THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 15, Consecutive Number 32, Summer 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

An analysis of Masoud Kimiyaei's novel, *Jasadhaye Shishei* by

Malmir.Teymoor1*-**Nazir Hossein.Sarkoo**2
1: Professor of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran: Corresponding Author (t.malmir@uok.ac.ir)
2: PhD Student of Persian Language and Literature, University of Kurdistan,Sanandaj, Iran.

Masoud Kimiyaei is famous for scriptwriting and filmmaking, but he has showcased his art in literary creation by writing a novel, *Jasadhaye Shishei*. The main question of the present research is to what extent the author is aware of the principles of story writing and has utilized those principles, and to what extent his skill and experience in filmmaking has been effective in writing this novel. In this article, using the method of content analysis, the writing techniques used in the text of the novel and their consistency have been evaluated. The title, chapters and structure of the novel have been explained. The author has been successful in using historiographic metafiction to approach the subject of the story. Characterization of the novel is generally satisfactory; however, in some cases, the narrator passes judgment instead of storytelling through the character's actions or sayings. The characters language is compatible with their position, level of literacy and responsibility, though the narrator introduces some characters haphazardly. The author utilizes Cinematic capacities thoroughly in giving depth to characterization, narrating details of the setting, activating and visualizing the abstract issues, choosing the viewpoint, mixing discourse with images and depicting poetic exegesis. Meanwhile, the author's interest in visualization brings about redundant sequencing in the novel, which leads to a voluminous text.

Keywords: : Characterization, *Jasadhaye Shishei*, Historiographic Metafiction, Point of View, Effect of Cinema Capacities in Story Writing, Masoud Kimiyaei.

- T. Malmir, N. Sarkoo (2023). An analysis of Masoud Kimiyaei's novel, Jasadhaye Shishei by, *THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies* 15(32), 341-366.
Doi: 10.22075/jlrs.2022.28172.2163

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۴ـ شمارهٔ ۳۲ ـ تابستان ۱۴۰۲
صفحات ۳۴۱ ـ ۳۶۶ (علمی ـ پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۱/۰۵/۰۱ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۰۶/۰۹ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۰۹

نقد و تحلیل رمان *جسدهای شیشه‌ای* نوشتهٔ مسعود کیمیایی

تیمور مالمیر۱*/ سره کو نظیر حسین۲

۱: استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، سنندج، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) t.malmir@uok.ac.ir

۲: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.

چکیده: مسعود کیمیایی در نگارش فیلم‌نامه و ساخت فیلم شهرت بسیار دارد؛ امّا با نوشتن رمان جسدهای شیشه‌ای، هنر دیگری از خود نشان داده است. مسئلهٔ اصلی تحقیق حاضر آن است که نویسنده چقدر به اصول داستان‌نویسی وقوف داشته و آن اصول را به کار گرفته است؟ همچنین مهارت و تجربهٔ نویسنده در حوزهٔ فیلم‌سازی، چقدر در نگارش رمان مؤثّر بوده است؟ با استفاده از روش تحلیل محتوا، مجموع شگردهای متن رمان و میزان تناسب آن‌ها را باهم ارزیابی کرده و عنوان، فصل‌بندی و ساختار رمان را شرح داده‌ایم. نویسنده موفّق شده متناسب با موضوع رمان، از نوشتار فراداستان تاریخ‌نگارانه استفاده کند. شخصیت‌پردازی رمان عمدتاً موفّق است؛ امّا در مواردی به‌جای نقل داستان در گفتار و کردار شخصیت‌ها، راوی به سخنرانی یا قضاوت می‌پردازد. زبان شخصیت‌های داستان عمدتاً با موقعیت و سطح سواد و مسئولیت آنان متناسب است؛ امّا راوی خیلی از شخصیت‌ها را بدون تمهید و به‌صورت ناگهانی وارد می‌کند. نویسنده به‌خوبی از ظرفیت‌های سینمایی برای عمق‌بخشی به شخصیت‌ها، نقل جزئیات مکان داستان، تحرّک و تجسّم‌بخشی به مسائل انتزاعی، انتخاب نوع زاویهٔ دید، تلفیق روایت سخن با تصویر و خلق مصوّر تعابیر شاعرانه استفاده کرده است؛ امّا علاقهٔ نویسنده به تصویرسازی موجب شده پی‌رفت‌های اضافی به رمان تحمیل شود و حجم آن را افزایش دهد.

کلیدواژه: : تأثیر ظرفیت‌های سینمایی در داستان‌نویسی، جسدهای شیشه‌ای، زاویهٔ دید، شخصیت‌پردازی، فراداستان تاریخ‌نگارانه، مسعود کیمیایی.

– مالمیر، تیمور؛ نظیر حسین، سره کو (۱۴۰۲). نقد و تحلیل رمان *جسدهای شیشه‌ای* نوشتهٔ مسعود کیمیایی. *مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان*، شماره ۳۲، صفحات ۳۴۱-۳۶۶.

Doi: 10.22075/jlrs.2022.28172.2163

۱. مقدّمه

مسعود کیمیایی در نگارش فیلم‌نامه و ساخت فیلم شهرت بسیار دارد؛ امّا با نوشتن رمان *جسدهای شیشه‌ای*، هنر دیگری از خود نشان داده است. پیش‌تر، داستانی بلند با نام *حسد*، دربارهٔ زندگی و شخصیت عین‌القضات همدانی نوشته است. در داستان *حسد*، با همان چارچوب‌های فیلم‌سازی پیش رفته و این داستان بلند، متناسب با انتظار خوانندگان از نویسندهٔ فیلم‌ساز است؛ امّا رمان از چارچوب و پردازش خاصّی برخوردار است که با ساخت فیلم، فاصلهٔ زیادی دارد و انتظار خوانندگان از نویسنده متفاوت است. مسئلهٔ اصلی تحقیق حاضر، آن است که نویسنده چقدر به اصول داستان‌نویسی وقوف داشته و آن را به‌کار گرفته و مهارت و تجربهٔ نویسنده در حوزهٔ فیلم‌سازی، چقدر در نگارش رمان مؤثّر بوده است؟ در این پژوهش، مجموع شگردهای متن و میزان تناسب آن‌ها را باهم ارزیابی کرده‌ایم.

دربارهٔ رمان *جسدهای شیشه‌ای*، تحقیق کمی صورت گرفته است. ارجمندی و یگانه (۱۳۹۶) با مطالعهٔ ۳۶ داستان کوتاه و رمان، ازجمله رمان *جسدهای شیشه‌ای*، به بازخوانی هویت معماری تهران پرداخته‌اند. آن‌ها باتوجّه‌به مصوّرشدن مکان وقایع در این رمان، معتقدند توصیف و تصویر تهران، آن را مکانی جان‌دار و زنده می‌نماید؛ امّا تجدّد موجب شده طبیعت آن رنگ ببازد و مایهٔ حسرت در مقایسه با تهران قدیم شود. یاقوتی و سنجابی (۱۳۹۱) در کتابی مشترک، به نقد و تفسیر رمان *جسدهای شیشه‌ای* پرداخته‌اند. مطالب یاقوتی در بخش اوّل، وقف تمجید و تعریف رمان شده است. البته بحث تناسب زبان شخصیت‌ها با شغل و طبقهٔ آنان، جدّی و قابل‌توجّه است. بقیهٔ مطالب کتاب، جنبهٔ اظهار علاقه یا انکار غیر دارد یا اینکه مبتنی بر مسائل کلّی و حاشیه‌ای است. برخی مطالب، مثل نمادین‌خواندن شخصیت‌ها یا برخی حوادث رمان یا تعریف خاصّ آن‌ها از رئالیسم، جدّی نیست. مرگ طلعت در دیگ گلاب‌گیری و تبدیل او به گلاب و نگهداری شیشهٔ گلاب جسد طلعت را رئالیسم خاصّ کیمیایی خوانده‌اند. چه رئالیسمی است که دختری خود را در دیگ گلاب‌گیری بیفکند و کسی او را بیرون نیاورد تا

کامل به گلاب بدل شود و آب دیگ هم کامل بجوشد و فقط گلاب طلعت بماند؟! نویسندهٔ بخش دوم کتاب، بر اساس محتوا و مضمون، به تحلیل موقعیت و تناسب شخصیت‌ها با قصد مؤلّف پرداخته و کردارهای شخصیت‌ها را تفسیر کرده است تا از مهارت‌های نویسنده پرده بردارد. سنجابی نیز مثل یاقوتی به نمادین‌بودن حوادث و برخی شخصیت‌ها معتقد است. فصل پایانی رمان را مبتنی بر تکنیک فلش‌فوروارد می‌داند. از نظر وی، فلش‌فوروارد در این فصل، «آینده» است که آن را به بی‌زمانی می‌رساند که هدف نویسنده، دورکردن ذهن خواننده از موقعیت‌های آشنا و ارائهٔ یک چیز تازه است.

۲. پیرامتن

کتاب برای عرضه به خواننده، به عواملی غیر از متن نیز نیاز دارد. به این عوامل، پیرامتن می‌گویند. پیرامتن، بدون در نظر گرفتن خود متن، حول یک متن تشکیل می‌شود (ژووا[1]، ۱۳۹۴: ۱ و ۲). نام کتاب و عنوان فصل‌ها پیرامتن محسوب می‌شود. لاج[2] به اعتبار اهمیت عنوان، آن را اوّلین بخشی از رمان می‌داند که «نقش چشمگیری در جذب خواننده و جلب‌توجّه او بازی می‌کند» (لاج، ۱۳۹۳: ۳۲۴). لفظ «جسد»، دلالت بر جدایی روح از بدن می‌کند. محتوای رمان از سرنوشت افراد تا خانواده و کشور، مبتنی بر فرسایش و اضمحلال است؛ انگار جسدها بدون روح باقی مانده‌اند و ما از این شیشه‌های باقی‌مانده، به زندگی نگاه می‌کنیم. بارش شدید برف در شروع و پایان رمان، بیانگر سردی روابط و از دست رفتن عاطفه است و با عنوان *جسدهای شیشه‌ای* تناسب دارد.

عنوان فصل‌های کتاب به‌صورت یک اسم خاص یا عبارت‌های توصیفی که از متن همان فصل گرفته شده، عمدتاً تصویری است و برای خواننده، هنگام بازگشت به متن و مرور دوبارهٔ رمان، جنبهٔ یادآوری دارد. به اعتبار حجم زیاد رمان که فاصلهٔ خواندن آن را زیاد می‌کند، به چنین عنوان‌هایی نیاز است. مهم‌ترین حُسن آن، کمک به خواننده

1. Jouve
2. Lodge

جهت یادآوری صحنه‌ها و مطالب متن رمان است (رک: لاج، ۱۳۸۸: ۲۸۱). اگر از عنوان‌های تصویری استفاده کرده، به این دلیل است که بسیاری از مطالب متن، جنبهٔ تصویری دارند. چون عنوان‌ها از متن گرفته شده‌اند، طبیعتاً مصوّرند. این عنوان‌های مصوّر برای مرور مطالب رمان به‌صورت تصویری، مفیدند، هرچند برخی از عنوان‌ها جنبهٔ تصویری ندارند، بلکه به‌لحاظ کنش‌های شخصیت‌ها انتخاب شده‌اند. در چنین مواردی، بهتر بود کنش‌های انتخاب‌شده با توصیف بیشتری همراه می‌شد؛ مثلاً عنوان «آدم‌فروش» (فصل ۳۵) باتوجّه به آدم‌فروشی قلی ادیب انتخاب شده است؛ امّا شیوهٔ مجازات او و رفتاری که در مقابل عمل او، از سوی میرزا رخ داده، اهمیت بیشتری دارد که در عنوان «آدم‌فروش» لحاظ نشده است یا عنوان فصل ۳۹ به نشستن هواپیمای شاه در فرودگاه مربوط است (کیمیایی، ۱۳۸۷: ۳۱۸)؛ امّا فرار و دستگیری طاهر و علی‌خان در این فصل، هیچ بازتابی در عنوان پیدا نکرده است.

۳. فراداستان تاریخ‌نگارانه

فراداستان به نوشته‌ای داستانی اطلاق می‌شود که توجّه خواننده را به‌صورت خودآگاه و نظام‌مند به ماهیت خود به‌عنوان امری ساختگی و مصنوع جلب می‌کند (وو[1]، ۱۳۹۰: ۸). فراداستان، این موضوع را آشکار می‌سازد که چگونه متن نیز به‌شکلی زبان‌شناختی برساخته می‌شود. «رمان‌های فراداستانی اغلب با بحث صریح درمورد ماهیت دل‌بخواهی آغازها و حدود و ثغور شروع می‌شوند» (همان: ۴۴ و ۴۵). فراداستان تاریخ‌نگارانه، آگاهانه تاریخ را تحریف می‌کند (لوئیس[2]، ۱۳۸۳: ۸۳).

رمان *جسدهای شیشه‌ای* به‌لحاظ نوع، رمان مدرن محسوب می‌شود؛ امّا برخی ویژگی‌های رمان پسامدرن مثل فراداستان در آن وجود دارد. نویسنده از ساختگی‌بودن متن سخن می‌گوید: «این فصل باید با صدای یک معجزهٔ غریب تمام می‌شد» (کیمیایی، ۱۳۸۷: ۷۴۴).

1. Waugh
2. Louis

از زبان رادیو، بعد از بازگشت شاه به ایران، هنگام پیروزی کودتای ۱۳۳۲ می‌نویسد: «توجّه... توجّه... مژدهٔ بزرگ! دیو که بیرون رود، فرشته درآید» (همان: ۳۱۸). این شعار با روایت سال ۱۳۵۷، خروج شاه و ورود امام‌خمینی جابه‌جا شده است؛ بدین صورت، هم تکرار تاریخ را نشان داده و هم تلاش کرده است در روایت تاریخی دست ببرد تا بتواند آن را داستانی کند. «فقط یک صدا بیرون از چمدان‌ها فریادش شنیده شد که من دولت تعیین می‌کنم» (همان: ۵۳۱). در اینجا زمان آزادشدن طاهر از زندان را در سال ۱۳۵۷ معرّفی می‌کند و با ماجرای چمدان و سفر مصدّق از چمدان به چمدان (همان: ۵۳۰)، ظهور رهبران سیاسی را مبتنی بر ضرورت‌های زمانه می‌داند.

فصل ۵۲ با عنوان «آدم‌های این داستان همتایی در دنیای واقعی ندارند»، تلاشی برای نوشتن نوعی فراداستان است؛ امّا متن آن مثل عنوانش صرفاً بر ارادهٔ نوشتن فراداستان تکیه کرده است. آنچه هست، شعارهایی کلّی است و معرّفی انتزاعی شخصیت‌ها. وقتی نویسنده احساس می‌کند نتوانسته احساس همدلی خود را دربارهٔ شخصیت دلخواهش ادا کند، به خاطره‌گویی می‌پردازد (همان: ۵۰۲).

گاهی برای ایجاد نوشتار فراداستانی، سخنرانی علمی- فلسفی از زبان یک شخصیت نقل می‌کند. آنگاه برای توجیه داستانی آن می‌نویسد: «کاوه کمیاب است، نطفهٔ پریان است، حضورش اثبات معناهای شریف است، تنها و بی‌تظاهر، جهان پیرامونش را در خودش به قضاوت است» (همان: ۵۰۱؛ نیز ۶۳۲). اگر نویسنده می‌توانست این‌ها را در کنش‌های کاوه بگنجاند، برای خلق فراداستان مفید بود. گاهی که نویسنده نتوانسته آگاهی به‌دست‌آمده از شخصیت و مسائل عصر را در قالبی داستانی بگنجاند، عقده‌های نهفته را بر زبان راوی قرار می‌دهد: «روشن‌فکران سیاست‌زده‌ای را می‌شناخت که در زندگی خصوصی‌شان کارمند و محافظه‌کار و رسوا، امّا عاشق مخالفت‌های بی‌گفت‌وگو، چریک کافه بودند...» (همان: ۶۹۷؛ نیز ۷۲۳).

تلاش راوی برای ایجاد پیوند داستانی در میان بخش‌های مختلف رمان، مبتنی بر خلق نوشتار فراداستانی است؛ مثل اینکه از نقل خاطرات خاله طاووس با نام «داستان» یاد

می‌کند (همان: ۵۰۷)؛ امّا راوی می‌کوشد از زبان کاوه، داستان‌گویی را نقض کند و جنبهٔ واقعی بدان ببخشد (همان).

گاهی ممکن است روایتی در دل روایتی دیگر قرار گرفته باشد. «این روایت دربرگیرنده را روایت قاب می‌نامیم» (ابوت[1]، ۱۳۹۷: ۶۶). فصل پایانی رمان به‌مثابهٔ مؤخّره‌ای است که مثل یک قاب، داستان را بسته و آدم‌های رمان را به‌صورت بازیگران نمایش در محلّ تئاتر گرد آورده است. این شیوهٔ پایان‌بندی، رمان را به‌سمت فراداستان سوق می‌دهد؛ امّا هدف از این تصریح فراداستانی، ایجاد نسبیت است. در جای‌جای رمان نیز به موقعیت‌های مختلف آدم‌ها اشاره می‌کند که تحت جبر موقعیت قرار دارند. در اینجا نیز راوی دوباره از ذهن طاووس و کاوه یا به‌صورت کلّی، این نسبیت را تکرار می‌کند (کیمیایی، ۱۳۸۷: ۷۶۸ و ۷۶۹). مخصوصاً در این فصل، افراد با ترتیبی دیگر در کنار هم قرار داده شده‌اند (همان: ۷۶۹). درعین‌حال، این مؤخّره مثل یک باغ، تصویر شده که انگار افراد داستان در آن به‌صورت بلور و یخ شکل‌گرفته‌اند؛ چیزی شبیه آدم‌برفی یا انسانی که یخ بسته است. همهٔ رمان را در قالب یک تئاتر به نمایش گذاشته است که پس از پایان نمایش، دوباره در قالب سینما می‌خواهد زندگی را از سر بگیرد: «سینما شروع شد و پردهٔ یخی بسته شد و آرام عرق کرد» (همان: ۷۷۱).

شروع و پایان رمان با «نسبیت» هماهنگ است. رمان از پایان آغاز می‌شود. چنین شروع و پایانی، دلالت بر تکرار ماجرا می‌کند؛ بدین سبب، نویسنده در فصل پایانی، روند داستان را بر هم زده تا نشان دهد این رمان، تئاتری است که شخصیت‌ها با صورتک‌ها یا با گریم، آن را بازی می‌کنند و عدّه‌ای هم تماشاگران آن هستند؛ امّا اصرار نویسنده آن است که بازیگران و تماشاچیان، یکی هستند و فقط ممکن است جایگاه آنان تغییر یابد.

٤. موفّقیت نویسنده در شخصیت‌پردازی

1. Abbott

نویسنده تلاش می‌کند شخصیت‌های اصلی رمان را مبتنی بر تناقض خلق کند؛ امّا شخصیت‌های یک‌سویه و بدون تناقض نیز در رمان وجود دارند؛ مثل جمشید رکنی (همان: ۴۸۱). سروش، اصلی‌ترین شخصیت متناقض رمان است. هم در کار و کردارهای خودش این تناقض هست و هم از نظر دیگران، شخصی متناقض محسوب می‌شود (همان: ۲۴، ۳۹ و ۴۰). تناقض در رفتارهای ظاهری او نیز هست: «سروش داشت با شادمانی گریه‌هایش را شکست می‌داد» (همان: ۸۹؛ نیز ۸۶ و ۸۷). نویسنده در فصل ۵۰ می‌خواهد شخصیت متناقض رحیم را پرورش بدهد (همان: ۴۶۷-۴۸۰). سروش هم برای توصیف رحیم، از وجود تناقض در او سخن می‌گوید. به کاوه می‌گوید: «بابات هیچ‌وقت به من کلک نزد. همهٔ بابات دو تا کیسهٔ پَره. یکی توش پَر فرشته‌س، یکی‌ام پَر شیطون» (همان: ۵۱).

شخصیت ثریّا از ثبات بیشتری برخوردار است؛ امّا راوی در وجود ثریّا نیز تناقض و سرگردانی نشان می‌دهد (همان: ۶۴). سروش و رحیم نیز معتقدند ثریّا متناقض است (همان: ۳۶۲). در احمد هم در مقایسه با کاوه، تناقض وجود دارد: «همه‌چیز بی‌معنا و تهی با سرگردانی می‌گذشت. اگر در پی کاوه بود، در پی فرار از کاوه هم بود» (همان: ۱۱۷، ۱۱۸ و ۱۶۱). نویسنده در طلعت نیز تناقض قرار داده است. طلعت ناخواسته حامله شده، ولی برای آنکه علی‌خان در فرانسه درس بخواند و مبادا با اطّلاع از حاملگی طلعت، درسش را رها کند و بازگشتش موجب تعطیلی کارخانه شود، می‌گوید اگر کسی به او خبر بدهد، خودکشی می‌کند (همان: ۲۰۷ و ۲۰۹). البته این مطلب، جنبهٔ شعاری دارد و با شور عاشقی طلعت متناسب نیست. راوی تلاش می‌کند در پورنگ نیز حالت تناقض عاشقی ایجاد کند. او را در گفت‌وگو با علی‌خان قرار می‌دهد تا بتواند تناقض را در شخصیت پورنگ نمایان سازد (همان: ۷۳۰). نویسنده برای ایجاد تناقض در شخصیت‌ها گاهی به بیان تمثیلی در قالب دوئل دو دوست روی می‌آورد (همان: ۳۲).

نویسنده، شخصیت‌های اصلی را به‌صورت متناقض جلوه می‌دهد؛ امّا میل اصلی او این است که تناقض‌های آنان را به وحدت بکشاند. این وحدت به‌سوی عشق و ایثار

سوق می‌یابد. رحیم و سروش شبیه رند حافظ هستند. به‌رغم ظاهر کار خود، قابلیت خوب‌شدن دارند؛ چنان‌که رحیم با اینکه دشمنی و کینه‌هایی با علی‌خان دارد، عاقبت «میان درد و بیهوشی، حواس رحیم پی آزادی و پیداکردن علی‌خان بود. رحیم داشت سهم دیگری از عشق را می‌شناخت» (همان: ۴۸۰).

نویسنده، شخصیت‌ها را به‌صورت موازی می‌سازد. گاهی به‌صورت دو خواهر، مثل طلعت و طاووس، آن‌ها را مکمّل هم تصویر می‌کند که هریک جنبهٔ خاصّی دارند؛ امّا در سایر موارد که در بستر دوستی، دو شخص را می‌آورد، هم جنبهٔ مکمّل مطرح است و هم حاوی تناقض‌هاست؛ چنان‌که هر دو نفر موازی در درون خود، یک نفرند که با تناقض‌های درونی خویش دست‌وپنجه نرم می‌کنند.

۵. مشکلات نویسنده در شخصیت‌پردازی

هنر نویسنده، انتخاب و پرورش شخصیت و افرادی است تا بتواند در قالب داستان، حرف‌هایش را بیان کند. وقتی نویسنده‌ای نتواند متناسب با فکرش، شخصیت بپرورد، مجبور می‌شود افکارش را مثل سخنرانی نقل کند: «وقتی دفتر روزنامهٔ باختر امروز در آتش می‌سوخت، شادی کردند. این شادی در عقیده‌های آنان نبود، در دوست‌داشتن آتش‌سوزی به‌دست خودشان بود» (همان: ۲۸۴)؛ مثل آنچه دربارهٔ جریان روشن‌فکری در دورهٔ رضاشاه نوشته (همان: ۱۷۶) یا آنچه دربارهٔ مسائل کودتا و احزاب نقل کرده است (همان: ۲۶۲).

شخصیت پورنگ با موقعیت ویژه‌ای که دارد و حضور مؤثّر و با حالتی از ظهور غیبی، با واقعیت‌های زمان سازگار نیست (همان: ۷۲۶)؛ امّا با یک بار دیدنِ طلعت، عاشق او شده و عشقش را بعد از مرگ او نیز حفظ کرده است (همان: ۷۲۸ و ۷۲۹). چنین مواردی یادگار «رمانس» است. فرار شگفت‌آور پورنگ از بیمارستان (همان: ۷۲۸) نیز با اعمال قهرمانی رمانس تناسب دارد (فرای، ۱۳۹۱: ۴۷-۴۹).

آنچه در خصوص موقعیت، میزان قدرت و تدبیر میرزا در حوزهٔ نظامی و سیاسی در آستانهٔ کودتا نقل شده (کیمیایی، ۱۳۸۷: ۲۷۱)، با روش او در برابر بی‌سیرت‌شدن

دخترش تناسبی ندارد. میرزا چگونه تسلیم دخترش طلعت شده که نباید به علی‌خان بگویند و او را از پاریس برگردانند؟ میرزا که دست به تدبیرهای شگفت می‌زند، مردی لاابالی مثل رحیم را به خانواده‌اش راه می‌دهد، چگونه از عاشق دخترش غفلت می‌کند؟ نویسنده تلاش کرده ماجرای رخ‌داده برای میرزا، یعنی حاملگی همسرش و رهاکردن فرزندش رضا را پیش بکشد تا ماجرای دخترش طلعت را مجازات عمل جوانی خود میرزا نشان بدهد. چارچوب ذهنی نویسنده در اینجا مبتنی بر اعتقاد مردم به تجربه‌های تفسیری است که انسان در این جهان، به مجازات و عوارض کردارهای ناشایست خود گرفتار می‌شود (مالمیر، ۱۳۸۸: ۵۵ و ۵۶)؛ درحالی‌که لازم بود به تناسب میزان قدرت و تدبیر میرزا، به سایر جنبه‌های رفتاری او توجّه شود.

برخی اطّلاعات و اظهارنظرها از زبان شخصیتی نقل شده که با او تناسب ندارد؛ مثلاً رحیم می‌گوید: «این دکتر فاطمی بالاخر سرشو به باد می‌ده. سروش با دلخوری گفت: فقط سرشو... رحیم ادامه داد: ببین چی داره راجع به اعلیحضرت می‌نویسه» (کیمیایی، ۱۳۸۷: ۲۵۵). این نوع اظهارنظر و اطّلاع سیاسی، با شخصیت گروهبان‌های تریاکی تناسبی ندارد.

نویسنده در فصل بیستم برای معرّفی شخصیت احمد، از شیوهٔ دوست‌شدن احمد با یک سرباز در سینماهای لاله‌زار صحبت می‌کند. دوستی لاله‌زاری و شیوهٔ دوست‌شدن‌های آنجا فانتزی است. برای شایع‌بودن و بیان اجماع آن، این فصل را با یک پوستر فانتزی شروع کرده است (همان: ۱۵۵) که باتوجّه‌به پوستربودنش امکان وقوع دارد. با این شیوه می‌خواهد به شخصیت احمد عمق ببخشد. نویسنده به احمد از دریچهٔ دوربین سینما می‌نگرد و او را معرّفی می‌کند؛ امّا پیوندزدن شخصیت بالغ با تصویر فانتزی چندان تناسبی ندارد، بلکه مناسب کودکان است؛ ازاین‌رو، احمد را همچون منتقد فیلم نشان می‌دهد و به‌جای آن، سرباز را در حدّ کودکان فرومی‌کاهد (همان: ۱۵۶ و ۱۵۷).

۶. اطناب‌هایی که با طرح رمان هماهنگ نیست

فیلم‌ساز می‌تواند اطّلاعاتی را که در رمان با نقل جزئیات در پنجاه صفحه عرضه شده، در فیلم طی چند دقیقه انتقال دهد. فیلم به یاری تصویر می‌تواند جزئیات مربوط به شخصیت، سبک و فکرها را در یک لحظه نشان بدهد (سیگر[1]، ۱۳۸۸: ۲۶ و ۲۷). کیمیایی هنگام نگارش رمان، از تفاوت رمان با فیلم غفلت می‌کند. بخش زیادی از اطناب‌های رمان، متأثّر از نگاه فیلم‌نامه‌نویسی اوست.

برخی پی‌رفت‌ها با طرح داستان ارتباطی ندارند. این موارد غالباً طرح فیلم‌هایی هستند که نویسنده مثل یک فایل و پروندهٔ فیلم طرّاحی کرده است. در برخی موارد، نویسنده موفّق شده این داستان‌ها را با طرح اصلی رمان پیوند بزند؛ مثل اینکه با آزادشدن طاهر از زندان و رفتنش به قهوه‌خانه، نویسنده، داستان تازه‌ای شروع می‌کند تا بتواند به نقل ماجراهای سیاسی بپردازد (کیمیایی، ۱۳۸۷: ۵۲۲)؛ امّا گاهی نتوانسته پی‌رفت‌هایی نظیر آن را به طرح اصلی رمان پیوند بزند؛ انگار نویسندهٔ فیلم‌ساز، خواسته همهٔ طرح‌های خود را در جایی ذخیره کند؛ مثل اینکه قهوه‌چی پرسخنی را وارد داستان کرده است تا بتواند دیدگاه‌های کمونیستی و توده‌ای را در مقابل دیدگاه سرمایه‌داری و اشرافی نقل کند (همان: ۵۲۵؛ نیز ۶۷۹). در فصل ۴۵ بدون کمترین پیوندی با طرح رمان، برای نشان‌دادن اوضاع عصر، تئاتر را وارد رمان می‌کند (همان: ۳۸۹).

برخی پی‌رفت‌ها که با پیرنگ اصلی ارتباط ندارد، می‌تواند برای ساخت فیلم مفید باشد؛ امّا در رمان جایی ندارد؛ مثل وقتی احمد و ثریّا جلوی محضر منتظر ایستاده و برای گرم‌شدن، به کارگاه ریخته‌گری رفته‌اند، تمام مطالب این بخش زائد است، هرچند راوی با ذکر جزئیات دقیق، به نقل آن می‌پردازد. حتّی وقتی احمد و ثریّا از آنجا می‌روند، دوباره راوی ادامه می‌دهد (همان: ۲۷).

گاهی نویسنده برای عمق‌بخشی به شخصیت داستان، به نقل روایتی می‌پردازد که انگار یک فیلم‌نامهٔ مستقل است؛ مثل ازدواج میرزا با مادر رضا نامی و مسائل حاشیه‌ای

1. Seger

مربوط به او (همان: ۲۵۲ و ۲۵۳). علّت اصلی ضمیمه‌شدن او به داستان، معرّفی شخصیت مطلوب آباجان و اشتباه و بدی میرزاست.

علاقهٔ نویسنده به تصویرسازی موجب می‌شود پی‌رفت‌های اضافی به رمان تحمیل شود و حجم آن را افزایش دهد که این شیوه بیشتر با فیلم‌نامه‌نویسی تناسب دارد؛ مثل توصیف مصوّر حضور ثریّا و رحیم در قهوه‌خانهٔ بین‌راهی که متن، گویی اصرار کارگردان برای تنظیم دوربین، چینش صحنه و جای‌گیری و نوع پوشش شخصیت‌های فیلم است (همان: ۶۲، ۷۰ و ۷۲) یا تصویری که راوی از حلزون‌ها نقل می‌کند (همان: ۱۶۴)، برای تدوین پی‌رفتی از یک فیلم مناسب است.

مطالبی که در معرّفی ویژگی‌های دو فروشندهٔ قوچانی مطرح کرده (همان: ۷۲-۷۴)، جنبهٔ جامعه‌شناسی دارد. این نوع اطّلاعات برای فیلم‌سازی مفید است و موقعیت جامعه و عصر ساخت فیلم را نشان می‌دهد. فیلم‌ساز می‌تواند در آن نوع صحنه‌ها، دیدگاه‌های خود را هم بگنجاند؛ امّا در داستان باید تمهید لازم برای آن ایجاد شده باشد.

نویسنده، هر لحظه متناسب با ساختار رمان، درحال انتخاب است و این انتخاب او باید با فرم رمان تناسب داشته باشد و مخصوصاً حذف‌شدنی نباشد. نویسنده به نقل یک خاطره از دوئل دو جوان دبیرستانی پرداخته است. شبکهٔ تداعی که این دوئل را بر اساس آن نقل می‌کند، صرفاً با یک عبارت به درون رمان راه پیدا کرده است: «به یاد سالی از سال دبیرستان افتاد. چند روزی بود یاد آن دوئل راحتش نمی‌گذاشت. یکی این دوئل بود و یکی آمدن آیزنهاور[1]» (همان: ۱۱۹). بعد از نقل دوئل، به سراغ روایت خاطرهٔ سفر آیزنهاور می‌رود: «باران می‌آمد. احمد به یاد سفر آیزنهاور افتاد» (همان: ۱۲۰).

گاهی بدون اینکه ارتباطی با پیرنگ اصلی رمان یا حتّی حوادث جاری در رمان داشته باشد، برای نشان‌دادن موقعیت نوشتن رمان و دردها و مصائب عصر، از حوادث مبهم تاریخی سخن می‌گوید: «شنیده بود نویسنده و مترجم و محقّق و باسواد می‌کشند،

1. Eisenhower

همهٔ آن‌ها با طناب، یک جور خفه شده، در بیابان‌های اطراف تهران. یکی‌یکی نبود، زنجیره‌ای بود...» (همان: ۱۳۷).

جملات بریده با ایجازهایی نظیر حذف فعل، در سابقهٔ داستان‌نویسی فارسی در آثار جلال آل‌احمد بیشتر از سایر نویسندگان دیده می‌شود؛ چنان‌که به‌جای جمله، از عبارت‌های توصیفی استفاده می‌کند (رضویان، ۱۳۹۳: ۱۴۳ و ۱۴۴). کیمیایی نیز وقتی دربارهٔ مسائل سال‌های دههٔ بیست و اوایل دههٔ سی اظهارنظر می‌کند، به‌جای جمله‌های کامل، از عبارت‌هایی استفاده می‌کند که جنبهٔ «عنوان» دارند. نقل عنوان‌ها تناسبی با داستان‌نویسی ندارد. مطالبی هم که نقل می‌کند، هیچ تناسبی با میزان دانش و حضور یک زن (خاله طاووس) در آن عصر ندارد. هرچند نویسنده، این مطالب را بر زبان خاله طاووس جاری نکرده، نقل‌های راوی در موقعیتی است که خاله می‌خواهد تعریف کند؛ بنابراین، آن را از زاویهٔ دید عینی یا سینمایی (راسلی[1]، ۱۳۹۴: ۵۰) نقل می‌کند. انگار یک راوی درون‌متنی، این‌ها را در یک فیلم می‌خواند. نویسنده این موارد را به‌صورت بریده‌بریده و عنوانی نقل می‌کند (کیمیایی، ۱۳۸۷: ۱۷۵-۱۷۶) تا سرعت روایت را افزایش دهد؛ امّا در اصل، یک اطناب غیرداستانی و غیرمرتبط با طرح رمان است.

۷. ورودهای ناگهانی و بدون تمهید

واردکردن شخصیت‌ها در رمان، در موارد بسیاری به‌صورت ناگهانی، مثل فیلم‌های هندی صورت می‌گیرد. بخش زیادی از رمان، خاطرات خاله طاووس است؛ امّا ورود او به داستان به‌صورت مکاشفه‌ای اتّفاق می‌افتد. نویسنده برای اینکه مکاشفه را عادی جلوه بدهد، به‌تفصیل او را معرّفی می‌کند تا خواننده ضرورت حضور او را در داستان بپذیرد و متعرّض جنبهٔ مکاشفه‌ای کار نویسنده نشود؛ امّا نویسنده همچنان متوجّه است که نتوانسته به‌صورت طبیعی، طاووس را وارد داستان کند؛ بدین سبب، مشکل مکاشفه را به گردن کاوه می‌اندازد (همان: ۶۶). همین ورود ناگهانی خاله طاووس از زبان مادر احمد نیز صورت می‌گیرد (همان: ۱۲۷). وقتی پولی برای احمد باقی نمانده، راوی، یک

1. Rasley

تصادف می‌سازد و آدم جدید وارد داستان می‌کند تا مشکل او حل شود (همان: ۱۲۴). اسفندیار را بدون هیچ زمینه و ضرورتی وارد داستان کرده است. آنگاه از زبان او هم اتّفاق‌های نادر دیگری وارد داستان می‌کند (همان: ۱۲۹-۱۳۱). کاوه در کتاب‌فروشی اسفندیار به‌صورت ناگهانی از وجود احمد آگاه می‌شود (همان: ۱۳۱). ثریّا هم بعد از آنکه احمد را در همدان رها کرده و با رحیم به تهران آمده بود و با او زندگی می‌کرد، به‌صورت ناگهانی احمد را در خیابان می‌بیند (همان: ۱۵۰).

طلعت به‌صورت ناگهانی، عکس علی‌خان را در روزنامه می‌بیند. نویسنده خودش هم گویی به این ورود ناگهانی روزنامه آگاهی دارد که می‌نویسد: «طلعت، بی‌تفاوت روزنامه را برداشت و نگاه کرد. هستی می‌چرخید. طلعت می‌چرخید. این علی‌خان بود که روی دوش مردم بیهوش بود» (همان: ۲۷۳).

اشخاص زیادی که در داستان حضور دارند، در برخی موارد، غیر از ضرورت‌های حوادث، ناشی از استفادهٔ نویسنده از زاویهٔ دید دوربینی است که جزئیات مکان را مصوّر می‌سازد (راسلی، ۱۳۹۴: ۳۲۶). این مسئله موجب می‌شود اشخاص بر اثر ضرورت یک حادثه، ناگهان وارد داستانی شوند که ارتباط مستقیمی با حضور آن‌ها ندارد؛ مثل اینکه به‌سبب حضور سروش و رحیم در قهوه‌خانه و غذاخوری، از صاحبان مغازه یاد شود (کیمیایی، ۱۳۸۷: ۳۶۸)؛ امّا نویسنده به توصیف مصوّر این افراد می‌پردازد؛ به‌گونه‌ای که خواننده بتواند آن‌ها را تصوّر کند. ورود ناگهانی مامان آش (همان: ۳۲۸) و افرادی که در حاشیهٔ مامان آش قرار دارند (همان: ۳۲۹-۳۲۱)، برای بیان قضاوت راوی و شرح مصوّر موقعیت‌های مکان و تاریخ است. در برخی موارد، نویسنده به‌جای معرّفی داستانی شخصیت‌هایی که ناگهانی وارد می‌کند، آن‌ها را با لحن گزارشی مطرح می‌سازد؛ مثل این موارد: رضا نامی (همان: ۲۵۲)، قلی خان ادیب (همان: ۲۴۹)، میرانژه (همان: ۲۵۸)، کمبوزه (همان: ۳۵۶) و محمود سرتیپ (همان: ۳۵۷).

۸. نقش حرفهٔ سینمایی و تجربه‌های زیستهٔ نویسنده در رمان

همه‌چیز و همه‌جا نهایتاً به سینما می‌رسد، حتّی خاطرات گمشده، عاقبت به سینما منتهی می‌شود (همان: ۱۸۰). این‌قدر که در تهران صحنهٔ فیلم‌برداری هست (همان: ۱۳۵)، گویی تهران، هالیوود است. گاهی راوی مثل مدرّس یا منتقد فیلم جلوه می‌کند (همان: ۵۰۹ و ۶۵۹). نویسنده، بحث و گفت‌وگوی سرنوشت را با سینما پیوند می‌زند و می‌نویسد: «فهمیدم که خدا نقش آدمو می‌ده. چه نقشی خدا به شما داده؟» (همان: ۳۹۴). سخن از «نقش»، با سینما و تئاتر تناسب دارد. این گفت‌وگوها موفّق است؛ امّا افراد و شخصیت‌های طرفین این گفت‌وگو برای انجام چنین «نقشی» پرورده نشده‌اند. راوی به‌جای پرورش افراد، از دانش خودش استفاده می‌کند و در زبان این افراد قرار می‌دهد.

گفتارهای مستقیم شخصیت‌ها از زاویهٔ دید عینی (راسلی، ۱۳۹۴: ۳۳۳ و ۳۳۴)، مبتنی بر شیوهٔ سینمایی است؛ انگار راوی در جایگاه دوربین قرار گرفته است. آنگاه هریک از شخصیت‌ها در برابر دوربین به سخن می‌آیند: «سروش که سکوت کاوه را دید، حرف زد: اسم زنم فخریه، امّا یه عمره...» (کیمیایی، ۱۳۸۷: ۴۰).

نویسنده برای خلق فراداستان نیز از تجربهٔ زیستهٔ خود استفاده می‌کند. او با استفاده از شخصیت اصلی رمان، یعنی کاوه که او را اهل سینما معرّفی می‌کند، با ترکیب گفت‌وگوی شخصیت با تصویر، اصل داستان را به تعویق می‌اندازد و به آن، هیئتی فراداستانی می‌دهد. وقتی خاله طاووس از گذشتهٔ کاوه سخن می‌گوید: «کاوه با ادراک و فهم یک‌جامانده از زندگی خودش، فصل‌های جداگانه و مستقلّی را که در زندگی با آدم‌های آشنا پیوسته می‌شد و گره می‌خورد، در یک نخ می‌کرد و با تنها تجربهٔ ماهری که داشت و ناگزیر بود سینمایی‌اش می‌کرد. به‌واقع وقتی می‌دید... سینما می‌شد» (همان: ۵۰۹).

گاهی از علائمی در نقل روایت استفاده شده که رمان را به جانب فیلم‌نامه سوق می‌دهد؛ مثلاً در بخشی از رمان، مطلبی که داخل کروشه روایت شده، مبتنی بر تداعی خاطره است؛ امّا درعین‌حال، همچون توصیف صحنه و دستور فیلم‌برداری است: «[مدرسه از آن دور می‌آمد. مدرسهٔ اوّل روبه‌روی یک سینما بود...]» (همان: ۴۵).

نویسنده در برخی موارد توانسته است به‌کمک تصویرگری‌های سینمایی، به ماجرایی ذهنی جان ببخشد؛ امّا به‌سبب محدودیت‌های متن مکتوب، مجبور شده بگوید این تصویرهای جان‌گرفته در خواب بوده است. تأکید بر خواب‌بودن ماجرا، از میزان تأثیر آن می‌کاهد؛ امّا نویسنده چاره‌ای نداشته است. اگر در سینما بود، فیلم‌ساز می‌توانست با بیدارشدن شخصیت از خواب، این ماجرا را بدون اشاره‌های کلامی نشان بدهد و از خودِ خواب هم برای بیان مسائل دیگر استفاده کند: «رحیم هنوز نمی‌دانست با لبخند علّاف و نیمه‌تمامش چه کند. این ثریّا چرا شکل مادرش نیست؟ بعدها این خواب، او را رها نکرد» (همان: ۱۰۲).

۹. حُسن انتخاب زاویهٔ دید

نویسنده از زاویهٔ دید تصویری به کمک راوی دانای کل (ابوت، ۱۳۹۷: ۱۴۱) به‌موقع استفاده کرده است. در قسمتی که از زاویهٔ دید ثریّا به رحیم نگاه می‌کند، به‌جای نقل سخن ثریّا، آن را از زبان راوی دانای کل بیان می‌کند. حُسن این روش آن است که رحیم را در نگاه ثریّا مناسب زندگی نشان می‌دهد و بی‌باکی‌های ثریّا در انتخاب رحیم با سنّ زیاد را توجیه می‌کند: «رحیم در این سنّ‌وسال، زنجیر چرخ می‌بست، پنچری می‌گرفت، موتور تعمیر می‌کرد و از برف و جاده هراسی نداشت و بی‌خجالت هر آوازی را که دوست داشت، می‌خواند» (کیمیایی، ۱۳۸۷: ۶۱).

از محاسن یک رمان، انتخاب نوع زاویهٔ دید آن است. برای اطّلاع‌رسانی و اظهارنظر دربارهٔ مسائل تاریخی و امور پنهانی ماجراهای بزرگ از زاویهٔ دید غیرشخصی (راسلی، ۱۳۹۴: ۲۹۲) استفاده می‌کند تا بتواند سخنان خود را واقعی و عینی جلوه بدهد؛ انگار از رازهای بزرگ به‌صورت بی‌طرفانه پرده برمی‌دارد؛ مثل آنچه دربارهٔ کمک حزب توده به طرف‌داران مصدّق نقل می‌کند (کیمیایی، ۱۳۸۷: ۵۱۲) که به‌لحاظ صدق تاریخی، غیرعادی است و حاصل نگاه یا تفسیر نویسنده است؛ امّا با زاویهٔ دید غیرشخصی، آن را عادی و پذیرفتنی جلوه می‌دهد.

راوی دانای کل در رمان، درک مناسبی از مسائل مختلف دارد؛ امّا بیشتر از همه درزمینهٔ سینما موفّق است. طلوع و غروب‌ها و زمان روایت نشان داده می‌شود: «وقتی سر دیوارها و ساختمان‌های بلند و برج‌های تازه‌ساز شمیران آفتاب زرد نیمه‌جانی افتاد... از خیابان ونک که هنوز آفتاب روز به آسفالت یخ‌زدهٔ آن نتابیده بود، آرام گذشتند» (همان: ۹۴؛ نیز ۱۲۳). باور و اعتقاد عمومی را به‌شکلی مصوّر می‌سازد که انگار شروع فیلم است. «این‌ها را کاوه گفت و دوباره به کنار پنجره رفت» (همان: ۸). گویی نویسنده از دوربینی درحال حرکت استفاده کرده است. وقتی می‌خواهد با استفاده از راوی دانای کل، فکر شخصیت را واقعی و بیرونی جلوه بدهد، از زاویهٔ دید ایستا (Simpson, 1993: 18) استفاده می‌کند: «کاوه می‌گفت و فکر می‌کرد. من بی‌نهایت دلیل دارم، همیشه دلایل زشت‌اند. یا برای محکوم‌کردن می‌آیند یا برای تبرئه» (کیمیایی، ۱۳۸۷: ۱۳۹). استفاده از زاویهٔ دید ایستا برای تصویربرداری در فیلم، مناسب است. راوی نیز از این امکان در برخی مواقع به‌درستی استفاده می‌کند. در یک پی‌رفت، از این زاویهٔ دید استفاده می‌کند تا زندگی مشترک ثریّا و رحیم را نقل و تصویر کند (همان: ۱۴۰–۱۵۰) و موقعیت آن‌ها را با آدم‌های دیگر داستان پیوند بزند.

گاهی برخی گزاره‌ها از زاویهٔ دید دوربین نقل شده و راوی توانسته است با این شیوهٔ روایت، لحظه‌های محسوسی را ثبت کند. روایت سخن و تصویر را باهم تلفیق می‌کند و با این شیوه به فکرهای شخصیت، شکل و جان می‌بخشد؛ مثل این مورد: «کاوه در آینهٔ میز توالت هتل دراز کشیده بود و میان خواب و بیداری فکر می‌کرد. در این تصاویر متغیّر...» (همان: ۸۳؛ نیز ۱۶۷).

راوی به‌سبب محدودیت‌ها نمی‌تواند شب اوّل خلوت رحیم و ثریّا را مصوّر کند. به‌جای آن، به حاشیه‌های دیگر روی می‌آورد؛ از نمایش منظره‌های بیرون گرفته تا ترکیب آن با وضعیت اتاق و حالات و روحیات رحیم و ثریّا، تا بیان حرف‌هایی که ناشی از راوی دانای کل است. راوی به‌جای نقل عینی، به بیان چیزهایی می‌پردازد که

نشانهٔ فضولی است (همان: ۶۴ و ۶۵). این حواشی نه برای نوشتن داستان، بلکه برای پرهیز از نوشتن چیزی است که موجب حذف مطالب در ممیّزی می‌شود.

گاهی به کمک تصویر، از تداعی خاطره استفاده می‌کند؛ امّا انگار این خاطره را دارد در قالب تصویر عرضه می‌کند: «چشم‌های کاوه نزدیک خواب بود، فقط گرمای بخاری و سرخی فلز گداخته در بیداری جا مانده بود. *جنایات و مکافات* در دستش بود و می‌دوید. به خیابان تنکابن رسید، پیچ شمیران پر از جمعیت بود. در کنار داستایوسکی ایستاد و آخرین پک را به سیگار زد. کلاه بافتنی به سر داستایوسکی نبود. دوید، بیرون آمد» (همان: ۴۶). بیان مصوّر راوی به‌گونه‌ای است که انگار داستایوسکی را در قاب دوربین نشان داده است.

قاعدهٔ سینمایی فلاش‌بک، انتقال از یک صحنه به صحنه‌ای است که قبل از آن اتّفاق افتاده است (گذرآبادی، ۱۳۹۳: ۲۳۷ و ۲۳۸)؛ امّا نویسنده برای ایجاد تداعی ماجرایی ذهنی که در صحنهٔ واقعی رخ نداده، از فلاش‌بک در سینما استفاده می‌کند. چنین صحنه‌ای را اگر راوی روایت کند، جنبهٔ غیرواقعی دارد و برای خواننده پذیرفتنی نیست؛ امّا نقل آن به‌صورت تصویری، به‌کمک ظرفیت‌های سینمایی پذیرفتنی و تأثیرگذار است: «کاوه اتوبوس را دید که از در گاراژ حرکت کرد. صندلی چهارم پشت راننده بودند. راننده عینک ری‌بن قلابی داشت. از همان در گاراژ، از پشت شیشه‌های سبز تیرهٔ عینکش که می‌گن لجنی، داشت ثریّا رو دید می‌زد. بهمن به روی سرش ریخت. همان شبی که در سرخی فلز بخاری به سفر گذشته رفت، بهمن ریخت...» (کیمیایی، ۱۳۸۷: ۱۳۳). باتوجّه‌به دیدگاه مکانی روایت (Simpson, 1993: 18)، انگار کاوه از زاویهٔ دوربین ایستاده نگاه می‌کند. با این روش، هم صحنه‌ای که کاوه در ذهنش ساخته، تجلّی می‌یابد و هم توانسته آن را به‌رغم آنکه خواننده می‌داند رخ نداده، تصویرپذیر سازد.

گاهی از زبان تصویری سینما برای بیان مطلبی استفاده می‌کند که بیانش دشوار و پردردسر است؛ امّا با استفاده از ظرفیت‌های تصویری سینما، مطلب دشوار را طرح

می‌کند؛ چنان‌که برای نشان‌دادن کشتارهای بسیار، از تصویر آینه‌درآینه بهره می‌گیرد (کیمیایی، ۱۳۸۷: ۱۳۷).

۱۰. نقص‌های روایت

احمد و کاوه بعد از آنکه همدیگر را گم کرده بودند، طبق معمول، چهارشنبه با حسّی نهفته، به موعد همیشگی، یعنی سینما رکس می‌روند و ناگهان همدیگر را پیدا می‌کنند و با هم فلسفی سخن می‌گویند (همان: ۳۸۵). چنین گفت‌وگویی فاقد صمیمیت دو دوست است که بعد از گم‌شدن، همدیگر را یافته‌اند. دو دوستی که همزاد همدیگرند و بی‌تابی بسیار دارند، وقتی به هم می‌رسند، با عبارت‌های پیچیدهٔ فلسفی سخن نمی‌گویند.

راوی، آدم‌های مختلفی را در ماجرای کودتا و عوارض بعدی آن وارد داستان می‌کند؛ امّا پرورش آن‌ها و ربط آنان به کودتا و شخص مصدّق یا گروه‌هایی مثل جبههٔ ملّی یا توده‌ای‌ها به‌صورت دیدن عکس یا آلبوم است؛ ولی زندگی، فعّالیت و سابقهٔ تشکیلاتی آنان برای خواننده مبهم است. وضعیت طاهر و علی‌خان در زندان طاقت‌فرساست؛ امّا نسبت و ارتباط کار و کردار آنان با نهضت ملّی یا مسائل آن توجیه نشده و آنچه هست، فقط از سخت‌گیری مأموران شاه حکایت می‌کند و اینکه این‌ها علاقه‌مند مصدّق هستند؛ امّا ضعف اطّلاعات عرضه‌شده یا کنش‌های مطرح‌شدهٔ این‌ها در داستان به‌گونه‌ای است که خواننده نمی‌تواند هویت سیاسی و مبارزاتی آنان را دریابد. پورنگ که وارد داستان می‌شود، خواننده احساس می‌کند چه تشکیلات دقیق و حساب‌شده‌ای در داستان طرح شده است؛ ولی این تشکیلات فقط در قالب حرف‌های خود پورنگ خلاصه می‌شود و بس (همان: ۵۱۱-۵۲۶).

موضوع رمان، مبتنی بر جست‌وجو و ماجراجویی است؛ امّا طرح رمان، متناسب با موضوع انتخاب نشده است. در برخی مواقع، جست‌وجو برای خواننده به‌منزلهٔ کشف نیست. خواننده ازقبل آن را می‌داند؛ امّا نویسنده گویی در بخش‌های قبلی، آن را مناسب و مفصّل توضیح نداده و دوباره به آن می‌پردازد و در توجیه این تکرار، به نقل مواردی

می‌پردازد که غیرداستانی است (رک: همان: ۶۸۶) و تأثیری در چارچوب و طرح رمان ندارد. جست‌وجوی هویت نیز دیرهنگام است و در کنار حوادث دیگر کم‌رنگ. کاوه هنگامی که سی‌وچندساله است، در پی کشف هویت خود است. اگر هم ماجرای عشق ثریّا نبود و مشکلات سفر زمستانی احمد و ثریّا پیش نمی‌آمد، مشکل هویت کاوه در حدّی نبود که به جست‌وجوی آن برآید. نویسنده به‌جای آنکه همه‌چیز را به رفتن ثریّا و ماجرای قتل رحیم وابسته بداند که بعداز آن به‌صورت قطره‌ای از گذشته حرف بزند، بهتر بود وقتی کاوه از دنیای کودکی خود خیلی فاصله نگرفته، به گذشته بپردازد. در آن وضعیت، جست‌وجو طبیعی بود و داستان هم به‌صورت طبیعی پیش می‌رفت، نه اینکه سخنان حساب‌شدهٔ راوی بر همه‌چیز سایه بیفکند.

اتّفاقات ناگهانی، از عیب‌های رمان است. از حضور سروش در میان خانواده‌اش بی‌خبریم. سروش همیشه در میان خانوادهٔ رحیم و کنار اوست. انگار جا و خانه‌ای ندارد. فقط برای اینکه احمد به خانهٔ او در همدان برود، نویسنده یک‌باره سروش را در همدان نشان می‌دهد که زنش فوت کرده و سروش برای مراسم او، ناگهان تصمیم می‌گیرد به همدان برگردد. احمد هم به موازات آمدن سروش به همدان، در هتل تصمیم می‌گیرد به خانهٔ سروش برود (همان: ۸۵).

نویسنده به‌جای نقل از زبان خاله طاووس، از راوی دانای کل استفاده می‌کند؛ یعنی مطالب از زاویهٔ دید خاله طاووس به‌جای بیان‌شدن، نگریسته شده است (همان: ۱۷۸)؛ درحالی‌که پیش‌تر، از تعریف‌کردن خاله برای کاوه سخن گفته است (همان: ۱۷۵). این شیوهٔ نویسنده براساس فیلم‌نامه‌نویسی و ساخت فیلم است و تناسبی با رمان ندارد؛ یعنی در فیلم، مشکلی ایجاد نمی‌کند و می‌شود همین‌ها را به‌صورت مصوّر نشان داد: خاله طاووس لب به سخن بگشاید، آنگاه دوربین به گذشته برود و این‌ها را زنده و مصوّر نشان بدهد؛ امّا در رمان مناسب نیست. ماجرای جعفر آش و اکبر زودباش (همان: ۳۳۰) می‌تواند یک فیلم‌نامه باشد، بدون هیچ ارتباطی با طرح رمان، ولی این شرح و بسط افزوده‌شده برای بیان ماجرایی است که سروش می‌خواهد نقل کند. نظیر این ماجرا در

توصیف سگ نیز رخ می‌دهد. توصیف سگ سیاه ژرمنی به‌نام تارزان به‌صورت یک تصویر (همان: ۴۳۴) برای تولید فیلم مفید است؛ امّا نقشی در رمان ندارد.

راوی برای بیان سابقهٔ عشق طلعت و علی‌خان (دو بچّه‌دبیرستانی)، وضعیت قدرت و احزاب سیاسی را نقل و ارزیابی می‌کند (همان: ۲۰۱). تناسبی میان این نقد و ارزیابی مسائل سیاسی با عشق، آن هم در ادامهٔ تبیین هویت مادر کاوه وجود ندارد؛ انگار دو کتاب جداگانه هستند. نویسنده برای اینکه این بی‌تناسبی را کم‌رنگ کند، بعد از نقل و نقد مسائل سیاسی مذکور، روایت را از دریچهٔ چشم میرزا (اهل سیاست) نشان می‌دهد: «طاهر و علی‌خان دو دوست جدانشدنی بودند؛ امّا میرزا آن‌ها را وارد مناسبات سیاسی اطرف خودش نمی‌کرد» (همان: ۲۰۱ و ۲۰۲). همین زاویهٔ دید نیز دوباره نشان می‌دهد نویسنده نتوانسته است عشق طلعت و علی‌خان را برای کاوه ترسیم کند.

نقدهای متعدّدی دربارهٔ ساختارهای اقتصادی از زبان راوی در رمان به‌صورت قضاوت و داوری مطرح شده است، بدون آنکه پرورش داستانی بیابند. راوی، این نقدها را گاهی به‌صورت بریده‌بریده برای بیان گوشه‌ای از مشکلات جامعه مطرح می‌کند (همان: ۹۴، ۹۵، ۳۷). به‌رغم موفّقیت‌هایی که نویسنده در کاربرد ظرفیت‌های سینمایی در رمان داشته، می‌توانست از این ظرفیت بهتر استفاده کند. راوی در مواردی که به نقد ساختارهای اقتصادی بعد از انقلاب می‌پردازد، می‌توانست به‌جای قضاوت‌های خود، با قراردادن آن مسائل در قالب تصویر، به خواننده (بیننده) مجال داوری بدهد. با این روش، خوانندهٔ درون متن را فعّال می‌کرد (چمبرز[1]، ۱۳۸۲: ۵۴ و ۵۵). راوی، به‌رغم این ضرورت، خوانندهٔ درون متن را حذف می‌کند (کیمیایی، ۱۳۸۷: ۳۷۷).

در پایان فصل ۳۹ از فرار و دستگیری طاهر و علی‌خان یاد کرده است. شیوهٔ درست آن بود که این مطالب در فصل ۳۵ ادغام شود. در آنجا از آدم‌فروش سخن گفته، ولی در فصل ۳۹ از جان‌باختن و فداکاری سخن در میان است. راوی دانای کل نیازی ندارد

1. Chambers

به خاطره‌گویی پناه ببرد و بخواهد چنین بگوید: «طلعت فکر کرده بود طاهر با چه‌کسی حرف می‌زد؟» (همان: ۳۲۳).

مصوّرسازی وضعیت پریشان و آشفتهٔ طلعت (همان: ۲۷۳ و ۲۷۴) موفّق است؛ امّا نقل‌قول او با این تصویر پریشان سازگار نیست. این نقل‌قول، متنی حساب‌شده و پاک‌نویس است.

به‌لحاظ تاریخی، با اینکه بخش زیادی از کتاب به ماجرای کودتا و عواقب ناشی از آن برای مجازات طرف‌داران دولت مصدّق در زندان اختصاص دارد، از شخصیت‌های جبههٔ ملّی در زندان به‌صراحت یا با نام مستعار یادی نمی‌شود. در فصل ۵۳ خواسته است این نقص را جبران کند؛ امّا شخصیت آقا مهدی با آن، تناسبی ندارد و از زمرهٔ لات‌ها و نوچه‌پرور است، هرچند نویسنده از علاقهٔ او به کتاب و شعر یاد کرده است (همان: ۵۱۳). بعداز آن، به ذکر نام‌ها اکتفا می‌کند؛ از نام افراد سیاسی و نظامی تا زندانی، ولی هیچ‌کدام را در زندان به‌صورت ملموس نشان نمی‌دهد. لات‌ها و اوباش در زندان تشکیلات دارند؛ امّا احزاب و سازمان‌های سیاسی، کسی را ندارند که بتواند تشکیلاتی را سازمان‌دهی کند؛ به‌گونه‌ای که امثال طاهر به‌جای روبه‌روشدن با مهدی بلیغ، با چهره‌های شناخته‌شده مواجه شوند.

در فصل چهارم، از راننده‌ای که ثریّا را سوار کرد، به‌صورت مبهم یاد شده است؛ امّا در فصل دهم به‌راحتی می‌نویسد: «زمانی که رحیم با شورلت سیاه‌رنگ در خیابان ابن‌سینای همدان ثریّا را سوار کرد» (همان: ۶۱). این دو شکل مبهم و صریح از روایت، باهم تناسبی ندارند. نویسنده در آغاز، در پی آن است که با ابهام، تعلیق ایجاد کند؛ ولی تعلیقی که برای خواننده در فصل دهم بدون هدف یا کوششی با وارفتگی آشکار می‌شود، ارزشی در طرح داستان برای خواننده ندارد و حتّی به بی‌خبری کاوه و سروش هم کمکی نمی‌کند؛ یعنی ارزشی برای ایجاد ابهام در طرح روایت ندارد. هدف اصلی نویسنده، نشان‌دادن برنامه‌ریزی رحیم و ثریّا برای ازدواج پنهانی است؛ همان‌طور که در فصل چهارم، از خرید نوار موسیقی توسّط ثریّا یاد کرده بود و در فصل دهم، آن نوار

را در ضبط رحیم می‌گذارد؛ نواری که متناسب با علاقهٔ رحیم انتخاب شده است (همان: ۶۱). بهتر بود در همان فصل نیز رحیم را بدون ابهام پشت فرمان نشان می‌داد.

در برخی موارد، از عبارت‌پردازی جنایی استفاده می‌کند که نیازی بدان نیست؛ امّا دلیل آن، نوعی علاقهٔ نویسنده در نوشتن کارهای جنایی و پلیسی است. برای نشان‌دادن ماهی و گوشت تمیز و پاک‌شده، بدون اشاره به شکل‌های جانوری نوشته است: «تن‌های شسته‌شدهٔ بدون سر، در ظرف‌های فلزّی بزرگ، آخرین خونابه‌هاشان شسته می‌شد و زیر نورهای سفید آماده می‌شد» (همان: ۱۴۲).

نویسنده در برخی موارد، از روایت معمّایی استفاده می‌کند: «علی‌خان نگفت رحیم و سروش از رفقای محسن عتیق هستند. می‌دانست طاهر اگر دوباره... بخروشد... می‌بازد. زمانهٔ خروشیدن طاهر نیست. کاوه هیچ‌گاه ندانست مرد اوّل در بازجویی او که مهربان بود، پدر رضا بود» (همان: ۶۹۴). خلق معمّا در رمان حاصلی ندارد. گویا نویسنده فراموش کرده است که رمان می‌نویسد. ساختار چنین قصّه‌ای حالت پلیسی دارد. در داستان پلیسی، ساختار معمّایی برای گره‌گشایی کارآگاه طرّاحی می‌شود؛ امّا اینکه در این رمان از حالت معمّایی سخن رفته است، تأثیری در طرح رمان ندارد.

۱۱. مهارت‌های نویسنده در حوزهٔ زبان

برخی محقّقان به داستان، با معیارهای بررسی و تحلیل شعر می‌نگرند؛ مثل اینکه محقّقان در خصوص *کلیدر* دولت‌آبادی، به بررسی موسیقی کلام مبتنی بر دیدگاه فرمالیست‌ها نگریسته‌اند (کاردگر و باباشاهی، ۱۳۹۱: ۱۴۳)؛ امّا مراد ما از بررسی مهارت‌های نویسنده در حوزهٔ زبان، رعایت تناسب زبان شخصیت‌ها با موقعیت و افق انتظاری است که نویسنده برای خواننده نسبت به هریک از شخصیت‌ها ایجاد کرده است. از محاسن یک داستان خوب آن است که هریک از شخصیت‌ها گویش و سبک گفتار خودش را داشته باشد (راسلی، ۱۳۹۴: ۵۳۵-۵۴۰؛ لاج، ۱۳۸۸: ۵۱ و ۵۲). زبان شخصیت‌های *جسدهای شیشه‌ای* عمدتاً با موقعیت و سطح سواد و مسئولیت آنان متناسب است؛ مثلاً تشبیه یا اصطلاحاتی که از زبان سروش بیان شده، با شغل کارآگاهی

او تناسب دارد: «گذاشتم مث همه پرونده‌ها از صفحهٔ اوّل شروع بشه. چاق‌وچلّه بشه. صد تا قانون و تبصره بره لاش، کلفت که شد، خودش آخرش می‌شه زرت» (کیمیایی، ۱۳۸۷: ۸۷؛ نیز ۸۹). همین تناسب در زبان رحیم نیز به کار رفته است (همان: ۱۰۰). راوی برای بیان ذهن و رفتار کاوه، متناسب با حرفهٔ سینمایی او سخن می‌گوید: «یک لحظه خودش را در شیشهٔ ویترین کفش ملّی دید. شبیه راسکلنیکف بود؛ امّا کلک خورده و اجرای فیلم هندیش» (همان: ۱۳۴).

گاهی کلام و گفتار شخصیت با بدیهه‌گویی تناسب ندارد و نقش مکتوب راوی در آن مشخّص است. در این موارد، نویسنده تلاش می‌کند گفتار را توجیه کند و آن را واقعی نشان دهد؛ مثلاً متنی را از زبان سروش نقل می‌کند؛ ولی برای توجیه آن، کاوه می‌گوید: «نفس تازه کن... اینا رو چند دفه تا حالا گفتی که بی‌غلط... این‌جوری می‌گی؟ این زبونو از کجا آوردی، بی‌نظیره» (همان: ۵۱). نویسنده با این پرسش می‌خواهد گفتار سروش را بدیهه‌گویی معرّفی کند.

نویسنده، توصیف‌های رمانتیکی را با تصویرگری سینمایی به صورتی مناسب تلفیق می‌کند (همان: ۳۳۹ و ۳۴۴) و تعابیر شاعرانه را به‌صورت تصویری می‌آفریند: «کودکی را کاوه در آتش سرخ نگه داشته بود» (همان: ۴۵). «در یک لحظه، حجم پدر را دید که نگاهش می‌کند. تکّه ابری سفید، با شکل‌هایی که به‌سرعت عوض می‌کرد، جلو خورشید آمد» (همان: ۳۴۲).

تشویش‌های شخصیت‌ها را با بیانی شاعرانه چنان ترسیم کرده است که خواننده از روی عبارت‌ها می‌تواند آن را مجسّم کند؛ مثلاً می‌گوید: «همهٔ زیرزمین را در خیابان راه رفت» (همان: ۱۳). عبارت شاعرانه‌ای که کاملاً بیانگر آشوب ذهنی کاوه است. «کاوه متّصل در یک کشمکش، زیرزمین را از ذهنش دور می‌کرد؛ امّا انگار هزاران موجود ریز پُرزور، تمام زیرزمین را یک‌جا با تمام وسایلی که به یاد می‌آورد، به‌سمت چشم‌ها و نگاهش می‌کشیدند» (همان: ۱۶) یا لحظهٔ دردناک دیدار خواهر و برادر شکسته و درمانده را مثل شعری سوزناک تصویر کرده است (همان: ۶۳۷).

کاربرد استعاره در رمان مطلوب نیست؛ امّا ضرورت‌هایی ممکن است کاربرد آن الزامی کند؛ مثلاً وقتی طاهر در اتوبوس فریاد می‌زند: «تنها خواستهٔ من پیداکردن خاموش قبر میرزا و باغ زمرّد بود که سال‌های سال است مفقود شده. اگر شما می‌دانید، نشانی آن را بدهید. دست من در جنگ با اژدها علیل شده» (همان: ۵۳۰). کاربرد استعارهٔ «اژدها» به‌جای حکومت دیکتاتوری و تضاد موجود میان دو گزارهٔ «پیداکردن خاموش قبر و شعار سیاسی»، برای آن است که بگوید دیکتاتوری مخوف، امکان بیان سخن صریح را نمی‌دهد؛ امّا در مواردی هم بیان استعاری نامناسب بوده و فقط نوعی عقده‌گشایی برای نویسنده است و در طرح رمان جا نیفتاده؛ مثل این جملات: «باغ فروتنان و ستمگران را می‌شناخت. معامله‌گران و دلیران را دیده بود. چه بسیار در این وسعت شاخساری خود، ضحّاک تازی و افراسیاب تورانی دیده بود» (همان: ۶۸۸ و ۶۸۹).

۱۲. نتیجه‌گیری

عنوان *جسدهای شیشه‌ای*، با موقعیت زمانی شروع و پایان رمان، به‌صورتی حساب‌شده و هماهنگ انتخاب شده است؛ امّا نام‌گذاری فصل‌ها از چنین دقّتی برخوردار نیست.

نویسنده برای آنکه بتواند مسائل تاریخی و سیاسی را از صافی ذهن خود عبور دهد و با عناصر داستان هماهنگ کند، به نوشتار فراداستانی تاریخ‌نگارانه روی آورده است. شروع و پایان رمان نیز متناسب با درون‌مایهٔ «نسبیت» بر اساس چارچوب‌شکنی فراداستانی شکل گرفته است.

نویسنده در پرورش شخصیت‌های متناقض، موفّق است. آن‌ها در عشق و ایثار، وحدت می‌یابند. گاهی نویسنده نتوانسته برای اندیشهٔ خود شخصیتی بیافریند که بتواند حرف‌هایش را بر زبان او بگذارد؛ ازاین‌رو، ناچار شده از زبان راوی به‌صورت سخنرانی یا بیان ارزیابی و قضاوت به‌صورتی غیرداستانی سخن بگوید. راوی، آدم‌های مختلفی را در ماجرای کودتا و عوارض بعدی آن وارد داستان می‌کند؛ امّا پرورش آن‌ها و ربط

آنان به کودتا یا گروه‌هایی مثل جبههٔ ملّی یا توده‌ای‌ها با دیدن عکس یا آلبوم است؛ امّا زندگی مصوّر و فعالیت و سابقهٔ تشکیلاتی آنان برای خواننده مبهم است.

نویسنده با استفاده از ظرفیت‌های سینمایی توانسته به مسائل انتزاعی، تحرّک و تجسّم ببخشد؛ امّا علاقهٔ نویسنده به تصویرسازی، موجب تحمیل پی‌رفت‌های اضافی و افزایش حجم رمان شده است. در موارد بسیاری، واردکردن شخصیت‌ها به داستان، به‌صورت ناگهانی است. نقل جزئیات مکانی نیز تحت‌تأثیر فیلم‌سازی، موجب تفصیل رمان و حضور افراد غیرضروری شده است.

از محاسن رمان در انتخاب نوع زاویهٔ دید، آن است که برای اطّلاع‌رسانی و اظهارنظر در خصوص موارد تاریخی، از زاویهٔ دید غیرشخصی استفاده می‌کند تا بتواند سخنان خود را واقعی و عینی جلوه دهد. راوی دانای‌کل در رمان، درک مناسبی به مسائل مختلف دارد؛ امّا موفّقیت او درزمینهٔ سینما بیشتر است. استفاده از زاویهٔ دید ایستا برای تصویربرداری در فیلم، مناسب است. راوی نیز از این امکان در برخی مواقع به‌درستی استفاده می‌کند. برخی گزاره‌ها از زاویهٔ دید دوربین نقل شده و راوی توانسته است با این شیوهٔ روایت، لحظه‌های محسوسی را ثبت کند. روایت سخن و تصویر را باهم تلفیق می‌کند و با این شیوه به افکار شخصیت‌ها شکل و جان می‌بخشد؛ همچنان‌که به‌صورتی مناسب، از فلاش‌بک سینمایی برای ایجاد تداعی ماجرای‌های ذهنی استفاده می‌کند.

زبان شخصیت‌های داستان عمدتاً با موقعیت و سطح سواد و مسئولیت آنان متناسب است. نویسنده، توصیف‌های رمانتیکی را با تصویرگری سینمایی به‌صورتی مناسب تلفیق می‌کند و تعابیر شاعرانه را به‌صورت تصویری خلق می‌کند. تشویش‌های شخصیت‌ها را با بیانی شاعرانه چنان ترسیم کرده است که خواننده از روی عبارت‌ها می‌تواند آن را مجسّم کند.

منابع

- ابوت، اچ. پورتر (۱۳۹۷)، **سواد روایت**، ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما مهدی‌زاده اشرفی، چ۳، تهران: اطراف.

- ارجمندی، سمیرا و منصور یگانه (۱۳۹۶)، **بازخوانی هویت شهر تهران بر اساس خوانش تحوّلات معماری از ادبیات داستانی ایران**، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال ۹، شمارهٔ ۱۸، صص ۱۵۰-۱۸۱.

- چمبرز، ایدان (۱۳۸۲)، **خوانندهٔ درون متن**، ترجمهٔ طاهرهٔ آدینه‌پور، پژوهش‌نامهٔ ادبیات کودک و نوجوان، سال ۹، شماره ۳۳ و ۳۴، صص ۵۳-۶۵.

- راسلی، آلیشیا (۱۳۹۴)، **جادوی زاویهٔ دید**، ترجمهٔ محسن سلیمانی، چ۱، تهران: سورهٔ مهر.

- رضویان، حسین (۱۳۹۳)، **سبک‌شناسی زبانی داستان‌های کوتاه جلال آل‌احمد**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۵، شمارهٔ ۹، صص ۱۳۱-۱۴۶.

- ژوو، ونسان (۱۳۹۴)، **بوطیقای رمان**، ترجمهٔ نصرت حجازی، چ۱، تهران: علمی و فرهنگی.

- سیگر، لیندا (۱۳۸۸)، **نگارش فیلم‌نامهٔ اقتباسی (نوشتن فیلم‌نامه از داستان و واقعیت)**، ترجمهٔ عبّاس اکبری، چ۲، تهران: نیلوفر.

- فرای، نورتروپ (۱۳۹۱)، **تحلیل نقد (کالبدشکافی نقد)**، ترجمهٔ صالح حسینی، چ۲، تهران: نیلوفر.

- کاردگر، یحیی و فاطمه باباشاهی (۱۳۹۱)، **بررسی جنبه‌های موسیقایی رمان کلیدر (محمود دولت‌آبادی)**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۳، شمارهٔ ۵، صص ۱۴۳-۱۶۸.

- کیمیایی، مسعود (۱۳۸۷)، **جسدهای شیشه‌ای**، چ۵، تهران: اختران.

- گذرآبادی، محمّد (۱۳۹۳)، **فرهنگ فیلم‌نامه (واژگان و اصطلاحات تخصّصی برای فیلم‌نامه‌نویسان)**، چ۱، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

- لاج، دیوید (۱۳۸۸)، **هنر داستان‌نویسی (با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن)**، ترجمهٔ رضا رضایی، چ۱، تهران: نی.

- لوئیس، بری (۱۳۸۳)، **پسامدرنیسم و ادبیات**، در: مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، هانیول و دیگران، ترجمهٔ حسین پاینده، چ۱، تهران: روزنگار، صص ۷۷-۱۰۹.

- مالمیر، تیمور (۱۳۸۸)، **تأثیر اشه در تجربه‌های تفسیری متون کهن**، جستارهای نوین ادبی، سال ۴۱، شمارهٔ ۱۶۴، صص ۴۳-۶۴.

- وو، پاتریشیا (۱۳۹۰)، **فراداستان**، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، چ۱، تهران: چشمه.

- یاقوتی، منصور و آرش سنجابی (۱۳۹۱)، **هستی‌شناسی فهم (خوانش ادبیات داستانی مسعود کیمیایی با محوریت جسدهای شیشه‌ای)**، چ۱، تهران: کتاب آمه.

- Simpson, Pavel (1993), **Language, Ideology and Point of View**, London: Routledge.