



A Comparative Review and Analysis of the Dramatic Capacity of Novels 'Lidded Mirrors' and 'Cosima' Based on the Freytag Model

Mahdi Abdi¹ & Asgar Salahi² & Shahriyar Giti³
(87-110)

Abstract

With the development of new theories, the critique of literary works has taken a different path, and new areas such as interdisciplinary studies have emerged that they have led to the recognition of new capacities and perceptions of literary works. One of these studies is between fiction and dramatic literature. These two fields have been connected for a long time and have become very close in the contemporary period, especially with the development and expansion of cinema, so today, the drama uses the capacities of fiction and fiction uses some features of drama to some extent. Fiction literature as the basis of dramatic and cinematic works has a significant role in the production of these works. With this explanation, this study tries to critique the two works "Cosima or almost Grazia" by "Grazia Deledda" and "Lidded Mirrors" by "Houshang Golshiri" based on the model of Gustav Freytag, a German playwright, and critic. The Freytag pattern is essentially a theatrical structure that reveals events in chronological order in a novel, film or other work of fiction. This model is a proposed pyramid for analyzing the narrative structure of tragic stories and includes five parts or stages, including Introduction, Rise, climax, Return or Fall, and Catastrophe. Allows the study of works based on a three-curtain structure. The method of this research is descriptive-analytical and library and documentary method in the form of comparative study. Based on the research findings, these two works correspond to the five stages of this model and have a dramatic structure. Although these two works are from two different schools and styles; But their conformity with this pattern shows that these two works have a common structure and beyond the narrative, they also have dramatic feature and have the ability to pay for a three-act structure that is considered as a narrative model in drama.

Keywords: Hooshang Golshiri, Lidded Mirrors, Grazia Deledda, Cosima, Drama, Pyramid of Freytag.

Received: February, 25, 2020 ; Accepted: June, 14, 2020

doi
10.22059/jlcr.2020.298432.1423
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
<https://jcr.ut.ac.ir>

1. Ph. D Candidate of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
2. Email of the corresponding author: a_salahi@uma.ac.ir.
Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
3. Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.

نقد و تحلیل تطبیقی ظرفیت نمایشی رمان‌های «آینه‌های دردار» و «کوزیما یا تقریباً گراتزیا» بر مبنای الگوی فرایتاگ

مهدی عیدی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

عسگر صلاحی^۱

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

شهریار گیتی

استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۰۶؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۲۷

علمی - پژوهشی

چکیده

با طرح نظریه‌های نو، نقد و بررسی آثار ادبی مسیر متفاوتی را پیش گرفته‌است و حوزه‌های جدیدی چون مطالعات بین‌رشته‌ای به وجود آمده که موجب شناخت ظرفیت و دریافت‌های نو از آثار ادبی شده‌است. از جمله این مطالعات، بررسی بین ادبیات داستانی و نمایشی است. این دو حوزه که از دیرباز با هم پیوند داشته‌اند، در دوره معاصر، به‌ویژه با پیشرفت و گسترش سینما، بسیار به هم نزدیک شده‌اند. از این رو، امروز نمایش از ظرفیت‌های ادبیات داستانی و ادبیات داستانی از برخی ویژگی‌های درام استفاده می‌کند، تا جایی که ادبیات داستانی به عنوان بن‌مایه آثار نمایشی و سینمایی نقش پررنگی در تولید این آثار دارد. با این توضیح، در این پژوهش سعی می‌شود دو اثر «کوزیما یا تقریباً گراتزیا» از «گراتزیا دلدا» و «آینه‌های دردار» از «هوشنگ گلشیری» بر اساس الگوی گوستاو فرایتاگ، نمایشنامه‌نویس و منتقد آلمانی نقد و بررسی شود. الگوی فرایتاگ اساساً یک ساختار نمایشی است که در یک رمان، فیلم یا دیگر آثار داستانی به آشکارسازی رویدادها به ترتیب تاریخ وقوع می‌پردازد. این الگو، هر می پیشنهادی است برای تحلیل ساختار روایی داستان‌های تراژیک و شامل پنج قسمت یا مرحله مقدمه یا معرفی، کنش صعودی و گره‌افکنی، نقطه اوج، کنش نزولی و سقوط و وقوع فاجعه و گره‌گشایی است که در کنار بررسی این مراحل نمایشی، امکان بررسی آثار را بر اساس ساختار سه‌پرده‌ای فراهم می‌آورد. شیوه این پژوهش، توصیفی-تحلیلی و به روش کتابخانه‌ای و اسنادی در قالب مطالعه تطبیقی است. بر اساس یافته‌های پژوهش، این دو اثر با مراحل پنج‌گانه این الگو تطابق، و نیز ساختاری نمایشی دارند. اگرچه این دو اثر از دو مکتب و سبک متفاوت است، اما تطابق آن‌ها با این الگو نشان می‌دهد که این دو اثر ساختار مشترکی دارند و ورای روایت داستانی، ویژگی نمایشی نیز دارند و قابلیت پرداخت ساختاری سه‌پرده‌ای در آن‌ها دیده می‌شود که به عنوان الگویی روایی در آثار نمایشی محسوب می‌گردد.

واژه‌های کلیدی: هوشنگ گلشیری، آینه‌های دردار، گراتزیا دلدا، کوزیما یا تقریباً گراتزیا، نمایش (درام)، هرم فرایتاگ.

۱. مقدمه

تأثیر روحی سریع علوم ادبی، به‌ویژه ادبیات داستانی بر مخاطب موجب شده نگرش نمایش به این حوزه بیشتر شود. از این رو، بررسی این تأثیرات و رابطه ادبیات و نمایش سبب پویایی این حوزه می‌شود. روشن است که این دو مؤلفه تأثیرهای متقابلی نیز بر یکدیگر دارند؛ به عبارتی، اگر نمایش تا حدودی رشد خود را مدیون ادبیات است، متقابلاً

امروزه ادبیات نیز دست‌کم از برخی جنبه‌ها از قبیل ساختار روایی و داستانی متأثر از هنر نمایش می‌باشد. البته برای کشف ریشه‌ی این ارتباط و تأثیر متقابل، باید به گذشته رجوع کرد و آن را از جنبه‌های گوناگون بررسی نمود.

داستان و درام پیوند دیرینی با هم دارند و همواره در حال تبادل دستاوردهای خود بوده‌اند. ارتباط داستان با نمایش (درام) از مایه‌ی اصلی نمایش، متن و نوشته آغاز می‌شود و در حوزه‌های دیگر گسترش می‌یابد. در قرن اخیر، این پیوند با ورود سینما به عنوان ژانر مستقل و استفاده از شیوه‌ی «اقتباس ادبی» به بیشترین درجه‌ی خود رسیده‌است. البته این امر زمانی ارزش پیدا کرد که در قرن بیستم با ظهور افرادی چون میخائیل باختین، مسئله‌ی بینامتنیت مطرح شد. در واقع، قبل از آن، همیشه اقتباس ادبی کاری نادرست محسوب می‌شد و حتی تعدادی از نویسندگان بر این عقیده بودند که اقتباس، مانند سرقت ادبی، کاری دون شأن است، اما امروزه در تولید نمایشی می‌توان صحنه‌گذاری بر بینامتنیت اجراها را ملاحظه کرده، پیوندهای بینامتنی بالقوه میان اشکال ادبی را برجسته ساخت. شاید این نکته، صحنه‌گذاری دوباره بر درک ما از درام به عنوان شکلی جاگرفته میان هنرهای ادبی و غیرادبی باشد (ر.ک: آلن، ۱۳۹۵: ۲۴۹). طرح نظریات نو و مختلف در زمینه‌ی درام و داستان، در نزدیکی این دو گونه‌ی ادبی و هنری نقش مهمی ایفا کرده‌اند؛ چنان‌که حتی الگوهایی ساختاری در این دو حوزه ارائه شده که موجب بررسی دقیق‌تر و دریافت درست از آثار داستانی و نمایشی و نیز عامل تبادل بین این دو حوزه شده‌است. از جمله این نظریات، الگویی است مشهور به «هرم فرایتاگ» که از سوی منتقد و رمان‌نویس آلمانی، «گوستاو فرایتاگ» (۱۸۱۶-۱۸۹۵ م.) مطرح شد. این الگو شامل ۱. مقدمه، ۲. کنش صعودی و گره‌افکنی، ۳. نقطه‌ی اوج، ۴. کنش نزولی و سقوط، و ۵. وقوع فاجعه و گره‌گشایی است. هرم فرایتاگ اساساً ساختاری نمایشی است که در رمان، فیلم یا دیگر آثار داستانی به آشکارسازی رویدادها به ترتیب وقوع می‌پردازد. فرایتاگ به دلیل تجزیه و تحلیل بخش‌های مختلف یک اثر نمایشی، معروف است و امروز تحلیل‌های او هنوز هم به عنوان منبع و مرجع به شمار می‌آید. در این پژوهش، بر اساس این الگو، دو اثر «آینه‌های دردار» از هوشنگ گلشیری و «کوزیما یا تقریباً گراتزیا» از گراتزیا دلدا را به صورت تطبیقی، نقد و تحلیل کرده‌ایم. از آنجا که موضوع این دو اثر و آنچه بر شخصیت اصلی داستان می‌گذرد، به هم نزدیک است و سبک روایت و داستان‌پردازی دو نویسنده در دراماتیک شدن اثر تأثیر داشته‌است، با این الگو انطباق دارند. این پژوهش در کنار ویژگی‌های داستانی، ظرفیت‌های نمایشی این دو اثر و توجه این دو نویسنده به جنبه‌های نمایشی را نشان می‌دهد.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

۱-۱-۱. چگونه و با کدام عناصر نمایشی، ظرفیت نمایشی دو داستان «آینه‌های دردار» و «کوزیما» افزایش می‌یابد؟

۱-۱-۲. انطباق دو داستان «آینه‌های دردار» و «کوزیما» با الگوی فرایتاگ و ساختار سه‌پرده‌ای، چگونه موجب تبدیل اثر داستانی به نمایشی شده‌است؟

۱-۲. فرضیه‌های پژوهش

۱-۲-۱. به نظر می‌رسد دو داستان «آینه‌های دردار» و «کوزیما» ظرفیت تحلیل از منظر نمایشی را دارند؛ به بیان دیگر، با یافتن عناصر نمایشی چون گفتگو، توصیف، کشمکش و تعلیق در این دو اثر، می‌توان روی ظرفیت نمایشی آن‌ها تأکید کرد.

۱-۲-۲. این دو داستان با توجه به شخصیت‌ها و حوادث آن‌ها، از انطباق با الگوی فرایتاگ به عنوان الگویی نمایشی برخوردارند که نشان از ساختار سه‌پرده‌ای و ظرفیت نمایشی این دو اثر در تبدیل به نسخه‌ی نمایشی دارد.

۳-۱. پیشینه‌ی پژوهش

هوشنگ گلشیری به عنوان نویسنده‌ی جریان‌ساز و صاحب‌سبک، همواره مورد توجه پژوهشگران بوده‌است و آثار او از جنبه‌های گوناگون ادبی، زبانی، سبک‌شناسی و... بازکاوی شده‌است، اما به رمان «آینه‌های دردار» که یکی از رمان‌های سال‌های آخر اوست (۱۳۷۱)، کمتر توجه شده‌است. از این میان، می‌توان به مقاله «آینه‌های دردار از منظر منتقدان» از شیرینی (۱۳۹۰) اشاره کرد که در آن نقدهای این رمان از سوی منتقدان مختلف (موافقان و مخالفان) بررسی شده‌است. در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «کاربرد نظام نشانه‌ای در رمان آینه‌های دردار نوشته‌ی هوشنگ گلشیری»، انصاری (۱۳۸۴) این رمان بر اساس نظریات زبان‌شناختی و نشانه‌شناسی معاصر از دیدگاه چندین زبان‌شناس، از جمله سوسور، پیرس، یاکوبسن و... تحلیل شده‌است. در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی شخصیت‌پردازی و پیرنگ در دو رمان "زمین سوخته" احمد محمود و "آینه‌های دردار" هوشنگ گلشیری» از میریوسفی (۱۳۹۳)، به شخصیت‌پردازی و پیرنگ به عنوان دو عنصر اساسی در داستان‌پردازی توجه شده‌است.

با وجود ترجمه‌ی اغلب آثار دلدا به فارسی، این نویسنده از نظر پژوهشگران کمتر مورد توجه بوده‌است و پژوهش‌های موجود هم به تعدادی مقاله و پایان‌نامه محدود می‌شود. از جمله این پژوهش‌ها، پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «تطبیق خوانش روانکاوانه "چشم‌هایش" بزرگ علوی و "چشم‌های سیمونه" گراتزیا دلدا» از کلوشانی (۱۳۹۷) است که این دو اثر با توجه به دیدگاه‌های زیگموند فروید و کارل گوستاو یونگ نقد و تحلیل شده‌است. همچنین، در مقاله «مقایسه‌ی شخصیت‌پردازی نمایشی در دو اثر ایرانی و ایتالیایی (مطالعه‌ی موردی: رمان‌های جن‌نامه و وسوسه)» از عبدی، صلاحی و محرمی (۱۳۹۸)،

مؤلفه‌های شخصیت‌پردازی و شگردهای برجسته‌سازی نمایشی به صورت تطبیقی در این دو رمان تحلیل گردیده‌است. با این حال، آثار این دو نویسنده، به‌ویژه این دو رمان از منظر نمایشی و بر اساس الگوی فرایتاگ به طور جدی مورد پژوهش واقع نشده‌است. پس پرداختن به آن‌ها از این منظر به شیوه تطبیقی، جنبه‌های دیگری از این آثار را آشکار می‌کند و شناخت بهتری از آن‌ها فراهم می‌آورد.

۴-۱. روش پژوهش

در این پژوهش، به روش تحلیل کیفی و با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای، دو اثر «آینه‌های دردار» و «کوزیما» را پس از شرح و تعریف الگوی فرایتاگ، نقد و تحلیل کرده‌ایم و در تکمیل روند پژوهش، از منابع الکترونیکی نیز مدد گرفته‌ایم.

۵-۱. درام (نمایش: Drama)

تعاریف متعدد درام، هر یک جنبه‌ای از آن را در نظر گرفته‌اند و به طور کامل ماهیت این مفهوم را پوشش نمی‌دهند.

«هرچند نمی‌توان آن را به روشنی تعریف کرد، می‌توان ویژگی‌هایش را برشمرد. درام را همواره هاله‌ای از رویدادها و فعالیت‌های مختلف در بر گرفته‌است که برخی از ویژگی‌های درام را دارد و برخی را ندارد. از این رو، پانتومیم، سیرک، تئاتر خیابانی، اپرا، واریته، کاباره، تئاتر بالبداهه و هنرهای نمایشی، همه در محدوده هنرهای درماتیک قرار می‌گیرند، ولی برخی از عناصر مشخص، تعریف‌های ویژه درام را در خود ندارند. بنابراین، گرچه گستره این مفهوم همواره متغییر است و حوزه‌های گوناگون را در هم می‌آمیزد، با این حال، جلوه‌های گوناگون و متداخل این مفهوم، یک هسته مشترک دارد» (اسلین، ۱۳۷۵: ۱۶).

میراث دو هزاروپانصد ساله تحلیل دراماتیک و وجود ده‌ها هزار فیلم داستانی به ما امکان می‌دهد تا اصولی را برای تعریف چارچوبی از درام، از آن‌ها استخراج کنیم (ر.ک؛ بلکر، ۱۳۸۸: ۳)؛ چنان‌که در اولین گام و با مراجعه به ریشه‌شناسی واژه «درام» در یونانی باستان و توجه به معنای آن، یعنی «انجام دادن» (موریتز، ۱۳۸۴: ۹) می‌توان سایر مختصات آن را درباره این مفهوم و وجه عملی آن به شکلی منسجم مورد اشاره قرار داد. در واقع، درام، تقلید، نمایش و بازسازی رویدادهای جهان واقعی یا خیالی است. آنچه درام را از داستان جدا می‌کند، اجرا و نمایش است. بنابراین، توضیحات درام در مفهوم کلی خود، کنشی است تقلیدی که به اجرا درآمده باشد (ر.ک؛ اسلین، ۱۳۷۵: ۱۷). پس با برشمردن این ویژگی‌ها می‌توان گفت درام «عبارت از داستانی است که به وسیله انسان‌های واقعی در برابر تماشاگران به اجرا درمی‌آید. به این ترتیب، برخلاف داستان ادبی صرف، نمایش

تحت تأثیر و توان حضور زنده بازیگران، هم مرئی و هم ملموس می‌شود» (اسلین، ۱۳۶۱: ۱۱۹).

۱-۶. رمان (Novel)

از رمان نیز تعاریف مختلفی ارائه شده‌است؛ چنان‌که آرنولد کتل، رمان را قصه واقع‌گرایانه منثوری می‌داند که به خودی خود کامل است و طول مشخصی دارد (ر.ک؛ کتل، ۱۳۶۷: ۳۲). در تعریف دیگری آمده‌است:

«اصطلاح رمان امروزه به طیف وسیعی از آثار داستانی اطلاق می‌شود که تنها ویژگی مشترک آن‌ها، بلند و منثور بودنشان است. رمان در مقایسه با سبک‌های داستانی کوتاه‌تر و فشرده‌تر امکان وجود شخصیت‌های مختلف و متعدد، پیرنگ (پیرنگ‌های) پیچیده‌تر و فضای وسیع‌تری را فراهم می‌آورد. همچنین، در آن، مجال بیشتری برای بررسی شخصیت و انگیزه‌های او وجود دارد» (آبرامز، ۱۳۸۴: ۲۳۰).

به همین دلیل است که «رمان، حداکثری برای طول و اندازه واقعی خود ندارد. هر رمان، شرح و نقلی است از زندگی. هر رمان، متضمن کشمکش، شخصیت‌ها، عمل، صحنه‌ها، پیرنگ و درون‌مایه است» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۲۴) و خواننده را به دنیایی واقعی-خیالی می‌برد که تازگی دارد (ر.ک؛ لور، ۱۳۸۰: ۴۶).

۱-۷. پیوند درام و داستان

تماس با هر اثر ادبی تنها از طریق «نوشتار» انجام می‌گیرد. توجه به این نکته برای جنبه نمایشی ادبیات حائز اهمیت است؛ زیرا مخاطب در تماس با اثر ادبی، از طریقی غیر از نوشتار، از حوزه ادبیات فراتر می‌رود؛ برای نمونه، وقتی شعری از روی نوشته خوانده می‌شود، خواننده در حوزه ادبیات است، اما اگر کسی شعری را با صدای بلند ادا کند، آنگاه به حوزه نمایش یا حداقل به نخستین منزل از وادی نمایش وارد شده‌است. وقتی شعر با حرکات و اشارات همراه می‌شود، مخاطب باز به نمایش نزدیک‌تر شده‌است (ر.ک؛ امینی، ۱۳۸۴: ۲۰۴-۲۰۵)؛ زیرا بنا بر نظر پرین، تنها ویژگی خاص درام آن است که در اصل برای اجرا - و نه برای مطالعه - تصنیف شده‌است و ۱- معمولاً از طریق عمل، ۲- به وسیله بازیگران روی صحنه و ۳- مقابل تماشاگران اجرا می‌شود (Perin, 1974: 909). با این اوصاف، خوانش یک داستان یا شعر در واقع، نوعی نمایش با یک بازیگر است و تقریباً همه عناصر نمایش را در آن می‌توان دید. لذا تماس با ادبیات از طریق نوشتار، امری مربوط به زبان‌شناسی نیست و می‌توان با توجه به نظر فردینان دو سوسور درباره رابطه گفتار و نوشتار به این مسئله پی برد. از نظر او، پدیده زبان را نمی‌توان از پیوند میان واژه مکتوب و ملفوظ تعریف کرد، اما واژه ملفوظ، این پدیده را می‌سازد. واژه مکتوب چنان با واژه ملفوظ که اولی تصویر دومی است، آمیخته می‌شود که کم‌کم نقش اصلی را غصب

می‌کند... (ر.ک؛ دو سوسور، ۱۳۷۸: ۳۶). بنابراین، هنگام مطالعه‌ی خاموش یک متن نیز ویژگی‌های زبان شفاهی، از جمله لحن، اشارات و حرکات احتمالی در ذهن تکرار می‌شود. این امر را یافته‌های مبحث زبان غیرملفوظ در روان‌شناسی زبان تأیید می‌کند. پس خواندن ادبیات با صدای بلند، به‌ویژه در برابر مخاطبان و همراه با اشارات، حرکات و اجراء تا حد زیادی آن را تبدیل به نمایش می‌کند (ر.ک؛ امینی، ۱۳۸۴: ۲۰۵).
در غرب نیز بر اساس همین ویژگی، ارتباط ادبیات و درام را تعریف می‌کنند. نیو معتقد است:

«ادبیات الزاماً امری زبانی است؛ بدین معنی که ادبیات به وسیله‌ی نوع استفاده‌اش از زبان، از... سایر هنرها متمایز می‌شود؛ زیرا استفاده از زبان یا واژه‌ها به وسیله‌ی نویسنده را فقط به طور تقریبی با رنگ برای نقاش می‌توان قیاس کرد، در حالی که تفاوت بین داستان‌نویس و شاعر با درام‌نویس فقط در این است که شاعر یا نویسنده برای توصیف شخصیت، عمل، احساس، اندیشه، یا مکان و غیره، چیزی جز زبان در اختیار ندارد. این در حالی است که درام‌نویس می‌تواند اشارات، حرکات و جلوه‌های سمعی و بصری را نیز به‌کار گیرد... و کار او را تا آنجا که همانند نویسنده‌ی غیر درام‌نویس از زبان برای توصیف بهره می‌گیرد، باید ادبیات محسوب کرد» (نیو، ۱۳۹۷: ۲).

در واقع، از نظر نیو، تمایز ادبیات و درام در تفاوت استفاده از زبان و اجراست و آنچه پیوند آن‌ها را محکم می‌کند، همان روایت است؛ چنان‌که «صحنه‌ی استوار بر دیدگاه دراماتیک نیز باید با عاملی روایتی شکل بگیرد که شیوه‌ی ارائه‌ی رویدادها را سازماندهی کند» (دنسیگر و راش، ۱۳۹۴: ۲۸۳).

اینکه نمایش، محصول مشترکی است که ادبیات قسمت زبانی و فنون نمایشی اجرای آن را بر عهده دارد، نشان می‌دهد که هرگز نمی‌توان شیوه‌ی اجرا را برتر از زبان دانست؛ زیرا:

«عمل، همان زبان است و زبان است که "جهان" دراماتیک نمایشنامه را می‌آفریند و مناسبات میان این دو جهان و واقعیت استعاری است. به این ترتیب، نوع صحنه، اسباب آن و سبک بازی باید چنان باشند که در آفرینش این جهان استعاری، به زبان یاری رسانند. زبان نمایشنامه به تماشاگر می‌فهماند که معیارهای امکان‌پذیری و احتمال کدامند؛ حرکت، ادا و اشارات، اسباب صحنه، و صحنه، همه‌ی ابزارهایی کمکی محسوب می‌شوند که در نهایت، باید از زبان خلاق پدیدار شوند» (داوسن، ۱۳۷۷: ۱۷).

۱-۸. آینه‌های دردار و کوزیما یا تقریباً گراتزیا

در آینه‌های دردار، «ابراهیم» نویسنده‌ای میانسال است که برای خواندن شعر، مقاله و داستان در جمع ایرانیان خارج از کشور به اروپا سفر کرده‌است. او در حین خواندن آثار خود

و نظرات و پرسش‌های حاضران در مکان‌های مختلف، کاغذهایی را دریافت می‌کند که پیام‌های آن‌ها حاکی از آشنایی قبلی شخصی ناشناس با اوست. شخص ناشناس تلویحاً از ابراهیم به سبب توصیف بدون اجازه او در داستانی گلایه نموده، با دادن شماره‌تلفن، او را به ارتباط با خود ترغیب می‌کند. ابراهیم در تماس با او درمی‌یابد که وی همان «صنم»، عشق دوران کودکی اوست. بعد از آن «صنم‌بانو» با ابراهیم در جلسات داستان‌خوانی همراه می‌شود. در گفت‌وگوهای خصوصی میان ابراهیم و صنم‌بانو، مسائلی که در طول داستان به آن‌ها اشاره شده‌است، با بحث و گفتگو در کافه‌های مشهور پاریس یا در خانه صنم در حومه پاریس مطرح می‌شود. ابراهیم گویا حقیقت زندگی را در درون خود تغییرناپذیر می‌بیند، اما گلشیری این سؤال را که آیا ابراهیم به عنوان نماد نویسنده معاصر ایرانی، به ایران بازمی‌گردد یا نه، پاسخ نمی‌دهد. بدین ترتیب، خواننده در یافتن پاسخ سؤالاتی نظیر این و آنچه در مقدمه آمد، به کاوش ذهنی می‌پردازد. در این اثر، به موضوعات سیاسی مربوط به قبل و بعد از انقلاب، اوضاع مهاجران ایرانی در اروپا، جریان نویسندگی معاصر، روابط اجتماعی و فردی، تفاوت‌های فرهنگی ایران و اروپا، عشق و مسائل عاطفی پرداخته شده‌است. البته با توجه به اشاراتی که گلشیری در جریان داستان به برخی از آثار خود دارد، می‌توان این رمان را تلویحاً داستان نویسنده شدن گلشیری هم دانست.

کوزیما، روایت زندگی دختری است که در جزیره ساردنی ایتالیا در دهه‌های پایانی قرن نوزدهم زندگی می‌کند؛ جایی که تحصیلات رسمی برای دختران ممنوع است و به‌ندرت زنی پیدا می‌شود که سواد خواندن و نوشتن داشته باشد. رمان، حکایتی جذاب و با جزئیات فراوان از زندگی خانوادگی، آداب و رسوم روستایی و آرزوهای انسانی است و آرزوهای خیالی و فانتزی در دوران کودکی، به زیبایی در آن نشان داده شده‌است. علاوه بر این، تاریخچه، فرهنگ و روابط اجتماعی محل زندگی نویسنده، یکی از مسائلی است که با خواندن این رمان برای مخاطب روشن می‌شود. همچنین، نقد شرایط اجتماعی، نمایش پیچیدگی‌های زندگی و تقدیر و آرمان‌های انسانی، از دیگر موضوعاتی است که در این داستان گنجانده شده‌است.

«این کتاب یک سال پس از فوت نویسنده، در سال ۱۹۳۸ منتشر شد. کوزیما در واقع، نام دوم گراتزیا دل‌دا است. این کتاب زندگینامه نوجوانی او تا کمی قبل از دواجش است... دل‌دا سی‌وپنج رمان، دو سیست‌وپنجاه داستان کوتاه و دو نمایشنامه برای اپرا نوشته‌است. دو نمایشنامه نیز از روی آثار خود (پیچک و رقص گردنبند) به نگارش درآورده‌است. در ضمن، فیلمنامه "خاکستر" را هم نوشته‌است که تنها حضور سینمایی النورا دوزه، هنرپیشه برجسته تئاتر، در فیلمی که بر اساس آن ساخته‌اند، به شمار می‌آید. اسامی تمام اقوام دل‌دا در این کتاب واقعی است و او تنها اسم برخی از شخصیت‌های دوم یا سوم را تغییر داده‌است.

دلدا در این فکر بود که پس از کوزیما، ادامه زندگی‌نامه خود را به نگارش درآورد که متأسفانه عمرش کفاف نداد و درست ده سال پس از دریافت جایزه نوبل در سال ۱۹۲۶ از جهان رفت» (دلدا، ۱۳۹۷: ۶-۵).

با توجه به موضوع این دو اثر، می‌توان شباهت‌هایی را در آن‌ها یافت. در نگاه اول، دو داستان درباره نویسنده‌گی شخصیت‌های اصلی داستان است، با این تفاوت که داستان *آینه‌های دردار* از جایی شروع می‌شود که ابراهیم نویسنده مشهوری است و به سفر اروپایی برای بحث و گفت‌وگو درباره آثار خود رفته‌است و در خلال آن، حوادث دوران کودکی و نوجوانی او هم به صورت تکه‌تکه بیان می‌شود. اما در *کوزیما*، داستان با دوران کودکی شخصیت اصلی (کوزیما) آغاز می‌شود و در پایان داستان که دوره جوانی و آغاز نویسندگی و شهرت اوست، با سفر به شهر رم و خروج از فضای روستایی همراه است. پس سفر و آشنایی با فضا، فرهنگ و جامعه متفاوت در هر دو داستان مطرح شده‌است. گلشیری دغدغه‌ها و شرایط جامعه نویسندگان را که خود او هم یکی از آن‌هاست، در دو دوره متفاوت، و دلدا دغدغه‌های یک نویسنده را از دوران کودکی تا رسیدن به مقام نویسندگی در دو دوره و مکان متفاوت روایت می‌کند. عشق دوران کودکی که اولین عشق هر دو شخصیت است، در هر دو داستان مطرح شده‌است. ابراهیم عاشق صنم‌بانو، دخترخاله خود، و کوزیما عاشق دوست برادرش می‌شود.

«گلشیری با استفاده از شیوه داستان در داستان، خروج از ترکیب روایی منسجم، دوری از حادثه‌پردازی، گفت‌وگوی مداوم شخصیت‌ها درباره نویسنده‌گی و احتراز از لحن‌های متفاوت در گفتار شخصیت‌ها، نوشتاری متفاوت را خلق می‌کند و خود را به روایت‌شکنی‌های نویسندگان رمان نو نزدیک می‌سازد. گلشیری دغدغه نوشتن دارد، به طوری که این مسئله را موضوع اصلی داستان *آینه‌های دردار* قرار می‌دهد» (رضویان، ۱۳۹۵: ۱۰۸).

او این نکته را در مصاحبه‌هایش بارها گفته‌است؛ به عنوان مثال، درباره ابراهیم می‌گوید: «او در *آینه‌های دردار* با تأکید بیان می‌کند که چون می‌نویسد، پس هست. انگار با نوشتن می‌خواهد بودن خود را ثابت کند» (گلشیری، ۱۳۸۸: ۸۱۱). اما دلدا به تأثیر از سبک وریسم که خود او یکی از نمایندگان شاخص آن است، مسیر متفاوتی را برای روایت داستان پیش می‌گیرد. در واقع، وریسم «شکلی افراطی از رئالیسم است که در آن، هدف هنرمند بازسازی کاملاً وفادارانه ظاهر دقیق موضوع و کنار نهادن آرمان‌گرایی و هر گونه تفسیر تخیلی است» (چیلورز و دیگران، ۱۳۸۲: ۱۹۲). بنابراین، روایت خطی داستان، شخصیت‌هایی از طبقات پایین جامعه، توصیف صریح جزئیات با زبانی مستقیم، ساده و بی‌پیرایه و گفت‌وگوهای واقع‌گرایانه از ویژگی‌های این سبک در اثر دلدا نمود یافته‌است.

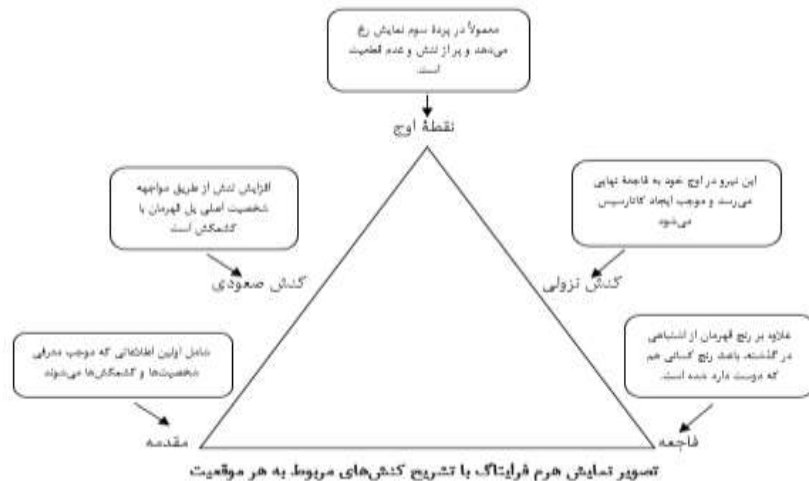
۹.۱. هرم فرایتاگ (Freytag's Pyramid)

گوستاو فرایتاگ به سبب فعالیت در حوزه نمایش، با ارائه یک الگوی مناسب، پس از نظریه ارسطو درباره ساختارهای نمایش، باب جدیدی را برای تحلیل تراژدی به سوی علاقه‌مندان به این موضوع گشود. در واقع:

«ارسطو در باب هجدهم فن شعر، تراژدی را به دو بخش تقسیم می‌کند: پیچیدگی (گره‌افکنی) و عقده‌گشایی (گره‌گشایی). سپس توضیح می‌دهد که گره یا عقده، چیزی است که از اول تراژدی آغاز می‌شود و دگرگونی (واقعه یا اشخاص) را شامل شده، سرانجام، به فرجام خوب یا بد نمایش منتهی می‌شود. این تئوری در اواخر قرن نوزدهم میلادی به وسیله گوستاو فرایتاگ آلمانی با انطباق بر نمایشنامه‌های پنج‌پرده‌ای تبدیل به یکی از مهم‌ترین ساختارهای نمایشی شد» (معافی غفاری، ۱۳۸۵: ۳۷).

هرم یا مثلث فرایتاگ از ساختار درام، پنج گام دارد: ۱. مقدمه و انگیزش (Introduction)، ۲. کنش صعودی (Rise)، ۳. نقطه اوج (Climax)، ۴. کنش نزولی (Return or Fall)، ۵. فاجعه یا گره‌گشایی (Catastrophe) (Freytag, 1900: 115). این هرم ساختار نمایشنامه خوش‌ساخت را نشان می‌دهد و علاوه بر نمایشنامه‌ها، برای نمایش دادن پیرنگ رمان‌ها و داستان‌های کوتاه نیز به کار می‌رود.

با توجه به سازه تحلیلی فرایتاگ، می‌توان دو رمان «آینه‌های دردار» و «کوزیما یا تقریباً گراتزیا» را بر مبنای آن تحلیل کرد که ساختار کلی این الگو به گونه زیر است:



۱. **مقدمه:** زمینه‌چینی آغاز یک داستان است که تمام جنبه‌های حیاتی آن را به مخاطبان معرفی می‌کند و می‌تواند شامل موضوع داستان، وقایعی که پیش از این برای داستان اصلی اتفاق افتاده‌است و سوابق شخصیت‌های داستان باشد.

۲. **کنش صعودی:** به تعدادی از رویدادهای متوالی اشاره دارد که جذاب‌ترین نقطه داستان را شکل می‌دهند و معمولاً به عنوان مهم‌ترین اصل در بین این پنج اصل به شمار می‌آید؛ زیرا موضوع اصلی یک داستان برای رسیدن به اوج و ایجاد گره‌گشایی، به کنش صعودی اتکا می‌کند.

۳. **نقطه اوج:** نقطه‌ای است که سرنوشت قهرمان داستان در آنجا تغییر می‌کند. نقطه اوج یا تحول یک داستان در یک کمدی، اتفاقات خوبی را برای قهرمان داستان رقم می‌زند، اما در یک تراژدی به نوبه خود تصمیم بدتری برای او می‌گیرد.

۴. **کنش نزولی:** جایی است که درگیری‌های قهرمان داستان و شخصیت مقابل او، نقش خود را ایفا می‌کنند که در پایان، یا قهرمان داستان برنده می‌شود، یا به شخصیت مقابل می‌بازد.

۵. **گره‌گشایی:** این مرحله مربوط به زمانی است که درگیری بین شخصیت‌ها حل شده‌است و مخاطب از رها شدن از تعلیق و نگرانی در میان خطوط داستان لذت می‌برد.

* ساختار سه‌پرده‌ای

یکی از ویژگی‌های مهم یک متن داستانی موفق برای تبدیل به نسخه نمایشی، داشتن ساختار سه‌پرده‌ای است که آن را به متنی استاندارد و منطبق با نمایش تبدیل می‌کند. اگر یک اثر ادبی ساختار مشخص و قابل تفکیکی در نمایانند این سه پرده داشته باشد، می‌توان از آن یک اثر نمایشی سه‌پرده‌ای خلق کرد. این سه پرده بر اساس حوادث آغازی، میانی و پایانی شکل می‌گیرد و حرکت روایت را همراه با حوادث از ابتدا تا پایان به شکلی طبقه‌بندی شده مشخص می‌کند.

«همان طور که شروع، میان و پایان تعریف می‌شود، باید پرده اول، دوم و سوم داستان معین باشد. در پرده اول که شخصیت‌ها معرفی می‌شوند، اطلاعات در اختیار قرار می‌گیرد، تا بعداً در گسترش داستان کمک کند. در پرده دوم، داستان گسترش می‌یابد، روابط بسط می‌یابد و اعمالی که شخصیت مایل است انجام دهد تا به هدفش برسد و موانع و اتفاقاتی که در نهایت، نتایج خود را در پرده سوم نشان می‌دهد، در پرده دوم اتفاق می‌افتد و سرانجام، در پرده سوم داستان به نتیجه می‌رسد» (سیگر، ۱۳۸۰: ۱۱۱).

بنابراین، با مراجعه به متن این دو رمان، این سه مرحله تا حد زیادی مشخص و متمایز است و می‌تواند در خلق ساختار سه‌پرده‌ای به کار گرفته شود. البته همان طور که در یک

نمایش یا فیلم، «پرده اول و پرده سوم معمولاً کوتاه‌تر از پرده میانی است که داستان در آن گسترش می‌یابد» (همان)، در این دو رمان نیز این ویژگی رعایت شده‌است، به گونه‌ای که بخش دوم، یعنی اتفاقات اصلی، از دو بخش دیگر طولانی‌تر است. در تبدیل متن ادبی به اثری نمایشی و تصویری، تمهیداتی که مختص حوزه نمایش است، اعمال می‌شود که شامل کاهش موارد اضافی یا فاقد کارکرد نمایشی و افزایش یا تغییر بخش‌هایی در متن اصلی برای ایجاد ساختار نمایشی است. از این رو، می‌توان گفت: «[حوزه نمایش یا] سینما می‌تواند با توجه به امکانات بیانی خود و با از میان برداشتن فاصله‌ای که بسیاری از رمان‌ها توصیف کرده‌اند، به بیان حوادث و توصیف رویدادهای داستان بپردازد. آثار بسیاری از نویسندگان زبردست طراز اول ادبی فاقد چنین فواصل مخل و بری از زاویه‌های ناخوشایند است. آن‌ها به فراست دریافته‌اند که حتی در بیان ادبی نیز می‌توان به نوعی زیبایی‌نشأت گرفته از ایجاز و صراحت دست یافت که تحقق آن در توصیفات مطول و پیچ‌درپیچ ادبی، ناممکن می‌نماید» (روشن‌ضمیر، ۱۳۵۸: ۴۷).

۱-۱-۱. عناصر نمایشی

گفت‌وگوهای بین شخصیت‌ها، توصیفات زمان، مکان و شرایطی که شخصیت‌ها در آن قرار می‌گیرند، موجب افزایش جنبه نمایشی این دو اثر شده‌است.

۱-۱-۱-۱. گفت‌وگو

گفت‌وگو می‌تواند جزء یکی از عناصر نمایشی در ایجاد شخصیت نمایشی و نمایشی کردن داستان باشد؛ چنان‌که اگر با دقت و به‌جا به‌کار رود، بدون احساس حضور نویسنده باعث القای فضاسازی، نمایش ابعاد درونی شخصیت‌ها و باورپذیر شدن آن‌ها می‌شود. در واقع، «گفت‌وگو بخش مهمی برای پرداخت و تجسم شخصیت است... گفت‌وگو به شخصیت جان می‌دهد، به او بُعد و جوهر فردیت می‌بخشد» (نوبل، ۱۳۸۵: ۴۱):

«... صنم گفته بود: راستش را بگو! یعنی من این قدر پیر شده‌ام که از آن سمنوی

تو هیچ نشانه‌ای در من نیست؟

- نه، اشتباه نکن! من پیر شده‌ام، یا اصلاً پیرم و ترسو! به خاطر همین نمی‌خواهم

معالجه شوم.

صنم گفت: پس هر دو تا مان باخته‌ایم؟

- بله، اما...

- اما چی؟

- اگر به راه دیگری هم می‌رفتیم، بُرد نبود، فقط شاید معالجه بود، باختی دیگر!»

(گلشیری، ۱۳۷۲: ۱۵۸).

در کوزیما هم گفت‌وگو به عنوان عنصری غالب به‌کار رفته‌است که کارکرد مذکور را دارد و بار نمایشی شدن متن داستانی را بدون واسطه و مستقیم افزایش می‌دهد. در

بسیاری از بخش‌ها، گفت‌وگوی شخصیت‌ها بدون دخالت نویسنده موجب می‌شود که خلق نمونه‌نمایشی این اثر با کمترین یا حتی بدون کاهش یا افزایش روبه‌رو شود. «... مادرم مبالغه می‌کند. همه چیز را سیاه می‌بیند، ولی پروردگار متعال خودش کمک می‌کند.

- شما به پروردگار متعال اعتقاد دارید؟

- بله، خیلی هم اعتقاد دارم!...» (دلدا، ۱۳۹۷: ۱۱۲).

۱-۱-۲. توصیف

توصیف از عناصر اساسی در متن داستان است که عامل خلق تصویر، بیان جزئیات و فضا سازی می‌شود... هر توصیف در واقع، فهرستی از عناصر (اشیاء، خصلت‌ها، کنش‌ها و...) است که با نظمی خاص سازماندهی می‌شوند. بر این اساس، توصیف به مفاهیم ساده ارجاعی، مانند فضا، اشیاء و... یا گروه‌های دستوری، مانند فعل، صفت و... محدود نمی‌شود (Hamon, 1981: 56)، بلکه با توسل به نمایشی زنده از اشیاء و شرایط، به جای بازنمایی شیء، به آن عینیت می‌بخشد (Ibid, 1993: 10). بر اساس ویژگی‌های ارجاعی عنصر توصیف شده، توصیف به انواع مختلفی طبقه‌بندی می‌شود: توصیف زمان، مکان و مناظر، شکل ظاهری شخصیت‌ها، خلق و خوی شخصیت‌ها، توصیف همزمان چهره و خلق و خوی شخصیت‌ها، تلفیق دو توصیف مشابه یا متضاد و توصیف زنده از کنش‌ها، احساسات و حوادث جسمی - روانی (Ibid, 1981: 11). بنابراین، عنصر توصیف نیز عامل ایجاد جنبه نمایشی در اثر داستانی است. در سایه توصیف دقیق، شخصیت‌ها بعد نمایشی به خود می‌گیرند، صحنه‌ها و محیط با بیان جزئیات عینیت می‌یابند، تعامل با متن و قدرت تصویرسازی ذهنی مخاطب افزایش می‌یابد، تا جایی که گویی نمایشی را تماشا می‌کند. روایت غیرخطی *آینه‌های درد*، یکی از ویژگی‌های داستان پردازی گلشیری است. او تحت تأثیر سبک داستان پردازی مدرن و جریان سیلان ذهن، با تغییر زمان ارائه اطلاعات درباره شخصیت‌ها و توصیف حوادث، بیان منقطع، پیچیده و مبهم برخی مسائل و پرداختن به ذهنیت شخصیت‌ها، داستان را از جریان مستقیم و مخاطب را از دریافت صریح باز می‌دارد. بنابراین، توصیف در این اثر به شکل متداول، مستقیم و صریح ارائه نمی‌شود و در صورت نیاز و پیشبرد شیوه روایت داستان استفاده می‌شود. با وجود این، توصیف در این اثر نیز در برجسته کردن نمود نمایشی داستان تأثیرگذار است و نویسنده در توصیف شخصیت‌ها، گاه مستقیم و گاه از طریق گفت‌وگو و غیرمستقیم، از این عنصر استفاده می‌کند.

«... او که سیبل داشت و قدی متوسط و موهایی سیاه و پرپشت، اما با انبوهی تار

سفید بر شقیقه‌ها و پشت گوش و علامت مشخصه‌اش در گذرنامه فقط عینک بود، راه

افتاد، با کیفی از کتاب بر دوش که دو تایی آن هم نوشته خودش بود [= توصیف شخصیت]. بالأخره رستوران فرودگاه را پیدا کرد و بانک را. پنجاه دلاری تبدیل کرد تا بتواند قهوه بخرد و یک سیگار، گرچه سیگار داشت. بعد پشت میزی نشست [= توصیف حرکات و اعمال]» (گلشیری، ۱۳۷۲: ۶).

در *کوزیما*، تحت تأثیر مکتب وریسم، توصیف دقیق شخصیت‌ها، محیط، فضا، کنش و رفتار شخصیت‌ها برجسته‌است و نوع مستقیم آن بسامد بالایی دارد. جالب اینجاست که این داستان با توصیف مستقیم پنج صفحه‌ای محیط و جزئیات آن آغاز می‌شود که مخاطب در نخستین برخورد با داستان به کمک این توصیفات در ذهن خود تصویرسازی می‌کند. چنین تمهیدی در داستان با تقویت جنبه نمایشی اثر، صحنه‌سازی محیط در نسخه نمایشی را تسهیل می‌کند.

«خانه، بی‌آلایش، ولی راحت بود. هر طبقه دو اتاق داشت. اتاق‌ها بزرگ بودند و سقفی چوبی و کوتاه داشتند. دیوارها را هم با گچ، سفید کرده بودند... در خانه محکم بود. یک قلاب بزرگ فلزی داشت و کوبه‌اش مانند چکش ضربه وارد می‌آورد. کلید بزرگ آن هم به کلید قلعه شباهت داشت... دختر بچه‌ای سبزر، بسیار جدی، با چشمانی میشی و پیش‌بند خاکستری‌رنگ و جیب‌دار با دست‌ها و پاهایی کوچولو. جوراب‌های ضخیم بودند و کتانی. کفشش هم دهاتی و بنددار بود. بیشتر به یک دختر بچه دهاتی شباهت داشت تا به بچه‌ای از خانواده‌ای متوسط...» (دلداد، ۱۳۹۷: ۷-۱۰).

۱-۳-۱۰. کشمکش و تعلیق

کشمکش، مقابله دو نیرو یا دو شخصیت است که بنیاد حوادث را پی می‌ریزد. شخصیت اصلی با نیروهایی که با او سر مخالفت دارند، به نزاع و مجادله می‌پردازد. این نیروها ممکن است اشخاص دیگر یا اجسام و موانع، قراردادهای اجتماعی، یا خوی و خصلت خاص خود شخصیت اصلی باشد که با او سر ناسازگاری دارند، یا می‌تواند ترکیبی از همه این‌ها در برابر شخصیت بایستد و با او به مقابله بپردازد و ترکیبی از چند نوع کشمکش به وجود آورد (ر.ک؛ میرصادقی، ۱۳۹۴: ۹۵). کشمکش به هر طریق و دلیلی که صورت گیرد، به وجودآورنده تعلیق است و داستان را به بزنگاه یا نقطه اوج می‌رساند تا گره‌گشایی صورت گیرد. بدون کشمکش، مقوله‌ای به نام نمایش وجود ندارد؛ زیرا تماشاگر برای دیدن کشمکش به تماشای نمایش یا فیلم می‌رود.

کشمکش در *آینه‌های دردار* از همان ابتدا شکل می‌گیرد. ابراهیم در رودرویی با فضای متفاوت اروپا و نحوه برخورد مخاطبان و در ادامه، با یادآوری گذشته و روشن شدن برخی از حقایق که خود هم اطلاعی از آن ندارد، با کشمکش‌هایی روبه‌رو می‌شود. برخی از این کشمکش‌ها بیرونی است؛ مانند ازدواج صنم با کسی دیگر، آگاهی همسر صنم از علاقه

ابراهیم به صنم و تلاش او برای فراموشی این علاقه از سوی ابراهیم، مسائل سیاسی مربوط به دوران قبل از انقلاب و آگاهی از ساواکی بودن همسر صنم و... بخشی هم کشمکش‌های ذهنی است که ذهنیات شخصیت اصلی داستان را در بر می‌گیرد؛ مانند شرایط متفاوت بین ایران و اروپا، چه از نظر فرهنگی و چه از دید ادبی، که باعث می‌شود ابراهیم در مقایسه این دو شرایط بین بازگشتن به ایران و ماندن در اروپا دچار تردید شود. اوج کشمکش و تعلیق در جایی است که او برگه‌هایی از ناشناسی دریافت می‌کند که پی‌گیری آن به دیدار عشق سابقش منجر می‌شود. گفت‌وگو با صنم و مرور خاطرات گذشته و عشقی که میان آن‌ها وجود داشته، باعث می‌شود مخاطب به دنبال دلیل نافرجامی این رابطه و نحوه مواجهه ابراهیم با عشق خود پس از سال‌های بسیار دور باشد. تعلیق‌ها در بازگویی ماجرای آشنایی ابراهیم و مینا و نیز مسائل امنیتی و سیاسی که پیش می‌آید، بیشتر می‌شود؛ تعلیقی که مخاطب را برای دنبال کردن و رسیدن به سرانجام داستان و شخصیت‌های آن بیشتر ترغیب می‌کند. توصیف‌ها، گفت‌وگوها و نحوه روایت داستان و سرگذشت شخصیت‌ها به شیوه گذشته‌نگر و با ایجاد تعلیق، کشمکش و کنش، باعث افزایش جنبه نمایشی داستان شده‌است. چون «درام تقلید، نمایش و بازسازی رویدادهایی است که در جهان واقعی یا خیالی اتفاق افتاده و یا گمان می‌کنیم که رخ داده است» (اسلین، ۱۳۷۵: ۱۷)، در این داستان با این ویژگی تقلیدی که صرفاً وصفی نیست و به کمک کشمکش و تعلیق به نمایش درآمده، روبه‌رو هستیم. شخصیت‌ها نیز با اعمال و رفتار خود در مواجهه با حوادث داستان، آن را به اجرا درآورده‌اند و به نمایش گذاشته‌اند؛ زیرا «درام، کنشی است تقلیدی که به اجرا درآمده باشد» (همان).

در *کوزیما*، خرده‌داستان‌هایی مربوط به شخصیت‌های متفاوتی بیان می‌شود که کوزیما با آن‌ها در ارتباط است. ماجراهای مربوط به برادران کوزیما، خواهرانش، پدر و مادر، تعدادی از اهالی روستا، مستخدمان، کارگرها و... که مجموع آن‌ها در داستان اصلی باعث ایجاد کشمکش و تعلیق می‌شوند و چون شخصیت اصلی داستان هم تحت تأثیر این ماجراها قرار می‌گیرد، پس زندگی او نیز دچار این کشمکش‌ها می‌شود.

مرگ پدر کوزیما، ازدواج خواهرش و مرگ تلخ او، قضاوت نادرست مردم درباره نویسنده‌ی کوزیما، وضعیت نامناسب برادرش (سانتوس)، ناکامی در عشق به آنتونینو (دوست سانتوس) و... هر کدام کشمکشی را در مقابل شخصیت اصلی داستان قرار می‌دهند که در تقابل با آن‌ها موجب کنش او و دگرگونی سرنوشتش می‌شود. در کنار این موارد، تقابل دنیای ذهنی کوزیما با واقعیت‌های زندگی و علاقه او به نوشتن با وجود تمام محدودیت‌ها، کشمکشی است که سرانجام، او را به سمت شهرت و سفر سوق می‌دهد.

۲. بحث

۱-۲. آینه‌های دردار و کوزیما بر اساس هرم فرایتاگ

۱-۱-۲. مقدمه

گلشیری داستان را با حضور شخصیت داستان در فرودگاه آغاز می‌کند. توصیف برخی جزئیات محیط و شخصیت، بیان بخش‌هایی از داستان خوانی شخصیت و اطلاعاتی دربارهٔ فعالیت‌های او، مخاطب را تا حدودی به شناخت شخصیت، نویسنده بودن او و دلایل حضورش در کشورهای مختلف آگاه می‌کند. داستان با مقدمهٔ متداول آغاز نمی‌شود و ورود ناگهانی به ماجرا دارد که توصیفات و توضیحات مختصر برای همراه کردن مخاطب، کافی به نظر می‌رسد تا در جریان داستان، اطلاعات دیگر که مربوط به گذشتهٔ شخصیت است، ارائه شود.

«او هم همین‌طورها بود! خرج سفری گرفته بود، به مارک، و ابتدا در برلن غربی داستانی خوانده بود بر سر جمع ایرانی‌های آنجا و معدودی آلمانی، به سال نود میلادی و بعد هم شهر به شهر گشته بود و هر جا چیزی خوانده بود، در کلن و هانور و فرانکفورت و هامبورگ، برای ایرانی‌هایی که در این شهر و آن شهر بودند، گریخته از مرز یا ماندگار این بوم، بعد هم با ویزایی پنج‌روزه به کپنهاگ رفته بود و داستانی خوانده بود و اول ماه مه را دیده بود» (گلشیری، ۱۳۷۲: ۷).

در *کوزیما*، داستان با توصیف مکان و جزئیات آن آغاز می‌شود که در نمایش، حکم صحنه را دارد. پس از آن، با معرفی و توصیف کوزیما، پدر و مادر خانواده، خواهرها و برادرها، مستخدمه، مستخدم و... وظایف هر یک از آن‌ها و وضعیت معیشتی خانواده، مقدمات داستان فراهم می‌شود، تا مخاطب پس از آشنایی وارد ماجراهای بعدی شود. در واقع، مقدمه در این داستان نسبت به *آینه‌های دردار*، مبسوط‌تر و با جزئیات بیشتر همراه است. بنابراین، مقدمهٔ این اثر برخلاف اثر گلشیری، با کمترین تغییری می‌تواند در نسخهٔ نمایشی ارائه شود.

۲-۱-۲. کنش صعودی

در *آینه‌های دردار*، از همان ابتدا کنش صعودی صورت می‌گیرد؛ زیرا داستان بر اساس خط زمانی مستقیم پیش نمی‌رود، بلکه همواره در رفت‌وآمد بین گذشته و حال است. هر بار خوانش بخشی از داستان‌های شخصیت اصلی به عنوان نویسنده، ابعادی از گذشتهٔ او را آشکار می‌کند. چنین امری، باعث افزایش تعلیق و ایجاد گره‌افکنی می‌شود. جریان عشق ناکام ابراهیم به صنم، نویسنده شدن او، درگیری‌های سیاسی، آشنایی با مینا و ازدواج مجدد و... مجموعه‌حوادثی هستند که با افزایش تعلیق، داستان را به نقطهٔ اوج نزدیک می‌کنند.

در کوزیما، برخلاف آینه‌های در در، جریان خطی داستان موجب شده با مجموعه‌ی حوادث مشخص و با توالی زمانی روبه‌رو شویم؛ حوادثی چون مرگ پدر، ازدواج خواهر و مرگ او، و نابسامانی برادران، عامل شناخت واقعیت‌های زندگی و انگیزه کوزیما در نوشتن است. جدای از اینکه هر یک از این حوادث موجب تعلیق‌های متعدد و کشمکش درونی و بیرونی شخصیت داستان می‌شود، دلیل اصلی رساندن داستان به نقطه اوج نیز است. مجموعه این حوادث و شرایط سخت و پر از تنش، باعث می‌شود که کوزیما به نویسندگی و چاپ آثار خود روی بیاورد.

۲-۱۰۳. نقطه اوج

ابراهیم در میان پرسش‌هایی که حضار پس از خواندن داستان‌هایش برای او می‌نوشتند، برگه‌هایی از شخصی ناشناس دریافت می‌کند. نخست توجهی نمی‌کند، اما دریافت این کاغذها در جلسات مختلف تکرار می‌شود و کنجکاوی او را برمی‌انگیزد. داستان در این بخش به نقطه اوج خود می‌رسد و شخصیت اصلی وارد مرحله تازه‌ای می‌شود. با پیگیری ابراهیم و پی بردن به هویت فرد ناشناس - صنم (عشق دوران نوجوانی او) - بسیاری از پرسش‌هایی که از گذشته شخصیت داستان شکل گرفته‌است، به‌مرور پاسخ داده می‌شود؛ یعنی این حادثه در ادامه، داستان را به سوی کنش نزولی و گره‌گشایی پیش می‌برد. «... حالا شهر به شهر می‌رفت و به هر شهر داستانی می‌خواند، از آن سال‌ها و این سال‌ها و باز میان سؤال‌ها خط او را می‌شناخت. بر یک نوع کاغذ و همه خط‌دار، با خط‌های آبی و به شکل مربع. اولین یادداشت را در برلن غربی دید. بالای صفحه به خط نستعلیق نوشته بود: نخوانید! خصوصی است؛ و زیرش به خط شکسته، گفته بود: من یک آشنای قدیمی هستم، مال سال‌ها پیش، توقع ندارم بشناسید، اما اگر بودید، می‌توانید تلفن کنید. شماره تلفن را هم داده بود» (گلشیری، ۱۳۷۲: ۸).

کوزیما در ادامه مواجهه با واقعیت‌های زندگی در تقابل با دنیای درونی و ذهنی او، برخلاف عرف جامعه و محدودیت‌های آن، نوشتن را آغاز می‌کند و نتیجه تلاش او، چاپ اولین اثر رسمی اوست که سرنوشتش را تغییر می‌دهد. کوزیما نوشتن را راه‌گریز از تلخی‌ها و سختی‌های زندگی و در عین حال، مقابله با محدودیت‌ها و قضاوت‌های دیگران می‌داند. چاپ آثار او، مصاحبه حضور و نامه‌های متعددی که از مخاطبان برای او ارسال می‌شود، نشان از موفقیت و شهرت او دارد. پس از مدتی، به این نتیجه می‌رسد که باید از محیط زندگی خود دور شده، به جایی بزرگ‌تر و متفاوت‌تر سفر کند. داستان در اینجا وارد نقطه اوج خود می‌شود.

«اسم کتابش را هم با‌ال‌جبار گذاشته‌است: بوتۀ گل سرخ. وقتی کتاب تمام می‌شود، حس می‌کند در میان داستان سردش به تپش درآمده است... برای ناشر آن مجله نامه‌ای می‌نویسد و آن مرد که ذاتاً باهوش است و به کار خود علاقه دارد... در جوابش می‌نویسد که نسخه خطی کتابش را بفرستد. کوزیما... آن را با پُست سفارشی می‌فرستد... چیزی نگذشت که صفحات چاپی رمانش را برایش فرستادند. کوزیما خوب درک نکرده بود قضیه از چه قرار است. خیال کرده بود ناشر نسخه چاپ‌شده را به عنوان نمونه برایش فرستاده‌است و تعجب کرده بود که ستون‌های صفحات چطور مثل روزنامه، بلند و بالاست» (دلداد، ۱۳۹۷: ۶۹-۷۰).

۲-۱-۴. کنش نزولی

در *آینه‌های دردار*، ابراهیم می‌پذیرد که با صنم دیدار و گفت‌وگو کند که او پس از این دیدار، در جلسات داستان‌خوانی ابراهیم شرکت می‌کند. در خلال گفت‌وگوهای این دو روشن می‌شود که داستان‌های ابراهیم بر اساس حوادث گذشته شکل گرفته‌است و در هر یک از این داستان‌ها، رد پای صنم در قالب یکی از شخصیت‌ها حضور دارد. این ارتباط و گفت‌وگو به پرسش‌هایی درباره‌ی گذشته ابراهیم که در آغاز داستان وجود دارد، پاسخ می‌دهد. این اتفاق داستان را به سمت مرحله نهایی، یعنی گره‌گشایی پیش می‌برد.

داستان‌های کوزیما چاپ می‌شود و او در مدتی کوتاه به شهرت می‌رسد که اگرچه این شهرت برای او بسیار خوشایند است، اما قضاوت‌های نادرست اهالی روستا را در پی دارد؛ زیرا در فرهنگ رایج روستا، چنین فعالیت‌هایی از سوی دختران، خارج از عرف و موجب سرافکنگی است. چاپ آثار کوزیما و شهرت او در مقابل محدودیت‌های فرهنگی و اجتماعی، زمینه‌ای را فراهم می‌آورد که او سفر به شهر و محیط دیگری را انتخاب کند. رسیدن به این نتیجه و تلاش برای سفر با وجود تمام دلبستگی‌ها، همان کنش نزولی است که داستان را به سمت نقطه پایان و گره‌گشایی پیش می‌برد.

۲-۱-۵. گره‌گشایی

در روایت خطی که داستان بر اساس توالی زمان و حوادث مشخص پیش می‌رود، تشخیص مراحل پنج‌گانه با ترتیب و به‌سادگی میسر است. این توالی در داستان‌هایی مانند *آینه‌های دردار* با روایت غیرخطی و بازگشت‌های متعدد به گذشته و مبتنی بر ساختاری که در طی رفت و برگشت‌ها به گذشته شکل می‌گیرد، به هم ریخته است و مخاطب با چپش حوادث در کنار هم، می‌تواند به پایان‌بندی مشخص دست یابد. در *آینه‌های دردار*، ماجراها و حوادث تکه‌تکه روایت می‌شود که برخی از گذار ذهن ابراهیم (شخصیت اصلی) و بخشی در ارتباط او با شخصیت‌های دیگر بیان می‌شود، اما گره‌گشایی اصلی داستان در ارتباط و گفت‌وگوی ابراهیم با صنم حاصل می‌شود؛ جایی که دو شخصیت درباره‌ی زمان حال، گذشته و آثار ابراهیم بحث و گفت‌وگو دارند.

«صنم بانو گفت: من فکر می‌کردم سعید مرا کشت! حالا می‌بینم تو مرا کشته‌ای، مثله کرده‌ای و هر تکه‌ایم را داده‌ای به کسی.

او هم شمد را کشید بر سینه، بعد بر گردن تا زیر چانه، گفت: این طور هم خودش یک طور بید شدن است.

- برای تو شاید، چون تو ریشه‌هایت را داری، اما من اینجا!...

چراغ را خاموش کرده بود. پشت شیشه پنجره سوسوی چراغ دوری را دید، گفت: این ریشه‌ها، زن، بچه خوبند، گذران روزبه‌روز را تحمل‌پذیر می‌کنند. من نگران آن‌هایی هستم که...

یادش نبود چه گفته‌است. کدام ریشه‌ها، صنم گفته بود: راستش را بگو؛ یعنی من این قدر پیر شده‌ام که از سمنوی تو هیچ نشانه‌ای در من نیست؟

- نه اشتباه نکن، من پیر شده‌ام یا اصلاً پیرم و ترسو، به خاطر همین نمی‌خواهم معالجه شوم.

صنم گفت: پس هر دو تاملان باخته‌ایم؟

- بله، اما...

- اما چی؟

- اگر به راه دیگری هم می‌رفتیم، بُرد نبود، فقط شاید معالجه بود! باختی دیگر.

صنم گفت: خوب، بخوابیم. صبح اگر خواستی، بیدارم کن تا دم ایستگاه بات بیایم.

- ممنون...

صنم گفت: شب به خیر.

ابراهیم گفت: شب به خیر» (گلشیری، ۱۳۷۲: ۱۵۸).

در واقع، سفر به غرب برای شخصیت اصلی، رسیدن به شناخت، دریافتن ریشه‌ها و گذشته است. پس این سفر هم سفری به غربت غرب یا جهان رؤیایی غرب موجود و هم به اعماق فرهنگ ما، همان تقابل مادی و مینوی است. حال، آیا این شناخت حاصل شده است یا نه؟ با پاسخ «باخته‌ایم»، تلویحاً مشخص می‌شود. اما با وجود این، باز نویسنده پایان داستان را باز می‌گذارد تا پاسخ قطعی وجود نداشته باشد و مخاطب، خود با توجه به ذهنیت و مجموع حوادث داستان و اطلاعاتی که ارائه می‌شود، به پاسخ برسد.

با توجه به روایت خطی کوزیما، تشخیص گره‌گشایی در داستان ساده‌تر صورت می‌گیرد. کوزیما پس از گذراندن زندگی تا اوایل جوانی در محل تولد خود و تجربه واقعیت‌های مختلف و پشت سر نهادن حوادث تلخ و شیرین (که حوادث تلخ بیشتر است)، برای ادامه مسیر زندگی و دنبال کردن رؤیاها و خواسته‌های خود به این نتیجه می‌رسد که باید محل زندگی خود را ترک نموده، به شهری بزرگ‌تر و با امکانات بیشتر سفر کند. از

این روست که به محض دعوت یکی از طرفدارانش به شهر کالیاری، آن را می‌پذیرد و اولین سفر او آغاز می‌شود. ورود او به شهر جدید و دیدن مردمی با فرهنگ متفاوت، داستان را به مرحله پایانی و گره‌گشایی می‌رساند.

«فرصت مناسب هم سر رسید. یکی از مریدهایش، خانمی که مدیر مسئول یک مجله ادبی بود، در شهر "ک" در کنار دریا او را به خانه‌اش دعوت کرد. کوزیما هم رفت. به نگرانی مادر و غرولند آندرا هم اعتنایی نکرد که می‌خواست لاقلاً تا جایی با قطار همراهی‌اش کند. وقتی دخترک پا به سفر گذاشت، پسرک خیال می‌کرد او را سوار کشتی اقیانوس‌پیما کرده‌است... مردم نگاهش می‌کردند. شاید بعضی از آن‌ها با آن نام آشنا بودند. به او محترمانه سلام و تعارف می‌کردند و به قیافه مضحک آن زن لبخند می‌زدند. کوزیما دلش می‌خواست سوار شود و بار دیگر به خانه‌اش بازگردد، ولی قسمت در این بود بر جای بماند» (دلدا، ۱۳۹۷: ۱۲۴-۱۲۵).

۱۱-۲. ساختار سه‌پرده‌ای آینه‌های دردار و کوزیما یا تقریباً گراتزیا دلدا

بر اساس توضیحات ارائه‌شده، ساختار سه‌پرده‌ای با ترتیب حوادث داستان شکل می‌گیرد: «در پرده اول که شخصیت‌ها معرفی می‌شوند، اطلاعات در اختیار قرار می‌گیرد، تا بعداً به گسترش داستان کمک کند. در پرده دوم، داستان گسترش می‌یابد... و سرانجام، در پرده سوم، داستان به نتیجه می‌رسد» (سیگر، ۱۳۸۰: ۱۱۱).

«با توجه به اینکه در هرم فرایتاب، دو گام دوم و چهارم، فرایندهای پیوند میان گام‌های نخست، سوم و پنجم هستند، می‌توان هرم فرایتاب را هم به ساختاری سه‌گانه کاهش داد... این گام‌های سه‌گانه به‌خوبی با همان ساختار سه‌مرحله‌ای درام نزد ارسطو منطبق می‌گردند» (پورعلم و پیرانی ونک، ۱۳۹۱: ۳).

به این ترتیب، در دو رمان مورد پژوهش، می‌توان این ساختار سه‌پرده‌ای برآمده از ظرفیت نمایشی این دو اثر را تبیین کرد. اگرچه در بیشتر آثار ادبی، این ساختار قابلیت تطبیق دارد، اما آنچه این ساختار را از نظر ادبی و نمایشی متمایز می‌کند، همراهی آن با عناصر نمایشی مذکور، تبیین شده‌است.

در آینه‌های دردار، گرچه خط روایی داستان از زمان حال به گذشته در رفت‌وآمد است، اما چنین تمهیدی مانع از ساختار سه‌پرده‌ای نیست و بسیاری از آثار نمایشی و سینمایی از روایت گذشته‌نگر استفاده کرده‌اند که از میان آن می‌توان به فیلم «مرد ایرلندی: The Irishman» (۲۰۱۹م.) اثر «مارتین اسکورسیزی: Martin Scorsese» اشاره کرد.

در پرده اول این رمان، شخصیت داستان را در فرودگاه می‌یابیم با بیان جزئیاتی که در حکم ارائه اطلاعاتی درباره شخصیت داستان است. سفر به اروپا، خواندن داستان‌ها، اطلاعات زمانی و مکانی و نیز توصیف فضای موجود تا دریافت کاغذهای ناشناس، در

مجموع، بستری برای پرده‌ بعدی فراهم می‌آورد. پرده‌ دوم، از زمان پیگیری و جست‌وجوی فرد ناشناس آغاز می‌شود. در ادامه، ابراهیم پی می‌برد که آن کاغذها از صنم، معشوق دوران نوجوانی اوست. پس از دیدار با یکدیگر، گذشته از دیدگاه این دو، مرور و لایه‌های شخصیتی آنان آشکار می‌شود که بخشی طولانی از دوران نوجوانی و عاشقی، آغاز نویسندگی و فعالیت‌های سیاسی و ازدواج شخصیت اصلی داستان را در بر می‌گیرد. مهم‌ترین موضوع در این بخش، همان عشق است که سایر موضوعات حول آن شکل گرفته‌اند. تجربه‌ی عشقی ناکام و دیدار مجدد معشوق بعد از سال‌ها، تعلیقی است که مخاطب را در مقابل واکنش به آن با خود همراه می‌کند، تا وارد پرده‌ سوم شود.

در بخش سوم، ابراهیم و صنم بسیار به هم نزدیک می‌شوند، اما سرانجام هر دو می‌پذیرند که گذشت زمان، بسیاری از مسائل را تغییر داده‌است و نمی‌توان ماجرای امروز را با کیفیت گذشته در نظر گرفت. البته نویسنده با وجود گره‌گشایی اصلی در این بخش، با باز گذاشتن پایان داستان، دریافت آن را به عهده‌ مخاطب می‌سپارد.

کوزیما برخلاف آینه‌های دردار، روایت خطی و سراسری دارد که به‌سادگی ساختار سه‌پرده‌ای بر آن منطبق است. داستان با تولد کودکی در خانواده آغاز می‌شود و در ادامه، اعضای خانواده به مخاطب معرفی می‌شوند، خانه و روستا با بیشترین جزئیات توصیف می‌شود و با مرگ نوزاد تازه‌متولدشده، ادامه می‌یابد و خرده‌حوادثی هم روی می‌دهد و کوزیما مسیر زندگی را به آرامی طی کرده، به مرحله‌ای می‌رسد که عشقی نافرجام را تجربه می‌کند، توانایی نوشتن در او کشف می‌شود، پدر فوت می‌کند و به این ترتیب، پرده‌ اول به پایان می‌رسد. در پرده‌ دوم، خانواده دچار بحران و برادرها هر کدام به طریقی دچار سقوط می‌شوند، یکی از خواهرها ازدواج ناموفقی می‌کند و به شکلی تلخ می‌میرد، خانواده با مشکلات مالی روبه‌رو می‌شود، کوزیما در نوشتن موفق می‌شود و آثارش چاپ شده، مورد استقبال قرار می‌گیرد، در جامعه‌ محدود و سنتی روستا، قضاوت‌ها و نكوهش کوزیما از سوی اهالی و خانواده آغاز می‌شود و همین امر او را به این نقطه می‌رساند که رهایی، در دوری از این محیط است و پرده‌ دوم به پایان می‌رسد. در پرده‌ سوم، کوزیما که در نویسندگی به شهرت رسیده‌است، سفری را به دعوت یکی از طرفدارانش آغاز می‌کند و وارد محیط تازه و ناشناخته می‌شود. این تجربه‌ جدید او را به شناخت و آگاهی در مسیر زندگی می‌رساند و از ناامیدی که حاصل محیط محدود و بسته‌ قبلی بود، دور می‌کند و به این ترتیب، داستان پایان می‌یابد. در پرده‌ سوم، شخصیت داستان با مسیر باز و آینده‌ای که در داستان اوست، روبه‌رو می‌شود و مطابق با عنوان داستان که با عبارت «تقریباً

گراتزیا» همراه است، از «کوزیما» به «گراتزیا» تبدیل می‌شود و تا اینجا بخشی از مسیر گراتزیا شدن را طی کرده‌است.

۳. نتیجه

با تحلیل دو رمان *آینه‌های دردار* و *کوزیما یا تقریباً گراتزیا*، روشن شد که گرچه این دو اثر از نظر مکتب و سبک با هم تفاوت دارند، اما در موضوع و کاربرد عناصری مانند توصیف، گفت‌وگو و تعلیق که از عناصر مهم نمایشی است، به بهترین شکل عمل کرده‌اند و جنبهٔ دراماتیک آن‌ها را افزایش داده‌اند. علاوه بر این، دو رمان با هرم فرایتاگ انطباق کامل دارند و چون این هرم یک الگوی ساختار نمایشی است، پس این انطباق، نمایشی بودن این دو اثر را تأیید می‌کند، با این تفاوت که گلشیری روایت غیرخطی و دلدا روایت خطی را برای داستان‌پردازی انتخاب کرده‌اند. برخورداری از چنین ویژگی‌ها و ساختار نمایشی، این امکان را فراهم می‌آورد که بتوان این دو اثر را به نسخه‌ای نمایشی در سه پرده تبدیل کرد. البته این ساختار سه‌پرده‌ای در *آینه‌های دردار*، بسته به نوع روایت و شخصیت‌پردازی، به ترتیب و متوالی نیست و با چینش حوادث مطرح‌شده در کنار هم حاصل می‌شود، در حالی که *کوزیما* به‌سادگی با این ساختار منطبق است و با کمترین تغییر می‌تواند در چارچوب ساختار سه‌پرده‌ای قرار بگیرد.

هر دو رمان، شخصیت‌محور است و زندگی شخصیت اصلی از ابتدا با حوادث و فراز و فرودهایی مطرح می‌شود که پشت سر گذاشته‌است. هر دو، عشقی نافرجام را تجربه می‌کنند، هر دو نویسنده می‌شوند، هر دو به سفر می‌روند و از محیط زندگی خود دور می‌شوند. ابراهیم *آینه‌های دردار* در محیط زندگی خود با محدودیت‌های اجتماعی و سیاسی روبه‌روست و *کوزیما* هم با محدودیت‌های فرهنگی یک محیط بسته و سنتی. بنابراین، این دو اثر از این نظر به هم شباهت دارند. در ضمن، *آینه‌های دردار* را تلویحاً می‌توان زندگی‌نامهٔ نویسندهٔ آن دانست، در حالی که *کوزیما* واقعاً زندگی‌نامهٔ دلداست.

با این اوصاف، *آینه‌های دردار* و *کوزیما یا تقریباً گراتزیا*، از ظرفیت قابل قبول نمایشی برخوردارند که این ویژگی، امکان تبدیل این دو رمان به نسخهٔ نمایشی و یا حتی سینمایی را فراهم می‌آورد. برای تحقق این امر، *آینه‌های دردار* نیازمند افزایش بر متن اصلی است، در حالی که *کوزیما* با کمترین کاهش یا افزایش، قابلیت تبدیل به نسخه نمایشی را دارد.

منابع

آبرامز، ام. اچ. (۱۳۸۴)، *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، ترجمهٔ سعید سبزیان، چ ۱، ویراست ۷، تهران، رهنما.

آن، گراهام (۱۳۹۵)، *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، مرکز.

اسلین، مارتین (۱۳۷۵)، *دنیای درام*، ترجمهٔ محمد شهبان، چ ۱، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

_____ (۱۳۶۱)، *درام چیست*، ترجمهٔ شیرین تعاونی، چ ۱، تهران، آگاه.

- امینی، محمدرضا (۱۳۸۴)، «تأملی در جنبه‌های نمایشی ادبیات فارسی»، مجله علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه شیراز (ویژه‌نامه زبان و ادبیات فارسی)، ۲۲، ش ۱ (پیاپی ۴۲)، صص ۲۰۳-۲۱۶.
- بلکر، آروین آر. (۱۳۸۸)، عناصر فیلمنامه‌نویسی، ترجمه محمد گذرآبادی، چ ۵، تهران، هرمس.
- پورعلم، مهرداد و مرضیه پیراوی ونک (۱۳۹۱)، «ساختار روایی و دراماتیک در آثار افلاطون»، متافیزیک، س ۴، ش ۱۴، صص ۱-۱۰.
- چیلورز، ایان و دیگران (۱۳۸۲)، سبک‌ها و مکتب‌های هنری، تدوین و ترجمه فرهاد گشایش، چ ۱، تهران، عفاف.
- داوسن، س. د. (۱۳۷۷)، درام، ترجمه فیروزه مهاجر، چ ۱، تهران، مرکز.
- دلداد، گراتزیا (۱۳۹۷)، کوزیما یا تقریباً گراتزیا، ترجمه بهمن فرزانه، چ ۳، تهران، ثالث.
- دنسیگر، کن و جف، راش (۱۳۹۴)، فیلمنامه‌نویسی متفاوت، ترجمه محمد شهبان، چ ۲، تهران، هرمس.
- دو سوسور، فردینان (۱۳۷۸)، دوره زبان‌شناسی عمومی، ترجمه کورش صفوی، چ ۱، تهران، هرمس.
- رضویان، سید رزاق (۱۳۹۵)، «تأثیرپذیری هوشنگ گلشیری از رمان نو فرانسه»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، ش ۴ (پیاپی ۳۰)، صص ۱۱۷-۸۷.
- سیگر، لیندا (۱۳۸۰)، فیلمنامه اقتباسی، ترجمه عباس اکبری، چ ۱، تهران، نقش و نگار.
- کتل، آرنولد (۱۳۶۷)، «رمان چگونه به وجود آمد؟»، مجله آدینه، ترجمه محمدمهدی کلباسی، ش ۳۲، صص ۳۲-۳۷.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۲)، آینه‌های دردار، چ ۲، تهران، نیلوفر.
- _____ (۱۳۸۸)، باغ در باغ، چ ۳، تهران، نیلوفر.
- لور، کاترین (۱۳۸۰)، «رمان چیست؟»، مجله بیلار، ترجمه محمدرضا قلیچ‌خانی، ش ۷، صص ۴۵-۵۲.
- معافی غفاری، فرزاد (۱۳۸۵)، «نگاهی کلان به نظریه‌های درام (ارسطو و برشت)»، فصلنامه رهپویه هنر: هنر و معماری، د ۱، صص ۳۳-۳۹.
- موریتز، چارلی (۱۳۸۴)، نگارش فیلمنامه داستانی، ترجمه محمد گذرآبادی، چ ۱، تهران، فارابی.
- میرصادقی، جمال (۱۳۹۴)، عناصر داستان، چ ۹، تهران، سخن.
- نوبل، ویلیام (۱۳۸۵)، راهنمای نگارش گفت‌وگو، ترجمه عباس اکبری، چ ۲، تهران، سروش.
- نیو، کریستوفر (۱۳۹۷)، درآمدی به فلسفه ادبیات، ترجمه علیرضا حسن‌پور و رقیه مرادی، چ ۱، تهران، نقش و نگار.
- Abrams, M.H. (2005), *Farhang Tosifiye Estelahate Adabi*, Tarjomey Saeed Sabziyan, Chape 1, Viraste Haftom, Tehran, Rahnama. [in Persian].
- Allen, Graham (2016), *Beynamatniyat*, Tarjomeye Payam Yazdanjoo, Tehran, Markaz. [in Persian].
- Amini, Mohamad Reza (2005), "Taammoli dar Janbehaye Namayeshiye Adabiyate Farsi", *Majaleye Oloome Ensani va Ejtemayi Daneshgahe Shiraz (Vizheye Zaban va Adabiyate Farsi)*, Vol. 22, No. 1 (42), Pp. 203-216. [in Persian].
- Blacker, Erwin R. (2009), *Anasere Filmname Nevisi*, Tarjomeye Mohamad Gozarabadi, 5th, Tehran, Hermes. [in Persian].
- Chilvers, Ian & the Others (2003), *Sabkha va Maktabhaye Honari*, Tadvin va Tarjomeye Farhad Goshayesh, 1th, Tehran, Efaf. [in Persian].
- Ciger, Linda (2001), *Filmnameye Eghtebasi*, Tarjomeye Abbas Akbari, 1th, Tehran, Naghsh va Negar. [in Persian].

- Dawson, S.D. (1998), *Dram*, Tarjome Firouzeh Mohajer, 1th, Tehran, Markaz. [in Persian].
- De Saussure, Ferdinand (1999), *Doreye Zabanshenasiye Omoomi*, Tarjomeye Korosh Safavi, 1th, Tehran, Hermes. [in Persian].
- Deledda, Grazzia (2018), *Kozima ya Taghriban Grazzia*, Tarjome Bahman Farzaneh, 3th, Tehran, Sales. [in Persian].
- Densiger, Ken va Jeff Rush (2015), *Filmnameh Nevisiye Motafavet*, Tarjomeye Mohamad Shahba, 2th, Tehran, Hermes. [in Persian].
- Esslin, Martin (1982), *Dram Chist*, Tarjomeye Shirin Taavoni, 1th, Tehran, Agah. [in Persian].
- _____ (1996), *Donyaye Dram*, Tarjomeye Mohamad Shahba, 1th, Tehran, Bonyade Sinamayeye Farabi. [in Persian].
- Freytag, G. (1900), *Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*, Chicago, Scott, Foresman and Company.
- Golshiri, Hooshang (1993), *Aynehaye Dardar*, 2th, Tehran, Niloofar. [in Persian].
- _____ (2009), *Bagh dar Bagh*, 3th, Tehran, Niloofar. [in Persian].
- Hamon, Philippe (1981), *Introduction à l'analyse du descriptive*, Paris, Hachette.
- _____ (1993), *Du Descriptif*, Paris, Hachette.
- Ketel, Arnold (1988), "Roman Chegooneh be Vojod Amad?" , Tarjomeh Mohamad Mahdi Kalbasi, *Majaleye Adine*, No. 32, Pp. 32-37. [in Persian].
- Lore, Catherine (2001), "Roman Chist", Tarjomeyeh Mohamadreza Ghelich Khani, *Majaleye Bidar*, No. 7, Pp. 45-52. [in Persian].
- Maafi Ghafari, Farzad (2006), "Negahi Kalan be Nazariyehaye Dram (Arastoo va Breshi)", *Faslnameye Rahpooyeye Honar, Honar va Memari*, No. 1, Pp. 34-39. [in Persian].
- Mirsadeghi, Jamal (2006), *Anasere Dastan*, 5th, Tehran, Sokhan. [in Persian].
- Moritz, Charlie (2005), *Negareshe Filmnameye Dastani*, Tarjomeyeh Mohamad Gozarabadi, 1th, Tehran, Farabi. [in Persian].
- New, Christopher (2018), *Daramadi bar Falsafeye Adabiyat*, Tarjomeyeh Alireza Hasanpoor va Roghayyeh Moradi, 2th, Tehran, Naghs va Negar.
- Nobel, William (1385), *Rahnamaye Negareshe Goftogoo*, Tarjomeyeh Abbas Akbari, 2th, Tehran, Soroosh. [in Persian].
- Perrine, Laurence (1974), *The Element of Drama*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- Pooralam, Mehrdad va Marziyeh Piravi Vanak (2012), "Sakhtare Revayee va Dramatic dar Asare Aflatoon", *Metafizik*, Vol. 4, No. 14, Pp. 1-10. [in Persian].
- Razaviyan, Seyyed Razzagh (2016), "Tasirpaziriye Hooshang Golshiri az Romane Noe Faranse", *Pazhoheshhaye Naghde Adabi va Sabkshenasi*, No. 4 (30), Pp. 87-117. [in Persian].