

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

محمود آقاخانی بیژنی^۱

دانشجوی کارشناسی‌ارشد ادبیات مقاومت فارسی دانشگاه شهرکرد
دکتر اسماعیل صادقی - دکتر سیدجمال‌الدین مرتضوی
استادیاران گروه زبان و ادبیات 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 مقدمه که اشاره‌ای به اشعار روایی است، مهمترین عناصر داستان: شامل پیرنگ (طرح)، شخصیت، دیدگاه، فضا و صحنه در ده شعر روایی معاصر بررسی شده است. برخی از این شعرهای روایی دارای پیرنگی ساده و بر اساس زمان خطی، و برخی دیگر پیچیده‌اند و بر اساس زمان غیرخطی گسترش می‌یابند. شخصیت‌های 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)، من‌راوی (راوی اول شخص) و گفت‌وگو روایت می‌شوند و در بعضی از این شعرهای روایی، مکالمه، عنصر درونی متن روایی است. شاعران با توصیف شخصیت‌ها و محیط اطرافشان صحنه‌آرایی می‌کنند و این توصیفات فضایی کاملاً طبیعی را برای خواننده ترسیم می‌کند که زمان و مکان آنها کلی است.

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

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

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

مقدمه:

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

وجود بن‌مایه 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 تأثیرگذارترین و مهمترین مقوله‌هایی است که وجوه مختلف زندگی انسان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. همچنین استفاده شاعر از دو تکنیک شعر و داستان، او را بر آن می‌دارد تا احساسات خواننده را به شدت تحریک کند و او را متأثر 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، شخصیت، 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 «قصه»

شهرسنگستان» اخوان ثالث را براساس نظریه تزوتان تودروف (Tzvetan Toderov)، تحلیل کرده‌ایم. دلیل انتخاب شعرهای این شاعران و بیش از همه اخوان ثالث، این بوده است که آنها در شعرهای روایی‌شان، نسبت به اشعار روایی شاعران دیگر، از تکنیک‌های داستانی و ساختار منسجم بیشتر بهره برده‌اند و جنبه 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 شیوه کتابخانه‌ای است. در این راه ابتدا از منابع و اسناد کتابخانه‌ای در جمع‌آوری اطلاعات مورد نظر استفاده شده و سپس به تجزیه و تحلیل مطالب پرداخته شده است. نتیجه این بررسی‌ها، بیانگر کیفیت ساختاری و استفاده از عناصر داستانی در این اشعار است. ملاک‌ها و عناصر این تحلیل، ساختار روایی، شخصیت و شخصیت‌پردازی، زاویه دید، فضا و توصیف هستند و با تحلیل این عناصر به پرسش اصلی جواب داده خواهد شد.

پیشینه پژوهش

تاکنون در مورد بررسی ساختاری شعرهای روایی معاصر، پژوهش‌هایی صورت گرفته که می‌توان به مواردی همچون؛ «بررسی فرآیند روایت در اشعار اخوان ثالث» از سیدجمال‌الدین مرتضوی، (۱۳۸۸)، «تحلیل ریخت‌شناسی روایت اسطوره‌ای «کتیبه» بر اساس نظریه ولادیمیر پراپ» از عبدالله حسن‌زاده میرعلی و رضا قنبری عبدالملکی، (۱۳۹۱)، «بررسی نوستالژی و ساختار روایی در منظومه «درفش کاوین» حمید مصدق» از محمود آقاخانی بیژنی و اسماعیل صادقی، (۱۳۹۱)، «تحلیل ساختاری شعر

عقاب خانلری و خانه سربویلی نیمایوشیج بر اساس نظریه‌های برمون و گریماس از محمود آقاخان‌بیژنی، 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، اخوان ثالث، کسرائی، مصدق و امین پور و... از نمونه‌های موفّق اشعار روایی امروز هستند. «شاعران امروز تلاش می‌کنند تا از همه 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 عرصه 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، عرصه‌ای 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، ص ۱۴۳). در سال‌های اخیر، دانش روایت‌شناسی دامنه فعالیت خود را گسترش داده و از متون ادبی - داستانی فراتر رفته و بررسی متون تاریخی، مذهبی، فلسفی، فیلم و شعر روایی را نیز در حوزه مطالعات خود قرار داده و وارد حوزه‌های گسترده فرهنگ و مردم‌شناسی شده است. اما ساختارگرایان بر این باور بودند که ساختار تمامی متون روایی را می‌توان به ساختارهای روایتی اساسی و مشخصی تقلیل داد.

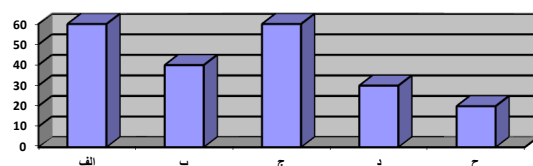
در شعرهای روایی بررسی شده، داستان (یعنی نقل رشته‌ای از حوادث که بر حسب توالی زمانی ترتیب یافته است) و نیز پیرنگ (یعنی نقل حوادث با تکیه بر

روابط علی و معلولی) (فورستر، ۱۳۸۴، ص ۱۱۸)، بر اساس زمان گاهنامه‌ای (زمان خطی داستانی) تنظیم شده و رخدادها در داستان و پیرنگ، در امتداد زمان، یکی پس از دیگری به وقوع می‌پیوندند؛ اما در برخی از شعرها، روایان - 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 میانه 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» اخوان ثالث، از میانه شروع می‌شوند و بر اساس زمان غیرخطی گسترش می‌یابند. پس وجود حادثه و علت وقوع آن، نشانی بر این است که در شعرهای روایی، پیرنگ و داستان یافت می‌شود؛ اگر چه هدف شاعران، سرودن شعر بوده است نه داستان‌سرایایی.

نکته مهم دیگر این است که اکثر این شعرها همه از یک «پی‌رفت» (Sequence) تشکیل شده‌اند. تزوتان تودوروف روایت‌شناس بلغاری، در تعریف پی‌رفت گفته است: «پی‌رفت، ناظر بر توصیف وضعیتی معینی است که در هم ریخته و دوباره به شکلی تغییر یافته سامان گرفته است» (تودوروف، ۱۳۸۲، ص ۴۳). و بنابر دیدگاه کلود برمون (Cloud Bremond)، منتقد فرانسوی: «هر پی‌رفت بر سه پایه استوار است: ۱) وضعیتی که امکان دگرگونی را در خود دارد؛ ۲) حادثه یا دگرگونی رخ می‌دهد؛ ۳) وضعیتی که محصول تحقق یا عدم تحقق 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 کلی یا اصلی است» (اسکولز، ۱۳۸۳، ص ۱۶۰؛ احمدی، ۱۳۸۸، ص ۱۶۶ و اخوت، ۱۳۷۱، ص ۶۶).

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

که پس از حادثه داستان شکل می‌گیرد، مانند وضعیت 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 وضعیتی روبه‌رو هستیم. در این شعرها هم ابتدا وضعیت پایدار آغازینی وجود دارد که آبتن 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، وضعیت پایدار تازه‌ای حاکم می‌شود. همه شعرهای روایی بررسی شده، به جز شعر-های «خوان هشتم»، «آنگاه پس از تندر» و «مرد و مرکب» اخوان‌ثالث با مقدمه شروع می‌شوند و نیز همه بجز شعر «آنگاه پس از تندر» اخوان‌ثالث، دارای پایانی مشخص هستند. البته پایان شعر روایی «درفش کاویان» مصدق به خواننده واگذار می‌شود و او را بر آن می‌دارد تا خود نتیجه مطلوب را از متن روایی بگیرد (نمودار شماره ۱).



نمودار شماره ۱ - بررسی پیرنگ در شعرهای روایی معاصر

تعداد کل شعرهای روایی معاصر: ۱۰

الف. شعرهایی که بر اساس زمان گاهنامه‌ای (خطی داستانی) ارائه شده‌اند: ۶

(/۶۰)

ب. شعرهایی که بر اساس زمان غیرخطی ارائه شده‌اند: ۴ (/۴۰)

ج. شعرهای دارای پیرنگی یک پی‌رفتی: ۶ (/۶۰)

د. شعرهای بدون مقدمه: ۳ (/۳۰)

ح. شعرهای دارای پایان نامشخص: ۲ (/۲۰).

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

در میان شاعران هم‌روزگار ما، اخوان بیش از هر شاعر دیگری از شیوه روایت و داستان‌سرایي 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 «داستان‌سرا» نامید. اخوان همواره به این نکته اشاره دارد و می‌گوید: «اصولاً من راوی هستم، و در این کار هم هیچ ایرادی نمی‌بینم. من... روایت را به حد شعر اوج داده‌ام، اما شعر را به حد روایت تنزل نداده‌ام» (کاخی، ۱۳۸۲، ص ۱۵۵)، همچنین در مؤخره «از این اوستا» خود را «راوی قصه‌های از یاد رفته و آرزوهای بر باد رفته» (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۹، ص ۱۱۰) 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»، «قصه شهر سنگستان» و «خوان هشتم». و گاه نیز روایت‌های او بیان سرگذشت و خاطره است؛ مانند «طلوع»، «دست‌های خان‌امیر» و شعرهای مجموعه «زندگی می‌گوید: اما باز باید زیست...». او با به کارگیری روایت تلاش می‌کند تا با بهره‌گیری از عناصر داستانی، وقایع و رویدادهای سیاسی - 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 ماهیت داستانی اسطوره، روایت بهترین شیوه برای بیان چنین قصه‌هایی است.

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

۱. تعادل؛ برای مثال صلح. ۲. قهر (۱)؛ دشمن هجوم می‌آورد. ۳. از میان رفتن تعادل، جنگ. ۴. قهر (۲)، دشمن شکست می‌خورد. ۵. تعادل (۲)؛ صلح و شرایط جدید» (تودورف، ۱۳۸۲، ص ۷۳).

بر طبق نظریه تودورف، شعر «قصه 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 سایه درخت خوابیده و صورتش را پوشانده است.

۲. شبی دزدان دریایی به شهر او حمله می‌کنند.

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

۴. 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 شويد تا نجات یابد.
۵. تعادل و شرایط جدید؛ شهریار بعد از نیایش اهورامزدا و ایزدان و امشاسپندان، هفت ریگ را در درون چاه می‌اندازد؛ اما به جای آب شیرین، دود از آن بر می‌آید و شهریار با غار درد دل می‌کند. می‌گوید: «آیا امید رستگاری نیست؟» صدا بازگرفته از درون غار پاسخ می‌دهد: «آری نیست!».

طرح این شعر با وضعیتی آغاز شده که امکان "بالقوه" ای را در خود می‌پروراند. می‌توان وضعیت پایدار آغازینی را برای این شعر تصور کرد که بیش از این امکان وجود داشته است (گذشته داستان). پهلوان و مردم در کنار دریا در آرامش زندگی می‌کنند: «که روزی روزگاری شب چراغ روزگاران بود؛ نشید همگانش، 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، ص ۲۳).

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 حمله دزدان دریایی است.

یکی از موضوعاتی که در مباحث ساختارگرایی مورد بررسی قرار می‌گیرد، توجه به چگونگی آغاز شدن قصّه (وضعیّت متعادل اوّلیه) است. این عنصر مهم در قصّه شهر سنگستان با توصیف شهریار (قهرمان) از زبان دو کبوتر آغاز می‌شود: «دو تا کفتر / نشسته‌اند روی شاخه سدر کهن سالی / که رویده غریب از همگان در دامن کوه قوی پیکر...» (همان، ص ۱۶). روند داستانی در این شعر، حرکت از آرامش اوّلیه به اوج و سپس بازگشت به آرامش است. بنابراین در طرح این شعر چنین وضعیّتی داریم: تعادل اوّلیه (مقدمه) ← به هم خوردن تعادل و وضعیّت ناپایدار (میانه) ← تعادل مجدد (پایان؛ وضعیّت پایدار تازه‌ای که شکل می‌گیرد).

نکته مهم این است که در قهر شماره (۲) قضایای تودورف، گاهی ممکن است شکست قهرمان داستان جای شکست دشمن را بگیرد؛ در هر صورت وضعیّت متعادل جدیدی به وجود می‌آید؛ اما 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. نکته مهم دیگر این است که در تعادل شماره (۲)؛ یعنی وضعیّت جدیدی که محصول حوادث پیشین است، در زندگی و روحیات شخصیّت تغییراتی به وجود آمده است. شهریار راه نجات را نمی‌یابد و شکست را می‌پذیرد.

شخصیت (Character)

شخصیت در یک اثر نمایشی یا روایی، فردی است دارای ویژگی‌های اخلاقی و ذاتی، که این ویژگی‌ها از طریق رفتار و گفتار او نمود می‌یابد. شخصیت‌های داستان، از یک دیدگاه به دو طیف عمده ایستا (Static) و پویا (Dynamic) تقسیم می‌شوند. شخصیت‌های ایستا یا ساده در طول داستان متحول نمی‌شوند و حوادث داستان بر آنها تأثیری نمی‌گذارد؛ یعنی در پایان داستان همانی هستند که در آغاز داستان بوده‌اند. اما شخصیت‌های پویا در اثر رویدادهای داستان متحول می‌شوند و پیچیده‌اند. در تقسیم‌بندی‌های دیگر، شخصیت‌های داستانی را به شخصیت‌های قالبی، قراردادی، نوعی، یک‌بعدی یا ساده، چندبعدی یا جامع، نمادین و تمثیلی تقسیم کرده‌اند (اسکولز، ۱۳۸۷، ص ۱۹ و اخوت، ۱۳۷۱، ص ۱۴۱).

شخصیت‌های شعرهای روایی بررسی شده، اغلب ایستا، ساده، اسطوره‌ای و تمثیلی‌اند (جدول شماره ۱). در بعضی از این شعرها، اشخاص بعد از پایان حادثه اصلی متحول می‌شوند و این تحول را می‌توان بیشتر در روحیه و عوامل درونی آنها مشاهده کرد. از آنجا که شعر همچون داستان عرصه به نمایش گذاشتن درونیات، خلیات و روحیات شخصیت‌ها نیست و نیز شاعر آن‌قدر دستش باز نیست تا بتواند به این مهم پردازد؛ اما باز با وجود همین کمبودها، شاعرانی چون نیما بخوبی درونیات و عقده‌های سرکوب شده شخصیت‌هایشان را با عنصر گفت‌وگو و کنش؛ یعنی به روشی غیرمستقیم به نمایش می‌گذارند.

نیمایوشیج، شخصیت‌های شعرهای روایی‌اش را در دل طبیعت می‌آفریند و مسائلی را مطرح می‌کند که به وسیله این شخصیت‌ها و با استفاده از عناصر طبیعت و همدلی و همجوشی با آنها، بخوبی اندیشه‌ها و بینش خود را به نمایش می‌گذارد. وی با استفاده نمادین از عناصر طبیعت و سپس ربط دادن این عناصر با شخصیت شعر-هایش بخوبی قهرمانانش را در معرض دید خواننده قرار می‌دهد (مختاری، ۱۳۷۸، ص ۲۰۶ و یوسفی، ۱۳۷۱، ص ۵۸۹). وی در منظومه 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، ص ۴۵۶). او شخصیت مانلی را از طبقه پایین جامعه انتخاب می‌کند و این چیزی درست بر خلاف ادبیات اشرافی است که نویسندگان و شعرا، قهرمانان اصلی شعرهای روایی یا داستان‌هایشان را از طبقه اشراف انتخاب می‌کردند و انتخاب شخصیت‌ها به شیوه‌نمایی را می‌توان تحت تأثیر انقلاب مشروطه دانست؛ زیرا اغلب شاعران و نویسندگان این دوره شخصیت‌های متون روایی‌شان را از میان طبقه متوسط و پایین جامعه انتخاب می‌کنند. مانلی، مرد ماهیگیری است و برای کسب معاش خانواده‌اش سخت تلاش می‌کند: «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، ص ۴۵۶).

برخورد شخصیت مانلی با پری‌دریایی، یک باور عامیانه است که نیما از آن برای سرودن 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 وضعیت استفاده می‌کند تا وضعیت یک مولامرد فقیر را ترسیم کند. درگیری مانلی و پری‌دریایی، نشان دهنده فقر و تنگ‌دستی است که ماهیگیر را دچار توهم می‌کند. داستان «بخت برگشتگان» ویکتور هوگو، الگوی این منظومه 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 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 - درمانی می‌مردند، برای فرزندان 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 کننده قدرت آن فرد باشد و مانلی به این دلیل از بردن نام پری دریایی پرهیز می‌کند. در شعر روایی «خانه سربویلی» نیز نیما بخوبی ارتباط شخصیت را با محیط اطرافش به نمایش می‌گذارد. در وضعیت متعادل اولیّه، سربویلی شاعر، با زنش و سگش در دهکده بیلاقی ناحیه جنگلی زندگی می‌کنند و تنها سرخوشی سربویلی این بود که توکاهای در موقع کوچ کردن از بیلاق به قشلاق، در صحن خانه با صفای او چند صباحی اتراق کرده، می‌خواندند. اما در وضعیت متعادل ثانویه و بعد از نبرد با شیطان، سربویلی دوباره با زنش و سگش به خانه خود باز می‌گردد، اما افسوس! دیگر توکاهای قشنگ در صحن خانه او نمی‌خواندند و او برای همیشه غمگین می‌ماند.

اخوان‌ثالث، مصدق و کسرای شخصیت‌های شعرهای روایی‌شان را از میان اشخاص اسطوره‌ای انتخاب کرده‌اند و دلایل انتخاب شاعران مذکور (و نیز شاعران دیگر) عبارتند از؛ ذهنیت و نیروی تخیلی اسطوره‌ها، ذهنیت سیاسی و ایدئولوژیک شاعران و مقتضیات عصر. وجود این اشخاص اسطوره‌ای در این شعرهای روایی، برای به نمایش گذاشتن وقایع اجتماعی دوران شاعران است که از برخی اسطوره‌ها با کارکردهای خاصی بهره گرفته‌اند. برای مثال اخوان‌ثالث در شعر روایی «قصه 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 می‌آفریند.

شخصیت 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 - 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، ص ۲۳۵). 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؛ اما منجی نمی‌آید و شهریار افسرده و مأیوس می‌شود و شکست را می‌پذیرد. «خواننده نیز از طریق حلول در شخصیت شهریار، امید رستگاری خود را از دست رفته می‌بیند و شکست آن شهریار را شکست فردی و اجتماعی خود می‌یابد» (شمیسا، ۱۳۸۸، ص ۵۴۱).

م. امید، مصدق و کسرای به دلیل شباهت‌های کلی 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 کسرای در شعر «آرش کمانگیر» به آینده امیدوار است و آرش دوره باستان زمانی ظاهر می‌شود که یأس و ناامیدی (فقر اجتماعی، جهل عمومی و استبداد) سرتاسر آن را فرا گرفته و کمتر کسی به آینده آن امید دارد. کسرای با در نظر گرفتن عنصر روحیه و امیدبخشی آرش کمانگیر در میان ایرانیان، این اسطوره را زمینه کار خود قرار داده و منظومه «آرش کمانگیر» را بر اساس آن سروده است (حسن‌پورآلاشتی و اسماعیلی، ۱۳۸۸،

ص ۹۳). پس هدف کسرای، 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 مقایسه این دو برهه مشابه، شاعر را به سرودن این شعر وا می‌دارد؛ زیرا جامعه ایران بار دیگر در تسلّط بیگانگان است.

امّا اخوان‌ثالث و مصدق به آینده امیدوار نیستند. مصدق در انتظار کاوه 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: «شب آرم چون دریای بی جنبش... / سکون ساکت سنگین سرد شب / مرا در قعر این گرداب بی پایان می‌گیرد / دو چشم خسته‌ام را خواب می‌گیرد / من امّا دیگر از هر خواب بیزارم» (مصدق، ۱۳۷۷، ص ۱۶).

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، ص ۵۱).

چنین تفکّری درست شبیه اندیشه 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	شخصیّت مخالف	ویژگی شخصیّت
خانه‌سریویلی	سریویلی	اقوام سریویلی	شیطان	ساده - یک‌بعدی

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

جدول شماره (۱) - شخصیت در شعر روایی معاصر

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

فضای پیرامون شخصیت را نیز می‌توان به سه شکل ساخت: (۱) توصیف مستقیم به وسیله راوی - نویسنده؛ (۲) توصیف مستقیم به وسیله راوی اوّل شخص؛ (۳) توصیف مستقیم با گفت‌وگوی اشخاص داستان (یونسی، ۱۳۸۸، ص ۳۴۶؛ میرصادقی - ۱۳۸۵، ص ۱۱۳ و اسکولز، ۱۳۸۷، ص ۲۰).

شاعران، شخصیت‌های شعرهای روایی‌شان را بیشتر از طریق شرح اعمال و افکار اشخاص داستان معرفی کرده‌اند (جدول شماره ۲). 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، / دل‌فریبنده دریای نهان. / قد و بالاش برهنه بر جای،» (یوشیج، مانلی، ۱۳۷۵، صص ۴۵۶ - ۴۶۰).

یا در شعر روایی «مرد و مرکب» اخوان‌ثالث، شخصیت شیرگیر پهنه نورد، از طریق شرح کارها و اندیشه‌هایش از زبان شخصیت‌های 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، صص ۳۵ - ۳۶).

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 تیبای 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 شهزاده بیچاره است او که شبی دزدان دریایی / به شهرش حمله آوردند.» (همان، قصه شهر سنگستان، ۱۳۸۹، صص ۲۰ - ۲۱).

در مواردی نیز راوی - شاعر، از راه نفوذ به ذهن شخصیت‌های 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؛ - منم آرش، سپاهی مردی آزاده،/ به تنها تیر ترکش آزمون تلخ تان/ 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؛» (کسرابی، آرش کمانگیر، ۱۳۸۴، صص ۷۵ - ۷۷).

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

فضای پیرامون شخصیت‌های شعرهای روایی، از طریق توصیف مستقیم راوی - شاعر و نیز از طریق گفت‌وگوی شخصیت‌ها 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، صص ۴۵۶ - ۴۵۷).

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 وسیله آن می‌توان با توجه به محیط مادی و شخصیت‌ها، این عمل (گسترش روایت) را بخوبی انجام داد (سمیعی، ۱۳۸۹، ص ۱۱۰). 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 منظومه «مانلی» و «خانه سربویلی» قابل مشاهده است و دیگر شاعران معاصر نیز در شعرهای روایی خود از این تکنیک استفاده کرده‌اند. در شعر «خانه سربویلی»، توصیفی که در خدمت روایت قرار می‌گیرد باعث می‌شود تا شاعر به تأثیر محیط (طبیعت روستایی - جنگلی) شخصیت توجه

بسیار داشته باشد و این می‌تواند بر اعتبار و مقبولیت شعر خانه سربویلی بیفزاید. پیوند شخصیت سربویلی با طبیعت اطرافش، روستایی بودنش را واضح‌تر نشان می‌دهد و به اثبات می‌رساند (انتخاب شخصیت از طبقه پایین جامعه). همچنین نیما از عناصر زندگی و محیط خود برای توصیف کردن جزئیات این شخصیت‌ها 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، خانه سربویلی، ۱۳۷۵، صص ۲۴۴ - ۲۴۵).

در شعر روایی «ظهر روز دهم»، توصیف شخصیت‌ها به دو شیوه مستقیم: «و زمین و آسمان دیدند: / کودکی تنها به میدان رفت... / چشمهایش را به آن سوی سپاه تیرگی می‌دوخت / سینه‌اش از تشنگی می‌سوخت» (امین‌پور، ۱۳۹۰، ص ۵۶۵) 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، ص ۵۶۷).

در شعر روایی «قصه شهر سنگستان»، م. امید با استفاده از توصیف ابعاد بیرونی شخصیت - مانند اندام و حرکات - با توجه به محیط، زمینه را برای توصیف درونی (آنچه در ذهن شخصیت می‌گذرد)، فراهم می‌سازد. این مهم در گفت‌وگوی بین دو کبوتر صورت می‌گیرد و شاعر با ایجاد این گفت‌وگو بین شخصیت‌ها، به ارائه 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، قصه شهر سنگستان، ۱۳۸۹، ص ۲۰).

البته کاربرد توصیف شخصیت در شعر محدودتر از توصیف آن در ساختار داستان امروزی است. این شیوه 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 شخصیت محوری روایت پردازد و این توصیف‌های متنوع در ذهن خواننده در کنار هم قرار می‌گیرند و سیمای شخصیت 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: «دلیران من!» اما
سنگ‌ها خاموش.» (همان، ص ۲۲).

توصیفی که در خدمت روایت قرار می‌گیرد باعث می‌شود تا شاعر به تأثیر محیط شخصیت توجه بسیار داشته باشد و این می‌تواند بر اعتبار و مقبولیت شعر «قصه 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 عینیت‌بخشی 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 شیوه ترکیبی در معرفی شخصیت اصلی شعرهای روایی‌شان، شخصیت‌پردازی می‌کنند که خواننده بتواند شخصیت را با اعمال و رفتارشان بشناسد؛ اعمالی که در بطن

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

«بر سرش نقال/ 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 نقال- آن صدایش گرم، نایش گرم،/ آن سکوتش ساکت و گیرا.../ راه می‌رفت و سخن می‌گفت./ چوبدستی منتشا مانند در دستش،/ مست‌شور و گرم‌گفتن بود/ صحنه میدانک خود را/ تند و گاه آرام می‌پیمود» (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۴، ص ۱۹۵).

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/ دسته شمشیر را در دست می‌چرخاند.../ و سواران را ز روی زین/ بر زمین انداخت» (امین‌پور، ۱۳۹۰، صص ۵۶۶-۵۶۷).

شخصیت‌ها 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، ص ۲۳۴ و پراپ، ۱۳۸۶، ص ۱۶۹). فونک این وظیفه را بر عهده آغاز داستان می‌گذارد. در واقع آغاز یا مقدمه داستان، به معرفی شخصیت می‌پردازد و نحوه 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 شیوه دیگر؛ یعنی «گفت‌وگو» و «شرح

شخصیت اصلی از زبان شخصیت‌های فرعی» را مطرح می‌کند که به شرح زیر است (جدول شماره ۲):

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

«دو تا کفتر / نشسته‌اند روی شاخه 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، قصه شهر سنگستان، ۱۳۸۹، ص ۱۶).
 ۲) یکی از آدم‌های داستان، فرد یا شی‌ای را پیدا می‌کند و یا مورد توجهش قرار می‌گیرد (وضوح‌نمایی):

«فتاده تخته‌سنگ آن سوی‌تر، انگار کوهی بود. / و ما این سو نشسته، خسته انبوهی،» (همان، کتیبه، ۱۳۸۹، ص ۱۱).

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

«اما 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، ص ۴۲).

۴) شرح توسط شخصیت راوی:

«رو به سوی خلوت خاموش غرش کرد، غضبان گفت: / «های! / خانه‌زادان! چاکران خاص! / طرفه خرجین سلیحیم را فراز آرید» (همان، مرد و مرکب، ۱۳۸۹، ص ۲۹).

نام شعر روایی	نحوه ارائه و معرفی شخصیت	راه‌های ورود شخصیت به شعر روایی
خانه سربویلی	ترکیبی	ناآگاهانه وارد می‌شود
مانلی	توصیف مستقیم	ناآگاهانه وارد می‌شود
کتیبه	ترکیبی	توجه به تخته‌سنگ
قصه شهر سنگستان	توصیف مستقیم و گفتار	از طریق گفت‌وگو و شرح شخصیت فرعی

آنگاه پس از تندر	کنش و واکنش و گفتار	توجه به منظره‌ای غریب
مرد و مرکب	توصیف مستقیم	شرح توسط شخصیت فرعی
خون 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 توجه راوی را به خود جلب می‌کند

جدول شماره (۲) - نحوه ارائه، معرفی و راه‌های ورود شخصیت به شعر روایی

زاویه دید (Point of view)

زاویه دید، نمایش دهنده شیوه ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع رابطه نویسنده را با داستان نشان می‌دهد. داستان یا متن روایی معمولاً از زوایای مختلفی روایت می‌شود و اصولاً دو شیوه برای روایت مناسب است: یکی شیوه سوم شخص و دیگری شیوه اول شخص مفرد. در طریقه اول راوی خود را بیرون از صحنه داستان قرار می‌دهد و همچون رب‌النوعی، ماجراها و وقایعی را که بر اشخاص داستان می‌گذرد، به خواننده باز می‌گوید. در طریقه 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. البته شیوه‌های دیگری همچون تک‌گویی درونی، گفت‌وگو و زاویه دید نمایشی برای روایت وجود دارند (میرصادقی، ۱۳۸۵، ص ۳۸۵؛ یونسی، ۱۳۸۸، ص ۶۹ و مندنی - پور، ۱۳۸۹، ص ۳۳).

در شعرهای روایی بررسی شده، شاعران هر کدام به نوعی از تمامی شیوه روایتی بهره برده‌اند (جدول شماره ۳). پس نکته قابل توجه در مورد شعرهای روایی، علاوه بر ساختار روایی، حضور راویان است و همه شاعران مذکور از تمام شیوه‌ها بهره برده‌اند. برای مثال در شعر روایی «قصه 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 صحنه روایت قرار دارد و وقایع و حوادثی را که بر اشخاص می‌گذرد را به خواننده باز می‌گوید:

«دو تا کفتر / نشسته‌اند روی شاخه سدر کهنسالی / که روئیده غریب از همگان در دامن کوه قوی پیکر...» (اخوان‌ثالث، قصه شهر سنگستان، ۱۳۸۹، ص ۱۶).

این راوی گاه مفسر است و به نقد احوال و رفتار شخصیت می‌پردازد: «سخن می‌گفت، سر در غار کرده، شهریار شهر سنگستان. / سخن می‌گفت با تاریکی خلوت. / تو پنداری مغی دل‌مرده در آتشگی خاموش / ز بیداد انیران شکوه‌ها می‌کرد.» (همان، ص ۲۷).

او ابتدا وضعیت و موقعیت شخصیت شهریار شهر سنگستان و کبوتران را برای خواننده گزارش می‌دهد و سپس ذهنیت آنان را نسبت به آنچه وجود دارد، شرح می‌دهد. اما در ادامه به شخصیت‌های پهلوان شهر سنگستان و کبوتران اجازه می‌دهد تا با عنصر گفت‌وگو، ذهنیت و افکار درونی خودشان را نسبت به زندگی و آنچه اتفاق افتاده است، برای خواننده بازگو کنند. درست همین جاست که ما شاهد تغییر دیدگاه از راوی سوم شخص به شخصیت (راوی اول شخص) هستیم و همین گفت‌وگو باعث کشش فرم شعری - که همان بستر روایی داستان است - 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، قصه‌ام چون غصه‌ام بسیار. / سخن پوشیده بشنو، اسب من مرده‌ست و اصلم پیر و پژمرده‌ست. / غم دل با تو گویم غارا!» (همان، ص ۱۷).

شعر روایی «آنگاه پس از تندر» از زاویه دید اول شخص روایت می‌شود و راوی به شرح حال و ذهنیات خود می‌پردازد:

«اما نمی‌دانم چه شب‌هایی سحر کردم. / بی آنکه یک‌دم مهربان باشند با هم پلک‌های من / در خلوت خواب گوارایی.» (همان، آنگاه پس از تندر، ۱۳۸۹، ص ۴۲).

منظومه «درفش کاویان» نیز ابتدا از زاویه دید اوّل شخص روایت می‌شود و سپس دیدگاه به راوی سوم شخص که مادر راوی است، سپرده می‌شود. در این منظومه، راوی ابتدا موقعیت خود را که در وضعیت 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 زاویه 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، شخصیت‌ها نیز معرفی می‌شوند و درونمایه به نمایش گذاشته می‌شود. بعد از اعزام یکی از زندانیان برای خواندن نوشته روی تخته‌سنگ، جماعت به زنجیر بسته منتظرند تا شاید راه آزادی را بیابند. اما قهرمان بعد از خواندن راز - «کسی راز مرا داند که از این سو به آن سویم بگرداند» - 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 اهمیت 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» (کسرائی، آرش کمانگیر، ۱۳۸۴، ص ۷۷).

نام شعر روایی	دانای کل	راوی اوّل شخص	گفت‌وگو
خانه سربوبلی	شاعر	-----	سربوبلی با شیطان
مانلی	شاعر	-----	مانلی با پری دریایی

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

جدول شماره ۳- 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، ص ۳۰۲). شاعران، این شعرهای روایی را با آمیزه‌ای از واقعیت و تخیل روایت کرده‌اند. در برخی از این شعرها، مانند شعر روایی «آنگاه پس از تندر» و «مرد و مرکب» عنصر تخیل پر رنگ‌تر است؛ ولی به طور کلی در تمامی شعرهای روایی بررسی شده، تخیل رنگ و جلوه‌ای ویژه دارد. فضای حاکم بر این شعرهای روایی، فضایی خشونت‌بار («خانه 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 «قصه 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 هاله‌ی ابهام ناپیدا/ در آن رویا» (مصدق، درفش کاویان، ۱۳۷۷، صص ۱۳ - ۱۴).

در ادامه که روایت به مادر راوی سپرده می‌شود، فضایی خشونت‌بار بر روایت حاکم می‌شود که زمان و مکانی کلی 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 هراس‌انگیزی بر شعر حاکم است که جنبه‌ی سیاسی نیرومندی دارد و وحشت روزها و شب‌های پس از فروپاشی جنبش ملی را بیان می‌کند. نبرد مردم با حکومت ستمشاهی در سطح شطرنج جادویی به روی صحنه می‌آید و شاعر واقعیت‌های سیاسی آن زمان را به عرصه‌ی خوابی آشفته و هراس‌آور روایت می‌کند (دست‌غیب، ۱۳۷۳، ص ۲۴۴). راوی ادامه می‌دهد که زالی جغد و جادو او را به بازی شطرنج دعوت می‌کند. بدون هیچ مقدمه‌ای این شخصیت به شخصیت 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 ساکت 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 متذکر شد که اغلب خوانندگان مایلند که در شعر روایی، فضایی وجود داشته باشد که به وسیله‌ی توصیفی ساخته شده باشد و در خدمت متن روایی قرار بگیرد. وجود فضا در شعر روایی باعث می‌شود که عوامل

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

صحنه (Setting)

رویدادهای این شعرهای روایی در زمان و مکان مشخصی اتفاق 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، کیفیت استقرار اشیاء و حتی موقعیت مکانی شخصیت‌های نمایشی، ترکیب صحنه را به وجود می‌آورند (فروزنده، ۱۳۸۸، ص ۱۶۷). در شعر روایی، شاعر می‌کوشد با یاری گرفتن از واژه‌ها و شرح و توصیف صحنه، با بهره بردن از روش‌های گوناگون، صحنه وقوع رویدادهای شعر روایی را در ذهن خواننده ترسیم کند. در شعرهای روایی نیما، توصیف شخصیت و محیط اطرافش در ارائه صحنه، نقش پررنگی دارد. شاعر می‌کوشد تا بدان طریق صحنه وقوع رویدادهای شعرهایش را ترسیم کند. در صحنه آغازین شعرهای روایی نیما، شعر با توصیف صحنه زندگی شخصیت‌های مانلی و سریویلی آغاز می‌شود و سپس در ادامه به صحنه‌هایی پرداخته می‌شود که در آنها نبرد این شخصیت‌ها با اشخاص مخالف روی می‌دهد. نیما به وسیله واژه‌ها و با استفاده از عنصر توصیف، در شعرهای روایی‌اش صحنه‌سازی می‌کند.

همچنان که اشاره شد مکان در این شعرها کلی است. برای نمونه در شعر روایی «خانه سریویلی» و «مانلی»، مکان کوهستان و دریا است، پس توجه به جزئیات مکان و محیط شخصیت‌ها، آنچنان 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 مادی؛ یعنی بستر خواب قرار دارد و خود بستر خواب عامل تداعی است تا راوی از زمان حال به زمان گذشته برگردد و به یاد قصه‌گویی مادرش بیفتد که داستان کاوه آهنگر را برایش

تعریف می‌کرد. این درک از زمان، همان زمان حسی - نفسانی یا روانشناسی است که شخصیت راوی احساس می‌کند که زمان در ذهن و بر حس و روان او می‌گذرد (وات، ۱۳۸۶، ص ۳۱). اما در شعرهای روایی دیگر زمان با شب، روز، غروب خورشید، طلوع خورشید و... نشان داده می‌شود و به عبارت دیگر، کلی است.

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

در دیگر شعرهای روایی اخوان ثالث، صحنه‌ها و توصیف رویدادهای شعر، با شخصیت 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 وضعیت روحی و خلقی شخصیت راوی است. روز ابری و گرفته، همان درون غم‌انگیز شخصیت راوی را به نمایش می‌گذارد. در شعر روایی «کتیبه» نیز ما شاهد چنین وضعیتی هستیم. در پایان روایت که قهرمان و جماعت به زنجیر بسته، راه آزادی و آزادی 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، ص ۱۵).

این درست بر خلاف صحنه قبلی است که هنوز قهرمان برای خواندن نوشته 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 لذتی بیگانه این راز غبارآلود را مثل دعایی زیر لب / تکرار می‌کردیم / و شب شطّ جلیلی بود پر مهتاب» (همان، ص ۱۳).

نتیجه گیری

با تحلیل عناصر داستان؛ یعنی پیرنگ، شخصیت، زاویه دید، فضا و صحنه می-توان 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، رویداد-های اجتماعی و زندگی و نیز اندیشه‌ها و تفکرات 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 همه شعرها دارای یک پی‌رفت است. شخصیت‌های این شعرها، اغلب ایستا و تمثیلی (- اسطوره‌ای)‌اند. برخی از شاعران همچون اخوان‌ثالث، نیما، مصدق و امین‌پور بر ابعاد بیرونی و درونی شخصیت‌ها تأکید داشته‌اند و بقیه شاعران فقط به یک بعد شخصیت توجه نشان داده‌اند. شخصیت‌ها علاوه بر توصیف مستقیم و غیرمستقیم، به شیوه‌ای ترکیبی و از طریق شرح اعمال و افکار و گفت‌وگو-هایشان ارائه و معرفی شده‌اند و در مواردی اندک هم، راوی - شاعر از راه نفوذ به ذهن شخصیت‌ها، اعمال و کشمکش‌های ذهنی آنها را به نمایش گذاشته است. فضای پیرامون شخصیت‌ها، از طریق توصیف مستقیم راوی - 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 زاویه دید اول شخص روایت می‌شوند و در برخی دیگر نیز به وسیله گفت‌وگوی اشخاص فرعی با شخصیت 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 مأخذ:

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 ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، آگه.
۴. _____ (۱۳۸۷)، عناصر داستان، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران، نشر مرکز.
۵. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۹)، از این اوستا، چاپ هیجدهم، تهران، انتشارات زمستان.
۶. _____ (۱۳۸۴)، آن‌گاه پس از تندر (منتخب هفت دفتر شعر)، چاپ سوم، تهران، انتشارات سخن.
۷. ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.
۸. امین پور، قیصر (۱۳۹۰)، مجموعه کامل اشعار، چاپ هشتم، تهران، انتشارات مروارید.
۹. پراپ، ولادیمیر (۱۳۸۶)، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره-ای، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.
۱۰. تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد 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.
۱۴. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، راهنمای ادبیات معاصر، چاپ دوم، تهران، نشر میترا.
۱۵. فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۸۴)، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، چاپ پنجم، تهران، انتشارات نگاه.
۱۶. کاخی، مرتضی (۱۳۸۲)، صدای حیرت بیدار (گفت‌وگوهای اخوان‌ثالث)، چاپ دوم، تهران، انتشارات زمستان.
۱۷. کسرای، سیاوش (۱۳۸۴)، از خون 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 (۱۳۸۶)، «طلوع رمان»، نظریه‌های رمان، ترجمه حسین پاینده، تهران، انتشارات نیلوفر.
۲۲. میرصادقی، جمال (۱۳۸۵)، عناصر داستان، چاپ چهارم، تهران، انتشارات سخن.
۲۳. یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۱)، چشمه روشن، چاپ چهارم، تهران، انتشارات علمی.
۲۶. نیما یوشیج، (۱۳۷۵)، مجموعه اشعار نیما یوشیج، گردآوری و تدوین، سیروس طاهباز، چاپ چهارم، تهران، انتشارات نگاه.

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

ب) مقالات

- ۱- حسن پورآلاشتی، حسین و مراد اسماعیلی، (۱۳۸۸)، «تحلیل اسطوره‌ها در اشعار سیاوش کسرایی»، فصلنامه ادب‌پژوهشی دانشگاه گیلان، سال سوم، شماره نهم، صص ۸۹-۱۰۶.
- ۲- فروزنده، مسعود (۱۳۸۸)، «نقد و تحلیل عناصر داستان در گزیده‌ای از داستان‌های کودکان»، فصلنامه ادب‌پژوهشی دانشگاه گیلان، سال سوم، شماره نهم، صص ۱۵۱-۱۷۱.