فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال پانزدهم (۱۳۹۳)، شماره ۲۹

نقد و تحلیل عناصر داستان در ده نمونه از شعرهای روایی معاصر*

محمود آقاخانی‌بیژنی[۱]
دانشجوی کارشناسی‌ارشد ادبیّات مقاومت فارسی دانشگاه شهرکرد
دکتر اسماعیل صادقی- دکتر سیّدجمال‌الدّین مرتضوی
استادیاران گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهرکرد

چکیده:

پژوهش حاضر، به نقد و تحلیل عناصر داستان در گزیده‌ای از شعرهای روایی شاعران معاصر اختصاص یافته است. در این پژوهش، پس از مقدّمه که اشاره‌ای به اشعار روایی است، مهمترین عناصر داستان: شامل پیرنگ (طرح)، شخصیّت، دیدگاه، فضا و صحنه در ده شعر روایی معاصر بررسی شده است. برخی از این شعرهای روایی دارای پیرنگی ساده و بر اساس زمان خطّی، و برخی دیگر پیچیده‌اند و بر اساس زمان غیرخطّی گسترش می‌یابند. شخصیّت‌های این شعرها ساده، تمثیلی و در مواردی پویا هستند و شاعران با توصیفات مستقیم و غیرمستقیم، آنان را به خواننده معرفی می‌کنند. این شعرها از زوایای مختلفی چون دانای کل (راوی سوم شخص)، منِ راوی (راوی اوّل شخص) و گفت‌وگو روایت می‌شوند و در بعضی از این شعرهای روایی، مکالمه، عنصر درونی متن روایی است. شاعران با توصیف شخصیّت‌ها و محیط اطرافشان صحنه‌آرایی می‌کنند و این توصیفات فضایی کاملاً طبیعی را برای خواننده ترسیم می‌کند که زمان و مکان آنها کلّی است.

واژگان کلیدی: شعر روایی معاصر، عناصر داستان، نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، سیاوش کسرایی، قیصر امین پور، حمید مصدّق.

---

* تاریخ دریافت مقاله:۹۱/۹/۲۸ تاریخ پذیرش نهایی:۹۲/۳/۲۹

[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: aghakhani46@yahoo.com

مقدّمه:

کاربرد روایت در شعر از دیرباز معمول بوده است و در اصل، روایت به ادبیّات داستانی (Fiction) اختصاص ندارد؛ همین مسئله نقد شعر روایی را حایز اهمیّت می‌سازد. در شعر معاصر فارسی شاعران بزرگی چون نیمایوشیج در منظومه‌های «خانهٔ سریویلی» و «مانلی»، اخوان‌ثالث در شعرهای «کتیبه»، «قصّهٔ شهر سنگستان»، «مرد و مرکب»، «آنگاه پس از تندر» و «خوان هشتم»، کسرایی در شعر «آرش کمانگیر»، مصدق در منظومهٔ «درفش کاویان» و امین‌پور در منظومهٔ «ظهر روز دهم» و نیز دیگر شاعران کم و بیش به جنبهٔ روایی شعر توجّه نشان داده‌اند و بهره‌های فراوانی از آن برده‌اند. وجود عنصر متن روایی و استفادهٔ شاعران از عناصر و تکنیک‌های داستانی، این اشعار را از جنبهٔ نقد ساختاری و تحلیل عناصر داستانی حایز اهمیّت می‌سازد و دلیل انتخاب این ده شعر روایی معاصر نیز همین عوامل بوده است.

وجود بن‌مایهٔ داستانی در این اشعار، این اجازه را به شاعر می‌دهد تا اندیشه‌ها، تفکرات، باورها و عقیده‌ها و دردهای خود را در قالب متن روایی برای خواننده بیان کند؛ زیرا داستان از روح بر می‌آید و بر روح اثر می‌گذارد و نیز روایت یکی از تأثیر-گذارترین و مهمترین مقوله‌هایی است که وجوه مختلف زندگی انسان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. همچنین استفادهٔ شاعر از دو تکنیک شعر و داستان، او را بر آن می‌دارد تا احساسات خواننده را به شدّت تحریک کند و او را متأثّر سازد.

هدف پژوهش

هدف ما در پژوهش حاضر این بوده است که به بررسی عناصر داستانی در شعرهای روایی معاصر بپردازیم؛ بنابراین مهمترین عناصر داستان؛ یعنی پیرنگ، شخصیّت، دیدگاه، فضا و صحنه، در ده شعر روایی (مذکور) بررسی شده‌اند. ابتدا تعریفی از هر عنصر ارائه شده و سپس آن عنصر در شعرهای روایی به صورت جدا-گانه تحلیل شده است. در بخش پیرنگ و برای اثبات ساختار روایت شعر «قصّهٔ

شهرسنگستان»اخوان‌ثالث رابراساس نظریهٔ تزوتان تودروف (Tzvetan Toderov)، تحلیل کرده‌ایم. دلیل انتخاب شعرهای این شاعران و بیش از همه اخوان‌ثالث، این بوده است که آنها در شعرهای روایی‌شان، نسبت به اشعار روایی شاعران دیگر، از تکنیک‌های داستانی و ساختار منسجم بیشتر بهره برده‌اند و جنبهٔ روایی شعرشان بر دیگر جنبه‌ها برتری دارد. پرسش اصلی این پژوهش این است که آیا می‌توان عناصر داستانی را در شعرهای روایی یاد شده معاصر پیدا و بررسی کرد؟.

روش پژوهش

در این پژوهش، از روش تحلیلی- توصیفی برای تبیین موضوع مورد نظر استفاده شده است و نتایج آن مبتنی بر رویکرد تحلیل عناصر داستانی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای است. در این راه ابتدا از منابع و اسناد کتابخانه‌ای در جمع‌آوری اطّلاعات مورد نظر استفاده شده و سپس به تجزیه و تحلیل مطالب پرداخته شده است. نتیجهٔ این بررسی‌ها، بیانگر کیفیت ساختاری و استفاده از عناصر داستانی در این اشعار است.

ملاک‌ها و عناصر این تحلیل، ساختار روایی، شخصیّت و شخصیّت‌پردازی، زاویهٔ دید، فضا و توصیف هستند و با تحلیل این عناصر به پرسش اصلی جواب داده خواهد شد.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در مورد بررسی ساختاری شعرهای روایی معاصر، پژوهش‌هایی صورت گرفته که می‌توان به مواردی همچون؛ «بررسی فرآیند روایت در اشعار اخوان‌ثالث» از سیّدجمال‌الدّین مرتضوی، (۱۳۸۸)، «تحلیل ریخت‌شناسی روایت اسطوره‌ای «کتیبه» بر اساس نظریهٔ ولادیمیر پراپ»از عبدالله حسن‌زاده‌میرعلی و رضا قنبری‌عبدالملکی، (۱۳۹۱)، «بررسی نوستالژی و ساختار روایی در منظومهٔ روایی "درفش کاویان" حمید مصدق»از محمود آقاخانی‌بیژنی و اسماعیل صادقی، (۱۳۹۱)، «تحلیل ساختاری شعر

عقاب خانلری و خانهٔ سریویلی نیمایوشیج بر اساس نظریه‌های برمون و گریماس»از محمود آقاخانی‌بیژنی، اسماعیل صادقی و مسعود فروزنده، (۱۳۹۱)، «نقد و تحلیل غزل روایی دوران معاصر»از مهدی رستمی(۱۳۹۰)اشاره کرد. ولی در مورد تحلیل عناصر داستانی در شعرهای روایی معاصر، مطالعاتی صورت نگرفته است.

پیرنگ (Plot)

یکی از ابزارهای شایسته برای ساختارهای منسجم شعر، بویژه در شعر معاصر، بیان روایی و دراماتیک است. شعرهای روایی معمولاً ساختاری منسجم دارند و اشعار نیمایوشیج، اخوان‌ثالث، کسرایی، مصدق و امین‌پور و... از نمونه‌های موفّق اشعار روایی امروز هستند. «شاعران امروز تلاش می‌کنند تا از همهٔ امکانات موجود برای هنری‌تر شدن سخن خود و برای تأثیر آن استفاده کنند. به کارگیری گفت‌وگو و ساخت نمایشنامه‌ای یکی از همین امکانات است»(حسن‌لی،۱۳۸۳،ص ۲۱۲).

از آنجا که عرصهٔ روایت از یک سو به اسطوره می‌رسد که کوتاه، ساده، همگانی و شفاهی است و از سویی دیگر به رمان که پیچیده، طولانی و مکتوب است، عرصه-ای بسیار عالی برای مطالعات ساختارگرایانه به شمار می‌رود. مطالعات صورت‌گرایان و ساختارگرایان در بررسی داستان انقلابی پدید آورد و در حقیقت، دانشی ادبی را به نام «روایت‌شناسی» بنیان نهاد (ایگلتون،۱۳۸۰، ص۱٤۳). در سال‌های اخیر، دانش روایت‌شناسی دامنهٔ فعّالیّت خود را گسترش داده و از متون ادبی ـ داستانی فراتر رفته و بررسی متون تاریخی، مذهبی، فلسفی، فیلم و شعر روایی را نیز در حوزهٔ مطالعات خود قرار داده و وارد حوزه‌های گستردهٔ فرهنگ و مردم‌شناسی شده است. امّا ساختارگرایان بر این باور بودند که ساختار تمامی متون روایی را می‌توان به ساختار-های روایتی اساسی و مشخصی تقلیل داد.

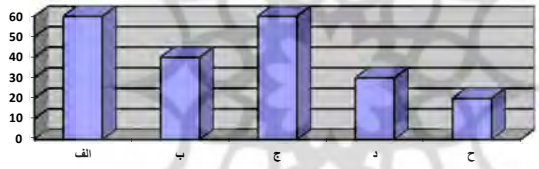
در شعرهای روایی بررسی شده، داستان (یعنی نقل رشته‌ای از حوادث که بر حسب توالی زمانی ترتیب یافته است) و نیز پیرنگ (یعنی نقل حوادث با تکیه بر

روابط علّی و معلولی) (فورستر، ۱۳۸٤، ص۱۱۸)، بر اساس زمان گاهنامه‌ای (زمان خطّی داستانی) تنظیم شده و رخدادها در داستان و پیرنگ، در امتداد زمان، یکی پس از دیگری به وقوع می‌پیوندند؛ امّا در برخی از شعرها، راویان ـ شاعران در روایت حوادث، در پیرنگ داستان‌ها، از شگردهای دیگر نیز بهره برده‌اند؛ مثلاً این که از انتهای شعر روایی به روایت حوادث پرداخته‌اند یا از میانهٔ روایت، به گذشته بازگشته‌اند و داستان را نقل کرده‌اند. برای مثال «درفش کاویان» مصدق و «خوان هشتم»، «آنگاه پس از تندر» و «مرد و مرکب» اخوان‌ثالث، از میانه شروع می‌شوند و بر اساس زمان غیرخطّی گسترش می‌یابند. پس وجود حادثه و علّت وقوع آن، نشانی بر این است که در شعرهای روایی، پیرنگ و داستان یافت می‌شود؛ اگر چه هدف شاعران، سرودن شعر بوده است نه داستان‌سُرایی.

نکتهٔ مهمّ دیگر این است که اکثر این شعرها همه از یک «پی‌رفت» (Sequence) تشکیل شده‌اند. تزوتان تودروف روایت‌شناس بلغاری، در تعریف پی‌رفت گفته است: «پی‌رفت، ناظر بر توصیف وضعیّت معیّنی است که در هم ریخته و دوباره به شکلی تغییر یافته سامان گرفته است»(تودورف،۱۳۸۲، ص٤۳). و بنابر دیدگاه کلود برمون (Cloud Bremond)، منتقد فرانسوی: «هر پی‌رفت بر سه پایه استوار است: ۱)وضعیّتی که امکان دگرگونی را در خود دارد؛ ۲)حادثه یا دگرگونی رخ می‌دهد؛ ۳)وضعیّتی که محصول تحقّق یا عدم تحقّق آن امکان دارد، پدید می‌آید. در طرح هر داستان، پی‌رفت‌ها و به عبارت دیگر، روایت‌های فرعی وجود دارند. هر پی‌رفت، داستان کوچکی است و هر داستان پی‌رفت کلّی یا اصلی است» (اسکولز، ۱۳۸۳، ص۱٦۰؛ احمدی،۱۳۸۸، ص۱٦٦ و اخوت،۱۳۷۱، ص٦٦).

بنابر این نظریه، هنگام شروع هر متن روایی و نیز هر پی‌رفت، وضعیّت پایدار آغازینی وجود دارد که امکان یک دگرگونی را در خود می‌پروراند. بعد عواملی باعث می‌شوند که این وضعیّت پایدار به هم بخورد؛ حادثه‌ای شکل بگیرد و پس از آن، وضعیّت جدیدی که محصول رخداد پیش آمده است، حاکم شود. البتّه وضعیّت تازه

که پس از حادثهٔ داستان شکل می‌گیرد، مانند وضعیّت آغازین داستان و پی‌رفت نیست؛ زیرا اشخاص داستان، حادثه‌ای را پشت سر گذاشته‌اند و این حادثه نتایج مطلوب یا نامطلوبی را برای آنان داشته است. در شعرهای روایی هم با چنین وضعیّتی روبه‌رو هستیم. در این شعرها هم ابتدا وضعیّت پایدار آغازینی وجود دارد که آبستن حادثه‌های گوناگون است (یعنی امکان یک دگرگونی را در خود می‌پروراند) و عامل یا عواملی آن را بر هم می‌زنند و حادثه‌ای شکل می‌گیرد و پس از اتمام حادثه، وضعیّت پایدار تازه‌ای حاکم می‌شود. همهٔ شعرهای روایی بررسی شده، به جز شعر-های «خوان هشتم»، «آنگاه پس از تندر» و «مرد و مرکب» اخوان‌ثالث با مقدّمه شروع می‌شوند و نیز همه بجز شعر «آنگاه پس از تندر» اخوان‌ثالث، دارای پایانی مشخّص هستند. البتّه پایان شعر روایی «درفش کاویان» مصدق به خواننده واگذار می‌شود و او را بر آن می‌دارد تا خود نتیجهٔ مطلوب را از متن روایی بگیرد (نمودار شمارهٔ ۱).



نمودار شمارهٔ ۱ ـ بررسی پیرنگ در شعرهای روایی معاصر

تعداد کلّ شعرهای روایی معاصر: ۱۰

الف. شعرهایی که بر اساس زمان گاهنامه‌ای (خطّی داستانی) ارائه شده‌اند: ٦ (٦٠٪)

ب. شعرهایی که بر اساس زمان غیرخطّی ارائه شده‌اند: ٤ (٤٠٪)

ج. شعرهای دارای پیرنگی یک پی‌رفتی: ٦ (٦٠٪)

د. شعرهای بدون مقدّمه: ۳ (۳۰٪)

ح. شعرهای دارای پایان نامشخّص: ۲ (۲۰٪).

اینک برای مثال، به بررسی ساختاری شعر روایی «قصّهٔ شهر سنگستان» اخوان-ثالث بر اساس نظریهٔ تودروف می‌پردازیم.

در میان شاعران هم روزگار ما، اخوان بیش از هر شاعر دیگری از شیوهٔ روایت و داستان‌سُرایی در شعر خود بهره برده است؛ به گونه‌ای که می‌توان «روایت» را یکی از ویژگی‌های سبکی و ساختاری شعر اخوان دانست. به همین سبب می‌توان او را شاعری «روایت‌گر» و «داستان‌سُرا» نامید. اخوان همواره به این نکته اشاره دارد و می-گوید: «اصولاً من راوی هستم، و در این کار هم هیچ ایرادی نمی‌بینم. من... روایت را به حدّ شعر اوج داده‌ام، امّا شعر را به حدّ روایت تنزّل نداده‌ام» (کاخی،۱۳۸۲، ص۱۵۵)، همچنین در مؤخّرهٔ "از این اوستا"، خود را «راوی قصّه‌های از یاد رفته و آرزوهای بر باد رفته»(اخوان‌ثالث،۱۳۸۹، ص۱۱۰) می‌نامد. روایت‌های او موضوع و محتوای یکسانی ندارند. گاه این روایت‌ها محتوا و شکل تمثیلی دارند؛ مانند شعرهای «میراث»، «سترون» و «آنگاه پس از تندر». گاه داستانی اسطوره‌ای را روایت می‌کند؛ همچون «کتیبه»، «قصّهٔ شهر سنگستان» و «خوان هشتم». و گاه نیز روایت‌های او بیان سرگذشت و خاطره است؛ مانند «طلوع»، «دست‌های خان‌امیر» و شعرهای مجموعهٔ «زندگی می‌گوید: امّا باز باید زیست...». او با به کارگیری روایت تلاش می‌کند تا با بهره‌گیری از عناصر داستانی، وقایع و رویدادهای سیاسی ـ اجتماعی و همچنین دریافت و شناخت خود را از آنها در قالب داستان و با زبانی نمادین و تمثیلی بیان کند. در چنین شعرهای نمادین و تمثیلی، داستان دارای یک رویه و معنای ظاهری است که روایت بر اساس آن شکل می‌گیرد و مفاهیم اجتماعی و ایده‌های فلسفی در پس نمادها و رمزهای شعر پنهانند. از سوی دیگر، بسیاری از شعرهای اخوان محتوایی اسطوره‌ای و حماسی دارند؛ و بنابر ماهیّت داستانی اسطوره، روایت بهترین شیوه برای بیان چنین قصّه‌هایی است.

بنابر اعتقاد تودورف، گروهی از قضایا، سلسله را به وجود می‌آورند و سلسلهٔ پایه‌ای از پنج قضیه تشکیل می‌شود. از اینرو این پنج قضیه دارای مشخّصات زیر هستند:

۱. تعادل؛ برای مثال صلح./ ۲. قهر (۱)؛ دشمن هجوم می‌آورد./ ۳. از میان رفتن تعادل، جنگ./ ٤. قهر(۲)، دشمن شکست می‌خورد./ ٥.تعادل(۲)؛ صلح و شرایط جدید»(تودورف،۱۳۸۲، ص۷۳).

بر طبق نظریهٔ تودورف، شعر «قصّهٔ شهر سنگستان» از یک سلسله قضیه تشکیل شده که مشتمل بر قضایای زیر است:

۱. دو کبوتر ماده که همدیگر را خواهرجان صدا می‌زنند، سرگذشت شهریار شهر سنگستان را بازگو می‌کنند که در زیر سایهٔ درخت خوابیده و صورتش را پوشانده است.

۲. شبی دزدان دریایی به شهر او حمله می‌کنند.

۳. او آوارهٔ بیابان و دریا می‌شود. و هیچ کس به او کمک نمی‌کند؛ زیرا همه سنگ شده‌اند.

٤. کبوتران در پی پیدا کردن راهی برای نجات او هستند. کبوتری پاسخ می‌دهد که برای رهایی باید به پشت این کوه و در غار تاریکی تن شوید تا نجات یابد.

٥. تعادل وشرایط جدید؛ شهریار بعد از نیایش اهورامزدا و ایزدان و امشاسپندان، هفت ریگ را در درون چاه می‌اندازد؛ امّا به جای آب شیرین، دود از آن بر می‌آید و شهریار با غار درد دل می‌کند. می‌گوید: «آیا امید رستگاری نیست؟» صدا بازگردیده از درون غار پاسخ می‌دهد؛ «آری نیست!».

طرح این شعر با وضعیّتی آغاز شده که امکان "بالقوّه"ای را در خود می‌پروراند. می‌توان وضعیّت پایدار آغازینی را برای این شعر تصوّر کرد که بیش از این امکان وجود داشته است (گذشتهٔ داستان). پهلوان و مردم در کنار دریا در آرامش زندگی می‌کنند: «که روزی روزگاری شب‌چراغ روزگاران بود؛/ نشید همگنانش، آفرین را و

نیایش را،/ اگر تیر و اگر دی، هر کدام و کی،/ به فرّ سور و آذین‌ها بهاران در بهاران بود؛» (اخوان‌ثالث،۱۳۸۹، ص۲۳).

چنانکه ذکر شد، این وضعیّت عادی یک امکان دگرگونی را در خود می‌پروراند و آن، مورد حمله واقع شدن شهر است. بنابراین اوّلین مسئله‌ای که در روند حوادث این شعر، نقشی تعیین کننده دارد و باعث به وجود آمدن حوادث بعدی می‌شود، موقعیّت جغرافیایی شهر است که در معرض حملهٔ دزدان دریایی است.

یکی از موضوعاتی که در مباحث ساختارگرایی مورد بررسی قرار می‌گیرد، توجّه به چگونگی آغاز شدن قصّه (وضعیّت متعادل اوّلیّه) است. این عنصر مهم در قصّهٔ شهر سنگستان با توصیف شهریار (قهرمان) از زبان دو کبوتر آغاز می‌شود: «دو تا کفتر/ نشسته‌اند روی شاخهٔ سدر کهن‌سالی/ که روییده غریب از همگنان در دامن کوه قوی پیکر...» (همان، ص١٦). روند داستانی در این شعر، حرکت از آرامش اوّلیّه به اوج و سپس بازگشت به آرامش است. بنابراین در طرح این شعر چنین وضعیّتی داریم: تعادل اوّلیّه (مقدّمه)← به هم خوردن تعادل و وضعیّت ناپایدار (میانه)← تعادل مجدّد (پایان؛ وضعیّت پایدار تازه‌ای که شکل می‌گیرد).

نکتهٔ مهم این است که در قهر شمارهٔ (۲) قضایای تودورف، گاهی ممکن است شکست قهرمان داستان جای شکست دشمن را بگیرد؛ در هر صورت وضعیّت متعادل جدیدی به وجود می‌آید؛ امّا این وضعیّت بر وفق مراد قهرمان نیست و او نمی‌تواند به هدفش دست یابد. شهریار شهر سنگستان نیز نمی‌تواند راهی برای نجات خود و مردم شهرش بیابد. نکتهٔ مهمّ دیگر این است که در تعادل شمارهٔ (۲)؛ یعنی وضعیّت جدیدی که محصول حوادث پیشین است، در زندگی و روحیّات شخصیّت تغییراتی به وجود آمده است. شهریار راه نجات را نمی‌یابد و شکست را می‌پذیرد.

شخصیّت (Character)

شخصیّت در یک اثر نمایشی یا روایی، فردی است دارای ویژگی‌های اخلاقی و ذاتی، که این ویژگی‌ها از طریق رفتار و گفتار او نمود می‌یابد. شخصیّت‌های داستان، از یک دیدگاه به دو طیف عمدهٔ ایستا (Static) و پویا (Dynamic) تقسیم می‌شوند. شخصیّت‌های ایستا یا ساده در طول داستان متحوّل نمی‌شوند و حوادث داستان بر آنها تأثیری نمی‌گذارد؛ یعنی در پایان داستان همانی هستند که در آغاز داستان بوده‌اند. امّاشخصیّت‌های پویا در اثر رویدادهای داستان متحوّل می‌شوند و پیچیده‌اند. در تقسیم‌بندی‌های دیگر، شخصیّت‌های داستانی را به شخصیّت‌های قالبی، قراردادی، نوعی، یک‌بعدی یا ساده، چندبعدی یا جامع، نمادین و تمثیلی تقسیم کرده‌اند (اسکولز،۱۳۸۷، ص۱۹ و اخوت،۱۳۷۱، ص۱٤۱).

شخصیّت‌های شعرهای روایی بررسی شده، اغلب ایستا، ساده، اسطوره‌ای و تمثیلی‌اند (جدول شمارهٔ۱). در بعضی از این شعرها، اشخاص بعد از پایان حادثهٔ اصلی متحوّل می‌شوند و این تحوّل را می‌توان بیشتر در روحیّه و عوامل درونی آنها مشاهده کرد. از آنجا که شعر همچون داستان عرصهٔ به نمایش گذاشتن درونیّات، خلقیّات و روحیّات شخصیّت‌ها نیست و نیز شاعر آن‌قدر دستش باز نیست تا بتواند به این مهم بپردازد؛ امّاباز با وجود همین کمبودها، شاعرانی چون نیما بخوبی درونیّات و عقده‌های سرکوب شدهٔ شخصیّت‌هایشان را با عنصر گفت‌وگو و کنش؛ یعنی به روشی غیرمستقیم به نمایش می‌گذارند.

نیمایوشیج، شخصیّت‌های شعرهای روایی‌اش را در دل طبیعت می‌آفریند و مسائلی را مطرح می‌کند که به وسیلهٔ این شخصیّت‌ها و با استفاده از عناصر طبیعت و همدلی و همجوشی با آنها، بخوبی اندیشه‌ها و بینش خود را به نمایش می‌گذارد. وی با استفادهٔ نمادین از عناصر طبیعت و سپس ربط دادن این عناصر با شخصیّت شعرهایش بخوبی قهرمانانش را در معرض دید خواننده قرار می‌دهد (مختاری،۱۳۷۸، ص۲۰٦ و یوسفی،۱۳۷۱، ص۵۸۹). وی در منظومهٔ روایی «مانلی» از باورهای عامیانه

و نماد و عناصر طبیعت استفاده می‌کند و می‌گوید: «چیزی که بیشتر به درد من می‌خورد، موضوع فکری در این داستان است» (یوشیج،۱۳۷۵، ص٤٥٦). او شخصیّت مانلی را از طبقهٔ پایین جامعه انتخاب می‌کند و این چیزی درست بر خلاف ادبیّات اشرافی است که نویسندگان و شعرا، قهرمانان اصلی شعرهای روایی یا داستان‌هایشان را از طبقهٔ اشراف انتخاب می‌کردند و انتخاب شخصیّت‌ها به شیوهٔ نیمایی را می‌توان تحت تأثیر انقلاب مشروطه دانست؛ زیرا اغلب شاعران و نویسندگان این دوره شخصیّت های متون روایی‌شان را از میان طبقهٔ متوسّط و پایین جامعه انتخاب می‌کنند. مانلی، مرد ماهیگیری است و برای کسب معاش خانواده‌اش سخت تلاش می کند: «من همین دانم کان مولا مرد/ راه می‌برد به دریای گران آن شب نیز،/ همچنانی که به شب‌های دگر./ و اندر امید که صیدش به دام،/ ناو می‌راند به دریا آرام»(همان، مانلی، ص٤٥٦).

برخورد شخصیّت مانلی با پری‌دریایی، یک باور عامیانه است که نیما از آن برای سُرودن این منظومه بهره گرفته است. او با استفاده از این باور عامیانه (کسی که در دریا پری‌زده شده و پری قصد دارد تا او را با خودش ببرد) از این وضعیّت استفاده می‌کند تا وضعیّت یک مولامرد فقیر را ترسیم کند. درگیری مانلی و پری‌دریایی، نشان دهندهٔ فقروتنگ‌دستی است که ماهیگیررا دچارتوهّم می‌کند. داستان «بخت برگشتگان» ویکتور هوگو، الگوی این منظومهٔ روایی نیما بوده است و تمام داستان کشمکش میان ماندن و رفتن مانلی است. دنیای خشن، او را به ماندن دعوت می‌کند و از سوی دیگر خیالی که در دریا گرفتارش کرده، او را به رفتن وا می‌دارد و سرانجام رفتن را به ماندن ترجیح می‌دهد. مانلی همان بمان‌علی است؛ یعنی در قدیم چون فرزندان طبقات پایین بر اثر بیماری‌های واگیردار و نبود امکانات بهداشتی ـ درمانی می‌مردند، برای فرزندانی که زنده می‌ماندند نامی دقیق و حساب شده را انتخاب می‌کردند و نیما اسم مانلی را بر اساس همین دیدگاه انتخاب کرده است که دقیق و بجاست. همچنین مانلی از اینکه نام پری‌دریایی را بر زبان بیاورد، پرهیز می‌کند و این مورد به یک اعتقاد

عامیانه بر می‌گردد که در فرهنگ عامیانه وجود دارد و نام هر کس می‌تواند اعمال کنندهٔ قدرت آن فرد باشد و مانلی به این دلیل از بردن نام پری‌دریایی پرهیز می‌کند.

در شعر روایی «خانهٔ سریویلی» نیز نیما بخوبی ارتباط شخصیّت را با محیط اطرافش به نمایش می‌گذارد. در وضعیّت متعادل اوّلیّه، سریویلی شاعر، با زنش و سگش در دهکدهٔ ییلاقی ناحیهٔ جنگلی زندگی می‌کنند و تنها سرخوشی سریویلی این بود که توکاها در موقع کوچ کردن از ییلاق به قشلاق، در صحن خانهٔ با صفای او چند صباحی اتراق کرده، می‌خواندند. امّا در وضعیّت متعادل ثانویه و بعد از نبرد با شیطان، سریویلی دوباره با زنش و سگش به خانهٔ خود باز می‌گردد، امّا افسوس! دیگر توکاهای قشنگ در صحن خانهٔ او نمی‌خواندند و او برای همیشه غمگین می‌ماند.

اخوان‌ثالث، مصدق و کسرایی شخصیّت‌های شعرهای روایی‌شان را از میان اشخاص **اسطوره**‌ای انتخاب کرده‌اند و دلایل انتخاب شاعران مذکور (و نیز شاعران دیگر) عبارتند از؛ ذهنیّت و نیروی تخیّلی اسطوره‌ها، ذهنیّت سیاسی و ایدئولوژیک شاعران و مقتضیّات عصر. وجود این اشخاص اسطوره‌ای در این شعرهای روایی، برای به نمایش گذاشتن وقایع اجتماعی دوران شاعران است که از برخی اسطوره‌ها با کارکردهای خاصّی بهره گرفته‌اند. برای مثال اخوان‌ثالث در شعر روایی «قصّهٔ شهر سنگستان» از اسطوره‌های نامیرایی چون زال‌زر، بهرام ورجاوند، گرشاسپ و... یاد می‌کند. اسطوره‌هایی که با آمدنشان دنیا را آباد خواهند کرد و یاد کردن از این اسطوره‌ها امیدی را در دل شاعر می‌آفرینند.

شخصیّت اصلی در این شعر روایی، شهریار شهر سنگستان است که تمامی حوادث روایت برای او به وجود می‌آیند و دو کبوتر نیز سرگذشتش را بازگو می‌کنند. او مردی است که دزدان دریایی (استعمارگران غرب) و کارگزاران آنها، شبی به شهرش حمله می‌کنند و او به میدان در می‌آید و مردم سرزمین خود را به پیکار برمی‌انگیزد. ولی هیچ کس به ندای او پاسخ نمی‌دهد؛ زیرا همه سنگ شده‌اند.

م.امید بخوبی از باورهای عامیانه و اسطوره‌ای استفاده می‌کند تا در قالب فضایی نمادین، مسائل سیاسی ـ اجتماعی را بیان کند. در شهر سنگستان، در اثر طلسم و افسون دیو یا موجودی شریر، شاهزاده یا مردم به سنگ بدل می‌شوند و سپس پهلوان یا شهریاری که پاک یا دارای نیروی الهی است، می‌رسد و طلسم و افسون را می‌شکند و آنها را آزاد می‌سازد. «در اینجا مراد از دزدان دریایی؛ استعمارگران غرب، خیل و غوغای مهاجم، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و مراد از پهلوان شکست خورده به احتمال دکتر مصدق است»(دست‌غیب،۱۳۷۳، ص۲۳۵). در مجموع، شعر وضع ایران دوران پیش از انقلاب اسلامی را نشان می‌دهد. استعمار جدید به ایران تاخته و مردم را طلسم کرده تا نفت و فرهنگ آنان را به یغما ببرد. م.امید با این فضا و با زبانی عامیانه و نمادین و ساختاری اسطوره‌ای و روایی پیام خود را به خواننده می‌رساند. شهریار به آمدن منجی امیدوار است تا او و مردمش را از این بلا نجات دهد؛ امّا منجی نمی‌آید و شهریار افسرده و مأیوس می‌شود و شکست را می‌پذیرد. «خواننده نیز از طریق حلول در شخصیّت شهریار، امید رستگاری خود را از دست رفته می‌بیند و شکست آن شهریار را شکست فردی و اجتماعی خود می‌یابد»(شمیسا،۱۳۸۸، ص٥٤١).

م.امید، مصدق و کسرایی به دلیل شباهت‌های کلّی عصرشان با عصری که اسطوره‌های مورد نظرشان در آن شکل گرفته‌اند، به باززایی این اسطوره‌ها در شعرشان دست می‌زنند. در حقیقت، راز بقای این گونه اسطوره‌ها در عصر چنین شاعرانی (به خصوص بعد از شکست کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲)، قدرت انطباق‌پذیری اسطوره‌ها با شرایط اجتماعی و سیاسی عصر چنین شاعرانی است. برای مثال کسرایی در شعر «آرش کمانگیر» به آینده امیدوار است و آرش دورهٔ باستان زمانی ظاهر می‌شود که یأس و ناامیدی (فقر اجتماعی، جهل عمومی و استبداد) سرتاسر آن را فرا گرفته و کمتر کسی به آیندهٔ آن امید دارد. کسرایی با در نظر گرفتن عنصر روحیّه و امیدبخشی آرش کمانگیر در میان ایرانیان، این اسطوره را زمینهٔ کار خود قرار داده و منظومهٔ «آرش کمانگیر»را بر اساس آن سروده است (حسن‌پورآلاشتی و اسماعیلی،۱۳۸۸،

ص۹۳). پس هدف کسرایی، انتقاد از وضعیّت جامعه و ناامیدی حاکم بر آن است و زمانی دست به باززایی اسطوره می‌زند که گر چه نیروهای متّفقین به اصطلاح از کشور خارج شده‌اند؛ امّا نفوذ و تسلّط آنها بر دولت ایران کاملاً مشهود است و آشکارا به سیاست‌های کشور جهت می‌دهند. این وضعیّت جامعه، شاعر را به یاد روزگاران گذشته می‌اندازد و مقایسهٔ این دو برههٔ مشابه، شاعر را به سرودن این شعر وا می‌دارد؛ زیرا جامعهٔ ایران بار دیگر در تسلّط بیگانگان است.

امّا اخوان‌ثالث و مصدق به آینده امیدوار نیستند. مصدق در انتظار کاوهٔ دیگری است تا شاید مردم ایران را از جهل و نادانی و استبداد آگاه سازد و آنان را از بند بندگی و ستم آزاد کند: «شبی آرام چون دریای بی جنبش.../ سکون ساکت سنگین سرد شب/ مرا در قعر این گرداب بی پایان می‌گیرد/ دو چشم خسته‌ام را خواب می-گیرد/ من امّا دیگر از هر خواب بیزارم» (مصدق،۱۳۷۷، ص۱٦).

او ابتدا وضعیّت و موقعیّت خود را برای خواننده گزارش می‌دهد و سپس ذهنیّت خود را نسبت به آنچه وجود دارد؛ یعنی بیزاری از هر نوع غفلت، ناآگاهی و نادانی شرح می‌دهد. امّا در ادامه، روایت به مادر راوی سپرده می‌شود و او داستان کاوه را روایت می‌کند. امّا چنین کسی پیدا نمی‌شود و چنین روزی فرا نمی‌رسد و راوی، ناامید از آمدن چنین کسی و در انتظار فرا رسیدن روز بیداری حسرت می‌خورد: «سمند خسته پای خاطراتم باز می‌گردید/ و می‌دیدم در آن رؤیا و بیداری/ هنوز آرام.../ سرشکی می‌فشاندم من به یاد مادر ناکام .../ دریغا صبح هوشیاری/ دریغا روز بیداری» (همان، ص۵۱).

چنین تفکّری درست شبیه اندیشهٔ م.امید است. او نیز از منجی‌ای حرف می‌زند که روزی خواهد آمد و هزاران کار نام‌آور خواهد کرد؛ امّا منجی‌ای که می‌آید هیچ کاری از دستش بر نمی‌آید.

نام شعر روایی	شخصیّت اصلی	شخصیّت‌های فرعی	شخصیّت‌مخالف	ویژگی‌شخصیّت
خانهٔ‌سریویلی	سریویلی	اقوام سریویلی	شیطان	ساده ـ یک‌بعدی

مانلی	مانلی	چوپان ـ نیلوفر وحشی	پری‌دریایی	ساده
کتیبه	یکی از زندانی‌ها	جماعت به زنجیر بسته	تخته‌سنگ	ایستا ـ تمثیلی
قصّه شهر سنگستان	شهریار	دو کبوتر	دزدان دریایی	ساده ـ ایستا
آنگاه پس از تندر	منِ راوی	پیر دخت زرد گون گیسو	زالی جغد و جادو	ایستا ـ تمثیلی
مرد و مرکب	شیرگیرپهنهٔ ناورد	دوموش‌ـ روستایی با زنش و کارگر با یادگار	==	ساده ـ تمثیلی
خوان هشتم	نقّال	رستم، رخش، جعبه جادوی فرنگی، شغاد	شغاد، جعبه جادوی فرنگی	پویا
ظهر روز دهم	کودک گمنام	امام حسین(ع)	لشکریان یزید	ساده ـ اسطوره‌ای
آرش کمانگیر	آرش	عمو نوروز ـ بچه‌ها	تورانیان	پویا ـ تمثیلی
درفش کاویان	راوی اوّل شخص	کاوه ـ مادر راوی	مستبدان و بیگانگان	ایستا ـ تمثیلی

جدول شمارهٔ(۱) ـ شخصیّت در شعر روایی معاصر

برای شخصیّت‌پردازی در داستان ممکن است که نویسنده از سه شیوه استفاده کند: ۱) ارائهٔ صریح شخصیّت‌ها با یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم؛ ۲) ارائهٔ شخصیّت‌ها از طریق عمل آنان با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن (کنش و واکنش) و ۳) ارائهٔ درون شخصیّت‌ها بی‌تعبیر و تفسیر (به نمایش گذاشتن حالات، خلقیّات و درونیّات). به این ترتیب و با به نمایش گذاشتن کنش‌ها و کشمکش‌های ذهنی و عواطف درونی شخصیّت، خواننده غیرمستقیم با شخصیّت آشنا می‌شود.

فضای پیرامون شخصیّت را نیز می‌توان به سه شکل ساخت: ۱) توصیف مستقیم به وسیلهٔ راوی ـ نویسنده؛ ۲) توصیف مستقیم به وسیلهٔ راوی اوّل شخص؛ ۳) توصیف مستقیم با گفت‌وگوی اشخاص داستان (یونسی،۱۳۸۸، ص۳٤٦؛ میرصادقی-،۱۳۸۵، ص۱۱۳ و اسکولز،۱۳۸۷، ص۲۰).

شاعران، شخصیّت‌های شعرهای روایی‌شان را بیشتر از طریق شرح اعمال و افکار اشخاص داستان معرفی کرده‌اند (جدول شمارهٔ۲). برای مثال در شعر روایی «مانلی»، نیمایوشیج با شرح و توصیف کارهای مانلی و عکس‌العمل پری‌دریایی در برابر آن، به معرفی اشخاص شعرش می‌پردازد:

«با تکان دادن پاروش به دست،/ به دل موج روان داد شکست؛/ وز بر موج روان رفت به هر زحمت، کرده تمکین./ در سر او همه اندیشه‌اش این:/ من به راه خود باید بروم.../ در بر چشمش ناگاهی دیدار نمود،/ دل‌فریبندهٔ دریای نهان./ قد و بالاش برهنه بر جای،»(یوشیج، مانلی،۱۳۷۵، صص٤٥٦ ـ ٤٦٠).

یا در شعر روایی «مرد و مرکب» اخوان‌ثالث، شخصیّت شیرگیر پهنهٔ ناورد، از طریق شرح کارها و اندیشه‌هایش از زبان شخصیّت‌های فرعی معرفی می‌شود:

«در فضای خیمه آن شب نیز./ گفت‌وگو بود و نجوایی./ من دگر بیزارم از این زندگی، فهمیدی، ای، بیزار... / تو مگر نشنیده‌ای در راه مرد و مرکبی داریم/ آه، بنگر... بنگر آنکه... خاسته گردی و چه گردی./ شاید این باشد همان گردی که دارد مرکب و مردی،»(اخوان‌ثالث، مرد و مرکب،۱۳۸۹، صص۳۵ ـ ۳٦).

و در مواردی از طریق گفت‌وگو، اشخاص شعرهای روایی را معرفی کرده است:

«نه، جانا! این نه جای طعنه و سردی‌ست./ گرش نتوان گرفتن دست، بیداد است این تیپایِ بیغاره./ ببینش، روز کور شوربخت، این ناجوانمردی‌ست./ نشانی‌ها که دیدم دادمش، باری/ بگو تا کیست این گمنام گردآلود./ به جا آوردم او را، هان!/ همان شهزادهٔ بیچاره است او که شبی دزدان دریایی/ به شهرش حمله آوردند.»(همان، قصّهٔ شهر سنگستان،۱۳۸۹، صص۲۰ ـ ۲۱).

در مواردی نیز راوی ـ شاعر، از راه نفوذ به ذهن شخصیّت‌های داستان، اعمال و کشمکش‌های ذهنی آنها را به نمایش گذاشته؛ چنانکه در شعر روایی «آرش کمانگیر»، شاعر از چنین روشی بهره برده است:

«کودکان بر بام،/ دختران بنشسته بر روزن،.../ خلق چون بحری بر آشفته./ این چنین آغاز کرد آن مرد با دشمن؛ ـ منم آرش، سپاهی مردی آزاده،/ به تنها تیر ترکش آزمونِ تلخ‌تان/ اینک آماده. درین پیکار، در این کار،/ دل خلقی است در مشتم،/ امید مردمی خاموش هم پشتم.../ مبارک باد آن جامه که اندر رزم پوشندش؛»(کسرایی، آرش کمانگیر،۱۳۸٤، صص۷۵ ـ ۷۷).

بنابراین در شعرهای روایی بررسی شده، از تمامی شیوه‌های شخصیّت‌پردازی بهره برده شده است.

فضای پیرامون شخصیّت‌های شعرهای روایی، از طریق توصیف مستقیم راوی ـ شاعر و نیز از طریق گفت‌وگوی شخصیّت‌ها ساخته شده است. برای نمونه نیما در شعر روایی «مانلی» دریا و شب خلوت و آرام را این چنین توصیف می‌کند:

«ناو می‌راند به دریا آرام/ آن شب از جمله شبان./ یک شب خلوت بود/ چهره-پردازی بودش به ره بالا ماه،/ بود دریا خاموش،/ مرد مسکین و رفیق شب هول،/ به ره خلوت دریای تناور می‌خواند:/ آی رعنا، رعنا!»(یوشیج، مانلی،۱۳۷۵، صص٤٥٦ ـ ٤٥٧).

نیما با این توصیف، فضایی کاملاً طبیعی را پیش روی خواننده ترسیم می‌کند. پس عنصر دیگری که در خدمت شعر روایی (متن روایی) قرار می‌گیرد، **توصیف** است. بدیهی است که توصیف یکی از راه‌های پروراندن روایت است و به وسیلهٔ آن می‌توان با توجّه به محیط مادی و شخصیّت‌ها، این عمل (گسترش روایت) را بخوبی انجام داد (سمیعی،۱۳۸۹، ص۱۱۰). در واقع یکی از نوآوری‌های نیما در شعر روایی، استفاده از همین توصیفات به جای صنایع بیانی و بدیعی (سجع، جناس، تشبیه، استعاره و...) است که در شعرهایش بخصوص در منظومهٔ «مانلی» و «خانهٔ سریویلی» قابل مشاهده است و دیگر شاعران معاصر نیز در شعرهای روایی خود از این تکنیک استفاده کرده‌اند. در شعر «خانهٔ سریویلی»، توصیفی که در خدمت روایت قرار می‌گیرد باعث می‌شود تا شاعر به تأثیر محیط (طبیعت روستایی ـ جنگلی) شخصیّت توجّه

بسیار داشته باشد و این می‌تواند بر اعتبار و مقبولیت شعر خانهٔ سریویلی بیفزاید. پیوند شخصیّت سریویلی با طبیعت اطرافش، روستایی بودنش را واضح‌تر نشان می‌دهد و به اثبات می‌رساند (انتخاب شخصیّت از طبقهٔ پایین جامعه). همچنین نیما از عناصر زندگی و محیط خود برای توصیف کردن جزئیات این شخصیّت‌ها استفاده می‌کند:

«صحن دلباز سرایش بود پر از سرو کوهی/ و ز عشقه‌های بالا رفته بر دیوار و بام او/ گلبانی که ز جنگل‌های دورادور/ تخم آنان را/ خوش‌نوایان بهار آورده بودند./ و آن زمان که ابرهای پر رطوبت بر سوی آن جایگه رو کرده بودند/ در چمن‌زار سرای او.../ کوچ کرده ز آشیان‌های نهانشان جمله توکاهای خوش‌آواز/ به سرای خلوت او روی آورده.../ در آن خلوت گزیده کار شعر خوانی»(یوشیج، خانهٔ سریویلی،۱۳۷۵، صص۲٤٤ ـ ۲٤٥).

در شعر روایی «ظهر روز دهم»، توصیف شخصیّت‌ها به دو شیوهٔ مستقیم: «و زمین و آسمان دیدند:/ کودکی تنها به میدان رفت.../ چشمهایش را به آن‌سوی سپاه تیرگی می‌دوخت/ سینه‌اش از تشنگی می‌سوخت» (امین‌پور،۱۳۹۰، ص٥٦٥)و غیر-مستقیم صورت گرفته است: «و چکاچاک بلند تیغ‌ها در دشت می‌پیچید/ کودک ما، با دل صد مرد/ تیغ را ناگه فرود آورد!/ و سواران را ز روی زین/ بر زمین انداخت/ لرزه‌ای در قلب‌های آهنین انداخت...» (همان، ص٥٦٧).

در شعر روایی «قصّهٔ شهر سنگستان»، م.امید با استفاده از توصیف ابعاد بیرونی شخصیّت ـ مانند اندام و حرکات ـ با توجّه به محیط، زمینه را برای توصیف درونی (آنچه در ذهن شخصیّت می‌گذرد)، فراهم می‌سازد. این مهم در گفت‌وگوی بین دو کبوتر صورت می‌گیرد و شاعر با ایجاد این گفت‌وگو بین شخصیّت‌ها، به ارائهٔ توصیف‌های زنده، گویا و کاملاً طبیعی می‌پردازد و با ایجاد زمینه‌های حسی و برقرار کردن روابط بین اشیا و اشخاص روایت، فضایی داستانی را خلق می‌کند تا این

احساس به خواننده دست دهد که می‌بیند نه اینکه می‌خواند و می‌تواند کاملاً در آن فضا قرار بگیرد:

«ستان افتاده، چشمان را فرو پوشیده با دستان/ تواند بود کو با ماست گوشش وز خلال پنجه بیندمان.»/ نشانی‌ها که گفتی هر کدامش برگی از باغی‌ست،/ به رخسارش عرق هر قطره‌ای از مرده دریایی./ نه خال‌ست و نگار آنها که بینی، هر یکی داغی است.»(اخوان‌ثالث، قصّهٔ شهر سنگستان،۱۳۸۹، ص ۲۰).

البتّه کاربرد توصیف شخصیّت در شعر محدودتر از توصیف آن در ساختار داستان امروزی است. این شیوهٔ ترسیم، مشارکت خواننده را در خوانش متن و دریافت فضای عینی پر رنگ‌تر می‌کند. همچنین شاعر با توصیف، بهتر می‌تواند به بیان حالت‌ها و نمودهای صوری شخصیّتِ محوری روایت بپردازد و این توصیف‌های متنوع در ذهن خواننده در کنار هم قرار می‌گیرند و سیمای شخصیّت ترسیم می‌شود:

«پریشان روز مسکین/ تیغ در دستش/ میان سنگ‌ها می‌گشت/ و چون دیوانگان فریاد می‌زد «آی!»/ و می‌افتاد و بر می‌خاست، گریان نعره می‌زد باز:/ «ـ دلیران من!» امّا سنگ‌ها خاموش.»(همان، ص۲۲).

توصیفی که در خدمت روایت قرار می‌گیرد باعث می‌شود تا شاعر به تأثیر محیط شخصیّت توجّه بسیار داشته باشد و این می‌تواند بر اعتبار و مقبولیّت شعر «قصّهٔ شهر سنگستان» و دیگر اشعار روایی اخوان‌ثالث و نیز شاعران دیگر بیفزاید. وجود عناصر مکالمه و توصیف در این شعر و دیگر شعرهای روایی، به واقع‌نمایی و عینیّت‌بخشی به صحنه‌های نمایشی، بسیار کمک کرده است.

برخی از شاعران به شیوه‌ای «ترکیبی»؛ یعنی به صورت مستقیم (توصیف ویژگی‌های ظاهری و جسمانی) و غیرمستقیم (از طریق گفت‌وگو و کنش‌های داستانی) اشخاص شعر روایی‌شان را به خواننده معرفی می‌کنند. شاعران با بهره‌گیری از شیوهٔ ترکیبی در معرفی شخصیّت اصلی شعرهای روایی‌شان، شخصیّت‌پردازی می‌کنند که خواننده بتواند شخصیّت را با اعمال و رفتارش بشناسد؛ اعمالی که در بطن

حوادث ساخته می‌شوند و این خود عاملی برای ذکر درونیّات شخصیّت‌های شعرهای روایی است. در شعرهای روایی «خوان هشتم» و «ظهر روز دهم» نمونه‌ای را ذکر می‌کنیم که شاعران به شیوه‌ای ترکیبی شخصیّت نقّال و کودک گمنام را به خواننده می‌شناسانند:

«بر سرش نقّال/ بسته با زیباترین هنجار،/ به سپیدی چون پر قو، ململین دستار./ بسته چونان روستایان خراسانی،.../ یک سرش چون تاج بر تارک،/ یک سرش آزاد،/ شکرآویزی حمایل کرده بر سینه./ مرد نقّال- آن صدایش گرم، نایش گرم،/ آن سکوتش ساکت و گیرا.../ راه می‌رفت و سخن می‌گفت./ چوبدستی مَنتشا مانند در دستش،/ مستِ شور و گرمِ گفتن بود/ صحنهٔ میدانک خود را/ تند و گاه آرام می‌پیمود»(اخوان‌ثالث،۱۳۸٤، ص۱۹۵).

و یا در «ظهر روز دهم»: «کودکی لب‌تشنه سوی دشمنان می‌رفت/ با خودش تیغی ز برق آسمان می‌برد/ کودکی تنها که شمشیر بلندش کربلا را شخم می‌زد.../ می‌خروشید و رجز می‌خواند/ دستهٔ شمشیر را در دست می‌چرخاند.../ و سواران را ز روی زین/ بر زمین انداخت» (امین‌پور،۱۳۹۰، صص٥٦٦_٥٦٧).

شخصیّت‌ها از راه‌های مختلفی وارد داستان می‌شوند و نویسنده با استفاده از این راه‌ها، اشخاص را وارد داستان می‌کند و سپس به شیوه‌های مختلف به معرفی آنها می‌پردازد. رابرت فونک (Robert Funk) در کتاب "بوطیقای روایات کتاب مقدس" می‌گوید: «راوی برای اینکه روایتی را تعریف کند باید تعداد محدودی از آدم‌های داستان را در مکان و زمانی مشخص گرد هم آورد» (اخوت،۱۳۷۱، ص۲۳٤ و پراپ،۱۳۸٦، ص۱٦۹). فونک این وظیفه را بر عهدهٔ آغاز داستان می‌گذارد. در واقع آغاز یا مقدّمهٔ داستان، به معرّفی شخصیّت می‌پردازد و نحوهٔ ورود او به داستان را شرح می‌دهد. راه‌های ورود اشخاص به داستان (یا متن روایی) با شیوه‌های «ورود»، «وضوح‌نمایی»، «وضوح‌نمایی متمرکز» است و این پژوهش دو شیوهٔ دیگر؛ یعنی«گفت‌وگو» و «شرح

شخصیّت اصلی از زبان شخصیّت‌های فرعی» را مطرح می‌کند که به شرح زیر است (جدول شمارهٔ۲):

۱) اشخاص فرعی داستان در مورد شخصیّت اصلی گفت‌وگو می‌کنند:

«دو تا کفتر/ نشسته‌اند روی شاخهٔ سدر کهنسالی.../ دو دلجو مهربان با هم.../ ستان خفته‌ست با دستان فرو پوشانده چشمان را / تو می‌گویی نمی‌خواهد ببیند روی ما را / کاو را دوست می‌داریم»(اخوان‌ثالث، قصّهٔ شهر سنگستان،۱۳۸۹، ص۱٦).

۲) یکی از آدم‌های داستان، فرد یا شی‌ای را پیدا می‌کند و یا مورد توجّهش قرار می‌گیرد (وضوح‌نمایی):

«فتاده تخته‌سنگ آن سوی‌تر، انگار کوهی بود./ و ما این سو نشسته، خسته انبوهی،»(همان،کتیبه،۱۳۸۹، ص۱۱).

۳) توجّه به منظره‌ای غریب و یا صدایی بسیار شدید، غیرطبیعی و غیرمنتظره (وضوح‌نمایی متمرکز):

«امّا نمی‌دانم چه شب‌هایی سحر کردم./ بی آنکه یک‌دم مهربان باشند با هم پلک‌های من/ در خلوت خواب گوارایی./ و آن گاهگه شبها که خوابم برد،/ هرگز نشد کاید به سویم هاله‌ای، یا نیمتاجی گل/ از روشنا گلگشت رویایی»(همان، آنگاه پس از تندر،۱۳۸۹، ص٤۲).

٤) شرح توسط شخصیّت راوی:

«رو به سوی خلوت خاموش غرش کرد، غضبان گفت:/ «های!/ خانه‌زادان! چاکران خاص!/ طرفه خرجین سلیحم را فراز آرید»(همان، مرد و مرکب،۱۳۸۹، ص۲۹).

نام شعر روایی	نحوهٔ ارائه و معرفی شخصیّت	راه‌های ورود شخصیّت به شعر روایی
خانهٔ سریویلی	ترکیبی	ناآگاهانه وارد می‌شود
مانلی	توصیف مستقیم	ناآگاهانه وارد می‌شود
کتیبه	ترکیبی	توجّه به تخته‌سنگ
قصّه شهر سنگستان	توصیف مستقیم و گفتار	از طریق گفت‌وگو و شرح شخصیّت فرعی

آنگاه پس از تندر	کنش و واکنش و گفتار	توجّه به منظره‌ای غریب
مرد و مرکب	توصیف مستقیم	شرح توسط شخصیّت فرعی
خوان هشتم	ترکیبی	ناآگاهانه وارد می‌شود
ظهر روز دهم	کنش و واکنش و گفتار	به صورت داوطلب وارد می‌شود
آرش کمانگیر	توصیف مستقیم و کنش و واکنش	آگاهانه وارد می‌شود
درفش کاویان	ترکیبی	بستر خواب که توجّه راوی را به خود جلب می‌کند

جدول شمارهٔ(۲) ـ نحوهٔ ارائه، معرفی و راه‌های ورود شخصیّت به شعر روایی

زاویهٔ دید (Point of view)

زاویهٔ دید، نمایش دهندهٔ شیوه ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع رابطهٔ نویسنده را با داستان نشان می‌دهد. داستان یا متن روایی معمولا از زوایای مختلفی روایت می‌شود و اصولاً دو شیوه برای روایت مناسب است: یکی شیوهٔ سوم شخص و دیگری شیوهٔ اوّل شخص مفرد. در طریقهٔ اوّل راوی خود را بیرون از صحنهٔ داستان قرار می‌دهد و همچون رب‌النّوعی، ماجراها و وقایعی را که بر اشخاص داستان می‌گذرد، به خواننده باز می‌گوید. در طریقهٔ دوم، راوی در جلد یکی از اشخاص داستان، وقایع و حوادثی را که خود انگار شاهد و ناظرشان بوده و در آنها شرکت داشته است، برای خواننده بیان می‌کند. البتّه شیوه‌های دیگری همچون تک‌گویی درونی، گفت‌وگو و زاویهٔ دید نمایشی برای روایت وجود دارند (میرصادقی،۱۳۸۵، ص۳۸۵؛ یونسی،۱۳۸۸، ص٦۹ و مندنی-پور،۱۳۸۹، ص۳۳).

در شعرهای روایی بررسی شده، شاعران هر کدام به نوعی از تمامی شیوهٔ روایتی بهره برده‌اند (جدول شمارهٔ۳). پس نکتهٔ قابل توجّه در مورد شعرهای روایی، علاوه بر ساختار روایی، حضور راویان است و همهٔ شاعران مذکور از تمام شیوه‌ها بهره برده‌اند. برای مثال در شعر روایی «قصّهٔ شهر سنگستان»، خود شاعر به عنوان دانای کل در روایت حضور دارد. این شعر ابتدا توسط راوی سوم شخص (دانای کل)

روایت می‌شود و این راوی بیرون از صحنهٔ روایت قرار دارد و وقایع و حوادثی را که بر اشخاص می‌گذرد را به خواننده باز می‌گوید:

«دو تا کفتر/ نشسته‌اند روی شاخهٔ سدر کهنسالی/ که روییده غریب از همگنان در دامن کوه قوی پیکر...» (اخوان‌ثالث، قصّهٔ شهر سنگستان،۱۳۸۹، ص۱٦).

این راوی گاه مفسّر است و به نقد احوال و رفتار شخصیّت می‌پردازد:

«سخن می‌گفت، سر در غار کرده، شهریار شهر سنگستان./ سخن می‌گفت با تاریکی خلوت./ تو پنداری مغی دل‌مرده در آتشگهی خاموش/ ز بیداد انیران شکوه‌ها می‌کرد.»(همان، ص۲۷).

او ابتدا وضعیّت و موقعیّت شخصیّت شهریار شهر سنگستان و کبوتران را برای خواننده گزارش می‌دهد و سپس ذهنیّت آنان را نسبت به آنچه وجود دارد، شرح می‌دهد. امّا در ادامه به شخصیّت‌های پهلوان شهر سنگستان و کبوتران اجازه می‌دهد تا با عنصر گفت‌وگو، ذهنیّت و افکار درونی خودشان را نسبت به زندگی و آنچه اتّفاق افتاده است، برای خواننده بازگو کنند. درست همین جاست که ما شاهد تغییر دیدگاه از راوی سوم شخص به شخصیّت (راوی اوّل شخص) هستیم و همین گفت‌وگو باعث کشش فرم شعری ـ که همان بستر روایی داستان است ـ می‌شود و نیز حضور راوی سوم شخص را کم رنگ یا محو می‌کند:

«خطاب ار هست: «خواهرجان»/ جوابش: «جان خواهرجان/ بگو با مهربان خویش درد و داستان خویش»

یا: «غریبم، قصّه‌ام چون غصّه‌ام بسیار./ سخن پوشیده بشنو، اسب من مرده‌ست و اصلم پیر و پژمرده‌ست./ غم دل با تو گویم غار!»(همان، ص۱۷).

شعر روایی «آنگاه پس از تندر» از زاویهٔ دید اوّل شخص روایت می‌شود و راوی به شرح حال و ذهنیّات خود می‌پردازد:

«امّا نمی‌دانم چه شب‌هایی سحر کردم./ بی آنکه یک‌دم مهربان باشند با هم پلک‌های من/ در خلوت خواب گوارایی.»(همان، آنگاه پس از تندر،۱۳۸۹، ص٤۲).

منظومهٔ «درفش کاویان» نیز ابتدا از زاویهٔ دید اوّل شخص روایت می‌شود و سپس دیدگاه به راوی سوم شخص که مادر راوی است، سپرده می‌شود. در این منظومه، راوی ابتدا موقعیّت خود را که در وضعیّت نامناسب روحی به سر می‌برد، شرح می‌دهد و سپس به زمان گذشته بر می‌گردد و مادر راوی به روایت داستان کاوه می‌پردازد و بعد از بازگشت به زمان حال، دوباره زاویهٔ دید از سوم شخص به اوّل شخص تغییر می‌یابد. در شعر روایی «کتیبه»، مکالمه از عناصر درونی متن روایی است و شعر روایی بر این اساس روایت می‌شود. در گفت‌وگو علاوه بر گسترش روایت، شخصیّت‌ها نیز معرفی می‌شوند و درونمایه به نمایش گذاشته می‌شود. بعد از اعزام یکی از زندانیان برای خواندن نوشتهٔ روی تخته‌سنگ، جماعت به زنجیر بسته منتظرند تا شاید راه آزادی را بیابند. امّا قهرمان بعد از خواندن راز ـ «کسی راز مرا داند که از این سو به آن سویم بگرداند» ـ مات و مبهوت همانجا می‌ماند و جماعت او را تشویق به خواندن می‌کنند. قهرمان از تخته‌سنگ پایین می‌آید و آنها به پوچی کار خود پی می‌برند.

در شعر روایی «آرش کمانگیر» نیز شاهد تک‌گویی درونی آرش هستیم. در این منظومه ابتدا راوی سوم شخص به روایت می‌پردازد و سپس با وارد شدن به متن روایت (عمو نوروز) به شرح داستان آرش می‌پردازد. تک‌گویی آرش، بخش نسبتاً عمده‌ای از این منظومه را تشکیل می‌دهد و حالت خطابی آن را پر اهمّیّت می‌یابیم که شعر را به سوی راوی متمایل می‌کند:

«کمان کهکشان در دست/ کمان‌داری کمانگیرم/ شهاب تیز رو تیرم/ ستیغ سر بلند کوه مأوایم/ به چشم آفتاب تازه‌رس جایم/ مرا تیر است آتش‌پر/ مرا باد است فرمان‌بر»(کسرایی،آرش کمانگیر،۱۳۸٤، ص۷۷).

نام شعر روایی	دانای کل	راوی اوّل شخص	گفت‌وگو
خانهٔ سریویلی	شاعر	-----	سریویلی با شیطان
مانلی	شاعر	-----	مانلی با پری‌دریایی

کتیبه	جماعت به زنجیر بسته	-----	جماعت با قهرمان (عنصر درونی)
قصّه شهر سنگستان	شاعر	شهریار	دو کبوتر
آنگاه پس از تندر	-----	منِ راوی	راوی با زالی جغد و جادو و پیر دخت
مرد و مرکب	راوی	----	دو موش با هم و روستایی با زنش
خوان هشتم	شاعر و نقّال	منِ راوی و رستم (تک‌گویی)	رستم با شغاد
ظهر روز دهم	شاعر	کودک گمنام	کودک با امام حسین(ع) و لشکریان یزید
آرش کمانگیر	عمو نوروز	آرش(تک‌گویی)	تک‌گویی، عمو نوروز با بچه‌ها
درفش کاویان	مادر راوی	منِ راوی	کاوه با انجمن

جدول شمارۀ۳ـ دیدگاه در شعر روایی معاصر

فضا(Atmosphere)

جوّ و فضایی ذهنی که نویسنده یا شاعر با عبارت و توصیفات در متن روایی آن را به وجود می‌آورد و می‌تواند شاد، غمگین، وهم‌آلود و... باشد (میرصادقی،۱۳۸۵، ص۳۰۲). شاعران، این شعرهای روایی را با آمیزه‌ای از واقعیّت و تخیّل روایت کرده-اند. در برخی از این شعرها، مانند شعر روایی «آنگاه پس از تندر» و «مرد و مرکب» عنصر تخیّل پر رنگ‌تر است؛ ولی به طور کلّی در تمامی شعرهای روایی بررسی شده، تخیّل رنگ و جلوه‌ای ویژه دارد. فضای حاکم بر این شعرهای روایی، فضایی خشونت‌بار («خانۀ سریویلی»)، دلهره‌آور («مانلی»، «ظهر روز دهم» و «آرش کمانگیر»)، خواب‌آلوده و وهم‌آلود («آنگاه پس از تندر»، «مرد و مرکب» و «درفش کاویان») و ابهام‌آمیز («کتیبه»، «خوان هشتم» و «قصّۀ شهر سنگستان») است؛ هر چند که راویان از واقعیت‌های زندگی فاصله نگرفته‌اند و صرفاً به توصیف‌های ساده بسنده کرده‌اند.

در شعر روایی «درفش کاویان»، فضایی سرد و ساکت بر شعر حاکم است و از آنجا که راوی روایت را در ذهنش شکل می‌دهد، ابتدا فضایی دلگیر را شرح می‌دهد:

«به چشمم نقش می‌بندد/ زمانی دور همچون هالهٔ ابهام ناپیدا/ در آن رویا»(مصدق، درفش کاویان،۱۳۷۷، صص۱۳ ـ ١٤).

در ادامه که روایت به مادر راوی سپرده می‌شود، فضایی خشونت‌بار بر روایت حاکم می‌شود که زمان و مکانی کلّی دارد. در شعرهای روایی اخوان‌ثالث نیز فضا کاملاً مبهم است و این به دلیل وجود عنصر خواب است. برای مثال در شعر «آنگاه پس از تندر»، شرح شب‌های پر رنج شاعر در آغاز شعر می‌آید که با خواب و آرامش بیگانه است. فضای هراس انگیزی بر شعر حاکم است که جنبهٔ سیاسی نیرومندی دارد و وحشت روزها و شب‌های پس از فروپاشی جنبش ملّی را بیان می‌کند. نبرد مردم با حکومت ستمشاهی در سطح شطرنج جادویی به روی صحنه می‌آید و شاعر واقعیّت-های سیاسی آن زمان را به عرصهٔ خوابی آشفته و هراس‌آور روایت می‌کند (دست-غیب،۱۳۷۳، ص٢٤٤). راوی ادامه می‌دهد که زالی جغد و جادو او را به بازی شطرنج دعوت می‌کند. بدون هیچ مقدّمه‌ای این شخصیّت به شخصیّت پیردختی زردگون گیسو که شباهت به زنش دارد، تغییر می‌یابد. در حین بازی باران می‌گیرد و پیردخت قاه قاه می‌خندد و با انگشتش به سوی راوی اشاره می‌کند. فضای این شعر و نیز دیگر شعرهای روایی اخوان، یأس‌آور است و خواننده با خواندن این شعرها، احساس نومیدی، هراس و دلهره می‌کند.

فضای شعرهای روایی نیما، شب سرد و ساکتِ دریا و کوهستان جنگلی است. خواننده با خواندن این دو شعر روایی، کاملاً فضای شب در کوهستان و دریا را احساس می‌کند. و این نکته را هم باید متذّکر شد که اغلب خوانندگان مایلند که در شعر روایی، فضایی وجود داشته باشد که به وسیلهٔ توصیفی ساخته شده باشد و در خدمت متن روایی قرار بگیرد. وجود فضا در شعر روایی باعث می‌شود که عوامل

مبهم، اسرارآمیز، شاعرانه و تخیّلی نقش داشته باشند و این می‌تواند بر جذّابیت هر چه بیشتر شعرهای روایی بیفزاید.

صحنه (Setting)

رویدادهای این شعرهای روایی در زمان و مکان مشخصی اتّفاق نیفتاده‌اند و اصولاً در این گونه شعرها، زمان و مکان مطرح نیست؛ بلکه زمان و مکان صرفاً بستری برای رخ دادن رویدادها در متن روایی هستند و از دیگر سو، در هنرهای نمایشی، کیفیّت استقرار اشیاء و حتّی موقعیّت مکانی شخصیّت‌های نمایشی، ترکیب صحنه را به وجود می‌آورند (فروزنده،۱۳۸۸، ص۱٦۷). در شعر روایی، شاعر می-کوشد با یاری گرفتن از واژه‌ها و شرح و توصیف صحنه، با بهره بردن از روش‌های گوناگون، صحنهٔ وقوع رویدادهای شعر روایی را در ذهن خواننده ترسیم کند. در شعرهای روایی نیما، توصیف شخصیّت و محیط اطرافش در ارائهٔ صحنه، نقش پر رنگی دارد. شاعر می‌کوشد تا بدان طریق صحنهٔ وقوع رویدادهای شعرهایش را ترسیم کند. در صحنهٔ آغازین شعرهای روایی نیما، شعر با توصیف صحنهٔ زندگی شخصیّت-های مانلی و سریویلی آغاز می‌شود و سپس در ادامه به صحنه‌هایی پرداخته می‌شود که در آنها نبرد این شخصیّت‌ها با اشخاص مخالف روی می‌دهد. نیما به وسیلهٔ واژه‌ها و با استفاده از عنصر توصیف، در شعرهای روایی‌اش صحنه‌سازی می‌کند.

همچنان که اشاره شد مکان در این شعرها کلّی است. برای نمونه در شعر روایی «خانهٔ سریویلی» و «مانلی»، مکان کوهستان و دریا است، پس توجّه به جزئیات مکان و محیط شخصیّت‌ها، آنچان که در رمان‌های امروزی وجود دارد، در این شعرهای روایی وجود ندارد. در برخی از این شعرها اشاره‌هایی به جزئیات زمان وجود دارد و این را می‌توان در «درفش کاویان» مشاهده کرد. راوی در محیط نسبتاً مادّی؛ یعنی بستر خواب قرار دارد و خود بستر خواب عامل تداعی است تا راوی از زمان حال به زمان گذشته بر گردد و به یاد قصّه‌گویی مادرش بیفتد که داستان کاوهٔ آهنگر را برایش

تعریف می‌کرد. این درک از زمان، همان زمان حسّی ـ نفسانی یا روانشناسی است که شخصیّت راوی احساس می‌کند که زمان در ذهن و بر حسّ و روان او می‌گذرد (وات،۱۳۸٦، ص۳۱). امّا در شعرهای روایی دیگر زمان با شب، روز، غروب خورشید، طلوع خورشید و... نشان داده می‌شود و به عبارت دیگر، کلّی است.

در شعر روایی «خوان هشتم»، شعر با توصیف سرمای سرد زمستان شروع می-شود و غیرمستقیم و به صورت نمادین، وقوع واقعه‌ای را به خواننده القا می‌کند که در ارتباط با شخصیّت و عمل داستانی؛ یعنی همان یأس و نامیدی و شکست است.

در دیگر شعرهای روایی اخوان‌ثالث، صحنه‌ها و توصیف رویدادهای شعر، با شخصیّت و دگرگونی روحی و خلقی آنها ارتباط عمیقی دارند. برای نمونه در شعر روایی «آنگاه پس از تندر»، هوای ابری و بارانی درست مطابق با وضعیّت روحی و خلقی شخصیّت راوی است. روز ابری و گرفته، همان درون غم‌انگیز شخصیّت راوی را به نمایش می‌گذارد. در شعر روایی «کتیبه» نیز ما شاهد چنین وضعیّتی هستیم. در پایان روایت که قهرمان و جماعت به زنجیر بسته، راه آزادی و آزادگی را نمی‌یابند و به پوچی کار خود پی می‌برند، به شب و ماه نگاه می‌کنند که درست همانند درونشان گرفته‌اند:

«نشستیم / و به مهتاب و شب روشن نگه کردیم / و شب شطّ علیلی بود» (اخوان ثالث، کتیبه،۱۳۸۹، ص۱۵).

این درست بر خلاف صحنهٔ قبلی است که هنوز قهرمان برای خواندن نوشتهٔ روی کتیبه اعزام نشده بود و آنها فکر می‌کردند که راه آزادی را یافته‌اند، شاد بودند و آسمان نیز پر مهتاب بود:

«و ما با لذّتی بیگانه این راز غبارآلود را مثل دعایی زیر لب/ تکرار می‌کردیم/ و شب شطّ جلیلی بود پر مهتاب»(همان، ص۱۳).

نتیجه گیری

با تحلیل عناصر داستان؛ یعنی پیرنگ، شخصیّت، زاویهٔ دید، فضا و صحنه می‌توان به این نتیجه دست یافت که شاعران در شعرهای روایی‌شان، تقریباً از تمامی عناصر داستانی بهره برده‌اند و همچنین تلاش کرده‌اند تا در قالب متن روایی، رویدادهای اجتماعی و زندگی و نیز اندیشه‌ها و تفکّرات خود را به نمایش بگذارند و این چنین خواننده را تحت تأثیر قرار دهند. شعرهای روایی بررسی شده، هم دارای پیرنگی ساده و هم پیچیده‌اند و رویدادهای شعرها، هم در داستان و هم در پیرنگ، بجز شعرهای روایی «درفش کاویان» و «خوان هشتم»، «آنگاه پس از تندر» و «مرد و مرکب»، بر اساس زمان گاهنامه‌ای تنظیم شده که در امتداد زمان، یکی پس از دیگری رخ داده‌اند. همچنین پیرنگ همهٔ شعرها دارای یک پی‌رفت است. شخصیّت‌های این شعرها، اغلب ایستا و تمثیلی (ـ اسطوره‌ای)اند. برخی از شاعران همچون اخوان‌ثالث، نیما، مصدق و امین‌پور بر ابعاد بیرونی و درونی شخصیّت‌ها تأکید داشته‌اند و بقیهٔ شاعران فقط به یک بعد شخصیّت توجّه نشان داده‌اند. شخصیّت‌ها علاوه بر توصیف مستقیم و غیرمستقیم، به شیوه‌ای ترکیبی و از طریق شرح اعمال و افکار و گفت‌وگوهایشان ارائه و معرفی شده‌اند و در مواردی اندک هم، راوی ـ شاعر از راه نفوذ به ذهن شخصیّت‌ها، اعمال و کشمکش‌های ذهنی آنها را به نمایش گذاشته است. فضای پیرامون شخصیّت‌ها، از طریق توصیف مستقیم راوی ـ شاعر و گفت‌وگوی اشخاص فرعی ساخته شده‌اند. این شعرها از زوایای مختلفی روایت شده‌اند و خود شاعر به عنوان دانای کل در شعر روایی حضور دارد. برخی شعرها از زاویهٔ دید اوّل شخص روایت می‌شوند و در برخی دیگر نیز به وسیلهٔ گفت‌وگوی اشخاص فرعی با شخصیّت اصلی، کار روایت انجام می‌شود. شعرها در فضای خشونت‌بار، ابهام آمیز، دلهره‌آور و خواب‌آلود و وهم‌آلود روایت شده‌اند و شاعران با استفاده از توصیف و واژه‌ها، صحنه‌های شعر روایی را به وجود آورده‌اند.

منابع و مآخذ:

الف)کتاب ها

۱. احمدی، بابک (۱۳۸۸)، ساختار و تأویل متن، چاپ یازدهم، تهران، نشر مرکز.

۲. اخوت، احمد (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، اصفهان، نشر فردا.

۳. اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، آگه.

٤. _____ (۱۳۸۷)، عناصر داستان، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران، نشر مرکز.

۵. اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۸۹)، از این اوستا، چاپ هیجدهم، تهران، انتشارات زمستان.

٦. _____ (۱۳۸٤)، آن‌گاه پس از تندر (منتخب هفت دفتر شعر)، چاپ سوم، تهران، انتشارات سخن.

۷. ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.

۸. امین‌پور، قیصر (۱۳۹۰)، مجموعهٔ کامل اشعار، چاپ هشتم، تهران، انتشارات مروارید.

۹. پراپ، ولادیمیر (۱۳۸٦)، ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.

۱۰. تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمهٔ محمّد نبوی، چاپ دوم، تهران، انتشارات آگه.

۱۱. حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۸)، گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، تهران، نشر ثالث.

۱۲. دست‌غیب، عبدالعلی(۱۳۷۳)، نگاهی به مهدی اخوان‌ثالث، تهران، انتشارات مروارید.

۱۳.سمیعی، احمد (۱۳۸۹)، نگارش و ویرایش، چاپ دهم، تهران، انتشارات سمت.

۱٤. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، راهنمای ادبیّات معاصر، چاپ دوم، تهران، نشر میترا.

۱۵. فورستر، ادواردمورگان (۱۳۸٤)، جنبه‌های رمان، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، چاپ پنجم، تهران، انتشارات نگاه.

۱٦. کاخی، مرتضی (۱۳۸۲)، صدای حیرت بیدار (گفت‌وگوهای اخوان‌ثالث)، چاپ دوم، تهران، انتشارات زمستان.

۱۷. کسرایی، سیاوش (۱۳۸٤)، از خونِ سیاوش، چاپ چهارم، تهران، انتشارات سخن.

۱۸. مختاری، محمد (۱۳۷۸)، انسان در شعر معاصر، چاپ دوم، تهران، انتشارات توس.

۱۹. مصدق، حمید (۱۳۷۷)، درفش کاویان، چاپ نهم، تهران، نشر زمستان.

۲۰. مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۹)، ارواح شهرزاد، تهران، نشر ققنوس.

۲۱. وات، ایان (۱۳۸٦)، «طلوع رمان»، نظریه‌های رمان، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، انتشارات نیلوفر.

۲۲. میرصادقی، جمال (۱۳۸۵)، عناصر داستان، چاپ چهارم، تهران، انتشارات سخن.

۲۳.یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۱)، چشمهٔ روشن، چاپ چهارم، تهران، انتشارات علمی.

۲٦. نیما یوشیج، (۱۳۷۵)، مجموعه اشعار نیمایوشیج، گردآوری و تدوین، سیروس طاهباز، چاپ چهارم، تهران، انتشارات نگاه.

۲۷. یونسی، ابراهیم (۱۳۸۸)، هنر داستان‌نویسی، چاپ دهم، تهران، انتشارات نگاه.

ب) مقالات

۱-. حسن‌پورآلاشتی، حسین و مراد اسماعیلی، (۱۳۸۸)، «تحلیل اسطوره‌ها در اشعار سیاوش کسرایی»، فصلنامهٔ ادب‌پژوهشی دانشگاه گیلان، سال سوم، شمارهٔ نهم، صص ۸۹ ـ ۱۰٦.

۲-. فروزنده، مسعود (۱۳۸۸)، «نقد و تحلیل عناصر داستان در گزیده‌ای از داستان‌های کودکان»، فصلنامهٔ ادب‌پژوهشی دانشگاه گیلان، سال سوم، شمارهٔ نهم، صص ۱۵۱ ـ ۱۷۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی