

## کارکردهای روایی در شعر طاهره صفارزاده بر اساس نظریه روایت‌شناسی بارت

علی ضیاءالدینی دشتخاکی\* و سید جواد مرتضایی\*\*

### چکیده

اعتباربخشی به واقعیت و استغراق در عینیت، با همه خصوصیات فیزیکی و باطنی آن - که با نیما آغاز شده بود - در ادامه حرکت شعر نو، تأثیر به‌سزایی بر جای گذاشت و شاعر امروز دریافت که روایت می‌تواند اجزای ناهم‌ساز را در کلیتی معنادار گردآورد و امکان نظام‌بخشی به عناصر پراکنده را به دست دهد و زمان تقویمی را به زمان هستی‌شناسانه بدل کند. در این مقاله، بر اساس روش کتابخانه‌ای و تحلیل محتوا و مقایسه، اشعار طاهره صفارزاده، با توجه به نظریه رولان بارت، از دیدگاه ساختارگرایی بررسی می‌شود و کارکردهای روایی، در این اشعار مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. مسائلی که در این پژوهش مطرح می‌شوند عبارت‌اند از: میزان گرایش این شاعر به بیان روایی، بروز اندیشه و ارتباط منطقی و حرکت سیال شاعر، میان روایت و جامعه، ایجاد ارتباط میان اندیشه و روایت و ایجاد حرکت در ذهن مخاطب با تکیه بر اصل دینامیک بودن روایت، تجانس و ارتباط نگرش و زبان شاعر با نوع زندگی زنانه، و جهت خاص روایت در اشعار.

**کلیدواژه‌ها:** روایت، شعرروایی، بارت، شعر زنان، طاهره صفارزاده.

### ۱- مقدمه

#### ۱-۱- روایت و روایت‌شناسی

روایت، بیان زمان، آهنگ حیات، تجربه ذهن، زبان وجودی و معنابخش وقایع است. زمزمه زندگی و خردمندی است و بازتاب اندیشه‌هایی است که زندگی شده‌اند و اساسش بر این تفکر استوار است که هر رویدادی، رویداد دیگر را در پی دارد. روایت علمی است که علت در آن محور است. این علم از دیدگاه‌های بسیاری مورد توجه قرار گرفته و تعاریف مختلفی از آن شده‌است: «روایت توالی از پیش‌انگاشته‌شده رخدادهایی است که به طور غیر تصادفی به هم اتصال یافته‌اند» (مایکل جی، ۱۳۸۳: ۲۰). «تمایز میان آنچه اتفاق افتاده و چگونگی نقل آن، روایت نام دارد» (چتمن، ۱۳۸۴: ۶۰). «روایت‌ها در ساده‌ترین مفهوم، داستان‌هایی است که در زمان رخ می‌دهد و راوی کسی است که داستان را نقل می‌کند» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۲۱-۲۰).

«روایت، نقل و بیان حوادث در رمزگان متفاوت است» (جهاندیده، ۱۳۸۲: ۷۰).

«روایت، محصول پافشاری لجوجانه ما بر معنا بخشیدن به زیست جهان است» (نیکویی، ۱۳۸۴: ۳۸).

در این تعاریف، پیوند میان روایت و زمان در بستر وقایع، کردارها و تجربیات بشری مشهود است. روایت ضرب آهنگ گسترده حیات بشری است و در واقع «نوعی از بیان است که با عمل، با سیر حوادث و با زندگی و جنب و جوش سروکار داشته باشد» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۵۰). تمایز بین نقل و روایت این است که نقل، بیان یک واقعه تاریخی، ملی، عمومی، مذهبی، عشقی، تمثیلی یا اخلاقی است حال آنکه «دایره موضوعاتی که از زاویه روایت مورد بررسی قرار می‌گیرند، بسیار وسیع است. مجموعه‌ای که اخبار روزنامه‌ها، کتب تاریخی، فیلم‌ها، کمیک استریپ‌ها، پانتومیم، رقص، غیبت<sup>۱</sup> و جلسات روان‌کاوی را دربرمی‌گیرد. دامنه وسیع این دانش، باعث می‌شود، تمام جهان را موضوع پژوهش‌های روایت‌شناسان فرض کنیم» (بارت، ۱۳۸۷: ۹). در تحلیل حکایت‌ها و قصه‌ها می‌توان با تکیه بر طرح و عناصر داستان به شکل منظم‌تری بر روی گفتمان شخصیت‌ها، صحنه‌ها و تیپ‌های موجود در سطح روایت، به مطالعه کنش‌ها، زبان، کارکردها و نظام روایت پرداخت حال آنکه در شعر روایی، گاه همه جزئیات روایت در رو ساخت طرح نمی‌شود و به دلیل شعر بودن، از اطناب و تفسیرهای مفصل، پرهیز می‌شود و سطح روایت اغلب با ایجاز همراه است. از این جهت، توان کاتالیزورها و پی‌رفت‌ها و ریزی‌رفت‌ها، در هدایت مخاطب اهمیت می‌یابد. بنابراین، در تحلیل شعر روایی، نمی‌توان همانند داستان عمل کرد.

روایت‌شناسی، قدمتی بسیار طولانی دارد. «روایت با تاریخ بشر آغاز می‌شود و هیچ کجا، انسانی بدون روایت نبوده است. همه گروه‌های انسانی روایت‌های خاص خود را دارند. لذتی که عموماً انسان‌ها با زمینه‌های فرهنگی متفاوت یا حتی متضاد در آن سهیم شده‌اند» (Barthes, 1977: 79). در روایت‌شناسی «دسته‌بندی‌های کیفی را در ادبیات، جلوه‌ای نیست و روایت آنگاه آغاز می‌شود که صورت ذهنی، شکل زبانی بیابد و کنشی منتقل شود. این ابتدای زایش روایت است. بارت روایت را خود زندگی می‌داند» (همان). بنابراین، زندگی کلیتی روایی است که با پیوند دادن خرده‌روایت‌ها، تاریخ بشر را رقم زده است.

اگرچه دانش روایت‌شناسی دانشی نوظهور است، توجه به این دانش، نشان از نفوذ گسترده روایت‌شناسی در میان جوامع علمی دارد. اگرچه «نام روایت‌شناسی را، برای اولین بار تودورف در کتاب دستور زبان دکامرون<sup>۲</sup>، در سال ۱۹۶۹، به کار برد، این دانش سابقه طولانی‌تری دارد و باید ولادیمیر پراپ را آغازگر این راه دانست، که با انتقاد از بن‌مایه‌های وسلوفسکی قدم در این راه گذاشت. مهم‌ترین کتاب پراپ، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، در سال ۱۹۲۸، چاپ شد» (همان: ۲۸).

روایت‌شناسی، علمی است که در آن مکانیزم درونی اثر، در کانون مطالعه است. «روایت‌شناسی، نظریه روایت یا علم مطالعه ساختار و دستور زبان روایت‌هاست. در واقع نوعی نقد فرمالیستی – ساختاری است که به مطالعه روابط حاکم بر ساختار ادبی می‌پردازد.» (چتمن، ۱۳۸۴: ۶۰) هدف این دانش، رسیدن به ساختار نهایی اثر روایی است. از این جهت، در مطالعات روایی، کشف مناسبات درونی اثر، اهمیت خاصی یافته است. برای رسیدن به این مهم، روایت‌شناس باید به نوعی شهود<sup>۳</sup> دست یابد. با نزدیک‌تر شدن روایت به زندگی امروزی، عنصر عقلانیت بر آن سیطره بیشتری یافته است؛ به گونه‌ای که می‌توان خلق رمان را بازتابی روشن از این عقلانیت قلمداد نمود. بروز دامنه‌دار عقلانیت در خلق روایت و فاصله‌گرفتن روایت از نقش‌آفرینی‌های جادویی عصر قدیم، در تکوین علم روایت‌شناسی مؤثر بوده است.

امروزه، روایت‌شناسی نه تنها با نظریات فرمالیستی تجانس و هم‌گرایی دارد بلکه «مطالعات روایت‌شناسانه قرن بیستم و به ویژه آن مطالعاتی که در اروپا آغاز شد شالوده ساختارگرایی هستند» (راجر، ۱۳۸۲: ۷۹). اگرچه دیدگاه ساختارگرایان با متقدمان (پراپ و برخی صورت‌گرایان روس) تفاوت دارد؛ این تفاوت هرگز به تقابل نینجامیده است و در بسیاری از موارد نوعی مصالحه بین

<sup>۱</sup> gossip

<sup>۲</sup> Grammar of Decameron

<sup>۳</sup> Sympathy

مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را دامن زده است. روایت، نوعی گفتمان چندسویه و چندصدایی است که از عاملیت انسانی ریشه می‌گیرد و تحلیل روش‌شناسی آن مبتنی بر داستان است که ماحصل ذهنیت و خوانش مخاطب روایت‌شنو است. فرمالیست‌ها، روایت را مبتنی بر آشنایی‌زدایی<sup>۱</sup> (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۷۴-۱۷۳) می‌دانند. روایت‌شناسی در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ قرن بیستم و پس از آن، به دلیل طرح نظریات انتقادی نظیر نقد فرهنگی پسا‌ساختارگرا و نقدهای پسااستعماری و از سوی دیگر به دلیل ارتباط گسترده بین روایت و ابعاد زندگی بشر، وارد مرحله جدیدی شده است.

**پیشینه و روش تحقیق:** در زمینه بررسی کارکردهای روایی، پژوهش‌های معدودی انجام شده است. مقاله «کارکرد روایی نشانه‌ها در حکایت رابعه از الهی‌نامه عطار» اثر محسن بتلاب اکبرآبادی و احمد رضی و مقاله «کارکردهای روایی ولادیمیر پراپ» اثر نیک لیسو و ترجمه علی عامری مهابادی از آن جمله است. اما همچنان، جای خالی پژوهش‌هایی از این دست، در مطالعات روایت‌شناسی محسوس است. تا کنون هیچ اثر مستقلی به موضوع کارکردهای روایی در شعر طاهره صفّارزاده نپرداخته است. این جستار اولین کار تحقیقی در این زمینه به شمار می‌رود. در این جستار، روش کار توصیفی و تحقیقی و نمونه مورد مطالعه اشعار طاهره صفّارزاده است.

**چارچوب نظری:** نظریات پراپ در آثار پس از او نفوذ یافته است؛ «نفوذ پراپ در آثار نخست ساختارگرایان، از جمله معناشناسی ساختاری گریماس و چند اثر مهم دیگر، تداوم یافت. اما ساختارگرایان در ادامه شیوه جدیدی در پیش گرفتند. گونه‌ای از ساختارگرایی ادبی که روایت‌شناسی نامیده شد» (برتنس، ۱۳۸۷: ۸۶). یکی از نظریاتی که از تأثیر نظریه پراپ برکنار نبوده، نظریه روایت‌شناسی رولان بارت است. نظریه‌ای که در تحلیل ساختار روایت، به سه سطح کارکردها، کنش‌ها و سطح روایت توجه می‌کند. تحلیل بارت در سطح کارکردها تقریباً همان شیوه پراپ و برمون است. روش بارت در سطح کنش به روش گریماس و در سطح روایت به روش تودورف نزدیک می‌شود (ر.ک: بارت، ۱۳۸۷: ۱۷ و ۳۷ و ۴۳).

**ضرورت تحقیق:** به طور کلی شیوه روایت‌شناسی بارت، حرکتی کند، از ساختارگرایی به پسا‌ساختارگرایی است. از آنجا که در مطالعات روایت‌شناسی، این نظریه کمتر مورد توجه بوده است، به‌کارگیری آن، می‌تواند در بسط و تبیین ابعاد آن مؤثر باشد. از طرفی مطالعات روایت‌شناسی اغلب با محوریت ادبیات داستانی منشور انجام شده و در زمینه کارکردهای روایت در شعر مطالعات کمتری صورت گرفته است. بررسی کارکردهای روایت در شعر معاصر ایران، به عنوان یکی از ضرورت‌های پژوهشی در حوزه مطالعات شعر معاصر ایران است که در این جستار به آن پرداخته شده است.

**مسئله پژوهش:** در این تحقیق سؤال محوری این است که با توجه به استفاده گسترده صفّارزاده از شیوه روایت‌پردازی در شعر، این شیوه از منظر کارکردی چه تأثیری بر ساختار شعری او داشته است؟

فرض پژوهش این است که حرکت شعری صفّارزاده از مدل‌های وصفی به مدل‌های روایی گرایش یافته است. بنابراین برخی از اشعار روایی او کارکردی‌ترند. روایت‌پردازی او در شعر، از یک منظر کارکردی خاص پیروی کرده است. این منظر، در مواردی از شعر صفّارزاده شعری دیرپاب ساخته است.

## ۲-۱- ساختارگرایی و روایت‌شناسی

ساختارگرایی، از اوایل قرن بیستم، مسیر پرافت‌وخیزی را طی کرده است. فرمالیسم و ساختارگرایی اولیه (۱۹۱۴-۱۹۶۰)، در دهه دوم قرن بیستم از روسیه آغاز شد و با تحولات اجتماعی در این کشور، به پراگ و فرانسه راه یافت. اوج شکوفایی این نهضت در فرانسه سال‌های ۱۹۷۰-۱۹۵۰م بود. «اصطلاح ساختارگرایی، عموماً برای اشاره به رویکردهایی استفاده می‌شود که شدیداً تحت نفوذ زبان‌شناسی قرار دارند. اما ساختارگرایی ادبی، از زبان‌شناسی و انسان‌شناسی ساختارگرا منشعب می‌شود»

<sup>1</sup> making strange

(برتنس، ۱۳۸۷: ۸۲). شیوه‌ای که در آن هر جزء در ارتباط با یک کل، مورد مطالعه قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر هر پدیده، جزئی از ساختار کلی یک اثر است. ساختارگرایی، نقطه هم‌گرایی میان مباحث ادبی قدیم، از جمله عروض و قافیه، بدیع و بیان با زبان‌شناسی است. «این شیوه به وسیع‌ترین مفهوم آن، روش جست‌وجوی واقعیت نه در اشیای منفرد، که در روابط میان آن‌هاست» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۸). رویکرد ساختارگرایانه، به تدریج به حوزه‌های دیگر هم سرایت کرد و به عنوان یک روش کاربردی در بسیاری از علوم مطرح گردید. «نقد ساختارگرا، عظیم‌ترین تأثیرش را در عرصه روایت‌شناسی و فرهنگ عامه بر جای گذاشت» (کیت، ۱۳۸۳: ۱۱۴). روایت‌شناسی یکی از ارمان‌های ساخت‌گرایی برای ادبیات است و با تکیه بر متن می‌کوشد تا ویژگی‌های روایی آن را نشان دهد. برتنس (۱۳۸۷: ۹۲) در این مورد می‌گوید: «ساختارگرایی، ویژگی متون را مطالعه می‌کند تا امکان‌پذیری‌های روایی روایت را، که در اختیار نویسنده است نظام‌مند کند».

دوره دوم ساختارگرایی (پساساختارگرایی)، که بارت، فوکو و دریدا چهره‌های شاخص آن هستند، تنها به مطالعات زبانی بسنده نکرد بلکه مسائل معنوی و فلسفی را هم در مطالعات خود دخالت داد و نظام ساختارگرایی را به سمت هرمنوتیک برد. «از جمله مزایای این روش آن است که اثر را تحلیل می‌کند و ارزیابی‌کننده نیست. ضمن آنکه معنای آشکار را رد می‌کند و به جای آن در پی جداکردن برخی ژرف‌ساخت‌های درونی اثر است» (ایگلتن، ۱۳۸۰: ۱۳۲). به طور کلی ساختارگرایی، یکی از راه‌های کاستن از دشواری‌های موجود در فهم روایت و نیز سامان‌بخشی به روابط متنوع و هزارتوی شخصیت‌های اثر روایی است؛ چرا که «ساختارگرایی ادبی، در گام نخست می‌کوشد، تنوع بی‌پایان شخصیت‌هایی را، به تعداد محدودی نقش، تقلیل دهد» (برتنس ۱۳۸۷: ۸۶). این عمل سبب می‌شود که ساخت‌گرایی، به یک طرح ارگانیک از روایت دست یابد. حال آنکه پاساساختارگرایان، به رغم ساختارگرایان، یافتن ساختاری واحد برای همه داستان‌ها را مضحک می‌دانند؛ زیرا معتقدند که هر متنی از متن دیگر متمایز است. اینکه «ساختارها باید دائماً از طریق اعمال و رفتارها بازتولید شوند» (شریعی، ۱۳۸۵: ۷۵)، پذیرش این واقعیت را آسان می‌کند که در مطالعه ساختاری آثار روایی، یافتن ساختاری واحد و کلی برای همه آثار گشا نیست. بارت توجه به متن و دریدا حضور مخاطب در فرامتن را، برای یافتن معنی مطرح می‌کنند.

ارزیابی ما این است که ساختارگرایی در دوره اول و دوم، تنها در نظریات متفاوت است. اساس ساختارگرایی در دوره دوم، بر نقد تأویلی یا تفسیری است. این رویکرد پژوهشی، در تحلیل ساختاری روایت نیز به کار گرفته می‌شود. «ویژگی برجسته ساختارگرایی آن است که تلاش می‌کند الگوهای تفسیری ارائه دهد تا به کمک آن انبوهی از داده‌های ادبی طبقه‌بندی و تفسیر شوند» (برتنس، ۱۳۸۷: ۹۲).

## ۲- بحث

### ۲-۱- کارکردهای روایی

روایت، در یک ارتباط چندسویه با مخاطب، می‌تواند در ایجاد حرکت و اندیشه، مؤثر باشد. اگر به هرمنوتیک و اصول حاکم بر آن تن دهیم و بپذیریم که هر خواننده، در رویارویی با متن، تأویل خاص خود را دارد، می‌توانیم خویشکاری‌های روایت یا متن روایی را نسبی قلمداد کنیم. «روایت گاهی برای اثبات مطلب و متقاعد کردن خواننده به کار می‌رود و گاهی تبدیل به فرمول کلامی ساده‌ای می‌شود که با عنوان پند یا ضرب‌المثل در اختیار مخاطبان قرار می‌گیرد و گاهی هم برای برانگیختن دقت یا قصد گریز از تنگناهای فرهنگی اجتماعی دستگاه سانسور است» (خلیلی جهانتیغ، ۱۳۸۲: ۱۲۹). با فرض این ارتباط چندسویه و در نظر گرفتن بینش و تفسیرهای گوناگون یک متن و نیز شرایط اجتماعی خلق اثر، می‌توانیم روایت را تعاملی چندسویه با وجوه و گونه‌های مختلف تعریف کنیم که ممکن است کارکردها و اهداف حکمی و تعلیمی، اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، حماسی و غنایی یا تلفیقی از این اهداف را داشته باشد. این امر مستلزم حرکتی شناور میان صداهای برون‌متنی و درون‌متنی (ر.ک: چتمن، ۱۳۸۴: ۶۱) است.

روایت و بیان روایی از یک سو زمان تقویمی را درمی‌نوردد و می‌کوشد تا کنشی تخیلی از زبان باشد، که از مرجع روایی خاصی صادر شده‌است. کنشی که بارت انگیزه اصلی آن را «آمیختگی و توالی علیّت» می‌داند و می‌گوید: «آنچه در روایت به صورت «بعد از»<sup>۱</sup> می‌آید، به صورت «باعث شد به وسیله»<sup>۲</sup> خوانده می‌شود» (بارت، ۱۳۸۷: ۴۵). روایت و به‌ویژه شعر روایی، واکنشی است از نویسنده یا شاعر که برای پرداختن به مسائل و رسیدن به اهداف خود از طریق درون‌گرایی، تعمق، تحلیل و خیال‌پردازی، در یک الگوی جامع دنبال می‌شود. از این رو «مهم‌ترین کارکرد آثار روایی این است که با ارئه نظام‌مند آموزه‌های پراکنده انسانی، این آموزه‌ها را قابل فهم و درک می‌کند» (ضیاء‌الدینی، ۱۳۸۷: ۲۵۷).

رویکرد روایی، نوعی رابطه بین جامعه و اثر ادبی است که به گوشه‌های نیافته زندگی بشر پیوند می‌خورد و خواننده را در یک جریان سیال، میان حوادث شناور می‌نماید تا از این راه به نتیجه دل‌خواه دست یابد. تحلیل‌گران «هدف نهایی روایت را کشف الگوی جامع روایت می‌دانند که تمامی روش‌های ممکن روایت را دربرمی‌گیرد. در واقع، همین روش‌ها هستند که تولید معنا را میسر می‌کنند» (برتنس، ۱۳۸۷: ۸۷). از آنجا که در شکل‌گیری روایت با یک ساختار نظام‌مند روبه‌رو هستیم، اجزای هر روایت در ارتباط با هم طرح می‌شود. بنابراین، بحث زمان در روایت، هستی‌شناسانه است و نویسنده یا شاعر می‌تواند فارغ از زمان گاه‌شمارانه، به بررسی و بیان حوادث بپردازد آنگونه که «توان روایت در بازپیکربندی کنش گذشته و آینده، به ما امکان می‌دهد تا دنیا را دوباره بسازیم و گذشته را درون آینده منتقل کنیم» (ژنویو، ۱۳۸۰: ۵۰).

در واقع، روایت می‌تواند اجزای پراکنده و گاه ناهمگون را در چارچوبی معنادار و کلی قرار دهد و با نظام‌بخشی به این اجزا، زمان فانی (تقویمی) را به زمان باقی (هستی‌شناسانه) تبدیل کند. به طور کلی، هدف اصلی روایت، رسیدن به کارکردهای مورد نظر، از طریق ارتباط روایی و به کارگیری گفتمان شخصیت‌ها در یک پیکره واحد، به نام روایت است. روایت‌ها دارای توان و کارکرد در حوزه‌های متعدد هستند و هر روایت به فراخور بهره‌گیری از عناصر روایی، هدف خاصی را پی می‌گیرد. بنابراین، هر یک از شخصیت‌های داستان، در برش‌های روایی، جلوه و اهمیت و وظیفه خاص خود را دارند. «عمل هر شخصیت را، به لحاظ اهمیتی که در جریان قصه دارد، کارکرد می‌گویند» (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۳). در شعر روایی کارکردها بر خلاف مضامین، عناصری در درون روایت نیستند بلکه خود روایت هستند. به عبارتی روایت، چیزی جز توالی کارکردها نیست. توالی کارکردها، در ارتباط با اجزای مختلف کلام مفهوم می‌یابد. «یاکوبسن، اجزای ارتباط کلامی را در نموداری چنین بیان می‌کند:

گوینده	زمینه	مخاطب
پیام		

---

تماس

رمز

هر یک از این شش جزء، کارکرد متفاوتی در زبان دارند. با این وجود کمتر کلامی می‌توان یافت که فقط یک کارکرد داشته باشد» (یاکوبسن، ۱۳۸۶: ۷۳). اما نظر بارت در مورد کارکردهای روایت، یک نظریه جدید است. او با ترکیب نظر پراپ و توماشفسکی، روایت را حاصل ترکیب کارکردها و درون‌مایه‌ها می‌داند. در شعر، کارکرد شعری زبان، تعیین‌کننده است. «کارکرد شعری زبان، اصل معادل بودن واژگان را از محور انتخاب به محور ترکیب فرامی‌افکند. کارکرد شعری یکی از کارکردهای زبانی است که پرتویی از ارتباط اجزای کلام به حساب می‌آید. به طور کلی کارکردهای زبان عبارت‌اند از:

عاطفی	ارجاعی	کنشی
-------	--------	------

<sup>1</sup> After

<sup>2</sup> Cused by

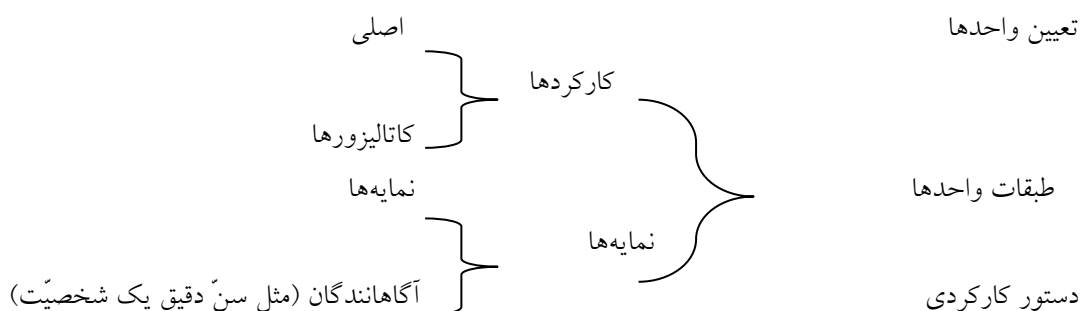
شعری

باب صحبت‌گشایی

فرازبانی

## ۲-۱- مفاهیم

در کارکرد شعری، باید وجوه اساسی ترتیب واژگان در رفتار زبانی، یعنی انتخاب و ترکیب واژگان را به یادآوریم» (همان: ۷۸). در تحلیل ساختاری بارت، کارکردهای روایی در سه مقوله تعیین واحدها، طبقات واحدها، و دستور کارکردی بررسی می‌شود. «کارکرد از دیدگاه زبان‌شناسی، آشکارا یک واحد محتوایی است: این که چیزی گفته می‌شود، از یک گفته واحدی روایی می‌سازد، نه شیوه‌ای که با آن گفته می‌شود» (بارت، ۱۳۸۷: ۴۱). با خوانش نظر بارت، نمودار محورهای مطالعه کارکرد روایی را اینگونه ترسیم می‌شود:



**کارکردها:** از دیدگاه بارت واحدهای کارکردی به دو طبقه کارکردها و نمایه‌ها تقسیم شده‌اند. «این دو طبقه مهم، باید طبقه‌بندی معینی از روایت‌ها را امکان‌پذیر سازند. برخی از روایت‌ها، به شدت کارکردی‌اند، نظیر قصه‌های عامیانه، در حالی که سایرین به شدت نمایه‌ای هستند، نظیر رمان‌های روان‌شناختی» (همان: ۴۴). در این میان، کارکردها گاه نقش محوری دارند، که در این صورت اصلی یا هسته‌ای<sup>۱</sup> قلمداد می‌شوند. کارکردها، رابطه مجازی<sup>۲</sup> را در برمی‌گیرند گاهی هم به صورت متوالی در فضای روایت یافت می‌شوند و به هیچ وجه علی<sup>۳</sup> نیستند که کاتالیزور<sup>۴</sup> نام دارند. «کاتالیزورها، صرفاً واحدهای متوالی هستند که فضای روایی را فارغ از کارکردهای اصلی پر می‌کنند» (همان: ۴۵-۴۴). کارکرد این دسته فرعی در ساختار روایت اگرچه گاهی به ضعف می‌گراید، هرگز هیچ نیست. کاتالیزورهای پراکنده در سطح روایت، حتی اگر زاید به نظر بیایند، باز هم توان ایجاد حرکت، کندکردن، ایجاد انگیزه و حتی ایجاد افکار حاشیه‌ای را دارند. «توان کاتالیزوری روایت، نتیجه منطقی توان ایجاز آن است. اولاً یک کارکرد می‌تواند در تمام کاتالیزورهای بالقوه صرفه‌جویی کند و آن را بپوشاند. ثانیاً تقلیل یک پی‌رفت به هسته‌هایش، بدون دگرگونی معنای داستان امکان‌پذیر است، حتی اگر زنجیره اصلی روایت به کنش‌گرها و کارکردهای اصلی‌اش تقلیل یابد، باز هم می‌تواند شناسایی شود. به عبارت دیگر روایت مناسب، خلاصه است» (همان: ۷۹).

پی‌رفت: «واحدی بنیادی، منطقی و محتمل است که توجیه حداقلی دارد و تنها می‌تواند گروه کوچکی از کارکردها را دربرگیرد. بارت، به پیروی از برمون<sup>۵</sup>، این واحدها را پی‌رفت<sup>۶</sup> می‌نامد. پی‌رفت توالی منطقی هسته‌هاست که با رابطه همبستگی به هم مربوط شده‌اند و زمانی آغاز می‌شود که عبارتی از آن با قبلی همبستگی ندارد و وقتی پایان می‌یابد که یکی دیگر از

<sup>1</sup> cardinal

<sup>2</sup> cardinal

<sup>3</sup> consequential

<sup>4</sup> catalyser

<sup>5</sup> Claude Bremond

<sup>6</sup> sequense

عبارت‌هایش با بعدی همبستگی ندارد.

ریزی‌پی‌رفت: پی‌رفت‌های جزئی، که اغلب از کوچک‌ترین ذره بافت<sup>۱</sup> روایت تشکیل شده‌اند، ریزی‌پی‌رفت<sup>۲</sup> نامیده می‌شود» (همان: ۵۴-۵۳).

**نمایه‌ها:** «نمایه<sup>۳</sup>، طبقه‌ای از واحدهای کارکردی و بخشی از رابطه پارامتری است که معنای ضمنی دیگری را به صورت مداوم بر یک اپیزود، شخصیت یا تمام اثر گسترش می‌دهد. نمایه‌ها اغلب به فعالیت‌های رمزگشایانه مشغولند و با توجه به آن‌ها خواننده می‌تواند یک فضا یا یک شخصیت را بشناسد» (همان: ۴۷). در کنار نمایه‌ها، آگاهانندگان به عنوان عمل‌کننده، در سطح گفت‌وگو، عمل می‌کنند. آن‌ها نسبت به نمایه‌ها عملکرد ضعیف‌تری دارند؛ زیرا تک‌بعدی هستند. از این رو، توان آگاهانندگان با توان کاتالیزورها، قابل قیاس است و ضعیف ارزیابی می‌شود. «نمایه‌ها، رابطه استعاری<sup>۴</sup> را در برمی‌گیرند» (همان: ۴۴).

**دستور کارکردی:** دستور کارکردی روایت، بنیادی‌ترین مسئله‌ای که مطرح می‌کند، آشفتگی میان توالی و علیت و نیز زمان و منطق است. در منطق روایت، زمان به گونه‌ای دیگر توجیه می‌شود. زمان نه به صورت تقویمی، بلکه به صورت عنصری نشانه‌شناختی یا به صورت کارکردی تعریف می‌شود. اعتقاد به زمان به عنوان یک عامل در تحلیل روایت‌ها، در فرایند ترکیبی گفت‌وگو قابل بررسی است و در مقوله دستور کارکردی، شناختن پی‌رفت‌ها و ریزی‌پی‌رفت‌های روایت مسئله‌ای اساسی است.

## ۲-۲- گذری بر اشعار روایی طاهره صفّارزاده

شعر صفّارزاده بین سال‌های ۱۳۵۶-۱۳۴۷ (دوره دوم شاعریش)، بیش از ادوار بعدی، روایی است همچنین پیچیدگی در زبان شعری، از ویژگی‌های بارز شعر اوست. *سد و بازوان*، *طنین در دلنا* و *سفر پنجم* مجموعه سروده‌های شاعر در این دوره است. او گاه به روایت‌گری می‌پردازد و گاه با استفاده از فضای جریان سیال ذهن، فضایی انتزاعی را بر شعر حاکم می‌کند از این رو، شعر او ساختار ابهام‌آمیزی می‌یابد. با این وجود عمده رفتار صفّارزاده با شعر و هستی را می‌توان با شناخت ابعاد گوناگون اشعار روایی او بازشناخت. در حکایت‌ها و قصه‌ها می‌توان با تکیه بر پلات و عناصر داستان، به شکل منظم‌تری بر روی گفت‌وگو شخصیت‌ها و صحنه‌ها و سایر عناصر موجود در سطح روایت، به مطالعه کنش‌ها، زبان و کارکردها و نظام روایت پرداخت، حال آنکه در شعر روایی، به‌ویژه در اشعار روایی صفّارزاده، همه جزئیات در روستا طرح نمی‌شود. باید با شناخت کاتالیزورها، نمایه‌ها، پی‌رفت‌ها و ریزی‌پی‌رفت‌های، به ژرف‌ساخت شعر روایی او راه یافت. بنابراین از آنجا که تحلیل روایت در شعر با داستان متفاوت است، نظم روایی صفّارزاده، کمتر توانسته است در قالب یک نظم تقویمی ارائه شود. در جای جای اشعار روایی او می‌توان رگه‌هایی از زمان‌پریشی<sup>۵</sup> را مشاهده کرد:

روزی بر این درخت / ریسمانی می‌روید / با میوه‌های سخت / بر روی این درخت / سرهای خواب‌رفته / فانوس می‌شوند. (دفتر دوم: ۲۲)

همچنین در اشعار روایی او، سرعت روایت بالاست؛ یعنی شاعر قسمت‌هایی از داستان یا روایت‌ها را خلاصه می‌کند تا روایت‌ها شتاب بیشتری بگیرد:

هزار جاده تنهایی از افق تابید / تو از کلام گذشتی / شب از کرانه رسید / و من ز حیرت پیوستگی برهنه شدم. (همان: ۱۴-۱۳)

در مواردی هم با تکنیک حذف<sup>۶</sup> روبه‌رو هستیم. در سطح اشعار روایی، بسامد رخدادها در سه قالب منفرد، نقل تکراری، و

<sup>1</sup> tissue

<sup>2</sup> micro- sequence

<sup>3</sup> index

<sup>4</sup> metaphoric

<sup>5</sup> anachrony

<sup>6</sup> ellipsis

نقل مکرر جریان دارد. کانون صداها در اشعار او متفاوت است و سطح برون‌روایتی<sup>۱</sup> در شعرش جلوه بیشتری دارد. گذری بر اشعار روایی صفارزاده نشان می‌دهد که او به فراخور زبان شعری، از تکنیک‌ها و ابزارهای روایی بهره گرفته و فضایی متفاوت را در شعر به نمایش گذاشته‌است.

۱-۳-۲- دوره اول (۱۳۳۵-۱۳۴۷): صفارزاده در دوره اول شاعری خود تجربه‌گراست. مجموعه‌های رهگذر مهتاب و دفتر دوم، حاصل کار او در این دوره است. در این دوره، اشعار روایی او نسبت به سال‌های بعد کمتر است؛ مثلاً او در منظومه رهگذر مهتاب از مجموع ۳۳ شعر تنها ۹ شعر دارد که از بن‌مایه‌های روایی برخوردارند. البته فراگیر بودن روایت و نیز وجود روایت در لایه‌های ژرف‌ساختی برخی جملات، مانع صدور حکمی مطلق در مورد روایی بودن یک شعر می‌شود.

• **رهگذر مهتاب (۱۳۳۵-۱۳۴۱):** در رهگذر مهتاب، روایتی طرح شده است که در آن شاعر، گرفتار تردید می‌شود. روایتی که از پیوند کاتالیزورهای متفاوت، شکل گرفته و در آن علاوه بر تنهایی و تردید شاعر، جهان‌بینی و نیز بینش فیمینیستی شاعر قابل‌بررسی است:

کارکرد اصلی: اندیشه‌ام به اوج دوراهی رسیده‌است.

کاتالیزورها: اینک منم که از پس دروازه‌های حجر / بر شهر دل‌فریب رخت بوسه می‌زنم / اینک منم که از تن ناپایدار عمر / رخت گریز و جامه تردید می‌کنم...

ریزی‌رفت: یا مرگ یا شکستن پیمانۀ سکوت

نمایه: آن شب که آسمان دلم بی‌ستاره بود (رهگذر مهتاب: ۱۰)

در شعر تکاپو، شاعر در نقش یک راوی، ایستایی جامعه‌ی زمانه خود را روایت می‌کند:

کارکرد اصلی: دریا نشسته به آرامشی حزین / در مرگ موج

پی‌رفت و نمایه: در حسرت تلاطم پایان‌گرفته‌اش / لب‌بسته از غریب / بی‌شوق گفت‌وگوست (همان: ۱۷)

در تأویلی جامعه‌شناختی از تکاپو، می‌توان دریا را نماد جامعه و موج را نماد حرکت مردم قلمداد کرد.

او در شعر کودک قرن نیز چنین رویکردی دارد و با طرح روایتی تراژیک، افول اخلاق در جامعه را یادآور می‌شود. کارکردها یا هسته‌های اصلی این شعر: «کودک این قرن / هر شب در حصار خانه‌ای تنهاست. / پرسد از خود باز امشب مادرم کو؟ / ..مادرت اینجاست» و در بین این هسته‌ها، کاتالیزورها، پی‌رفت‌ها، ریزی‌رفت‌ها و نمایه‌ها به پیام اصلی شاعر جهت می‌بخشند. در این شعر، نمایه‌های متعددی وجود دارد. به عنوان مثال نمایه «وحشتش از بستر آینده و فردا» ترس و نگرانی کودک و نیز فضای تاریک خانواده‌اش را نشان می‌دهد. شعر کودک قرن نوعی نوشته‌ای گوتیک<sup>۲</sup> (ر.ک: بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۲۵) است، که در آن وحشتی آمیخته به عبرت و تأسف، به خواننده القا می‌شود.

کودک این قرن / هر شب در حصار خانه‌ای تنهاست / پرنیاز از خواب اما / وحشتش از بستر آینده و فرداست / پرسد از خود باز امشب مادرم کو؟ / بانگ آرامی برآید: / چشم بر هم نه که امشب مادرت اینجاست» / پشت یک میز / زیر پای دوده‌های تلخ سربی رنگ / در میان شعله‌های خدعه و نیرنگ / در تلاش جست‌وجوی بخت! / در سرای زنگی شب زنده‌داران / در هوای گرم و عطرا میز یک زندان / قامت آن مادر زیبا به گرد قامت بیگانه‌ای / پیچان و دستش گردن آویز است. (رهگذر مهتاب: ۲۲)

بعد از کارکرد اصلی (دو سطر اول)، کاتالیزورها، پی‌رفت‌ها و ریزی‌رفت‌ها، در فضاهای بین روایت، با هدایت ذهن مخاطب به پیام روایت، که عبرت از سستی بنیان خانواده و فساد اخلاق است، ایفای نقش می‌نمایند و شاعر با طرح ریزی‌رفت‌هایی متوالی، نقش و مسئولیت مادرانه را یادآور می‌شود: گفته‌اند افسانه‌ها از مهربانی‌های مادر / غم‌گساری‌های مادر / در بر گهواره‌ها /

<sup>1</sup> extradiagetic

<sup>2</sup> gothic



شب‌زنده‌داری‌های مادر (همان)

پیام کودک قرن، عاطفی، ارزشی و اجتماعی است. پی‌گیری اهداف ارزشی در شعر صفّارزاده، به‌ویژه در اشعار شعارگونه و خطابی پس از انقلاب اسلامی، بسامد بالایی دارد. او در شعر بازگشت، روایت انسانی گناه‌کار و دل‌زده از نفس را بیان می‌کند:

هسته روایت: باز آمدم به سوی تو ای کردگار عشق

کاتالیزور: باز آمدم که در تو پناه آورم زخویش (همان: ۲۵)

این عملکرد را در شعر آشیان‌پرست هم می‌توان پی‌گرفت. آنجا که شاعر به هدف تنذیر، روایتی پندآمیز را می‌آورد که پایان-بندی آن (هسته روایت) همراه با یک نتیجه اخلاقی - اجتماعی است. نمایش جلوه‌هایی از زندگی در پی‌رفت‌های متوالی و در تقابل با کلمه «هشدار»، با آن گستره معنایی وسیعی که به کار گرفته شده است: وقتی کبوتران سپید امید من / در دوردست یاد تو پرواز می‌کنند / وقتی... / آوای درد یکی بیم ناشناس / آید به گوش من / هشدار! (همان: ۳۳)

در این شعر روایی، کاتالیزورهای موجود، قبل از کارکرد اصلی روایت، نوعی تعلیق روایی<sup>۱</sup> را ایجاد کرده‌اند. وضعیتی که خواننده می‌خواهد آینده روایت را حدس‌بزند، اما به دلایلی نمی‌تواند و در آن کاتالیزورها، انتظار و عطش بیشتری را برای مخاطب فراهم می‌کنند.

• **دفتر دوم:** از راهبردهای صفّارزاده در روایت‌گری، بیان درآمد است. درآمد روایت را می‌توان از منظر کارکردی، جزء کاتالیزورها یا نمایه‌های روایی به‌شمار آورد. شعر پرسش، از این نمونه است: درآمد: ای آفتاب / ای قامت بلند بودن / با من بگو / با من بگو / چگونه / با طناب مومین اعتماد / در هُرم بیکران تو آویزم هسته (کارکرد اصلی روایت): اما باران دریغ شد / و باروری / هسته تردید در معابر تکرار / در بهار / درختان سوگوار شکوفه زیستند / و کلاغان دلبری پیشه کردند (دفتر دوم: ۱۱-۱۲)

در شعر دو سوی سیم (همان: ۱۵)، هسته اصلی روایت در یک سطر آمده است: (ما تولد صدایی را منتظر بودیم) سپس شاعر با بهره‌گیری از کاتالیزورها و نمایه‌ها به تبیین فضای انتظار، سکوت، وهم و ایستایی می‌پردازد و با این وصف روایی می‌کوشد، پیام روایت را منتقل کند: و دست‌هایمان / از دو سوی سیم‌ها / سنگینی غرور را / اقرار می‌کردند (همان)

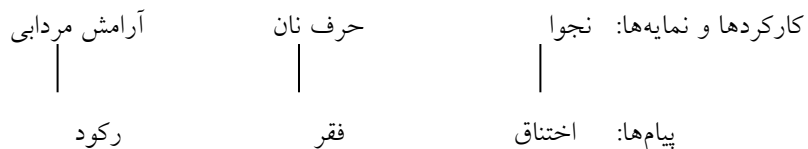
در شعر مرز تصویرها (همان: ۲۱)، هر بند روایت‌گونه‌ای است که در آن پیامی اجتماعی و کاملاً در ارتباط با کارکردها منتقل می‌شود. اگرچه در برخی پژوهش‌ها، پیام روایت و کارکرد را جدا از هم نمی‌بینند؛ به نظر می‌رسد این دو مقوله جدا ولی در بسیاری موارد هم‌سو هستند. پیام می‌تواند مانند کارکرد، دارای بن‌مایه ارزشی، اجتماعی، عاطفی و فرهنگی باشد: قورباغه‌ها در باغ کوچک همسایه / خوابشان را تعریف می‌کنند / بیداری من / با هیچ کلمه‌ای تسکین پیدا نمی‌کند.



کارکرد (هسته روایت)

نمایه

در بند دوم، روایتی دیگر با پیامی دیگر: نجوای بچه‌های محله / و حرف نان / آرامش مردابی تلّ خاکروبه را / آواره می‌کند. پیام‌ها کاملاً هم‌سو با کارکردها و نمایه‌های روایی است:



با توجه به مثال‌ها، در بررسی کارکردهای روایت، اینکه «چگونه گفته می‌شود؟» اهمیتی ندارد اما پاسخ به این سؤال که «چه گفته می‌شود؟» به ما بسیار کمک می‌کند. در دفتر دوم و در هر یک از اشعار روایی زادگاه، افق و انتظار، می‌توان با دقت در

<sup>1</sup> suspense

فضاهای روایت، کارکردها، نمایه‌ها و کاتالیزورها را مشخص و جهت‌گیری کلی روایت را روشن کرد. در این بین شعر زادگاه، در روایت روایی‌تر است و پیام اصلی آن اجتماعی - فمینیستی و در دفاع از حقوق زنان است. در شعر روایت‌گونه افق، شاعر از پیوند زن و مرد سخن می‌گوید و اهمیت حضور فرزندان را در تحکیم بنیان خانواده، به عنوان پیام روایت، یادآور می‌شود:

هسته روایت: آن دو به هم رسیدند/ نمایه: در هاله‌های ابر/ در گام‌های بیم/ کاتالیزور: پدرم آسمان بود/ مادرم زمین/ پی‌رفت: و من خط افق / ریز پی‌رفت: اما معلم جغرافی گفت / پیام روایت: افق خط فرضی پیوند است. (همان: ۲۷)

۲-۳-۲- دوره دوم (۱۳۵۶-۱۳۴۷): پس از دفتر دوم، گویی صفارزاده، روایت‌گری، پیشه می‌کند. او سه منظومه *سَد و بازوان*، *طنین در دلتا* و *سفر پنجم* را در این سال‌ها سروده است. سال‌هایی که شاعر از تجربه‌گرایی عبور کرده و می‌کوشد تا با انتخاب رویکرد روایی، به تشخص سبکی و زبانی دست یابد. نگاهی آماری به مجموعه *سَد و بازوان* نشان می‌دهد که تعداد اشعار غیرروایی، رو به کاهش است و از طرفی روایت‌گری در شعر، با انگیزه‌های بیشتری دنبال می‌شود چنانچه از ۱۵ شعر مجموعه *سَد و بازوان*، ۹ شعر بن‌مایه‌های روایی قوی‌تری دارند و در سایر اشعار هم، رگه‌هایی از روایت وجود دارد. اگر چه به دلیل گستردگی دایره روایت، می‌توان از بسیاری اشعار، خوانش روایی داشت؛ حضور روایت در سطح اشعار این دوره، بیش از دوره اول به چشم می‌خورد.

• *سَد و بازوان*: *سَد و بازوان*، پلی میان دوره اول و دوره دوم شاعری صفارزاده است. او در این مجموعه و در اشعاری چون استعفا، از شیکاگو، تشییع جنازه ژنرال، کوتوله و بازوانم بوی سد شکسته دارند، بیانی کاملاً روایی دارد. صفارزاده در شعر استعفا، با رویکرد رمانتیسم اجتماعی و با برقراری پیوند منطقی، میان اجزای کارکردی روایت، به پیام روایی آن، دست می‌یابد و یادآور می‌شود که روزمرگی، رکود و فقدان عاطفه در روزگار ما، آزاردهنده است: در شهر قدم می‌زنم در شهر/ قدم زدنی بی‌مقصد در پیش/ قدم زدنی بی‌بازگشت در خیال/ در راهروهای دراز همکارانم در جازنان به هم می‌رسند (*سَد و بازوان*: ۳۷)

در شعر از شیکاگو (همان: ۴۰) تمام پی‌رفت‌ها و کاتالیزورها، به دنبال این سطر می‌آید: «شتاب کردیم، آهسته رفتیم، ایستادیم» (کارکرد اصلی) بسیاری از کاتالیزورهای روایت، در عین حال نمایه هستند و گاه در ژرف ساخت خود روایتی را به یاد مخاطب می‌آورند.

پی‌رفت‌ها: از کنار اولین آسمان‌خراش جهان گذشتیم/ از کنار بزرگترین فواره جهان گذشتیم...

نمایه‌ها: درختان را در خیابان نصب کرده بودند/ دریاچه‌ها را زمین کرده بودند/ آلکاپون شهر را فتح کرده بود/ مردان عکس گرفتن با خرگوش‌های همبرگرخوار را مشتاق بودند.

می‌توان با تأمل در فضاهای روایی، به ترکیب یا تعامل اجزای کارکردی مطابق الگوی زیر رسید:

نمایه ← کاتالیزور → خرده روایت

شعر از شیکاگو، روایتی از عبور یک رهگذر، از خیابان‌های یک شهر است. هرچند قدم که جلو می‌رویم، دهلیزهایی پیش چشم ما جلوه می‌کند که خود روایتی دیگر است (خرده روایت‌ها) اما چارچوب اصلی، عبور رهگذری از خیابان است و پیام‌ها، در عین تکثر به یک کانون ختم می‌شود: نقد زندگی امروزی، یاد گذشته و توصیه به سادگی. از این جهت این شعر روایی، شعری با بن‌مایه‌های قوی رمانتیسم، است. چنین وضعی را در شعر کوبیسم - رمانتیسم و روایی بادبادک‌ها هم می‌بینیم. آن جا که شاعر یاد ایام کودکی است و ذهن مخاطب را به فرامتن هدایت می‌کند. به روایت بلند روزهای خوش کودکی: خورشید دارد غروب می‌کند (نمایه)/ نشانی از بادبادک‌های من در آسمان نیست (هسته)/ حالا که می‌توانم آنها را به همه شب‌هایم وارد کنم/ حالا که در پاشنه کفشم رشد کرده‌ام/ حالا که امضایی دارم/ و می‌توانم تقاضای مهاجرت بنویسم. (کاتالیزورها) (همان: ۵۱)

حالت پلکانی کلمه پایین در پایان شعر، خود روایتی از افول یا حداقل سقوط است. سقوطی که صدای رسایش، به گوش می‌رسد و مانع صعود آدمی است:

همیشه صدایی بود که نمی‌گذاشت که فرمان می‌داد

بیا پایین دختر

از لب بوم

بیا پایین

بیا پایین

بیا پایین

پایین

پایین

پایین (همان: ۵۲)

در دوره دوم، صفارزاده، به دلیل وجود التهاب سیاسی و اجتماعی در ایران دوره پهلوی دوم، حوادث اجتماعی ناشی از آن و رشد افکار سیاسی-انقلابی در میان توده‌های مردم، در اغلب اشعار و از جمله اشعار روایی، پیام و کارکرد محوری روایت، اغلب جامعه‌شناختی، ارزشی یا اخلاقی است. تشییع جنازه ژنرال (همان: ۵۳) از جمله این اشعار است. پیام اصلی و برجسته این شعر روایی، ارزش اجتماعی دارد. همچنین زهرخند شاعر به زندگی رو به پایین بشر، در شعر عروسک موقرمز (همان: ۵۵) و در کویسم هندسی کلمات، معنا دار است و ذهن مخاطب را متوجه خنده‌های طنزآلود عروسک می‌کند و او را به دنبال دلیل می‌کشاند. پی‌رفت‌هایی که روایت‌گر بخشی از زندگی انسان روزگار ماست: عروسک موقرمزی که به من دادی/ می‌خندد/ همیشه می‌خندد (هسته روایت)/ به من/ به فاجعه/ به صبح/ به یوگا/ به گریپ فروت/ به روزنامه/ به عکس‌های دیوار/ به شب/ به کرم زیر چشم ... (همان)

در شعر کوتوله‌ها (همان: ۵۷) هسته اصلی داستان، نمایان‌شدن زنی در کنار رودخانه است و کوتوله‌ها که نماد بلاهتند، او را در معرض قضاوت قرار می‌دهند. به‌کارگیری جمله «اندیشه‌کنان سایه یک روسری قرمز را بر روی پیراهن سفیدش می‌کشد»، نمایه‌ای از فضای بیم و قضاوت کوتوله‌ها، بعد از کاتالیزورهای متعدد، یادآور واپس‌گرایی و ذهنیت اجتماع است. راهبرد روایی شاعر، برای بیان مسائل اجتماعی، در شعر «بازوانم بوی سد شکسته دارند» (همان: ۵۸) نیز مشهود است. در این شعر همه چیز حول و حوش ورود راوی (شاعر) به قبرستان درختان رقم می‌خورد و کاتالیزورها، پی‌رفت‌ها و ریزپی‌رفت‌ها، بعد از هسته آمده‌اند. نمایه پرننگ این شعر، در سطرهای پایانی آن آمده است: آیا مادرم که دلگیر است که ماهی یک‌بار هم نامه نمی‌نویسم، تعجب خواهد کرد اگر بداند بازوانم پیچک آفریده شده‌اند (همان‌جا).

• **طنین در دلنا:** *طنین در دلنا*، از مهم‌ترین مجموعه‌های شعر صفارزاده است. «در اشعار این مجموعه، به مسائل زندگی امروز، بی‌توسل به استعارات مبهم و معماآمیز و با زبان و فرمی غیرسنتی، پرداخته شده است» (طنین در دلنا: ۱۲۵). شعر *طنین* حاصل تجربه‌های شاعر، اوج روایت‌گری و کوششی برای جاری کردن حرکت و اندیشه، در شعر است. سفر اول، سفر زمزم، ۶ شعر کانکریت، شیرها که با توپ نقره بازی می‌کنند، در جشن تولد ولادیمیر، مه در لندن، استعفا، بادبادک‌ها، نهنگ‌ها با من مهربان بودند، من باران آبی‌ام را صدا خواهم کرد و گردباد، اشعار روایی این مجموعه هستند. در این مجموعه، وسعت اندیشه گسترده‌تر از گذشته است و پیام‌ها همچنان اجتماعی است. مثلاً شعر روایی سفر اول، نمایه‌ای روایی از فقر را به دست می‌دهد که در آن اسکلت یک هندو که نماد فقر است می‌سوزد:

سوختن هیزم را دیده بودم/ سوختن هیزم و اسکلت انسان را/ نه (همان: ۷)

اگر این تصویر و گستره معنایی آن را با تصویر فقر در شعر *دهقان* از مجموعه *رهگذر مهتاب* مقایسه کنیم، می‌توانیم تغییر مسیر و وسعت دید شاعر را در سیر تکاملی شعرش تأیید کنیم:

کنون گر دست‌های تاول‌آلودت/ تهی از خرمن مال است/ ولی در سینه‌ات/ در زیر چرکین جامه‌ات/ یک قلب انسانی درخشان

است (رهگذر مهتاب: ۵۲)

در برخی اشعار طنین در *دلنا*، از جمله در سفر اول، گاه هر یک از پلان‌ها، بیان‌گر روایتی است و پیامی متفاوت دارد. فقر، روزمرگی، تضاد و کشمکش، وطن‌دوستی، مسائل اجتماعی، فضای جنگ سرد در جهان و طنز اجتماعی از جمله این پیام‌هاست. کارکردها هم گاه شکل عمودی و منسجم دارند: کریس با من دوست شده بود/ کریس درباره کاشی‌های مسجد شیخ لطف‌الله می‌دانست/ کریس همیشه دل‌تنگ بود/ زن کریس را یک اصفهانی / به چای و مهمانی دعوت کرده بود (طنین در *دلنا*: ۱۶) و گاه حالتی درختی دارد که هر شاخه‌اش خرده‌روایتی است که یافتن ارتباط آن با تنه اصلی دشوار است: دل‌تنگی مردی بود که در شیلی هفت پست اداری داشت/ و شعر ضد سرهنگان می‌نوشت/ در بیمارستان به من پرسش‌نامه‌ای دادند/ نوشتم از کره‌ای بدم می‌آید که طعم روغن نباتی دارد/ فیلم آمریکایی تنها جایی است که محترک به مجازات می‌رسد (همان: ۱۶)

در چنین فضاها، مخاطب در میان روایت‌های متعدّد، شناور می‌شود. در شعر سفر اول، مخاطب گاهی در مراسم تدفین یک برده هندی، لحظه‌ای در برابر مجسمه لرد کروزن در کلکته، چندی در خانه‌های ساده و کاه‌گلی کویر ایران و مدتی کوتاه در خاطره زندگی مردم تحت ستم آرژانتین، پرسه می‌زند. گاه در پشت هر بند شعر و گاه در لایه‌های پیدا و پنهان یک سطر می‌توان روایتی را پی‌گرفت. برای مثال، در ژرف‌ساخت این سطر روایی می‌توان به اوضاع انسان معاصر، جبر حاکم بر او و افسردگی و دل‌تنگی ناشی از آن پی برد: دل‌تنگی مردی است که در شیلی هفت پست اداری داشت

و کاتالیزور بعد از آن، که اختناق و بیزاری از استبداد را بازگو می‌کند: و شعر ضد سرهنگان می‌نوشت

در شعر روایی و پلی‌فونیک (ر.ک: بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۱۸) سفر زمزم از انسان قرن پلاستیک، زندگی طبقات فرودست جامعه، ترس و ناآرامی، رکود، کشتار بی‌گناهان، بیگانگی و مرگ عاطفه، بی‌برکتی، استبداد، فریب‌کاری، آشوب‌طلبی، مبارزه با حق و دروغ‌گویی سخن می‌رود. در ژرف‌ساخت معنایی سطرهای این شعر روایی، حرف‌هایی زده می‌شود که شاید شاعر می‌توانست این همه را در فقط در شعر بگوید. پیام اصلی این روایت به انسان بازمانده از همه‌جا، خداجویی است: اما من زن آزمندی را می‌شناسم / که چون دستش به ضریح برسد گریه خواهد کرد / و خواهد گفت / «یا رب نظر تو برنگردد» (طنین در *دلنا*: ۲۸)

در اشعار کانکریت و کوتاه مجموعه *طنین در دلنا*، اگرچه در سطح، روایتی را نمی‌توان دید، در لایه‌های درونی، روایتی قابل بررسی و تأمل است. در شعر غربت کلمه «اینجا» در رأس مثلثی قرار می‌گیرد که در قاعده آن «همه» و «می‌پرسندم» جلوه‌گری می‌کنند. با فاصله‌ای معنادار از این مثلث، پرسش «اهل کجا هستی؟» طرح می‌شود. تأمل در این شعر به ما نشان می‌دهد که شاعر در آن چطور روایت‌گر آپارتاید و غم غربت است. پرسیدن از تعلقات جغرافیایی، بهانه‌ای برای هجوم همه است. اشعار کانکریت شهر در خواب، استحال، میزگرد مروّت، پیوند و زندگی آسانسور نیز هر یک با تأویلی، ما را به روایتی هدایت و مخاطب را در حالتی شناور، برای دریافت پیام روایت رها می‌کند و این از ویژگی‌های اشعار کانکریت است که دست شاعر، برای قراردادن ذهن مخاطبش در یک فضای وسیع و آزاد، باز است.

شاعر در شعر «سفر زمزم» (همان: ۲۸) با طرح روایتی، به نیاز فرامادی انسان به معبودش می‌پردازد: دلیل راه به زوآر می‌گفت وقتی رسیدید از امام چیزی طلب مکنید / اما من زن آزمندی را می‌شناسم / که چون دستش به ضریح برسد گریه خواهد کرد / خواهد گفت / «یا رب نظر تو برنگردد»

حقوقی (همان: ۱۰۷)، تمرّد زائر از دلیل راه را، بخش برجسته این بند روایی می‌داند. در شعر کانکریت استحال هم، شاعر می‌کوشد تا یادآور شکل‌گیری یک پیوند، یک صف یا قرارگرفتن پشت سر یک رهبر و سپس گسست در بین زنجیر اتصال «او و ما» یا تداعی‌گر تقابل و دوگانگی با ایجاد یک نقطه تاریک باشد. به عبارتی، می‌توان گفت استحال، روایت دگرگونی در روابط انسان با انسان و یا انسان با خداست.

در شعر سمبولیک و اجتماعی «شیرها که با توپ نقره بازی می‌کنند»، شیر نماد حاکم و صاحب قدرت است. کارکرد روایت در همان دو سطر اول، شکل می‌گیرد: هر شب مرا بیدار می‌کنند / شیرهای سنگی جلو عمارت را می‌گویم (همان: ۴۱) پی‌رفت‌ها، کاتالیزورها و نمایه‌ها، که اغلب در بند دوم شعر آمده است، فضای اختناق را یادآور می‌شود: سرم روی سینهام خمیده است (همان). اختناقی که راوی را به تلاش برای ناشناس ماندن وامی‌دارد. اساساً فضای اجتماعی سال‌های پایانی دههٔ چهل در

ایران، فضایی پرتلهاب است که به روایت‌های شاعر از زندگی و کارکردهای روایت در شعر او سمت و سوی اجتماعی بخشیده است. برای مثال، مطابق این قاعده که «در اشعار کانکریت (ر.ک: همان، ۱۱۱-۱۱۰) توجه شاعر به تجزیه‌کردن کلمات و تصویری کردن آنهاست» (همان: ۱۱۱)، صفارزاده شعر «من» را می‌سراید. «میزگردی که پیرامون آن را در عوض صاحب‌نظران مختلف، «من» گرفته است و در وسط میز هم، بحث «من» است. شما تصویر صلیب شکسته از «م» و «ن» فارسی را می‌بینید؛ یعنی کشف سلطه‌گری و فاشیسم، در من فارسی که می‌تواند تعبیر عمیق‌تری هم داشته باشد» (همان). برخلاف نظر محمد حقوقی، شاعر شعر کانکریت از تکرار کلمات و تصویری کردن آنها معنا و مفهوم خاصی را دنبال می‌کند. در این نوع شعر، روساخت شعری یعنی شکل ظاهری آن، مخاطب را به سوی کاتالیزورها و نمایه‌های روایی رهنمون می‌شود که می‌توان کارکرد روایی شعر را در وسعت مفهومی پنهان آن دریافت. برای مثال، شکل ظاهری شعر آسانسور (همان: ۴۰) روی یک خط عمودی است که به تعبیر خود شاعر «این شعر، تصویری از یک زندگی یک‌جانبه است؛ راکد و بی‌تلاطم بر روی یک خط عمودی است که به تعبیر روایت‌گر روزمرگی در زندگی انسان معاصر است. هم‌چنانکه در شعر «شهر خواب» (همان: ۱۳۳)، شاعر از تکرار یک هسته اصلی (شهر در خواب است)، نمایشی تحسّر‌بار از غفلت سنگین و مداوم جامعه را نشان می‌دهد.

شعر «پیوند» روایتی دیگر از بداخلاقی‌های اجتماع است. «پلکان تو را می‌برند»، هسته داستان است و کاتالیزورهای «شام سر ساعت» و «بوسه شب به خیر» و پی‌رفت «گذاشتن تصویری غریب بر روی تاقچه»، به روایت جهت خاصی می‌بخشد. اگرچه در پایان این شعر، مخاطب با سؤالاتی بی‌پاسخ رها می‌شود، کاتالیزورها پیام اخلاقی شعر را منعکس کرده‌اند. در «در جشن تولد ولادیمیر» (همان: ۴۳)، شاعر با آوردن روایت‌های متعدد و با ایجاد فضای پلی‌فونیک، از دل روایت‌ها، پیام‌های اجتماعی هدف را به مخاطب منتقل می‌کند. حاکمیت رابطه، اغتنام فرصت، سنت پرستی و فراموشی ارزش خانواده، مهم‌ترین این پیام‌هاست. او در شعر «مه در لندن بومی است» (همان: ۴۶)، لندن را به عنوان نماد دنیای متجدد مطرح می‌کند. دنیایی که در فضای مه‌گرفته آن، آدمی مرگ عاطفه‌ها را در روابط انسانی نو رقم می‌زند. در این شعر جملات «در زمستان توریست اول مه را می‌بیند.» و «لندنی‌ها با مه می‌زیند»، کارکرد محوری روایتند و پی‌رفت‌های «باغ وحش» و «برج لندن» و ریزروایت قدم زدن راوی در مترو در بند پایانی شعر، عامل برجسته‌کردن و انتقال صریح‌تر پیام روایت ارزیابی می‌شود.

شعر «استعفا» (همان: ۵۰) روایت قدم زدن راوی در شهر است و در آن جمله «در شهر قدم می‌زنم در شهر»، هسته اصلی داستان است و بعد از آن چند نمایه آمده است: در شهر قدم می‌زنم در شهر / قدم‌زدنی بی‌مقصد در پیش / قدم‌زدنی بی‌بازگشت در خیال / قبل از ساعت ۴ بعد از ظهر / بعد از ساعت ۸ صبح... (همان) سپس آگاهاننده زمان، کاتالیزورها و پی‌رفت‌هایی از قبیل «دست‌های تنبل»، «ماه‌های هفته»، «درجا زدن همکاران» و «قهوه ساعت ۱۰»، پیام نفرت‌آمیز شاعر را از زندگی ایستا و تکراری امروز، به مخاطب ابلاغ و ناآرامی جوامع امروزی را یادآوری می‌کند. در شعر «نهنگ‌ها با من مهربان بودند» (همان: ۵۴) شاعر، روایت تصرف شهرش را توسط اسکندر باز می‌گوید تا نشان دهد این اضطراب، در میراث تاریخی جوامع ریشه دارد. او با پراکندن کاتالیزورها در روایت ناآرامی‌های اجتماعی را تداعی می‌کند: از بالش‌صدای شکستن استخوان‌ها را می‌شنوم / و قرص‌های خواب را / با پنجره‌ها قسمت می‌کنم (همان: ۵۵).

«گردباد» (همان: ۶۰)، آخرین شعر روایی طنز در دل‌تاست که در آن کاتالیزوروزیدن گردباد است با چند نمایه، قبل از هسته آمده است: ناشناسان گردباد را می‌انگاشتند / که در وزیدن فقط خاک‌روبه‌ها را می‌زاید... / اما هفته پیش همین که آمد همه چیز را برد / آهن قفل‌ها را / لباس‌های اتوکشیده را / امضاها را / تندیس ستون‌ها را.

پس از این نمایه‌ها، هسته روایت رخ می‌نماید: تگرگ نیز چندان مهربان نبود / پرندگان را در هنگامه خواندنشان به خاک سپرد. پی‌رفت پس از هسته، خود دارای یک هسته کارکردی است: مولوی قرار نبود عاشق شود (پی‌رفت) / شمس را ملامت کردند (هسته کارکردی). به طور کلی روایت گردباد، با توجه به واژه‌هایی چون گردباد و تگرگ، تلاشی برای آگاهی‌بخشی، در فضای بیم و امید است: «واقعاً دارد آن سوی پوست‌هایمان ظهور می‌کند.»

• **سفر پنجم:** سفر پنجم حاوی سروده‌های سال‌های ۱۳۵۶-۱۳۵۲ بانو صفارزاده است. این مجموعه، کاملاً روایی است. البته زبان شعری و فضای حاکم بر اشعار صفارزاده، مانع از پردازش داستان‌وار روایت‌ها و جزئی‌نگری شاعر نسبت به شخصیت‌ها و حوادث شده است. در این مجموعه، در موارد متعددی، چندین روایت در یک بند و در امتداد هم قرار می‌گیرد و این، یکی از عوامل عمده پیچیدگی اشعار این شاعر است. از آن جا که مجموعه سفر پنجم، در سال‌های اوج‌گیری حرکت‌های مردمی و در آستانه انقلاب اسلامی سروده شده است؛ دارای شرایط و فضایی است که در سایر منظومه‌های شاعر نمی‌توان یافت. سفر پنجم، اوج روایت‌گری صفارزاده در شعر و پلی میان اشعار قبلی او با شعر متعهدش در دوره انقلاب اسلامی است. این مجموعه، با شعر سفر سلمان (سفر پنجم: ۷)، روایت ده‌بان فارسی (سلمان)، آغاز می‌شود و تأثیر فضای انقلابی سال‌های ۵۶-۵۲، در آن به‌خوبی مشهود است. در این شعر، سلمان در پی سپیده، به هدف رسیدن به داوری و داد و بر اساس نشانی‌های پیر ترسا به سفر می‌رود و مسلمان می‌شود. بدین ترتیب، مستی، زر و زور و شراب و سلطه نیز از سرزمین آن یک‌لقبای عشق، رخت برمی‌بندد و شبش به صبح هوشیاری پیوند می‌خورد:

هسته اصلی روایت: ده‌بان پارسی / از بستر شکایت و شب بر خاست... (همان) ده‌بان پارسی / سلمان پاک / دیگر نه برده بود / نه تنها (همان: ۲۰)

پی‌رفت: از سرزمین چاره و دلتنگی / نقیبی به چاره باید زد (همان: ۹)

ریزی‌پی‌رفت: دنبال دل‌گشایی / دنبال داوری و داد (همان)

نمایه‌ها در این منظومه متکثرتند، اما نمایه‌های زیر بیشتر جلوه می‌نماید: ده‌بان پارسی / بیدار بود (همان: ۸) ما در سکوت سرد سکوت / در زمهریر درد زمستان / حیران (همان: ۱۱) صدای ناب اذان می‌آید / صدای خوب بلال... (همان: ۲۰) کلنگ و شمشیر / در دست او قلم / هماره در حرکت بود / با او زمان / با او زمین / با او پرندگان / در حرکت (همان: ۲۵)

هسته: راه بلند و راه بلندی را / چابک سوار عشق / یکباره آمده است (همان: ۲۱)

کاتالیزور: از سرزمین تشنه / تا دریا / از سالیان تفرقه / تا وحدت (همان)

در شعر روایی هجده‌بندی «سفر عاشقانه»، شاعر در هر بند به روایتی پرداخته است: سپور صبح مرا دید / که گیسوان درهم و خیسیم را / از پلکان رود می‌آوردم / سپیده ناپیدا بود (همان: ۳۳)

درخت‌ها زردند / عجیب نیست / فصل بهار نیست / در اصفهان درخت کجی دیدم / که سبز و رویان بود / کنار تپه افغان / من و تو یک میلیون / افغان هفتشت هزار / من و تو را بردند / کشتند / و ما دوباره آمده‌ایم / و می‌خواهیم به یادگار / عکس بگیریم / بر روی تپه‌ای که بر آن مردیم (همان: ۳۶)

«در این بندها، روح عدالت‌خواهی دمیده شده است و شاعر ضمن بیان ظلم، گرایش به مذهب شیعه را در شعرش آشکارتر کرده است. سفر عاشقانه، بیانیه صفارزاده در خصوص رابطه هنر با انسان، فلسفه و اجتماع است و در آن شاعر توانسته است بیش از سفر اوّل و سفر زمزم، به وسعت و ظرفیت‌های شعری دست یابد» (طنین در دلتا: ۱۲۳-۱۲۲). روایت‌ها در این شعر جدا از هم، در بندهای روایی متعدد، در یک کانون روایی و با سفر عاشقانه، فلسفی و پرسشگر راوی مطرح می‌شوند و پیام روایی را منتقل می‌کنند: من اهل مذهب پرسشکارانم / اسکندر گرفت / یا تو تقدیم کردی / خریدار خرید / یا تو فروختی / در هفت سین باستانی / سر خان را دیدم که هلهله می‌کرد / و سین قرمز ساکت بود... من از تصرف ودکا بیرونم / و در تصرف نامرئی هستم (سفر پنجم: ۳۸)

هسته روایت، سفر عاشقانه و صبح‌گاهی راوی است: «سپور صبح مرا دید» (همان: ۳۳) و نمایه اصلی، که ذهن مخاطب را برای کاتالیزورهای فلسفی و پرسش‌گرانه آماده می‌کند، در سطر اوّل آمده است: (من اهل مذهب پرسشکارانم). سپس کاتالیزورها، پی‌رفت‌ها و ریزی‌پی‌رفت‌هایی هم‌سو با هدف، مطرح شده است.

شعر روایی «سفر هزاره»، به یاد دکتر علی شریعتی و با یک نمایه آغاز می‌شود: در انتهای درّه مه / سکوی ابر می‌چرخد (همان: ۵۵) و آنگاه با پردازش روایی و طرح چند سؤال، به هسته روایت می‌رسد: ابر گلوی کیست که می‌بارد / ما کیستیم / ما در هزاره چندم هستیم / بار بلور پرسش را / از تپه / از فلات / بالا باید برد... / این تپه / این بلندی را / بالا باید رفت (همان: ۵۶-۵۵). این

ساختار به صورت محدودتر در شعر اجتماعی - روایی «خبر سال‌ها» هم آمده است:

هسته: نشست‌ام به وسعت قبر

نمایه: ایوان خانه‌ام / به وسعت قبری است / از آفتاب و خاک

پی‌رفت: و منتظرم که دست رهگذری / ادامه دستانم باشد / و قفل خانه را بگشاید.

کاتالیزور (همسو با پیام اجتماعی روایت): مهمانی آمده‌است بگوید / امروز هم هوا دوباره گرفته است / امروز هوا دوباره خراب

است (همان: ۶۹-۶۸)

نمایه: صدای خسته کفشی می‌آید / صدای تیزی زنگ / از قعر پلکان

در مجموعه سفر پنجم اشعار ماشین آبی، بال آفتابی و خویشتاوند و سبزه، هر یک کارکردهای روایی خاص خود را دارند اما

راهبرد کلی شاعر، در این اشعار، راهبردی اجتماعی - روایی بوده است.

۳-۲- دوره سوم: دوره سوم شاعری صفارزاده از سال ۶۸ آغاز می‌شود. در این دوره او منظومه‌های در پیشواز صلح،

روشنگران راه و از جلوه‌های جهانی را می‌سراید. نگاهی به منظومه‌های مردان منحنی و بیعت با بیداری نمایانگر گذر شاعر از

روایت‌گری‌های دوره دوم و حرکت او در جهت خلق ادبیات متعهد و انقلابی در دوره سوم است. اشعار این دوره، گاه

روایت‌هایی است که از جوهر شعری خیال و تصویر فاصله گرفته و به بیان مسائل تاریخ صدر اسلام و زندگی ائمه در قالب

گزاره‌های تلمیحی پرداخته است. راهبرد شعری صفارزاده در این دوره، استفاده بیش‌تر از احادیث، روایت‌های دینی و آیات قرآن

است، که بی‌ارتباط با کار ترجمه وی از قرآن کریم، فضای انقلابی حاکم بر ایران در سال‌های پایانی دهه پنجاه به بعد و نیز

گرایش‌های دینی شاعر نیست.

روایت‌های صفارزاده در دوره سوم، اغلب در قالب گزاره‌های خبری - روایی طرح می‌شود. اگرچه بسامد اشعار صرفاً روایی

وی در این دوره، قابل توجه است، به دلیل تفاوت کارکردی و گستردگی در این مقال نمی‌گنجد و خود می‌تواند موضوع پژوهشی

جداگانه قرار گیرد.

## نتیجه

خوانش شعر صفارزاده بیانگر این مهم است که زبان شعری این شاعر، از سادگی به پیچیدگی و از مدلهای وصفی به مدلهای

روایی، به ویژه در دوره دوم گرایش یافته است. او در شعرش می‌کوشد تا در بستر روایت با رویکردی اجتماعی، پلی میان اندیشه و

روایت بسازد و با اتکا بر اصل دینامیک بودن روایت، به هدف شعری خود که همان ایجاد حرکت در ذهن مخاطب است دست یابد.

اوج روایت‌گری صفارزاده در دوره دوم و در سه مجموعه سد و بازوان، طنین در دلتا و سفر پنجم بروز کرده است. او به‌واقع

جلوه‌ای نو از روایت‌های زنانه در شعر فارسی را نشان می‌دهد که با نوع زندگی انسان امروزی هم‌سویی بیشتری دارد. کارکردهای

روایت در شعر او، به‌ویژه در دوره دوم، به دلیل وجود التهاب سیاسی و اجتماعی در ایران دوره پهلوی دوم و حوادث پیرامون آن،

اغلب سمت و سوی اجتماعی دارد و دربردارنده پیام‌هایی است که مخاطب را به اخلاق و تعهد و ارزش‌های دینی و انسانی

فرامی‌خواند و در دوره سوم به صورت کامل در قالب ادبیات متعهد مطرح می‌شود. می‌توان این گونه ارزیابی کرد که صفارزاده

برای رسیدن به تشخیص سبکی، راه روایت را برگزیده است. در تحلیل روایی شعر او، همانند هر شعر روایی دیگری مستلزم

شناخت کاتالیزورها و نمایه‌ها و پی‌رفت‌های روایت است؛ چراکه ساختار روایت‌های منظوم به‌ویژه در قالب‌های نو، با ساختار

روایت‌های منثور بسیار تفاوت دارد. با توجه به این اصل می‌توان گفت نظم روایی در شعر صفارزاده کمتر توانسته است در قالب

یک نظم تقویمی بروز نماید. همین امر سبب شده است که شاعر بتواند به صورت گسترده‌ای از تکنیک حذف در روایت استفاده

کند؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت فارغ از زمان‌پریشی‌ها، سرعت روایت در اشعار روایی صفارزاده بالاست.

## منابع

۱. آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمه محمدرضا لیراوی، چ ۱، تهران: سروش.
۲. اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
۳. ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس رنجبر، چ ۲، تهران: مرکز.
۴. بارت، رولان. (۱۳۸۷). *درآمدی بر تحلیل روایت‌ها*، ترجمه محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا.
۵. برتنس، یوهانس ویلهلم. (۱۳۸۷). *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
۶. پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، فریدون بدره‌ای، تهران: توس.
۷. تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). *درآمدی نقدانه- زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
۸. جهان‌نیده، سینا. (۱۳۸۲). «بیهقی و ساختار روایت»، کتاب *ماه ادبیات و فلسفه*، شماره ۷۰، صص ۷۳-۷۰.
۹. چتمن، سیمور. (۱۳۸۴). «داستان و متن: ساختار روایی در ادبیات داستانی و فیلم»، بخشی از کتاب *اندیشه آفرین*، ترجمه ابوالفضل حرّی، کتاب *ماه ادبیات و فلسفه*، سال نهم، ش ۹۷، صص ۶۵-۶۰.
۱۰. خلیلی جهانتیغ، مریم. (۱۳۸۲). «ساخت روایت در شعر نیما»، *نشریه ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، سال ۴۶، ش ۱۸۸، صص ۱۳۲-۱۰۷.
۱۱. شریعتی، محمدتقی. (۱۳۸۵). «روایت و واقعیت»، *نامه تاریخ‌پژوهان*، سال دوم، شماره ۶، صص ۷۶-۶۶.
۱۲. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). *نقد ادبی*، تهران: نشر میترا.
۱۳. صفارزاده، طاهره. (۱۳۸۶). *از جلوه‌های جهانی: اشعار سال‌های ۸۵-۸۲*، تهران: هنر بیداری.
۱۴. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶). *بیعت با بیداری، گزیده اشعار ۵۸-۵۶*، تهران: هنر بیداری.
۱۵. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶). *در پیشواز صلح: اشعار سال‌های ۷۴-۶۸*، تهران: هنر بیداری.
۱۶. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶). *دفتر دوم: گزیده اشعار سال‌های ۴۷-۴۱*، تهران: هنر بیداری.
۱۷. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۴). *روشنگران راه*، تهران: برگ زیتون با همکاری موسسه فرهنگی هنری نقش سیمرخ.
۱۸. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶). *روان منحنی: گزیده اشعار ۵۷-۴۹*، تهران: هنر بیداری.
۱۹. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶). *رهگذر مهتاب: گزیده اشعار سال‌های ۴۱-۳۵*، تهران: هنر بیداری.
۲۰. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶). *سد و بازوان: گزیده اشعار سال‌های ۴۸-۴۵*، با مقدمه محمد حقوقی، تهران: هنر بیداری.
۲۱. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۴). *سفر پنجم، چ ۵*، تهران: پارس کتاب.
۲۲. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶). *طنین در دلنا: اشعار سال‌های ۵۰-۴۹*، تهران: هنر بیداری.
۲۳. گرین، کیت و لیبهان جیل. (۱۳۸۳). *درسنامه نظریه و نقد ادبی*، گروه مترجمان، تهران: روزگار.
۲۴. لوید، ژنویو. (۱۳۸۰). *هستی در زمان*، ترجمه منوچهر حقیقی راد، تهران: دشتستان.
۲۵. میرصادقی، جمال و میمنت امیرصادقی. (۱۳۷۷). *واژه‌نامه هنر داستانی*، تهران: مهناز.
۲۶. نیکویی، علیرضا. (۱۳۸۴). «زمان، روایت، ابدیت در شعر حافظ»، *نامه فرهنگستان*، ش ۲۶، صص ۳۵-۴۴.
۲۷. وبستر، راجر. (۱۳۸۲). *پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*، ترجمه الهه دهنوی، تهران: روزگار.
۲۸. یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۶). «زبان‌شناسی و شعرشناسی»، ترجمه حسین پاینده، *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، ترجمه حسین پاینده و مریم خوزان (مجموعه مقالات) تهران: نی، صص ۸۰-۷۱.

29. Barthes, Roland (1977). "Introduction to the structural analysis of narrative", in *Image – Music – Text*, Essay selected & translated by Stephen Heath, London: Fontanapress.