تیله آبی

محمدرضا گودرزی

رنه ولک در کتاب نظریهٔ ادبیات دربارهٔ دو وجه لذت‌بخشی و مفید بودن اثر ادبی می‌گوید: «هریک از این دو صفت به تنهایی تصور نادرستی از وظیفهٔ شعر به دست می‌دهد(...) باید وظیفهٔ هنر را آن چنان بیان کنیم که در آن واحد، هم حق «لذت» ادا شده باشد هم حق «فایده»[1] سپس اضافه می‌کند: «هنگامی که اثری ادبی وظیفه‌اش را به درستی انجام می‌دهد، دو «کیفیت» لذت و فایده نه تنها هم‌زیستی دارند بلکه در هم آمیخته می‌شوند. باید یقین داشته باشیم که لذت ادبیات لذتی نیست که از میان لذت‌های ممکن دیگر برگزیده شده باشد، بلکه لذتی است «والاتر». زیرا محصول کوشش والاتری است که همان «تأمل بی‌غرضانه» است. فایده، یعنی جدی و آموزنده بودن ادبیات...»[2]. محمدرضا صفدری در مجموعه داستان سیاسنبو به این دو اصل وفادار بود و نشان داد که نویسنده‌ای جدی و خلاق است و دغدغهٔ بداعت دارد و از زبان کارکردی نو می‌جوید، اما در مجموعهٔ «تیلهٔ آبی» سوای سه داستان اول یعنی پریون، تیلهٔ آبی و دل گریخته (با تفاوت‌هایی که در ساخت با هم دارند) انگار دیگر او طوری در بازی‌های زبانی و شکلی غرق شده است که مجال ارتباط یافتن مخاطب با اثر را از میان برده است و در داستان‌های بعدی‌اش ویژگی اجتماعی زبان به فراموشی سپرده شده و به گونه‌ای زبان آنها یکتا و منفرد شده است که دیگر یک سره غیرقابل انتقال و نامفهوم شده است. خواندن این داستانها دیگر به جای ایجاد لذت (هرچند امری سلیقه‌ای به نظر می‌رسد) ایجاد ملال و کشمکش عصبی می‌کند، انگار نویسنده می‌خواسته با نوشتن آنها، خواننده را به هزارتوهایی نافرجام و بی‌انتها ببرد و او را در آنجا سرگردان و حیران رها کند. در اینجا دیگر سخن از فایده هم بی فایده است. زیرا در این داستانهای یک سره استعاری، استعاره‌های شخصی راه بر استعاره‌های جمعی بسته است. البته می‌توان مدعی شد که نویسنده‌های جدی (!) اصولاً به مخاطب نمی‌اندیشند و یا این که دیگر ملاک لذت‌بخشی و فایده‌بری از ادبیات رخت بر بسته است و با پاگرفتن نگرش‌هایی چون پسامدرنیسم، از ادبیات هم می‌بایست تصور دیگری در سر پرورانند. پاسخ به این گروه مجال دیگری می‌طلبد، حال به قسم بعدی اشاره می‌کنیم که مبتنی بر این امر است که دلهره، آشوب و سرگشتگی انسان معاصر به گونه‌ای در ادبیات رخنه کرده است که زبان را از ویژگی خود تهی کرده و به ویران‌کردن آن دست یازیده است. چه عاملی باعث شده که زبان شفاف صفدری در سیاسنبو و یا داستان تیلهٔ آبی این گونه تیره و مبهم و یک سر استعاری شود؟ غالب داستان‌های مجموعهٔ تیله آبی خصلتی شعرگونه دارند و در آنها واژه‌ها بر معنای مألوف خود دلالت ندارند، و یا اگر هم دارند، واحدهای معنایی بزرگتر آنها یعنی جملات، در معنایی غیرمعمول به کار می‌روند.

باید توجه داشت که هر داستان چند لایه‌ای، ابتدا لایه‌ای شفاف و روشن در سطح دارد و سپس با هر بار خواندن آن، لایه‌های دیگری بر مخاطب مکشوف می‌شود. به عنوان مثال اگر به مجموعهٔ دو بلینی‌های جیمز جویس توجه کنیم، هیچ داستانی نیست که در همان سطح اول دچار ابهام و آشفتگی شود و اصطلاحاً ناخوانا و بسته باشد و از همان سطور اولیه خواننده را به چالش با خود بطلبد. هر یک از آن داستانها سطحی ظاهری و معمول دارند، اما با دقت بیشتر در متن آنها لایه‌های دیگرشان به تدریج آشکار می‌شود. اما چهار داستان آخر مجموعهٔ تیلهٔ آبی، در همان سطح اولیه مخاطب را آشفته می‌سازد و راه ارتباطش را می‌بندد. شاید کلید قضیه در این باشد که داستان‌های جویس در کلیت‌شان استعاری هستند، نه در اجزاء. یعنی او نیازی به استفاده از محور مشابهت در هر جمله ندیده و فقط در ساختار کل اثر است که استعاره در فضایی وسیع رخ می‌نماید. اما در چهار داستان آخر تیلهٔ آبی، استعاره در اجزای داستان رخنه کرده و غالب جملات ابهام خاص خود را دارند و بعضاً فاعلشان هم ناپیداست.

باید توجه داشت که اگر هر جمله یا تصویر، طوری استعاری باشد که مدام به ما به‌ازای دیگری از خود، در خارج از متن (چه به قصه‌ها، افسانه‌ها و باورهای مردم اشاره داشته باشد چه به اساطیر و غیره) ارجاع دهد، آن متن دیگر خود بسنده نیست و نمی‌توان آن را مستقل نامید.

دربارهٔ جهانِ داستانی مجموعهٔ تیلهٔ آبی باید گفت که این جهان، نابه‌سامان و آشفته است و غالب شخصیت‌ها به دنبال چیزی هستند که بعضاً به دست نمی‌آورند مثل تیلهٔ گمشده در داستان تیله آبی یا توبا برای مرد شیرازی در همین داستان. مثل پلنگ برای زن سرخ جامه در داستان دل گریخته. مثل «س» یا مرد بنارسی در داستان دیدار خانه، مثل زنی که آبهوم در داستان دو بلدرچین منتظر اوست و یا صاحب کفش‌های سرخ برای شخصیت اصلی داستان «مویه». آیا می‌بایست این موجود گم‌شده را هویت نامید؟ چراکه به اعتقاد نورتروپ فرای مسئلهٔ اصلی ادبیات در تمام دوران‌ها مسئلهٔ هویت‌یابی است.[3]

غالب این شخصیت‌ها رو به گذشته دارند و به دنبال بازیافتن بقایای چیزی هستند که در گذشته‌ای سپری شده، به جا مانده است و باعث شده که آنها در زمان حال سرگشته و حیران باقی بمانند. آنها اغلب انسانهایی سایه‌وار و بی تشخص هستند که سایه‌شان و یا سایهٔ چوبشان، اصالت بیشتری از خود یا چوب واقعی‌شان دارد. (داستان مویه) اشتباه است اگر بپنداریم که محمدرضا صفدری یا هر نویسندهٔ شش دانگ دیگر، خود آگاه همهٔ این مطالب را در داستانهای خود می‌گنجانند. اصولاً هر نویسنده‌ای در تکاپوی این است که تصاویر ذهنی خود را در موقعیتی داستانی قرار دهد به آنها شکل مطلوب خویش را ببخشد. ماحصل این کار اثری است که روبه‌روی خواننده قرار می‌گیرد. حال اگر روایت این اثر منسجم و یکدست و شفاف باشد، می‌شود داستانهای مجموعهٔ سیاسنبو و یا سه داستان پریون - تیلهٔ آبی و دلگریخته، در غیر این صورت،

روایتی در کار نیست و در داستانهای بعدی این مجموعه ما با رمز و ابهام روبروییم و ناگزیریم برای کشف رمز آنها به مُاوّل یا معبر و کاشف رمز رجوع کنیم (انگار قوانین کابالا امروزه در ادبیات رخ نموده است.)

به هر رو تشخص داستان‌های مجموعهٔ تیله آبی در این است که هر یک در موقعیت ویژه‌ای رخ می‌دهد و مکان خاص خود را دارد. این موقعیت و مکان (که اشیاء را هم شامل می‌شود) به حالات ذهنی نویسنده مجال بروز می‌دهد و عینیت می‌بخشد. هیچ یک از مکان‌های داستانهای این مجموعه، بیانگر فضای شهرهای بزرگ نیست. این مکانها یا غریب و مبهم‌اند یا به فضای شهرهای کوچک و روستاها مانندهاند و در این میان، دشت و بیابان و آب و خاک، در آنها حضوری انکارناپذیر دارند و نخل و لیمو را هم نباید فراموش کرد.

این مکانها و اشیاء درون آنها گوشه‌ای از درون شخصیت‌های داستانی خود را نشان می‌دهند و همراه آنها فضای کلی جهان داستان را می‌سازند. حال سعی می‌کنیم به هر داستان تا حد مجال برخورد مشخص‌تری کنیم: حال و هوای داستان پریون، حال و هوای افسانه‌ها و باورهای بومی این آب و خاک را دارد و به برخی از باورهای خرافی اشاره می‌کند. شخصیت اصلی داستان مردی است که یک پری را شبی در کنار چشمه‌ای به دام می‌افکند و از او صاحب پسری می‌شود. این مرد همسری از آدمیان نیز دارد که از او هم پسری دارد. نویسنده برای باورپذیر کردن داستان و ایجاد حال و هوای افسانه در آن به سه ماجرای دیگر در کنار ماجرای اصلی اشاره کرده است. ابتدا از زن زائویی سخن می‌گوید که روی بچهٔ آل، آب گرم ریخته است و آل او را زده است. پس از آن از برادر شخصیت اصلی داستان سخن به میان می‌آورد و می‌گوید او پس از دیدن یک پری در بیابان، بیمار شده است و او را نزد «بابازار» برده‌اند. ماجرای سوم دربارهٔ چاهی است که گه‌گاه ناله سر می‌دهد و چاه کنی را هم کشته است و شخصیت اصلی داستان یک بار سر در آن فرو کرده و نالهٔ چاه را شنیده است.

این سه ماجرای شگفت، کمک می‌کنند تا فضا برای پذیرش ماجرای اصلی مساعد شود و با قرار گرفتن خواننده در این جهان ویژه، هنگامی که از پری سبزهرو در کنار آبچال سخن به میان می‌آید، آمادگی پذیرش آن را داشته باشد. این داستان سرشار از اشاره به باورهای عامه است. نثر آن پخته و یکدست است و فضای داستان از وحدتی خوش‌ساخت و رؤیایی بهره‌مند است و خواننده را کاملا در جهان داستانی خود محصور می‌کند.

هنگامی که در دومین سطر این داستان، راوی دانای کل از سایه‌های وهم‌ناک سخن می‌گوید با به کار بردن صفت وهم‌ناک، ذهن مخاطب را آمادهٔ پذیرش رخدادی غیرعادی می‌سازد. و پس از این است که از جنبیدن یک سایه سخن به میان می‌آید.

ساخت این داستان، در برخی جاها از ساخت افسانه‌ها بهره گرفته تا حال و هوای امروزی –کهن آن را حفظ کند. مثلاً عبارات آهنگینی که در صفحهٔ ۲۲-۲۱ داستان میان شخصیت اصلی و همسرش دربارهٔ برگ کنار رد و بدل می‌شود و منطق این عبارات، از منطق و معنای افسانه‌ها بهره گرفته‌اند.

نحوهٔ پایان یافتن داستان، بر وابسته بودن انسان‌ها به خاک و زمین و متعلقات آن حکایت دارد، اما این نتیجه، نتیجهٔ داستان صفدری نیست، بلکه نتیجهٔ افسانه‌ای است که آبشخور این داستان است، زیرا داستان‌های معاصر به دنبال دادن نتیجه‌ای مشخص نیستند بلکه تنها می‌خواهند جهان داستانی خود را در قالبی منسجم و استوار ارائه دهند... اما نباید پنداشت که ادبیات با نمایش زندگی واقعی انسانها بیگانه است، این پندار یکسره بر خطاست چرا که: «ادبیات نهادی اجتماعی است و نیز از زبان به عنوان وسیلهٔ بیان استفاده می‌کند که آفریدهٔ اجتماع است[...] از این گذشته، ادبیات «زندگی» را به نمایش در می‌آورد، و «زندگی» تا حدود زیادی یک واقعیت اجتماعی است، [علاوه براین] جهان طبیعی و جهان درونی و ذهنی فرد نیز در ادبیات موضوع «تقلید» واقع می‌شود.(۴)

داستان تیله‌آبی به وسیلهٔ یک راوی نوجوان روایت می‌شود و ما از دریچهٔ ذهن او به وقایع داستان می‌نگریم. دغدغه‌های این نوجوان و دوستش احمد، سطح اول یا لایهٔ رویی این داستان را تشکیل می‌دهد. سطح دوم آن که مهم‌تر و اساسی‌تر است، به جهان بزرگسالان تعلق دارد. این سطح از داستان به طریق غیرمستقیم و از لابه‌لای سخنان راوی و دوستش روایت می‌شد و ما به شیوه‌ای تلویحی و ذره ذره با آن جهان آشنا می‌شویم. پس مرکز روایت و نقطه ثقل داستان، مرد ناشناس و توبا است، نه دغدغه‌های راوی و احمد. در این داستان دو گم شده وجود دارد، یکی تیلهٔ آبی است که اشاره به دغدغه‌های ذهنی کودکانه دارد و دیگری توبا است که اشاره به گذشتهٔ از دست رفتهٔ مرد ناشناس دارد. ویژگی روایت این داستان، قرار گرفتن آن بر پایهٔ استدلال و روابط علّی است، کاری که در داستان‌های دیگر این مجموعه لااقل به این وضوح به چشم نمی‌خورد. راوی این داستان در جاهای مختلف آن، علت بروز برخی اعمال و یا اتخاذ برخی تصمیم‌ها را آشکارا شرح داده است. مثلاً در صفحهٔ اول داستان می‌گوید: «چون قفل در را تازه شکسته بودند هرکس شتاب می‌کرد زودتر پشت فرمان بنشیند». (ص۳۹) (تأکید از ماست) همچنین او دربارهٔ علت لخت بودن خود و احمد و دیگر بچه‌ها می‌گوید: «جامه اگر تن‌مان می‌کردیم بچه‌ها می‌دزدیدند، یا پاره می‌شد یا دنبال آب می‌رفت و...[۵]» و هنگامی که احمد فکر می‌کند، می‌گوید: «چشم‌هایش را بست که یادش بیاید»[۶] (تأکید از ماست) یا «از خش خش برگها فهمیدم که احمد هم آمد.»[۷] (تأکید از ماست) نمونه‌هایی از این دست، در داستان بسیار است، تنها توجیه این که چرا نویسنده، راوی را وادار به استدلال کرده است، تعلق داشتن نظرگاه به یک نوجوان است. اما در این حالت هم باید ثابت کرد که یک نوجوان مایل است علت همهٔ مسائل را شرح دهد وگرنه باید بپذیریم که راوی این داستان به دلایلی که ما می‌دانیم این گونه عمل کرده است. لغزشی که نویسنده در نحوهٔ کاربرد این نظرگاه مرتکب شده آنجاست که گاه راوی به مسائلی اشاره می‌کند که در ذهن دیگران وجود دارد و قاعدتاً یک راوی اول شخص قادر نیست دربارهٔ آن گونه امور سخن بگوید. مانند

تیله آبی

محمد رضا صفدری

انتشارات علم، ۱۳۷۷

همین جمله‌ای که در بالا تحت شمارهٔ (۶) نقل کردیم. یا جایی که راوی می‌گوید: [مرد کور] «روی کُندهٔ کنار نشست و دنبال سنگ گشت.»(۸)

یا: [مرد] دست به زمین زد تا بلند شود، نتوانست. خمیازه کشید و سرش پایین افتاد زیرچشمی نگاهم کرد، **می‌خواست چیزی بگوید، یادش نیامد.**»(۹)

در این داستان دغدغهٔ احمد دوست راوی، سالم شدن باری خراب است تا بدین وسیله آن چه که در گذشته یک بار در کنار باری و همراه باری تجربه شده است، زنده شود. (صفحه ۴۷-۴۸) این عشق و علاقهٔ کودکانهٔ او به باری «پنجاه و پنج» عشق و علاقهٔ یک کودک به موجودی توانمندتر و عظیم‌تر از خود است که نماد قدرت و زیبایی برای اوست همان عشق و علاقه‌ای که باعث می‌شود یک نوجوان بگذارد زنبور بازویش را نیش بزند تا بازویش به اندازهٔ بازوی مردی شود که روی آن تصویر یک زن و اژدهای هفت سر خال‌کوبی شده است .اما موضوع اصلی این داستان شرح ویرانی و درهم شکستگی مرد ناشناسی است که پارسال هم به آنجا آمده بود. صفدری حالات درونی او را با اعمالی بیرونی و عینی به خوبی و هنرمندانه شرح داده است. مرد در جوی آب دراز می‌کشد و همچون یک مرده تکان نمی‌خورد. از طرفی به گفتهٔ راوی: «اژدهای روی بازویش به اندازهٔ عقربی کوچک شده بود. زنی هم روی بازوی چپش دیدیم که انگاری سبیل داشت.»(۱۰)

یعنی تمام مظاهر قدرت مرد، ویران و واژگون شده‌اند و اینک او مضحکهٔ کودکان شده است. داستان بعد یعنی دل گریخته، انگار درست دنبالهٔ داستان تیلهٔ آبی است، چراکه شخصیت‌های آنها یکی است و راوی این داستان هم اول شخص است احمد و دوستش هم در کنارش است. همان احمدی که در داستان قبل می‌گوید، باری پنجاه و پنج سالار جاده‌هاست در این داستان می‌گوید: پنجاه و نه سالار جاده‌هاست. انگار آن دو چهار سال بزرگتر شده‌اند. شخصیت اصلی این داستان زنی با جامهٔ سرخ است که در انتها راوی از او با نام گل افروز یاد می‌کند. این زن به گفتهٔ کدخدا دیوانه است و حرکاتی هم دالّ بر این امر از خود نشان می‌دهد، مثلاً بر گُرزی به جای اسب سوار می‌شود و آن را «هی» می‌کند. غیر از این صحنه که عملاً بر رفتار خرق عادت زن دلالت دارد، بقیه جاها فقط از طریق واژگانی که بر زبان می‌آورد، می‌توان رفتار غیرعادی او را دریافت.(هرچند این خرق عادت در کلمات احمد دوست راوی هم دیده می‌شود.)

اما اگر این زن به گفتهٔ کدخدا دیوانه است، چرا کدخدا و مردان ده حرف او را دربارهٔ وجود یک پلنگ در باغ باور می‌کنند و به دنبال دستگیری پلنگ می‌روند؟ و چرا برخی از جملات زن کاملاً نشان از عقل و اندیشه درست دارد؟ مثلاً او لابه‌لای سخنانش می‌گوید: «نارنج خوب است، خودش سبز می‌شود. سایه‌ای می‌اندازد برای تماشا و چهل‌صد نارنج.»(۱۱) و یا «من که باغ ندارم از روسادگی یک چیزی گفتم.»(۱۲) و جملات دیگری از این دست، انگار رمز ماجرا در جمله‌ای است که او در پاسخ کدخدا هنگامی می‌گوید که کدخدا او را دیوانه خطاب کرده است. او می‌گوید: «من دیوانه بینم.»(۱۳)

در اینجا به نظر می‌رسد مرز دیوانگی و عاقلی در این داستان به هم ریخته است، با این که کل فضا، فضایی شاعرانه است که کلمات معنایی دگرگونه در آنها دارند و فضای افسانه با فضای داستان در هم آمیخته شده است. در این فضای شعر گونه است که در انتهای داستان آشکار می‌شود زن سرخ جامه که به گفته دیگران دیوانه و دروغگو است، همان گل‌افروز ریگستانی است که خود ادعا کرده و حرف‌هایش از همه صادق‌تر است، زیرا همانطور که ادعا کرده بود، اگر وقتش برسد، آتش هم می‌خورم، در انتهای داستان در فضایی شگفت و افسانه گون دیده می‌شود که: «سینی بزرگی پر از آتش سرخ از دست گل‌افروز و از دهانش بیرون ریخت.»(۱۴)

در این لحظه او به دنبال پلنگ اسیر گریه می‌کند و نویسنده از طریق زبان، و با ارجاع به برخی تصاویر قبل، میان زن و پلنگ ارتباطی درونی برقرار می‌کند. چراکه زبان ادبی به گفتهٔ رنه ولک: «لحن و شیوهٔ نگرش گوینده و نویسنده را منتقل می‌کند، و نه تنها صرفاً مقصود خود را بیان و ابلاغ می‌کند، بلکه می‌خواهد در شیوهٔ نگرش خواننده تأثیر گذارد، او را اقناع و سرانجام دگرگون کند.(۱۵)»

اما شاید ارتباط میان پلنگ و گل‌افروز ریگستانی به افسانه یا رمزی در فرهنگ عامهٔ مردم جنوب هم ارجاع داشته باشد، بهر تقدیر این داستان هم چون دو داستان قبل، از داستانهای ماندگار ادبیات معاصر است. اینک به علت محدودیت جا و کم بودن مجال به اشاراتی کلی به داستان‌های بعدی این مجموعه بسنده می‌کنیم. ابتدا این که رگه‌هایی از بوف‌کور هدایت و حال و هوای آن در داستان دیدارخانه به چشم می‌خورد. سپس این که در غالب این چهار داستان شخصیت‌ها به کارهایی دست می‌زنند که خود از علت آنها خبر ندارند. مثلاً در داستان مویه مرد نمی‌داند چرا از دفترش خارج می‌شود، و به نظرش برگشتن به دفتر و دیدن یا ندیدن همکارانش یکسان است. او خود اذعان دارد که همکارانش چیزی از خوبی کم ندارند اما اینجا مسئله بر سر خوب یا بد بودن انسانها نیست، مسئله بر سر درگیری انسان با خود است و احساس تهی بودن و بی انگیزه بودن او. به همین سبب در این داستان سایه‌ها اصالت بیشتری از انسانها دارند.

در داستان دو بلدرچین هم «آبهوم» شخصیت اصلی به بیهوده بودن ایستادن خود در مکانی که ایستاده است واقف است و می‌داند شخص مورد نظرش اینک در مکانی دیگر ایستاده است.

در این چهار داستان صفدری غالباً بنایی را که با زبان می‌سازند، همان لحظه هم با زبان ویران می‌کند تا عدم قطعیّت بر داستان حاکم شود. مثلاً در داستان درخت نخستین می‌خوانیم: «نمی‌داند که آن درخت آنجاست. آن درخت در آنجا بوده و او در جای دیگری بوده. او در هیچ کجا نبوده و آن درخت بوده است. او نیست و آن شکر آنجاست.»(۱۶) در این داستان هم: «مرد نمی‌داند چه کند زن نمی‌داند چه کند. مرد پی چیزی می‌گردد و می‌داند پی چیزی نمی‌گردد و روی زمین چیزی نمی‌بیند و پی آنکه می‌گردد.»(۱۷)

انگار نویسنده با این اعمال می‌خواهد که با نوشتن و گفتن هیچ چیز مشخص نمی‌شود و هیچ انسانی در هیچ کجای جهان نمی‌داند که چه می‌خواهد یا چه نمی‌خواهد و همه چیز آشفته است. در این چهار داستان، هر چند با مکرر گفتن عبارات روبه‌روییم، اما به دلیل واهی بودن عبارت گفته شده انگار بر این، داستان‌ها بیشتر از گفتن و نشان دادن، کتمان کردن و نگفتن حاکم است.

پانوشت:

(۱) نظریهٔ ادبیات اثر رنه ولک / آستن وارن - ترجمه ضیاءموحد و پرویز مهاجر (ص ۲۱) چاپ اول ۱۳۷۳

۲ (صفحه ۲۲) همان منبع

(۳) تخیل فرهیخته اثر نورتروپ فرای - ترجمه دکتر سمید ارباب شیرانی. چاپ دوم / مرکز نشر دانشگاهی

(۴) نظریه ادبیات اثر رنه ولک / آستن وارن - ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر(صفحه ۹۹)

(۵) تیله آبی اثر محمدرضا صفدری ـ نشر زریاب چاپ اول. ۱۳۷۷ (ص ۴۲)

(۶) تیله آبی اثر محمدرضا صفدری ـ نشر زریاب چاپ اول. ۱۳۷۷ (ص ۴۴)

(۷) تیله آبی اثر محمدرضا صفدری ـ نشر زریاب چاپ اول. ۱۳۷۷ (ص ۴۶)

(۸) تیلهٔ آبی (صفحهٔ ۵۶)

(۹) تیلهٔ آبی (صفحهٔ ۷۰)

(۱۰) تیلهٔ آبی (صفحهٔ ۵۳)

(۱۱) تیلهٔ آبی (صفحهٔ ۹۲)

(۱۲) تیلهٔ آبی (صفحهٔ ۹۲)

(۱۳) تیلهٔ آبی (صفحهٔ ۹۶)

(۱۴) تیلهٔ آبی (صفحهٔ ۱۰۸)

(۱۵) نظریه ادبیات اثر رنه ولک / آستن وارن - ترجمه ضیاءموحد و پرویز مهاجر (ص ۱۳)

(۱۶) تیله آبی (صفحهٔ ۲۰۸)

(۱۷) تیله آبی (صفحه ۲۱۵)