Practical Rhetoric and Rhetotical criticism Open Access

Spring & Summer (2025) 14 (1):

DOI: https://doi.org/۱۰۱۳۰٤۷۳/prl.۲۰۲٤,٦۳٦۹٦,۱۹٦۷

ORIGINAL ARTICLE

A Study of Narrative Components in Six Poems by Nosrat Rahmani Based on Gérard Genette's Perspective"

Alireza Mozaffari [1], Yasien Mahmoudzadeh[2].

1. Assistant Professor
2. Ph.D. Student

Correspondence:
Alireza Mozaffari
Email: a.mozaffari@urmia.ac.ir

Received: 11/Nov/2024
Accepted: 28/Jan/2025

ABSTRACT

Narratology is a branch of literary studies rooted in structuralism, and its primary function is to analyze structural elements. Gérard Genette, a French theorist, is one of the most prominent structuralist narratologists. He proposed a framework for analyzing narrative texts, making a significant contribution to the advancement of this field. His theories explore three main factors: grammatical time, mood, and voice. The objective of this article is to analyze the narrative components in six poems by "Nosrat Rahmani" based on Genette's perspective. The research method is descriptive-analytical. The results of the analysis of the poems showed that the order of the narrative in all the poems studied is linear; that is, there is no difference between the story and the narrative. The narrative pace in all poems, except for "Appointment in the Mud," which had a negative pace, has a positive pace. The frequency used in the narrative, except for the poem "Knife," which had a repetitive frequency with words and phrases repeated, is of the singular frequency type in other poems. In terms of mood, the least amount of distance is observed in all poems. The point of view in "The Prostitute" and "He Pulled the Trigger" is third-person and external, while in the other poems, "Appointment in the Mud," "Knife," "Mother," and "Letter," it is first-person and internal. The perspective in "The Prostitute" and "He Pulled the Trigger" is external focalization - heterogeneous representation, and in the other poems, "Appointment in the Mud," "Knife," "Mother," and "Letter," it is internal focalization - homogeneous representation. The voice and tone are also outside of the narrative in "The Prostitute" and "He Pulled the Trigger," but inside the narrative in the other poems.

KEYWORDS

Narrative, Structuralism, Gérard Genette, Narrative Poetry, Nosrat Rahmani

How to cite:
Mozaffari, Alireza; Mahmoodzadeh, Yasin (2025). A Study of Narrative Components in Six Poems by Nosrat Rahmani Based on Gérard Genette's Perspective, Quarterly Journal of Applied Rhetoric and Rhetorical Criticism, 14 (1), 1-14
.(DOI: ؟؟؟؟)

© 2025, by the author(s). Published by Payame Noor University, Tehran, Iran.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
https://؟؟؟؟؟؟.journals.pnu.ac.ir/

بلاغت کاربردی و نقد بلاغی

سال هشتم، شماره اول، پیاپی ۲۷، بهار و تابستان ۱۴۰۲

DOI: https://doi.org/10.30473/prl.2024.63696.1967

«مقاله پژوهشی»

بررسی مؤلّفه‌های روایت در شش شعر نصرت رحمانی بر اساس دیدگاه «ژرار ژنت»

علیرضا مظفری[۱]، یاسین محمود زاده[۲].

۱. استاد زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه ارومیه (نویسنده مسئول)

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه

نویسنده مسئول:
علیرضا مظفری
رایانامه: a.mozaffari@urmia.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۱۰

استناد به این مقاله:
مظفری، علیرضا؛ ، محمودزاده؛ ، یاسین (۱۴۰۴). بررسی مؤلّفه‌های روایت در شش شعر نصرت رحمانی بر اساس دیدگاه «ژرار ژنت»، دوفصلنامه علمی بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، ۱۴ (۱)، ۱-۱۴.
doi.org/10.30473/prl.2024.63696.1967

چکیده

روایت‌شناسی شاخه‌ای از مطالعات ادبی است که ریشه در ساختارگرایی دارد و کارکرد اصلی آن بررسی عناصر ساختاری است. «ژرار ژنت» نظریه‌پرداز فرانسوی یکی از روایت‌شناسان مطرح ساختارگرا است. وی طرحی را برای بررسی متون روایی پیشنهاد می‌کند و گام بلندی در راه اعتلای این علم برداشته‌است. او در نظریات خود به بررسی سه عامل زمان دستوری، وجه یا حال و هوا و لحن پرداخته است. هدف از نگارش این مقاله بررسی مؤلفه‌های روایت در شش شعر «نصرت رحمانی» بر اساس دیدگاه ژرار ژنت است. روش تحقیق به صورت توصیفی ـ تحلیلی است. نتایج حاصل از بررسی اشعار نشان داد که ترتیب روایت در همه‌ی اشعار مورد بررسی به صورت خطّی است؛ یعنی، بین داستان و روایت تفاوتی وجود ندارد. روایت داستان‌ها در همه‌ی اشعار به غیر از «میعاد در لجن» که شتابی منفی داشت، دارای شتاب مثبت است. بسامد مورد استفاده در روایت، به غیر از شعر «چاقو» که بسامد مکرّر داشت و واژگان و عباراتی در آن تکرار شده‌است، در دیگر اشعار بسامد مفرد(تک) محور است. به لحاظ وجه در تمامی اشعار کمترین فاصله مشاهده می‌شود. زاویه‌ی دید در «فاحشه و ماشه را چکاند» سوم شخص و بیرونی و در دیگر اشعار؛ «میعاد در لجن»، «چاقو»، «مادر و نامه» اوّل شخص و درونی است. دیدگاه در «فاحشه و ماشه را چکاند» کانون بیرونی ـ باز نمود ناهمگن و در سایر اشعار شامل «میعاد در لجن»، «چاقو»، «مادر و نامه» کانون درونی ـ بازنمود همگن است. صدا و لحن نیز در «فاحشه و ماشه را چکاند» خارج از روایت خود و در دیگر اشعار «میعاد در لجن»، «چاقو»، «مادر و نامه» داخل در روایت خود است.

واژه‌های کلیدی

روایت، ساختارگرایی، ژرار ژنت، شعر روایی، نصرت رحمانی.

حق انتشار این مستند، متعلق به نویسندگان آن است. ۱۴۰۲ ©. ناشر این مقاله، دانشگاه پیام نور است.

این مقاله تحت مجوز Creative Commons Attribution (CC BY 4.0) منتشر شده و استفاده از آن با ارجاع صحیح مجاز است.
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
https//prl.journals.pnu.ac.ir/

۱. مقدمه

نصرت رحمانی یکی از پیشگامان جنبش شعر عاشقانه‌ی «سوسیالیست» در دوره‌ی معاصر است. وی بیان و عواطف و احساسات انسانی را مهمتر از عواطف فردی و شخصی می‌داند و توانسته است از فن روایت که یک تکنیک زیبایی‌شناسانه است استفاده کند. بنای تصویرگری او مبتنی بر «توصیف شاعرانه محیط شهری» و استفاده از «تکنیک روایت» است. وی از جمله شاعران معدودی است که شعرش از ابتدا تا انتها کانون کاراکتری دارد. رحمانی فضای آثارش را به طور مستقیم در اختیار حوادث می‌نهد. شخصیت‌های روایت‌های وی در بسیاری از اشعار به سرعت و توأم با شتاب نقش خود را ایفا کرده و از محیط داستان خارج می‌شوند. مسئلهٔ پژوهش حاضر بررسی و تحلیل ساختار «روایت» در شش شعر مشهور نصرت رحمانی است. در این پژوهش تلاش شده است تا بر اساس دیدگاه «ژرار ژنت» به بررسی مؤلفه‌های روایی در اشعار رحمانی پرداخته شود. بر این اساس، سؤالاتی که این پژوهش به دنبال پاسخ‌گویی به آن‌هاست عبارتند از: نوع روایت در اشعار منتخب نصرت رحمانی چگونه است؟ روایت‌های او با توجه به مؤلفه‌های زمان، وجه و صدا دارای چه ویژگی‌هایی هستند؟ و نصرت رحمانی در سرایش اشعارش از چه ظرفیت‌های روایی بهره برده است؟ به نظر می‌رسد روایت در اشعار او اغلب به صورت «اول شخص» و با «فاصله» کم است. همچنین، از آنجایی که اشعار رحمانی بیشتر دارای یک «کانون شخصیت» هستند، احتمالاً «ترتیب» در آن‌ها خطی و «تداوم» به صورت تکرار یک حس یا وضعیت درونی است. در نهایت، نصرت رحمانی از تکنیک‌هایی چون «بسامد» برای تأکید بر مفاهیم کلیدی و از «لحن و صدا» برای انتقال حس نزدیک‌تر به مخاطب استفاده کرده است. این پژوهش در نهایت به بررسی و دسته‌بندی انواع روایت، تحلیل مؤلفه‌های روایی و شناسایی ظرفیت‌های روایی منحصر به فرد در آثار او خواهد پرداخت.

۲. پیشینه‌ی تحقیق

در خصوص موضوع این مقاله پژوهشی مستقیم و مرتبطی صورت نگرفته است. امّا در باب شعر نصرت رحمانی مقالات زیر به زیور طبع آراسته شده است:

مستعلی پارسا و امیدعلی(۱۳۹۰) مقاله‌ای با عنوان «نگاهی سبک شناسانه به اشعار نصرت رحمانی» نگاشته‌اند. در این مقاله اشعار این شاعر در سه سطح لغوی و واژگانی، فکری و ادبی مورد بررسی قرار گرفته است.

سروری نجمه(۱۳۹۳)، «هنجارگریزی نوشتاری در اشعار نصرت رحمانی» را بررسی کرده است. به زعم نویسنده، نصرت رحمانی یکی از شاعرانی است که در اشعار خود به شکل مناسب، به نوشتار و پیوند آن با معنا و عاطفه‌ی شعر توجه داشته‌است. شکستن سطرهای شعر، تکرار واژگان و نوشتن پلکانی سطرهای شعر، استفاده از شکل تصویری اعداد، جدانویسی حروف واژه‌ها و استفاده از علامت نگارشی مکث و ...، مهم‌ترین شیوه‌هایی هستند که شاعر از آن ها سود برده است تا تصاویر، صداها، شکل طبیعی گفتار و کنش، وقفه‌ها و امتداهای زمانی، حالت تامل و تفکّر و کتمان واژه، و سطر یا بندی از شعر را به خواننده القا کند.

رجبی، (۱۳۹۱) در مقاله‌ای تطبیقی با عنوان «شورش در شعر امل دنقل و نصرت رحمانی»، شعر این دو شاعر را با هم مقایسه کرده است. محقق در این پژوهش بر آن بوده تا ضمن ارائه‌ی نمایی کلّی از پدیده‌ی شورش در شعر این دو شاعر، به مصادیق برجسته‌ی این محدودیّت‌ها از قبیل خود، اجتماع، زمان و دنیای جدید بپردازد.

شیری، محمدی و نظری (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای «رمانتیسم سیاه» را در سروده‌های نصرت رحمانی بررسی کرده‌اند. در این مقاله سعی شده است برخی از عوامل پیدایش این گونه‌ی ادبی و بازتاب آن در شعر «نصرت رحمانی» به عنوان شاعر شعر سیاه در مداقّه‌ی نقد و نظر آید.

صفایی و احمدی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «مقایسه‌ی شعر سیاه فروغ فرخزاد و نصرت رحمانی» ضمن بیان مبانی فکری شعر سیاه در غرب و بیان مناسبت‌های آن با مکتب‌هایی همچون مکتب «باروک»، «رمان گوتیک»، «گروتسک»، «ابسوردیته» و ... عناصر زیرساختی شعر سیاه را در شعر معاصر فارسی، که عمدتاً شامل برخی از نظریات فلسفی و نیز اوضاع اجتماعی و تاریخ سیاسی درهم تنیده شده است، گذرا تبیین کنند و جلوه‌های گوناگون این نوع شعر را در آثار فروغ فرخزاد و نصرت رحمانی نشان دهند.

زهرازاده و فولادی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تحوّل اندیشه‌ی نصرت رحمانی از رمانتیک فردگرا به رمانتیک جامعه گرا» با تکیه بر اشعار رحمانی به بررسی تحوّل اندیشه‌ی او از حوزه‌ی رمانتیک فردگرا به رمانتیک جامعه گرا پرداخته‌اند.

با وجود مقالات ارزشمندی که درباره‌ی شعر نصرت رحمانی منتشر شده است، هیچ پژوهش مستقلی تاکنون به صورت تخصصی و نظام‌مند به بررسی «ساختار روایی» در اشعار او، به‌ویژه با استفاده از چارچوب نظری «ژرار ژنت»، نپرداخته است. پژوهش‌های پیشین عمدتاً بر سبک‌شناسی، هنجارگریزی‌های

نوشتاری یا بررسی مکاتب ادبی متمرکز بوده‌اند و به مؤلفه‌های روایی مانند «ترتیب»، «تداوم»، «بسامد»، «فاصله» و «دیدگاه» توجهی نداشته‌اند. بنابراین، مزیت اصلی این مقاله، پر کردن خلأ موجود در پژوهش‌های پیشین و ارائه یک تحلیل بنیادین و ساختارگرا از شعر رحمانی است که به درک عمیق‌تری از جایگاه او در شعر معاصر کمک خواهد کرد.

۳. مبانی نظری

«روایت» از دیرباز در زندگی بشر جایگاهی خاص و پیشینه‌ای دراز داشته‌است. پژوهشگران و نظریه‌پردازان از زمان ارسطو تا کنون، روایت را بنیادی‌ترین اصل متون نمایشی و داستانی دانسته‌اند و با توجه به اهمیّت روایت، امروزه علم «روایت‌شناسی» هم اهمیّت یافته است، بنابراین انسان برای درک متون ادبی به روایت و شناخت آن نیازمند است. روایت در مراحل ابتدایی بیشتر به شکل شفاهی کاربرد داشته‌است؛ امّا رفته‌رفته روایت شفاهی جای خود را به روایت مکتوب داد؛ به‌تدریج، رو به تکامل نهاد و تبدیل به یک فن شد. این فن در قرون اخیر، توجّه نظریه‌پردازان را به خود جلب کرده‌است و سبب شده‌است تا نظریات مختلفی از سوی آنان درباره‌ی این فن ارائه گردد. روایت‌شناسی زاییدهٔ این تلاش‌هاست. این علم نسبتاً نوپا به بررسی اجزای ساختار روایت مانند: راوی، زمان، زاویه‌ی دید و ... می‌پردازد. (اخوت، ۱۳۷۱: ۲) وقتی متنی نوشته می‌شود برای ارائه پیامدهای ویژه، باید در بیان زبانی داستان گزینش‌هایی فنی صورت گیرد؛ بنابراین روایت، فاصله‌گیری و تمام تأثیرات و جلوه‌های دیگر را به خدمت می‌گیرد تا وجه روایی ویژه‌ای خلق کند که بر نظم اطلاعات روایی عرضه‌شده به خواننده حاکم است. بنا به نظر «ژنت» هر متنی که نشانه‌هایی از نقل و بازگویی را نشان دهد می‌تواند برای درک روش دقیق سازمان‌یابی روایت مورد بررسی قرار گیرد.

روایت مجموعه‌ی متنوّع عظیمی از گونه‌هاست که خود به موضوعات مختلفی تقسیم می‌شود. روایت در اسطوره، افسانه، قصّه، حماسه، نقّاشی، سینما و غیره حضور دارد» (بارت، ۱۳۹۲: ۹). می‌توان روایت را یک محصول ملموس دانست (متن موجود در دستان مخاطب) که از یک تولیدکننده، در زمان و مکان مشخّص صادرشده است که می‌توان از وجود آن مطمئن شد، امّا آیا همان‌طور که می‌توان از وجود اثر و مؤلف آن مطمئن شد، می‌توان از وجود شخصیّت‌ها و زمان و مکان یک روایت نیز مطمئن شد. (ژنت، ۱۳۹۲: ۱۷۴). اغلب منتقدان به اهمیت روایت در آثار ادبی اذعان دارند و «پژوهشگران و نظریه‌پردازان از زمان ارسطو تاکنون روایت را بنیادی‌ترین اصل متون نمایشی و داستانی دانسته‌اند». هر روایتی یک آغاز و یک پایان دارد و همین واقعیت است که آن را به‌طور هم‌زمان از بقیه‌ی جهان جدا می‌کند و در تقابل با جهان واقعی قرار می‌دهد. (وبستر، ۱۳۸۲: ۷۹)

مایکل تولان برای روایت ویژگی‌هایی برمی‌شمرد که در تعریف این واژه مؤثّرند:

۱. درجه‌ای از جعل و تصنّع در روایات دیده می‌شود که معمولاً در گفت‌وگوهای معمولی وجود ندارد. ۲. روایات تااندازه‌ای از پیش‌ساخته‌اند و وقایع در داستان‌های مختلف و البته با دگرگونی‌هایی، بارها و بارها تکرار می‌شوند. ۳. روایات نوعی خط سیر دارند و انتظار می‌رود که به جایی ختم شوند و به قول ارسطو باید آغاز، میانه و پایانی داشته باشند. ۴. روایات مثل هر ارتباط زبانی دیگر به گوینده و مخاطب نیاز دارند. ۵. مختصّه‌ی جابه‌جایی، در روایات دیده می‌شود؛ یعنی ارجاع به اشیا یا وقایعی که ازنظر مکانی و زمانی از گوینده و مخاطب دورند. (مکوئیلان، ۱۳۸۴: ۱۳۶)

با توجه به این که مقاله‌ی حاضر به بررسی مؤلفه‌های روایت از دیدگاه «ژرار ژنت»، در اشعار نصرت رحمانی می‌پردازد. «ژنت» بین سه سطح از روایت؛ یعنی «داستان»، «روایت» و «روایت‌گری»، تمایز نهاده است. او معتقد بود که داستان محتوای قصّه‌ای است، به ترتیبی که رویدادها برای شخصیّت اتفاق می‌افتاده‌است، ترتیبی که اغلب با آن چه در روایت ارائه می‌شود، متفاوت است. منظور از «روایت»، همان کلمات روی کاغذ، گفتمان یا خود متن است که خواننده از طریق آن هم داستان و هم روایت را می‌سازد. روایت محصول روایت کردن راوی است.» (تایسن، ۱۳۹۲: ۱۳۷۰) و «روایت گری» نیز، داستان‌گویی برای مخاطبان و در واقع ایجاد «روایت» است. «ژنت»، توجه خود را بر روایت متمرکز می‌کند، هر چند که هر سه سطح با هم تعامل دارند. او بر این باور است که «داستان»، «روایت» و «روایت گری»، از طریق سه مؤلّفه‌ی «زمان دستوری»، «وجه» و «صدا» با یکدیگر در ارتباطند.

«زمان دستوری»، شامل ترتیب رویدادها در روایت ازنظر زمانی است. این آرایش، مفاهیم «ترتیب»، «تداوم» و «بسامد» را در برمی‌گیرد (همان: ۳۷۱)

۳-۱. نظم یا ترتیب

منظور از نظم، «ترتیب زمانی رخدادهای داستان نسبت به ارائه همین رخدادها در گفتمان روایی است». (لوته، ۱۳۸۶: ۷۲) الگوی پیچیده و هنرمندانه‌ی پیرنگ، از طریق برجسته کردن تمهیدات

هنری شکل می‌گیرد که باعث آشنایی‌زدایی قصّه و تحریف آن می‌شود. تکنیک‌های زیادی برای فرم‌زدایی قصّه وجود دارند (همچون به‌هم‌ریختگی توالی زمانی رویدادها، گسست‌ها، به تأخیر انداختن جریان اطّلاعات یا انتقال مکرّر یک نوع اطّلاعات) که هر بار منظری متفاوت را در بردارند. (استم، بورگواین و فیلترمن، ۱۳۷۷: ۱۲۱) این خارج از زمان بودن، می‌تواند به دو صورت تبلور یابد: گذشته‌نگر و آینده‌نگر.

گذشته‌نگر؛ یعنی، رویدادی که در داستان زودتر اتفاق می‌افتد، اما در متن دیرتر بیان می‌گردد که خود بر دو نوع است: درونی و بیرونی. فلاش‌بک در روایت قطع تسلسل زمانی حوادث و بازگشت از لحظه‌ی کنونی به برخی حوادث که درگذشته اتفاق افتاده است، می‌باشد. این شکل از روایت به قول ژنت به‌واسطه‌ی تناقضی بنیادی شکل می‌گیرد. از یک‌سو روایت گذشته‌نگر ازنظر زمانی به داستانی که بازگو می‌کند مرتبط است و از سوی دیگر دارای ذاتی غیر زمانی است، چراکه هیچ حسّی از گذر زمان به خواننده نمی‌دهد. (لوته، ۱۳۸۶: ۷۲) ازین روی گذشته‌نگر به دو دسته بیرون داستانی و درون داستانی تقسیم می‌گردد.

آینده‌نگر؛ یعنی، جایی که گفتمان به جلو به‌سوی رویدادهای مابعد رویدادهای میانی می‌جهد. این رویدادهای میانی، خود، باید در چند نقطه‌ی بعدی بازگو شوند؛ چون در غیر این صورت، این جهش فقط یک حذف به قرینه را تشکیل خواهد داد. رفتن به آینده را فقط از طریق عطف به گذشته می‌توان شناخت. (چتمن، ۱۳۹۰ :۷۳) آینده‌نگرها همچون گذشته‌نگرها می‌توانند دوره‌ای ورای پایان اولین روایت را در برگیرند (بیرونی) یا دوره‌ای مقدّم بر اوّلین روایت یا مؤخّر بر نقطه‌ای که نقل اوّلین روایت در آن آغازشده (درونی) یا ترکیبی از بیرونی و درونی (مرکب). (ریمون کنان،۱۳۸۷ :۶۹) آینده‌نگر از گذشته‌نگر نادرتر است و اغلب در روایت اوّل‌شخص دیده می‌شود.

۲-۳. تداوم

ژنت بر اساس نظریه روایت‌شناختی، به این امر مهم می‌پردازد که برای اجتناب از پیامدهای فاجعه‌آمیز ـ مثل اینکه فیلمی داشته باشیم به بلندای تمام‌روز ـ روایت، باید به رویدادها سرعت بدهد. تداوم یا دیرش برابر رویداد و روایت ممکن است گاه‌گاه، تأثیرات غیرمنتظره و جذابی داشته باشد.(شیروانی شاعنایتی،۱۳۹۴ :۳۷) تداوم رابطه‌ی میان مدّت زمانی است که رخدادی معیّن در طول آن زمان در داستان اتفاق می‌افتد و تعداد صفحاتی از متن روایی که به نقل آن رخداد اختصاص دارد. (تایسن،۱۳۹۲ : ۳۷۲) تداوم، به‌عنوان تعیین‌کننده‌ی میزان کندی و یا تندی سرعت روایت، نشان می‌دهد که کدام رخداد داستان را می‌توان گسترش داد یا حذف کرد. در مقوله تداوم، رابطه میان زمان اختصاص‌یافته به رویدادها در داستان با صفحات اختصاص داده‌شده به توصیف این رویدادها، مشخّص می‌شود. (ژنت، ۱۳۹۲: ۱۲۴) ژنت سرعت ثابت را معیار فرضی اندازه‌گیری مقادیر گذشت زمان حوادث سطح داستان در سطح متن پیشنهاد می‌کند. منظور از سرعت ثابت این است که نسبت میان اینکه داستان چه مدّت به درازا می‌کشد؟ طول متن چقدر است؟ ثابت و بدون تغییر می‌ماند؟ بر اساس همین معیار، سرعت قرائت متن، افزایش یا کاهش می‌یابد. سرعت حداکثر، حذف و سرعت حداقل درنگ توصیفی نام دارد. میان این دو بی‌نهایت هم فاصله و صحنه نمایشی قرار می‌گیرد. (حری، ۱۳۸۸: ۱۳۱) پاسخ به این پرسش که متن روایی چه مدّت طول می‌کشد، واقعاً غیرممکن است؛ زیرا در اینجا تنها میزان و معیار، زمان خواندن است که آن هم از خواننده‌ای به خواننده‌ای دیگر متفاوت است. به‌این‌ترتیب در خصوص رابطه میان زمان داستان و حجم متن اختصاص‌یافته به آن، تداوم به انواع مختلفی تقسیم می‌گردد:

۱. درنگ توصیفی

رویدادها همراه با توصیف و تفسیر روایت می‌شوند. (درودگریان، کوپا و اکبرپور، ۱۳۹۱: ۱۲) درباره‌ی اهمیّت و نقش توصیف در عمل روایی ژرار ژنت معتقد است که متن روایی بدون وصف به وجود نمی‌آید و پابرجا نمی‌ماند. ازنظر وی وصف بیشترین همراهی و حضور را در متن روایی دارد، زیرا برای ما راحت‌تر است بدون حکایت کردن وصف کنیم تا اینکه حکایت کنیم بدون وصف کردن. (ژنت،۱۳۹۲ :۱۳۸)

۲. حذف

حالتی است که در آن زمان داستانی هیچ قرینه‌ای در زمان سخن نداشته باشد و این یعنی کنار گذاشتن یک دوره‌ی زمانی یا حذف. (تودوروف، ۱۳۹۲: ۶۰) در حذف، میان زمان روایت و زمان داستان رابطه‌ی معکوس برقرار می‌شود. در حذف، زمان در داستان می‌گذرد، درحالی‌که در روایت زمان سپری نمی‌گردد. این مقوله نویسنده را مجاز می‌کند رویدادهای کم‌اهمیّت را کنار گذارد، رخدادهای علّت و معلولی را فشرده کند و گستره‌ی وسیع داستان را با اسلوبی موجز بیان کند. (اردلانی، ۱۳۸۷: ۱۹) در حذف سرعت زمان روایت در بالاترین مقدار خود قرار دارد و به عبارتی، داستان شتاب مثبت می‌گیرد. «حذف دو نوع است: حذف صریح و حذف تلویحی. در حذف صریح مشخص می‌شود که چه مقدار از داستان حذف شده است. در حذف تلویحی، هیچ اشاره‌ی روشنی به تغییر یا تبدیل در زمان داستان نمی‌شود». (حری، ۱۳۸۹ :۱۳۱)

۳-۳. بسامد

بسامد عبارت است از تعداد دفعاتی که واقعه‌ای در داستان اتفاق می‌افتد. در مقایسه با تعداد دفعاتی که آن واقعه در متن بیان می‌شود. «ژنت» بسامد را از موارد مهم روایت شناختی خود می‌داند و می‌پرسد که آیا حادثه‌ای که یک‌بار اتفاق افتاده فقط یک‌بار روایت‌شده است؟ یا یک‌بار اتفاق افتاده اما چند بار ذکرشده است؛ چند بار اتفاق افتاده و چند بار ذکرشده است یا چند بار اتفاق افتاده و فقط یک‌بار ذکرشده است. (شیروانی شاعنایتی، ۱۳۹۴ :۳۹– ۳۸) او بسامد را به یکی از سه شکل زیر معرفی می‌کند:

بسامد مفرد یا تک‌محور: یک‌بار گفتن آنچه یک‌بار در داستان اتفاق افتاده است. در آن یک سخن واحد رخداد واحدی را بازنمایی می‌کند. متداول‌ترین نوع بسامد است. بسامد مکرّر: یعنی چندین بار نقل کردن آنچه یک‌بار اتفاق افتاده است. در آن یک سخن واحد چندین رخداد مشابه را بازنمایی می‌کند. بسامد بازگو یا چندمحور: نقل یک‌باره آنچه n بار اتفاق افتاده است. در آن چندین سخن یک رخداد واحد را بازنمایی می‌کند. بسامد بازگو عکس بسامد مکرر است. نقش و کارکرد این نوع بسامد عبارت است از خلاصه کردن و حذف رویدادهای داستانی فرعی و بی‌اهمیت. بسامد بازگو، همانند ارائه‌ی خلاصه، مدّت‌زمان روایت را با شتاب بیان می‌کند. (بامشکی، ۱۳۹۱: ۴۱۴)

۴-۳. وجه یا حالت

پدیده‌ی وجه به میزان حضور وقایعی که در متن آمده‌اند مربوط می‌شود. وجه و حالت، فضای روایت است که از طریق فاصله و دیدگاه خلق می‌شود. فاصله هنگامی پدید می‌آید که راوی داستان یکی از شخصیت‌های روایت است و منظور از دیدگاه، زاویه‌ی دید با چشمانی است که ما از منظر آن هر بخش معینی از روایت را می‌بینیم. (شیروانی شاعنایتی،۱۳۹۴ :۴۲) وجه یا حالت به‌طور خلاصه یعنی چه کسی می‌بیند. بدین ترتیب دو حالت به وجود می‌آید: ۱. وجوه انتخاب و محدودیّت سازی که ژنت آن را کانون‌شدگی می‌نامد که یکی از عناصر وحدت‌بخش و کلیدی در روایت است. (کوری، ۱۳۹۱: ۱۵۰) وی کانون‌شدگی را فقط جایگزینی برای نظرگاه می‌شمارد؛ جایگزینی که از دلالت صریح بصری خالی است. (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۰). ۲. وجوه بازنمایی کنش و سخن و اندیشه که به سخن غیرمستقیم آزاد ختم می‌شود.

«ژنت» در جدول پیشنهادی خود از دو اصطلاح «بازنمود همگن» و «بازنمود ناهمگن» نیز استفاده کرده است. از این منظر، او شش حالت از تیپ‌های روایتی را این‌گونه تحلیل می‌کند:

۱– کانون صفر ـ بازنمود ناهمگن: راوی همانند دانای کل عمل می‌کند، اما با درون داستان یا شخصیت‌های داستان ناهمگن و به عبارتی ناهمسان است؛ یعنی راوی جزء شخصیت‌های داستانی نیست.

۲– کانون صفر ـ بازنمود همگن: در این نوع نیز، راوی همانند دانای کل عمل کرده، با شخصیّت‌های داستان همگن است؛ یعنی، جزء شخصیت‌های داستان است.

۳– کانون درونی ـ بازنمود ناهمگن: در این حالت، ماجراها از درون داستان بیان می‌شود، اما راوی داستان با شخصیت‌های داستان ناهمگن است؛ یعنی، راوی جزء شخصیت‌های داستانی نیست.

۴– کانون درونی ـ بازنمود همگن: در این حالت ماجراها از درون داستان پرداخته می‌شود و راوی در داستان نقش دارد و با شخصیت‌های داستان همگن است؛ یعنی، جزء شخصیت‌های داستان است.

۵– کانون بیرونی ـ باز نمود ناهمگن: در این حالت، راوی مثل دانای کل عمل نمی‌کند و کاملاً بی‌طرفانه و بدون دخالت داستان را بیان می‌کند؛ امّا جزء شخصیت‌های داستان نیست.

۶– کانون بیرونی ـ بازنمود همگن: در این حالت، راوی همانند ناظر بی‌طرف، داستان را بیان می‌کند، اما جزء شخصیت داستان است و با درون داستان و شخصیت‌های آن همگن است. (ژنت، به نقل از فلکی، ۱۳۸۲: ۷۳–۷۵)

۵-۳. صدا

زبان هر شخص قسمتی از شخصیت و هویّت اوست و شاید نخستین مشخّص‌کننده‌ای است که هر آدمی از آدم‌های داستان دارد. (براهنی، ۱۳۸۱: ۳۲۴) «ژنت راوی و عمل روایت را زیر مقوله‌ی آوا بررسی می‌کند. منظور از صدا، صدای راوی است. ممکن است صدایی که ما می‌شنویم (صدای راوی) با چشمانی که از منظر آن می‌نگریم (دیدگاه) یکی نباشد. صدا در تعیین موضع راوی نسبت به داستان و اعتبار وی به ما کمک می‌کند» (تایسن،۱۳۹۲ : ۲۷۳) «مقوله‌ی لحن، زمان بازگویی وقایع توسط راوی را نیز در بردارد؛ بدین ترتیب که راوی ممکن است وقایع را قبل از وقوع آن‌ها در روایت بازگو کند»(ایگلتون،۱۳۸۰ :۱۶۴). صدا و لحن به این می‌پردازند که چه نوع راوی و شنونده‌ای موردنظر هستند و این یعنی روایت شنوها هم به‌اندازه‌ی راویان روایت داستانی اهمیت دارند.

ازجمله مباحثی که در مقوله‌ی لحن به آن پرداخته می‌شود، جایگاهی است که راوی برای ارائه‌ی روایت خود به مخاطب برمی‌گزیند. «ازنظر ژنت سطوح داستان از یکدیگر جدا نیستند و در موقعیت و عملکرد با یکدیگر ارتباط دارند. روایان فرا داستانی یا میان داستانی هر دو می‌توانند در داستانی که روایت می‌کنند هم غایب و هم حاضر باشند»(ریمون کنان، ۱۳۸۷ :۱۳۰) ژنت با توجه به اینکه موقعیت راوی نسبت به رخدادهای روایت‌شده چگونه باشد، روایت را به دو نوع: درون داستانی و برون داستانی تقسیم می‌کند.

روایت درون داستانی: در روایت درون داستانی همه‌چیز بر اساس دانسته‌ها و دریافت‌های یک یا چند شخصیت روایت می‌شود. از این منظر راوی به‌عنوان یکی از اشخاص داستان، درون رویدادها قرار دارد و داستان را از زاویه‌ی دید اوّل‌شخص یا دوم‌شخص بیان می‌کند. راوی برون داستانی: راوی در این دیدگاه فردی است بیرون از ماجرای داستان که افکار و اعمال و ویژگی‌های شخصیّت‌ها را از بیرون داستان تشریح می‌کند؛ درواقع نویسنده، راوی داستان است که روایت را به‌صورت دوم‌شخص بیان می‌کند. (کالر، ۱۳۸۵ :۱۱۶)

۴. بحث و بررسی

۴-۱. متن اول: شعر فاحشه

داستان شعر «فاحشه» از ۵ خرده روایت تشکیل‌شده که طی آن راوی به برش یک‌شب از زندگی روسپی زشتی می‌پردازد. در بند ششم با نتیجه‌گیری علّت تکرار هر شبه‌ی این برش از روزمرگی‌ای او به پایان می‌رسد.

آنچه در ساختار افقی این شعر خودنمایی می‌کند، تصویرسازی و استفاده از واژگانی است که به‌صورت گزاره‌های تک گویه، فضای سیاه حاکم بر شعر را بازمی‌تاباند و درعین‌حال کمک می‌کند که ذهن مخاطب در گیرودار این تصویرسازی‌ها به سمت علّت تنهایی و عدم استقبال از فاحشه‌ی مورد روایت سوق پیدا کند. استفاده از واژگان و ترکیباتی چون: شاخه‌ی انجیر کهن، خنده‌ی جغد، گریه‌ی جوی ، کوچه‌ی متروک، گاراژ خراب و حتی ریزبینانه‌تر از آن جرز کج گاراژ خراب، کاجی کهنه در وادی تار، پل مخروبه ،... همه و همه به فضاسازی روایی کار در جهت پیشبرد روایت کمک به سزایی می‌کند و از دیگر سو، با اینکه مؤلفه‌هایی چون کاج کهنه و گلدسته‌ی کهن، نمادهای راستین و شهوانی مردانه در این سروده هستند، اما ناچیزی آن‌ها در قیاس با نمادهای شهوانی زنانه، به حس تنهایی و ناکامی زنِ روایت‌شده می‌افزاید. این فضا از طریق ترکیباتی همچون جرز کج گاراژ خراب، پل مخروبه، لب‌های قفل، جوی خموش، کوچه‌ی متروک و درخت انگور، پررنگ‌تر می‌شود.

۴-۱-۱. ترتیب

روایت این اثر، خطی است و میان داستان و روایت، تفاوتی دیده نمی‌شود. در ابتدای اثر، روایت‌گر با پیش‌درآمدی که می‌تواند براعت استهلال برای آغاز داستان باشد، شروع می‌کند و سپس به توصیف زنی می‌پردازد که زمان درازی است به دیواری تکیه زده، شاید...

باد می‌پیچد در شاخهٔ انجیر کهن/ جغد می‌خندد از خانهٔ همسایهٔ دور/ ماه می‌تابد بر چینهٔ دیوار بلند/ جوی می‌گرید در زیر درخت انگور/ دیرگاهی‌ست که هر شب لب آن جوی خموش/ تکیه داده است به جرز کج گاراژ خراب؛/ بر سر کوچهٔ متروک، بزک کرده زنی،/ ز انتظار عبثی گشته ز حسرت بی‌تاب!/ چشم‌ها دوخته بر راه، به امید کسی./ ایستاده‌است، در آن کوچه، کنار دیوار/ لیک جز حق‌حق یک مرغ ز کاجی کهنه/ همزبانی دگرش نیست در این وادیِ تار./ با خود اندیشه کند، «گر گذرد رهگذری/ چین به ابرو فکنم، خنده‌کنم، ناز کنم/ یا به‌پایش افتم، ناله‌کشان، گریه‌کنان،/ تا سر گفتگوی خویش، بر او باز کنم!» صبح می‌آید و یک کفتر چاهی چون دود،/ می‌پرد از لب گلدستهٔ مسجد به‌شتاب/ عابری می‌گذرد، کوله‌به‌دوش از سر کوی/ روسپی رفته به زیر پل مخروبه به خواب!/ چشم‌ها دوخته‌ام بر ره و لب‌هایم قفل/ منم آن فاحشهٔ زشت که در پهنهٔ زیست/ غازه بر صورت خود می‌کشم و خون در دل/ آه آن‌کس که به یک‌لحظه مرا خواهد- نیست!

حال اگر به ساختار عمودی نگاهی بیندازیم، می‌بینیم که در ساختار عمودی هم مؤلّف با زیرکی و زبردستی خاصّی حرکت روایت را به سمت امیدی عبث و بیهوده در روسپی سوق می‌دهد. از سوی دیگر با شکل دادن و اجرای آن، مخاطب را به شکست این امید عبث رهنمون می‌سازد. در بند اوّل هوهوی باد در درخت انجیر به صدای جغدی در دور و ناله‌ی جوی، پیوند می‌خورد که فضایی از وهم را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. در بند بعد وارد فضایی بسته‌تر می‌گردد و با ورود به محدوده‌ی بسته‌ی روسپی، وضعیت و موقعیت را برای مخاطب به تصویر می‌کشد که فضای پریشان و درعین‌حال خالی از آمدوشدی است که

عبارت است از گوشه‌ای بی‌صدا، کنار گاراژی خرابه و قدیمی. علّت این‌که کوچه‌ی متروک را برای مورد روایت در نظر می‌گیرد، مخاطب را به باور تزلزل و عدم خودباوری روسپی می‌رساند.

در بند سوم به روایت جزئی‌تر از روسپی می‌پردازد و وارد شیوه‌ی نگرش و حالات او می‌شود که در حال سرخوردگی است و در تنهایی خود با صدای حق‌حق مرغی که بر کاج کهنه می‌خواند، گویا می‌خواهد نیایش‌های روسپی را در دعایی وردگونه به مخاطب القا کند، یا این‌که کسی به سراغ او بیاید.

دربند چهارم، به برشی از ذهن روسپی دست می‌زند تا باور به نیایش‌های بند سوم را در ذهن مخاطب باورپذیر نماید و با ادلّه اثبات نماید: «گر گذرد رهگذری.... » اما شاعر در همین‌جا زمان را به پایان می‌رساند و با دمیدن صبح و پریدن کبوتری گویی این موقعیت نیز از کف رفته‌است. شاهد عبور عابری هستیم که بی‌تفاوت به روسپی خفته زیر پل راهش را می‌سپارد. و در بند ششم باز به برشی می‌رسیم از تکرار روسپی که می‌داند چرا این قصّه باید همچنان در آن متروکه به تکرار هر شبه بدل گردد.

۲-۱-۴. تداوم: نسبت بین زمان متن و حجم اختصاص داده شده به آن دارای تداوم و شتابی مثبت است. در این شتاب نهایت به حذف ختم می‌شود و شاعر در آخر فقط به نقلی اشاره‌وار از شعر بسنده می‌کند.

در این شعر، مفهوم تداوم از طریق تکرار یک واقعه یا حس در طول زمان نمایان می‌شود. این ویژگی به‌ویژه در بخش‌هایی مانند «تکرار شبانه»، «چرخه شب و روز» و «هم‌خوانی با طبیعت» به چشم می‌خورد. شاعر با عباراتی نظیر «دیرگاهی‌ست که هر شب...» به تکرار منظم یک رویداد اشاره دارد؛ زن روسپی هر شب در مکانی مشخص، کنار جوی و دیوار گاراژ خراب، به انتظار می‌نشیند. این تکرار، تداوم حس انتظار و تنهایی او را برجسته می‌سازد. در ادامه، چرخه‌ی شب و روز نیز به شکل تکرارشونده‌ای ترسیم شده است: شب با حضور ماه، جغد و انتظار آغاز می‌شود و به صبحی می‌رسد که با پرواز کبوتر چاهی و خواب زن زیر پل مخروبه همراه است. این تصویر، استمرار ناکامی و بی‌پناهی شخصیت اصلی را تداعی می‌کند. در نهایت، عناصر طبیعی چون باد، ماه، جوی و جغد نیز در هماهنگی با این تداوم ظاهر می‌شوند؛ افعال مضارعی مانند «می‌پیچد»، «می‌تابد»، «می‌گرید» و «می‌خندد» نشان‌دهنده‌ی کنش‌هایی هستند که به‌صورت پیوسته در حال تکرارند و با حس پایدار انتظار زن در هم تنیده‌اند.

۳-۱-۴.بسامد: بسامد این روایت، بسامد مفرد یا تک‌محور است. این نوع بسامد متداول‌ترین نوع بسامد است و هیچ گونه تکرار واژگانی در آن نیست. در این شعر، بسامد واژه‌ها و مفاهیم خاص نقشی کلیدی در شکل‌گیری فضای احساسی و انتقال مضمون اثر ایفا می‌کند. یکی از مهم‌ترین این موارد، «بسامد مفاهیم انتظار و تنهایی» است. واژه‌ها و عباراتی چون «تکیه داده است»، «چشم‌ها دوخته بر راه»، «انتظار عبث» و «تنهایی» بارها در متن تکرار می‌شوند. این تکرار نه‌تنها حس انتظار بی‌پایان شخصیت زن را به مخاطب القا می‌کند، بلکه نشان می‌دهد که این حالت، یک تجربه زودگذر یا لحظه‌ای نیست، بلکه به‌عنوان وضعیتی دائمی و جدایی‌ناپذیر از زندگی او مطرح است. در کنار آن، «بسامد نمادهای ناکامی و ویرانی» نیز بسیار قابل‌توجه است. عناصری چون «جرز کج گاراژ خراب»، «پل مخروبه»، «کوچه متروک»، «جوی خموش» و «لب‌های قفل» به شکلی مکرر در شعر ظاهر می‌شوند. این نمادها فضای بیرونی و محیطی را به شکلی تاریک و فرسوده ترسیم می‌کنند، اما در عین حال، بازتابی از درون شخصیت زن و نمادی از شکست‌ها، ناامیدی‌ها و بی‌پناهی‌های او نیز هستند. تکرار این نمادها، بر شدت احساس ناکامی حاکم بر شعر می‌افزاید و فضایی یکنواخت، سنگین و غم‌زده خلق می‌کند.

۴-۱-۴. وجه

۱. فاصله: در این روایت، راوی جزء شخصیت‌های داستان نیست و به طور کلّی بی طرف است. چون راوی در طول شعر، حضوری ندارد بنابراین کمترین «فاصله» را در روایت شاهد هستیم.

در این قسمت‌ها، راوی همچون یک ناظر بیرونی، صحنه را توصیف می‌کند و از افکار و اعمال شخصیت‌ها پرده برمی‌دارد. برای مثال، در این بخش‌ها، راوی بدون اینکه خود بخشی از ماجرا باشد، به شرح واقعه می‌پردازد:

«باد می‌پیچد در شاخهٔ انجیر کهن / جغد می‌خندد از خانهٔ همسایهٔ دور / ماه می‌تابد بر چینهٔ دیوار بلند / جوی می‌گرید در زیر درخت انگور»

یا:

«بر سر کوچهٔ متروک، بزک کرده زنی، / ز انتظار عبثی گشته ز حسرت بی‌تاب!»

اما نکته بسیار مهم و زیرکانه در این شعر، در آخرین بند آن نهفته است. در این بخش، «فاصله» راوی از روایت به‌صورت ناگهانی و کامل از بین می‌رود. در این لحظه، راوی خود را به‌عنوان همان

«روسپی» معرفی می‌کند و از زاویه دید اول شخص به بیان احساسات خود می‌پردازد. این تغییر، فضای روایت را به کلی دگرگون می‌کند:

«چشم‌ها دوخته‌ام بر ره و لب‌هایم قفل / منم آن فاحشهٔ زشت که در پهنهٔ زیست / غازه بر صورت خود می‌کشم و خون در دل / آه آن‌کس که به یک‌لحظه مرا خواهد- نیست!»

بنابراین، برخلاف آنچه در ابتدا به نظر می‌رسد، راوی در نهایت بی‌طرف نیست و خود، یکی از شخصیت‌های اصلی داستان است. این تکنیک، فاصله را از بین می‌برد و خواننده را وادار می‌کند تا تمام شعر را از دریچه‌ای تازه بازخوانی کند و با درونی‌ترین احساسات شخصیت اصلی روبه‌رو شود.

۲. دیدگاه: زاویهٔ دید در این روایت «بیرونی» و «سوم شخص» است. بنابراین دیدگاه این روایت «کانون بیرونی - باز نمود ناهمگن» است. در این حالت، راوی مثل دانای کل عمل نمی‌کند و کاملاً بی‌طرفانه و بدون دخالت داستان را بیان می‌کند؛ اما جزء شخصیت‌های داستان نیست.

«باد می‌پیچد در شاخهٔ انجیر کهن / جغد می‌خندد از خانهٔ همسایهٔ دور / ماه می‌تابد بر چینهٔ دیوار بلند / جوی می‌گرید در زیر درخت انگور»

در این بخش، راوی تنها آنچه را که می‌بیند و می‌شنود، بیان می‌کند. او هیچ اشاره‌ای به احساسات باد، جغد، ماه یا جوی نمی‌کند، بلکه فقط کنش آن‌ها را توصیف می‌کند.

۵-۱-۴. لحن و صدا: لحن، سطح سوم داستان یا همان صدای راوی است. حال باید مشخص گردد که راوی «خارج از روایت است یا «داخل در روایت؟ در شعر «فاحشه» در بخش اعظم شعر، راوی در جایگاه سوم شخص و خارج از روایت قرار دارد و به بیان داستان می‌پردازد. این لحن، به نوعی لحن «گزارش‌گونه» و بی‌طرفانه‌ای را به شعر می‌بخشد. شواهدی که این دیدگاه را تأیید می‌کنند، شامل موارد زیر است:

«باد می‌پیچد در شاخهٔ انجیر کهن / جغد می‌خندد از خانهٔ همسایهٔ دور / ماه می‌تابد بر چینهٔ دیوار بلند / جوی می‌گرید در زیر درخت انگور»

این بخش کاملاً یک توصیف بیرونی از محیط است. راوی صرفاً آنچه را که در اطراف می‌بیند، بازگو می‌کند و هیچ اظهارنظری شخصی ندارد.

«بر سر کوچهٔ متروک، بزک کرده زنی، / ز انتظار عبثی گشته ز حسرت بی‌تاب!»

در این قسمت، راوی از واژگان «زنی» و «او» (که در «گشته» مستتر است) استفاده می‌کند که نشان‌دهنده سوم شخص بودن اوست. او زن را از بیرون مشاهده کرده و حال و هوای او را از طریق مشاهده (بزک کردن و بی‌تابی) تشخیص می‌دهد.

«روسپی رفته به زیر پل مخروبه به خواب!»

این جمله نیز یک گزارش از پایان شب و سرنوشت موقت زن است. راوی بدون اینکه به عمق ذهن زن نفوذ کند، تنها حرکت فیزیکی او را توصیف می‌کند.

با این حال، همانطور که در صفحات پیشین اشاره شد، در آخرین بند شعر، این لحن و صدا به‌صورت ناگهانی تغییر می‌کند و از «سوم شخص» به «اول شخص» تبدیل می‌شود. در این بخش، راوی دیگر «خارج از روایت» نیست، بلکه به درون آن قدم می‌گذارد و با جملاتی مانند «چشم‌ها دوخته‌ام» و «منم آن فاحشه» صدای خود را با صدای شخصیت اصلی داستان یکی می‌کند. این تغییر، شوک بزرگی به خواننده وارد می‌کند و به داستان عمق و معنای جدیدی می‌بخشد.

۲-۴. متن دوم: «میعاد در لجن»

شعر «میعاد در لجن» از جمله شعرهای مشهور نصرت رحمانی است. شعری به غایت تلخ که نشان از ناامیدی و یأسی است که بر جامعه، نویسندگان و شعرا سایه انداز بوده‌است. شعر، با بازی شیر و خطّی شروع می‌گردد که بین راوی و پروانه در حال اجراست. آغاز کار بسیار زیباست؛ رقصیدن، که در ادامه به چرخیدن می‌انجامد، چیدمان کلمات در ساختاری دارای منطق منطبق است: «رقصید، پر زد، رمید» (رحمانی،۱۳۸۵: ۳۰۵) سکه که سمبل و نمادی از بخت و اقبال است، ابتدا با چرخشی موزون حواس را به خود جلب کرده، در موقعیّت مناسبی رخنه‌ی از پیش مهیّاشده‌ای را هدف کرده، می‌پرد و بعد فرار می‌کند. راوی با تأکید بر سکه که در کروشه محصورش کرده می‌خواهد همچنان این شانس را نگه دارد. «گفتم: خط»، اما در ادامه پروانه‌ی مسین رمیده و خسته در کف جویی از لجن سکنی می‌گیرد.

کاربرد افعال تحرّک‌بخش چون: رقصید، چرخید، تابید، بافتیم و... گویی می‌کوشند سکهٔ محبوس در لجن‌زار را به چرخش وادارند و تقابل‌های زشتی و زیبایی میان کلمات غیر هم‌جنس چون: پروانه و لجن، یأس و امید، هست و نیست، پروانه‌ی مسین و آیینه‌وار و پهنه‌ی لجن، اندوه و خنده، خط و شیر، شعر را به صحنه مبارزه بیهوده‌ای بدل کرده که همانند سکّه‌ی مسین دور و یک‌شکل دارد: «خط»! که مهم‌ترین عنصر روایت (ساختار عمودی) است؛ فقط «خطّی به‌سوی پوچ خطّی به مرز هیچ » (همان: ۳۰۶) است! سرخوردگی کلمات و ترکیب‌ها و گزاره‌ها در

کوتاهی وزن‌هایی منقطع کار ساختار را دوچندان به سمت یأس می‌کشاند یأسی که از نبود شیر به‌عنوان سمبل قدرت در گردش سکه که خود نماینده و پشتوانه‌ی ادامه‌ی زیست جامعه‌ای پویا و بالنده است، حکایت دارد. پشتوانه‌ای که نه‌تنها نقش قدرتی بر خود ندارد که در گل که نه به لجن نشسته! در تقابل شیر از کرم سخن می‌رود که خود خط کج و معوجی است و نماد چندش‌آوری از زندگی در لجن است. در جایگاهی که قلب نیست و تنها «قلب‌واره» جای آن را گرفته است این ساخت و سامانه‌ی واژگان، برای رسیدن به سرخی زندگی به خونابه‌ای پناه می‌برد که در پایان روایت ریخته می‌شود. خونابه‌ای بر سر هیچ و برای پوچ! نسلی که در حال پر زدن، پرپر زدن، رمیدن، گریختن است.

۱-۲-۴. ترتیب: به‌رغم فضای ذهنی شعر نظم رویدادها نسبت به روایت رعایت شده است. نظم و ترتیب در روایت وجود دارد و سیر آن کاملاً خطی است و زمان پریشی یا نابه‌هنگامی در آن وجود ندارد.

در شعر «میعاد در لجن‌زار»، ترتیب رویدادها با نظمی خطی و تدریجی پیش می‌رود که به‌خوبی روند تحول احساسی و معنایی اثر را شکل می‌دهد. «آغاز» شعر با تصویری پویای «رقصید، پر زد، رمید» آغاز می‌شود که به حرکت یک سکه اشاره دارد؛ سکه‌ای که نماد بخت، سرنوشت و انتخاب است. این حرکت ناگهانی، ورود به فضای تصمیم‌گیری و تردید را رقم می‌زند. در «میانه» شعر، روایت به سوی یک تصمیم‌گیری مشخص پیش می‌رود: «گفتم: خط». این جمله آغازگر دوره‌ای از انتظار و امید است که شخصیت‌ها را به سوی سکه و احتمالات نهفته در آن می‌کشاند. این بخش با توصیف فضای ملتهب، نگاه‌های درهم، و میل به دانستن نتیجه همراه است. امید و اضطراب، دوگانه‌ای را شکل می‌دهند که بستر کشف حقیقت را فراهم می‌آورد.

«اوج و کشف حقیقت» جایی‌ست که واقعیت تلخ آشکار می‌شود: «و هر دو روی آن / خط بود». این لحظه، نقطه انفجار امیدها و به هم خوردن معادله‌ی انتظار است. حقیقت، نه تنها ناامیدکننده بلکه پایدار و بی‌رحم است؛ باخت، دوطرفه و قطعی است. در «پایان»، شخصیت‌ها با این کشف مواجه می‌شوند و به واکنش احساسی می‌رسند: «اندوه لرد بست». آن‌ها سرانجام به شکست مشترک خود اعتراف می‌کنند: «ما هر دو باختیم». این اعتراف، نقطه پایان خطی روایت است که از امید به ناامیدی، از حرکت به سکون، و از پیوند به جدایی می‌رسد. ترتیب منظم رویدادها در این شعر، ساختار روایی روشنی را پدید می‌آورد که تأثیر عاطفی شعر را دوچندان می‌کند.

۲-۲-۴. تداوم: ضرب‌آهنگ متن در این روایت در مقایسه با پویایی ثابت، شتاب منفی دارد که رحمانی به‌منظور استفاده از عناصر زیبایی سخن از این شتاب منفی سود برده است. درواقع شتاب منفی را در تصویرسازی‌هایی مانند چرخش سکه و تصویر آن به پروانه‌ای مسین می‌توان دید یا تصویر زیبای لرد بستن اندوه بر روی قلب، از دیدگاه دیگر در شعرهایی تصویری و ذهنی اغلب شاعران از شتابی منفی برای تأثیرگذاری و زیبایی استفاده می‌کنند و لحن را نیز متأثر از خودساخته است.

در ادامه شعر، نمونه‌هایی از تداوم به‌وضوح نمایان می‌شود که نقش مهمی در تعمیق حس ناکامی، رنج و شکست ایفا می‌کنند. نخست، «تداوم وضعیت ناکامی» از طریق تصویری نمادین و پرمعنا بیان شده است: سکه‌ای که روی هر دو طرف آن «خط» نقش بسته. این تصویر نشان می‌دهد که باخت، یک احتمال یا رخداد تصادفی نیست، بلکه سرنوشتی اجتناب‌ناپذیر و همیشگی است؛ وضعیتی بی‌نتیجه که شخصیت‌ها در آن گیر افتاده‌اند و راه گریزی ندارند. این مفهوم، وضعیت مداوم و تغییرناپذیر پوچی را برجسته می‌کند. نمونه دوم، «تداوم رنج و فریاد درونی» است که با عبارت «در سینه عشق‌های سوخته فریاد می‌کشید» تجلی می‌یابد. این فریاد، واکنشی لحظه‌ای یا گذرا نیست، بلکه بازتاب رنجی ژرف و ماندگار در عمق وجود شخصیت‌هاست؛ رنجی که در سینه حبس شده و به‌طور پیوسته ادامه دارد. این استمرار فریاد، نشان‌دهنده دردهایی است کهنه و فروخورده که به خاموشی نمی‌گرایند. در نهایت، «تداوم و تکرار باخت» با تأکید شاعرانه در پایان شعر به اوج می‌رسد: «ما هر دو باختیم / ما هر دو باختیم.» این تکرار صرفاً تکرار لفظی نیست، بلکه تکراری مفهومی و عاطفی است که حکم قطعی باخت را تثبیت می‌کند. شاعر با این تکرار، نه‌تنها حس تلخ شکست را تقویت می‌کند، بلکه آن را به یک حقیقت پایدار و فراگیر تبدیل می‌سازد؛ حقیقتی که بر زندگی شخصیت‌ها سایه انداخته و راه فراری از آن نیست.

۳-۲-۴. بسامد : بسامد را در این شعر می‌توان در تکرار واژه‌های خط و لجن دید که شاعر برای تاکید و ایجاد حس و فضا از آن استفاده کرده است «ژنت» این تکنیک را دوباره گویی نامیده است. در شعر «میعاد در لجن‌زار»، بسامد واژه‌ها و مفاهیم کلیدی، نقش مهمی در شکل‌گیری فضای معنایی و عاطفی اثر دارد. واژه‌های مرتبط با «شکست و لجن‌زار»، از جمله «لجن» و «لجن‌زار»، چندین بار به‌صورت مستقیم در شعر تکرار شده‌اند و فضای اصلی و نمادین اثر را می‌سازند؛ فضایی که آلوده، تیره و سنگین است. افعال و توصیفاتی مانند «چکید»، «پرپر زنان

چکید» و «خونابه ریختیم» نیز با بسامد بالا در شعر ظاهر می‌شوند و حسی از نابودی، فروپاشی و شکست را در جان مخاطب می‌نشانند. از سوی دیگر، بسامد مفاهیم «ناکامی و انتظار پوچ» با واژه‌هایی چون «خط»، «هیچ» و «پوچ» تقویت می‌شود. این واژه‌ها به‌طور مکرر در شعر آمده‌اند و تصویری از بیهودگی و سرنوشت محتوم را ترسیم می‌کنند. اوج این بسامد در تکرار پایانی شعر با جمله «ما هر دو باختیم» دیده می‌شود که با تأکیدی دوگانه، شکست را به‌عنوان یک واقعیت قطعی و مشترک تثبیت می‌کند. در کنار این‌ها، «بسامد نمادهای متضاد» نیز قابل‌توجه است؛ مفاهیمی مانند «امید» و «یأس» که در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و با تکرار در بندهای مختلف شعر، کشمکش دائمی این دو حس را نمایان می‌سازند. این بسامد تضاد، نشان می‌دهد که شخصیت‌ها درگیر یک نوسان همیشگی میان خواستن و نرسیدن، روشنایی و تاریکی هستند.

۴-۲-۴. وجه

۱. فاصله: در این روایت، راوی جزء شخصیت‌های داستان است. در این اثر، راوی صرفاً یک ناظر بیرونی و بی‌طرف نیست، بلکه خود به‌عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی، به‌طور مستقیم در جریان رویدادها حضور دارد و نقش فعالی ایفا می‌کند. این درهم‌تنیدگی راوی با داستان، از طریق استفاده از ضمایر اول شخص مفرد و جمع به‌وضوح مشهود است. واژه‌هایی مانند «گفتم»، «تاختیم» و «باختیم» بیانگر آن‌اند که راوی نه تنها در حال روایت واقعه‌ای بیرونی نیست، بلکه خود در متن آن زیسته و تجربه کرده است. برای نمونه، جمله «گفتم: خط» نشان می‌دهد که راوی به‌طور مستقیم در بخت‌آزمایی شرکت می‌کند و با گفتن «خط»، تصمیمی می‌گیرد که مسیر روایت را تحت تأثیر قرار می‌دهد. همچنین در جمله «آسیمه‌سر به‌سوی سکه تاختیم»، فعل «تاختیم» از مشارکت فعال راوی در حرکت و هیجان لحظه پرده برمی‌دارد و نشان می‌دهد که او همراه با دیگری درگیر موقعیت شده است. نهایتاً، در جمله تکرارشونده و پایانی «ما هر دو باختیم»، راوی نه تنها از یک موقعیت ناامیدکننده سخن می‌گوید، بلکه خود را بخشی از آن شکست می‌داند. این جمله اوج هم‌ذات‌پنداری راوی با روایت است و بر نزدیکی احساسی، فکری و تجربی او با محتوای شعر تأکید دارد.

۲. دیدگاه: زاویهٔ دید در این روایت «درونی» و «اوّل شخص» است. بنابراین دیدگاه این روایت «کانون درونی – بازنمود همگن» است. در این حالت ماجراها از درون داستان پرداخته می‌شود و راوی در داستان نقش دارد و با شخصیت‌های داستان همگن است؛ یعنی جزء شخصیت‌های داستان است. ویژگی دیگر این شعر دیالوگ میان شخصیّت آن راوی و دیگر شخصیّتی است که در شعر وجود دارد که شاعر به شخصیت‌پردازی نپرداخته است و حضور او صرفاً برای فضاسازی است.

۵-۲-۴. صدا/ لحن: در این شعر راوی «اوّل شخص» است. راوی در خود روایت داخل است و از آن خارج نیست.

۳-۴. متن سوم : چاقو

در ابتدای شعر راوی از چاقویی حرف می‌زند که بدون استفاده مانده‌است؛ چون مردی بازنشسته ازکارافتاده و هیچ کارکردی ندارد. در اینجا چاقو نماد و نشانه‌ای می‌شود که قادر به بیان (صنعت تشخیص) است شاعر از همین نماد و نشانه قرار دادن چاقو و تشخّص بخشی به آن، سود می‌برد و به شکل قیاسی، از همین فضا و ظرفیّت‌های اشتراک یک چاقوی تک افتاده و یک انسان ازکارافتاده، استفاده می‌کند و شعر و روایت خود را بسط می‌دهد. برای مثال چاقویی را که دارای کارکردهای مهمی چون بریدن، زخم زدن و خون ریختن و... است، به صفت «لب‌تشنه» منسوب می‌کند. یا شکافی که در دسته‌ی چاقوهای ضامن‌دار وجود دارد تشبیه به چاک گریبان» می‌شود و ...

شاعر در ادامه از همین ظرفیّت‌ها استفاده می‌کند و با هرکدام از این ظرفیت‌ها، بندهای شعر خود را خلق می‌کند: چاقویی که در خواب است، یعنی چاقویی که در حالت تاشده قرار گرفته و اکنون از آن استفاده نمی‌شود. با چاقویی که مرده است، یعنی چاقویی که از بس به کار نیامده است، خود را مرده فرض می‌کند. یا چاقویی که دغدغه‌ی کاربرد و کارکرد را دارد، به عبارتی به انسانی اشاره دارد که می‌تواند با نوع استفاده‌ای که از چاقو می‌کند، شخصیّت و هویّت خاص داشته باشد. مثل پزشک، جرّاح و قاتل و ... .

نصرت رحمانی از این قیاس پربار خود، نهایت استفاده را می‌کند تا به زوایای بیشتری از زندگی انسان بپردازد. در بند چهارم به‌نوعی از زندگی، به نام زندگی مدرن و قرن آهن و باروت اشاره می‌کند که در مقابل شکل سنّتی آن؛ یعنی، زندگی سنّتی قرار می‌گیرد. نصرت رحمانی از این تقابل دوگانه – انسان سنّتی و انسان مدرن– که از وجوه برجسته‌ی نقد و رویکرد ساختارگرایانه است – در جهت غنی شدن ساختار شعر چاقو استفاده می‌کند و به شکل نمادین، با به‌کارگیری نگرشی سمبلیک در این شعر، تأثیری مضاعف ایجاد می‌کند. چاقو که ابزار و یکی از مؤلّفه‌های روزگاران گذشته برای کارهای روزمره و مهم‌تر از آن در زمرهٔ آلات جنگی برای کشتن بوده‌است؛ در مقابل تفنگ و باروت قرار می‌گیرد که از مؤلفه‌های دنیای مدرن برای شکار و جنگ است.

در بند پنجم بازهم از ظرفیّت‌های چاقو به شکل واقعی در برابر چاقو به شکل نمادین – که در اینجا انسان ازکارافتاده است – استفاده می‌کند. و در سطری مثل «با خویشتن در ستیز» به اوج زیبایی می‌رساند. چراکه چاقو ابزار ستیز برای تعرض نیست. در اینجا از شکل ابزار درآمده و به‌نوعی خود فاعل قرار می‌گیرد. چاقو نه تنها ابزاری برای ستیز نیست، بلکه در ستیز با خود قرار می‌گیرد. و این قابلیّتی است که ساختار غنی و ترکیبی این کار می‌توانست به وجود بیاورد و ارائه کند. به همین ترتیب دربندهای بعدی شاعر از آرزوها و گذشته‌ها و افسوس‌های چاقو می‌گوید و در بند هفت، روایت از زبان راوی به زبان چاقو منتقل می‌شود. یعنی در بندهای قبلی، در ابتدای هر بند ما با سطری چون « چاقو شاید فکر می‌کند» و یا با عبارت‌هایی چون «شاید» یا حرف‌های چاقو را به‌زعم شاعر می‌شنویم، ولی در ابتدای بند هفت ما با سطر «بس بوسه‌های سرخ بر نیش تیغه‌ام که نمی‌مرد»، از زبان خود چاقو می‌شنویم و یا به عبارتی راوی خود چاقو است. روایت این شعر به‌صورت اپیزودی، بسیار شبیه به ساختار روایت سینمایی است. درنهایت، ازبس‌که با خود در ستیز بوده است، تبدیل به بیماری روانی شده که به شکلی عقده‌ای فقط تشنه‌ی خون است و می‌خواهد خودش را سیراب کند. به عبارتی در این شعر نصرت رحمانی با ارائه‌ی ساختاری منظّم و منسجم، به توصیف دنیای تلخ و سیاه خود می‌پردازد.

۱-۳-۴. ترتیب: روایت شعر با داستان آن تفاوت دارد. در روایت این شعر ، نصرت رحمانی شکلی مختلط ایجاد می کند و به گونه‌ای از این فضا روایت می کند که گویی دو دوربین در ابتدای شعر خط روایت را ترسیم می‌کنند: « در انزوای بسترش آرام» (رحمانی،۱۳۸۵: ۴۵۵) که به‌صورت سوم شخص ادا شده، شروع روایت و شروع شعر را رقم می‌زند. ولی بلافاصله در سطر بعد، دوربین به خود راوی برمی‌گردد: « در گور جیب من» که به‌صورت اوّل شخص ادا شده‌است، با یک نمای بسته، وضعیت و موقعیت حضور چاقو را در جیب (در گور جیب!) که همچون گوری آن را در برگرفته، توصیف می‌کند.

۲-۳-۴. تداوم: در این شعر، داستان با تداوم و شتاب ثابت و یکسانی پیش می‌رود.

۳-۳-۴. بسامد: بسامد روی داده در این روایت، بسامد مکرّر است، بسامد مکرّر یعنی چندین بار نقل کردن آنچه یک‌بار اتفاق افتاده است. در آن یک سخن واحد چندین رخداد مشابه را بازنمایی می‌کند. در روایت شعر تکرار به وضوح دیده می‌شود. عبارت « چاقو/ شاید که مرده است» در بند اول و سوم، عبارت « چاقو/ شاید که فکر می کند/» در بند چهارم و هفتم، و عبارت «چاقو چه فکر می کند» با کمی تغییر نسبت به بندهای دیگر در بند هشتم، تکرار شده است.

۴-۳-۴. وجه

۱. فاصله: در این روایت، راوی جزء شخصیت‌های داستان است، اما حضور راوی در داستان چندان چشمگیر نیست، بنابراین کمترین «فاصله» را در روایت شاهد هستیم.

۲. دیدگاه: زاویهٔ دید در این روایت «درونی» و «اوّل شخص» است. بنابراین دیدگاه این روایت «کانون درونی – بازنمود همگن» است. در این حالت ماجراها از درون داستان پرداخته می‌شود و راوی در داستان نقش دارد و با شخصیت‌های داستان همگن است؛ یعنی، جزء شخصیت‌های داستان است.

۵-۳-۴. لحن و صدا: در شعر «چاقو» راوی «اوّل شخص» است. راوی در روایت خود داخل است و از آن خارج نیست.

۴-۴. متن چهارم: مادر

شعر مادر از شاعرهای روایی و داستان‌گونه‌ی نصرت رحمانی است. این شعر در فضای پر از ناامیدی و شکست پس از کودتای ۲۸ مرداد سروده شده است و کل شعر واگویه‌ای است بین مادر و فرزند. فرزندی که برای آزادی وطن عهد بسته‌است که به جرگه‌ی مبارزان آزادی بپیوندد.

مادر منشین چشم به ره برگذر امشب / بر خانهٔ پُر مهرِ تو زین بعد نیایم/ آسوده بیارام و مکن فکرِ پسر را بر حلقهٔ این خانه دگر پنجه نسایم / با خواهر من نیز مگو او به کجا رفت / چون تازه جوانی است و تحمّل نتواند! / با دایه بگو: ـ «نصرت» مهمانِ رفیق است / تا بسترِ من را سرِ ایوان نکشاند / فانوس به درگاه میاویز! عزیزم / تا دختر همسایه سر بام نخوابد! / چون عهد درین باره نهادیم من و او / فانوس چو روشن شود آنجا بشتابد! / پیراهن من را به درِ خانه بیاویز / تا مردم این شهر بدانند، که بودم! / جز راه عزیزانِ وطن ره نسپردم، جز نغمهٔ آزادی شعری نسرودم! / اشعار مرا جمله به آن «شاعره» بسپار / هر چند که کولی‌صفت از من برمیده است / او، پاک چو دریاست، تو ناپاک ندانش/ «گرگِ دهن‌آلوده و یوسف ندریده است» / بر گونهٔ او بوسه بزن، عشقِ من او بود، / یک لالهٔ وحشی بنشان بر

سر مویش / باری گله‌ای گر به دلت مانده ز دستش / او عشق من است! آه . . ./ میاور تو به رویش! (رحمانی، ۱۳۸۵: ۵۸)

۱-۴-۴. ترتیب: روایت این اثر به شکل خطّی است. در واقع بین داستان و روایت تفاوت وجود ندارد. راوی داستان سفارش-هایی را پشت سرهم به مادرش می‌کند و کارهایی که در نبود وی مادر باید به انجام برساند.

در شعر «مادر» از نصرت رحمانی، ترتیب روایت نه بر اساس توالی زمانی وقایع، بلکه بر پایه‌ی یک ساختار «منطقی، احساسی و موضوع‌محور» از سوی راوی (پسر) شکل گرفته است. این نظم، با یک «اعلامیه قطعی» آغاز می‌شود و به‌تدریج به «جزئی‌ترین لایه‌های عاطفی، هویتی و شخصی» پسر گسترش می‌یابد. در آغاز شعر، راوی با بیانی قاطع و صریح خطاب به مادر، آینده‌ای را پیش‌بینی می‌کند که در آن، دیگر به خانه بازنخواهد گشت. این بخش، در چارچوب نظریه ژنت، مصداقی از «پیش‌گویی» است، زیرا به رویدادی در آینده ارجاع می‌دهد؛ شاهد آن در این سطرهاست: «**مادر منشین چشم به ره برگذر امشب / بر خانهٔ پُر مهرِ تو زین بعد نیایم**». پس از این مقدمه، روایت وارد مرحله‌ی میانی می‌شود که در آن، راوی مجموعه‌ای از «دستورات و یادآوری‌ها» را برای مادر بازگو می‌کند. این بخش ساختاری موضوع‌محور دارد و از مسائل خانوادگی آغاز می‌شود ـ همچون نحوه‌ی برخورد با خواهر و دایه «**با خواهر من نیز مگو او به کجا رفت /.../ با دایه بگو: ـ «نصرت» مهمانِ رفیق است**» ـ و سپس به مسائل شخصی‌تر و عاطفی چون رابطه‌اش با معشوق می‌پردازد «**فانوس به درگاه میاویز! عزیزم /.../ اشعار مرا جمله به آن «شاعره» بسپار**». در بخش پایانی، روایت به اوج احساسی خود می‌رسد؛ جایی که راوی بر «هویت سیاسی و عاطفی خود» تأکید می‌کند. او می‌خواهد هویتش به‌عنوان یک مبارز آزادی‌خواه شناخته شود «**جز راه عزیزانِ وطن ره نسپردم**» و عشقش به معشوق پذیرفته و حفظ شود «**بر گونهٔ او بوسه بزن، عشقِ من او بود**». در نهایت، راوی مادر را از هرگونه قضاوت نسبت به این عشق برحذر می‌دارد: «می‌آور تو به رویش!». در مجموع، ساختار زمانی شعر به‌جای پیروی از توالی رویدادها، بر پایه‌ی یک «گفت‌وگوی یک‌طرفه» و «توالی تدریجی احساسات و دغدغه‌های شخصی» بنا شده است، که مخاطب را گام‌به‌گام با لایه‌های عمیق شخصیت راوی و معنای هر یک از وصایای او آشنا می‌سازد.

۲-۴-۴. تداوم: همچون دیگر اشعار بررسی شده‌ی نصرت رحمانی، این شعر نیز دارای تداوم و شتابی ثابت و یکسان است. در شعر «مادر» از نصرت رحمانی، مفهوم تداوم بیشتر جنبه‌ای احساسی و درونی دارد تا فیزیکی یا کنشی، و همین ویژگی است که به شعر عمق عاطفی و انسانی می‌بخشد. یکی از برجسته‌ترین جلوه‌های تداوم در شعر، «تداوم انتظار مادر» است. اگرچه پسر از مادر می‌خواهد که دیگر چشم‌به‌راه او ننشیند، اما همین درخواست نشان‌دهنده استمرار این انتظار در گذشته و حتی آینده است؛ انتظاری که به عادت و بخش ثابتی از زندگی مادر تبدیل شده است. شاهد این معنا در سطر «**مادر منشین چشم به ره برگذر امشب**» نهفته است. از سوی دیگر، «تداوم هویت و باورهای سیاسی پسر» نیز در جای‌جای شعر دیده می‌شود. او به‌صراحت اعلام می‌کند که راهش همواره در خدمت میهن و آزادی بوده و نه یک تصمیم زودگذر یا لحظه‌ای؛ بلکه مسیری پایدار که سراسر زندگی‌اش را شکل داده است: «**جز راه عزیزانِ وطن ره نسپردم، جز نغمهٔ آزادی شعری نسرودم!**» این تأکید بر استمرار باور، شخصیت او را به‌عنوان یک فرد متعهد ترسیم می‌کند. سومین بُعد تداوم در شعر، «تداوم عشق پسر به معشوقش» است. این عشق، احساسی گذرا یا لحظه‌ای نیست، بلکه عمیق، ماندگار و ریشه‌دار است؛ چنان‌که حتی در واپسین لحظات نیز پسر از آن دفاع می‌کند و از مادر می‌خواهد که عشقش را قضاوت نکند. سطرهایی چون «**بر گونهٔ او بوسه بزن، عشقِ من او بود**»، و «**او عشق من است! آه... میاور تو به رویش!**» گواهی بر این استمرار عاطفی‌اند. در مجموع، تداوم در این شعر، بازتابی از عواطف ریشه‌دار انسانی است: انتظار، باور، و عشق، که همگی نه در سطح اتفاق، بلکه در ژرفای تجربه زیسته راوی امتداد یافته‌اند.

۳-۴-۴. بسامد: نوع بسامد در این روایت نیز، بسامد مفرد/تک‌محور است و هیچ گونه تکرار واژگانی در آن نیست. به طور کلی، بسامد در این شعر برای تأکید بر سه موضوع اصلی استفاده شده است: جدایی، اهمیت مادر، و عمق عشق. نخست، واژه‌هایی مانند «نیایم»، «نسایم»، «نکن» و «مگو» به‌طور مکرر تکرار شده‌اند که این تکرارها فضای جدایی قطعی و خداحافظی تلخ را در ذهن خواننده تقویت می‌کند و حس فاصله گرفتن را عمیق‌تر می‌سازد. از سوی دیگر، واژه‌های مرتبط با مادر مانند «مادر»، «عزیزم» و «عشق من» چندین بار به کار رفته‌اند که نشان‌دهنده اهمیت ویژه مادر در زندگی راوی است و این تکرار باعث می‌شود درد جدایی و فقدان بیشتر حس شود. علاوه بر

این، راوی در دو بخش مجزا به دفاع از معشوق خود، یعنی «شاعره»، می‌پردازد. تکرار عبارات «او، پاک چو دریاست، تو ناپاک ندانش» و «او عشق من است! آه . . ./ میاور تو به رویش!» نشان‌دهنده تأکید بر پایدار بودن عشق اوست و گواهی است بر عمیق و واقعی بودن این احساس، نه صرفاً یک عشق گذرا. این بسامدها به‌طور کلی ساختار معنایی شعر را تقویت می‌کنند و خواننده را در فضای عاطفی پیچیده و پرتنش روایت غوطه‌ور می‌سازند.

۴-۴-۴. وجه

۱. فاصله: در این روایت، راوی جزء شخصیت‌های داستان است و کل شعر از زبان وی روایت می‌شود، بنابراین شاهد کمترین «فاصله» در این روایت هستیم. به عنوان مثال در بند «بر خانهٔ پُر مهرِ تو زین بعد نیایم»، راوی از فعل اول شخص «نیایم» (نمی‌آیم) استفاده می‌کند تا مستقیماً از تصمیم خود برای آینده صحبت کند.

۲. دیدگاه: زاویهٔ دید در این روایت «درونی» و «اوّل شخص» است. بنابراین دیدگاه این روایت «کانون درونی - باز نمود همگن» است.

۴-۴-۵. صدا / لحن: در شعر «مادر» راوی «اوّل شخص» و دانای کل است. راوی خود داخل روایت است.

۴-۵. متن پنجم: ماشه را چکاند

در شعر «ماشه را چکاند» با تصویرسازی استادانه‌ی نصرت رحمانی روبرو می‌شویم:

لرزید در عمیق آینه تصویر/ پر زد کلاغی از لب دیوار/ بادی وزید و پنجره را بست/ باران گرفت نرم/ اندوه خیمه بست/ با خویش مرد گفت/ احساس می‌کنم/ تا مرز بی نهایت/ آنجا که انجماد/ در روح هر روان شده‌ای جاریست/ راهی دراز نیست/ اما ... خدا اگرچه بزرگ است/ و عادل و کریم/بی‌شک در انتظار لاشه‌ی من نیست/ باری ، سخن دراز شد/ از لابه لای زخم خرافات/ میراث رفتگان/ چرک آب باز شد/ بهتر که بگذریم اینک سه هفته می‌گذرد ، اسلحه‌ی من/ خمیازه می‌کشد، درون کشوی میز/ برخاست/ تک‌تک فشنگ چید در انباره‌ی خشاب/ و روبروی آینه/ آرام ایستاد/ نیم رخ/ هدف گرفت میان شقیقه را/ خوردند ثانیه‌ها یک دقیقه را/ و/زیر لب شمرد/ یک/ دو/ و ... ماشه را چکاند/ گمپ ... انفجار ... دود/ در روی آینه ترکی همچو عنکبوت/ رویید/ تصویر مرد/ از عمق آینه/ در پشت آینه/ دیوانه وار قهقهه سر داد/باران گرفته بود/ در پشت شیشه‌ها/ می‌کوفت مشت،/ باد. (رحمانی،۱۳۸۵: ۳۱۰)

۴-۵-۱. ترتیب: این داستان نیز روایتی خطّی دارد. داستان شعر دوباره با براعت استهلالی شروع می‌شود. که در آن یک مرد به انتهای راه رسیده و می‌خواهد با یک تیر به زندگی خود پایان ببخشد. نصرت رحمانی از تقابل‌های دوگانه برای ایجاد موقعیت در سطرها بهره می‌برد. مثلاً در «آنجا که انجماد، در روح هر روان شده‌ای جاریست» (همان) و نمونه‌هایی ازاین‌دست، با مقابلهٔ دو وضعیت، به دنبال ایجاد ساختی متفاوت است که از دل آن معنا تأویل و تفسیر می‌شود.

نصرت رحمانی احساس و حالت ناامیدی و یأسی را که شخصیت داستانش متحمّل می‌شود به اسلحه‌ی خود نسبت می‌دهد و از این طریق علاوه بر ایجاد فضای شاعرانه، فضای تاریک و تلخی را به مخاطب القا می‌کند. این ساختاری که شاعر ایجاد می‌کند از طریق مؤلّفه‌هایی حاصل می‌شود که با چیدمان صحیح، خواننده را با ساختار و کلّیتی مواجه می‌کند که مخاطب در آن واقع شده و به اصطلاح شعر اتفاق می‌افتد.

۴-۵-۲. تداوم: نسبت بین زمان متن و حجم اختصاص داده شده به آن دارای تداوم و شتابی مثبت است. این شتاب در نهایت به حذف ختم می‌شود. به مفهوم دیگر کل روایت که به گفته شاعر در شعر سه هفته است در یک آن رخ می‌دهد و شاعر برای تأثیرگذاری بیشتر از شتاب استفاده کرده است. حذف صورت گرفته در این روایت حذفی تلویحی است. در پایان این باد است که بر شیشه می کوبد، به چه قصدی؟ در اینجا این خواننده است که باید به تفسیر بنشیند.

۴-۵-۳. بسامد: بسامد این روایت، بسامد مفرد / تک‌محور است. در شعر «ماشه را چکاند»، بسامد به‌عنوان یک ابزار برجسته‌ی معناآفرینی و سبک‌شناختی، نقش مهمی در القای فضای اضطراب، سکون پیش از طوفان، و درگیری درونی شخصیت اصلی دارد. واژگانی مانند «لرزید»، «آرام ایستاد»، «شمرد» و «خمیازه می‌کشد» با تکرار در جای‌جای شعر، حال‌وهوای سکوت مرگبار و انتظارِ وقوع حادثه‌ای عظیم را منتقل می‌کنند. این افعال، در کنار هم، تصویری از یک وضعیت روانی شکننده می‌سازند که خواننده را درگیر نوعی تشویش و فشار روانی می‌کند. علاوه بر آن، تکرار نمادهایی چون «انجماد»،

«لاشه» و «مرز بی‌نهایت» به فضای مرگ، پایان، و ایستایی مطلق دامن می‌زنند و بر تقدیرگرایی شعر تأکید دارند. این نمادها، بی‌آنکه مستقیماً به مرگ اشاره کنند، مخاطب را به درک تلویحی از نابودی و پایان هدایت می‌کنند. در این میان، بسامد بالای واژه «آینه» در ترکیب‌هایی مانند «تصویر در آینه»، «روبروی آینه» و «از عمق آینه» به نقش آن به‌عنوان نماد هویت، خودشناسی، و تقابل درونی شخصیت اشاره دارد. آینه در این شعر، ابزار درک خود و لحظه‌ی تصمیم‌گیری نهایی است؛ جایی که شخصیت به نقطه‌ی بی‌بازگشت می‌رسد.

تکرار عناصری از طبیعت مانند «باران» و «باد» نیز نشان‌دهنده‌ی حضور بی‌تفاوت و بی‌رحم طبیعت در برابر رنج انسان است. این عناصر، که در عباراتی چون «باران گرفت نرم»، «باران گرفته بود»، و «می‌کوفت مشت، باد» تکرار شده‌اند، نشان می‌دهند که طبیعت در برابر بحران انسان کاملاً منفعل و بی‌اعتنا است. در نهایت، فعل «چکاند»، که در عنوان شعر آمده و در پایان نیز تکرار می‌شود، اوج داستان و لحظه‌ی انفجار درونی شخصیت را برجسته می‌کند. تکرار این واژه نشان‌دهنده‌ی رسیدن به نقطه‌ی پایان و تصمیم قطعی است؛ لحظه‌ای که تمام تنش‌های شعر به یک کنش نهایی ختم می‌شوند. در مجموع، بسامد واژگان، تصاویر و مفاهیم کلیدی در این شعر، ساختاری روان‌کاوانه، درون‌نگر و تراژیک پدید آورده‌اند که مخاطب را درگیرِ بحران شخصیت و لحظه‌ی پایان‌ساز او می‌کند.

۴-۵-۴. وجه

۱. فاصله: در این روایت، راوی جزء شخصیت‌های داستان نیست و به طور کلی بی‌طرف است. چون راوی در طول شعر، حضوری ندارد بنابراین کمترین «فاصله» را در روایت شاهد هستیم.

۲. دیدگاه: زاویهٔ دید در این روایت «بیرونی» و «سوم شخص» است. بنابراین دیدگاه این روایت «کانون درونی – بازنمود ناهمگن» است. در این حالت، ماجراها از درون داستان بیان می‌شود، امّا راوی داستان با شخصیت‌های داستان ناهمگن است؛ یعنی، راوی جزء شخصیت‌های داستانی نیست.

۴-۵-۵. لحن و صدا: راوی «سوم شخص» و دانای کل است. راوی «خارج از روایت خود» است، نه داخل در آن.

۴-۶. متن ششم: شعرنامه

آنچه در این شعر در وهله‌ی اوّل به چشم می‌آید استفاده از واژه-های محاوره‌ای و روزمره است که هر روز در زندگی هر فردی دیده می‌شود. یک نامه عادی امّا توأم با احساس و ریتم و آهنگ. استفاده شاعر از اصطلاحات روزمره و عامیانه چون «**خواهر جون، قربانت شوم خواهر، کل اسماعیل، زیاده عرضی نیست، دیده‌بوسی، مش حسن و...**» به فضای شعر طراوات و زیبایی **بخشیده است.**

به قربانت شوم خواهر!/ .../ بگو حالت چطور است؟/ اگر از حال من جویا شوی،جانم/ بحمدالله سلامت،زنده هستم ،شکر/ ملالی نیست جز دوری دیدارت./ نمی‌دونی که چون من دستخطت را/ زیارت کردم- ای خواهر!/ درون پوست از شادی نگنجیدم./ باری.. .بگو بینم که بابا ترک کرد/ تریاک را یا نه؟/ کل اسماعیل رفت مکه؟/ حسین از اجباری برگشت؟/ ولی‌خواهر/ شنیدم که در این روزهای بحرانی تو هم دختر زاییدی!هان!/ اسمش را بذار کبری/ بیاد ننجون پیری که داشتیم،مرد/ خواهر جان!/ غرض از جمله آخر،در آن نامه نفهمیدم، که منظورت چه می‌باشد؟/ نوشتی: ارث مادر ! عزیزم!بلکه یادت رفت تا یک شاهی آخر،همه/ صرف جهازت شد!/ فقط یک طشت مس مانده،/ که آن هم پیش مشدعباس،گروی پنج تومان است؟/ ولیکن مهربانم!/ اگر منظورت از پرده قلمکار است و/ طاق شال و آن یک تکه ترمه/ که طاق شال را در مرگ ننجون مرده شور برداشت/ و آن یک تکه ترمه را برایت می‌فرستم/ ولی پرده قلمکارها،به مثل لانه‌ی زنبور سوراخ است./ غرض خواهر!/ خلاصه می‌کنم/ ناراحتم خیلی/ شنیدم مشدحسن هم خواستگاری کرده از لیلی/ به لیلی هم بگو: - این بود عشقت؟تف!/ بگو...خواهر!/ بگو دیگر گذشت آن عهد/ آن شب،آن سحر،آن.../ خواهر جون!/ سه هفته نامه نفرستاده بودی/ دلم شور تو را می زد./ در آن جاها نمی‌دانم!/ ولی این جا که شهر امن و امان است./ از این حرف‌ها نباید.../ سلامم را به اسماعیل و عباس و زلیخا(مادر لیلی)رسان خواهر!/ تمام بچه‌ها را دیده بوسی کن!/ جواب فوری،کوتاهی نکن این بار!/ زیاده عرض نیست‌باقی بقایت»

از دیگر عناصری که در ساختار افقی کار، تأثیر و نقش بسزایی دارد، استفاده از کنایه‌هایی است که به‌نوعی با ارجاعات بیرونی، که آن کنایه‌ها از آن برخوردارند؛ کار را صمیمی‌تر کرده و شعر را

به بستر اجتماعی و پویایی آن وارد می‌کند که این اصطلاحات و کنایه‌ها در آنجا جاری است و البته کارکرد دیگری که در استفاده از این ساخت و بنیادهای عامه می‌تواند داشته باشد احساس مشارکت و سهیم شدن در متن است.

این کارکرد ذکرشده به شاعر اجازه می‌دهد که با استفاده از شگرد نامه‌نویسی و ادبیّاتی که در دنیای نامه نوشتن وجود دارد یک فضای صمیمی خلق کند که به‌راحتی این امکان را به وجود می‌آورد که یک امر شخصی و تجربه‌ی منحصربه‌فرد تبدیل به امری اجتماعی و تجربه‌ای جمعی گردد. یعنی اگرچه او از رابطه خود و خواهرش در نامه حرف می‌زند ولی این نامه نشانه‌ای می‌شود برای پی بردن به اوضاع و شرایط اجتماعی که پدر خانواده تریاکی است و خواهر از مرگ مادرش امیدی برای علاج بی‌سامانی زندگی خودش یافته‌است! و.. یا درجایی که می‌گوید **«در آنجاها نمی‌دانم. ولی اینجا که شهر امن و امان است»**، به‌سادگی یک نامه بدون جهت‌گیری‌های سیاسی خاصّی و بدون هیچ شعارزدگی وضعیت اجتماعی دوره‌ی خاصّ خود را به مخاطب نشان می‌دهد.

شکل روایی کار به‌صورت زیرکانه‌ای، وقتی در قالب نامه به کار گرفته می‌شود؛ شکل دانای کل (که این نوع روایت خصیصه‌ی دانای کل بودن است) را تلطیف کرده و آن را تبدیل به واقعه‌ای کرده است که انگار هر مخاطبی همین گفتگوها را به‌صورت واگویه، در تنهایی خود در چنین جامعه‌ای با خود دارد.

نکته‌ای دیگر در این اثر، استفاده‌ی شاعر از نامه‌ای است که به خواهرش نوشته‌است. بازهم از ظرفیت‌های یک نامه در ساختار این شعر سود برده‌است و از اقوام و آشنایان و اوضاع و احوال و ... ایشان جویا می‌شود که جامعه‌ی بسیطتری را در برابر مخاطب قرار می‌دهد.

۱-۶-۴. ترتیب: روایت شعر به صورت خطّی است و درواقع بین داستان و روایت تفاوتی وجود ندارد. تحلیل ترتیب در شعر «نامه» نشان می‌دهد که ساختار روایت آن به شکل نامه‌ای غیرخطی، پراکنده و بسیار طبیعی طراحی شده است؛ به گونه‌ای که خواننده احساس می‌کند با یک گفت‌وگوی واقعی و صمیمی مواجه است، نه با یک متن رسمی یا ساختارمند. روایت از یک نقطه آغاز مشخص وارد نمی‌شود و به‌جای پیروی از زمان‌مندی خطی یا منطق کلاسیکِ مقدمه، بدنه، و نتیجه‌گیری، بر اساس جریان سیال ذهن پیش می‌رود. در آغاز، شاعر با جملات ساده و احوال‌پرسانه‌ای مانند «به قربانت شوم خواهر!» و «بحمدالله سلامت، زنده هستم» وارد فضای نامه‌نگاری می‌شود. این شروعِ گرم و آشنا، مخاطب را به فضای عاطفی و خانوادگی شعر نزدیک می‌کند. سپس، بدون مقدمه‌چینی خاص، راوی به مجموعه‌ای از پرسش‌ها و موضوعات خانوادگی که گویا در نامه قبلی مطرح شده‌اند، پاسخ می‌دهد: ترک اعتیاد پدر، سفر مکه‌ی عمو اسماعیل، بازگشت حسین از سربازی و زایمان خواهر. این بخش، با پرسش‌ها و پاسخ‌های کوتاه، لحنی طبیعی، گفتاری و شبیه به مکالمات روزمره دارد.

در میانه‌ی شعر، راوی به موضوع حساسی چون «ارث مادر» می‌پردازد. این بخش، با تغییر لحن و افزایش جزئیات، به نقطه‌ی اوج شعر تبدیل می‌شود. استفاده از پرسش مستقیم («نوشتی: ارث مادر!») و واکنش احساسی راوی نسبت به طرح این موضوع، وزن عاطفی و دراماتیک شعر را بالا می‌برد. همین جاست که مخاطب با بخشی از گذشته، نارضایتی‌ها، کنایه‌ها و خاطرات مشترک خانواده مواجه می‌شود.

در پایان، روایت به همان بی‌نظمی آغازین برمی‌گردد. راوی از خواستگاری مشدحسن از لیلی ابراز ناراحتی می‌کند، سپس ناگهان به شکل عاطفی از خواهرش خداحافظی می‌کند و سلام‌هایی به دیگر اعضای خانواده می‌فرستد. این پایان، با همه‌ی پراکندگی‌اش، احساسی و ملموس است و تأکید دارد که انسان‌ها در اوج تلخی هم به خانواده، روابط، و مهرورزی بازمی‌گردند. در مجموع، ترتیب روایت در شعر «نامه» برخلاف الگوی خطی کلاسیک، تابع منطق گفتار روزمره و ذهن آشفته اما صادق راوی است. این شیوه‌ی روایت، نه‌تنها به باورپذیری متن می‌افزاید، بلکه صمیمیت، طنز تلخ، و حس نوستالژیک آن را نیز تقویت می‌کند.

۲-۶-۴. تداوم: ضرب‌آهنگ متن در این روایت در مقایسه با پویایی ثابت، شتاب مثبتی دارد که رحمانی به‌منظور استفاده از عناصر زیبایی سخن از این شتاب سود برده است. در شعر «نامه»، مفهوم «تداوم» بیشتر در لایه‌های احساسی و ذهنی روایت دیده می‌شود تا در کنش‌های فیزیکی یا ساختار ظاهری. نخستین نمود تداوم را می‌توان در رابطه عاطفی راوی با خواهرش یافت. با اینکه راوی از خواهرش به دلیل اشاره به «ارث مادر» دلخور است، اما لحن صمیمانه و مهربان خود را تا پایان شعر حفظ می‌کند و همین لحن گرم و خطاب‌های عاطفی مانند «به قربانت شوم خواهر!» نشانه‌ای از استمرار این رابطه عاطفی است. علاوه بر این، ذهن راوی پیوسته درگیر وضعیت اعضای خانواده است. او به پرسش‌هایی درباره پدر، برادر، و سایر بستگان پاسخ می‌دهد و این نشان می‌دهد که با وجود گذر زمان یا دوری،

دل‌مشغولی‌های خانوادگی برایش همچنان ادامه دارد. همچنین، مسئله ارث که در بخشی مفصل از شعر بازتاب یافته، نشانه‌ای از تداوم دل‌خوری و زخمی کهنه در ذهن راوی است؛ چرا که او چند بار به آن بازمی‌گردد و از تأثیر احساسی آن بر خود سخن می‌گوید. در پایان شعر نیز با اشاره‌ای کوتاه اما تأثیرگذار به علاقه‌اش به «لیلی» و خبر خواستگاری مشدحسن، تداوم یک عشق یا حسرت قدیمی را آشکار می‌سازد. بنابراین، تداوم در این شعر نه از مسیر تکرار بیرونی بلکه از طریق تکرارهای ذهنی، احساسی و زبانی در سراسر متن جاری است.

۳-۶-۴. بسامد: بسامد این روایت، بسامد مفرد/ تک‌محور است. در این چند شعر واژه‌هایی که تکرار شده‌اند، «طاق شال، یک تکه ترمه و پرده قلمکارها»، است، ولی حضور آنان در شعر کم است.

۴-۶-۴. وجه

۱. فاصله: در شعر «نامه»، فاصله میان راوی و مخاطب (خواهرش) بسیار کم است و راوی در نزدیک‌ترین حالت ممکن با داستان و احساساتش در ارتباط است. این شعر به دلیل ساختار نامه‌نگاری و استفاده از زاویه دید «اول شخص»، هیچ فاصله‌ای میان خواننده و جهان درونی راوی باقی نمی‌گذارد.

«اگر از حال من جویا شوی، جانم»، «سلامت، زنده هستم»، «درون پوست از شادی نگنجیدم»

راوی از همان ابتدا خود را به عنوان شخصیت اصلی و گوینده معرفی می‌کند و خواننده را مستقیماً وارد احساسات و تجربیات خود می‌کند.

۲. دیدگاه: زاویهٔ دید در این روایت «درونی» و «اوّل شخص» است. بنابراین دیدگاه این روایت «کانون درونی – بازنمود همگن»است.

۵-۶-۴. لحن و صدا: در این شعر نیز راوی «اوّل شخص» است. راوی در خود روایت داخل است و خارج از آن نیست.

۵. بحث و نتیجه‌گیری

نصرت رحمانی را از پیشروان جریان شعری رمانتیک جامعه‌گرا در دورهٔ معاصر است که بیان و عواطف و احساسات انسانی را مهم‌تر از عواطف فردی و شخصی می‌داند و توانسته است از شگرد روایت که خود یک شگرد زیبایی شناسانه است بهره بگیرد و افزون بر آن شاعری اجتماعی است که توانسته است به خوبی از امکان‌های روایی (داستانی و سینمایی) برای فضاسازی و پارادوکس‌های زبانی استفاده نماید.

نتایج بررسی شش شعر نصرت رحمانی بر اساس دیدگاه ژرار ژنت به شرح زیر است. ترتیب روایت در همه‌ی اشعار مورد بررسی به صورت خطّی است، یعنی بین داستان و روایت تفاوتی وجود ندارد. روایت داستان‌ها در همه‌ی اشعار به غیر از «میعاد در لجن» که شتابی منفی داشت، دارای شتاب مثبت است. بسامد مورد استفاده در روایت، به غیر از شعر چاقو که بسامد مکرر داشت و واژگان و عباراتی در آن تکرار شده بود، در دیگر اشعار بسامد مفرد/ تک محور است. به لحاظ وجه در تمامی اشعار شاهد کمترین فاصله هستیم. زاویه دید در «فاحشه و ماشه را چکاند» سوم شخص و بیرونی و در دیگر اشعار «میعاد در لجن، چاقو، مادر و نامه» اول شخص و درونی است. دیدگاه در «فاحشه و ماشه را چکاند» کانون بیرونی – باز نمود ناهمگن و در دیگر اشعار «میعاد در لجن، چاقو، مادر و نامه» کانون درونی – بازنمود همگن است. صدا و لحن نیز در «فاحشه و ماشه را چکاند» خارج از روایت خود و در دیگر اشعار «میعاد در لجن، چاقو، مادر و نامه» داخل در روایت خود است.

تعارض منافع

هیچ گونه تعارض منافع توسط نویسندگان بیان نشده است.

فهرست منابع

۱. اخوت، احمد،(۱۳۷۱)، ***دستور زبان داستان***، اصفهان: فردا.

۲. اردلانی، شمس الحاجیه،(۱۳۸۷)، ***عامل زمان در رمان سووشون***، ***مجله زبان و ادبیات فارسی***، ش ۱۰،صص ۳۶-۹.

۳. استم، رابرت و بورگواین، رابرت و فیلترمن، سندی،(۱۳۷۷) ***روایت شناسی فیلم***، ترجمه: فتاح محمدی. ***فصلنامه فارابی***، ویژه‌نامه روایت و ضد روایت.

۴. ایگلتون، تری.(۱۳۸۰)***پیش درآمدی بر نظریه ادبی***، عباس مخبر. تهران: مرکز.

۵. بامشکی، سمیرا،(۱۳۹۱)،***روایت شناسی داستان‌های مثنوی***. تهران: هرمس.

۶. براهنی، رضا،(۱۳۸۱)، ***قصه‌نویسی***، تهران: نو.

۷. تایسن، لویس،(۱۳۹۲)، ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***، ترجمه: مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی، ویراستار حسین پاینده، تهران: نگاه امروز، چاپ دوم.

۸. تودوروف، تزوتان،(۱۳۹۲)، ***بوطیقای ساختارگرا***، ترجمه: محمد نبوی، تهران: آگه.

۹. چتمن، سیمور،(۱۳۹۰)، ***داستان و گفتمان***، ترجمه: راضیه سادات میرخندان، قم: صداوسیمای جمهوری اسلامی. ایران مرکز پژوهشهای اسلامی.

۱۰. حری، ابوالفضل،(۱۳۸۹)، ***ترجمه گفتمان غیرمستقیم آزاد در سه ترجمه فارسی رمان به سوی فانوس دریایی***، ***پژوهش زبان‌های خارجی***، ش ۵۷ ، صص ۳۹-۱۹.

۱۱. حری، ابوالف ضل،(۱۳۸۸)، ***درآمدی بر رویکرد روایت شناختی به داستان روایی با نگاهی به رمان آیینه‌های دردار هوشنگ گلشیری. نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز***، سال ۵۱ ، شماره ۲۰۸، صص۷۸- ۵۳.

۱۲. درودگریان، فرهاد و کوپا، فاطمه و اکبرپور سهیلا،(۱۳۹۱)، ***زمان روایی در رمان احتمالاً گم شده‌ام بر اساس نظریه ژرار ژنت. فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی***، سال اول، ش ۲، صص ۱۷-۵.

۱۳. رحمانی، نصرت (1385)***مجموعه ی اشعار***. چاپ اول. تهران: نگاه.

۱۴. رولان، بارت،(۱۳۹۲)، ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها***، ترجمه: محمد راغب، تهران: رخداد نو. چاپ دوم

۱۵. ریمون کنان، شلومیت،(۱۳۸۷)، ***روایت داستانی بوطیقای معاصر***، ترجمه: ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.

۱۶. ژنت، ژرار،(۱۳۹۲)، ***تحلیل و بیان نقد زبان شناسی***. ترجمه: دکتر الله شکر اسدالهی تجرق. تهران: سخن.

۱۷. شیروانی شاعنایتی، الهام،(۱۳۹۴)، ***نظریه روایت شناختی ژرار ژنت بررسی و تطبیق دو رمان خشم و هیاهو و سمفونی مردگان***، تهران: وانیا.

۱۸. فلکی، محمود، (۱۳۸۲)،***روایت داستان (تئوریهای پایه داستان‌نویسی)***. تهران: بازتاب نگاه.

۱۹. کالر، جاناتان، (۱۳۸۵)، ***نظریه ادبی (معرفی بسیار مختصر)***، ترجمه: فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

۲۰. کوری، گریکوری، (۱۳۹۱)،***روایت‌ها و راوی‌ها***. ترجمه: محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

۲۱. لوته، یاکوب،(۱۳۸۶)، ***مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما***، ترجمه: امیر نیکفرجام، تهران: مینوی خرد.

۲۲. مکوئیلان، ایرنا ریما،(۱۳۸۴)، ***دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

۲۳. وبستر، راجر،(۱۳۸۲) ***پیش درآمدی بر مطالعه نظریه‌ی ادبی***، ترجمه الهه دهنوی، تهران: روزنگار.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی