

SID



سرویس های ویژه



سرویس ترجمه تخصصی



کارگاه های آموزشی



بلاگ مرکز اطلاعات علمی



سامانه ویراستاری STES



فیلم های آموزشی

کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی



مقاله نویسی علوم انسانی

مقاله نویسی علوم انسانی



اصول تنظیم قراردادها

اصول تنظیم قراردادها



آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله

آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله

داستان زمان در رمانی از نادر ابراهیمی

(بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم)

سوسن پورشهرام¹

چکیده

داستان جریان سیال ذهن (Stream of Consciousness) به دلیل رویکرد ویژه به مفهوم زمان، «داستان زمان» نیز نام گرفته است. در این شیوه، نویسنده با به کارگیری تداعی معانی، یادآوری، درون‌نگری و توالی نامرتب زمانی، تصویری از اندیشه‌های درونی شخصیت‌های داستان ارائه می‌دهد. در حقیقت، این تکنیک روایی زمان شکل تکامل یافته‌ی رمان روان‌شناختی است. رمان بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم به دلیل حرکت آزادانه‌ی ذهن راوی و توجه ویژه به عنصر زمان، منطقی دستورمند و جملاتی منسجم و منظم ندارد. نویسنده در این رمان کوشیده است با تداعی خاطرات و به یاری تصویرها و برش‌های واقع‌نما، مسائلی غیرواقعی را به قبول و باور مخاطب نزدیک کند. درحقیقت، ذهنیات ظاهراً آشفته و فاقد نظم راوی سبب شده است که داستان در نگاه اول، مبهم و پیچیده به نظر برسد. بنابراین، این مقاله با بررسی دقیق رمان می‌کوشد به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

آیا می‌توان رمان بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم را جزو رمان‌های جریان سیال ذهن قرار داد؟
این رمان بر لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن شخصیت داستان تکیه دارد یا بر لایه‌های گفتاری ذهن او؟
آیا راوی داستان به وجود مخاطب خود کاملاً آگاه است؟

کلید واژه‌ها: رمان، روایت، جریان سیال ذهن، نادر ابراهیمی.

¹ کارشناس ارشد ادبیات: رایانامه: susanpooria@yahoo.com

1. مقدمه

جریان سیال ذهن یکی از شگردهای جدید بیان روایت در داستان‌های روان‌شناختی است که ابتدا در غرب، با عنوان تک‌گویی درونی به کار برده شد. فروید از این شیوه در تعبیر خواب‌ها و رؤیاهای درمان‌بیماران خود استفاده می‌کرد و بعدها نویسندگان، از این تکنیک برای نوشتن داستان‌های خود بهره بردند. جریان سیال ذهن در ادبیات داستانی نقطه تلاقی مکتب‌هایی چون ناتورالیسم، رمانتیسم، سمبولیسم، سورئالیسم و هم‌چنین جریان‌های مهم ادبی است که مؤلفه‌هایی را از هر کدام وام گرفته است. نویسنده در این داستان‌ها بر آن است با قرار دادن کانون روایت در ذهن شخصیت‌ها، به عنوان کنشگران اولیه داستان، جنبه‌های تاریک زندگی آن‌ها را با جریان سیال ذهن بیان کند. بنابراین، داستان عرصه نمایش تفکرات و دریافت‌ها از جنبه‌های آگاهی و نیمه‌آگاهی و ناخودآگاهی، سیلان خاطرات و احساسات و تداعی‌های معانی بی‌پایانی است که هنوز به صورت گفتار، بیان نشده است.

شیوه جریان سیال ذهن را نخستین بار «ویلیام جیمز» فیلسوف و روان‌شناس آمریکایی (1842 تا 1910) مطرح کرد. وی کوشید برخی مفاهیم و تجربه‌های ذهنی خود را به کمک آن شرح دهد. بنابر تعریف جیمز: خاطرات و افکار و احساس‌ها بیرون از دایره آگاهی اولیه وجود دارند که به صورت منظم بر فرد ظاهر نمی‌شوند؛ بلکه، به صورت جریانی سیال هستند. در حقیقت، آگاهی بیش از آن که در ذهن ثابت باشد، به صورت جریان سیال ذهن در حال دگرگونی است؛ بنابراین (Stream) اصطلاح (Stream of Consciousness) یا جریان سیال ذهن، در لغت به معنی رودخانه یا نهر است و استعاره‌ای بر عنوان سیال ذهن (نک: ایدل، 1374: 71؛ نک: شمیسا، 1376: 172). در زبان فارسی، به دلیل ترجمه و تفسیرهای متفاوت، تعریف‌های گوناگونی نیز از جریان سیال ذهن، بیان شده است:

شیوه‌ای از روایت که به موجب آن عمق جریان ذهنی شخصیت که آمیزه‌ای است از ادراکات حسی و افکار آگاه و نیمه‌آگاه، خاطرات، احساسات و تداعی‌های تصادفی، به همان صورت بیان می‌شود (داد، 1385: 181)؛
 «به کل حوزه‌ی آگاهی و واکنش عاطفی روانی فرد گفته می‌شود که از پایین‌ترین سطح یعنی سطح پیش‌تکلمی آغاز می‌شود و به بالاترین سطح که سطح کاملاً مجزای تفکر منطقی است، می‌انجامد» (میرصادقی، 1383: 208)؛
 جریان مستمر افکار و اندیشه‌های موجود در یک ذهن بیدار و فعال (مقدادی، 1378: 110).

در این توصیفات پژوهشگران، کارکرد ویژه‌ای برای مفهوم «زمان» و «آگاهی» قائل شده‌اند؛ اما از جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی تعریف روشنی ارائه نکرده‌اند و این که آیا جریان سیال ذهن همان تک‌گویی درونی است؟ چه تفاوت بارزی بین این دو شیوه وجود دارد؟ و...

در جریان سیال ذهن، رمان براساس سیلان نامنظم ذهن شخصیت‌ها و لایه‌های پیش از گفتار ذهن شخصیت داستان، بی‌هیچ ملاحظه و نظمی نوشته می‌شود. نویسنده می‌کوشد با تک‌گویی ذهنی و روانی، به کشف ذهن شخصیت داستانی پردازد. تداعی آزاد نقش اصلی را در بیان احساس و افکار ذهنی شخصیت بر عهده دارد (نک: سارتر، 1370: 153). حوادث این گونه رمان‌ها را اندیشه‌ها و خاطرات فرار و سیال لایه پیش‌گفتاری ذهن تشکیل می‌دهند. «نویسنده در این گونه رمان‌ها با ذهنیات شخصیت‌های رمان سروکار دارد. تکه‌هایی از خاطرات درهم و فرار او را که به زمان‌های دور تعلق دارد، می‌گیرد. آن خاطرات پادگریرا را که در زمانی کوتاه به ذهن او هجوم می‌آورند، در کنار هم می‌چیند» (گلشیری، 1380: 212).

به این ترتیب، رمان جریان سیال ذهن، با بیان روایت به شیوه «کارکرد ذهن»، منطقی تازه بر پایه زبانی آزاد و تصویری از ذهن سیال، در داستان‌نویسی می‌آفریند. در این شیوه «پرواز فکر به گونه‌ای است که خودآگاه و ناخودآگاه، زمان حال و گذشته و آینده، حوادث و خاطره‌ها و احساسات درهم می‌شوند و یافتن رابطه‌ها دشوار می‌گردد» (فلکی، 1382: 46) و این کار خواننده

زیرک است که کار نابسامان را درک کند و از تشویش و سردرگمی داستان، نظمی بنا کند و با کنار هم قراردادن تکه‌های پراکنده ذهن شخصیت داستان، به لذت کشف نائل آید.

نادر ابراهیمی در بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم از شیوه جریان سیال ذهن یا تداعی خاطرات یا سیلان بهره برده است. راوی مدام بین گذشته و حال در رفت و آمد است؛ به گونه‌ای که خواننده هرگز با یکبار خواندن داستان ره به جایی نمی‌برد و مفهوم منطقی آن را به دست نخواهد آورد. نگارنده در این مقاله می‌کوشد با بررسی دقیقِ رمان به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

آیا می‌توان رمان بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم را جزو رمان‌های جریان سیال ذهن قرار داد؟

این رمان بر لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن شخصیت داستان تکیه دارد یا بر لایه‌های گفتاری ذهن او؟

آیا راوی داستان به وجود مخاطب خود کاملاً آگاه است؟

پیش از بررسی روایی رمان یاد شده، توضیحی کوتاه درباره ویژگی‌های شیوه جریان سیال ذهن و انواع تک‌گویی‌ها بایسته است.

2. ویژگی‌های جریان سیال ذهن

2.1. شیوه‌های روایت در جریان سیال ذهن

روایت داستان در دوران مدرن بر آن است تا باور به جهانی را که دارای ساختاری ضروری، غایتمند و در نتیجه بامعناست، درهم بشکند: شیوه‌ای از روایت که در آن به صراحت از نقل داستانی منسجم و انعکاس واقعیتی قطعی و مورد توافق همگان پرهیز می‌شود. در حقیقت، نویسنده با قرار دادن کانون روایت در ذهن شخصیت‌ها به عنوان کنشگران اولیه داستان و کنار رفتن خود از صحنه، روایت داستان را واسطه‌ای قرار می‌دهد تا خواننده متن یا کنشگران ثانویه از طریق تفسیر متن در آن راه جوید. خواننده نیز به‌عنوان کنشگری فعال که در تطبیق ذهنیات خود با تجربیات ذهنی شخصیت‌های داستان به تجربه‌ای تازه دست یافته، به متن راه می‌یابد.

2.1.1. تک‌گویی درونی (Interior Monologue): شیوه‌ای از روایت که در آن تجربیات درونی و عاطفی شخصیت‌های داستان در سطوح مختلف ذهن در مرحله پیش از گفتار، برای خواننده، توصیف می‌شود. تک‌گویی، گفتار خاموش یا بازگویی ذهن است؛ به این معنی که فکر یا خودگویی شخصیت داستان نوشته یا اجرا می‌شود. این دیدگاه شبیه به شیوه اول شخص است که در آن راوی به کمک بازگویی آن چه در ذهنش می‌گذرد، داستان را نقل می‌کند. تک‌گویی درونی را با توجه به حضور نویسنده، به مستقیم و غیرمستقیم، تقسیم‌بندی کرده‌اند.

2.1.1.1. تک‌گویی درونی مستقیم: در این شیوه، نویسنده غایب است؛ در حالی که «شخصیت» (داستانی) حضور کامل دارد؛ زیرا ذهن وی در حال فکر کردن به خاطره‌ها، تجربه‌ها، آرزوها و احساسات خود است. در نتیجه به شکل من، حضور و وجودش را اعلام می‌کند» (فلکی، 1382: 43). اساس تک‌گویی درونی «تداعی معانی» است و انعکاس ذهن شخصیت معمولاً، در سطح پیش از گفتار است: لایه‌هایی از آگاهی که به سطح ارتباطی نمی‌رسد و بر خلاف لایه‌های گفتار، دربردارنده معنای ارتباطی، ترتیب زمانی، نظم منطقی و سانسور نیست؛ بنابراین، محتوای ذهن و فرآیندهای ذهنی موجود که در لایه‌های گوناگون ضمیر بیان می‌شود، به ظاهر غیرمنطقی و ناآراسته و فارغ از دخالت نویسنده، با ترکیب‌های غیر دستوری است و خواننده نیز در این تک‌گویی‌ها بسان انسان سردرگمی است که گویی هیچ‌الگویی برای راهنمایی او وجود ندارد.

«ملخ‌های سبز رنگ به تصرف بوته‌های پنبه آمده بودند. صدای آب‌های به زهر آلوده‌ای را می‌شنوم که در هوا گرد می‌شوند و به روی بوته‌زارها منشینند. ملخ‌های سبز رنگ، کنار پنبه‌ها بر خاک انباشته شده بودند. بلوچ‌ها می‌خندند.

دیر است برای بازگشتن، برای خواندن تصنیف‌های کوچک و بازار

برای بوییدن کود کانه گل‌ها...

آیا هنوز می‌انگاری که من از پای پنجره‌ات خواهم گذشت؟» (ابراهیمی، 1387: 10 و 11)

«اما من... خواستم که هیچ حرفی را نگفته نگذارم. سگ‌ها پارس می‌کردند. آن‌ها جامه مرا پاره کردند» (ابراهیمی، 1387: 13)

2.1.1.2. **تک‌گویی درونی غیرمستقیم:** در این شیوه، نویسنده گاه‌به‌گاه در داستان حضور می‌یابد و صحنه‌آرایی می‌کند، توضیحات لازم را ارائه می‌دهد و سپس از صحنه خارج می‌شود و ادامه روایت را به راوی می‌سپارد. نویسنده در داستان حضور دارد و هم پای تک‌گویی درونی شخصیت حرکت می‌کند و ذهنیات او را به خواننده منتقل می‌کند. در این شیوه از تک‌گویی درونی نیز نویسنده دانای کل محتویات لایه‌های پیش از گفتار ذهن شخصیت را چنان ارائه می‌کند که گویی این مطالب مستقیماً از ذهن شخصیت نقل می‌شوند با این تفاوت که نویسنده مطالب را از زبان خود و با زاویه دید سوم شخص روایت می‌کند و گاهی هم توضیحاتی در مورد ذهنیات شخصیت می‌افزاید. مطالب در این شیوه به دلیل حضور نویسنده، دخالت و کنترل او، از نظم و انسجام بیشتری برخوردار است.

«تو باید زندگی در دشت، در دریا و در کنار تنها پنجره روشن روز را می‌آموختی.

در آسمان را چون ستارگان می‌آموختی.

در موج خطیر، جوشان و کف‌آلود و وحشی می‌آموختی.

تو باید زندگی کردن را می‌آموختی» (ابراهیمی، 1378: 33).

2.1.2. **تک‌گویی نمایشی (Dramatic monologue):** نوعی از تک‌گویی که در آن مخاطبی وجود دارد. این مخاطب

در خود داستان است. شخصیت برای خود مخاطب و برای حرف زدنش دلیلی دارد. او با صدای بلند حرف می‌زند و خواننده یا شنونده پی به موقعیت او می‌برد. خواننده نیز از صحبت‌های راوی داستان درمی‌یابد که چه کسی در داستان مورد خطاب قرار گرفته است.

«هلیا! درد تن درد روح را سبک‌تر می‌کند» (ابراهیمی، 1387: 32).

2.1.3. **حدیث نفس یا خودگویی (Soliloquy):** در این شیوه، شخصیت با صدای بلند صحبت می‌کند درحالی‌که از

وجود و حضور دیگران غافل و بی‌خبر است. حدیث نفس ممکن است، بخشی از اثری باشد، در حالی‌که تک‌گویی نمایشی گاه

همه اثر را به خود اختصاص می‌دهد (نک: بیات، 1387: 78 و 77؛ میرصادقی، 1377: 67)

«خسته شده اید آقا؟

من؟ آه... بله... شاید...

یادداشت^{۱۱}:

¹ در حدیث نفس و تک‌گویی درونی شخصیت در تنهایی به گفتگو با خویش می‌نشیند. البته، در حدیث نفس، شخصیت با صدای بلند حرف می‌زند، درحالی‌که در تک‌گویی درونی، گفته‌ها در ذهن او می‌گذرند. هم‌چنین، در حدیث نفس به صورت ضمنی مخاطبی حضور دارد که گویی شخصیت در مقابل او اندیشه‌های خود را بر زبان می‌آورد. همین حضور مخاطب مفروض سبب می‌شود تا اندیشه‌ها و احساساتی که در قالب حدیث نفس بیان می‌شود نسبت به تک‌گویی درونی از صداقت و صمیمیت بیشتری برخوردار باشد چرا که از لایه‌های روشن و نه چندان عمیق ذهن شخصیت و با کنترل او روایت می‌شود. وجه تمایز آن با تک‌گویی نمایشی نیز در این است که در تک‌گویی نمایشی مخاطبی وجود دارد و راوی از حضور او آگاه است اما گوینده حدیث نفس متوجه حضور مخاطب نیست و در حقیقت با خود سخن می‌گوید در حالی که روایت او از ذهنیات و اندیشه‌هایش به گونه‌ایست که گویی آن‌ها را برای کسی بازگو می‌کند (نک: میرصادقی، 1376، 414 تا 418).

بازهم حرف می‌زنید آقا؟

من؟ من حرف می‌زنم؟ اشتباه نمی‌کنید؟» (ابراهیمی، 1387: 49)

2.2. کارکرد زبان در داستان‌های جریان سیال ذهن

زبان در مرحله پیش از گفتار ذهن، از نظم و منطق عقلانی، برخوردار نیست و عناصر زبانی به صورت درهم، آمیخته، غیرمنسجم، بدون مخاطب و فاقد مبنای ارتباطی بیان می‌شود. اما نویسنده به هر حال ناچار است تک‌گویی درونی را چنان بنویسد که برای خواننده، دست کم تا حدودی، قابل فهم باشد؛ از این رو نمی‌توان کاملاً به ویژگی‌های مرحله پیش از گفتار ذهن وفادار ماند. برای به تصویر کشیدن فرایندهای ذهنی، در داستان جریان سیال ذهن، ترفندهای زبانی متنوعی به کار می‌رود. یکی از ویژگی‌های مهم زبان در این شیوه، شعرگونه‌گی و بهره‌گیری از عناصر شعری است (نک: یاکوبسن، 1380: 115 تا 121). استعاره و نماد نیز از مهم‌ترین صناعاتی هستند که زبان داستان را به زبان شعر نزدیک می‌کنند. به ویژه به دلیل خصلت مبتنی بر استعاره برخی از فرایندهای ذهنی، نویسندگان برای نزدیک شدن به حال و هوای ذهن در نگارش تک‌گویی درونی سعی کرده‌اند، کارکرد استعاری زبان ذهن را بسیار برجسته کنند. در ادامه چنین فرایندی است که عناصری نیز تبدیل به نماد می‌شوند.

رعایت نکردن قواعد دستوری، بازی‌های زبانی با استفاده از تداعی‌های آوایی و معنایی، ابداع صورت‌های جدید افعال و کلمات برای القای مفاهیم چندگانه یا انعکاس ابهام و تردید حاکم بر فضای ذهن و... خواننده را هر چه بیشتر با حال و هوای ذهنی شخصیت داستان همراه می‌کنند. کاربرد این عناصر بر ابهام زبانی داستان می‌افزاید. ابهامی که خود یکی از ویژگی‌های بنیادین جریان افکار و اندیشه‌ها در مرحله پیش از گفتار ذهن است (نک: بیات، 1378: 95 و 96).

2.3. زمان در داستان‌های جریان سیال ذهن

در جریان سیال ذهن، زمان غیر ساعتی، نقش بسیار زیادی در شکل‌گیری رمان مدرن بر عهده دارد. در این شیوه نویسنده به جای این‌که برشی طولی از زندگی انسان انتخاب کند و با نظم زمانی حوادث داستان را روایت کند، به عمق ذهن شخصیت فرو می‌رود و اندیشه‌ها و احساسات درونی شخصیت را به تصویر می‌کشد. بنابراین، تنها به زمانی کوتاه از زندگی شخصیت‌ها بسنده می‌کند اما در همان پاره کوتاه به عمق می‌رسد. از این رو، داستان جریان سیال ذهن، به دلیل رویکرد ویژه به مفهوم زمان، گاه داستان زمان نامیده می‌شود. زمان به این معنی، رشته‌ای از حوادث پشت سر هم نیست؛ بلکه جریان دائمی در ذهن انسان است که در آن وقایع گذشته، در حرکتی سیال، مدام به زبان حال اندیشیده می‌شوند. در این گونه داستان‌ها گذشته و آینده از زمان حذف می‌شود تا کشف و شهودی محض از لحظه حال به دست آید. در چنین حالتی، ترتیب و توالی پیوسته زمان جای خود را به تراکم درهم تنیده خاطراتی می‌دهد که در ذهن شخصیت‌های داستان نه بر اساس تقدم و تأخر زمانی که بر اساس میزان عمق تجربه نظام یافته‌اند و گذشته و حال و آینده کاملاً درهم آمیخته‌اند.

نویسندگان جریان سیال ذهن برای انعکاس دقیق ذهن انسان و چگونگی تطابق آن با زمان، به انواع شگردها روی می‌آورند. بازگشت ناگهانی به گذشته، تغییر مداوم روایت بین حال و آینده و گذشته، روایت مدتی طولانی از گذشته از دریچه لحظاتی محدود از زمان حال، جایجایی مداوم کانون روایت داستان میان لایه‌های مختلف ذهن، بهره‌گیری از تداعی‌های مکرر که گذشته و حال درهم می‌آمیزند، کاربرد نامتعارف زمان‌های افعال و... شیوه‌هایی هستند که به کار گرفته می‌شوند تا تعلق‌های متفاوت اذهان مختلف از مفهوم زمان را بنمایانند (نک: ایدل، 1374: 37؛ بیات، 1387: 118).

2.4. طرح در داستان‌های جریان سیال ذهن

در داستان جریان سیال ذهن بسیاری از ویژگی‌های سنتی داستان نویسی از اساس دگرگون شده است. در این داستان‌ها همه چیز در ذهن شخصیت‌ها می‌گذرد و حوادث رمان توالی خطی رمان سنتی را ندارند. مفاهیمی چون زمان، زبان، شخصیت پرداز، روایت و... چنان دچار تحول شده‌اند که بسیاری از مسائل حتی پس از پایان یافتن داستان روشن نمی‌شوند و داستان در ذهن خواننده ادامه می‌یابد. مشارکت خواننده در روند آفرینش داستان، نگرش سنتی به مقوله طرح را کنار می‌زند. مفاهیم جدیدی را مطرح می‌کند. با

این همه نباید چنین پنداشت که چنین داستانهایی بدون طرح‌اند. هیچ رمان نویسی نمی‌تواند خود را از عنصر طرح بی‌نیاز بداند چرا که طرح به هر حال در کنار عنصر روایت، استخوان بندی کار رمان نویس را تشکیل می‌دهد (نک: بیات، 1387: 140).

به‌طور کلی می‌توان چند ویژگی مهم را برای رمان‌هایی که با این تکنیک نوشته می‌شوند برشمرد:

1. برتری لایه‌های پیش از گفتار بر گفتارهای عقلانی؛
2. کنار رفتن نویسنده از صحنه با قرار دادن کانون روایت در ذهن شخصیت‌ها به عنوان کنشگران اولیه داستان؛
3. کاربرد ترفندهای متنوع زبانی برای به تصویر کشیدن فرایندهای ذهنی؛
4. در نظر گرفتن زمان هم‌چون جریان دائمی در ذهن انسان که در آن وقایع گذشته، در حرکتی سیال، مدام به زبان حال اندیشیده می‌شوند؛
5. بیان جنبه‌های تاریک زندگی شخصیت داستان نه شرح حوادث.

3. بررسی رمان بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم

3.1. خلاصه داستان

حکایت، مرور روزگار کودکی تا جوانی راوی و هلیا، دختر همسایه است همراه با توصیف طبیعت زیبای شمال. راوی می‌خواهد هلیا شریک رنج‌ها و شادی‌هایش باشد اما قراردادهای اجتماعی و فاصله طبقاتی، راوی را با مخالفت پدر هلیا، روبه‌رو می‌سازد. به این ترتیب، آن‌ها، راوی و هلیا، با هم به کلبه‌ای چوپین، کنار ساحل چمخاله می‌روند. هلیا بعد از مدت کوتاهی، آزرده از تنهایی و خسته از تکرار، از راوی می‌خواهد که با هم بازگردند و خانواده‌هایشان را به زندگی در کنار خویش راضی کنند. اما راوی مخالفت می‌کند. هلیا به تنهایی بازمی‌گردد و راوی نیز پس از مدتی به‌ناچار به شهری که سال‌ها پیش در آنجا عشق را تجربه کرده بود، بازمی‌گردد اما گویی همه چیز تغییر یافته:

«پدر، مرا از خانه‌اش بیرون کرد... مردم با من خیلی بد رفتار کردند. دیگر نمی‌توانم اینجا بمانم. مرا بی‌دلیل تحقیر می‌کنند. پدر گفت که پنج ماه رفتی و یک نامه ننوشتی. هلیا... دیدی که بازگشت همه چیز را خراب می‌کند؟ بیا برگردیم به چمخاله» (ابراهیمی، 1387: 17).

راوی تنها به کلبه چوبی باز می‌گردد و پنج نامه به هلیا می‌نویسد: «رجعتی باید هلیای من! رجعتی دیگر باید به حریم مهربانی گل‌های نرم ابریشم... به باد صبح که بیدار می‌شود» (ابراهیمی، 1387: 68 و 69) اما از هلیا خبری نمی‌شود. سرانجام راوی پس از یازده سال انتظار و دوری، بار دیگر به شهر باز می‌گردد.

3.2. ساختار ظاهری داستان

بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم را انتشارات روزبهان در سال 1345 به چاپ رساند و در سال 1387 به چاپ هجدهم رسید.

داستان شامل سه قسمت است: باران رؤیای پاییز، پنج نامه از ساحل چمخاله، پایان باران رؤیا.

رمان با ترجمه سوره بلد شروع می‌شود:

به این شهر سوگند می‌خورم

و تو ساکن در این شهری

و سوگند به پدر، و فرزندان که پدید آورد

که انسان را در رنج آفریده ایم...

3.3. زاویه دید و شیوه روایت در رمان

وجود زاویه‌دیدهای مختلف در رمان به‌تحرك، چندصدایی و پویایی رمان کمک می‌کند و این خود از ویژگی‌های بارز بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم است. البته «تغییرات به‌جا و به‌موقع زاویه دید می‌تواند یک داستان را غنی و پرمایه ساخته، به آن عمق

بیخشد و یا به آن ظرافت و طرحی چندوجهی و هرمی شکل بدهد یا ممکن است داستان را مخدوش نماید و از هم بپاشد» (بارگاس، 1382: ص 83).

در بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم، آن چه بیش از هر موضوع دیگر، توجه خواننده را به خود جلب می‌کند، شیوه نگارش و زاویه دید نویسنده است. در این داستان، راوی مدام بین گذشته و حال در رفت‌وآمد است. به گونه‌ای که خواننده هرگز با یک‌بار خواندن داستان ره به جایی نمی‌برد و مفهوم منطقی آن را به دست نخواهد آورد. ابراهیمی در این رمان چهار زمان متفاوت را به کار برده و این زمان‌ها را با تغییر اندازه قلم (Font)، نشان داده است. به این ترتیب که هر چه به سمت حال می‌آییم، اندازه قلم درشت‌تر می‌شود، آن گونه که با نزدیک شدن، صدا نیز بلندتر می‌شود.

در حقیقت، نادر ابراهیمی ساختار داستان را بر اساس زمان و گذر زمان استوار کرده است و بر اساس همین سطح‌های زمانی مختلف، داستان را به پیش می‌برد.

سطح اول که مربوط به زمان گذشته دور است، با زمان کودکی راوی مرتبط است. «باباجان سرم داد کشید. فراش مدرسه آمده بود در منزل. به باباجان گفته بود که من سر به هوا هستم» (ابراهیمی، 1387: 23)؛

سطح دوم، مربوط به زمان گذشته است، آن هنگام که راوی با هلیا به ساحل چمخاله می‌رود و پس از بازگشت به شهر، طرد می‌شود. «برویم یک خانه چوبی کنار رودخانه بسازیم. آن جا که جنگل و دریا با هم کنار می‌آیند» (ابراهیمی، 1387: 28)؛

سطح سوم، زمان حال است. «هلیا بدان که من به سوی تو بازخواهم گشت... بازگشت من به شهر بازگشت به سوی تو نیست» (ابراهیمی، 1387: 10 و 11)؛

سطح چهارم «باید گفت که هیچ راهنمایی برای کشف زمان این سطح وجود ندارد و فقط می‌توان با حدس و گمان به آن پرداخت، آن چه درست‌تر می‌نماید متون این سطح که از نظر قلم، بزرگترین اندازه را دارند، افکار راوی هستند هنگام تعریف داستان، افکاری که تا به حال به آن‌ها اندیشیده نشده است و از نظر زمانی جلوتر هستند» (محسن‌پور، 1384: 135).

«هلیا! برای دوست داشتن هر نفس زندگی، دوست داشتن هر دم مرگ را بیاموز و برای ساختن هر چیز نو، خراب کردن هر چیز کهنه را و برای عاشق عشق بودن، عاشق مرگ بودن را» (ابراهیمی، 1387: 47).

موضوع رمان، روایت زندگی است. با این تفاوت که در این شیوه نویسنده به جای این که برشی طولی از زندگی شخصیت اصلی را انتخاب کند و حوادث داستان را بر اساس نظم زمانی مرتب کند، به ژرفای ذهن شخصیت فرومی‌رود و اندیشه‌ها و خاطرات او را به تصویر می‌کشد و کودکی تا پیری راوی را در زمانی کوتاه، مرور می‌کند؛ حتی، دوران خوش پیری را در کنار هلیا: آرزوی نافرجام راوی که تنها تخیل می‌تواند آن را به تصویر بکشد. یادکرد زمانی که راوی با شور و حرارت تمام، روزهای خوش عاشقی را برای نوه‌هایش بازگو می‌کند: «نگاه پیر تو چشمان مرا نوازش خواهد داد و ما با آن همه خاطرات و چنان یادهای پرشکوهی، سنگین و آهسته راه خواهیم رفت. در خانه بچه‌ها باز می‌خوانند قصه ما را بشنوند. آقا بزرگ بعد چطور شد؟ با مادر جان رفتید چمخاله. بعد خودتان یک خانه درست کردید. بعد... تو با خشمی مهربان می‌گویی «همه چیز را نمی‌شود برای آن‌ها گفت. بی‌بند و بار و گستاخ می‌شوند» (ابراهیمی، 1378: 33).

اما در لحظه‌ای که این رؤیای زیبا را مرور می‌کند، واقعیت به او تلنگر می‌زند که زندگی را باخته است و این گونه راوی از آینده ای خیالی به گذشته داستان می‌رود و به یاد می‌آورد، زمانی را که هلیا به او می‌گوید: «خسته شده‌ام، خیلی خسته شده‌ام. این بازی را تمام کن. اینطور که نمی‌شود زندگی کرد. تو هرگز ماهیگیر خوبی نخواهی شد. و فردا زمستان است. زمستانی سخت و طاقت سوز» (ابراهیمی، 1387: 34).

3.4. نمادهای داستان

هلیا در این رمان، نماد پاکی و بی‌آلایشی دوران کودکی است. همان دورانی که کودکان با فریادهای شادمانه‌شان دنیای خشک بزرگ‌ترها را پرشور و حرارت می‌کنند. کودکانی که ساده و بی‌بهبانه با هم دوست می‌شوند. به راحتی، اعتماد می‌کنند و مهربانی را به رایگان به دیگران هدیه می‌دهند و چه زیباست پاس‌داشت پاکی این دوران. راوی که دنیای مادی بزرگترها را خوب شناخته، نمی‌خواهد این حس زیبای کودکانه را رها کند؛ اما این را نیز خوب می‌داند که برای نگاه‌داشت هر ارزشی حتی آرمانی بزرگ نباید خود را به مذلت افکند. «هلیا! من هرگز نخواستم که از عشق، افسانه‌ای بیافرینم؛ باور کن. من خواستم که با دوست داشتن زندگی کنم، کودکانه و ساده و روستایی. من از دوست داشتن فقط لحظه‌ها را می‌خواستم» (ابراهیمی، 1387: 66 و 67).

هلیا آرمانی است که راوی می‌خواهد همواره آن را برای خود نگاه دارد و البته، این در کودکی آسان‌تر است چراکه بزرگترها با این که همواره کودک را به خوبی‌ها رهنمون می‌کنند اما در واقعیت از او چیز دیگری می‌خواهند. «ما باغچه کوچکی داشتیم و گل‌های کوچکی که باغبان برای آن آفریده بود. ما گل‌های کوچکمان را آب می‌دادیم... و روزی از راه می‌رسید که: باباجان گفته باغچه را بیل بزنند. گفته که مثل تمام حیاط، آن‌جا را هم سنگ بگذارند. هلی تو نگفتی که ما آن را دوست داریم؟»

چرا! اما باباجان گفت: این بچه بازی‌ها دیگر بس است» (ابراهیمی، 1387: 15).

«دیگر مدت‌هاست که هلیا را فراموش کرده‌ام. آیا تنها همان‌جا کنار خانه ما زندگی می‌کند؟ پدر! یازده سال است که برای او نامه‌ای نوشته‌ام. یازده سال؟» (ابراهیمی، 1387: 20).

در داستان، پدر هلیا نماد انسان‌های قدرتمندی است که به نظر آن‌ها، قدرت و ثروت تعیین‌کننده اصل و نسب انسان‌هاست.

«هلیا پدرت را به یاد می‌آورم. وقتی در پیاده‌رو شهر ما راه می‌رفت مثل آن بود که درست در وسط خیابان راه می‌رود و خیابان را برای او آذین بسته‌اند. عابران به او سلام می‌کنند و او سرش را تکان می‌دهد» (ابراهیمی، 20 و 1387: 21).

جالب این‌جاست که قماربازها با وجود زشتکاری‌هایشان، انسان‌های بدی نیستند و کسی کاری به کارشان ندارد، آن‌ها همه شب دود می‌کنند و ورق‌ها را دست به دست می‌دهند اما راوی به جرم همراهی با پاکی و صداقت، از شهر طرد می‌شود. «مردم یک شهر مرا دشنام می‌دادند.

شهری که دوست می‌داشتم» (ابراهیمی، 1387: 18).

راوی می‌خواهد پاکی کودکانه را، هلیا را، برای همیشه نزد خود نگاه دارد اما با مخالفت اطرافیان مواجه می‌شود؛ پس می‌کوشد، دست کم این صداقت را، هلیای رؤیاهایش را، با خود به سوی آبی دریاها ببرد، جایی دور از پدران که نماد قدرت و حاکمیت هستند، از قماربازان که نماد تاریکی و دودند و... اما آیا انسان می‌تواند در این جدال نابرابر دوام آورد؟ می‌تواند خود را از همه آلایش‌های بشری پاک کند و تنها بماند؟ گویی همان معصومیت نیز تاب نمی‌آورد و او را رها می‌کند.

سرانجام، راوی داستان که برای تن به مذلت ندادن، حتی از هلیایش نیز دست کشیده، بی‌پناهی را تاب نمی‌آورد و پس از تحمل یازده سال تنهایی به دنیای بزرگترها بازمی‌گردد؛ زیرا بی‌پناهی او را وادار به تسلیم کرده است: «هلیا بدان که من به سوی تو بازخواهم گشت. تو بیدار می‌نشینی تا انتظار پشیمانی بیافریند. بگذار تا تمام وجودت تسلیم شدگی را با نفرین بیامیزد» (ابراهیمی، 1387: 10). و به شهر بازمی‌گردد؛ اما، نه او کسی را می‌شناسد و نه کسی او را. سال‌هاست که در خاطرات زیسته و از آن شهری که دوستش می‌داشت دیگر اثری بر جای نمانده است.

به این ترتیب، راوی نافرجام از این تلاش و از این که نتوانسته به هدف خود برسد، از همان ابتدای کتاب هلیا را دعوت به خواب می‌کند. در حقیقت، نادر ابراهیمی در ابتدای کتاب، از آرمان‌های بر باد رفته راوی سخن می‌گوید. شهری را که دوست می‌داشته و مردمی که بیش از این بارها ایشان را ستوده: «بخواب هلیا، دیر است، دود دیدگانت را آزار می‌دهد. دیگر نگاه هیچ کس بخار پنجره‌ات را پاک نخواهد کرد. دیگر هیچ کس از خیابان خالی کنار خانه تو نخواهد گذشت... قماربازها تا صبح بیدار خواهند

نشست، و دود، دیدگانت را آزار خواهد داد. آن‌ها که تا سپیده صبح بیدار می‌نشینند ستایشگران بیداری نیستند... شب از من خالی است هلیا... شب از من و تصویر پروانه‌ها خالی است» (ابراهیمی، 1387: 8). راوی که در مانده شده، همه چیز را نفرین می‌کند و خوب می‌داند که «نفرین، پیام‌آور درماندگی است و دشنام برای او برادری است حقیر» (ابراهیمی، 1387: 10). ابراهیمی جملات اول کتاب را در انتهای رمان نیز تکرار می‌کند. درست مانند نمایش فیلمی که ابتدا با نشان دادن قسمت‌هایی از انتهای داستان، آن‌چه را که در گذشته اتفاق افتاده در ذهن شخصیت اصلی مرور می‌کند.

«چه فروریزنده است ایمان... قانون دود و نور و فلز... خواب... تنها خواب... بخواب هلیا، دیر است. دود دیدگانت را آزار می‌دهد. دیگر نگاه هیچ‌کس بخار پنجره‌ات را پاک نخواهد کرد... شب از من خالی است هلیا... شب از من و تصویر پروانه‌ها خالی است» (ابراهیمی، 1387: 110 و 111)

3.5. زبان رمان

آن‌چه به کار ابراهیمی ارزش می‌دهد، هم‌گامی نسبی فرم و محتوای کار اوست. زبان او مناسب با محتوا تغییر می‌یابد، گاه نثری کاملاً تصویرگرا و شاعرانه با جمله‌هایی تأثیرگذار و گاه نثری ساده و شیوا و بدون هر گونه استعاره و کنایه. نادر ابراهیمی چه در داستان‌های واقع‌گرایانه و چه در داستان‌های نمادین و تمثیلی از توجه به زبان اثر غافل نمانده است. در حقیقت، دنیای داستان‌های او عین دنیای بیرون نیست بلکه اندیشه‌هایی درونی، از دنیای بیرون است و این درون، درون نویسنده‌ای شاعر مسلک است، پس شخصیت‌ها که در حقیقت وجه‌های مختلف شخصیت نویسنده‌اند، شاعرانه سخن می‌گویند. او شاید از محدود نویسنده‌گانی باشد که «این‌طور مصلحت می‌دانند که باید هر طور شده از قوت تأثیر و خاصیت انتقال حالات مختلفی که در برخی از واژه‌ها وجود دارد، حداکثر استفاده را برد» (وستلند، 1371: 54). بر همین اساس می‌کوشد تا در تمامی داستان‌هایش از ارائه زبانی سالم و آهنگین بهره‌برد.

نثر نادر ابراهیمی کمابیش نثری حساب شده و تقریباً بی‌عیب و ایراد است و به مقتضای حال و هوا و موضوع داستان، نوشتاری و گفتاری است و دارای خصوصیتی ساده و روان یا خوش‌آهنگ است و گاه از کلمات قصار و جمله‌ها و واژه‌های شاعرانه بهره می‌گیرد (نک: میرصادقی، 1382: 266). در رمان بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم، تصویر آفرینی، حس آمیزی، تشبیه و نیز اضافه استعاری از بسامد بالایی برخوردار است:

3.5.1. تصویر آفرینی، حس آمیزی

«صدای آب‌های به زهر آلوده‌ای را می‌شنوم که در هوا گرد می‌شوند و به روی بوته‌ها می‌نشینند» (ابراهیمی، 1387: 10) (توصیف سم‌پاشی بوته‌ها، سمی که با آب آمیخته شده به آب زهر آلوده تشبیه شده است)

«باران بوی دیواره‌های کاهگلی را بیدار کرده است» (ابراهیمی، 1387: 12) (حس آمیزی بیدار شدن بو)

«گرگ‌ها جام شب را می‌شکستند و تو می‌ترسیدی» (ابراهیمی، 1387: 19) (تصویر صدای زوزه گرگ‌ها در شب)

«تو کفشهایت را که تماماً خیس شده است و آب در آن‌ها صدا می‌کند، بیرون می‌آوری و بر می‌گردانی روی ماسه‌ها، ماسه‌ها دو رنگ می‌شود.» (ابراهیمی، 1387: 26) (خیس شدن ماسه‌ها را به صورت دو رنگ شدن ماسه‌ها تصویر کرده است)

«شب، خالی‌تر از ظرف شام سگ‌های اهلی است. استخوان‌ها زندگی را نمی‌آرایند. استخوان‌های خشک» (ابراهیمی، 1387: 36) (تشبیه شعرگونه و دلگیر برای شب: تناسب و هماهنگی شب و سگ و استخوان، سگ‌هایی که در انتظار شامی و استخوانی خشک بیش نیستند! ناامیدی حاکم بر داستان)

«آن زمان که برف‌ها به روی زمین نشسته است و سپیدی، شادی نیست. و اخوردگی همه رنگ‌هاست. رنگ‌هایی که آفتاب را در دوامی محدود احساس کرده‌اند» (ابراهیمی، 1387: 39) (تصویر کنار هم نشان دادن برف و رنگ و آفتاب: سپید رنگ شادی است به شرط آنکه با سردی برف همراه نشود).

«پنجره‌ها نمی‌خندند و آب نمی‌جوشد و...» (ابراهیمی، 1387: 59) پنجره‌ای که نمی‌خندد پنجره‌ای است که گشوده نمی‌شود و آب که نمی‌جوشد و... یعنی خانه‌ای که کدبانویی ندارد یا زندگی‌ای که شوری ندارد.

«دوست داشتن را چون ساده‌ترین جامه کامل عید کودکان می‌شناختم.» (ابراهیمی، 1387: 73) (شاید ساده‌ترین و دلچسب‌ترین تشبیه برای دوست داشتن باشد).

3.5.2. استعاره و جان‌دارانگاری

«هلیا تو با درخت ریشه‌سوخته‌ای که به باغ خویش باز می‌گردد چه می‌توانی گفت؟» (ابراهیمی، 1387: 29) (درخت ریشه‌سوخته استعاره از عاشق دل‌خسته‌ای است که رسیدن به عشق، همه پیوندها و ریشه‌های او را سوزانده است).

«زمین، عابران پایان شب را می‌مکد» (ابراهیمی، 1387: 12) (استعاره‌ای از پایان شب و کم شدن رفت‌وآمدها)

«گل زرد ما میوه‌های شور خواهد داد» (ابراهیمی، 1387: 46) (میوه‌های شور از دید ظاهر مجازی زیبا است چون میوه آفتابگردان تخمه آفتابگردان است که معمولاً شور خورده می‌شود. اما از دیدگاه شاعرانه‌تر گل زرد عشقی نافرجام است (در مقابل گل سرخ) که میوه‌اش اشک است و شوق)

«پوسیدگی بر هر آنچه پنهان شده است دست می‌یابد و افسوس به جای می‌ماند» (ابراهیمی، 1387: 41)

«فردا نارنج‌ها از آن سوی زرده‌های چوبی خواهند گریست» (ابراهیمی، 1387: 41)

3.5.3. تکرار کلمات و جملات با ترکیبات جدید:

«باید روی نوار ذهنی حماقت قدم گذاشت» (ابراهیمی، 1387: 36)

«از گلاب جاری زمستان‌ها و از نسیم بهار نارنج‌ها...» (ابراهیمی، 1387: 30)

«لحظه‌های گریزا» (ابراهیمی، 1387: 22)

3.5.4. تداعی واژگان

«پسر باغبان یک جوجه تیغی پیدا کرده... ما با نوک چوب جوجه تیغی را می‌غلطانیم. پدر می‌گوید: صد بار به تو گفته‌ام که با تیغ، مداد را نتراش...» (ابراهیمی، 1378: 41).

«... باران زمین‌ها را گل‌آلود می‌کند. مادر می‌گوید نگاه کن! باز هم تمام لباس‌هایش خیس و گلی است» (ابراهیمی، 1378: 43).

3.5.5. استفاده از دو کلمه پرسشی و به‌کارگیری فراوان ترکیب‌های اضافی (نک: مهرور، 1381: 178؛ جنیدی، 1387: 78 تا 82).

«آیا کدامین باران تمام غبارها را فرو خواهد شست» (ابراهیمی، 1387: 45)

«هلیا! آیا احساس می‌کنی که او در غیاب ما چگونه طعم تازه بسیار ناگوار میوه‌های نارس باغ‌های ناشناخته‌ای را چشیده بود؟» (ابراهیمی، 1387: 85)

به هر روی، زبان در داستان‌های نادر ابراهیمی عنصری است که پشتوانه‌ای چون اندیشه دارد: اندیشه‌ای که در خدمت افکار نویسنده، وارد جریان داستان می‌شود و راوی در لابه‌لای روایت به بحث و استدلال و گاه نصیحت یا نتیجه‌گیری می‌پردازد. بدون تردید، برخی از این داستان‌ها، با هدف و مقصود معینی نوشته شده تا ذهن و فکر خواننده را به خود مشغول کند و در جریان داوری و قضاوت فرضیات راوی به استدلال‌های گوناگون دست یابد. نویسنده می‌کوشد، در جای جای کتاب همراه با مرور خاطراتش، جملاتی ناب که رنگی از پند و نصیحت در آن موج می‌زند، را با فونتی درشت مجزا کند تا هم تأکیدی باشد بر اهمیت موضوع مورد بحث و هم خلاصه‌ای از ماجرا را باردیگر، یادآوری کند.

ابراهیمی بر این باور است که التماس حتی اگر برای به دست آوردن ارزش‌ها هم باشد، باز بی‌ارزش است و عظمت وجودی انسان را ویران می‌کند: «التماس، شکوه زندگی را فرو می‌ریزد. تمنا، بودن را بی‌رنگ می‌کند و آنچه از هر استغاثه به جای می‌ماند، ندامت است» (ابراهیمی، 1387: 13 و 14).

او عاشقی مصمم است که همه چیز را برای دوستی و محبت درهم می‌شکند، اما هرگز غرور خود را زیر پا نمی‌گذارد: «یک مرد، عشق را پاس می‌دارد، یک مرد هر چه را که می‌تواند به قربانگاه عشق می‌آورد، آنچه فدا کردنی است، فدا می‌کند، آنچه شکستی است، می‌شکند و آنچه را که تحمل‌سوز است تحمل می‌کند: اما هرگز به منزلگاه دوست داشتن به گدایی نمی‌رود» (ابراهیمی، 1387: 24).

ابراهیمی شناختن و درک هر موضوع را در آشنایی و درک ضد آن می‌داند: «هلیا! برای دوست داشتن هر نفس زندگی، دوست داشتن هر دم مرگ را بیاموز و برای ساختن هر چیز نو، خراب کردن هر چیز کهنه را و برای عاشق عشق بودن، عاشق مرگ بودن را» (ابراهیمی، 1387: 47).

او می‌داند که انسان در روزگاری اسیر شده که نمی‌تواند حتی به چشمانش نیز اعتماد کند: «ما در روزگاری هستیم، هلیا، که بسیاری چیزها را می‌توان دید و باور نکرد و بسیاری چیزها را ندیده، باور کرد» (ابراهیمی، 1387: 101).

4. نتیجه

نادر ابراهیمی در بیشتر مجموعه‌های داستانی خود به مسایل اجتماعی و وطن، پس از آن مسایل انسان‌شناسانه و سرانجام مقوله‌های انتزاعی چون عشق، اخلاق، ایمان و مانند آن‌ها می‌پردازد. تقریباً در تمامی آثار نادر ابراهیمی عناصر محوری اندیشه و آرمان، دفاع از هر آن چه که مردمی، شرافتمندانه و انسانی است و اعتراض و مقاومت در مقابل هر آن چه پلشتی و فساد و ناراحتی است، موج می‌زند و در این میان جلای رنگ اخلاق، هم‌چنان در این آثار پُردرخشش و پُر نمود است. اندیشه‌هایی که اگر چه در برخی داستان‌ها، ماهرانه پشت الفاظ نویسنده مخفی شده است، اما در برخی موارد آن‌قدر آشکار می‌شود که شامل اجزای نوشتاری جملات و حتی کلید واژه‌های داستان می‌گردد.

رمان باردیگر شهری که دوست می‌داشتم اثر نادر ابراهیمی یکی از داستان‌های ایرانی است که در آن چارچوب داستان و شیوه‌های روایت بیش از هر عنصر داستانی دیگری اهمیت دارد. ابراهیمی در این رمان، به وجود مخاطب خود آگاه بوده؛ اما کوشیده تا حد امکان از تکنیک‌های رمان‌های روان‌شناختی به شیوه جریان سیال ذهن نیز بهره‌برد. در حقیقت، این شیوه نوشتار، ترفندی است برای درک بهتر موضوع. این رمان که از تکنیک‌های تک‌گویی درونی بسیار بهره‌برده تا حدودی به شیوه رمان‌های جریان سیال ذهن نزدیک شده است اما آشفتگی و پراکندگی چنین رمان‌هایی را ندارد. نویسنده با تغییر فونت و حضور خود در قسمت‌هایی از داستان تا حدودی به مخاطب کمک می‌کند تا هم‌پای راوی حرکت کند؛ البته ذهن شاعرانه نویسنده، داستان را به تابلویی از تصاویر زیبا اما مبهم تبدیل کرده است که درک بسیاری از جملات داستان تنها به دست خود نویسنده گشوده خواهد شد. چرخش‌های به‌جای زاویه دید نیز از نکته‌های مهم این رمان است.

منابع

- ابراهیمی، نادر، 1387، بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم، چاپ هجدهم، تهران: روزبهان.
- ایدل، له‌اون (1367). قصه روان‌شناختی نو، ترجمه ناهید سرمد، تهران: انتشارات شباویز.
- بارگاس یوسا، ماریا، 1386، عیش مدام (فلویر و مادام بواری)، ترجمه‌ی عبدالله کوثری، تهران: نیلوفر.
- بیات، حسین (1387)، داستان‌نویسی جریان سیال ذهن، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- داد، سیما (1385)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ سوم، تهران: انتشارات مروارید.
- سارتر، ژان پل، ادبیات چیست؟ ترجمه ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی، تهران: زمان.
- شمیسا، سیروس، 1378، نقد ادبی، تهران: فردوس.
- فلکی، محمود، 1382، روایت داستان (تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی)، تهران: بازتاب‌نگار.
- گلشیری، هوشنگ، 1380، باغ در باغ، چاپ دوم، تهران: انتشارات نیلوفر.
- محمودی، محمدعلی، 1388، پرده‌ی پندار: جریان سیال ذهن و داستان‌نویسی ایران، مشهد: مرنديز.
- محسن‌پور، مهتاب، 1384، «رؤیای یک شب بارانی»، کتاب ماه (ادبیات و فلسفه)، تیرماه، شماره 93.
- میرصادقی، جمال، میمنت میرصادقی، 1377، واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، تهران: کتاب مهناز.
- مقدادی، بهرام، 1378، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)، تهران: سخن.
- یاکوبسن، رومن، 1380، «قطب‌های استعاره و مجاز»، ترجمه کوروش صفوی، ساختارگرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبی، گروه مؤلفان، به کوشش فرزانه سجودی، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- وستلند، پیتر، 1371، شیوه‌های داستان‌نویسی، ترجمه محمدحسین عباسپور تیمجانی، تهران: مینا.

Archive of SID

SID



سرویس های ویژه



سرویس ترجمه تخصصی



کارگاه های آموزشی



بلاگ مرکز اطلاعات علمی



سامانه ویراستاری STES



فیلم های آموزشی

کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی



مقاله نویسی علوم انسانی



اصول تنظیم قراردادها



آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله