



فصلنامه علمی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی زمانمندی روایت در منظومه مهرة سرخ سیاوش کسرایی بر اساس نظریه ژرار ژنت

دکتر حسین رسول زاده^۱

حجت بوداچی^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۰۴

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۱/۲۴

چکیده

«منظومه مهرة سرخ یکی از بلندترین منظومه‌های روایی در ادبیات معاصر است که کسرایی با استفاده از شیوه روایی و اسطوره‌ای به بازآفرینی داستان رستم و سهراب می‌پردازد. از آنجایی که این منظومه خط سیر مستقیمی ندارد و همراه با تغییراتی نسبت به روایت فردوسی است، بهره‌گیری از نظریه ژنت در تفهیم این منظومه کمک شایانی به مخاطب می‌نماید. ژنت به سه نوع رابطه زمانی میان زمان داستان و زمان متن اشاره می‌کند که عبارت است از: ۱. نظم و ترتیب ۲. تداوم و دیرش ۳. بسامد. نتایج نشان می‌دهد که کسرایی در عنصر نظم گرایش به زمان‌پریشی از نوع پس‌نگری دارد. این پس‌نگری‌ها وسیله‌ای است برای او تا بتواند به روایت سرنوشت مختوم خویش بپردازد. در تداوم زمانی، توصیفات متعدد که شامل توصیف شخصیت‌ها و حالات آنها، فضا و مکان و زمان است، سبب شده است تا این منظومه دارای شتاب منفی باشد و زمان روایی با زمان داستان و متن -تقریباً- برابر باشد. بسامد بالای عنصر گفتگو سبب نزدیکی ساختار این منظومه به متنی دراماتیک شده است. این گفتگوها، علاوه بر امکان شخصیت‌پردازی، توانسته است بر بار تغزلی و غنایی منظومه بیفزاید. در موارد اندکی نیز با استفاده از عنصر حذف و تلخیص توانسته است از مطالب غیرضروری چشم‌پوشد و مخاطب را به مطلب اصلی سوق بدهد. در مورد عنصر بسامد نیز می‌توان گفت که غیر از تکرار داستان تولد سهراب و مهرة به بازو بستن او، از بسامد مکرر و بازگو خبری نیست و اغلب به صورت بسامد مفرد آمده است.»

واژه‌های کلیدی: منظومه مهرة سرخ، سیاوش کسرایی، روایت، ژرار ژنت، شعر معاصر

^۱. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی // h_rasoolzade@yahoo.com

^۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز // hb_boodaghi@yahoo.com



مقدمه

اصطلاح روایت‌شناسی اولین بار توسط تزوتان تودوروف^۱ در کتاب بوطیقای دکامرون (۱۹۶۹) مطرح شد. «روایت‌شناسی پیامد رویکردی به قرائت متون است که وامدار فرمالیسم روسی و ساختگرایی فرانزوسی است؛ به ویژه پیامد کوشش ساختارگرایانه‌ای که از زبان‌شناسی سوسوری به عنوان دانشی راهنما برای مطالعه همه گونه‌های پدیدارهای فرهنگی استفاده می‌کند» (Dosse, 1996: 57). از میان نظریه‌های ادبی مدرن، نظریه‌های فرمالیسم و ساختارگرایی به تأثیر از زبان‌شناسی فردینان دو سوسور^۲ نقش زیادی در تکوین و تدوین روایت‌شناسی ایفا کرده‌اند. در این میان، سهم ساختارگرایان و دیدگاه آنان در تحلیل و بررسی روایت چشمگیرتر است. منتقدانی چون استروس^۳، گرماس^۴، برمون^۵، بارت^۶، تودوروف و ژرار ژنت^۷ از چهره‌های نامدار روایت‌شناسی ساختگرا به شمار می‌آیند که هر کدام با آراء خود نقش بزرگی در تکوین نظریه‌های روایت داشته‌اند.

در این میان، عنصر زمان از مؤلفه‌های اساسی در هر روایت است و بازی‌های زمانی نویسنده در روایت یک داستان باعث جذابیت بیشتر آن و نشانگر نحوه گزینش رویدادها از سوی نویسنده است. با شکل‌گیری روایت توجه بسیاری به عنصر «زمان» شد؛ به گونه‌ای که «روایت، سنت ادبی دیرینه استفاده از داستان‌های بی‌زمان، به منظور منعکس کردن حقایق جاودانه اخلاقی را زیر پا نهاد. به عبارت دیگر، در پیرنگ روایت به واسطه عامل زمان، ارتباطی علی بین وقایع برقرار می‌شود و همین امر ساختار روایت را منسجم می‌کند. شاید از این مهم‌تر، تأثیری باشد که تأکید روایت بر فرایند زمان، در شخصیت‌پردازی باقی می‌گذارد» (لاچ، وات و دیچز، ۱۳۸۹: ۳۲). به نظر تولان «عنصر زمان در متن مفهومی ساختار دهنده است، چرا که رابط میان موقعیت‌های خاص یا تغییرات یک حالت را نشان می‌دهد» (تولان، ۱۳۸۳: ۵۴). لذا ارزش زمان در روایت توجه بسیاری از روایت‌شناسان را به خود جلب کرده است که مهم‌ترین چهره در میان آنان ژرار ژنت است. او به منظور یافتن ارتباطاتی گوناگون میان زمان داستان و زمان متن در یک روایت، به تحلیل مقوله زمان می‌پردازد. به اعتقاد ژنت به طور کلی نویسندگان برای روایت داستان می‌توانند در سه حوزه تغییر ایجاد کنند: ۱. نظم روایت ۲. سرعت روایت ۳. بسامد رویدادها (Genette, 1997: 215). همه شکل‌های روایت، به صورت مستقیم یا غیرمستقیم براساس گزارش داستانی به وجود می‌آیند. هر داستان با بیان

1. Tezvetan Todorov

2. Ferdinand De Saussur

3. Levi Strauss

4. Griemass

5. Claude Bermond

6. Rolan Barthes

7. Gerard Genette



حادثه یا آغاز می‌شود. این حادثه به تدریج و در بستر زمان توسط راوی و در ضمن ترکیب با حادثه‌های دیگر، جهان ویژه متن داستان را می‌آفریند. راوی داستان بر اساس ادراک یا سلیقه هنری خویش بخش‌هایی از حادثه را برمی‌گزیند و بخش‌های دیگر از آن را رها می‌کند و با ترکیب و مقدم و مؤخر داشتن زمانی آنها، طرح داستانی خود را می‌آفریند. بنابراین علاوه بر عنصر علیت، آنچه در تبدیل یک حادثه به داستان، نقش اساسی دارد، عنصر زمان است. در عرصه روایت و در شعر معاصر فارسی، نخستین شاعری که آن را به عنوان شگردی شعری، مورد توجه و استفاده قرار داد نیمایوشیچ بود. نیما تلاش کرد لحن و هنجار روایت‌گری را که خاص نثر و داستان‌گویان بود، با کلام شعری درآمیزد و از آن به عنوان قابلیت شاعرانه بهره‌گیرد. او پس از تجربه‌های مختلف توانست میان زبان شعر و لحن روایی هماهنگی ایجاد کند و از این طریق، سرمشقی تازه برای شاعران پس از خود پدید آورد. در این راستا «استفاده از امکاناتی چون وصف، دیالوگ، تشخیص، تجسم، نمایش یا بهره‌گیری از عناصر دراماتیک را به شاعران توصیه نمود (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۷۹). «نیما به کارگیری لحن بی‌تکلف و طبیعی زبان را در شعر، امری ضروری دانست» (براهنی، ۱۳۷۱: ۶۹۲). او معتقد بود «چنین امکاناتی، ذکر جزئیات و امور عینی را در شعر میسر ساخته و موجب دوری شعر از امور ذهنی صرف و کلی‌گویی‌های معمول می‌شود» (فلکی، ۱۳۷۳: ۱۰۳). تجربه‌های نیما نشان داد که «استفاده از امکانات روایت، ضمن روایی کردن شعر، خود روایت را نیز به عرصه‌ای محسوس و زنده از حضور پدیده‌ها، اشیاء و اشخاص بدل کرده و در نهایت شعر را به صورت صحنه‌ای مادی و عینی در می‌آورد» (جورکش، ۱۳۸۳: ۷۰).

در میان شاگردان نیما، سیاوش کسرایی از جمله شاگردان نوپرداز نیمایی است که سهم عمده شهرت او در اشعار روایی از جمله «آرش کمانگیر» و «مهتره سرخ» و ... است. در پژوهش حاضر با توجه به عنصر زمانمندی در نظریه ژرار ژنت، به بررسی یکی از اشعار روایی سیاوش کسرایی (مهتره سرخ) خواهیم پرداخت. دلیل انتخاب نظریات ژنت در این پژوهش این است که او کوشیده است با جمع‌آوری سنت‌های نظری قاره اروپا و انگلستان و آمریکا، وضعیت را در روایت‌شناسی بهبود ببخشد و نظام روایت‌شناسی وی در امتداد بحث‌های فرمالیسم روسی از قبیل تودوروف و دیگران و مکمل آنهاست (رک به: برتنس، ۱۳۸۸: ۹۹).

پیشینه پژوهش: پژوهش‌های قابل توجهی در موضوع بررسی نظریه زمان در روایت (بر اساس نظریه ژرار ژنت) صورت گرفته است که از مهم‌ترین آنها می‌توان به مقالات ذیل اشاره کرد: «بررسی سرعت روایت در رمان جای خالی سلوچ» از کاووس حسن‌لی و ناهید دهقانی، «بررسی عنصر زمان در تاریخ بیهقی بر اساس نظریه ژنت» از قدرت‌الله طاهری و لیلا پیغمبرزاده، «بررسی ساختار زمانی در رمان چشم‌هایش علوی» از اسماعیل صادقی و محمود آقاخانی، «بررسی زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک» از غلامحسین غلامحسین‌زاده، «تحلیل زمان

روایی از دیدگاه روایت شناسی بر اساس نظریه زمان در داستان بیوتن» از فرهاد درودگریان و «بررسی زمان روایت در نمایشنامه «زنان مهتابی، مرد آفتابی» از مهدی نیک‌منش و سونا سلیمانیان. با توجه به این که تاکنون پژوهشی مستقل در مورد زمانمندی در اشعار روایی کسرایی (مهره سرخ) صورت نگرفته است لذا در این جستار به این مسأله خواهیم پرداخت. لازم به ذکر است که مقاله «تداوم زمان در منظومه آرش کمانگیر» نوشته اسداللهی و همکاران از جمله مقالاتی است که فقط به «تداوم» زمان در منظومه آرش کمانگیر پرداخته است. اسداللهی و همکاران در این پژوهش به این نتیجه رسیده‌اند که سرعت روایت در این منظومه دارای شتابی منفی است. این شتاب به دلیل استفاده از توصیفات مکرر و صحنه نمایش در این منظومه می‌باشد. برخی از موارد ستاب سرعت نیز به دلیل علاقه خواننده به پایان بردن روایت، ایجاد حس تعلیق، بی‌اهمیتی رویدادها و ... صورت گرفته است.

منظومه مهره سرخ

منظومه «مهره سرخ»، روایتی است از آخرین شب زندگی سهراب فرزند رستم پهلوان نامدار شاهنامه. عناصر روایی - نمایشی این منظومه روایی، آن را به «نمایش» بسیار نزدیک می‌کند و به قول منتقدی «گویا به قصد اجرا سروده است» (حسن‌زاده، ۱۳۸۷: ۵۸). این منظومه برگرفته از تجربه‌های تلخ شکست، و نیز اعترافی است به بیهوده‌ترین و پوچ‌ترین اعتقاد زندگی شاعر. کسرایی در مقدمه منظومه می‌نویسد: «... سهراب، تما شاگر ساده دلفریبی‌ها حیات، هنوز زندگی را نزیسته است که فرجامی شگرف را بر خود فراهم می‌کند... در مهره سرخ، سخن از خطاهای خطیر نیک‌خواهانی است که شیفتگی را به جای شناخت در کار می‌گیرند و شتاب‌زده و با دانشی اندک تا مرزهای تباهی می‌رانند و اینک تاوان سنگینی که می‌بایدشان پرداخت (کسرایی، ۱۳۸۶: ۷۵۳).

کسرایی در منظومه مهره سرخ به وقایع بعد از شکافته شدن پهلوی سهراب می‌پردازد. او در منظومه خود، وجدان تراژدی را به چالش می‌گیرد و اصالت عمل سهراب را مورد پرسش و تردید قرار می‌دهد و در جریان آن، تمام داستان به ذهن احضار می‌شود. در مقایسه با روایت فردوسی می‌توان گفت که در روایت فردوسی پرسشی وجود ندارد، چرایی واقعه با تکیه بر مقدر بودن ماجرا پذیرفته می‌شود. به نظر می‌رسد کسی که بر داستان رستم و سهراب اشراف ندارد، نمی‌تواند از همه ابعاد چنان‌که باید بهره‌مند شود.

کل داستان این منظومه در یک شب اتفاق می‌افتد، لیکن پرواز تخیل شاعر از دریچه چشم سهراب، او را به ملاقات شخصیت‌های دیگر شاهنامه و ماجراهای آن می‌کشاند. بررسی این منظومه با استفاده از نظریه روایت ژنت مخاطب شعر را با زیبایی‌های روایی آن بیشتر آشنا خواهد نمود.



ساختار منظومه «مهره سرخ» و حوادثی که کسرایی آن‌ها را روایت کرده است به ترتیب ذیل است:

۱. توصیف سهراب [در شب هنگام] که پهلویش [توسط رستم] شکافته شده است.
۲. گفتگوی خیالی سهراب با مادرش [تهمینه].
۳. [پس‌نگری به حوادث قبل از تولد سهراب به زمانی که] آواز آمدن رستم به سمندگان در همه جا پیچیده است و تهمینه در مقابل آینه سرگرم آماده کردن خود برای ملاقات با رستم است. لذا در این بخش، [حدود دو و نیم صفحه] به گفتگوی درونی [مونولوگ] تهمینه و پرسش‌های او - که نشانگر تشویش و اضطراب اوست - اختصاص یافته است.
۴. [بازگشت به زمانی که] تهمینه نعش سهراب را که بر اسب گذاشته اند حمل می‌کند و در این اثنا گفتگویی میان او و سهراب شکل می‌گیرد. [تهمینه مویه کنان می‌پرسد که چرا این حوادث پیش آمد و [سهراب] جواب می‌دهد].
۵. شکوه‌هایی که تهمینه در کنار نعش پسرش می‌کند.
۶. [توصیف احوال رستم] و گفتگوی درونی او.
۷. یادکرد سخن‌های رستم بر سر نعش سهراب.
۸. [بازگشت به زمان حال (شامگاه) و] توصیف احوال سهراب و یادکرد گردآفرید.
۹. گفتگو با گردآفرید.
۱۰. بازگشت به زمان حال (شام) و توصیف حکیم [ابوالقاسم فردوسی].
۱۱. گفتگو با حکیم فردوسی [که تا صبح هنگام به طول می‌انجامد].
۱۲. توصیف نیروز و اسبی بی‌سوار [اسب سهراب] که در دشت می‌رود.

کل زمان روایی این منظومه از شامگاه تا نیمروز فرداست، لیکن بسیاری از وقایع گذشته در خلال این بازه زمانی روایت می‌شود. روایت کسرایی در این منظومه به گونه‌ای است که با وجود تعدد حوادث نه تنها خللی در اصل روایت ایجاد نشده است بلکه این حوادث همچون دانه‌های پراکنده‌ای در یک رشته بسیار منظمی به یکدیگر مرتبط شده‌اند.

نظریه زمانمندی در روایت‌شناسی ژرار ژنت و بررسی منظومه مهره سرخ

برخی روایت را «مجموعه‌ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایتی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان گویی) و ساختار پیرنگ می‌نامند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹). برخی معتقدند: «روایت، توالی ادراک شده وقایعی است که ارتباط



غیراتفاقی دارند و نوعاً مستلزم وجود انسان یا شبه انسان یا موجودات ذی شعور به عنوان شخصیت تجربه گر است که ما انسان‌ها از تجربه آنها درس می‌گیریم» (تولان، ۱۳۸۳: ۱۹). مهم‌ترین رویکرد روایت شناسانه؛ مطالعه روایت به مثابه یک جمله است.

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 (نگ‌به: ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۳). روایت در ساده‌ترین مفهوم خود «به ماجراهایی گفته می‌شود که در زمان رخ می‌دهند، از تسلسل برخوردارند، و در آن به واسطه کنش شخصیت‌ها و یا از طریق صدای راوی و یا تلفیقی از این دو، قصه یا نقل می‌گردد» (همان: ۱۴۵). تودوروف دو مفهوم زمان‌مندی دنیای داستانی و زمان‌مندی سخن بازنمونده آن را دو بخش زمان‌مندی روایت می‌نامد که در آن، زمان‌مندی دنیای داستانی با ساحت زمان به صورت محض هم‌پوشانی دارد: «نمود دیگر اطلاعی که به ما امکان می‌دهد تا از سخن به داستان گذر کنیم، نمود زمان است. در مورد زمان ما با یک مسئله مواجهیم؛ زیرا در اینجا دو گونه زمان‌مندی مطرح می‌شود: یکی «زمان‌مندی دنیای بازنموده شده داستانی» و دیگری «زمان‌مندی سخن بازنمونده آن». این تفاوت میان ترتیب رخدادها و ترتیب کلام آشکار است. اما به رغم این آشکارگی، ورود این تفاوت به ساحت نظریه ادبی هنگامی پذیرفته شد که فرمالیست‌های روسی از آن به عنوان یکی از شاخص‌های اساسی برای تقابل گذاردن میان حکایت (ترتیب رخدادها) و متن حکایت (ترتیب سخن) بهره جستند (نگ‌به: تودوروف، ۱۳۷۹: ۶۳).

در هر روایت داستانی دو نوع زمان وجود دارد، «زمانی که متعلق به داستان است یعنی نظم واقعی حوادث و رویدادها و دیگری نظم دروغین و ساختگی آن یعنی زمان روایت که به نحوه روایت راوی یا نویسنده مربوط می‌شود» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۳۵۶). مورد دوم را «زمان متن روایی» می‌نامیم. زمان در روایت به معنای ارتباط زمانی میان داستان و متن گفتمان روایی است. اما چگونه زمان داستان با زمان متن روایی متفاوت است؟ در داستان، نظم زمانی وجود دارد اما در متن ممکن است که این نظم زمانی جابجا شود؛ زیرا راوی، تعریف کننده آن است. از میان فرمالیست‌های روسی، بوریس توماشفسکی نیز به تمایز زمان داستان و زمان متن اشاره کرده است؛ او در رساله خود موسوم به «درونمایگان» بیان کرده که «زمان داستان مقدار زمانی است که بواسطه رخدادهای روایت شده گرفته می‌شود؛ اما زمان متن را زمانی می‌داند که برای خواندن اثر ادبی مورد نیاز است» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۶). ژنت، جامع‌ترین بحث را ذیل ناهمخوانی میان زمان داستان و زمان متن مطرح کرده است و معتقد به سه نوع رابطه زمانی



میان زمان داستان و زمان متن است: ۱. (Order) نظم یا ترتیب (پاسخ به پرسش «کی؟»)، ۲. (Duration) تداوم یا دیرش: (پاسخ به پرسش «چه مدت؟»)، ۳. (Frequency) بسامد (پاسخ به پرسش «چند وقت یکبار؟»).

در هر حال، اقتدا به زبان‌شناسی (سوسوری) در جایگاه الگویی راهنما یا «استعاره‌ای نظری»، اساس چارچوب مطالعاتی روایت‌شناسی ساختارگرا بود (Herman, 2002: 4) فرض اصلی روایت‌شناسی ساختارگرا این است که با ارائه الگویی عام و کم و بیش محض از روایت، می‌توان قابلیت انسان را در تشخیص و تعبیر انواع صناعات مولد داستان تبیین کرد. پس فلسفه وجودی تحلیل‌های روایت‌شناختی، توصیف صریح الگوی دانش ذاتی انسان درباره داستان و در نتیجه، تشریح توانش روایی بشر است. به این ترتیب، بارت پس از برنشاندن زبان‌شناسی به جایگاه «الگویی زیربنایی» (Barth, 1986: 82) همان موضوعی را برای روایت‌شناسی برمی‌گزیند که سوسور برای زبان‌شناسی؛ نظامی (لانگی) که منشأ اشتقاق بی‌نهایت پیام‌روایی (پارول) است و همه پیام‌های روایی در درجه نخست بر اساس همین نظام درک می‌شوند.

مفاهیم سه‌گانه ژنت و بررسی منظومه مه‌ره سرخ

۱. **نظم و ترتیب (Order):** نخستین موضوع مد نظر ژنت در روایت، «شیوه ارائه ترتیب زمانی رخدادها و کنش‌های مثلاً یک رمان (طرح اولیه fibula نزد فرمالیست‌ها) در داستان‌های عینی (طرح روایی syuzhet) است (برتنس، ۱۳۸۳: ۸۷). مقصود از «ترتیب»، ترتیب زمانی رخدادهای داستان نسبت به ارائه همین رخدادها در گفتمان روایی است (لوتنه، ۱۳۸۶: ۷۲). ژنت می‌گوید: «بررسی نظم زمان‌مندان روایت، مبتنی است بر مقایسه میان-ترتیبی که رخدادها یا بخش‌های زمانمند در سخن روایی انتظام می‌یابند، با ترتیب زنجیره‌ای که همین رخدادها یا بخش‌های زمانمند در داستان دارند؛ به گونه‌ای که نظم و ترتیب زمانی مربوط به داستان، یا به واسطه خود روایت مورد اشارت قرار می‌گیرد و یا از این یا آن سرخ فهمیده می‌شود» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۹۲). ژنت ناهماهنگی در ترتیب و نظم رویدادها در گفتمان روایی با ترتیب و نظم همان رویدادها در داستان را زمان‌پریشی^۱ می‌نامد (Genette, 1980: 23). به عبارت دیگر، وی «هرگونه انحراف در ترتیب ارائه وقایع در متن را نسبت به ترتیب آشکار وقوعشان در داستان نابهنگامی می‌داند» (تولان، ۱۳۸۳: ۷۹).

1. Anachronies



تودوروف دربارهٔ زمان پریشی می‌گوید: ساده‌ترین رابطه‌ای که در روایت مشاهده می‌شود، رابطهٔ «ترتیب» است. ترتیب زمان روایت (سخن) با ترتیب زمان روایت شده (داستان) متوازن نیست، و به ناگزیر در ترتیب وقایع «پیشین و پسین» تغییر به وجود می‌آورد. دلیل تغییر این ترتیب، در تفاوت میان این دو نوع زمان نهفته است. زمانندی سخن تک‌ساحتی است و زمانندی داستان چندساحتی. در نتیجه، ناممکن‌بودگی زمانندی به «زمان پریشی» می‌انجامد (تودوروف، ۱۳۷۹: ۵۹).

۱.۱. زمان پریشی «گذشته نگر» (پس‌نما، پس‌نگری، Analepsis): گذشته‌نگری، که از آن به پس‌نما، پس‌نگاه، و پس‌نگری نیز تعبیر می‌کنند، نوعی نگاه به عقب^۱ است؛ یعنی رویداد داستانی که از لحاظ زمانی زودتر اتفاق افتاده است، اما بعداً در متن نقل می‌شود. «به معنای گذرگاهی روایی است که همچون یک صحنه با کمال آزادی، ولی به شکل ویژه‌ای به صورت دیداری، به عقب می‌رود؛ یعنی همانند یک برش یا تصویر با نشانهٔ مشخصی که نشان‌دهندهٔ انتقال است، معرفی می‌شود» (چتمن، ۱۳۹۱: ۷۴). از لحاظ کارکرد «انواع پس‌نگاه، کار پرکردن خلأهای داستان را بر عهده دارند، گرچه این خلأها، خود می‌تواند تمهید و شگرد نویسنده به شمار آیند» (تولان، ۱۳۸۳: ۵۹). پس‌نما بر سه نوع است: پس‌نمای بیرونی، درونی، و مختلط (مرکب). پس‌نمای بیرونی به پس‌نمایی گفته می‌شود که به محدوده‌های خارج از زمان اصلی پیرنگ ارجاع داده می‌شود. پس‌نمای درونی به پس‌نمایی گفته می‌شود که به محدوده‌ای در زمان اصلی پیرنگ ارجاع داده می‌شود (برودل، ۱۳۸۵، ج ۱: ۱۶۱). اگر دوره‌ای را که گذشته‌نگر در بر می‌گیرد پیش از نقطهٔ آغاز اولین روایت آغاز شود، اما در مرحلهٔ بعدتر داستان این دوره به اولین روایت متصل شود یا از آن جلوتر برود، آنگاه گذشته‌نگر «مرکب» خواهد بود (ریموند کنان، ۱۳۸۷: ۶۷).

(پس‌نگری درونی) (پس‌نگری بیرونی) (پس‌نگری مرکب)



۱.۲. زمان پریشی «آینده‌نگر» (پس‌نما، Prolepsis): در این نوع زمان پریشی روایت نگرشی به جلو^۲ دارد و رویدادهایی از داستان، که در آینده اتفاق می‌افتند، قبل از زمان وقوع خود نقل می‌شوند. «پیش‌نگاه از پس‌نگاه نادرتر است و اغلب در روایت اول شخص دیده می‌شود» (لوتنه، ۱۳۸۶: ۷۵) زیرا در این روایات طبیعی به نظر می‌رسد که راوی هر از گاهی به وقایع بعدی، که به زمان حال خود آن راوی نزدیک‌ترند، جهشی داشته باشد» (تولان، ۱۳۸۳: ۸۶). این نوع زمان پریشی باعث کم‌شدن یا از بین رفتن میزان تعلیق می‌شود؛ به این علت که تقدم شرایط و

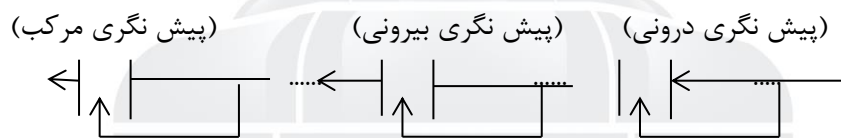
^۱ . Flash back

^۲ . Flash forward



موقعیت‌های آینده را خیلی پیش از آنکه هرگونه ضرورت زمانی گفتن آن را ایجاد کند، برای خواننده آشکار می‌نماید» (همان: ۸۵).

زمان‌پریشی از نوع آینده‌نگر نیز مانند گذشته‌نگر، ممکن است بسته به روابط زمانی آن در برابر نقطه پایانی روایت اصلی، درونی، بیرونی، و مرکب باشد.



نظم و ترتیب در منظومه مهره سرخ:

در این منظومه، زمان‌پریشی - به اتفاق - مربوط به پس‌نگری [اغلب از نوع بیرونی] است که عبارتند از:

۱. بازگشت به داستان سفر رستم به سمنگان در ص ۷۵۸: «آواز داده‌اند و تهمتن / از راه می‌رسد / دلخواه دور من / با گام‌های خویش، به درگاه می‌رسد...»
۲. آوازه ورود و حمله سهراب به مرزهای ایران در ص ۷۶۷: «گفتند: / مردی رسیده است، یلی / جز رستمش به رزم / هم‌آورد گرد نیست / گر تهمتن به عرصه نباشد / امید برد نیست...»
۳. بستن مهره سرخ به بازوی سهراب در ص ۷۸۹: «آن دم که خود شدی مهره پدر / یاقوت دانه، شهره گیتی را / بستنی به بازوان...»
۴. [اشاره‌ای هر چند کوتاه به] تحریک سهراب توسط افراسیاب برای حمله به ایران در ص ۷۶۱: «دشمن به مصلحت / می‌داد با تو دست / اما تو / بی‌خبر / با آن دورویگان به خطا داشتی نشست!»
۵. نهان کردن مهره‌ای که رستم به سهراب داده بود در ص ۷۶۲: «آخر چرا نشانه یکتای تهمتن / آن شهره مهره را / بیهوده زیر جامه نهان کردی؟ ...»

کارکردهای زمان‌پریشی در منظومه مهره سرخ

هرچند «روایت‌شناسی با ساختار بنیادین درونمایه داستان‌ها کار چندانی ندارد، بلکه بر ساختار روایت - که شیوه نقل داستان‌ها از طریق روایت است - متمرکز می‌شود» (برتنس، ۱۳۸۷: ۸۶) لیکن با توجه به منظومه مهره سرخ می‌توان گفت: کسرابی در بازگشت به دو داستان «دیدار تهمینه با رستم و گردآفرید با سهراب» توانسته است



به جنبه غنایی منظومه مہرہ سرخ بیفزاید.^۱ نشان دادن تب و تاب تهمینه و اضطراب او در دیدار با رستم و حسرت دیدار اندک با گردآفرید یکی از بهترین بخش‌های این منظومه است:

اینک که ناگهان / از راه می‌رسد / ای آینه بگو / من چون کنم؟ چه سان، که خو شایند او بود؟ / گیسو چگونه
برشکنم باز / یا در میان رنگین جامه‌ها / آخر کدام یک بگزینم؟ / آیا نه من به دلبری و به حسن شهرهام / دیگر که
را رسد / جز تهمتن که بر گل آتش گرفته‌ام / باران شب‌نمی برساند؟! (کسرای، ۱۳۸۷: ۷۵۹).

... «آن ماهتاب سرزده از برج کهنه کو؟ / کو آن پرنده کو؟ / گردآفرید آن گل پرخاشجو چه شد؟ / آن عطر
ناشناس که همچون نسیم خیس / یک دم به جان تفته و سوزان من وزید / گم شد به نیمه راه / آیا کسی به دشت
/ آهوی من ندید؟ ...» (همان: ۷۳۳).

کسرای در بازگشت به ماجرای نبرد رستم و سهراب و عدم شناختن یکدیگر به «حکم مقدر سرنوشت» اشاره دارد. اشاره به این نکته که با وجود هشدار عقل، تقدیر یا چیزی مثل آن راه را برای این شکست هموار کرده است. (البته نباید از نظر دور داشت که کسرای از این مضمون (تقدیر) برای بیان اندیشه‌های ایدئولوژیک خود نیز سود جسته است که در سطور بالا نقل کردیم):

پور و پدر برابر و، بیگانگی / شگفت! / با صد نشان که بر رخ و بالاست / نشناختم تو را / نشناختی مرا / این پرده
پوش شعبده‌گر، چشم بند، کیست؟ / این کوری از کجاست؟! ...» (همان: ۷۶۸). کسرای در بازگشت به «بستن
مہرہ سرخ» به بازوان سهراب قصد دارد تا به قول خود، «میراث سالخوردگی» که همان ایدئولوژی محکوم به
شکست مربوط به حزب توده است را نشان دهد.^۲ ایدئولوژی‌ای که سرانجام آن جز هیچ و پوچ نبوده است و
وعده‌های تحقق جامعه‌ای آرمانی - مطابق با تفکر خاص آنها- نیز وعده‌ای توخالی بوده است. کسرای در اواخر عمر
به این نتیجه رسیده است:

... که من با پیکر خونین و با تنجامه‌ای پاره

^۱. دستغیب به درستی اشاره می‌کند که: «اساساً کسرای شاعر تغزل و غناست و به نظر می‌رسد در سرودن شعر سیاسی او نوعی اجبار در کار بوده است. البته روحیه تغزلی و دراماتیک او در اشعار سیاسی وی نیز دیده می‌شود. او شاعری است با زبانی لطیف و قلبی مهربان که ناخواسته وارد عرصه نبرد شده است، اما در این عرصه درخانه خودش نیست. زیباترین سروده‌های او شعر غنایی است» (به نقل از: عابدی، ۱۳۷۹: ۷۵).

^۲. «سیاوش کسرای شاید بزرگترین شاعر دوره معاصر ایران بود که در سودایی برآمده از جان، همه هنرهای کلامی و سلوک خویش را با شعر به سوی میدان آرمان‌های لبریز غریب سده بیستم، مارکسیسم نهاده بود ... شعر سیاسی هیچ کس را در دوره معاصر، هماورد و هم‌سعت او نمی‌شناسیم. البته اگر رویکردهای اجتماعی - تغزلی شاعرانی چون اخوان و شفیع کدکنی را از مقوله شعر سیاسی نشمریم، که نمی‌شمریم!» (عابدی، ۱۳۷۹: ۴۹).



ز کف داده دیار و یار و هر پیوند، آواره

به فرجامین

کشاندم خویشتن را بر فراز قلّه میعاد

ولی دیدم که در این اوج بی فریاد

ز تو، اورنگ تو، جانداوری آوازه‌گیر تو نشانی نیست

به پیرامون من تا می‌توانم دید

به جا اشباح سنگ و صخره‌هایی هست و گرد سرخی از خورشید (همان: ۹۱۰)

۲. **تداوم یا دیرش (Duration):** روایت‌شناسان بر اساس مفهوم دیرش یا سرعت روایی، ارتباط میان میزان زمانی که رخ داده‌ها برای روی دادنشان در «داستان تاریخی» نیاز دارند با مقدار یا حجمی از «طرح متن» که به آنها اختصاص داده شده است را بررسی می‌کنند. به طور کلی سرعت روایی زمان «داستان تاریخی» با «سرعت روایی» زمان «طرح متن» نامتوازن است. برای مثال هفت سال از زندگی شخصیتی که در هفت صفحه آمده باشد، می‌تواند در کمتر از نیم ساعت خوانده یا روایت شود (نگ به: قاسمی پور، ۱۳۸۷: ۱۳۵). پا سخ به این پرسش که متن روایی چه مدت «طول می‌کشد» واقعاً غیر ممکن است؛ چون در اینجا تنها میزان و معیار «زمان خواندن» است که آن هم از خواننده به خواننده متفاوت است (لوتنه، ۱۳۸۶: ۷۶). ژنت، ثبات پویایی را به منزله معیار سنجش درجات تداوم پیشنهاد می‌کند و مراد از آن نسبت ثابت میان تداوم داستان و طول متن اختصاص یافته به آن تکه از داستان است و با در نظر گرفتن پویایی ثابت به منزله معیار، دو شتاب به وجود می‌آید: شتاب مثبت^۱ و شتاب منفی^۲. اختصاص یک تکه کوتاه از متن به مدت زمان درازی از داستان، شتاب مثبت و اختصاص یک تکه بلند از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان، شتاب منفی است. سرعت^۳ حداکثر، «حذف»^۴ و سرعت حداقل، «درنگ تو صیفی»^۵ نام دارد. میان این دو بی‌نهایت نیز، «خلاصه یا تلخیص»^۶ و «صحنه نمایشی»^۷ قرار می‌گیرد. در حذف، پویایی صفر متن متناظر با برخی تداوم‌های داستان است. در درنگ توصیفی، تداوم متن طولانی‌تر از

1. acceleration

2. deceleration

۳. «آهنگ و سرعت ارائه رویدادها و موقیعت‌ها را به اصطلاح سرعت روایت می‌نامند» (پرینس، ۱۳۹۱: ۵۷).

4. ellipsis

5. descriptive pause

6. summary

7. scene



تداوم داستان است. در خلاصه، تداوم متن کوتاهتر از تداوم داستان است. در صحنه نمایشی، تداوم داستان و متن تقریباً برابر است (نگ به: ریموند کنان، ۱۳۸۷: ۷۳) که آن را «زمان طبیعی» نامیده‌اند.^۱

۲،۱. درنگ، گسست (Pause): در این حالت زمان سخن به بیان توصیفات و تفسیرات اشخاص و رخداد‌های داستان می‌پردازد، گویی زمان داستان می‌ایستد. این وضعیت همواره در مقابل حذف صورت می‌گیرد و «با وجود اینکه گفتمان ادامه می‌یابد، زمان داستان، همانند قطعه‌های توصیفی متوقف می‌شود. از آنجا که روایت هنری، زمانمند است، یک ساختار دیگر گفتمانی جانشین می‌شود» (چتمن، ۱۳۹۰: ۸۹).

هرچند استفاده از «توصیف» در متون روایی، اغلب زمان داستان را از حرکت باز می‌دارد؛ اما در عین حال، مناظری را برای خواننده ترسیم می‌کند تا از کندی سرعت ملول نشود و پیگیر ادامه داستان باشد. «توصیف، کیفیت اشیاء، اشخاص، اوضاع، احوال و رفتار را ارائه می‌دهد، همان‌گونه که در وهله اول به چشم ناظر می‌آید» (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۲۸). ژنت دو کارکرد اصلی را برای توصیف‌های موجود در روایت ذکر می‌کند که عبارت‌اند از: کارکرد تزینی و کارکرد نمادین و توضیحی. او در این باب می‌گوید: اولین کارکرد توصیف، کارکرد تزینی است. می‌توان بر آن بود که بلاغت سنتی، توصیف و دیگر ویژگی‌های سبک شناختی را زیر عنوان آرایه‌های کلامی رده‌بندی کرده است. توصیف مفصل و گسترده، درنگ یا امری سرگرم کننده در روایت نمایان می‌شود و دارای نقشی صرفاً زیباشناختی است؛ به مانند مجسمه‌ای در عمارت. دومین کارکرد عمده توصیف که در نگاه منتقدان روزگار ما بر رمان بالزاک حاکم شده است، کارکرد توضیحی و نمادین است. در آثار بالزاک و جانشینان او، چهره‌های فیزیکی و توصیف‌های مربوط به لباس و ائانیه هم برای آشکار ساختن روانشناسی شخصیت‌هاست و هم نشانه آنها. در این دوره توصیف یکی از عناصر زمینه‌چینی است چیزی که در عصر کلاسیک نبوده است (Genette, 1977: 6).

توصیف و روایتگری دو عمل یا دو جنبه از متون روایی‌اند که امکانات واحدی از زبان را به خدمت می‌گیرند؛ بدین معنا که هر دو اشیاء، رخدادها و کنش‌ها را در هیئت نظام نشانه‌های زبانی بازنمایی می‌کنند. زبان نیز چنان که می‌دانیم نظام نشانه‌ای خطی و پی‌آیندی است که در آن هر واژه، کلمه و جمله یکی پس از دیگری می‌آید. با توجه به این امر که توصیف و روایتگری در متون داستانی هر دو از واسطه بیانی زبان بهره می‌گیرند، مهم‌ترین تفاوت

^۱ «اگر زمان رویدادهای روی پرده یا صحنه با زمان واقعی آنها برابر باشد، آن را زمان طبیعی می‌نامیم. در این حالت، زمان داستان و زمان بیان تقریباً یکسان است و معمولاً زمانی به وجود می‌آید که روایت، شکل نمایشی به خود بگیرد یا به شیوه دیالوگ ارائه شود» (ژنت، ۱۹۷۲: ۹۵).



این دو در آن است که روایتگری به واسطه توالی زمانمند سخنش، توالی زمانمند رخدادها را به آنها باز می‌گرداند، در حالی که توصیف، بازنمایی اشیاء همزمان و مقارن با هم در فضا را در امری توالی دار؛ یعنی زبان تنظیم می‌کند. از این رو، ویژگی زبان روایی به مدد گونه‌ای از انطباق زمانی با موضوع خود مشخص می‌شود و البته زبان توصیفی به گونه‌ای علاج‌ناپذیر از چنین ویژگی‌ای بی‌نصیب است (همان: ۷).

دیرش در منظومه مهره سرخ

توصیفات و صحنه نمایش: در منظومه مهره سرخ، توصیف صحنه‌ها و شرح اوضاع روحی و جسمی شخصیت‌ها بخش نسبتاً قابل توجهی را به خود اختصاص داده است. به نظر می‌رسد مهم‌ترین دلیل چنین بسامدی، توجه به شعریت و جنبه‌های تزیینی و بلاغی آن باشد. در واقع اگر قرار بود کسرایی فقط به سیر خطی داستان روی بیاورد و نقشی در تزیین و صحنه‌آرایی‌های آن نداشته باشد، چنین عبارت‌های توصیفی زیبایی در این منظومه نمی‌توانستیم بیابیم:

در توصیف حالات رستم در کنار نعش پسرش: «پر درد، مانده، اشک فروخورده: / از خود به خشم، / خسته و خاک آلود، / رستم کنار پیکر بی تاب / دستش میان موی پسر بود / شیری به تنگنای قفس در / یا آب‌شاری / کوبان به صخره سر ...» (کسرایی، ۱۳۸۷: ۷۶۷).

تصویر سهراب و رستم: ... «اینک پسر، / گوزن جوان گریزپای / بر پشته ای به خاک غریبی غنوده است / اینک پدر، / تهمتن، / آن کوه استوار / در آسیای دردش / چون سنگ سوده است / تنها و دور مانده و ناشاد / در این میانه ، من / چون غباری در گردباد» (همان: ۷۶۴)

تصویر رستم: ... «خم می شود تهمتن / گریان / در گیسوان دره سهراب / سر می برد فرو / گویی که او نهفته گلی را در آن میان / بو می کند به جان ...» (همان: ۷۶۸)

تصویر رستم: «... رستم گرفته دست پسر در میان دست / بر لب ز حسرت آه / سنگین به گود ظلمت دل، بال می کشد / گویی که خامشانه فرو می رود به چاه؟! ...» (همان: ۷۷۲)

توصیف شب و روز: «در انتهای دشت / گویی بساط خمیه شب را / از جای می کنند / یا در خط افق، / دیوار روز را / بر جای می نهند ..» (همان: ۷۹۳). نیز در صفحات: ۷۸۹ و ۷۷۲. حتی می‌توان گفت که توصیف شب در ابتدای این منظومه یکی از نقاط قوت آن به شمار می‌رود:



بسیار قصه ها که به پایان رسید و باز
غمگین کلاغ پیر ره به آشیان نجست
اما هنوز در تک این شام می پرد
پرسان و پی کننده هر قصه از نخست (همان: ۷۵۵)

تصاویر و توصیفات از این دست در اغلب بخش های این منظومه دیده می شود و با توجه به همین مطلب می توان به این نتیجه رسید که این منظومه دارای «شتاب منفی» است. البته چنانکه در عنوان بعد خواهیم دید، در این منظومه، کارکرد «صحنه نمایش» و «دیالوگ های» پی در پی، سرعت روایت را در کل اثر به سوی قطب منفی سوق می دهد. همچنین نگ به توصیف حکیم در صفحات ۷۷۶ و ۷۸۵. توصیف سهراب در ص ۷۷۷ و ۷۷۹ توصیف شب در ص ۷۸۹ و

چنانچه می بینیم، در توصیفات و صحنه نمایش، زمان داستان و زمان سخن روندی یکسان دارند و همه عوامل داستان یا به پای هم جلو می روند. چنین حالتی مبتنی بر روایت مفصل و پر از توضیحات و جزئیات یک شخصیت یا رخداد است. از این رو «اگر دیرش وقایعی که شخصیت به یاد می آورد و میزان متنی که به آن اختصاص یافته است متناسب با نسبتی باشد که هم برای تفکر و هم برای ارائه در جای دیگر روایت دیده می شود، آنگاه ما در واقع شاهد یک متن صحنه ای هستیم» (تولان، ۱۳۸۶: ۹۳). در واقع، گفتمان از رویدادهای به نمایش درآمده، کوتاه تر است. گزاره روایی، دسته ای از رویدادها را در روایت کلامی خلاصه می کند (چتمن، ۱۳۹۰: ۷۹) در این نوع روایت زمان گفتمان بسیار کوتاه تر از زمان حکایت است و «ساختار روایی خلاصه ای از حوادث روایی را به دست می دهد. گاه رویدادها، اعمال شخصیت ها، حالات و توصیفات در داستان به واسطه فشرده گی متن، در یک یا چند جمله و یک یا چند صفحه آورده می شوند (رسولی، ۱۳۹۲: ۱۱۵).

گفتگوی نمایشی و دیالوگ در منظومه سرخ

در ابتدا باید گفت که مکالمه، دیالوگ یا گفتگو، وجه دیگری از روایتگری است که نیمایوشیچ استفاده از آن را در شعر توصیه نمود. مکالمه نقش قابل توجهی در تقویت جنبه نمایشی شعر دارد و به تعبیر نیما می تواند شعر را از حالت تک گویی و متکلم وحده بودن شاعر بیرون آورد (باباچاهی، ۱۳۷۷: ۱۳).

نیما اصطلاح «دیکلماسیون» را به عنوان یکی از ابزارهای وصف روایی به کار برد و «دیکلماسیون» همان استفاده از دیالوگ در خدمت نمایش و تجسم است؛ یا خطاب و سخنی است که لحن طبیعی و متناسب با حال و



هنجار گوینده دارد (نگ‌به: نیمایوشیخ، ۱۳۵۷: ۵۷). از این روی می‌بینیم که در این منظومه به میزان قابل توجهی از عنصر دیالوگ استفاده شده است. مونولوگ‌های تهمینه و رستم و سهراب نیز علاوه بر دیالوگ‌هایی است که در این منظومه شاهد آن هستیم. بسامد بالای استفاده از گفتگو، شتاب روایت و در واقع مدت زمان روایی و مدت زمان داستان را با یکدیگر هم زمان و برابر می‌نماید. گفتگوی سهراب با مادرش تهمینه، مونولوگ تهمینه، گفتگوی سهراب با رستم، مونولوگ رستم، گفتگوی گردآفرید با سهراب، گفتگوی حکیم فردوسی با سهراب بخش بسیار زیادی را به خود اختصاص داده است

کارکرد صحنه نمایش و دیالوگ در منظومه مهره سرخ

چنانچه گفته شد، کسرایی گویا به قصد نمایش این منظومه را سروده است. یکی از نقاط برجسته این منظومه که بر جنبه غنایی و نمایشی یا دراماتیک آن افزوده است، تنوع گفتگو میان انواع شخصیت‌هاست. در این منظومه عاطفه مادری (میان سهراب و تهمینه)، عاطفه پدری (میان رستم و سهراب)، عاطفه دلدادگی (میان گردآفرید و سهراب) به زیبایی در قالب گفتگو بیان شده است:

«ای جان ناشکیبا

سهراب!

شب می‌رود ز نیمه

سحر می‌رسد

بخواب!

دیدار ما

زیاده درین سرگذشت بود

بیگاه و پرشتاب

جز حسرتی چه سود تماشا را

گاه عبور تند شهاب از بر شهاب

یا دسته گل بر آب؟

بگذار همچو سایه در این شب فرو شوم

با شورهای دل

تنها گذارمت



همراه عشق خویش
به یزدان سپارمت!«
سهراب گفت: «نه
با من دمی بمان»

در تنگنای کوتاه آن دیدار
در اوج کارزار
اهریمنانه دستی گر عقل ما ربود
دل‌های ما به هم دری از عشق برگشود
دیدار ما ضروری این سرگذشت بود!
زرین شهاب عشق
بر ما عبور کرد
هر چند
شوری غریب‌تر
جان‌های برگداخته را از هم
آن گونه دور کرد.» (کسرای، ۱۳۸۷: ۷۷۴)

علاوه بر گفتگوهایی که جنبه غنایی دارند، کسرای در گفتگویی که میان سهراب و حکیم ترتیب می‌دهد، به نوعی در پی تفسیر چرایی شکست ایدئولوژی خود است. حکیم، شکست سهراب (خود) را در واقع پذیرفتن مهره سرخی (ایدئولوژی) می‌داند که تا پایان عمر به بازوان بسته است:
آن دم که خود پذیره شدی مهره پدر / یاقوت دانه، شهره گیتی را / بستنی به بازوان / در ازبلا به خویش گشودی
و در نخست / باید که راز فاجعه در سنگ سرخ جست (همان: ۷۸۹).

حذف و ایجاز (Ellipsis): حذف «بیشترین شتاب و سرعت در زمان داستان است که روایت نمی‌شود؛ ولی فهمیده می‌شود» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۶). به اعتقاد تولان «حذف در قالب شکاف‌ها یا گسست‌های زمانی - مکانی شیوه‌ای روایی است که ارزش متغیر دارد، اما اگر ما سرعت روایی را وابسته به قضاوت‌هایمان درباره شتاب گفتن وقایع داستانی در نظر بگیریم، آنگاه حذف در واقع اصلاً نوعی سرعت روایی نیست؛ به بیان دیگر معتقدم که باید سرعت را شتاب گفتن آنچه گفته می‌شود، تلقی کنیم» (تولان، ۱۳۸۶: ۹۱). حذف به صورت تقطیع زمانی و یا خلاصه‌گویی صورت می‌گیرد (همان: ۶۱).



حذف و تلخیص در منظومه مهرة سرخ

در هر داستانی -اغلب- به روایتِ کانونِ تمرکز، پرداخته می‌شود که عبارت است از «آن نقطه‌ای که رویداد اصلی و تعیین‌کننده‌تر در همان‌جا روی می‌دهد. بیشتر ارتباط عاطفی خواننده هم در همین نقاط پدید می‌آید. این نقاط باید با شرح و بسط بیشتری پیش روی خواننده قرار گیرند و نقاط کم‌اهمیت‌تر، به اختصار بیان شوند» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۱۱۹). پس از روایت کانون تمرکز، بخش‌های کم‌اهمیت‌تر حذف می‌شوند تا روایت به راحتی پیش برود. در حذف، زمان در داستان می‌گذرد، در حالی که در روایت، زمان سپری نمی‌گردد. به عبارت دیگر، «حدّاکثر سرعت زمان روایت را حذف می‌نامیم که در آن هیچ فضای متنی، روی بخشی از دیرش داستانی صرف نشده‌است» (تولان، ۱۳۸۳: ۹۰).

حذف در مهرة سرخ: چنانکه گفته شد، منظومه مهرة سرخ روایتی است از داستان رستم و سهراب در شاهنامه. بنابراین کسرایی با توجه به روایت حکیم فردوسی اغلب حوادث این داستان تراژیک را بیان کرده است؛ لیکن به نظر می‌رسد - با توجه به طولانی بودن روایت فردوسی و یا عدم اطالۀ کلام- از برخی از حوادث روایت اصلی صرف نظر کرده است؛ از جمله:

منظومه با زخم خوردن سهراب و خون آلود بودن او شروع می‌شود و ذکری از چگونگی زخم خوردن او توسط دشنۀ رستم سخنی به میان نیامده است؛ هر چند در صفحه ۷۷۰ فقط اشاره‌ای به فرورفتن تیغ در پهلوی رستم می‌رود لیکن از چگونگی این حادثه می‌گذرد: «باری / زین قصه بگذرم که چنین است روزگار / پیوند مهر ماست / رشک آور کسان / اما غم و جدایی هر جفت نازنین / آرام بخش خاطر این قوم زشتکار» (نگ به: کسرایی، ۱۳۸۷: ۷۷۰).

در بازگشت به داستان دیدار تهمینه و رستم فقط به ذکر تشویش و اضطراب تهمینه اشاره شده است و از ذکر چگونگی دیدار آنها سخنی به میان نیامده است. (همان: ۷۵۹).

در گفتگوی میان تهمینه و سهراب فقط به ذکر فریب خوردن سهراب توسط افرا سیاب بسنده شده است: «گفتم تو را، نگفتم؟ / کز عطر راز تو / افرا سیاب نیز مبادا که بو برد؟! / اما تو را غرور به پندارهای نیک / اما تو را شتاب به دیدار تهمتن / چشم خرد بیست / دشمن به مصلحت / می‌داد با تو دست / اما / تو بی‌خبر / با آن دور رویگان به خطا داشتی نشست!» (همان: ۷۶۱).



در صفحه ۷۶۷ و در بازگشتی که به ابتدای داستان رستم و سهراب وجود دارد، برخی از وقایعی که سبب آوازه حمله سهراب به ایران شده است (از جمله حمله به دژهای مرزی ایران) حذف شده است. عبارت کسرای با این بندها شروع شده است: «گفتند: / مردی رسیده است، یلی، / یکه در جهان / جز رستمش به رزم / همورد گرد نیست / گر تهمتن به عرصه نباشد / امید برد نیست» (همان: ۷۶۷).

در گفتگوی میان سهراب و گردآفرید فقط اشاره‌ای اندک به دلدادگی آنان می‌شود. البته نباید از نظر دور داشت که در روایت فردوسی هیچ اثری از رابطه عاشقانه میان سهراب و گردآفرید نیست. شاید تنها بیتی که بتوان گفت سهراب به گردآفرید «مبتلا» شد، بیت ذیل باشد:

ز گفتار او مبتلا شد دلش برافروخت گنج بلا شد دلش (فردوسی، ۱۳۸۷: ۴۳۵)

«... دیدار ما / زیاده در این سرگذشت بود / بیگاه و پرشتاب / جز حسرتی چه سود تماشا را / گاه عبور تند شهاب از بر شهاب / یا دسته گل بر آب ... / آری ما عشق را نچشیدیم / آن را چو دسته گل / بر روی آب‌های روان دیدیم ...» (کسرای، ۱۳۸۷: ۷۷۵).

به نظر می‌رسد کسرای آن قسمت از داستان را برای روایت خویش برگزیده است که بتواند اندیشه‌های خود را در آن بازتاب دهد و از حاشیه رفتن دوری گزیند. برای نمونه می‌توان گفت که از صحنه‌های کارزار هیچ نمودی در روایت کسرای نیست، ولیکن تا آنجا که توانسته است بر عنصر گفتگوی شخصیت‌ها افزوده است. کسرای با استفاده از توصیف و گفتگو که عامل کاهش دهنده سرعت روایت است به خوبی توانسته است «شخصیت‌پردازی» کند.

۳. **بسامد (Frequency):** منظور از بسامد، تکرار نقل یک حادثه در داستان است. این تکرار انواع مختلفی

دارد: اگر بسامد به صورت یک بار نقل کردن واقعه‌ای باشد که یکبار اتفاق افتاده است و یا چندبار نقل کردن رویدادی که به همان تعداد مرتبه در داستان رخ داده باشد، بسامد مفرد^۱ نامیده می‌شود. نوع دیگر بسامد، بسامد مکرر^۲ نام دارد که عبارت است از چند مرتبه نقل کردن رویدادی که فقط یکبار رخ داده است. آخرین گونه بسامد، بسامد بازگو^۳ به معنی یکبار نقل کردن رویدادی است که چند مرتبه اتفاق افتاده است. بسامد، مؤلفه‌ای است که

۱. Singulative

۲. Repetitive

۳. Iterative



قضاوت درباره آن و کشف انواع تکرارهای آن در پایان خواندن روایت و با بازگشت به عقب و بررسی کل داستان سنجیده می‌شود و در ضمن این تکرارها، ممکن است سبک، راوی، تداوم و زاویه دید تغییر کند یا تغییر نکند (نگ به: تودوروف، ۱۳۸۲: ۶؛ تولان، ۱۳۸۳: ۷-۶۶ و نیز: احمدی، ۱۳۸۶: ۳۱۶).

بسامد در منظومه مهره سرخ

در این منظومه بسامد به صورت مفرد است و به جز تکرار «بستن مهره سرخ به بازوی سهراب» که در مجموع سه بار تکرار شده است. به این ترتیب می‌توان بدین نتیجه رسید که تأکید کسرایی و تمرکز او در این منظومه بر «مهره سرخی» است که همواره با او بوده است. این مهره سرخ همان ایدئولوژی کمونیست‌هاست که تا آخر عمر همراه او بود و تا «قله میعاد» پیش رفت، لیکن خبری از وعده‌ها و آرمانشهری که پیش‌بینی می‌شد، نبود.

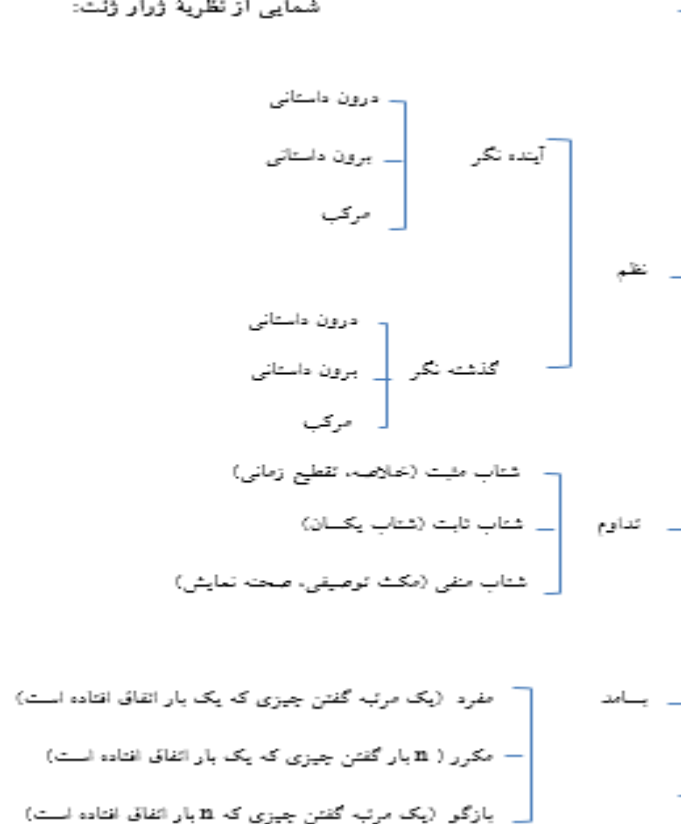
نتیجه

منظومه روایی مهره سرخ یکی از اشعار روایی بلند سیاوش کسرایی در شعر معاصر است. این منظومه روایتی است از آخرین رمق‌های حیاتی سهراب فرزند رستم که کسرایی با استفاده از این داستان سعی در بیان شکست‌های ایدئولوژی خود برآمده است. روایت این داستان توسط کسرایی همراه با پرش‌های زمانی و جرح و تعدیلی است که نسبت به اصل داستان - در شاهنامه- دیده نمی‌شود. بهره‌گیری از نظریات روایت‌شناسی، خصوصاً نظریات ژرار ژنت، مخاطب را در فهم هر چه بیشتر این منظومه یاری می‌رساند. بررسی ما نشان می‌دهد که - بر اساس نظریه ژنت- این منظومه همراه با پرش‌های زمانی است که اغلب آن مربوط به پس‌نگری است. حتی شروع روایت کسرایی با توصیف سهراب شروع می‌شود که پهلویش شکافته و آخرین نفس‌های زندگی را می‌کشد. در ادامه روایت، کسرایی با پس‌نگری متعددی به حوادث داستان رستم و سهراب بازمی‌گردد. پس‌نگری به داستان ورود رستم به سمنگان، مهره بر بازو بستن سهراب، حمله به دژ سپید در ایران، دیدار با گردآفرین از جمله پس‌نگری‌های کسرایی در روایت است. در مورد تدام زمانی نیز به این نتیجه رسیدیم که این منظومه روایی دارای شتاب منفی است. این شتاب منفی که زمان متن روایی را با زمان داستانی یکسان می‌نماید ناشی از توصیف صحنه‌ها و گفتگوهای متعددی است که کسرایی میان شخصیت‌های داستان ترتیب داده است. استفاده از صحنه نمایش و گفتگو، این منظومه را به منظومه‌ای نمایشی و دراماتیک تبدیل نموده است. توصیفات متعدد این منظومه در راستای غنای ادبی و بلاغی و تزیینی و در واقع شعریت آن است. کسرایی با استفاده از عنصر گفتگو نیز به بار عاطفی و شخصیت‌پردازی منظومه پرداخته است. بخش اصلی بار تغزلی این منظومه در میان گفتگوهای شخصیت



ها، خصوصاً گفتگوی سهراب با گردآفرید و مونولوگ‌های تهمینه بارزتر است. این عاطفه در گفتگوی حکیم فردوسی [با سهراب نیز دیده می‌شود.

شمایی از نظریه ژرارڈ ژنٹ:





فهرست منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۶) **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.
- اسداللهی، خدابخش و همکاران (۱۳۹۵) «**بررسی تداوم زمان در منظومه آرش کمانگیر**»، مجله شعرپژوهی، سال ۸، شماره ۲.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰) **پیش درآمدی بر نظریه ادبی**، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
- باباچاهی، علی (۱۳۷۷) **گزاره‌های منفرد**، تهران: نارنج.
- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱) **روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی**، تهران: هرمس.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱) **طلا در مس «دوره دو جلدی»**، تهران: نشر نویسنده.
- برتنس، یوهانس ویل (۱۳۸۸) **مبانی نظریه ادبی**، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
- برودل، دیوید (۱۳۸۰) **روایت در فیلم داستانی**، ترجمه سیدعلاءالدین طباطبایی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹۲) **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی**، تهران: افراز.
- پرینس، جرال (۱۳۹۱) **روایت‌شناسی**، ترجمه محمد شهباء، تهران: مینوی خرد.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹) **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه.
- تولان، مایکل جی (۱۳۸۳) **درآمدی نقادانه و زبان‌شناختی بر روایت**، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- (۱۳۸۶) **روایت‌شناسی. درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی**، مترجمان: سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.
- چتمن، سیمور (۱۳۹۰) **داستان و گفتمان (ساختار روایی در داستان و فیلم)**، ترجمه راضیه سادات میر خندان، تهران: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما.
- جورکش، شاپور (۱۳۸۳) **بوطیقای شعر نو «نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج»**، تهران: ققنوس.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۳) **داستان دگردیسی «روند تحولات شعر نیما یوشیج»**، تهران: نیلوفر.
- حسن‌زاده، بهروز (۱۳۸۷) «**نقد و تحلیل «مهره سرخ»**»، ماهنامه فردوسی، شماره ۶۴، اردیبهشت ۱۳۸۷، صص ۵۸ تا ۶۰.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷) **روایت داستانی: بوطیقای معاصر**، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.



- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷) **شاهنامه**، ویرایش فریدون جنیدی، تهران: نشر بلخ.
- فلکی، محمود (۱۳۷۳) **نگاهی به نیما**، تهران: مروارید.
- قاسمی پور، قدرت (۱۳۸۷) «**زمان و روایت**»، فصلنامه نقد ادبی. شماره ۲.
- کسرایی، سیاوش (۱۳۸۶) **مجموعه اشعار**، تهران: نگاه.
- لاج، دیوید و همکاران (۱۳۸۹) **نظریه‌های رمان**، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۶) **مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما**، ترجمه امید نیک‌فرجام، تهران: نشر مینوی خرد.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵) **دانشنامه ادبی معاصر**، مترجمان: مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۷) **راهنمای داستان‌نویسی**، تهران: نشر سخن.
- نیمایوشیچ (۱۳۵۷) **حرف‌های همسایه**، تهران: دنیا.
- Barth, Roland (1986) **'introduction of the structural analysis of narratives' in images – music-text**. Trans. Stephen heath, Glasgow: Fontana press.
- Herman, D. (2002) **Story Logic: Problems and Possibility of Narrative**. Lincoln NE: University of Nebraska Press.
- Rimmon-kenan, Shlomith (2002) **Narrative Fiction** . 2nd edition. London and New York: Routledge.
- Dosse, Francois (1996) **History of Structuralism**.Tr. Deborah Glassman. Vol. 1. Minneapolis: University of Minnesota.
- Genette, Gerard (1997) **Narrative Discourse** . trans. J.E.Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.



Review of the narrative time period in the «Mohreye Sorkh» on the basis of Gerard Genet's theory

Hossein rasoolzade¹

Hojjat boudaghi²

Abstract

The 'Mohreye Sorkh' Poem is one of the highest narrative poems in contemporary literature, which Kasraei uses with a narrative and mythical method to recreate the stories of Rostam and Sohrab. Since this poem has no direct line and is accompanied by changes to Ferdowsi's narrative, the use of the theory of genes in the understanding of this system is of great help to the audience. Genette refers to three types of time relationships between the time of the story and the time of the text, which are: 1. Order 2. Durability 3. Frequency. The results show that the chracariity in the order element of the tendency is to the type of post-negation.

The results show that he has a tendency to type-flashforward in the order element. These flashbacks are the means for him to be able to narrate his closed destiny. In the continuity of time, numerous descriptions, including the description of their characters and their states, space and place and time, have caused the poetry to have a negative momentum and the narrative time with the time of the story and the text is almost equal. The frequency of the element of dialogue has brought the structure of this poem closer to a dramatic text. These talks, in addition to the possibility of personality, have been able to add to the lyrical load of the poetry system. In a few cases, he has been able to escape unnecessary material by using the eliminating element, and directing the audience to the main story. In the case of the frequency element, it can be said that, apart from repeating the story of the birth of Sohrab and the vertebrae, it is not frequent and recurrent, and often comes in singular frequency.

Keywords: genette, kasrayi siyavash, narrative, cintemporary poem.

¹ .PhD in Persian Language and Literature.// h_rasoolzade@yahoo.com .

² . Ph.D. student of Persian language and literature of Tabriz University.// hb_boodaghi@yahoo.com .