پیشنهادی برای بازخوانی منظومه‌ی ایکور اثر گاوین بنتاک

این شعر یک نقد روایت‌شناسانه می‌خواهد

○ فرامرز دهگان

منظومه‌ی "ایکور" اثر گاوین بنتاک، شاعر انگلیسی، با ترجمه‌ی احمد میرعلایی در مجلات زنده‌رود و مفید و همچنین در سال ۸۲ به شکل کتاب توسط نشر یوشیج منتشر شده است. شعر، با راوی جمعیِ «ما» آغاز می‌شود و سپس از زبان ایکاروس تا پایان ادامه می‌یابد به‌نحوی که گاه خطاب شخصی و نمایشی و گاه گزارشی است. گزارش‌ها از درون و بیرون ایکاروس صورت می‌گیرد و خطاب‌ها بیشتر خطاب به خود است و به این ترتیب زاویه دید، از خودگویی و تک‌گویی درونی تا تک‌گویی نمایشی، به تناوب، در تغییر است اما به‌صورت ساده‌تر می‌توان گفت بعد از بخش اول، مونولوگی است از ایکاروس فرزند ددالوس در هنگام سقوط به زمین. شعر از آن نظر اهمیت دارد که بر پایه‌ی یک اسطوره‌ی آشنا بنا شده است و از شیوه‌ی روایتی برخوردار است که ظاهری بسیار ساده و جذاب دارد و از این نظر آن‌را در میان اشعار اسطوره‌ای دیگر برجسته می‌سازد.

در مقدمه‌ی کتاب، تعریف و تمجیدهای شاعران و منتقدان انگلیسی زبان آمده است که همگی بر تأثیرگذاری شدید شعر صحه گذاشته‌اند اما در سادگی آن وامانده‌اند و راه نقد را بر خود بسته می‌بینند. به‌عنوان مثال گفته شده است: «همچنان که چهره‌ای را از میان یک میلیون چهره‌ی دیگر باز می‌شناسیم، بی‌آنکه دقیقاً بتوانیم بگوییم بینی آن چه شکلی داشته، یا چشم‌ها به چه رنگ بوده است، به همین‌سان در این شعر تجربه‌ای بی‌نقص را باز می‌شناسم، که هرچند آن‌را می‌شناسم، بدون این شعر قادر به شناختن آن نبوده‌ام و نمی‌توانم آن‌را به زبانی سوای زبان خود شعر تفسیر کنم.» این نحوه‌ی بیان منتقدانه همان است که به شیوه‌ی سامرست موآمی معروف است. منتها با یکرنگی

و معصومیت. در پایان هم نقدی از محمد رحیم اخوت آمده است که در همان سادگی، نوعی خامی را می‌بیند. ایشان به درستی اذعان داشته‌اند که نه در مضمون چیزی نو و پیچیده وجود دارد و نه در نحوه‌ی ارائه‌ی آن. پس مشکل کجاست که دیگران عظمتی چنین می‌بینند و این منتقد به‌خصوص خیر؟ آنچه این مقاله در نظر دارد این است که بگوید چرا و چگونه این سادگی نباید و نمی‌تواند راه را بر نقد شعر ببندد و یا توهم ساده انگاری و خامی شعر و شاعر را در پی داشته باشد؟

گفته شده است شعر از مضمون و فرم‌نویی برخوردار نیست. این را در مورد خیلی از شعرها می‌توان گفت. مثلاً بعید است بتوان یک تکنیک شعری و یا حتی مضمونی را در حافظ یافت که از قبل سابقه نداشته باشد. اما حافظ در نزد همگان حافظ است و تنها اوست که حافظ است. درواقع کاری که حافظ کرده آن است که همان مضمون‌های قبلی را درست، به‌جا و به شیوه‌ای صحیح روایت کرده است. بورخس در ضمن یک سخنرانی[1] کل ادبیات را به دوازده استعاره فرو می‌کاهد: «فقط یک دوجین یا در همین حدود الگو وجود دارد و همه‌ی استعاره‌های دیگر، تنها بازی‌هایی تصادفی هستند. به این نظر می‌رسیم که از میان آن ده‌هزار چیزی که تعریف چینی‌ها از دنیاست، تنها چند دوجین رابطه‌ی اصلی می‌شود پیدا کرد.» صرف‌نظر از شیوه‌ی روایت بورخسی این متن، به‌خوبی می‌توان اهمیت شیوه‌ی روایت را از خلال آن دریافت.

به‌نظر می‌رسد آنچه در این‌گونه متن‌ها از نظر پنهان می‌ماند با پرده‌برداری از رازهای روایت‌پردازی آنها رخ خواهد نمود و به‌عنوان نمونه این مقاله در نظر دارد منظومه‌ی ایکورگاوین بنتاک را از نقطه‌نظر روایت‌شناسانه بازبیند. گفتنی است این‌گونه نقد را درمورد هر شعر و اصولاً هر متن نوشتاری می‌توان به‌کار برد اما در مورد متن‌هایی مثل ایکور، که به‌دلیل ساختمان ویژه‌شان راه را بر نقد می‌بندند، به نظر می‌رسد بیشتر از شیوه‌های دیگر راه‌گشا باشد. از این‌جا به‌بعد ما پایه‌ی کار خود را بر بخش کوچکی از کتاب «درآمدی تاریخی بر نظریه‌ی ادبی از افلاطون تا بارت» نوشته‌ی ریچارد هارلند تحت عنوان «روایت‌شناسی ساختارگرا» قرار خواهیم داد.

روایت‌شناسی، تاریخی مشخص و مکتوب دارد و در بسیاری موارد با زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی و دستور زبان و حتی شاخه‌های مختلف فلسفه و منطق صوری یکسانی و قرابت دارد. نیز این نکته را هم باید مدنظر داشت که باتوجه به شیوه‌ی نگارشی متن، یک نقد روایت شناسانه هم بهتر است موضعی درخور اختیار کند. مثلاً درمورد متون شعری، باتوجه به اینکه شعر بیشتر کلمه محور است، تمرکزی خُرد مقیاس را می‌طلبد که با متون داستانی متفاوت خواهد بود. همچنین تمامی روایت‌شناسان از جمله ا.ژ.گرماس، کلود برمون، تزوتان تئودوروف و یا بارت و دیگران از یک شیوه پیروی نمی‌کنند که هرکدام مزایا و کاستی‌هایی نسبت به دیگری دارد. بنابراین، نقد ما باوجود آنکه از تمام شاخه‌های روایت‌شناسی بهره خواهد گرفت اما به هیچ‌یک از آنها، به‌صورت یکه، وفادار نخواهد ماند.

نخستین نکته‌ای که درمورد منظومه‌ی مورد بحث می‌باید درنظر داشت این است که، بر یک اسطوره بنا شده است و راوی آن یک شخصیت اسطوره‌ای است. شفیعی کدکنی در کتاب «صور خیال در شعر فارسی» ضمن بحث در صور خیال شاهنامه می‌گوید: «در حماسه به علت

فضای خاص اساطیری، نفس حوادث دارای نوعی غرابت و پیچیدگی هست و اگر سراینده بخواهد با تصاویری که درک آنها خود نیازمند تأمل است، به ترسیم حماسه [اسطوره] بپردازد از صراحت و روشنی بیان او کاسته خواهد شد و ذهن خواننده به‌جای اینکه به عمق حادثه و مرکز متوجه شود در پیچ و خم‌های تصاویر انتزاعی گم و گیج خواهد شد و یکی از علل بی‌ارجی حماسه‌های عصر تیموری همین کوشش سرایندگان آنها در پرداختن به تصاویر انتزاعی است.» سپس مختصات شعر فردوسی را به ترتیب زیر بیان می‌کند: ۱- بیان عینی. تا حدی که مفاهیم تجریدی را هم با ترفندهایی به‌صورت کاملاً عینی بیان می‌کند. ۲- رنگ ایرانی تصاویر ۳- کشش و نیروی مثال زدنی در محور عمودی خیال ۴- ایجاد فراز و فرود و تنظیم سرعت روایت در محور عمودی به جهت حفظ تعادل، که به محور افقی نیز سرایت کرده و هیچ‌کجا تزاحم و تراکم تصویر دیده نمی‌شود. ۵- نوعی از قدرت تنظیم که از جنبه‌های تخیلی در تصاویر است. چنانکه در یک‌جا فقط به وصف مستقیم، در جای دیگر به تشبیه و گاه حتی به استعاره دست می‌یازد.

۶- ایجاد حرکت در تصاویر. در این‌گونه تصاویر مرکز اصلی، فعل و اسناد فعلی است. درمورد افعالی که او به‌کار می‌برد دو نکته حائز اهمیت است. نخست آنکه بیان او گرچه گزارشی است اما ماضی را به نفع مضارع کنار می‌گذارد و در آنجا هم بیشتر به افعالش استمرار می‌بخشد. و دو دیگر تنوع افعال است.

نویسنده‌ی این متن بحث کدکنی را در نقد «حماسه‌ی درخت گلبانو» از محمد بیابانی هم عیناً به کمک گرفته است. منظومه‌ی بیابانی هم بر پایه‌ی یک اسطوره بنا شده است اما بیانی صددرصد انتزاعی دارد. در اینجا قضیه کاملاً برعکس است، ایکور بیانی به‌شدت عینی دارد که شاید بزرگترین عامل در موفقیت آن باشد. به یک نمونه بسنده می‌کنیم:

این یک رؤیاست. نه،
رؤیا نیست، گفتگویی آرام است
در تالار بزرگی با صندلی‌های چرمین
و دود توتون و صفحه‌های شطرنج

این شیوه‌ی پردازش اهمیتی بزرگ مقیاسانه دارد. اما در مقیاس‌های خرد نیز خالی از اهمیت نیست. نکته‌ای که حائز اهمیت بسیار است این است که نقد روایت‌شناسانه‌ی یک متن عینی، حتی اگر داستان باشد، در سطح نمی‌ماند و ژرف‌تر و انتزاعی‌تر عمل می‌کند. انتزاع نقد در واقع همان انتزاعی است که خواننده در مشارکت خود با نویسنده، از متن انجام می‌دهد. و این در مقیاسی خردتر قابل پی‌گیری است. «روایت‌شناسان در کاربست مدل‌های خود درمورد همه‌ی شکل‌های روایت، بازشناسی بُعد درونی‌تر داستان را لازم می‌دانند. در مدرن‌ترین رمان‌ها، خواننده تنها ناظر رویدادها نیست بلکه در نظر شخصیت‌ها درباره‌ی رویدادها یعنی در پیش‌بینی، عقیده‌یابی و تصمیم‌گیری در گزینش مشارکت می‌کند. رویدادها در این‌جا مجازی بالقوه و بالفعل نیستند. روایت‌شناسان با روی آوردن به قیاس با حالت‌های دستوری فعل، این بعد را درنظر می‌گیرند. در حالت اخباری ما به سادگی می‌گوییم «الف روی داد» ولی حالت‌های دیگر به ما اجازه می‌دهند که روابط پیچیده‌تر ارزشیابی و برداشتی را درباره‌ی الف بیان کنیم: «الف باید روی بدهد»، «الف روی خواهد داد»، «شاید الف روی بدهد» و «اگر الف روی بدهد» و مانند این‌ها. به این ترتیب تئودورف در مورد رویدادهایی که در این‌گونه حالت‌های بود شناسیک وجود دارند امکاناتی چون ترسیده

شده بودن، پیش‌بینی بودن، مورد امید بودن و مردود شده بودن را فراهم می‌آورد. برمون تا آنجا پیش می‌رود که روایت را موضوع مسیرهای جانشین یا گزینش‌های دوتایی به‌حساب می‌آورد که جابه‌جا و پی‌درپی روبه‌روی یک شخصیت واحد قرار می‌گیرند. طبق این نظر، آن‌چه هم که روی نمی‌دهد، به همان اندازه‌ی آن‌چه که روی می‌دهد، بخشی از داستان است. این هم کاربرد دیگری است از اصل بنیادی سوسوری که بر پایه‌ی آن، هر قطعه‌ی برگزیده با رابطه با گزینه‌های انتخاب نشده معنا پیدا می‌کند.»[۲]

درواقع ارزش و اعتبار یک اثر نوشتاری بیشتر به همین عامل بسته است و ایکور از این نظر یک شاهکار است. به نمونه‌های زیر توجه کنید:

متنفرم
نفرین می‌کنم
نفی بلد می‌کنم
متهم می‌کنم
بیزارم
محکوم می‌کنم

تمامی این افعال در لحظات اوج احساسی شعر، که حکم نقطه‌ی اوج «climax» را در داستان دارد، به‌کار رفته‌اند و چنان روحیه‌ای در خود دارند که این‌بار را به دوش بکشند و در ضمن در قیاس با یکدیگر نیز تنوعی را به نمایش می‌گذارند که این منظومه را در مقایسه با دیگر منظومه‌های موفق این عصر امتیازی ویژه می‌بخشد. اگر این جمله‌هایی که قرار است چنین نقشی را بازی کنند به هر شکل دیگر و با هر فعل دیگری بیان کنیم هرگز این تأثیر را نخواهند داشت. اصلاً خود کاربرد مکرر یک فعل، آهنگی طبل‌گونه در اثر ایجاد می‌کند که اصولاً از عهده‌ی تصویر خارج است. این‌را می‌توان با نمونه‌های بسیار قدرتمند دیگر از جمله «بلندی‌های ماچو پیچو» از پابلو نرودا و یا «سنگ آفتاب» پاز مقایسه کرد که در لحظات اوج هم بیشتر به تصویر وفادار مانده‌اند. وقتی روایت به اوج می‌رسد، چه در شعر و چه در داستان بیشتر فعل است که موسیقی تند و محرک و عصبی را ایجاد می‌کند. در اینجا از بهترین افعال در نمایش این عصبیت استفاده شده است. در دو منظومه‌ی دیگر استفاده‌ی کمرنگ‌تر از این عامل اگر به نوعی کرختی و ملال نینجامیده باشد دست‌کم می‌توان گفت مایه‌ای کمتر از ایکور دارند. محتوای این جملات چیزی جز ابراز نارضایتی از وضع موجود نیست اما کمتر متنی را بتوان یافت که بدین‌گونه این نارضایتی را دراماتیزه کرده باشد. سرعت روایت در این لحظات بسیار بالاست:

متنفرم
از کوه، از این کوه
که بی‌پروا مرا بر تیغه‌های خارایی انداخت

حالا سرعت این روایت در اوج را مقایسه کنید با روایت دیگری که در لحظه‌ی آرامش بعد از این اوج، از کوه در قطعه‌ی زیر ارائه شد. در این‌جا با زوم به جلو یک نمای بسته و همراه با درنگ لازم از کوه داده شده است:

چشمانم را می‌گشایم
کوه هنوز آنجاست

ایستاده و دست‌ها را بر کفل‌ها گذاشته
با دهانی گشاده و لبانی لرزان از خنده به خود می‌پیچد
هم‌چون مسیح در شب کریسمس در لندن
با دندان‌های سفید و زبانی به رنگ سرخ آجری
زبانش را در می‌آورد و گوش‌هایش را می‌جنباند
و با پایش به من تیپا می‌زند
و صحرا خندان است، و به صداهای بسیار جیغ می‌کشد
و با تازیانه‌ها و کاغذ سمباده‌ها کارهایی می‌کنند
من چشمانم را می‌گشایم
کوه هنوز آنجاست

عناصری مانند زاویه‌ی دید، فاصله‌گذاری و شخصیت‌پردازی که بیشتر در داستان پی‌گیری شده‌اند همه در روایت مدرن یک شعر معادل‌هایی دارند که یک نقد روایت‌شناسانه به‌دنبال آنهاست. راوی ایکور یک شخصیت امروزی است. از ابتدا تا انتهای منظومه ما او را در حالت‌های مختلف خواهیم دید. فحش دادن‌هایش را، خنده‌ها و گریه‌هایش را و رفتارش را در لحظه‌های امیدواری و نومیدی به تجربه در خواهیم یافت. و در انتها ایکاروس بنتاک شخصیتی است منفرد و متشخص و قابل لمس.

بنتاک با به‌کار بردن ظریف ضمائر «من»، «او» و «ما» بدون برش و قطع تصویر زاویه دید را می‌چرخاند و فضا را به‌کلی دگرگون می‌کند.

۱- من مانند یک معلم مدرسه سخن خواهم گفت
۲- او تندیس مومین جادوی سیاه است
مردی روستایی میان احشام است
۳- فقط با ما دوتا، با جزیره‌ی خودمان و درختان نخل

با تأکید شاعر بر این نکته که «من او هستم» و یادآوری این نکته که در روایت داستانی راوی «او» به‌عنوان دانای کل محدود، همان چهره‌ی دموکراتیک‌تر «من» اول شخص است، چشممان به روی دموکراسی متن و همچنین نوعی فاصله‌گذاری هنرمندانه نیز باز می‌شود. با توجه به اینکه شخصیت ایکاروس در این منظومه یک شخصیت امروزی و بیشتر شهری است بسیار به‌جا خواهد بود که در مقام معلم مدرسه از ضمیر «من» و در مقام مرد روستایی میان احشام از ضمیر «او» استفاده شود و در مقام بهره‌مندی از بوستان دنیوی از ضمیر جمعی «ما».

نکته‌ی دیگر خرد مقیاسی که در شعر قابل پی‌گیری است کارکرد متفاوت اجزاء یک روایت، حتی در حد جمله، در همنشینی با دیگر اجزاء است. مثلاً فعل نفرین می‌کنم در جملات متعدد یک گونه حس را به نمایش نمی‌گذارد.

۱- نفرین می‌کنم این دنیای دون را که خون خشکیده است
۲- آنان را نفرین می‌کنم که از زمین خشک می‌ترسند.

در مورد اول نفرین از احساس ناتوانی در بهره‌جویی از دنیا و حرکت دادن به آن نشأت گرفته اما در مورد دوم دقیقاً برعکس، با احساس نوعی توانایی در به انجام رساندن این مهم، تسلیم را نفرین

می‌کند. در همین محور همنشینی است که طنز آیرونیک شعر سر بر می‌آورد.

من در کلام صادق نبوده‌ام
دشت کتاب‌های مرده ساختگی است
دامنه‌ی کوه ساختگی است
من مانند یک معلم مدرسه سخن خواهم گفت
من یک معلم مدرسه‌ام و از روی کتاب‌های مرده سخن خواهم گفت
و دشت را وصف خواهم کرد و دامنه‌ی کوه را شرح خواهم داد.

اگر مانند یاکوبسن و منتقدان نو، استعاره و مجاز را نه تنها به‌عنوان تزیین که دست‌کم یک روش اساسی اندیشیدن درنظر آوریم، آنگاه باتوجه به آنکه استعاره پرشی است بر پایه‌ی همسانی مانند پرش از آتش به چراغ گاز و مجاز پرشی است بر پایه‌ی مجاورت مانند پرش از دود به چپق آنگاه نوعی روایت انتزاعی را در زیر سطح زبان ملموس هر اثری می‌توان جست، حتی یک رمان واقع‌گرا. و به نظر می‌رسد این روایت انتزاعی زیرین، آن چیزی است که در منظومه‌ی ایکور خواننده را به شدت جذب و مورد تأثیر قرار می‌دهد بدون آنکه او بتواند توجیهی برای این تأثیرپذیری‌اش داشته باشد. با تأکید بر این نکته که صرف ترکیب استعاری و مجاز، مورد نظر نیست بلکه شیوه‌ی کارکرد آنها در متن به‌صورت اهم و اولی در نظر است به نمونه‌ی زیر توجه می‌کنیم. گفته شده است: «سرخ و سفید است اذهان شاهدان» و در چند سطر بعد آمده است: «ذهنم روشن بود: نه هیچ نمکی وجود داشت، و نه در مغزم هیچ خونی که بر اندیشه‌ام راه بندد» دیده می‌شود که با پرشی در همسانی، سفیدی نمک و سرخی خون که راه را بر اندیشه می‌بندند به سفیدی و سرخی اذهان شاهدان باز می‌گردد و سپس با پرشی در مجاورت، تاریکی راه بستن بر اندیشه را به اذهان شاهدان منتقل می‌کند. و روایت جدید این است: «اذهان شاهدان تاریک است» و نیز اینکه «هر سفیدی و هر سرخی می‌تواند نشان تاریکی باشد» و به این ترتیب عبارتی هم‌چون «برای پاره‌ای نان سفید می‌مردم» معنای تازه‌ای در روایت انتزاعی متن خواهد یافت و هم‌چنین خواهند بود «دست خشک سیاه»، «ظهور تازه‌ای از خون ایکور»، «چشم‌هایم از خون تهی شده بودند»، حالا اگر در این برگشت بار دیگر با این رویکرد به متن بنگریم آن روایت انتزاعی زیرین خود را به ما نشان می‌دهد و تا انتها با ما خواهد بود. انگار با کشف هرکدام از این روابط استعاری یا مجازی لازم می‌شود بار دیگر منظومه را از ابتدا بخوانیم. بدین ترتیب است که نه تنها با یک روایت ساده بلکه با مجموعه‌ی در هم پیچیده‌ای از روایات روبه‌رو خواهیم بود. آری این‌ها هستند خصوصیات یک اثر سترگ.

و با دست یازیدن به روش‌های انتزاعی‌تر و عمقی‌تر همانند کشف مدل‌های روایت اسطوره‌ای دوتایی لوی اشتروس، مخالف‌های قطبی و منطقی، و مربع نشانه‌شناسی گرماس، مدل‌های روایی شاهکاری چون ایکور را بهتر و بهتر می‌توان کشف کرد. و شاید بتوان با مقایسه‌ی روایت‌شناسانه‌ی آن با منظومه‌ها و شعرهای دیگر، جواب سؤالاتی مانند سؤال اخوت را هم یافت.

به‌دلیل آنکه مدل‌های اخیر بسیار به هم نزدیکند و با زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی نیز تداخل دارند ما فقط اشاره‌ای کوتاه در حد حوصله‌ی این مقال به مدل اسطوره‌های دوتایی لوی اشتروس خواهیم داشت.

درمورد اسطوره و رویکرد لوی اشتروس ما راه خود را از یک سخن او آغاز می‌کنیم. در اسطوره و معنا می‌گوید: «چیزی به‌عنوان روایت خوب، اصیل یا اولیه، وجود ندارد. همه‌ی روایت‌ها را باید جدی گرفت ... در همه‌ی نوشته‌هایم که به اسطوره‌شناسی مربوط می‌شود می‌خواستم نشان می‌دهم که هرگز به یک معنای نهایی دست نمی‌یابیم. آیا در زندگی هرگز این امر ممکن است؟ معنای یک اسطوره که در یک زمان معین و در شرایط خاصی روایت می‌شود فقط در رابطه با معناهای دیگر آن‌که در موقعیت‌های متفاوت و در یک زمان متفاوت روایت می‌شوند، می‌تواند وجود داشته باشد.» او برای یافتن روایت‌ها به سطح زیرین می‌رود و بدون درنظر گرفتن پی‌آیندهای مجاورت، اجزاء را از روایت‌ها بیرون می‌کشد و در ستون‌های دوتایی مخالف قرار می‌دهد. به نمونه‌ی زیر توجه کنید که به دو دسته‌ی مخالف سکوت و صدا تعلق دارند.

۱- و صعود سایه‌ای بزرگ و صدای بال‌ها و سکوتی طولانی
۲- این هیاهو در گوش‌های من بود
۳- و گوش‌هایم وحشت را در سکوت زمین ثبت کردند
۴- کمونیست‌ها سر و صدا می‌کنند
۵- او بسیاری از مردم است ... پرگوست
۶- بیزارم از آنها که زنگوله‌های دستی را به صدا درمی‌آورند
۷- بیزارم از آنکه وقتی چای می‌خورد از دهانش صدایی درمی‌آورد
۸- بیزارم از آنکه سرودهای مذهبی را با صدای بلند می‌خواند

نکته‌ی مهم و قابل تأمل آن است که در این‌جا باید از تأثیر مجاورت صرف‌نظر شود و اسطوره را در این شرایط جدید معنا کرد و اسطوره‌های جدید ساخته شده در متن را جدا کرد. درواقع این اسطوره‌های جدید در روایت انتزاعی برآمده از این تقابل‌های دوتایی شکل می‌گیرند. در این نمونه دیده می‌شود که تمامی سر و صداها در گوش ایکاروس است و درونی اوست و تمام سکوت‌ها مربوط به دنیای بیرون است و با این چشم‌انداز جدای از روایت رویی، روایتی هم در لایه‌ی زیرین جریان دارد که گاه بدون جلب توجه خواننده و دقیقاً آن‌گونه که اسطوره‌ای را بی‌واسطه درک می‌کند بر او تأثیر می‌گذارد.

در پایان ذکر این نکته الزامی می‌نماید که بررسی مدل‌های روایی و یافتن برابر نهادهای عناصر روایت داستانی در شعر، بحثی بی‌سابقه نیست اما هرگز به‌صورتی شایسته پی‌گیری نشده است. بنابراین بحث‌هایی مانند بحث حاضر مطمئناً بدون لغزش نخواهد بود که این، سعه‌ی صدر و همکاری افزاینده‌ی خواننده و نویسنده را می‌طلبد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. متن کامل این سخنرانی تحت عنوان «استعاره» در کتاب «این هنر شعر» با ترجمه‌ی میمنت میرصادقی و هما متین رزم توسط نشر نیلوفر منتشر شده است.
۲. افلاطون تابارت. ریچارد هارلند. گروه ترجمه‌ی شیراز