

رویکردی روایت‌شناسانه بر منظومه بلند «مهرة سرخ»

^۱ طاهره مددیان پاک

^۲ دکتر قدرت‌الله طاهری

^۳ دکتر ناصر نیکوبخت

چکیده:

منظومه‌های روایی که یکی از انواع شعر فارسی محسوب می‌شوند، از دوران پیش از اسلام تاکنون بخش عظیمی از ادبیات فارسی را به خود اختصاص داده‌اند. در دوره معاصر گاه در صورت و محتوای این منظومه‌ها نسبت به منظومه‌های کلاسیک تغییراتی به وجود آمده است. یکی از منظومه‌های برجسته معاصر، منظومه «مهرة سرخ» سیاوش کسرایی است که در اسفندماه سال ۱۳۷۰ در مسکو سروده شده است. این منظومه که به نوعی بازروایی تراژدی شورانگیز «رستم و سهراب» شاهنامه محسوب می‌شود نیز مانند تمام منظومه‌های معاصر دچار دگرگونی‌های آشکاری - چه در صورت و چه در محتوا - گشته است.

از آن‌جا که درباره منظومه‌سرایی در دوران معاصر و به‌طور خاص منظومه حاضر، کتاب یا مقاله‌ای مستقل نوشته نشده، و نیز به دلیل آن‌که ساختار این منظومه نیز مانند تمام منظومه‌ها یک روایت است، نگارندگان این پژوهش بر آن شدند تا عناصر کاربردی علم روایت‌شناسی داستان را در این اثر مورد بررسی و تحلیل قرار دهند. بنابراین، پس از تبیین معنای موردنظر از منظومه، به بررسی عناصری که در روایت‌شناسی داستان بیشتر کاربرد دارند - یعنی روایت، کانون روایت (که انواع دیدگاه راوی را دربرمی‌گیرد)، شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو و صحنه - در منظومه مذکور پرداخته شده است.

واژگان کلیدی: منظومه، داستان، روایت، مهرة سرخ

مقدمه:

منظومه یکی از انواع ادبی است که همواره در ادبیات فارسی مطرح بوده و در شعر معاصر نیز متناسب با تغییرات و تحولات ادبی، ساختار جدیدی به خود گرفته و تحت تأثیر داستان‌نویسی مدرن تحولات پرشتابی را پشت سر گذاشته است. با این تفاوت که در دوره معاصر اغلب منتقدان وجهه همّت خود را صرف تحولات داستان‌نویسی کرده‌اند و به منظومه‌سرایی و تحولات پرشتاب آن توجه ویژه مستقلی نشده است. در میان منظومه‌های معاصر، منظومه بلند سیاوش کسرایی به نام «مهرة سرخ» از جوه بسیار زیادی حائز اهمیت است. با این‌که این اثر چندین بار در وین و تهران به چاپ رسیده اما منتقدان و ادیبان به آن بسیار کم‌توجه بوده‌اند و آن‌چنان که شایسته است به آن نپرداخته‌اند. حتی کسانی که بر اشعار کسرایی نقد نوشته‌اند نیز گاهی اشاره‌وار به این منظومه نگاهی داشته‌اند. از آن‌جمله می‌توان از کامیار عابدی نام برد که در کتاب «شبان بزرگ‌امید» به این منظومه بلند تنها چندسطر اختصاص داده است.

بنابراین، پژوهش حاضر بر آن است تا پس از تبیین معنای موردنظر خود از منظومه، با توجه به ذات روایی آن، با رویکردی جدید، تأثیر عناصر داستانی را در منظومه مذکور بررسی کند و نشان دهد که منظومه حاضر اگرچه از لحاظ شکل و محتوا تغییرات بسیار زیادی با منظومه‌های کلاسیک فارسی پیدا کرده، با آنها در روایی بودن یکسان است و در تداوم پنهان قرار دارد. ضمن آنکه در ساخت و پرداخت از شگردهای هنرهای جدید از جمله سینما و نمایش‌نامه نیز متأثر شده است.

۱- دانشجوی دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

۲- عضو هیأت علمی دانشگاه شهید بهشتی

۳- عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت مدرس

منظومه:

منظومه واژه عربی و مؤنث منظوم است. در فرهنگ‌های معتبر عربی مانند «لسان العرب» ابن منظور (۶۳۰ - ۷۱۱ ق.)، «القاموس المحيط» فیروزآبادی و «تاج العروس» حسینی زبیدی، واژه «منظومه» نیامده و تنها منظوم، به معنی اسم مفعول (به معنی به رشته کشیدن جواهر و مانند آن) ذکر شده است. در ادب فارسی نیز، در همه کتب لغت قدیم، منظومه را مؤنث منظوم دانسته‌اند. در لغت‌نامه فارسی دهخدا، این معانی برای آن برشمرده شده است:

۱. هر چیز واقع شده در صف و قطار و نظم (ناظم‌الاطبا)
 ۲. هر یک از شمس با سیارات و اقمار او.
 ۳. هر کلام موزون و مسجع و شعر و نظم (ناظم‌الاطبا). داستان‌ها و افسانه‌های بلند که در قالب مثنوی به نظم آورده باشند، مانند منظومه «ویس و رامین»، «وامق و عذرا» و ...
- نکات مهمی که از تعریف دهخدا بر می‌آید، بدین قرار است:
۱. منظومه، داستان و افسانه است.
 ۲. منظومه، باید بلند باشد.
 ۳. در منظومه، قالب نیز مورد توجه است و تا پیش از منظومه‌های معاصر، همه منظومه‌ها در قالب مثنوی سروده شده‌اند.

در دایره‌المعارف فارسی مصاحب در توضیح منظومه آمده است:

«در ادب فارسی اصلاً سخنی که به نظم آمده باشد (در مقابل نثر) اما بیشتر و به طور کلی بر انواع طولانی شعر (همچون مسمط و ترکیب‌بند، بدون توجه به شکل خاص هر یک) خاصه مثنوی اطلاق می‌شود».

- نکات مهم این تعریف نیز بدین قرار است:
۱. منظومه، به نظم است و اثر منثور را شامل نمی‌شود.
 ۲. منظومه، باید بلند باشد.
 ۳. در منظومه، قالب نیز مورد توجه است و این قالب می‌تواند مسمط، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند و بخصوص مثنوی باشد.

اگرچه در تعریف اخیر به اصل داستانی بودن منظومه، توجه نشده است، طبق این دو تعریف می‌توان چنین نتیجه گرفت که منظومه داستان بلند منظوم است. اما از آن‌جا که منظومه‌ها در ذات خود روایی هستند و حتی در ادبیات غرب، منظومه‌ها را برحسب موضوع و محتوا در زیر عنوان شعر روایی (narrative poetry) مورد بحث قرار می‌دهند، باید در تعریف آن تجدید نظر کرد. به نظر می‌رسد از منظر علم روایت‌شناسی بهتر می‌توان به ماهیت تعریف منظومه نزدیک شد. اما پیش از آن لازم است دو نمونه از تعاریفی که در ادب فارسی نیز منظومه را شعر روایی دانسته‌اند، ذکر شود:

«منظومه، شعر بلندی است که حول محوری خاص می‌گردد و بیشتر به بیان داستان یا ماجرای می‌پردازد. از آن‌رو می‌توان آن را شعر روایی دانست» [دانش‌نامه ادب فارسی، به سرپرستی حسن انوشه، ذیل واژه منظومه].

«منظومه، شعری است روایی که شاعر در آن به شرح ماجرا یا بازگویی داستان‌های حکمی و عرفانی و ... می‌پردازد» [واژه‌نامه هنر شاعری، میمنت میرصادقی، ذیل واژه منظومه].

برای روشن شدن ابعاد معنایی و عناصر تشکیل‌دهنده منظومه شرح چند اصطلاح جانبی که در تعریف نهایی راهگشاست، ضرور می‌نماید:

داستان ← منظور از داستان، تعریف عام آن است که همه انواع ادبیات داستانی را شامل می‌شود و آن عبارت است از شرح و نقل وقایعی به هم پیوسته درباره اشخاص یا دیگر موجودات. داستان در حقیقت مجموعه‌ای از کنش‌های روایت شده را در برمی‌گیرد. اگرچه در دوره معاصر منظومه‌های غیرداستانی نیز به چشم می‌خورند، مانند

«کفن سیاه» و «نوروزی نامه» میرزاده عشقی، که پیش از آن که جنبه داستانی داشته باشند، شرح تأثرات و خاطرات شاعرند، هسته اصلی منظومه داستان است. به طوری که عده بسیاری از بزرگان نظیر فروزانفر، مثنوی‌های بلند غیرداستانی همچون «حدیقه» را تنها با لفظ «مثنوی» می‌نامند، نه منظومه.

بلند «و یس و رامین» با حدود ۸۹۰۰ بیت و «ورقه و گلشاه» با بیش از ۲۰۰۰ بیت، منظومه هستند. از طرفی «شاه و جام» ایرج میرزا با تنها ۱۰۰ بیت، منظومه به شمار می‌رود. آنچه این‌جا مطرح است این است که مصداق بلندی چیست؟ پس از مشروطه و با تحولاتی که در قالب و محتوای منظومه‌ها پیش آمد، مصداق این بلندی نیز تغییر یافت. به طوری که دیگر نمی‌توان برای آن تعداد بیت مشخص کرد و گاهی در این منظومه‌ها از نظر بلندی اختلافات بسیاری نیز مشاهده می‌شود. مثلاً منظومه «قصه شهر سنگستان» اخوان از نظر بلندی با «مسافر» سپهری و یا «مهره سرخ» کسرائی، قابل مقایسه نیست. از آن‌جا که منظومه را ذاتاً یک شعر روایی دانستیم، به نظر می‌رسد اگر معیار بلندی آن را دامنه‌داری آن به گونه‌ای که حوادث در یک نظام مشخص و به صورت متوالی به دنبال هم آورده شوند، بدانیم بهتر خواهد بود. در حقیقت بلندی کیفی مورد نظر است نه بلندی کمی و مجموعه کلمات (تعداد ابیات در شعر کلاسیک و تعداد سطور در شعر نو)، شخصیت‌ها، حوادث و کنش‌هایی که در نظام روایی منظومه وجود دارند معیار بلندی آن محسوب می‌شوند.

منظوم «سخن منظوم سخنی است که به رشته نظم کشیده شده باشد و دارای وزن و قافیه و آهنگ باشد. اما از آن‌جا که منظومه‌ها در ذات خود روایی هستند، بیش از آن‌که منظوم بودنشان وابسته به وزن و آهنگ آن‌ها باشد، مربوط به توالی حوادث و کنش‌ها و وجود نظم ظاهری و باطنی در وقوع، گزارش و بیان آن‌هاست. یعنی مراد از منظوم بودن آن‌ها دارا بودن نظام روایی است، نظامی که در دل آن طی قوانین مشخص (سلسله ارتباطات علی و معلولی) حوادث به هم مربوط شوند و هر حادثه‌ای، حادثه‌ای دیگر را به وجود آورد و به آن معنا بخشد. بنابراین، در منظومه هم حادثه، طرح، شخصیت، پیرنگ، حالت تعلیق، گفت‌وگو و مانند این‌ها وجود دارد، هم وزن، موسیقی کلام، شیوه‌های بیان، صنایع بدیعی و جز این‌ها. به عبارت دیگر علاوه بر استفاده از عناصر داستانی در منظومه‌ها به روایت‌هایی که در هیأت شعر، یعنی نظام ایقاعی شعر ارائه شده‌اند، منظومه گفته می‌شود و از این‌جا مرز میان منظومه و روایت‌های منثور نیز مشخص می‌شود.

تعریف منظومه «در حقیقت می‌توان گفت، منظومه، داستان (مجموعه‌ای از کنش‌های روایت شده) بلندی (دامنه داری) است که به نظم پرداخته شده باشد. این نوع ادبی در کنار عناصر داستانی از ویژگی‌های شعری نیز برخوردار است و آفریننده آن هم داستان‌پرداز است هم شاعر.

بررسی عناصر داستانی در منظومه «مهره سرخ»:

۱. روایت

این منظومه با اندکی تغییر در روایت پایان قصه‌های کلاسیک، یعنی «قصه ما به سر رسید، کلاغه به خورش نرسید» آغاز می‌شود:

بسیار قصه‌ها که به پایان رسید و باز / غمگین کلاغ پیر ره آشیان نجست / اما هنوز در تک این شام می‌پرد / پرسان و پی‌کننده هر قصه از نخست / [مهره سرخ - ص ۱۱]

شاعر با استفاده از این شگرد زیبا در روایت‌پردازی خود اولاً در شکل روایت‌های کلاسیک، ساخت‌شکنی انجام داده است. ثانیاً با این کار که به نوعی براءت استهلال محسوب می‌شود، می‌خواهد بگوید از آن‌جایی که داستان فردوسی پایان می‌یابد در همان شکل داستان نسل فدا شده ایرانی آغاز می‌گردد.

روایت این منظومه تلفیقی از دو روش نقل کردن و نشان دادن صحنه است. راوی که خود شاعر است به مثابه شخصی همه چیزدان و دانای کل، بر روایت داستانش تسلط دارد. او برای ایجاد تنوع در خوانش داستان خود، از عنصر گفت‌وگو بهره می‌برد و گفتار و کردار شخصیت‌ها را به نمایش می‌گذارد که این خود، در تراژدی‌ها یکی از

اصول اولیه است. این عمل سبب می‌شود که خواننده به جای این که خود را مخاطب گفتار گوینده احساس کند، با نمایشی شدن حکایت، بی‌واسطه، بیننده کردار و شنونده مستقیم گفتار شخصیت‌ها شود. او برای تقویت جنبه‌های نمایشی داستان، از زمان‌های گوناگون برای افعال استفاده می‌کند. توالی و سیلان گذشته و حال، علاوه بر این که فرم متفاوت نوشتار را نشان می‌دهد، بر پویایی داستان نیز می‌افزاید. خواننده با این التفات‌های ناگهانی افعال، احساس می‌کند دوربین فیلمبرداری از دور به نزدیک می‌آید و در تصویر نزدیک درنگ می‌کند و دوباره دور می‌شود: ته‌مین دور شد/ تاریک شد چو لکه‌ای از شب سیاه‌تر/ و آن لکه را بیابان بر برگ شب مکید .../

قد می‌کشد گیاه شب از خاک‌های دشت/ مرغی ز روی سنگ به آفاق می‌پرد/ [همان - ص ۲۲ و ۲۳]

کل اثر به شیوه گذشته‌نگر روایت می‌شود و شاعر داستانی را که به گذشته‌ای بسیار دور مربوط است، روایت می‌کند. اگرچه در روایت او تغییرات زیادی وارد شده است و به نوعی اثر او بازروایی محسوب می‌شود، او در پی پاسخ به سؤالات قهرمانی از حماسه‌های کهن است و با تأمل در گذشته به گفته خود در جستجوی پاسخی به ناامیدی‌های زمانه خویش است. (کسرابی؛ ۱۳۸۲: ص ۷)

از نظر مناسبات میان متن و خواننده ساخت این روایت، هم‌گراست. شخصیت و خواننده هر دو، هم‌زمان به آگاهی می‌رسند. آگاهی آن دو به موازات هم پیش می‌رود به طوری که واقعه‌ای نیست که خواننده بداند و شخصیت نداند و یا بر عکس (حسن لی؛ ۱۳۸۳: ص ۲۸۵).

۲. زاویه دید یا کانون روایت

کل منظومه به وسیله راوی سوم شخص و دانای کلی که در حقیقت خود شاعر است، روایت می‌شود و از آنجا که گفت‌وگوهای این اثر به شیوه قصه‌های کلاسیک جزئی از پیکره روایت محسوب می‌شوند و از خود استقلالی ندارند، گفت‌وگوها را نیز همین راوی سوم شخص روایت می‌کند. او از پشت‌سر وقایع، داستان خود را نقل می‌کند و به تبع آن اطلاعاتش از شخصیت‌ها بیشتر است. ژنت این راوی را، راوی بدون شعاع کانونی می‌نامد (اخوت؛ ۱۳۷۸: ص ۹۷) البته باید یادآور شد که هرگاه این راوی، زمام سخن را به دست شخصیت‌محوری داستان می‌سپارد و او را در مقابل پدر، مادر، معشوق و حکیم فردوسی قرار می‌دهد، روایت از طریق یک کانونی‌ساز پیش می‌رود (برتنس؛ ۱۳۸۴: ص ۹۱). زیرا راوی به نظرگاه شخصیت مجال بروز و ظهور داده، اگرچه باز این خود اوست که این نظرگاه را توصیف می‌کند.

از آنجایی که دیدگاه راوی، بیرونی است توصیفاتی که از آن‌ها استفاده می‌کند نیز بیرونی هستند:

۱. ته‌مین در برابر آینه/ سرمست عشق و زمزمه پرداز/ گیسو فکنده در نفس باد/ [همان - ص ۱۱]

۲. ژولیده روی و موی/ خفتان و جامه چاک/ پیچان و پاکشان/ دستی به روی زخم تهیگاه/ خون چکان/ با حرمتی چنان که بشاید/ بر او نماز برد/ او را سلام داد/ [همان - ص ۳۵]

روایت او عینی و زاویه دیدش، نزدیک است. زیرا باید صحنه را خوب ببیند و توصیف کند:

خم می‌شود ته‌متن/ گریبان/ در گیسوان درهم سهراب/ سر می‌برد فرو/

گویی که او نهفته گلی را در آن میان/ بو می‌کند به جان./ [همان - ص ۲۵ و ۲۶]

در حقیقت شاعر برای بازروایی یک تراژدی ملی و قدیمی از شیوه زاویه دید سوم شخص که از سایر شیوه‌ها انعطاف‌پذیرتر است، بهره برده تا بتواند به راحتی اندیشه‌های خود و مضامین زیربنایی فکری خود را در اثرش متبلور کند. وارد ساختن عنصر گفت‌وگو و تبدیل بیان روایی به نمایشی که از ویژگی‌های اصلی تراژدی است، نیز سبب می‌شود تا از ملالت خواننده کاسته شود و نویسنده را در پیشبرد طرح داستانی‌اش، یاری می‌رساند.

۳. شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی

شخصیت‌های داستان به ترتیب حضورشان بدین قرارند: (۱) سهراب، (۲) ته‌مین، (۳) رستم، (۴) گردآفرید، (۵)

حکیم فردوسی.

سهراب شخصیت اصلی و محوری داستان، به گفته شاعر، دادخواهانه نگران سرانجام داوری بر کار خویش است. بنابراین با خطاب قرار دادن تمامی کسانی که به نوعی در تن دادن او به این پایان ناگزیر، دست داشته‌اند در پی فرو نشاندن عطش خویش است. عطش به دانایی و دانستن چرایی آنچه بر سر او رفته است. چنان‌که در ابتدای مکالمه با مادر، چنین می‌گوید:

می‌سوزم و به آبم / اما نیاز نیست / نه تشنگی فرو ننشیند مرا به آب / ای داد از این عطش /
فریاد از آن سراب ... / [همان - ص ۱۲]

او که از ابتدا با آرمانی نه میهنی که جهان‌شمول، می‌خواهد میان ایران و توران با آوردن آیینی نو صلح برقرار کند، ناخواسته در جنگی تحمیلی با پدر هم‌آورد می‌شود. اما تمام کسانی که در این مسیر از توران و ایران با او روبرو می‌شوند، مانند بازیگران تقدیر دانسته و ندانسته دست به دست هم می‌دهند تا این دو قهرمان یکدیگر را نشناسند و در نتیجه فاجعه تراژدی به بار بنشیند. چنان‌که از زبان خود سهراب به این مسأله اشاره می‌شود:

پور و پدر برابر هم تیغ می‌کشند / اما / پایی نه در میان / دستی نه پیشگیر /
یک لب به مهربانی و پیوند باز، نه! [همان - ص ۴۰]

بزرگ‌ترین غم این قهرمان، نبود راهنما و یاری‌دهنده است و کمبود حضور کسی که حقایق را در پیش چشمانش عریان سازد و از فاجعه غمبار قصه جلوگیری کند، در زندگی او احساس می‌شود:

یک تن چرا از این همه درها که کوفتم / بیرون نکرد سر / شمع می‌مرا نداد...؟! / [همان - ص ۲۳]

اگرچه در روساخت این اثر، برای شخصیت‌های تراژدی بزرگ «رستم و سهراب» مجالی فراهم شده تا به سؤالات گنگ و مبهمی که سال‌هاست در ذهن دارند پاسخ دهند، در ژرف‌ساخت آن، اصل فرزندکشی مسأله و دغدغه اصلی شاعر است و او در پی تبیین علل شکل‌گیری این حقیقت تلخ در بافت جامعه آن روز ایران است.

سهراب شخصیت اصلی داستان، نماد جوانان پرشور اما ساده قبل از انقلاب است. جوانانی که با دل دادن به جریان‌های سیاسی، می‌خواستند بهشتی زمینی بر پا کنند اما وقتی سر از خواب برداشتند که دیر شده بود. خودشان فدا شده بودند و بی هیچ بهره‌ای زندگی را باخته بودند. یا به تعبیر شاعر، سهراب نماد جوانان نوحاسته سرگردانی است که به دلیل شتابزدگی و دانش اندک و گاهی به سبب ترجیح شیفتگی به شناخت، راه را به خطا رفته‌اند و این خطا، آن‌ها را تا مرزهای نابودی کشانده و تاوان‌های زیادی بر دوش آن‌ها نهاده است. یکی از این جوانان می‌تواند خود سیاوش کسرای باشد که حال، در واپسین سال‌های عمر خود، به بازنگری زندگی گذشته‌اش نشسته و نگران داوری‌هایی است که بر زندگی او می‌شود. او برای بیان ناگفته‌های خویش که به یک داستان تراژیک می‌ماند، یک تراژدی کهن را دستمایه قرار داده و حرف‌های دل خود را از زبان قهرمانان ملی و شناخته شده برای هموطنانش، به زبان می‌آورد. تاوانی که او پرداخته غربت و دوری از وطن است یا به قول خود او، پراکندگی میوه آن تلخ دانه‌هایی است که خود بر این زمین افشانده و اکنون بارور شده (کسرای؛ ۱۳۸۲: ص ۸) و این سخن اعتراف‌گویایی است بر خطاهای سیاسی زندگی گذشته او:

شرمنده آن که پشت به یار و دیار خویش / با صد بهانه روی به بیگانه می‌کند. / [همان - ص ۵۲]

در حقیقت می‌توان گفت سیاوش کسرای شاعر این منظومه، در پی اشتباهات خود و بسیاری از جوانان هم نسلش و پیوستن به گروه‌ها و احزاب مختلف سیاسی و موضع‌گیری‌هایی که گاه از خود نشان داده است و به تبع همه آن‌ها تاوان بزرگی که با غربت و دوری از وطن پرداخته، اکنون در قالب شخصیت سهراب شاهنامه، به توجیه زندگی گذشته خود نشسته است. به طوری که ابتدا به طرح سؤالات ذهنی خود می‌پردازد و در خلال مکالمات سهراب با دیگر شخصیت‌های این تراژدی، به پاسخ‌هایی دست می‌یابد و در پایان با رسیدن به دریافت‌های تازه‌ای از زندگی و حتی سیاست، این اثر را همچون مرامنامه زندگی پر فراز و نشیب خود، در سال‌های پایانی حیاتش از خود به جا می‌گذارد.

از آن‌جا که بخش قابل توجهی از این منظومه به شیوهٔ نمایشی روایت می‌شود، شاعر توانسته است با نمایش کنش‌های ذهنی و درونی شخصیت محوری داستان، او را به‌طور غیرمستقیم به مخاطب بشناساند. یا به بیانی دیگر شیوه شخصیت‌پردازی او درباره سهراب، غیرمستقیم و نمایشی است. به طوری که خواننده در ضمن مکالمات او با سایر شخصیت‌ها به شناخت نسبتاً جامعی از این شخصیت پویای داستان، دست می‌یابد. جوانی، غرور، شتابزدگی، باور به خویشتن، پاکی پندار، به کار نیستن خرد، نداشتن راهنما، اهمیت دادن به عشق، با ارزش دانستن وقت، ناراحتی از محنت دیگران و ... از مهم‌ترین ویژگی‌های این شخصیت به‌شمار می‌روند که به نوعی می‌توان تمام آن‌ها را به تسامح در سهراب‌های زمان که خود شاعر نیز نمونه کوچکی از آن‌هاست، تعمیم داد.

شخصیت دیگر این داستان که در سراسر مکالمه او با سهراب، از طرف سهراب با عنوان کلی «مادر» خطاب می‌شود، تهمینه است که اولین سؤال‌های اساسی سهراب خطاب به او مطرح می‌شود. اولین باری که این شخصیت زبان به سخن می‌گشاید، به بیان واگویی‌های درونی خویش می‌پردازد و به طوری که به‌نظر می‌رسد با خود صحبت می‌کند، با تأمل در گذشته به توصیف شبی می‌پردازد که رستم به شهر سمنگان و شبستان او می‌رود. به عبارتی این شخصیت که در هنگام خنجر خوردن سهراب و جان دادن او در کنار او نبوده است، در خیال سهراب مجسم می‌شود و برای پسر از خاطرات خود می‌گوید.

شاعر در ضمن روایت این تک‌گویی، از آرزوهای بزرگ او یعنی همسری رستم و صاحب فرزند شدن از او، پرده برمی‌دارد. تهمینه که در سوگ پسر می‌سوزد، علت این نگون‌بختی «تک میوه جوانی» خود را غرور به پندارهای نیک و شتاب به دیدار پدر و در نتیجه بستن چشم خرد او می‌داند.

اما سهراب او را به مهرورزی با پدر برمی‌انگیزاند و تهمینه نیز بدرودکنان با فرزند در حالی که هنوز در حسرت آرزوهای برآورده نشده خود می‌سوزد، از صحنه داستان محو می‌شود.

در جهان واقعیت نیز تهمینه‌های بی‌فرزند و بدون همسر کم نیستند. زنانی که عشق را از هنگام تولد به کودکان خود می‌آموزند. مادرانی که بزرگ‌ترین آرزویشان داشتن فرزندان سهراب‌گونه است. فرزندان «یگانه دوران» و همنشینی آنان را با پدرانشان از اعماق قلب خود خواهانند. مادرانی که از هیچ‌گونه خطایی فرزندان خود را مصون نمی‌دانند و برای همین به هر ریسمانی جهت تحذیر و آگاه نمودن آنان چنگ می‌افکنند:

گفتم تو را نگفتم / کز عطر راز تو / افراسیاب نیز مبادا که بو برد؟ / [همان - ص ۱۷]

شخصیت این زن نیز به‌طور غیرمستقیم و نمایشی به خواننده معرفی می‌شود. زیبایی او، بی‌قراری‌اش برای پیوند با رستم، آرزوی داشتن فرزندی «یگانه دوران» از او، به کار بستن تدابیر مادرانه جهت برحذر داشتن فرزند از دشمن و درنهایت عجز و لابه و بی‌تابی او در سوگ فرزند، همگی از خلال مکالمات خیالی او با سهراب، روشن می‌شوند و خواننده در ضمن سخن گفتن خود او به وجوه مختلف شخصیت او پی می‌برد.

سومین شخصیتی که وارد صحنه داستان می‌شود، رستم است. او که به نوعی قهرمان شکست خورده این تراژدی محسوب می‌شود، همچون «شیری، به تنگنای قفس در» بر بالای سر سهراب حاضر می‌شود و با او به گفت‌وگو می‌پردازد.

ارسطو در بیان ماهیت و مبادی تراژدی، از چند نوع شناسایی که گشاینده رموز داستان هستند، نام می‌برد. یکی از آن‌ها شناسایی به یاری نشانه‌های عینی، جسمی، موروثی است که در این داستان نیز از گفته رستم پیداست که این نشانه‌ها بر او نیز جلوه‌گر شده‌اند، اما عقل باطل او، راه را بر ادراک آن‌ها بسته است:

پور و پدر برابر و بیگانگی شگفت! / با صد نشان که بر رخ و بالاست / نشناختم تو را / نشناختی مرا / این پرده پوش شعبده گر چشم بند کیست؟ / این کوری از کجاست؟ / می‌گفت دل که: رستم / بنگر بین نه بوی تو دارد / بگو بگو! / افسوس عقل باطل / می‌زد نهیب نه / هان دشمن است او. / [همان - ص ۲۵]

او که تا آن لحظه با فرزند خود گفت‌وگو نکرده بود، خطاب به او از گذشته خود و اجدادش و نیز اعمال پهلوانی

که انجام داده، سخن می‌گوید و بعد در حالی که دست پسر را در دست گرفته و بر لبش آه حسرت نشسته است، از صحنه داستان بیرون می‌رود.

در داستان «رستم و سهراب»، سهراب با طرحی دگرگون‌کننده قصد به هم ریختن نظام سیاسی و اجتماعی توران و ایران را دارد چنان که خود نیز می‌گوید:

می‌آمدم / تا داد و دوستی / بر تخت بر نشانم / آنگاه سر به خدمت پیش پدر نهم / بردارم از میان / آیین خودسری / کاووس را نمانم و هر جان که دیو خوست / کاخی به داد برکشم و مهرپوری / [همان - ص ۳۸]

اما رستم که قهرمان ملی ایران است، می‌خواهد این نظام را نگه دارد. او در مقابله با این وضع یا باید با پسر بجنگد یا از قدرت برتری‌جویانه خود بگذرد یا راه سومی را در پیش گیرد و آن انکار واقعیت از راه خودفربیی است و گریز از حقیقت فرزندی سهراب و انتخاب راه سوم است که این داستان را جزء یکی از پیچیده‌ترین و دشوارترین داستان‌های شاهنامه قرار می‌دهد. زیرا یکی از عمیق‌ترین و ناشناخته‌ترین تراژدی‌های بشری یعنی تراژدی توانایی را در بردارد (مصطفی رحیمی؛ ج ۳: ص ۱۸۱). در سراسر تاریخ این نخستین بار نیست که یک انسان ناچار می‌شود میان فرزند و خانواده از یک سو و میهن و میثاق‌های اجتماعی‌اش از سوی دیگر، به چنین انتخاب دردناک و رنج‌آوری تن در دهد و همین انتخاب است که در هر روزگاری چنین تراژدی‌هایی می‌آفریند. در روزگار ما نیز چنین پهلوانانی یا به تعبیر شاعر، رستم‌های خودشکنی، یافت می‌شوند. مردانی اندیشمند و دلیر که با پایبندی به موازین اخلاقی چون آیین‌خواهی و میهن‌دوستی تا پای کشتن فرزندان خود پیش می‌روند و برای خود و مردم، تراژدی خلق می‌کنند.

پس از رستم، گردآفرید که سهراب در هذیان‌گویی‌های خود به دنبال اوست، وارد صحنه داستان می‌شود. سهراب از این که عشق را در این عمر کوتاه خود تجربه کرده است و اکنون عاشق می‌میرد خرسند است و گردآفرید را به دریافتن عشق و وقت، دو نعمتی که خود به زودی از آن‌ها محروم می‌شود، تشویق می‌کند.

اگرچه ورود گردآفرید به زندگی سهراب از صحنه کارزار و به عنوان حریف صورت گرفته و ساختمان اسم او نیز از نظر آوایی هیبت خاصی به وجود او بخشیده است، در ورای تمام این‌ها او یک زن است. یک معشوق که با حضور خود پای عشق را به زندگی سهراب باز می‌کند و عمر کوتاه او را از حقیقت عشق سرشار می‌کند. حضور او در این صحنه از تراژدی، زمینه را برای بیان آرزوها و حسرت‌های سهراب فراهم می‌کند. او در ظاهر معشوق خود، ولی فراتر از او، همه کسانی را که به سرگذشتش پی می‌برند، به غنیمت شمردن وقت و دریافتن عشق، برمی‌انگیزاند.

حضور او در این تراژدی در همه دوران تکرار می‌شود. همیشه در کنار سهراب‌ها، گردآفریدها هستند و در کنار رستم‌ها، ته‌مینه‌ها. زنانی که گرمای عشق را به زندگی مردان هدیه می‌آورند و این پهلوانان ارزش زندگی را در وجود آن‌ها و با آن‌ها درمی‌یابند. تا جایی که در حال احتضار نیز آن‌ها را به بالین خود می‌خوانند و عشق آن‌ها را مایهٔ سربلندی خود می‌دانند و حتی عاشق مردن را بر زندگی بدون عشق، ترجیح می‌دهند.

آخرین شخصیت داستان کسرابی، حکیم است. از این شخصیت که خود سراینده شاهنامه است در تراژدی «رستم و سهراب» اثری نیست. اما حال که پس از قرن‌ها سهراب مجالی یافته است تا برای پرسش‌های خود، پاسخی بیابد و از نگرانی و تشویش قضاوت‌هایی که بر زندگی او رفته، رها شود، حضور این شخصیت یا به عبارتی خالق این تراژدی، ضروری است و می‌تواند اصلی‌ترین گره‌های داستان را بگشاید. شاعر او را با عنوان کلی «حکیم» می‌نامد زیرا او برای خوانندگان خود شناخته شده است و نیازی به بردن نام او نیست. دیدار سهراب با حکیم، در مرز خیال و واقعیت شکل می‌گیرد و بعد شاعر با توصیف ظاهری او، پای او را به داستان خود باز می‌کند:

دستار بسته، / خامش و / موی و محاسنش / چون پاره‌های مه / آذین روی و سر، / [همان - ص ۳۴]

سهراب که با دیدار او به آرامشی عمیق می‌رسد، به احترام او برمی‌خیزد و مکالمه آن دو آغاز می‌شود. او تمام سؤالات خود را یا به عبارتی سؤالاتی را که در ذهن خوانندگان شاهنامه در تمام این سال‌ها شکل گرفته است، از

حکیم می‌پرسد. مثلاً این که چرا سیمرخ راهنما راه را به او نشان نداد؟ یا این که چرا کاووس شاه از دادن نوشدارو به سهراب پرهیز کرد؟ و ... حکیم در پاسخ او کمی درنگ می‌کند. او در یک لحظه تمام داستان‌هایی را که در شاهنامه به نظم درآورده در ذهن خود مرور می‌کند و بعد در حالی که سهراب را به آرامش فرا می‌خواند به ایراد پاسخ‌های خود می‌پردازد. او علت تمام اتفاقاتی که برای سهراب رخ داده، مهره سرخی می‌داند که مادر به بازوی او بست. او معتقد است که آن مهره، مهر جهان پهلوانی است و مردی که آن را به همراه دارد، دارای نقشی جهانی است و سهل‌انگاری در نگهداری از این امانت است که سهراب را خونین تن به امواج شعر او می‌کشاند.

مهره سرخ که در داستان «رستم و سهراب» به عنوان یکی از ابزارهای شناسایی و گشودن گره داستان استفاده می‌شود، در داستان کسرایی معنایی والاتر و عمیق‌تر می‌یابد. این مهره در این داستان، حالت جادویی به خود می‌گیرد و مانند نگین خاتم سلیمان، پرده از اسرار برمی‌دارد. آن مهره وسیله شناخت می‌شود. ناداری و بیداد و بیم را نشان می‌دهد و پهلوان را به اردوی ستم می‌کشاند. این مهره روشنایی بخش فرد می‌شود و آدمی را تا جایی بالا می‌برد که به چشمه دانایی برسد و خود بسان جان دارویی او را جاودانگی می‌بخشد تا این که دیگر او می‌شود راهنمای دیگران و چراغ سرخی که سایر انسان‌ها را به حقیقت می‌رساند:

تا عاشقان مباد کزین پس خطا روند/ با این چراغ سرخ به ره آشنا روند! / [همان - ص ۵۵]

بدینسان حکیم به تمامی پرسش‌های سهراب پاسخ می‌گوید. مهره سرخ همان نوشدارویی است که سهراب و سهراب‌گونه‌ها در سراسر تاریخ به او چشم دوخته‌اند. به نوعی شاعر با نمایاندن این راز سر به مهر از زبان حکیم، خود و خوانندگان اثرش را متوجه این حقیقت می‌کند که گاهی آن‌چه ما را به مرزهای تباهی کشانده است، خود، آن چنان ارزشمند می‌شود که تنها راه جاودانگی و نامیرایی ما در آن است یا به زبانی ساده‌تر، گاهی ارزش‌هایی که برای آن‌ها جنگیده‌ایم و عمر خود را مصروف آن‌ها داشته‌ایم، سبب احیای ما می‌شوند و حیات جاودانی ما را رقم می‌زنند:

این مهره شگرف / معجون مرگ دارو و جان داروست. / میرایی و شکفتگی جاودان در اوست. /

زهر است زهر، باده لعلش. / جز عاشقان پیاله نگیرند از این شراب. / بیگانه می‌کشد /

تا هر بیگانه برکشند همچو آفتاب! / [همان - ص ۵۴]

حکیم پس از پرده برداشتن از این راز، توجه سهراب - به عبارتی خوانندگان این منظومه - را به جاودان اثر خود، شاهنامه که آن را نسب‌نامه آن‌ها می‌داند، معطوف می‌نماید. در حقیقت شاعر، که میهن بلاخیز خود را در کشاکش بود و نبود نام و تاریخ و فرهنگ خویشتن می‌داند، از زبان خالق شاهنامه مخاطبانش را به خواندن دوباره آن و احیای تمامی مضامین بلند آن دعوت می‌کند.

شاعر در شخصیت‌پردازی شخصیت خیالی حکیم، از دو شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم یا نمایشی، استفاده کرده است. به طوری که گاه ظاهر او را آن چنان که خود مجسم نموده، توصیف می‌کند. مثل:

و ز سایه روشن دل ابری سیه، حکیم / دستار بسته، / خامش و / موی و محاسنش / چون پاره های مه، /

آذین روی و سر، / بر هودجی ز بال عقابان / می آید هر دم بزرگتر / [همان - ص ۳۴ و ۳۵]

و گاهی نیز از خلال مکالمات او با سهراب به برخی ویژگی‌های شخصیتی او و یا نظرگاه‌های او اشاره می‌شود:

بر دفتری چنان / جنگیده ام بسی نه به شمشیر با قلم / هر واژه‌ای براده جان بود. /

جان سوده ام به کار / گفتم هر آنچه بود با خرد روز سازگار. / [همان - ص ۵۷]

۴. گفت‌وگو

چنان‌که پیش‌تر ذکر شد، یکی از ویژگی‌های اصلی تراژدی، استفاده از عنصر گفت‌وگوست. از آنجا که این منظومه به نوعی بازروایی یک قصه کهن محسوب می‌شود و راوی سوم شخصی به روایت این قصه می‌پردازد، استفاده از عنصر گفت‌وگو نیز در این اثر به شیوه اغلب قصه‌ها و به صورت غیرمستقیم صورت می‌گیرد. به طوری که راوی سوم شخص آن‌ها را روایت می‌کند و آن‌ها از خود استقلالی ندارند و این خود یکی از وجوه تمایز این

منظومه با نمایشنامه‌های مدرن است.

در این منظومه گفت‌وگو (Dialogue) و تک‌گویی (monologue) هر دو به چشم می‌خورند و به نظر می‌رسد شاعر با استفاده از انواع مختلف گفت‌وگو تبحر خود را در این زمینه به رخ می‌کشد.

اولین شخصی که در این داستان، لب به سخن می‌گشاید، سهراب است. اگر چه هنگام احتضار، مادر بر بالین او نیست، در حالی که او را مخاطب خود قرار می‌دهد به بیان واگویی‌های درونی خود یا به نوعی حدیث نفس می‌پردازد و سؤالاتی را که در ذهنش انباشته شده، از مادر می‌پرسد. خواننده در ضمن این حدیث نفس یا به عبارتی «تک‌گویی درونی مستقیم روشن»، با ابعاد روان‌شناختی این شخصیت آشنا می‌شود. برای مثال، پاسخی که او در قبال پرسش مادرش که چرا مهره سرخ را از پدر پنهان کرده است، می‌دهد، بیان‌گر ویژگی‌های خاص اخلاقی این شخصیت از جمله فروتنی، احترام به پدر و نیاکان، بیم از قضاوت‌های نابجای مردم و ... است:

« ز آن رو که ژاژ خواه دهانی به نیشخند / نگوید: / نخواستہ نگر که به بازو / بر بسته نابجا /

طوق و نگین رستم دستان» / [همان - ص ۱۹]

تهمینه نیز که در رؤیا بر پسرش جلوه‌گر شده، به نوعی به بیان حدیث نفس می‌پردازد و در حقیقت ذهن نامنسجم خود را از لابه‌لای خودگویی‌هایش برون‌فکنی می‌کند که این از سؤال‌های پی‌درپی و اضطراب و تشویشی که از دیدار رستم بر جان او مستولی شده، به خوبی پیداست:

۱. رستم کجا و شهر سمنگان ما کجا؟ / [همان - ص ۱۵]

۲. اینک که ناگهان / از راه می‌رسد / ای آینه بگو /

من چون کنم، چه سان که خوشایند او بود؟ / [همان - ص ۱۵]

یکی از نشانه‌های حدیث نفس استفاده از جملاتی نظیر: «او با خود گفت» یا «گفتم» است که این نشانه در حدیث نفس تهمینه به چشم می‌خورد:

گفتم بیرواندم فرزندی زیبا و پرهیز / [همان - ص ۲۱]

تمام این خودگویی‌ها را راوی به‌طور مجزا روایت می‌کند. به‌طوری که به‌نظر می‌رسد آن دو، روبه‌روی هم نشسته‌اند و در حال مکالمه‌ای دو طرفه با یکدیگر هستند. در گفت‌وگوی سهراب و تهمینه، ساختار متوازی (پارالل) به‌کار گرفته شده است. در این ساختار، چنان که ملاحظه می‌شود، دو انسان در دو مکان دور از هم، با هم صحبت می‌کنند. این ویژگی که از ویژگی‌های درام ایرانی است، زمان و مکان را در هم می‌شکند (بیاری؛ ۱۳۷۵: ص ۱۲۱). حاضر نبودن تهمینه بر بالای سر سهراب و دور بودن آن دو از یکدیگر، از نوازش اسب سهراب توسط مادر کاملاً پیداست:

تهمینه باره را / از پای تا به سر همه می‌بوید / بر زین و برگ و گردن او دست می‌کشد /

در یال‌های او / رخساره می‌فشارد و می‌موید / [همان - ص ۱۷]

پس از پایان یافتن حدیث نفس این دو شخصیت، سهراب پدر را به بالین خود می‌خواند. رستم در حالی که پسر را مخاطب خود قرار می‌دهد، وارد مکالمه‌ای یک سویه با او می‌شود زیرا برای سؤالات و سخنان او هیچ پاسخی مقرر نشده و از جانب سهراب عکس‌العملی دیده نمی‌شود. در حقیقت رستم به نوعی به تک‌گویی نمایشی می‌پردازد و در این تک‌گویی، خواننده حضور مخاطب او - سهراب - را اگر چه ساکت و خاموش است، احساس می‌کند. حضور رستم بر بالین سهراب نیز از این بند، کاملاً آشکار است:

پر درد مانده، اشک فرو خورده / از خود به خشم، خسته و خاک آلود، /

رستم کنار پیکر بی‌تاب / دستش میان موی پسر بود. / [همان - ص ۲۳]

گفت‌وگوی سهراب با گرد آفرید، کاملاً دو طرفه است و هر یک پس از دیگری به ایراد سخنان خود می‌پردازند. البته در این قسمت نیز باز حضور راوی حس می‌شود و این اوست که به نقل قول مستقیم از سخنان آن‌ها می‌پردازد. از خلال این گفت‌وگوی دو طرفه، فکر و اندیشه شخصیت‌های داستان، آشکار می‌شود.

نکته در خور توجه این است که تمامی این نظرگاه‌ها، در ژرف‌ساخت داستان، برآمده از دیدگاه‌های شاعرند که در قالب این شخصیت‌ها به بیان واگویی‌های درونی خود می‌پردازد.

گفت‌وگوی سهراب با حکیم نیز کاملاً دو طرفه است. اما آنچه در این گفت‌وگو قابل تأمل است، این است که هریک از شخصیت‌ها پس از این که دیگری به طور کامل به ایراد سخنان خود پرداخت، وارد مکالمه می‌شوند. یعنی ابتدا سهراب که ذهنش پر از سؤالات مبهم است، سؤالات خود را مطرح می‌کند و حکیم کاملاً سکوت می‌کند و پس از اتمام سخنان سهراب، لب به سخن می‌گشاید و به پاسخ سؤالات او می‌پردازد که البته می‌توان به نوعی این ویژگی را نیز یکی از وجوه تمایز این منظومه با نمایشنامه‌های مدرن دانست. این گفت‌وگوی دو نفره نیز به نوعی نمایش‌گر دیدگاه‌های هر دو شخصیت است و خواننده را با ابعاد مختلف فکری و اخلاقی شخصیت‌ها آشنا می‌کند. برای مثال، به چند نمونه از نظرگاه‌های حکیم اشاره می‌کنیم که می‌توان به‌عنوان یک تیتیر یا سرلوحه، همیشه آن‌ها را پیش چشم داشت:

۱. و آنگاه/ کار سترگ را/ باور به خویش و پاکی پندار نیست بس./

شادان کسی که در دل ظلمت سرای جهل/ در سوز خود به نور خرد یافت دسترس!/[همان - ص ۵۱]

۲. شرمند آن که پشت به یار و دیار خویش،/ با صد بهانه روی به بیگانه می‌کند./[همان - ص ۵۲]

در میان گفت‌وگوی حکیم و سهراب، یک نمونه تک‌گویی درونی نیز مشاهده می‌شود. حکیم در خلوت با خود سخن می‌گوید یا به قول راوی، نجوا کنان با خود می‌اندیشد و بدین ترتیب هویت ذهنی خود را به خواننده منتقل می‌کند:

نجوا کنان حکیم می‌اندیشد:/ بر دفتری چنان/ جنگیده‌ام بسی،/ نه به شمشیر با قلم/ هر واژه‌ای براده جان بود/ جان سوده‌ام به کار/ گفتم هر آنچه بود با خرد روز سازگار/[همان - ص ۵۷]

و پس از پایان این تک‌گویی کوتاه به ادامه گفت‌وگوی خود با سهراب می‌پردازد:

با اندکی درنگ/ رو می‌کند حکیم به سهراب/ سر می‌دهد صدا/[همان - ص ۵۸]

از آن‌جا که این منظومه بازروایی یک قصه کهن است، بسیاری از ویژگی‌های قصه‌ها در آن دیده می‌شود که به چند مورد اشاره می‌کنیم:

الف) همه شخصیت‌های این داستان مانند داستان‌های کلاسیک، با یک زبان با هم گفت‌وگو می‌کنند و سیاق کلامی مخصوص به خود ندارند و درحقیقت با زبان نویسندگان با هم گفت‌وگو می‌کنند. علاوه بر آن، زبان حماسی و گرایش به آرکائیسیم در گفت‌وگوی آن‌ها دیده می‌شود. استفاده از واژه‌هایی فصیح و دیرینه مانند: زیستگه (ص ۲۶)، کسان (ص ۲۷)، شادا (ص ۲۹)، بیگاه (ص ۳۱)، زباده (ص ۳۱)، دستار (ص ۳۴)، هودج (ص ۳۴)، پاداشن (ص ۴۳)، سلاله (ص ۴۵) و ... و ترکیباتی کهن، نظیر: نا به کار خنگ خرد (ص ۲۶)، برگشته بخت خصم (ص ۲۶)، جامه چاک (ص ۳۵)، گردآفرین (ص ۳۶)، لب بسته خامشان (ص ۴۱)، شوربخت جنگی روشن‌بین (ص ۴۵)، و ... در این اثر به چشم می‌خورد. آرکائیسیم حتی در ساختار جملات نیز دیده می‌شود. مانند:

نه تشنگی فرو نشیند مرا به آب (ص ۱۲)

با او بدار مهر که شایای آن بود...! (ص ۱۹)

رستم چه کور بود که گم باد نام او (ص ۲۷)

جز حسرتی چه سود تماشا را (ص ۳۱)

کاووس را نمانم و هر جان که دیوخواست (ص ۳۸)

اگرچه بسامد استفاده از واژگان و ترکیبات کهن در این اثر بیشتر از واژگان و ترکیبات نو است، این منظومه از واژگان و ترکیبات نو نیز برخوردار است و ذهن بدیع و نوپرداز شاعر، با استفاده از کلماتی از گفتار امروز، حتی دست به ترکیب آفرینی نیز زده است. مانند: مرد در به در (ص ۲۳)، نسیم خیس (ص ۳۱)، عبور نوازش (ص ۳۳)،

پاکشان (ص ۳۵)، غمخنده (ص ۳۷)، خطاخیز (ص ۳۷)، اشک‌نامه (ص ۴۴)، چند و چون کار (ص ۵۵)، غم‌نامه (ص ۵۵)، ستم‌نامه (ص ۵۵)، زرنامه (ص ۵۵) و همچنین تصاویری بدیع و نو در این اثر به چشم می‌خورند. مانند:

خم گشت آسمان چون مادری به گونه سهراب بوسه زد (ص ۱۴)
شب رخنه‌ها و روزنه می‌بندد. شب، کور می‌شود (ص ۳۴)

ب) گفتار شخصیت‌ها با گفتار عامه مردم متمایز است و این حالت تصنعی که از ویژگی‌های گفت‌وگو در قصه‌های کلاسیک به شمار می‌رود، در نمایشنامه‌های مدرن یک نقص است. برای مثال، مردم عادی در حالت احتضار وقتی به یاد عشق گمشده‌شان می‌افتند، این‌گونه که سهراب سخن می‌گوید، سخن نمی‌گویند:

آن ماهتاب سرزده از برج کهنه کو؟/ 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 - ص ۳۱]

اما آنچه که این منظومه را به نمایشنامه‌های مدرن شبیه می‌سازد و وجوه افتراق این اثر با قصه‌های کلاسیک بدین شرح است:

الف) در قصه‌های کلاسیک کمتر به لحن گفتاری شخصیت‌های داستان توجه می‌شد و خواننده نمی‌توانست از لحن شخصیت داستان به جایگاه و موقعیت اجتماعی او پی ببرد. اما در این داستان شاعر به این امر ظریف توجه داشته به طوری که لحن هر یک از شخصیت‌ها به نوعی معرف رابطه نسبی آن‌ها با یکدیگر و نیز موقعیت اجتماعی آن‌هاست. وقتی تهمینه و گردآفرید سخن می‌گویند، به راحتی می‌توان فهمید که یک زن در حال صحبت کردن است. تهمینه حتی در سرزنش پسر خود کاملاً لحن مادرانه دارد:

گفتم تو را نگفتم؟! / کز عطر راز تو / افراسیاب نیز مبادا که بو برد؟!/[همان - ص ۷]

لحن پدرانه رستم نیز هنگام صحبت کردن با سهراب، کاملاً درخور توجه است. خطاب «رود من» و «پدر» کاملاً بیان‌گر محبت بیکران پدر به فرزند است. خطاب‌های عاشقانه سهراب و گردآفرید و نیز لحن کلام آن دو نیز نشان‌دهنده عشق میان آن‌هاست و خواننده تغییر لحن را در این مکالمه دوسویه احساس می‌کند. حتی راوی نیز در این قسمت از تشبیهات شاعرانه و عاشقانه استفاده می‌کند:

چونان گلی سپید به نرمی / گردآفرید از زره شب برون خزید/[همان - ص ۳۱]

لحن حکیمانه و حماسه‌پردازانه شخصیت حکیم نیز بیان‌گر موقعیت اجتماعی اوست. به خوبی از سخنان او می‌توان احساس خالق بودن او را درک کرد. احساس آفریدگاری و به تبع آن قدرت محض او. به طور کلی می‌توان گفت لحن کلی اثر، با درون‌مایه آن تناسب دارد و بیان‌گر مضامینی است که شاعر در صدد بیان آن‌هاست.

ب) گفت‌وگو در داستان‌های مدرن، ابزاری برای شخصیت‌پردازی محسوب می‌شود و این نقش در قصه‌های کلاسیک به هیچ‌وجه دیده نمی‌شود. در این منظومه نیز چنان‌که در مبحث شخصیت ذکر شد، اکثر شخصیت‌ها در خلال گفت‌وگو به خواننده معرفی می‌شوند و جز شخصیت حکیم که راوی نیز تا حدودی به معرفی او پرداخته است، سایر شخصیت‌ها تنها به وسیله گفت‌وگو خود را به خواننده می‌شناسانند و خواننده با کمک همین فرم نمایشی منظومه است که به خصوصیات اخلاقی و سطوح فکری و نظری شخصیت‌ها پی می‌برد. گفت‌وگوها در این منظومه داخل گیومه قرار می‌گیرند و به وسیله خط تیره از گفتار راوی جدا می‌شوند:

سهراب گفت: / - « نه با من دمی بمان! /»/[همان - ص ۳۲]

۵. صحنه، زمان و مکان روایت

کل مکالمات سهراب با شخصیت‌های داستان، یک شب تا صبح از زمان تقویمی (کرونولوژیک) را دربرمی‌گیرد. حتی قسمت بیشتر مکالمه او با حکیم نیز در همین زمان انجام می‌شود. اما در پایان سخنان حکیم، کم‌کم هوا رو به روشنایی می‌رود و سپیدی روز جای خود را به سیاهی شب می‌بخشد. در حقیقت زمان داستان از شب تا صبح طول می‌کشد. شاعر در این اثر به زمان‌ساخت در تفسیر داستان خود بسیار توجه داشته است. تیرگی شب و وجود ابرهای

تیره در آسمان، با شرایط روحی سهراب که شخصیت محوری داستان است، کاملاً همسانی دارد. آسمان ذهن او را ابرهای تشویش و نگرانی پوشانده است و او در تاریکی و سیاهی فرجامی که بر خود فراهم آورده، با خنجری در پهلو، دادخواهانه نگران سرانجام داوری بر خویشتن است. در تمام مدتی که درصدد رفع این ابهامات و نگرانی‌هاست زمان داستان تاریکی شب است و از طرفی داستان زمانی پایان می‌گیرد که آفتاب در بالاترین جای آسمان نشست است:

چون مهره‌ای نشسته به بازوی آسمان / خورشید سرخ فام /... / [همان - ص ۶۰]

جایی که سؤال‌های رنج‌آور و حزن‌آلود او و تمام «خستگان پریشان شب‌زده» پایان می‌یابد، روشنایی یقین، باور و ایمان جای خود را به تمامی تشویش‌ها و دل‌نگرانی‌ها می‌بخشد و در حقیقت این زمان پایانی داستان با احساس او در پایان اثر، کاملاً هم‌آهنگی می‌یابد.

از آن‌جا که زمان اصلی اثر، شب تیره است، بسامد استفاده از واژه شب و واژگان و ترکیباتی که به نوعی تیرگی و خاموشی شب را به ذهن متبادر می‌کنند، در این اثر بسیار بالاست. ستاره خونین شامگاه، آشیان شب، برگ شب، گیاه شب، پهنه دلگیر آسمان، زره شب، کورشدن شب، پرده سیاهی شب، پلاس سیاه شب، خیمه شب و ... همه ترکیباتی هستند که اگرچه بر نظم خاصی استوار نیستند، همواره القاء‌کننده مفهوم تیرگی مفرط و سیاهی بی‌پایان هستند. همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، شب که در شعر معاصر جایگاه ویژه‌ای برای خود داشته در این منظومه نیز حضور پُررنگ خود را حفظ می‌کند و باز رسالت همیشگی خود را که القای مفهوم ناامیدی و تیرگی و خفقان است، به خوبی به انجام می‌رساند.

این فضای تیره داستان، کم‌کم در خلال سخنان حکیم با سهراب و گشوده شدن راز سربه‌مهر حکیم، جای خود را به روشنایی می‌دهد. به تعبیری می‌توان گفت که متناسب با حال و هوای شخصیت اصلی داستان و رفع شدن ابهامات او، روشنایی یقین بر فضای داستان مستولی می‌گردد. یا به بیانی دیگر می‌توان گفت حکیم با استدلال‌های خود، گویی شک را از جای می‌کند و یقین را مانند دیواری محکم بر وجود سهراب بنا می‌کند و این صحنه را راوی این چنین توصیف می‌کند:

در انتهای دشت گویی بساط خیمه شب را / از جای می‌کنند / یا در خط افق / دیوار روز را /

بر جای می‌نهند / [همان - ص ۵۲]

برطرف شدن ابهامات و افزوده شدن یقین سهراب، به تدریج در پی سخنان حکیم، ادامه می‌یابد و هوا کم‌کم روشن‌تر می‌شود:

در انتهای دشت / بحر سپیده دم / موجی ز نور بر افق تیره می‌کشد. / [همان - ص ۵۶ و ۵۷]

تا جایی که در پایان داستان و هنگامی که سهراب سرمست از پایان یافتن دودلی‌ها و تردیدهایش به درون کتاب حکیم برمی‌گردد، خورشید کاملاً طلوع کرده و در بلندترین نقطه آسمان یا به تعبیر شاعر بازوی آسمان، نشست است:

چون مهره‌ای نشسته به بازوی آسمان / خورشید سرخ فام /... / [همان - ص ۶۰]

چنان‌که ملاحظه می‌شود، برخلاف قصه‌های کهن که اغلب در نوعی بی‌زمانی سیر می‌کنند و توجه داستان‌نویس به ارزش کیفی زمان است و آن‌چه برای او مهم است مضمون اثر است، نه زمان روی دادن حوادث، در این داستان، مانند داستان‌های مدرن، به ارزش کمی زمان بسیار توجه شده به طوری که می‌توان به جرأت گفت زمان اثر در القای درون‌مایه و مضمون اثر به خواننده، بسیار راهگشا و تأثیرگذار است. در این اثر عنصر گفت‌وگو در انتقال زمان داستان نقشی ندارد و همه‌جا این راوی است که به توصیف فضای تیره و روشن داستان می‌پردازد.

مکان به‌عنوان ظرفی که رویدادهای داستان در آن انجام می‌شوند، در این داستان نقش مهمی ایفا نمی‌کند. شاعر با فشرده‌گویی و حذف جزئیات مکانی، ذهن خواننده خود را باز می‌گذارد تا فضا را آن‌طور که خود می‌پسندد ترسیم کند. در نتیجه می‌توان گفت مکان در انتقال یا وقوع رویدادهای داستان و نیز تحرک بخشیدن به شخصیت‌ها نقشی ندارد و از این‌رو این قصه بسیار به قصه‌های کلاسیک شبیه است.

مکان اصلی داستان، دشت وسیعی است در زیر آسمان پهناور که شخصیت‌های داستان در آن با یکدیگر گفت‌وگو برقرار می‌کنند. از این دشت، چندین بار توسط راوی نام برده می‌شود:

آوا اگر که بود تک شیهه بود شوم / ز یک اسب بی سوار /
و آهنگ گام‌های گریزنده‌ای زدشت / [همان - ص ۱۲]

در انتهای دشت / گویی بساط خیمه شب را / از جای می‌کنند / [همان - ص ۵۲]

همه‌جا توصیف این مکان در کنار زمان صورت می‌گیرد و شاعر با در کنار هم قرار دادن آن‌ها سعی در توصیف بیشتر فضای داستان خود دارد. چنان‌که ملاحظه می‌شود، از آن‌جا که این داستان در ژرف‌ساخت خود توسط راوی دانای کلی روایت می‌شود که حتی گفت‌وگوها را نیز او نقل می‌کند، این روایت‌گری سبب می‌شود شعر او به توصیف سوق پیدا کند و شاعر به ناچار باید با فضاسازی‌های به موقع و لازم، به یاری خواننده خود بیاید تا بتواند صحنه داستان را درک کند. چنان‌که گویی به تماشای نمایشنامه‌ای پویا و پرتحرک نشسته است. البته بخشی از این فضاسازی‌ها به عهده عنصر گفت‌وگوست که شاعر از عهده آن به خوبی بر آمده است. اما قسمت اعظم آن با توصیف صحنه و شرایط مکانی و زمانی شخصیت‌ها صورت می‌گیرد. حتی پی بردن به نحوه گفت‌وگوی شخصیت‌ها، گاهی با توصیف صحنه صورت می‌گیرد.

یکی از تصاویر بسیار جاندار و طبیعی داستان، صحنه‌ای است که رستم به بالین سهراب می‌آید. خواننده با توصیف این صحنه می‌تواند درد جانگازی را که از این مصیبت بر جان رستم نشسته، درک کند و با او احساس همدردی کند:

پر درد، مانده، اشک فروخورده / از خود به خشم، خسته و خاک‌آلود؛ / رستم کنار پیکر بی‌تاب /

دستش میان موی پسر بود / شیری به تنگنای قفس در / یا آبشاری کوبان به صخره سر / [همان - ص ۲۳ و ۲۴]

توصیف سورئال و غیرواقعی جلوه‌گر شدن حکیم بر سهراب نیز در این داستان بسیار چشمگیر است. شاعر، حکیم را آن‌چنان که خود تصور می‌کند برای خواننده به تصویر می‌کشد و پای این شخصیت خیالی داستان را در حالی که دستار بسته و بر هودجی بر بال عقابان نشسته، در داستان خود باز می‌کند و او را به بالین سهراب می‌کشاند. صحنه احترام گذاشتن سهراب به آفریدگار خود نیز بسیار عالی توصیف شده است. به گونه‌ای که گویی خواننده پیش چشمش چنین صحنه‌ای را نظاره‌گر است و شادابی و از خود بی‌خود شدن سهراب و احترام زیادی را که به حکیم قائل است، کاملاً درک می‌کند:

ژولیده روی و موی، / خفتان و جامه چاک / پیچان و پاکشان / دستی به روی زخم تهیگاه، خون چکان /

با حرمتی چنان که بشاید / بر او نماز برد / او را سلام داد / [همان - ص ۳۵]

توضیحاتی که او از سر و وضع سهراب ارائه می‌دهد، خواننده را در درک شرایط سخت و دردناک سهراب یاری می‌رساند. بخش سورئال یا به عبارتی خیال‌پردازانه اثر که از آمدن حکیم بر بالین سهراب آغاز شده است تا پایان اثر ادامه می‌یابد و تصاویری نظیر: بر پهنه کتاب نشستن سهراب، بستن دو بال دفتر از هم گشوده توسط حکیم چنان‌که گویی طفلی خفته را از زمین برمی‌دارد و در آغوش می‌فشارد و در نهایت به عالم قصه برگشتن سهراب در ترسیم این فضای جادویی و خیال‌انگیز قصه، بسیار اهمیت دارند.

حاصل پژوهش حاضر:

چنان‌که از بررسی حاضر برمی‌آید، شاعر ضمن آن‌که تحت تأثیر منظومه‌سرایی کلاسیک قرار دارد به شیوه‌های داستان‌سرایی مدرن نیز بی‌توجه نبوده و آنها را در اثر خود به کار بسته است. بنابراین بررسی هر یک از این دو گرایش به صورت مجزا ضرور می‌نماید.

الف) مواردی که این منظومه را به منظومه‌های کلاسیک شبیه می‌کند:

کسرایی مانند همتایان پیشین خود، انعطاف‌پذیرترین زاویه دید - زاویه دید سوم شخص و بیرونی - را برای

روایت خود برمی‌گزیند. این گرایش به راوی دانای کل که بر تمام وجوه داستان خود احاطه دارد مبین این موضوع است که برخلاف داستان معاصر که به تدریج به حدیث نفس و جریان سیال ذهن متمایل می‌شود، در شعر شاعران به شیوه سنتی تمایل بیشتری دارند.

کسرایی در بازآفرینی این اسطوره ملی به شیوه قصه‌های کهن گفت‌وگوها را در پیکره روایت خود و توسط راوی نقل می‌کند.

مکان در این منظومه همانند قصه‌های کلاسیک در رساندن پیام تأثیر چندانی ندارد و شاعر با فشرده‌گویی و حذف جزئیات مکانی مخاطب را در ساختن و تجسم کردن مکان داستان آزاد گذاشته است.

(ب) مواردی که این منظومه را به داستان‌های مدرن شبیه می‌کند:

(۱) شخصیت‌های این داستان برخلاف داستان‌های کهن، حضوری پررنگ در داستان دارند و داستان بر مدار آن‌ها می‌چرخد. این منظومه که به نوعی می‌توان آن را در ادامه سمبولیسم اجتماعی نیمه، دانست دارای شخصیت‌هایی نمادین است. اگرچه شخصیت‌های نمادین در ادبیات کلاسیک فارسی نیز همواره حضوری پررنگ از خود به جا گذاشته‌اند (مانند منق‌الطیر). استفاده ابزاری از این نوع شخصیت برای شاعری که درگیر اوضاع سیاسی روزگار خود بوده است، و خود را مسئول می‌داند که در این جریان‌ها به نشانه اعتراض به بیان افکار سیاسی خود پردازد، امری بدیع و تازه به‌شمار می‌آید.

(۲) مانند داستان معاصر، انواع دیالوگ (گفت‌وگوی دوطرفه)، مونولوگ (تک‌گویی) و حدیث نفس در این اثر مشاهده می‌شود و شاعر به فراخور شخصیت‌های زیاد داستانش از تمام شیوه‌های رایج گفت‌وگو در داستان‌نویسی مدرن بهره برده که با توجه به سال سرایش این اثر، این موضوع می‌تواند بیانگر این مسئله باشد که به تدریج شاعران بیش از پیش به عنصر پویای گفت‌وگو توجه می‌کنند.

(۳) در این اثر که کاملاً مبتنی بر زمان‌ساخت سروده شده، زمان به‌عنوان عنصری پویا از حالتی غیرجزئی و کم‌اهمیت، به حالت جزئی تبدیل شده است، تا جایی که در تفسیر داستان نیز نقشی اساسی ایفا می‌کند.

(ج) مورد مشترک:

این اثر به‌صورت تلفیقی از دو روش نقل کردن توسط راوی - که در منظومه‌سرایی کهن فارسی مرسوم بوده است - و نشان دادن صحنه - که در نمایش‌نامه‌های مدرن مورد استفاده قرار می‌گیرد - روایت می‌شود.

از آن‌چه تاکنون گفته شد چنین برمی‌آید که سیاوش کسرایی در این منظومه بلند خویش اگرچه هنوز به‌شدت تحت تأثیر قصه‌گویی کهن فارسی می‌باشد، با احاطه بر شیوه‌های داستان‌پردازی مدرن و بهره‌گیری از عناصر داستان به‌خوبی توانسته است منظومه‌ای تلفیق شده از دو شیوه سنتی و مدرن بسراید.

او منظومه را برخلاف شاعران گذشته بستری برای بیان عقاید سیاسی خود یافته است و با گزینش شخصیت‌هایی نمادین و با زبانی غیرمستقیم به ترسیم فضای تیره و تاریک بر جامعه خود پرداخته است. برای نیل به این هدف بلند بهترین قالب، قالب منظومه بوده که با توجه به ذات روایی خود و نیز محصور نبودنش در چند سطر و بیت به خوبی توانسته است هدف او را برآورده سازد.

فهرست منابع:

- ۱- اخوت، احمد، دستور زبان داستان، چاپ اول، اصفهان، فردا، ۱۳۷۸
- ۲- ارسطو، هنر شاعری، ترجمه فتح‌الله مجتبیایی، چاپ اول، اندیشه، ۱۳۷۷
- ۳- اسکولز، رابرت، عناصر داستان، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران، مرکز، ۱۳۷۷
- ۴- برتنس، هانس، مبانی نظریه ادبی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ اول، تهران، ماهی، ۱۳۸۴

- ۵- چناری، عبدالأمیر، پایان‌نامه دکتری با عنوان: *منظومه‌سرایی فارسی از دوره مشروطه تا ۱۳۵۷ش*، به راهنمایی جعفر حمیدی، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۰
- ۶- حسن لی، کاووس و صیاد کوه، عبداللهی و پارسا، *سخن شیرین پارسی*، چاپ نهم، تهران، سمت، ۱۳۸۵
- ۷- دستغیب، عبدالعلی، *شبان بزرگ امید درباره‌ی سیاوش کسرای*، گزارش، شماره ۱۱۵
- ۸- رحیمی؛ مصطفی؛ *دل نازک از رستم آید به خشم*؛ مجله الفبا؛ تهران؛ جلد ۳
- ۹- رستگار فسایی، منصور، *انواع شعر فارسی مباحثی در صورت‌ها و معانی شعر کهن و نو پارسی*، چاپ دوم، نوید شیراز، ۱۳۸۰
- ۱۰- ریکور، پل، *زمان و حکایت (پیکربندی در حکایت داستانی)*، ترجمه مهشید نونهالی، جلد دوم، چاپ اول، تهران، گام‌نو، ۱۳۸۴
- ۱۱- شفیعی کدکنی، محمدرضا، *انواع ادبی در شعر فارسی*، فصلنامه خرد و کوشش، دوره چهارم، دفتر دوم، بهار و تابستان ۱۳۵۲
- ۱۲- شمیسا، سیروس، *انواع ادبی*، چاپ سوم، تهران، فردوس، ۱۳۷۴
- ۱۳- عابدی، کامیار، *شبان بزرگ امید*، چاپ اول، تهران، نادر، ۱۳۷۹
- ۱۴- فرهنگنامه ادبی فارسی: *گزیده اصطلاحات، مضامین و موضوعات ادب فارسی*، دانشنامه ادب فارسی، به سرپرستی حسن انوشه، جلد دوم، چاپ دوم، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۶
- ۱۵- فلکی، محمود، *روایت داستان، تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی*، چاپ اول، تهران، بازتاب نگار، ۱۳۸۲
- ۱۶- کسرای، سیاوش، *مهره سرخ*، چاپ پنجم، تهران، نادر، ۱۳۸۲
- ۱۷- کنان، ریمون، *مؤلفه زمان در روایت*، ترجمه ابوالفضل حری، فصلنامه هنر، شماره ۵۳
- ۱۸- مارتین، والاس، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباز، چاپ اول، تهران، هرمس، ۱۳۸۲
- ۱۹- میرصادقی، جمال و میمنت، *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*، چاپ اول، تهران، مهناز، ۱۳۷۷
- ۲۰- میرصادقی، میمنت، *واژه‌نامه هنر شاعری*، چاپ دوم، تهران، مهناز، ۱۳۷۶
- ۲۱- یاری، منوچهر، *ساختارشناسی نمایش ایرانی*، چاپ اول، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی (حوزه هنری)، ۱۳۷۵.

هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

www.anjomanfarsi.ir