد می‌آورد "یادت هست می‌گفتی وقتی آقات به مدرسه می‌آمد از خجالت آب می‌شدی" (وفی، ۱۳۸۴: ص ۴۹). این بازگشت، زمان حال را به‌کلی متلاشی می‌کند؛ زیرا در حالی که او به‌گونه‌ای مکانیکی با همسرش «امیر» سخن می‌گوید، در اعماق ذهن خویش همچنان «شرم کهنه» از پدر ژولیده‌ای را زندگی می‌کند که در او احساس حقارت برمی‌انگیزد.

زمان در «پرنده‌ی من» زمانی «موریانه‌خورده» و فرسوده، همچون چوب‌های کهنه، است؛ لحظه‌ی «مرگ آقاجان» که سال‌ها پیش رخ داده، با لحظه‌ی کنونی «تمیز کردن زیرزمین» چنان در هم تنیده شده است که جداسازی آن‌ها ناممکن می‌نماید. راوی دچار نوعی «دوگانگی زمانی» بیمارگونه است؛ او به‌روشنی درمی‌یابد که نمی‌توان «مردگان را جایگزین کرد» و یا گناهان گذشته را از میان برد، و همین آگاهی تمامی توهم‌های او را درباره‌ی تغییر زندگی از طریق سفر موعود فرو می‌ریزد. جریان سیال ذهن نشان می‌دهد که گذشته «زندان واقعی» و دیوارهای حقیقی زندگی اوست "من می‌ترسیدم از تاریکی، از زیر زمین، از سایه‌ها، از عمو قدیر و حتی از مامان و خاله محبوب هم... یک روز مجبور شدم از خودم بپرسم کی هستم. با این گم‌گشتگی بزرگ شدم" (همان: ص ۴۶).

از هم‌گسیختگی زمان در این رمان در خدمت اندیشه‌ی «ایستایی وجودی» قرار می‌گیرد؛ راوی احساس می‌کند هرگز از «زیرزمین تاریک کودکی» خود بیرون نیامده و «رفتن»ی که امیر با اصرار از آن سخن می‌گوید، صرفاً توهمی زمانی است که حقیقت خفگی را تغییر نمی‌دهد. حافظه در رمان فریبا وفی به «زنجیرهایی سنگین» بدل می‌شود که مانع پرواز پرنده و حتی مانع تکان خوردن بال‌های اوست؛ هر بار که آگاهی می‌کوشد به سوی آینده‌ای ناشناخته جهش کند، گذشته‌نما او را با خشونت به «چاه عمیق گذشته» باز می‌گرداند؛ گذشته‌ای انباشته از ناکامی‌ها و بوهای کهنه‌ای که در زیرزمین باقی مانده‌اند و از رفتن سر باز می‌زنند. از هم‌گسیختگی زمان همچنین سبب می‌شود که «عکس‌ها» به ابزارهای شیطانی زمان تبدیل شوند؛ ابزارهایی که بار دیگر «خنده‌های نحیف» را بازتولید می‌کنند و نشان می‌دهند که زمان در این رمان، «زمان فقدان انباشتی» و پایدار است.

حافظه در «پرنده‌ی من» صرفاً بازخوانی منفعل رویدادهای پایان‌یافته نیست، بلکه نیرویی فعال و ویرانگر است که به متن اکنون هجوم می‌آورد و نوعی «محاکمه‌ی ذهنی» بی‌رحمانه را بر آن تحمیل می‌کند. فلاش‌بک‌ها به صورت صحنه‌هایی مستقل ظاهر نمی‌شوند، بلکه بخشی جدایی‌ناپذیر از آگاهی لحظه‌ای راوی‌اند؛ او در وضعیت «سیالیت زمانی» به سر می‌برد: در حالی که با همسرش درباره‌ی مهاجرت سخن می‌گوید، نیمی از ذهنش همچنان در فضای مدرسه، بیست سال پیش، گرفتار همان شرم دیرینه است. حافظه ابزاری می‌شود تا او دریابد چرا اکنون خاموش است، و با شگفتی کشف می‌کند که این سکوت از سال‌ها

پیش، در نتیجه‌ی شرم از اقتدار پدر و سنت‌های پدرسالارانه‌ای که شخصیتش را در نطفه سرکوب کرده‌اند، آغاز شده است. بدین‌ترتیب، حال به پژواکی از گذشته تبدیل می‌شود و هیچ چیز تازه‌ای در زیر خورشید باقی نمی‌ماند، مگر تکرار الگوهای سرکوب، ترس و گریز به درون خویش.

در مقابل، در «حبات النفتالین» اثر عالیه ممدوح، از هم‌گسیختگی زمان با نگرشی حماسی، پریشان و در عین حال تاریخی به مکان و به تجربه‌ی فقدان خانوادگی و ملی گره خورده است. بازگشت به گذشته خواننده را در سفری پیوسته از «حیات خانه» به «گورستان» و از آنجا به «بام بلند» می‌برد؛ سفری که در جریان زبانی و عاطفی آن، هیچ توقف و آرامشی وجود ندارد. هدی تصویر مادرش «اقبال» را در لحظه‌های اندک شادی و رقص به یاد می‌آورد و هم‌زمان او را با اقبال کنونی مقایسه می‌کند؛ زنی که با دندان‌هایش سکوت خانه را می‌درد و با سرکشی‌ای که ارکان خانه را به لرزه درمی‌آورد، در برابر پدر می‌ایستد و فریاد می‌زند: "اليوم رأسي أمام رأسه" (ممدوح، ۲۰۰۰: ص ۵۹). «امروز من و او شاخ‌به‌شاخ خواهیم شد».

زمان در «حبات النفتالین» زمانی «دایره‌وار»، «مقدس» و در عین حال تاریخی است؛ زمانی که با مهارتی خاص، «سرفه‌های مادر بزرگ زکیه» - که نقش آونگ زیستی خانه را ایفا می‌کند - با رخدادهای بزرگی چون «مرگ پادشاه» و «طغیان دجله» پیوند می‌خورد. هدی از طریق حافظه‌ای شدیداً حسی زمان را در هم می‌شکند؛ زیرا بوی نفتالین می‌تواند لحظه‌ای از دست‌رفته را با تمام جزئیات و دردهایش دوباره بیافریند. در صحنه‌ی گورستان، زمان بازی کودکان با عادل با زمان شیون جمعی برای مردگان درمی‌آمیزد؛ ترس از تاریکی و خنده زیر درخت کنار، در کنار هم قرار می‌گیرند. از هم‌گسیختگی زمان به‌روشنی در صحنه «بامی که به نوسان درمی‌آید» آشکار می‌شود؛ جایی که زمان افسونگر کودکی با آگاهی تلخ بزرگسالی در هم می‌آمیزد؛ آگاهی‌ای که درمی‌یابد «آسمان به یک قیراط فروکاسته است» و افق پیش روی رویاهای آنان به‌کلی بسته شده است "السطح ترتج مرة واحدة... ولم يبق أمامي إلا قيراط من هذه السماء. أما الأرض فقد كانت نوعاً آخر من الحمى والسعال" (همان: ص ۹۴). «بام یک‌بار به نوسان درآمد... و از آن آسمان، جز قیراطی برایم باقی نمانده بود. اما زمین، گونه‌ای دیگر از تب و سرفه بود».

حافظه در «حبات النفتالین» نوعی «کنش انقلابی» و یگانه شکل ممکن مقاومت در برابر فراموشی و نابودی است. فلاش‌بک‌ها در آثار عالیه ممدوح به صورت «تابلوهای حسی» رنگارنگ و پرهیاهو ظاهر می‌شوند که بغداد دهه‌ی پنجاه را با همه‌ی جزئیاتش، از کوچه‌های اعظمیه تا رود دجله، دوباره زنده می‌کنند. هدی کودکی خود را نه به منزله‌ی زمانی سپری‌شده و بسته، بلکه همچون زمانی زنده و تپنده تجربه می‌کند که هنوز در منافذ پوستش جاری است و در بوی لباس‌های انباشته‌ش سکونت دارد. حافظه در این رمان دژی استوار است که او در برابر زشتی و واقعیت و شکست‌هایش به آن پناه می‌برد؛ یادآوری محمود و مادرش نوری، تلاشی نومیدانه برای بازپس‌گیری زیبایی‌های از دست‌رفته از طریق جریان سیال ذهن است.

مقایسه‌ی این دو اثر نشان می‌دهد که حافظه در «پرندۀ من» باری سنگین است که حرکت قهرمان را به سوی دگرگونی ناممکن می‌سازد، در حالی که در «حبات النفتالین» به هویتی ریشه‌دار بدل می‌شود که از قهرمان در برابر گم‌شدن در هزارتوی تبعید و بیگانگی محافظت می‌کند. در هر دو اثر، جریان سیال ذهن فضایی جادویی می‌آفریند که در آن گذشته و حال در کشاکشی وجودی و بی‌پایان با یکدیگر روبه‌رو می‌شوند و زمان از توالی مکانیکی ساعت‌ها به «تراکم عاطفی» تبدیل می‌شود که مرزهای موهوم میان «اینجا» و «آنجا» و میان «اکنون» و «دیروز» را از میان برمی‌دارد.

۲. ۴. ۵. ادراک حسی و نمادین: زبان «روده‌ها» و «حبات النفتالین» به‌مثابه دروازه‌هایی به سوی آگاهی وجودی

ادراک حسی در دو رمان «حبات النفتالین» و «پرندۀ من» به منزله‌ی «زبان مادری» و جایگزین آگاهی عمل می‌کند؛ به گونه‌ای که محرک‌های صرفاً مادی به نمادهای بزرگ وجودی تبدیل می‌شوند و ناتوانی واژگان رسمی و زبان منطقی را در بیان

سنگینی ستم به‌طور کامل جبران می‌کنند. در رمان «حبات النفطالین»، حواس «عنصر مسلط» و نیروی محرک اصلی روایت روان‌شناختی‌اند. هدی جهان خود را عمدتاً از طریق حس بویایی درک می‌کند، می‌فهمد و با آن تعامل دارد؛ بوی نفتالین، بخور، صابون، عطرهای ارزان آمیخته با عرق، و ترشی نفس بدبو. هر بو در رمان نمادی فشرده از وضعیتی روانی است؛ نفتالین نماد «مومیایی‌کردن» و حفظ حافظه از فرسایش است و «ترشی نفس» نماد کینه‌ی نهفته و غیبت‌های سیاهی است که زنان میان «لثه‌های» بیمار خود رد و بدل می‌کنند. ادراک شنیداری نیز حضوری چشمگیر دارد؛ «سرفه‌های مادر بزرگ زکیه» صرفاً نشانه بیماری نیست، بلکه «آونگ ساعتی» تقدیری است که ریتم مرگ، انتظار و ملال خانه را تنظیم می‌کند. ادراک بصری در صحنه‌ی بازار، با دقتی میکروسکوپی «آتش دکان‌های هراسان»، گوشت ورزیده‌ی مردان خشن و چادرهای سیاهی را ثبت می‌کند که ناگهان بر «بدن‌های پهن‌آور» و محبوس گشوده می‌شوند "النار تلین المعادن وتحرق القلوب. وعضلات الرجال تنافس عضلات المعادن... کل لحظة كانت نافورة من النار تطلع من بين فتحات الدكاكين. نار خائفة تنشر لهباً وغيماً أسود ورائحة نفاذة. لا أدري بماذا تذكرني!" (ممدوح، ۲۰۰۰: ص ۸۵). «آتش فلزات را نرم می‌کند و دل‌ها را می‌سوزاند. عضلات مردان با عضلات فلزات به رقابت برمی‌خیزند... هر لحظه، فواره‌ای از آتش از میان دهانه‌های دکان‌ها سر برمی‌آورد؛ آتشی هراسان که شعله، ابری سیاه و بویی تند و نافذ را در فضا می‌پراکند. نمی‌دانم مرا به یاد چه چیزی می‌اندازد!». حواس نزد عالی‌به‌مدوح هم‌زمان ابزار «شناخت» و «رهای» هستند؛ هدی احساس می‌کند که هوا بر منافذ گوشت تنش می‌وزد و با مهارتی خاص توصیف می‌کند که چگونه «زبان‌ها بر هر چیزی یورش می‌برند» تا آن را در بازار پریهاو بدرند. نمادپردازی حسی در تبدیل شخصیت‌ها به «پرنده‌گانی لرزان و سبک‌بال» در آگاهی هدی به اوج می‌رسد؛ جایی که ادراک حسی ناب به «چشم‌اندازی رؤیایی» بدل می‌شود و قید جاذبه و فضای تنگ را می‌شکند و ناله‌هایی که گردن را می‌شکافند به سمفونی اعتراضی خاموشی علیه «ویرانی تازه» تبدیل می‌شوند که هستی همگان را تهدید می‌کند.

در «حبات النفطالین»، این حواس‌اند که پیش از درک عقل کودکانه‌ی هدی، حقیقت تلخ را به او خبر می‌دهند؛ او «بوی مرگ» را احساس می‌کند، و «سردی کاشی‌ها» را زیر پای زنانی حس می‌کند که از جهنم خانه‌هایشان می‌گریزند. ادراک حسی در اینجا همانند «راداری روان‌شناختی» عمل می‌کند که ارتعاشات درد و سرکشی را در محله‌ی اعظمیه دریافت می‌کند؛ هدی فقط واژه‌ها را نمی‌شنود، بلکه «همهمه»های حمام را نیز می‌شنود و دلالت‌های طبقاتی و جنسی آن‌ها را درمی‌یابد. نمادپردازی حسی در «صابون هل» و «دانه‌های سفید نفتالین» متجلی می‌شود که همچون «تخم‌رغ‌های کوچک» رازهای خانواده را از نابودی حفظ می‌کنند. ادراک حسی در رمان عالی‌به‌مدوح، ادراکی «اشتراکی» است؛ بو تنها به هدی تعلق ندارد، بلکه همه‌ی زنان حیاط در آن سهیم‌اند و همین امر حس را به پیوندی اجتماعی و روانی میان زنان ستمدیده تبدیل می‌کند. حواس‌اند که جریان سیال ذهن را «ملموس» و «مرئی» می‌سازند؛ خواننده بوی زعفران را استشمام می‌کند، صدای چکش‌ها را می‌شنود و گرمای تنور را احساس می‌کند و بدین‌سان متن از مجموعه‌ای واژگان چاپی به تجربه‌ای حسی و فراگیر بدل می‌شود.

در مقابل، در «پرنده‌ی من»، ادراک حسی با «تنگنا» و «نمادپردازی میکروسکوپی» همراه است که به‌دقت فروپاشی و محوشدن خویشتن را باز می‌تاباند. قهرمان داستان بدن خود را نه چون توده‌ای زنده، بلکه همچون «فضایی برای خفگی دائمی» تجربه می‌کند. حواس در اینجا وسواس‌گونه بر «مزه» و «شنوایی درونی» متمرکزند؛ واژه در دهان او همچون «شکلاتی» است که با شیرینی ناگهانی خود دهان را پر می‌کند و نمادی از میل نومیدانه‌ی او به «بلعیدن» حقیقت و در اختیار گرفتن آن، به جای بر زبان آوردن و رویارویی با پیامدهایش، به شمار می‌آید. ادراک شنیداری به شکلی تراژیک در «صدای روده‌های خالی» نمود می‌یابد که نمادی آشکار از گرسنگی مزمن عاطفی و فقر وجودی عمیقی است که او در سکوت و در کنار همسرش امیر تحمل می‌کند. "و این صدایی که می‌شنوی صدای قلب عاشقش نیست کمی پایین‌تر با اجازه‌ات صدای روده‌های خالی‌اش است" (وفی، ۱۳۸۴: ص ۱۱۲). قهرمان داستان جهان بیرون را از خلال «همهمه‌ای» مبهم درمی‌یابد؛ همهمه‌ی باران که با ضرب‌آهنگ دفی

دوردست در آمیخته است و فضایی کابوس‌وار و آکنده از هذیان ساکن می‌آفریند و او را به‌کلی از هیاهوی فرساینده‌ی آشپزخانه جدا می‌کند. نمادپردازی حسی در «پرنده‌ی من» در مفهوم «گوژپشتی» متبلور می‌شود؛ ادراکی حسی و تحریف‌شده از دغدغه‌های انباشته که پشت را خم می‌کند و احساس شرم دائمی را در برابر نگاه‌های موشکافانه‌ی امیر برمی‌انگیزد. حواس در رمان فریبا وفی هوشمندانه فراتر از ماده‌ی خاموش را درمی‌یابند؛ دیوارها دور و نزدیک می‌شوند و آگاهی با دشواری از قید صندلی رها می‌شود. ادراک بصری با وسواس بر عکس‌های خانوادگی متمرکز است که دست‌های لرزان آن‌ها را دست‌به‌دست می‌کنند؛ عکس از کاغذی مرده به «موجودی زنده» تبدیل می‌شود که در ذهن قهرمان می‌خندد، می‌بوسد و دشنام می‌دهد و این امر نیاز بیمارگونه‌ی او را به ارتباط با «مردگان» به‌عنوان جایگزینی برای «زندگان» خاموش، دورافتاده یا سنگدل آشکار می‌سازد.

مقایسه‌ی عمیق این دو اثر نشان می‌دهد که ادراک حسی در هر دو رمان «دروازه‌ای جادویی» است که جریان سیال و خروشان آگاهی از طریق آن جاری می‌شود؛ جایی که محرک‌های فیزیکی ظاهراً بی‌اهمیت به نمادهایی بدل می‌شوند که پرسش‌های بزرگ فلسفی و وجودی را برمی‌انگیزند. در «حبات النفتالین»، حواس ابزار «تملک وطن» و مکان‌اند؛ هدی طغیان دجله و ضربات چکش‌ها در بازار مسگرها را درمی‌یابد تا حضور پرنس خورش را در حافظه‌ی جمعی تثبیت کند. در حالی که در «پرنده‌ی من»، حواس ابزار «گریز از واقعیت» و نفی خویشستن هستند؛ قهرمان داستان مزه‌ی واژه و صدای دف را احساس می‌کند تا جهانی موازی برای خود بسازد که او را از خشونت اکنون محافظت کند. آگاهی حسی است که جریان سیال ذهن را واقع‌گرایانه و دور از انتزاع صرف می‌کند؛ قهرمان فریبا وفی آزادی را نه چون مفهومی فلسفی، بلکه از خلال بوهای ناشناخته‌ای که از نامه‌های دوست مهاجرش «آذر» برمی‌خیزد، تجربه می‌کند. هدی نیز در اعظمیه سرکوب را نه به‌مثابه اندیشه‌ای سیاسی، بلکه از خلال «فش‌فش شوهر» و «بوی سنگین سکوت» پس از مرگ اقبال درمی‌یابد. ادراک حسی در هر دو اثر نشان می‌دهد که بدن راداری حساس است که پیش از ترجمه‌ی درد و ترس به اندیشه، ارتعاشات آن‌ها را دریافت می‌کند و بدین‌ترتیب، دو رمان به تجربه‌ای حسی، مترکم و دردناک بدل می‌شوند؛ تجربه‌ای که در آن حواس به فصاحت سخن می‌گویند، آن‌گاه که واژگان و زبان‌های رسمی از بیان سنگینی هستی و تلخی زیستن در «منطقه‌ی خاکستری» ناتوان می‌شوند.

۶.۴. از هم‌گسیختگی زبان و نگرش رویایی: هذیان به‌منزله‌ی «بال‌هایی» برای رهایی از زندان واقعیت

رمان‌های «حبات النفتالین» و «پرنده‌ی من» در بهره‌گیری از تکنیک «از هم‌گسیختگی زبان» و توسل آگاهانه به «هذیان» و «چشم‌انداز رویایی»، به اوج هنری و روان‌شناختی خود می‌رسند؛ هذیان و رؤیا به آخرین و یگانه روزنه‌ی آزادی آرزوشده در برابر واقعیتی اجتماعی و سیاسی بدل می‌شوند که همه‌ی افق‌های ممکن را به روی انسان بسته است. در «حبات النفتالین»، زبان رسمی و منطقی در برابر فوران درد و فقدان فرو می‌پاشد و متلاشی می‌شود. هدی با جسارتی بی‌سابقه در سطح آگاهی خویش، خود را به ادرار کردن بر طلا و بالش‌ها، لگد زدن به خانه و ساکنانش و کوبیدن درها فرامی‌خواند. این هذیان شورشی، کنشی تقدس‌زدایانه است که زبان اقتدار مردسالارانه‌ی پدر «جمیل» را نفی می‌کند.

چشم‌انداز رویایی به‌روشنی در صحنه‌ی اسطوره‌ای «پرواز هدی» در صفحه‌ی ۹۹ نمود می‌یابد. او در حالتی نزدیک به وجد صوفیانه توصیف می‌کند که چگونه «بلندتر و بزرگ‌تر می‌شود» و «بال‌هایی» عظیم می‌یابد؛ مادرش، اقبال، همانند «مرغ رُخ» افسانه‌ای او را با خود بر فراز خانه‌های فشرده، کوچه‌های تنگ و خیابان‌های شلوغ به پرواز درمی‌آورد. هذیان در جهان روایی عالیه ممنوح، «هذیانی انفجاری و پویا» است که از انرژی عظیم سرکوب‌شده‌ای حکایت می‌کند؛ هدی «دست‌وپا می‌زند، نفس‌نفس می‌زند و فریاد می‌کشد» و سکوت را با ندای «یُمّه، یُمّه» می‌شکند «یُمّه، یُمّه، الی این ذهبت؟» (مدوح، ۲۰۰۰: ص ۱۰۴). «مادر جان، مادر جان، کجا رفتی؟».

از هم‌گسیختگی زبان در این رمان با هدف شکستن «قداست سکوت و ویرانی» صورت می‌گیرد؛ زبان‌ها بر هر چیز هجوم می‌برند تا آن را از نو تعریف کنند و واژه‌ها از ابزار تفاهم به «اره‌ای» بدل می‌شوند که لته‌های ترش و جان‌های بیمار را می‌برد. در چنین فضایی، رؤیا به «زبان حقیقی» هدی تبدیل می‌شود؛ زبانی که به او امکان می‌دهد ببیند «بام بلند در حال لرزیدن است»، «آسمان به یک قیراط فروکاسته شده» و خانواده‌ی فروپاشیده با اراده‌ی خویش از «رودخانه‌ی جنون» می‌نوشد.

هذیان در «حبات نفتالین» نه نشانه‌ی فقدان عقل، بلکه «اوج آگاهی» است. هدی مردان بازار را چون «پرنده‌گانی سبک و لرزان» می‌بیند و آتش دکان‌ها را «آتشی هراسان» می‌پندارد که مرگ می‌پراکند. فریادها به ماده‌ی روایی بدل می‌شوند؛ اقبال سخن نمی‌گوید، بلکه «شیون می‌کند» و «با دندان‌هایش» جامه‌ها و سکوت را می‌درد. رؤیا همچنین به هدی امکان می‌دهد «ویرانی تازه» را همچون موجودی زنده در گوشه‌های خانه مشاهده کند: «**کله‌ا تشرب من نهر الجنون ، وینبت فی البیت دمار جدید**» (همان: ص ۵۹). «همه از رودخانه‌ی جنون می‌نوشند و در خانه، ویرانی تازه‌ای سر برمی‌آورد». در این وضعیت هذیانی، همه‌ی تابوهای زبانی و اجتماعی فرو می‌ریزند و هدی درمی‌یابد که رهایی تنها با خروج کامل از منطق «حوش» و بوی خفه‌کننده‌ی نفتالین امکان‌پذیر است. زبان نزد عالیه ممدوح به «ضربان» و «ریتم» تبدیل می‌شود و هذیان را به راهبردی برای بقا در جهانی دیوانه بدل می‌کند که کرامت انسانی و آزادی زن را به رسمیت نمی‌شناسد.

در مقابل، در «پرنده‌ی من»، زبان به سود «سکوت مطلق» و «نمادپردازی روایی ایستا» فرو می‌پاشد. چشم‌انداز روایی در تجربه‌ی «خفگی» قهرمان داستان تجلی می‌یابد؛ تجربه‌ای که از خلال جریان سیال ذهن به تصویری کابوس‌وار از «آشپزخانه» و «زیرزمین» بدل می‌شود. راوی خویش را با نوعی تسلیم تراژیک، «تصویری پنهان زیر بالش» می‌داند که هیچ‌کس آن را نمی‌بیند. او در وضعیت «هذیان خاموش و درون‌گرا» زندگی می‌کند و صادقانه احساس می‌کند که نامرئی است و حتی همسرش، امیر، نیز او را با تمام وجودش نمی‌بیند: «**مرا نمی‌بیند. صدایم را هم نمی‌شنود ... امیر کجاست؟ شاید لابلای تیغ زارهاست یا جایی در آن طرف دنیا. نمی‌دانم. اما دیگر در این خانه نیست. رفته است**» (وفی، ۱۳۸۴: ص ۲۲).

از هم‌گسیختگی زبان در جمله‌های ناتمام و پرسش‌های وجودی پراکنده‌ای آشکار می‌شود که پیرامون «ویژگی گمشده»، «انتخابات آزاد» و «گیاه‌خواری» شکل می‌گیرند و در میان ویرانه‌های زندگی روزمره حالتی طنزآمیز می‌یابند. زبان در «پرنده‌ی من»، زبان ناتوانی و پنهان‌شدن است؛ واژه‌ها در درون جویده و بارها تکرار می‌شوند تا آلوده به ترس و تردید بر زبان جاری نشوند. رؤیا در زمزمه‌ی باران و ضرباهنگ مبهم دف تجسم می‌یابد؛ حیاط خالی در ذهن راوی به صحنه‌ای برای صداهایی تبدیل می‌شود که تنها او می‌شنود و این امر از هم‌گسیختگی نهایی آگاهی از واقعیت مادی و سردی حکایت دارد که امیر بر او تحمیل کرده است. هذیان در اینجا «دژ سکوت» است؛ حصاری که زن را از زخم کلمات همسر و میل و سواس‌گونه‌ی او به سفر محافظت می‌کند. او در ادراک روایی خود، این میل به سفر را «بال‌هایی شوم» می‌بیند که سرانجام بر سر آدمیان فرود خواهد آمد و آنان را در هم خواهد شکست.

مقایسه‌ی نهایی نشان می‌دهد که هذیان و چشم‌انداز روایی در هر دو رمان، کنشی رهایی‌بخش در سطح روان‌شناختی و وجودی به شمار می‌آیند. هدی در حبات نفتالین هذیان می‌گوید و فریاد می‌زند تا بر فراز ویرانی‌ها به پرواز درآید و از زندان حیاط‌های تنگ بگریزد؛ در حالی که راوی «پرنده‌ی من» هذیان می‌گوید و سکوت می‌کند تا زیر بالش ناپدید شود و هوایی برای روح خفه‌شده‌ی خویش بیابد. جریان سیال ذهن نشان می‌دهد که «جنون» و «رؤیا» در حقیقت عالی‌ترین مرتبه‌ی آگاهی نسبت به واقعیتی تلخ‌اند که با منطق متعارف قابل تحمل نیست. از هم‌گسیختگی زبان در هر دو اثر، اعترافی جسورانه به ناتوانی زبان رسمی و مردسالار در بیان رنج‌های پنهان و آه‌هایی است که گلو را می‌فشارند. از این منظر، رؤیا همان «پرنده‌ای» است که زن سرکوب‌شده در هر دو رمان در جست‌وجوی آن است؛ خواه مرغ رُخی اسطوره‌ای باشد که بر فراز بغداد و اعظمیه پرواز می‌کند و خواه گنجشکی زخمی که در آشپزخانه‌ای سرد در تهران، در پی ذره‌ای هوا برای ادامه‌ی زندگی است.

۲. نتیجه‌گیری

تحلیل عمیق و تطبیقی رمان‌های «پرنده‌ی من» و «حبات نفتالین» نشان می‌دهد که تکنیک جریان سیال ذهن، در آثار فریبا وفی و عالیه ممدوح، فراتر از یک شگرد ادبی صرف عمل می‌کند و به ابزاری وجودی برای ترسیم سیمای زن در ایران و عراق تبدیل می‌شود. این پژوهش نشان داد که هر دو نویسنده به‌خوبی آشکار می‌سازند هنگامی که زبان منطقی و رسمی از بیان رنج ناتوان می‌ماند، «آگاهی سیال» است که مرزهای زمان و مکان را درمی‌نوردد و روایت اصیل سوژه را بازپس می‌گیرد. با وجود اشتراک دو اثر در مفاهیمی چون «خفگی» و «سرکوب»، راهبردهای مواجهه با این وضعیت در دو رمان، متناسب با زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی متفاوت، شکل‌های گوناگونی به خود می‌گیرد و به غنای نمادین و تکنیکی آن‌ها می‌افزاید.

در محور تحلیل مونولوگ درونی، روشن می‌شود که هویت در آثار فریبا وفی به شکل «هویت پنهان» یا «وجود متواری» تجلی می‌یابد. قهرمان زن در حاشیه‌های فضای خانه - از جمله زیرزمین و آشپزخانه - به سکوت و محوشدگی پناه می‌برد و نوعی «اعتراض درونی خاموش» را شکل می‌دهد. او خود را موجودی «بی‌فایده» می‌بیند و برای بقا تنها به حل‌شدن در سایه‌ها و پنهان‌شدن زیر فشار همسرش امیر و الزامات اجتماعی متوسل می‌شود. این مونولوگ‌های درونی امکان مواجهه با زخم‌های کودکی را در انزوا فراهم می‌سازند و سکوت را از حالت ضعف به سپری حفاظتی تبدیل می‌کنند.

در مقابل، عالیه ممدوح در «حبات نفتالین» مونولوگ درونی را به «رادرار اجتماعی و تاریخی» پرصدا و تند بدل می‌سازد. هدی، قهرمان رمان، نه برای گریز از جهان، بلکه برای مواجهه با ویرانی و شهادت دادن به آن به درون آگاهی فرو می‌رود. او آگاهی خود را به کوچه‌های اعظمیه و بازار مسگرها می‌برد تا فروپاشی جامعه و خانواده را ثبت کند. این تفاوت نشان می‌دهد که جریان سیال ذهن می‌تواند هم ابزار «انزوای درونی» و هم ابزار «حضور اعتراضی» در برابر تحولات اجتماعی باشد.

در حوزه تداعی آزاد معانی، نتایج نشان می‌دهد که حواس پنج‌گانه موتور اصلی روایت در هر دو اثر هستند و ماده بی‌جان را به نشانه‌هایی زنده از رنج تبدیل می‌کنند. در «حبات نفتالین»، بوی نفتالین، بخور و عطرهای ارزان در حمام، شبکه‌های حافظه را فعال کرده و تاریخ محله و رنج زنان را فرا می‌خواند. نفتالین به نماد «مومیایی‌کردن حافظه» و حفاظت از آن در برابر فروپاشی تبدیل می‌شود. در مقابل، در «پرنده‌ی من» این پیوندها ماهیتی زبانی و چشایی دارند؛ واژه‌ها همچون شکلات مزه‌مزه می‌شوند و صدای گرسنگی به پژواکی از فقر وجودی و عاطفی بدل می‌گردد. تداعی معانی نشان می‌دهد که زمان در آگاهی رنج‌دیده خطی نیست، بلکه شبکه‌ای حسی است که امکان بازآفرینی تروما را در هر لحظه فراهم می‌کند.

در بحث از هم‌گسیختگی زمان و گذشته‌نما (فلش‌بک)، روشن می‌شود که گذشته در هر دو رمان نه یک زمان سپری‌شده، بلکه «زندان حاضر» است که حال را احاطه کرده است. در «پرنده‌ی من»، خجالت‌های گذشته از پدر و ترس‌های اجتماعی در اکنون امتداد می‌یابند و نشان می‌دهند که سکوت زن نتیجه نوعی «آموزش اجباری به غیاب» از کودکی است. در «حبات نفتالین» نیز بازگشت به صحنه‌های کودکی یا قبرستان تلاشی برای نجات معصومیت و زیبایی از ویرانی جدید است. در نتیجه، گذشته یا پناهگاه می‌شود یا منبع ترس، و هر دو شخصیت را از حرکت به سوی آینده باز می‌دارد.

یکی از مهم‌ترین نتایج این پژوهش، نقش «هذیان»، «رؤیای خیال‌پردازانه» و «از هم‌گسیختگی زبان» در شکستن انسداد واقعیت است. ممدوح شخصیت خود را به «پرنده‌ای اسطوره‌ای» تبدیل می‌کند که بر فراز بغداد پرواز می‌کند تا از تنگنای مکان رها شود، در حالی که وفی با رمزگذاری‌های دقیق، قهرمان خود را به تصویری پنهان زیر بالش بدل می‌سازد که در جست‌وجوی اندکی هوا در «منطقه‌ای خاکستری» است. هر دو رویکرد واکنشی به یک انسداد وجودی‌اند: یکی از طریق پرواز و دیگری از طریق درون‌گرایی خاموش. در هر دو حالت، هذیان نه نشانه فقدان عقل، بلکه اوج آگاهی نسبت به واقعیتی است که در چارچوب منطق عادی قابل تحمل نیست.

در پایان، این مطالعه تطبیقی تأکید می‌کند که «خانه» در هر دو رمان، صرفاً یک فضای فیزیکی نیست، بلکه حالتی روانی و عرصه‌ای برای بازتعریف هویت زنانه است. همچنین بدن در این دو متن همچون راداری حساس عمل می‌کند که پیش از آگاهی، رنج و ترس را دریافت می‌کند. هر دو نویسنده موفق شده‌اند «سکوت» را به «فریاد وجودی» و «کلمه» را به «نبض روانی» تبدیل کنند و بدین‌سان محدودیت‌های زبان سنتی را در هم بشکنند. در نتیجه، آزادی به آگاهی نهایی انسان در کشاکش دائمی با سرکوب و نیستی بدل می‌شود. آنان نشان می‌دهند که سکوت، زمانی که به‌صورت هنری بازتولید شود، می‌تواند از هر گفتار مستقیم رساتر باشد و تجربه زن را از حاشیه فراموش‌شده به مرکز آگاهی انسانی در تاریخ منتقل کند.

منابع

العساف هـ. ع. ا. (۲۰۲۰). تقنيات سردية في رواية تيار الوعي (عائشة تنزل إلى العالم السفلي) لبثينة العيسى نموذجاً. *حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية*، ۴۰، (۵۴۲).

<https://doi.org/10.34120/aass.v40i542.1219>

پاینده، حسین. (۱۳۹۰). عجز از بیان: قرآنتی از روانکاوانه از داستان (سه قطره خون). *ادب فارسی*، ۱ (۸ و ۷)، ۶۷-۸۸.
حری، ابوالفضل. (۱۳۹۰). وجوه بازنمایی گفتمان روایی: جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۱۶ (۶۱)، ۴۰-۲۵.

حسینی، سید ساجد & سجادی، بختیار. (۱۳۹۷). بازنمایی امر نیمه خودآگاه در روایت از منظر روان‌کاوانه: بررسی شگرد جریان سیال ذهن در داستان کوتاه «فردا» اثر صادق هدایت. *ادبیات پارسی معاصر*. شماره ۲ (پیاپی ۲۵)، ۳۵-۶۲.
روحانی، سید علی & موحدی، وحید. (۱۳۹۶). جریان سیال ذهن و تأثیر آن بر روایت در سینمای دهه هشتاد ایران. *مجله ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی*، ۱ (۴)، ۵-۱۴.

سجادی فر، وحید، عبدی، بیان، & هاشمیان، لیلا. (۱۳۹۹). بررسی شیوه‌ی جریان سیال ذهن در رمان «زبیدن پیاده‌گرد» اثر کریستف سیمون. *پژوهش نامه ادبیات داستانی*، ۹ (۲)، ۷۳-۸۹.

<https://doi: 10.22126/rp.2020.5100.1214>

عسکری، محمد صالح شریف & برمی، مرتضی زارع. (۱۳۹۴). تحلیل ویژگی‌های جریان سیال ذهن در معلقات سبع بر اساس شگردهای روایی. *ادب عربی*، ۷ (۱)، ۱۲۹-۱۵۴.

<https://doi: 10.22059/jalit.2015.56680>

شکری، حنان السید محمد. (۲۰۲۱). شعرية تيار الوعي في رواية اللص والكلاب .. نجيب محفوظ. *مجلة كلية الآداب جامعة الفيوم*، ۱۳ (العدد ۱ (اللغويات))، ۲۵۱-۳۱۰.

<https://doi: 10.21608/jfafu.2021.48107.1237>

عنبر، أ. ع و فليح، ش. هـ. (۲۰۱۹). تيار الوعي تيار الوعي في رواية حامل الهوى لـ (أحمد خلف). *لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية*، ۱۱ (۵)، ۱۰-۱۹.

<https://doi.org/10.31185/lark.Vol4.Iss35.1329>

مطر، وجیه عبد الفتاح أحمد. (۲۰۱۶). تيار الوعي في رواية (صوفيا) للروائي السعودي محمد علوان. *حولية كلية اللغة العربية بجرجا*، ۲۰ (۱)، ۷۲۹-۷۸۹.

<https://doi: 10.21608/bfag.2016.21160>

ممدوح، عالیہ. (۲۰۰۰). *حبات النفتالین*، ط ۱، بیروت: دار الآداب.

مولودی، فواد. (۱۳۹۶). آسیب شناسی «روایت ذهنی» در نخستین نمونه «تک‌گویی درونی» داستان فارسی: داستان کوتاه «فردا» از صادق هدایت. *پژوهشنامه ادبیات داستانی*، ۵ (۱)، ۹۱-۱۱۵. <https://magiran.com/p1757529>

وفى، فرييا.(١٣٨٤). پرندى من، چ، ٥، تهران: نشر مركز.

يوسف، فاطمة حسن محمد. (٢٠٢٥). الرواية الواقعية ونيار الوعى. مجلة كلية الآداب جامعة أسوان، ١٨ (١)، ٤٦-٧٠.

<https://doi.org/10.21608/mkasu.2024.310019.1348>

Reference

- AL Assaf, H. A. O. (2020). Narrative Techniques in the Novel of “The Current of Consciousness” “Aisha Descends to the Underworld” – Buthaina AlIisa As a Model. *Annals of the Arts and Social Sciences*, 40(542). <https://doi.org/10.34120/aass.v40i542.1219>
- Anbar, A.A & Flaeah, Sh.H. (2019). Awareness Stream Awareness Stream in Hamel Al Hawa’s Novel by Ahmad Khalaf. *Lark Journal of Philosophy, Linguistics, and Social Sciences*, 11(5), 19-10. <https://doi.org/10.31185/lark.Vol4.Iss35.1329>
- Askari, M. S. Sh. & Beromi, M. Z. (2015). An analysis on Characteristics of the Stream of Consciousness in Mu’allaqat-e-sab’e, Based on the Narrative Techniques. *Arabic Literature*, 7(1), 129-154. <https://doi.org/10.22059/jalit.2015.56680>
- Payandeh, H. (2012). Inability to Express: A Psychoanalytic Reading of the Story of “Three drops of Blood”. *Persian Literature*, 1(7&8), 67 - 88.
- Horri, A. (2011). Modes of Representing Narrative Discourse: Stream of Consciousness versus Interior Monologue. *Research in Contemporary World Literature*, 16(61), 25-40.
- Hosseini, Seyed Sajjad, & Sajadi, Bakhtiar. (2019). Representation of the Semi-Conscious in Narrative from a Psychoanalytic Perspective: An Examination of the Stream-of-Consciousness Technique in Sadeq Hedayat’s Short Story “Tomorrow”. *Contemporary Persian Literature*, 2(25), 35–62.
- Mamdouh, Alia. (2000). *Habbat al-Naftalin [Naphthalene Balls]* (1st ed.). Beirut: Dar Al-Adab.
- Matar, Wajih Abdel Fattah Ahmed. (2016). Stream of Consciousness in the Novel Sophia by the Saudi Novelist Mohammed Alwan. *Annual Journal of the Faculty of Arabic Language in Girga*, 20(1), 729–789. <https://doi.org/10.21608/bfag.2016.21160>
- Movloodi , Foad .(2017). The Impairment of Mental Narration in the First Example of Soliloquy in Persian Story: The Short Story Entitled Tomorrow by Sadeq Hedayat, *Research in Narrative Literature*, 5(1), 91-115. magiran.com/p1757529
- Rouhani, Seyed Ali, & Movahedi, Vahid. (2017). Stream of Consciousness and Its Influence on Narrative in Iranian Cinema of the 2000s. *Journal of Dramatic Literature and Visual Arts*, 1(4), 5–14.
- sajjadifar, V., Abdi, B., & Hashemian, L. (2020). The Study of Stream of Consciousness in Christophe Simon's Novel Walker Zibinden. *Research in Narrative Literature*, 9(2), 73-89. <https://doi.org/10.22126/rp.2020.5100.1214>

Shukri, Hanan Al-Sayyid Muhammad. (2021). The Poetics of Stream of Consciousness in Naguib Mahfouz's Novel *The Thief and the Dogs*. *Journal of the Faculty of Arts, Fayoum University*, 13(1, *Linguistics*), 251–310.

Vafi, Fariba. (2005). *Parandeh-ye Man [My Bird]* (5th ed.). Tehran: Markaz Publishing.

Youssef, Fatima Hassan Mohammed. (2025). The Realist Novel and Stream of Consciousness. *Journal of the Faculty of Arts, Aswan University*, 18(1), 46–70.