ادب پژوهی
شمارهٔ سی و دوم
تابستان ۱۳۹۴
صفحات ۱۵۴-۱۳۱

تحلیل روایت اسطوره‌ای منظومهٔ آرش کمانگیر

دکتر فریده داودی مقدم*
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شاهد

چکیده
شعر آرش کمانگیر، سرودهٔ سیاوش کسرایی، از نمونه‌های خوب اشعار روایی معاصر است که می‌تواند از دیدگاه نظریه‌های روایت‌شناسی امروز مورد تحلیل و تفسیر قرار بگیرد. در این مقاله براساس نظریه‌های تولان، ژنت، گرماس و ... علاوه‌بر مواردی چون طرح و پیرنگ، زمان، شخصیت‌پردازی، کانون‌سازی و ... به بازنمایی پیوند روایت‌پردازی کسرایی با ماهیت اسطوره‌ای این داستان نیز پرداخته‌ایم. بر این اساس می‌توان گفت که تحلیل‌های این پژوهش در حوزهٔ روایت‌شناسی شناختی نیز وارد می‌شود. نتیجهٔ این پژوهش، آشکارکنندهٔ استفاده شاعر از راویان متعدد، در راستای پیشبرد روایت و برجسته‌سازی شرایط حاکم بر جامعه از طریق شرح کنش کانونی‌سازان و کانونی‌شوندگان پویایی است که در شکل گیری یک طرح قهرمانانه و اسطوره‌ای به گونه‌ای مؤثر عمل کرده‌اند. همین روایت‌پردازی مناسب و هماهنگی آن با بافت حماسی و توصیفات غنایی متن، موجب تأثیر و تشخص کارکرد اساطیری، جامعه‌شناسانه و ادبی اثر ماندگار کسرایی شده‌است.

واژگان کلیدی: آرش کمانگیر، روایت‌شناسی، طرح، کانونی‌سازی، شخصیت‌پردازی

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *fdavoudy@gmail.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۱/۳۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۶/۱۱

۱- مقدمه

در شعر معاصر فارسی، اشعار روایی بسیاری وجود دارند که با بیانی ماهرانه ارائه شده‌اند و از دیدگاه روایت‌شناسی قابل بررسی هستند. یکی از این منظومه‌ها، آرش کمانگیر سیاوش کسرایی است که همانند دیگر شاعران معاصر خود در دهه‌های سی، چهل و پنجاه (پس از کودتای ۲۸ مرداد) به‌واسطهٔ فضای بستهٔ آن دوران، با استفاده از نمادپردازی، مسائل سیاسی و اجتماعی روزگار خود را مطرح می‌کند. این موضوع از آن جهت ارزشمند است که مطابق نظر بال،«ما در جریان فهمیدن متنی خاص، از اطلاعاتی که از واقعیت یا موقعیت‌های برون‌متنی ناشی شده‌اند، کمک گرفته و برای تفسیر متون، از منابع گسترده‌ای با عنوان دانش برون‌متنی یا دانش جهان واقعی بهره‌مند می‌شویم. این تأثیردهی از جهت کیفیت (عمق و دقت) دانش خواننده و ارزیابی تفسیری وی از آن دانش، در افراد مختلف، متفاوت است» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۵۷).

داستان آرش، روایتی از روایت‌های ایران باستان است که مطابق آن، منوچهر، در آخر دورهٔ حکمرانی خویش از جنگ با فرمانروای توران، افراسیاب، ناگزیر شد. نخست غلبه افراسیاب را بود و منوچهر به مازندران پناه برد. پس بر آن نهادند که دلاوری ایرانی تیری بیفکند و بدانجای که تیر فرود آید، مرز ایران و توران باشد. آرش، پهلوان ایرانی، از قلهٔ دماوند تیری افکند که از بامداد تا نیمروز رفت و به کنار جیحون فرود آمد و جیحون مرز ایران و توران شناخته شد.

بنا به روایتی، رب‌النوع زمین (اسفندارمذ) تیر و کمانی به آرش داد و گفت: «این تیر دورپرتاب است. لکن هرکس آن را بیفکند، درجای بمیرد.» آرش با این آگاهی تن به مرگ داد و تیر اسفندارمذ را برای گستردگی و آزادگی ایران بیفکند و در حال مرد (صفا، ۱۳۵۲: ۵۸۸؛ پیرنیا، ۱۳۶۲: ۲۸۵).

«گویند که از جای گشاد تیر تا آن درخت هزارفرسنگ مسافت بود. صلح منوچهر و افراسیاب بدین شکل صورت گرفت و پرتاب کردن این تیر در روز سیزدهم ماه یعنی تیرروز بوده و از این جهت آن را جشن گرفتند.» (بیرونی، ۱۳۵۳:۲۲۰).

از دید بعضی از روایت‌شناسان، مانند رولان بارت، «روایت در تمام جلوه‌های فرهنگی بشری اعم از داستان و نمایش و اسطوره و تاریخ و... دیده می‌شود و در یک کلام جامعه

بدون روایت وجود ندارد. این ژانر، به اشکال گوناگونی بیان می‌شود و می‌تواند طبیعتی ایستا یا پویا داشته باشد.» (نک. اخوت،۱۳۷۱: ۱۰).

مایکل تولان، مختصر و مفید روایت را این‌طور تعریف می‌کند: «توالی ملموسی از حوادث که به صورت غیرتصادفی در کنار هم آمده و نوعاً مستلزم وجود انسان، شبه‌انسان و دیگر موجودات ذی‌شعور به عنوان شخصیت تجربه‌گر است که ما از تجربه آنها درس می‌گیریم» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۹). به بیان دیگر، «روایت از راهکارهای اولیه بشر برای شناخت زمان، فرایند و تغییر است؛ راهکاری که در تقابل با تشریح «علمیِ» قوانین عام قرار دارد و نه در جایگاهی پایین‌تر از آن. علم با استناد با تغییرات جوی دلیل بارش برف به‌جای باران را توضیح می‌دهد؛ حال آنکه تجربهٔ قدم‌زدن در یک پارک جنگلی پوشیده از برف-های پانخورده، در یکی از عصرهای رو به غروبِ اواخر پاییزِ ۲۰۰۷ را تنها در قالب داستان می‌توان بیان کرد.» (هرمن، ۱۳۹۳: ۲۴).

با این دید می‌توان آرش کمانگیر را در زمرهٔ روایت‌هایی به شمار آورد که در آن شاعر با کنار هم چیدن گشتارها، حوادث را به‌گونه‌ای ارائه می‌دهد که مخاطب را در عقیده و اندیشه با خود همراه کند. شاید در ظاهر گم شدن گروهی در بوران با زیبایی زندگی و ماجرایی اسطوره‌ای مثل آرش، بی‌ارتباط باشد، اما چینش قطعات روایت به‌گونه‌ای است که برآمد اثر، شرحی اجتماعی- سیاسی و نیز ملی از جامعه و روزگار شاعر و روزگاران مشابه پس از آن را ترسیم می‌کند. به عبارت دیگر،«زبان، نشانه‌ها و داده‌ها متن را به شکل خطوط پی‌درپی به نمایش درمی‌آورد و نه‌تنها فقط حروف، کلمات، جمله‌ها و سایر موارد متن را به صورت زنجیره‌ای متصل کنار هم می‌چیند، بلکه ادراک اطلاعات متن را نیز ذره‌ذره به خورد خواننده می‌دهد، حتی وقتی اطلاعات به صورت همزمان ارائه می-شوند» (پری[1]، ۱۹۷۹: ۵۳).

دربارهٔ آرش کمانگیر نقدهای متعددی انجام شده که بیشتر بر جنبه‌های سیاسی، بلاغی و یا اساطیری آن متمرکز هستند. «آرش کمانگیر، آرش ستوربان» از جعفر پایور (۱۳۶۹)؛ «آسیب شناسی یک منظومه (نگاهی به آرش کمانگیر سیاوش کسرایی)» از محمدعلی شاکری‌یکتا (۱۳۸۶)؛ «تحلیل اسطوره‌ها در اشعار سیاوش کسرایی» از

1 . peery

حسن‌پور آلاشتی و حسین اسماعیلی مراد (۱۳۸۸) «غیبت آرش کمانگیر در *شاهنامه*» از سوسن جبری و خلیل کهریزی (۱۳۹۱) و «تحلیل نشانه- معناشناختی شعر آرش کمانگیر و عقاب» از فریده داوودی مقدم (۱۳۹۲) *جستارهای زبانی*، از این گروه هستند. مواردی نیز مانند «سبک‌شناسی روایت در شعر اخوان ثالث» از فرزاد کریمی و دیگران (۱۳۹۱) وجود دارد که به روایت‌شناسی برخی اشعار روایی پرداخته‌اند. اما طی جستجوهای خود با موردی که منظومهٔ آرش کمانگیر را از منظر روایت‌شناسی نگریسته باشد، مواجه نشدیم.

۲- ویژگی‌های روایت منظومهٔ آرش کمان‌گیر در سه سطح روایت

این داستان در سه سطح روایی روایت می‌شود: سطح روداستانی یا فراداستانی است که راوی آن سیاوش کسرایی است، سطح میان‌داستانی است که عمو نوروز در این سطح نوید پیروزی را به نسل آینده می‌دهد و درنهایت سطح زیرداستانی که آرش راوی این سطح است. حرکت از بین این سه سطح و رفت و برگشت‌ها (شباهت‌ها و تفاوت‌های مضمونی این سطوح) است که به این منظومه شکل داده‌است.

۲-۱- سطح روداستانی (راوی فراداستانی)

راوی فراداستانی این منظومه، سیاوش کسرایی است. او بدون تغییر در اسطورهٔ آرش، آن را به شکلی نمادین وارد فضای جامعهٔ روزگار خود کرده‌است و از روایتگری عمونوروز که در ذهن مخاطب ایرانی، روایتگر پایان گرفتن صولت زمستان و سختی‌های آن است، بهرهٔ روایی مناسب می‌برد و بین امیدی که در پس جانفشانی آرش برای میهن وجود دارد با آنچه عمونوروز نوید آن را به نسل‌های آینده می‌دهد، ارتباط همگونی ایجاد می-کند.

اغلب روایت‌شناسان در وجود ویژگی‌های تکرارشونده در روایت‌های گوناگون اتفاق نظر دارند. مصنوعی بودن، تکراری بودن، داشتن سیر مشخص، داشتن راوی یا قصه‌گو (هرچند به صورت ضمنی و ناپیدا) و در برداشتن نوعی جابه‌جایی زمانی در بازنمایی

حوادث و درنتیجه رسیدن به ترکیب‌های تازه، از زمرهٔ این ویژگی‌ها هستند (پری، ۱۹۷۹: ۱۲).

منظومهٔ آرش کسرایی دارای طرح و برنامه‌ای ازپیش تعیین‌شده است، به‌طوری که حتی مکالمهٔ شخصیت‌ها هم در راستای اهداف روایت‌پرداز انجام می‌شود. بارش برف، خاموشی کوه‌ها، روبه‌رو شدن با کلبه‌ای روشن، قصه‌گویی عمونوروز، مخاطب قرار گرفتن کودکان، توصیف شرایط روزگار وی، بیان آخرین گفتار و نیایش‌ها و رجزخوانی‌های او، سرانجام پرتاب تیر و عاقبتِ آرش، شرح دوبارهٔ اوضاع حاکم و کنشگری شاعر؛ همه و همه ادعای مصنوعی بودن روایت حاضر را تأیید می‌کنند.

علاوه بر آن کسرایی با استفاده از مضامین و نمادهای طبیعی یا انسانی در ذهن مخاطب، که سررشته‌های اندیشگانی مشترکی را به ذهن متبادر می‌کنند، ویژگی تکراری بودن یا آشنا بودن حال، فضا و شخصیت‌های تیپیک را نیز در خود دارد. به عنوان مثال شرح و بسط سرمای زمستان و کوران و برف و گم شدن گروهی از افراد، نه‌تنها به عنوان یک نمونهٔ طبیعی، حسی و تصویری مخاطب را به‌سرعت با متن درگیر می‌کند، بلکه در فضاسازی نیز بسیار مؤثر است. حضور عمونوروز به‌عنوان شاخصی آشنا که مضمون بهار و حیات و طراوت را به همراه دایره‌ای وسیع از مفاهیم مرتبط به همراه دارد، و نیز قرارگرفتن اسطورهٔ آرش در کانون روایت، گمان نمادین بودن منظومه را به‌شدت تقویت می‌کند.

خط سیر داستان از حالتی نامتعادل و به عبارت دیگر از شرایط بحران یعنی گم شدن راوی در برف آغاز می‌گردد. در سخنان عمونوروز، حقیقت شاداب و فروزان حیات و هستی و نقش انسان در حفظ تعادل آغازین آن، یادآوری می‌شود و سپس، روایت با پیوندخوردن به قسمت قهرمانانهٔ خود، یعنی جانفشانی آرش، درصدد گره‌گشایی و بازگشت به شرایط اولیهٔ پیش از بحران برمی‌آید. آنچه مسلم است شاعر دقیقاً می‌داند که روایتش باید در اوج حضور قهرمان و جاودانه شدن وی در ذهن آیندگان و کنشی تأثیرگذار از جانب راوی اول، به پایان برسد تا ترکیبی از شگفتی، تحسین و الگوپذیری را در ذهن خواننده ایجاد نماید.

جایگاه راوی، به فراخور شرایط و به‌گونه‌ای که میان گوینده و شنونده ارتباط مستمر و نزدیکی ایجاد و حفظ شود، تغییر یافته و جابه‌جا می‌شود. علی‌الخصوص که شاعر بنا دارد میان یک نماد ملی که به گذشتهٔ تاریخی یا اسطوره‌ای یک ملت بازمی‌گردد و آنچه در جامعهٔ امروز در جریان است، ارتباطی مستقیم، عمیق و پویا ایجاد کند؛ از این رو تمام توان خود را برای ایجاد حس همگونی و همانندی میان قهرمان اصلی و مخاطبان به کار می‌گیرد و به پرداخت اسطوره‌ای و نمادین شخصیت آرش برای الگوسازی مخاطبان یاری می‌رساند و برای همین منظور است که آرش دست به رفتاری خارق‌العاده می‌زند. از نظر باختین «اگر قهرمان اصلی داستان واقعاً به شخصیت معیّنی تبدیل شود، یعنی اگر با جایگاه و سرنوشتی که برایش معین شده انطباق کامل یابد، مانند قهرمانان گونه‌ای، همهٔ استعدادهای انسانی او در قالب شخصیت اصلی تحقق می‌یابد» (۱۳۹۱: ۷۴).

۲-۲- پیرنگ منظومه آرش از منظر راوی فراداستانی

در منظومهٔ آرش، یک خط روایی اصلی و یک نمونه فرعی، پی گرفته می‌شود. اولی مربوط به روایت اسطوره‌ای و قهرمانانه آرش، و دیگری ماجرای راوی گمشده و سرمازده‌ای است که در پی زنده‌ماندن به این روشنایی پناه‌آورده و علی‌رغم در خواب بودن کودکان (نسل آینده) و عمونوروز، شعله‌های حیات را با هیمه‌های موجود روشن نگاه می‌دارد. در روایت اول با پیرنگی بسته مواجه هستیم که گره‌گشایی قطعی و حتمی دارد و نظم ساختگی حوادث بر پیشرفت طبیعی آن غلبه می‌یابد. اما در روایت دوم، طرح داستان دارای پایان نسبتاً بازی است که چگونگی پیشرفت آن، علی‌رغم نشانه‌گذاری‌ها و هدایت‌های راوی، به دانش زمینه‌ای و انتخاب مخاطب و خواننده بستگی دارد.

اگرچه روساخت روایت آرش، شرح گم شدن و پناه بردن گروهی در سرمای زمستان و گوش‌سپردن به داستانی خیالی و اساطیری از زبان صاحب کلبه‌ای امن و گرم است؛ اما با دقت در اجزا و رویدادهای کوچک‌تر متن که استراوس آنها را خرده‌اسطوره می‌نامد، درمی‌یابیم با روایتی سرشار از تقابل‌های دوگانه و معانی استعاری روبه‌رو هستیم که بخش پویای روایت را تشکیل می‌دهند. لوی استراوس هنگام تحلیل قصهٔ اسطوره‌ای، ذکر می‌کند که بر هر قصه، منطق مفاهیم دوگانه حاکم بوده و هر قصه دارای دو ساختار

است: ژرف‌ساخت که معنای استعاری و طرح معنایی قصه بوده و از تقابل‌های معنایی همانندی متشکل است و دیگری، روساخت که معنای ظاهری قصه است (اخوت،۱۳۷۱: ۵۵-۵۷).

افراشته بودن بال‌های ترس و مرگ، بی‌سامان بودن سرحدات، پرجوش بودن خیمه‌گاه دشمن و گذشتن دشمنان از برج‌ها و باروهای ملک، تحقیر، بارش برف روی برف و ... به تمامی حاوی استعاره‌هایی از بدی و پلشتی و تیره‌روزی و اسارت و حقارت هستند که قسمت زیادی از متن را به خود اختصاص داده‌اند. در مقابل نمونه‌های دیگری نیز وجود دارند که نمودار مورد نظر ما را تکمیل می‌کنند.

دود کلبه‌ای امن، سوسوی چراغ، وجود رد پا روی جادهٔ لغزان، روشنی کلبهٔ روی تپه، گشودن در و مهربانی‌ها، زیبایی زندگی، آزاده‌مرد بودن آرش، پیاپی خواندن نام آرش در تمام پهنهٔ البرز، نقش امیددادن و راهنمایی وی برای آیندگان و... همگی در مقابل گروه اول قرار گرفته و زیرساخت اندیشهٔ شاعر را به‌روشنی بیان می‌کنند.

رو در رویی امید و ناامیدی، حقارت و غرور، سکوت و انفعال در برابر جوشش و حرکت، سرما و گمگشتگی در مقابل جریان گرم طبیعت و الگو وارگی پیشینیان، ذات و شالودهٔ اثر را آشکار می‌کند. درحقیقت طرح داستان متشکل از همین دوگانگی بوده و در دو قلهٔ این تقابل، برف و آتش به عنوان دو نماد از تیره‌روزی و سعادتمندی قرار دارند. مؤلف در تلاش است با تشویق برای حرکت به سمت روشنی و گرما، از کنش قهرمانانهٔ آرش بهره برده و آن را در روزگار خود تسری دهد. البته استفاده از واژگانی چون کار، پیکار، خلق، نسب نجستن و فرزند کار و رنج بودن، نیایش‌کردن با طبیعت به‌جای اهورا و خداوندگار، حضور عمونوروز، پرداختن به عنصری ملی چون آرش و تشبیه زندگی به آتشگهی که دیرنده پابرجاست؛ نیز از این جهت جالب توجه است که شعر و شخصیت کسرایی، متأثر از گرایش‌های مارکسیستی، کورسوی امید خود را برای نجات از این شب سرمازده و مرگبار در پشتوانهٔ میهنی و ملی گذشتگان خود می‌دیده‌است.

۳- روایت راوی درون‌داستانی عمونوروز و راوی زیرداستانی آرش

۳-۱- اجزا و حرکت طرحِ روایت

پاول[1] طرح را نظامی می‌داند که از اجزای زیر تشکیل شده است:(۱) حرکت، مشکل، راه حل، فعل کمکی و افراد یاری‌دهنده، آزمون مشکل و دو پیشوند موافق و مخالف. به عبارت دیگرقهرمان قصه با مشکلی روبه‌رو می شود و برای رفع این مشکل به دنبال یافتن راه حل است و در صورتی‌که راه‌حل مناسبی پیدا کند، دست به عمل می‌زند و مشکل را حل می‌کند یا شکست می‌خورد. با این‌همه، ما تنها کنشی را حرکت می‌نامیم که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم نقشی در توسعهٔ طرح قصه به عهده داشته باشد (پاول، ۱۹۸۵: ۱۷).

در داستان آرش، حرکت، جنگی است که بین ایرانیان و تورانیان صورت گرفته و مشکل، شکست ایرانیان است و ناامیدی و فضای وحشتبار حاکم بر مردم. راه‌حل که از طرف دشمنان ارائه شده و با هدف تحقیر بیش از پیش مردم ایران و دلبستگان به آیین بهی طراحی می‌شود، تعیین مرزها و سرحدات با پرتاب تیر است. این راه‌حل همان آزمون مشکلی است که بر عهدهٔ پیک سپاه ایران یعنی آرش گذارده می‌شود و وی با یاری غیرت و سربلندی ذاتی خود، ایثار و بذل جان، بهرمندی از حمایت‌های روانی مردم و ایمان راستینش به آزادگی، تن به آن می‌دهد. موافقان و مخالفان قهرمان داستان در این جریان، مردم ایران و دشمنان نمادین ایرانیان یعنی سپاه توران هستند.

اما در ماجرایی که متعلق به راوی است، حرکت، سفر ایشان و دل به راه دادنشان است. مشکل غلبهٔ کولاک و راه‌حل، پناه‌بردن به کلبهٔ روشن و گرم روی تپه است که به مدد ردپای ره‌جویان و روشنایی کلبه، میسر می‌شود. مهربانی ساکنان کلبه در مقابل خشم حاکم بر طبیعت داستان قرار گرفته و دو گروه موافق و مخالف را شکل می‌دهد. و اما آزمون مشکلی که در پیش است، همانا روشن نگاه‌داشتن آتشگاه دیرپای زندگی است که آزمون‌ها و مخالفان و موافقان دیگری را در پیش روی راوی و هم‌سلکان او در این مسیر، قرار خواهد داد. درواقع داستان متعلق به راوی به نوعی اثری محسوب می‌شود که ادامه دادن و به پایان بردن آن بر عهدهٔ خوانندگان و متکی بر اندیشه‌های ایشان است.

---

1 .Pavel

در طرح داستان و روایت کسرایی از آرش، نوعی اصل پی‌گیری وجود دارد؛ شخصیت اصلی یا کنش‌های او (آرش، عمونوروز، راوی و عناصر طبیعی در جایگاه یاریگر یا مخالف و حتی زندگی به منزلهٔ هدفی والا که باید برای حفظ زیبایی‌های آن از جان گذشت)، هم با استفاده از شیوه‌های فردیت‌بخش نام‌گذاری می‌شوند و هم به‌منزلهٔ عنصر درونی بند باقی مانده و جایگاه خود را به منزلهٔ فاعل، مبتدا، گزاره یا مفعول آن بند حفظ می‌کنند. شخصیت‌های اصلی چون آرش و عمونوروز و وقایع اصلی مانند بارش برف، هذیان داشتن شهر سیلی‌خورده، مهر نورزیدن دل‌ها و کینهٔ مقدس نیندوختن سینه‌ها و دیگر نمادهای تیره‌روزی، و نیز گشودن در و مهربانی‌کردن ساکنان کلبه، آمدن، دویدن، رفتن، عشق ورزیدن و دیگر نمودهای زندگی شادمانه و همراه با آزادگی، به صورت فعل اصلی می‌آیند. عمونوروز و آرش در این اثر، به مدد هنر نویسنده و با بهرمندی از پشتوانهٔ فرهنگی و تاریخی مشخصی که در اذهان عموم ایرانیان دارند، توانسته‌اند در اولین حضور خود در متن، نام خود را ثبت کنند و به‌منزلهٔ شخصیت اصلی به خواننده معرفی شوند.

پیرنگ هر دو داستان، از وسط و با حالتی نامتعادل آغاز شده و حرکتی مقوله‌ای دارد؛ یعنی به صورتی عمودی و برای بررسی شخصیت در بی‌زمان طراحی شده‌است. به نظر می‌رسد منظومهٔ آرش، از میان سه طرح داستانیِ الحاقی، متناوب و انضمامی[۲] که جرالد پرینس به آن اشاره می‌کند، بیشتر به گونهٔ الحاقی وفادار است. کسرایی درواقع دو اپیزود سادهٔ داستانی را با عناصر و حروف ربطی به هم متصل نموده و اپیزود مرکبی را تشکیل می‌دهد. به‌علاوه روایت طی حالتی مارپیچ و دایره‌وار در پایان داستان به نقطهٔ آغازین خود بازگشته و بارش برف را یادآور می‌شود. بعد از آن به میانه‌های روایت عمونوروز نقبی می‌زند و این‌بار راوی گم‌شده، به تقلید از عمونوروز، شعله را که نمادی از آتشگاه زندگی است، روشن و فروزنده نگاه می‌دارد.

۳-۲- طرح از منظر کنش، شخصیت و تفکر

نورمن[1] از سه منظرِ کنش، شخصیت و تفکر به طرح داستانی نگاه کرده و هر یک را به دسته‌های گوناگونی تقسیم نموده‌است (۱۹۶۷: ۱۶۵-۱۴۷):

1. Freedman

الف) طرح از نظر کنش داستانی به گونه‌های کنشی، ترحم‌انگیز، قهرمانی، منتقم و احساسی تقسیم می‌شود. در اسطورهٔ آرش، طرح بیشتر قهرمانانه و شورانگیز است؛ به‌گونه‌ای که آرش طی یک حرکت قهرمانانه تصمیم می‌گیرد در مقابل تورانیان به نابسامانی‌های زندگی جامعه‌اش پایان داده و شرایط را به نفع ایشان تغییر دهد. اما در مورد روایت مرد گم‌شده در کولاک، بیشتر با طرحی ترحم‌انگیز روبه‌رو هستیم که گویا شخصیت اصلی داستان در به وجود آمدن آن حوادث نقشی نداشته‌است.

ب) طرح از نظر شخصیت که در آن شخصیت مهم‌تر از کنش تلقی می‌شود و تغییر و تحول از ناپختگی به سمت بلوغ و پختگی حرکت می‌کند به چهار دستهٔ بالغ، اصلاح-طلب، آزمونی و منحط تقسیم می‌شود. آرش شخصیت آزمونی و بالغی است که با انتخاب خود از دشوارترین آزمون زندگی‌اش سربلند بیرون آمده و رو به سوی کمال دارد. در مورد راوی شاید نتوانیم یکی از چهار گونهٔ مذکور را برگزینیم. وی شخصیت اصلاح‌طلبی است که درصدد الگو پذیری از قهرمان بالغ بوده و به جبر زمانه محکوم به شکست است. اطرافیان وی و جو کلی جامعه رو به انحطاط داشته و در سرمای برف و بوران گرفتار آمده‌اند. هرچند می‌توان گفت راوی منظومه نه ایمانی چون آرش دارد و نه از جان خویش همچون قهرمان محبوبش دست شسته است؛ بلکه بیشتر به از راه‌مانده‌ای می‌ماند که به شنیدن قصه‌های پشینیانی که به جان خدمتگزار باغ آتش بوده‌اند، دلخوش است و از هیمهٔ همانان بهره برده و هیزمی در میان شعله‌ها می‌اندازد.

ج) طرح از نظر تفکر به عنوان مجموعه‌ای از وضعیت فکری، احساسات، باورها و وجههٔ نظر شخصیت، شامل تفکر فرهیخته، آشکارکننده و نامتوهم می‌شود. در منظومهٔ آرش، تفکر شخصیت‌های اصلی داستان، یعنی راوی، عمونوروز و آرش در گروه تفکر فرهیخته قرار گرفته و رو به سوی کمال دارد. اما اینکه فرهیختگی فکری راوی تا چه حد بتواند در جامعهٔ خفته و سرمازدهٔ اطرافش اثر کرده و کنش‌های پویا و مؤثری را رقم بزند، به مخاطب و تصمیم وی بستگی خواهد داشت.

۴- شخصیت‌پردازی راویان منظومهٔ آرش کمانگیر

دیدگاه فرمالیست‌ها و برخی ساختارگرایان به‌گونه‌ای بسیار چشمگیر مشابه دیدگاه ارسطو دربارهٔ شخصیت است. به باور اینان نظریه روایت باید فارغ از طبایع روان‌شناختی شخصیت عمل کند. فقط کارکردهاست که می‌تواند ابعاد شخصیت را نشان دهد. آنها به‌جای اینکه بخواهند براساس برخی معیارهای روان‌شناختی یا اخلاقی و درواقع آن‌گونه که اشخاص نشان می‌دهند به کنه ماهیت آنها پی‌ببرند، فقط در پی تحلیل این نکته‌اند که در داستان چه عملی از ایشان سرمی‌زند (حری، ۱۳۹۲: ۱۴۷-۱۴۶).

در منظومهٔ آرش به‌وضوح شاهد ارزشمندی کنش و نتیجهٔ عملی اندیشه‌های افراد هستیم. حتی فضاسازی آغازین داستان هم به شکلی است که کرختی و سکون سرمازده را به‌عنوان یک شخصیت یا موقعیت منفی به خواننده منتقل می‌کند. شادی بازکردن در و مهربانی نمودن اهل خانه با آغاز داستان عمونوروز که پیرامون زیبایی‌های زندگی است، هم‌سو شده و در توصیف این زیبایی‌ها نقطهٔ ثقل سخن، بر دوش فعل‌های پویا و حرکتی قرار می‌گیرد. تأکید مؤلف به جایی می‌رسد که دوام این زیبایی‌ها را در روشن نگاه داشتن و افروختن شعله‌های رقصان آن دیده و خاموشی را گناهی نابخشودنی تلقی می‌کند. در مورد راوی گمشده در سرما نیز، توجه به نشانه‌ها و جستجوی حیات در آن محیط سرمازده عامل ادامه حیات ایشان و نجاتشان دانسته شده‌است. در روایت آرش، آنچه ملک و وطن را از تحقیر و نابودی رها نمود، کنشگری قهرمانانهٔ وی و جان بر سر ایمان و اعتقاد نهادن او بود. پیام درونی و عمیق متن نیز انجام حرکتی هرچند کوچک، در هر محیط سرمازده و بی‌نامی بود که بتواند علی‌رغم در خواب بودن اطرافیان، شعله‌های حیات را روشن و گرم نگاه دارد.

براساس مدل گریماس، فرستنده و هدف در هر دو داستان آرش و گمشده، مانند داستان‌های امروزی بیش از آنکه عینی باشند، در دستهٔ امور انتزاعی قرار می‌گیرند. هرچند مؤلف در مورد این دو مقوله در روایت گمشده سخنی نرانده و بیشتر بر دو جریان مددکار و مخالف تأکید کرده‌است، اما ساخت داستان و فضا و پیشینهٔ شخصیت شاعر به‌گونه‌ای است که ناگفته‌ها در خلال شرح رشادت آرش به گونه‌ای تمثیل‌وار بیان می‌شوند. فاعل در روایت اول، آرش؛ فرستنده، حس آزادگی و تمایل به جنگ با اهریمن

پرخاش‌جو؛ مفعول یا هدف، پرتاب تیر و تعیین مرز و موفقیت در پیکار میان نیکی و بدی؛ گیرنده، مردم ایران‌زمین؛ مددکار، دل خلق و امیدهای مردم خاموش؛ و مخالف، تورانیان هستند.

شخصیت آرش به عنوان موجود پویایی به مخاطب شناسانده می‌شود که در درجهٔ اول برای سخن‌گفتنی که منجر به کنش شود، خلق و ایجاد شده‌است. وی گرچه از طرح کلی داستان پیروی می‌کند، اما خود ابتکار عمل را به دست می‌گیرد و با آنچه می‌گوید، تعریف و شناخته می‌شود. هرچند به نظر می‌آید او بیشتر با جهان‌بینی و زبان شاعر سخن می‌گوید تا آنچه که در زمانه‌اش معمول بوده و از طریق روایات دیگر به ما رسیده‌است.

از این منظر، شخصیت‌پردازی این منظومه با دیدگاه‌های اسطوره‌ای آن، کاملاً در پیوند است و به پیشبرد و فهم روایت یاری می‌رساند. شخصیت‌ها در داستان آرش و گمشدگان، به شکل بارزی با چهره‌های تمثیلی و تیپ‌ها قیاس‌شدنی هستند. گمشده، آرش، عمونوروز، بچه‌ها و حتی مردم زمانهٔ آرش، حول یک مفهوم یا ویژگی منفرد شکل گرفته و در یک جمله قابل تعریف‌اند. البته این تقسیم‌بندی ظرایفی را که در ارائهٔ یک شخصیت به خواننده لحاظ می‌شود، در بر نمی‌گیرد. به طور مثال شخصیت آرش درنهایت و اوج ماجرای خود و پس از طی مراحلی که بیشتر به یک سیر درونی و اندیشگانی شبیه است، اصول عقاید و رئوس اعتقادات خود را به شکل رجز در برابر همگان اعلام نموده و پس از عملی کردن آن افکار به عنوان نمونهٔ راستین ظلم‌ستیزی در ذهن نسل‌های آینده ثبت می‌شود.

مرد گمشده یا راوی که در حال حاضر بارزترین ویژگی‌اش آزاردیدن از فضای سرمازدهٔ اطراف است، یا کودکانی که به عنوان نسل آینده، مخاطبان امروز عمونوروز را تشکیل می‌دهند؛ کسانی هستند که فرصت الگوپذیری، انتخاب و کنشگری را داشته‌اند.آنها شخصیت‌های ساده‌ای در نظر گرفته می‌شوند که می‌توانند در خلال کنش‌ها پیشرفت کرده و صاحب بیش از یک ویژگی گردند. به نظر می‌رسد به‌جای اینکه محور تکامل شخصیت‌ها در منظومهٔ آرش به تمامی در متن دنبال شود و به جزئیات تغییرها اشاره گردد، در روایت پنهان است و از چهره‌ای به چهرهٔ دیگر تغییر می‌یابد. کودکان در

نقطهٔ صفر و پیش از حرکت قرار دارند. بعد راوی گمشده در جایگاه کسانی که در مسیر خود به مشکل برمی‌خورند، معرفی شده‌است. سپس آرش به عنوان الگو و علامتی برای آیندگان شناسانده می‌شود. در این میان عمونوروز حافظهٔ تاریخی ملت ایران است که در شرایط مختلف، میزبان مهربان و روایتگر شب‌بیدار ماجرا است.

در این اثر عمونوروز راوی هدایتگری است که در آخر به خواب می‌رود و به‌خودی‌خود کنش مؤثر دیگری ندارد، ولی به واسطهٔ مشخصهٔ معنایی ویژه‌ای که در نامش نهفته است، به شکلی نمادین، تمثیل برجسته‌ای از امیدواری و شادابی است. نه-تنها، او بلکه همهٔ شخصیت‌ها از زبان نویسنده و با گویش او سخن می‌گویند؛ به طوری که تنها راوی است که با اطلاع‌رسانی از تغییر گوینده، مخاطب را راهنمایی می‌کند. هموست که با به‌کاربردن واژه‌های نشانداری چون «طنین گام‌های استوار و مردانهٔ آرش» و یا «تدبیر ناپاک انجمن‌های دشمن» بار عاطفی و مشخصه‌های معنایی موجود در کنش و اندیشهٔ شخصیت‌های گوناگون را برجسته می‌نماید. آرش نیز به منزلهٔ پهلوانی پیروز و جان‌برکف که در دنیای بیرون از متن و در ذهن مخاطب زنده و جاری است، در جایگاهی مشابه عمونوروز قرار دارد. با این تفاوت که آرش، عملگر و به انجام رسانندهٔ آمال و آرمان‌های جامعهٔ فسرده و در سکون فرورفتهٔ خویش است.

مؤلف در توصیف شخصیت‌ها به‌عمد ویژگی‌ها و امتیازات ظاهری را نادیده گرفته و حتی اثرگذاری آنها را در نیل به مقصود، نفی می‌کند و عمدهٔ توجه مخاطب را به داشتن آرمان روشن و انگیزهٔ قوی در خدمت روایت اصلی جلب می‌نماید. تا آنجا که آرش در اوج حضور خود می‌گوید: «چاره امروز زور پهلوانی نیست/ رهایی با تن پولاد و نیروی جوانی نیست/ پری از جان بباید تا فرو ننشیند از پرواز» (کسرایی، ۱۳۸۶: ۶۶) و در جای دیگری می‌گوید: «منم آرش سپاهی‌مرد آزاده/ مجوییدم نسب / فرزند رنج و کار». درواقع مخاطب در نحوهٔ تجسم اشخاص آزاده بوده و می‌تواند با پویایی خیال، ویژگی‌های یادشده برای هر یک از شخصیت‌ها را در هر دوره‌ای با عملکرد افراد آن زمانه سنجیده و شبیه‌سازی نماید. به‌علاوه هرچند جزئیات سر و شکل و اندام افراد اهمیت ماهوی ندارد، اما بی عیب و نقص بودن جان و جسم مورد توجه است: «زمین می‌داند این را/ آسمان‌ها

نیز/ که تن بی‌عیب و جان پاک است/ نه نیرنگی به کار من/ نـه افسـونی/ نـه ترسـی در سرم/ نه در دلم باک است». (همان)

توصیف فضا و مکان داستان نیز تا حدود زیادی توانسته است به ساختن شخصیت و فرایند روایتگری کمک کند و مثل یک شخصیت جاندار در واداشتن اشخاص داستان به رفتارهای گوناگون مؤثر باشد. توجه به منطقه و زمینه‌ای که داستان در آن اتفاق می‌افتد در رمزگشایی مجاز منحصربه‌فرد آن مؤثر است.

گاه تغییر زمینهٔ داستانی مساوی با یافتن راه‌حلی برای مشکلات است. شاید خانه، به عنوان معمول‌ترین و مهم‌ترین عنصر در زمینـهٔ داسـتانی، مرکـزی بـرای کـل روایـت و جولانگاهی اساسی برای تعیین حالت و شکل‌دادن به داستان، شخصیت‌هـا و وقـایع بـه شمار رود (نک. تولان، ۱۳۸۶: ۲۰۸-۲۰۵و ۱۶۹-۱۶۴).

در سرودهٔ کسرایی، تأثیر مکان و پرداختن به فضا کاملاً مشـهود اسـت. و چنـان‌کـه پیش از این نیز اشاره کردیم، یکی از بارزترین نشانه‌هایی که منجر به رمزگشـاییِ نمـاد سرما و گم‌شدن کاروانیان و باقی داستان می‌شود، مشابهت‌هایی است که میان شـرایط راوی با دوران خموده و منفعل آرش وجود دارد. به‌علاوه تغییر زمینـهٔ داسـتانی و ورود راوی به کلبهٔ گرم و روشن عمونوروز نیز دستمایه‌ای برای پدیدارشدن افـق‌هـای نـو در برابر نگاه سرمازدهٔ وی و نیز مسیری برای روشن نمودن راه نسل‌های آینده است.

۵- کانون راویان روایتِ منظومه آرش کمانگیر

در فرایند گفتن یک روایت، که جزئیاتِ تقریباً گریزناپذیر و فراوانِ زمانی و مکانی دارد، باید چشم‌اندازی را برگزید. این چشم‌انداز همان زاویـهٔ دیـدی اسـت کـه از آن، وقـایع زمانی-مکانی مشخص روایت می‌شود. نتیجهٔ منطقی و اجتناب‌ناپذیر مفهوم کانون‌ساز یا فاعل کانون‌سازی این است که حتماً باید شخصی یا چیزی به عنوان مفعول این فرایند وجود داشته باشد که همان کانون‌شونده است (همان: ۱۱۰-۱۰۷).

در طول مـدتی کـه منظومـهٔ آرش روایـت مـی‌شـود، شـاهد اتخـاذ چشـم‌انـداز یـا جهت‌گیری‌های مختلفی هستیم که بین افراد گوناگون حاضر در صحنه، دست به دست می‌شود. درحقیقت کانون‌سازی این اثر به‌منزلهٔ زاویهٔ دیدی است که وقایع به طور صریح

و از رهگذر نگاه راوی، دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می‌شوند. در تمام لحظات خواننده، داستان را با ایدئولوژی راوی آن می‌شنود؛ راوی و کانونی‌سازی که گاه مرد سرمازده است به‌عنوان کانونی‌گر درونی و گاه عمونوروزاست به‌عنوان کانونی‌گر بیرونی. عمونوروزی که به‌عنوان یک کانونی‌گر فرازمانی و جمعی در لحظه‌لحظهٔ تاریخ حضور داشته و هرآنچه از غم و شادی و احساسات انسانی و ظلم و مبارزه دیده‌است، برای شنوندگانش روایت می‌کند.

کانونی‌شوندگان بیرونی، که از منظر کانونی‌ساز توصیف می‌شوند، گاه تورانیان هستند و گاه قسمت‌های مختلف جبههٔ ایرانیان. گاه قهرمان در مرکز دید قرار می‌گیرد و گاه فضای سرمازدهٔ بیرون. گاه زنان جامعه برجسته می‌شوند و گاه مردان و دختران. ولی نکتهٔ جالب‌توجه این است که شاعر بیشترین تمرکز خود را در بررسی فضا که نمادی از جامعه است و نیز واکاوی رفتارهای افراد در جبهه‌های درونی صرف کرده‌است. درحقیقت بر نقش اتحاد و عملگری جامعه در مقابل بیگانگان و ظالمان تأکید کرده و قصد داشته بیداری دشمن و برقرارکردن انجمن‌های گوناگون برای از بین بردن آیین بهی و نابودی فر و شکوه ایرانیان را گوشزد کند. شاعر و عمونوروز هردو، صرفاً آنچه را می‌بینند گزارش می‌کنند، به درون شخصیت‌ها راه ندارند و از علائم و نشانه‌های ظاهری به احساسات افراد پی برده و آنها را توصیف می‌نمایند. حتی عمونوروز در قسمتی که می‌خواهد واکنش مردم را از شنیدن فرمان تورانیان نشان دهد، به‌جای اینکه بدون واسطه به شرح درون و نجواهای قلبی ایشان بپردازد؛ آن را به صورت گفت و شنود زیرگوشی میان افراد نقل می‌کند که: «وین خبر را هر دهانی زیرگوشی بازگو می‌کرد/ مرز را پرواز تیری می‌دهد سامان/گر به نزدیکی فرودآید/ خانه‌هامان تنگ/ آرزومان کور» (کسرایی، ۱۳۸۶: ۶۴).

۶- زمان روایی منظومهٔ آرش

می‌دانیم هنر ادبیات داستانی در این است که ضمن تعقیب هدف اصلی، هر گاه مناسبتی ایجاب می‌کند، گلچینی از حوادث سطح داستان را به‌اندازه و با شیوه‌ای مناسب، در سطح متن ذکر کند (حری، ۱۳۹۲: ۲۶۸). از آنجا که زمان متن به‌ناگزیر خطی است، به محض اینکه روایت بیش از یک خط زمانی داستانی را در بر می‌گیرد، نوعی خلل آشکار و آنی در همبستگی بین زمان واقعی و زمان متن پدید خواهد آمد. به تعبیری این خلل

وقتی به وجود می‌آید که بیش از یک مجموعه شرایط پیش‌برندهٔ داستان بر مجموعه شخصیت‌های مختلف تأثیر می‌نهد (تولان، ۱۳۸۶: ۷۸).

کسرایی در اثر منظوم خود از بازی‌ها یا نابهنگامی‌های زمانی استفاده کرده‌است. این نوع روایت باعث می‌شود خواننده همواره بداند در کجا قرار گرفته و دقیقاً چه اتفاقی در حال رخ‌دادن است. بنابراین خواننده دائماً فاصلهٔ خود را از زمان حال سنجیده و به ارزیابی موقعیت کنونی خویش و تطبیق با آنچه که در داستان جریان دارد، می‌پردازد. به نظر می‌رسد در این شیوه به نقش هدایتگری روایت مرجع اهمیت بیشتری داده شده و تأکید ویژه‌ای می‌گردد. نمونهٔ دیگری از نابهنگامی، همان‌طور که پیش از این در قسمت طرح اشاره کردیم، به آغاز داستانِ اول از میانه و گره خود مربوط می‌شود. درواقع درست در جایی که خواننده درصدد برطرف کردن مشکل سرما و گم‌شدن راوی برمی‌آید، با دیدن روشنایی کلبه‌ها و راه یافتن به خانهٔ عمونوروز، نوعی گره‌گشایی و پدیدارشدن افق‌های تازه اتفاق می‌افتد.

ژنت در حرکت از سطح داستان به متن، سه جنبهٔ اصلی مربوط به دخل و تصرف در زمان یا شیوهٔ بیان آن را از هم متمایز می‌کند: نظم و ترتیب، دیرش یا تداوم و بسامد (همان: ۷۹).

نظم و ترتیب به روابط توالی مفروض وقایع در داستان و ترتیب واقعی بازنمایی آنها در متن اشاره دارد. از این جهت باید گفت که کلاً پرداختن عمونوروز به داستان آرش نوعی نابهنگامی و تأخر از نوع گذشته نگر بیرونی محسوب می‌شود که در ذات خود با قصد ایجاد نوعی از تقدم و پرش به جلو یا همان الگووارگی اتفاق می‌افتد. این تأخر عامل ایجاد یک جابه‌جایی گستردهٔ زمانی بوده و در شکل‌گیری ساختار روایی داستان بسیار مؤثر است. علاوه بر این، آنچه عمونوروز از زیبایی‌های زندگی می‌گوید نیز، نسبت به آنچه در اکنون و زمان حال جریان دارد، در گروه گذشته‌نگر بیرونی قرار می‌گیرد. سپس یک جهش اتفاق می‌افتد و نابهنگامی در یک جملهٔ منفرد خود را نشان می‌دهد و بعد در بند «جنگل هستی تو» ادامه می‌یابد. عمونوروز وارد زمان حال می‌شود و در حین افکندن هیمه در کورهٔ افسرده، آهسته با خود از جنگل بودن انسان سخن می‌گوید. واضح است که این ورود به زمان حال چه میزان در تطبیق شرایط فعلی و این-همان دانستن

آن با روایت گذشته‌نگر عمونوروز مؤثر است. به‌علاوه هیمه افکندن وی در پیوند با نجواهایش و بعد بازگشت به داستان از مسیر همان واژه‌ها، خواننده را مجاب می‌کند که عمونوروز با بیان این داستان، همچنان مشغول روشن نگاه‌داشتن شعلهٔ فروزندهٔ زندگی است. این اتفاق در پایان داستان آرش نیز رخ می‌دهد. یعنی مؤلف با بهره‌مندی از یک نگاه گذشته‌نگر درونی، از فضای تاریخ خارج شده و به کلبه و بیرون آن توجه می‌کند: «کوه‌ها خاموش/ دره‌ها دلتنگ/ ... کودکان دیری است در خوابند/ در خواب است عمونوروز» و بعد از یادآوری آنچه در حال جریان دارد، به همان آرمان و هدف نهایی روایت اشاره می‌کند: «می‌گذارم کنده‌ای هیزم در آتشدان/ شعله بالا می‌رود پرسوز» (کسرایی، ۱۳۸۶: ۶۸).

دیرش یا تداوم که روابطی است بین مقدار زمانی که فرض می‌شود وقایع عملاً به خود اختصاص داده‌اند و مقدار متنی که برای ارائهٔ همان وقایع صرف می‌شود. درواقع تداوم به این پرسش پاسخ می‌دهد که چه اندازه از زمان سطح داستان در سطح متن نمود پیدا می‌کند. ژنت با توجه به اینکه داستان چه مدت به درازا می‌کشد و طول متن چقدر است، سرعت ثابت و بدون تغییری را برای دیرش متن در نظر می‌گیرد. براساس همین معیار، سرعت قرائت متن، افزایش یا کاهش می‌یابد. سرعت حداکثر، حذف و سرعت حداقل درنگ توصیفی نام دارد. میان این دو بی‌نهایت نیز، خلاصه و صحنهٔ نمایشی قرار می‌گیرد. در حذف، پاره‌ای از تداوم داستان هیچ مابه‌ازایی در متن ندارد. در درنگ توصیفی، تداوم متن طولانی‌تر از تداوم داستان است. در خلاصه، تداوم متن کوتاه‌تر از تداوم داستان است. در صحنهٔ نمایشی که مکالمه را ناب‌ترین شکل آن می‌دانند، تداوم داستان و متن تقریباً برابر است (حری، ۱۳۹۲: ۲۷۰).

کسرایی با استفاده از خلاصه‌گویی، با توصیفی گذرا اما مؤثر، ماجرای گم‌شدن خود و همراهانش را منتقل کرده و با همان شیوه راه یافتن به کلبه را بیان می‌کند. او جزئیات کم‌ارزشی را که در جریان انتقال مفاهیم اصلی وزنی ندارند، حذف کرده و صرفاً به کدگذاری‌های کلیدی در ذهن خواننده بسنده می‌کند. درحقیقت اگر قرار بود راوی کل داستان کسرایی باشد، ضرب‌آهنگ متن سرعتی بیش از این می‌یافت. اما با آغاز سخنان

عمونوروز، شرایط تغییر می‌کند و همچنان که از یک قصه‌گو انتظار می‌رود، با درنگ‌های توصیفی و صحنه‌های نمایشی دقیقی روبه‌رو می‌شویم.

عمونوروز با استفاده از شیوه‌هایی چون توصیف زندگی شادمانه و مصادیق آن، توضیح شرایط نکبت‌بار زمانهٔ آرش، شرح رویدادهایی که هم‌زمان با کنش آرش اتفاق افتاده‌اند و مربوط به واکنش اطرافیان پیش از پرتاب تیر بوده‌است و البته گفتگوها و نیایش‌های قهرمان با طبیعت و...، زمان گفتار را به دو یا سه برابر زمان اصلی افزایش داده و در عین حال مانند کسرایی با صرف‌نظر کردن از مسائل پیش‌پاافتاده و حذف آنها، دیرش را کوتاه می‌کند.

بسامد تعداد دفعاتی است که واقعه‌ای در داستان اتفاق می‌افتد، در مقایسه با تعداد دفعاتی که آن واقعه در متن روایت می‌شود. بسامد به سه نوع اصلی تقسیم می‌شود: مفرد، مکرر و بازگو. مفرد، نقل یک‌بار آنچه یک بار در داستان اتفاق افتاده‌است؛ مکرر، نقل چند بار آنچه یک بار در داستان اتفاق افتاده‌است؛ و بازگو، نقل یک بار آنچه چند بار در داستان اتفاق افتاده‌است (همان: ۲۷۲).

بارش برف از ابتدا تا آخر روایت ادامه دارد. مؤلف دو بار در آغاز منظومه و دو بار هم در پایان، از تداوم بارش سخن می‌گوید. این تأکید در میانهٔ سخنان عمو نوروز هم ادامه دارد و کسرایی از فرصتی که «پیرمرد، اندوهگین، دستی به دیگر دست می‌سایید» (کسرایی، ۱۳۸۶: ۶۵). استفاده کرده و باز هم با عبارت «برف روی برف می‌بارید» (همان)، تسلط سرما و کوران را به خواننده یادآوری می‌کند. نکتهٔ جالب این است که کلمه برف و تصاویر مربوط به آن در سخنان عمونوروز (که همان حافظهٔ تاریخی ملت ایران است) نیز وجود دارد. حتی در جایی می‌گوید «وندرون دره‌های برف‌آلودی که می‌دانید»؛ (کسرایی، ۱۳۸۶: ۶۷).

یعنی شرایط به‌گونه‌ای است که مخاطب کودک هم از تسلط سرمای سیاسی در دوره‌های گوناگون تاریخ ایران، باخبر است. نکتهٔ جالب‌توجه، سوگیری امیدوارانهٔ کل اثر و جریان داشتن این امید در اجزای کوچک‌تر روایت است. به عنوان مثال عبارت‌های «سر برآوردن گل از درون برف» یا «شب برفی/ پیش آتش‌ها نشستن/ دل به رؤیاهای دامنگیر و گرم شعله بستن» (کسرایی، ۱۳۸۶: ۶۰)، مؤید این مطلب هستند. به‌علاوه صحنهٔ مواجههٔ

شاعر با کلبهٔ روشن نیز نمادی از امید به آینده و روشنایی‌های پیش رو است: «آنک آنک کلبه‌ای روشن، روی تپه، روبه‌روی من...». (کسرایی، ۱۳۸۶: ۵۹).

در ابتدای حضور عمونوروز می‌بینیم که وی پس از آوردن جملهٔ «گفته بودم زندگی زیباست» (همان)، شروع به شرح آن می‌کند. او بیش از سی سطر یا مصراع را به بیان زیبایی‌های زندگی پرداخته و در این مسیر بیشتر از مصادر که خود نماد ادامه‌دار بودن این جریان هستند، بهره می‌برد. همین اتفاق در بیان تیره‌روزی دوران آرش نیز اتفاق می‌افتد؛ به‌گونه‌ای که حدود پنجاه سطر و شاید بیشتر، به این مضامین اختصاص دارد. درواقع از آنجا که بار اصلی داستان بر دوش دو عنصر طبیعی یعنی آتش و برف است و داستان با استفاده از همین دوسویگی گسترش یافته، و نیز لازمهٔ حیات هرکدام از این دو عنصر نیز تداوم آنهاست؛ شاعر به انحاءِ گوناگون کوشیده‌است که امتداد آنها را در تمام داستان حفظ کند تا خواننده همراهی با آن دو را کاملاً حس نماید. به عنوان مثال در نقطهٔ اوج داستان که آرش برای پرتاب تیر از البرز بالا می‌رود، در کلبه، «شعله‌های کوره در پرواز» است.

در سخنان عمونوروز از بسامد بازگو در موارد مرتبط با گذر سالیان و برای بیان تداوم یک وضعیت، استفاده شده و بیشترین تکیه نیز بر عوامل طبیعی مثل ماه و خورشید و شب و روز است: «آفتاب/ ... سال‌ها بر بام دنیا پاکشان سر زد» و «ماهتاب/ ... سر به هر ایوان و هر در زد» یا «آفتاب و ماه را در گشت/ سال‌ها بگذشت» و بالآخره «نام آرش را پیاپی در دل کهسار می‌خوانند» (کسرایی، ۱۳۸۶: ۶۷).

۷- سطوح روایی منظومه و میزان دریافت‌پذیری راویان

متن نمود عینی داستان است. آنچه در متن مهم است نوعی ارتباط روایی است که شامل فرایند انتقال پیام از مؤلف در مقام گوینده، به خواننده در مقام مخاطب می‌شود. سیمور چتمن الگوی ارتباط روایی خود را این‌گونه ارائه می‌دهد: مؤلف واقعی+ مؤلف مستتر+ (راوی) + (روایت شنو) + خوانندهٔ مستتر+ خوانندهٔ واقعی (ریمون کنان، ۱۲۰:۱۳۸۷).

پیام این روایت همان مبارزه با دشمن و جان نهادن در راه آزادگی و پای فشردن بر این آرمان است که از جانب راویان اثر و همان مؤلف حقیقی به خواننده منتقل می‌شود. مؤلف مستتر منظومهٔ آرش، مجموعه‌ای از هنجارهای تلویحی است که خواننده آن را از دل تمام مؤلفه‌های متن استنباط و سرهم‌بندی می‌کند؛ مجموعه‌ای از راوی گمشده، عمونوروز و حتی آرش. راوی یا گویندهٔ متن بر روی کاغذ، گاهی فرد گمشده است و گاهی عمونوروز و به نظر می‌رسد آنگاه که ما آرش را از منظر و نگاه عمونوروز می‌بینیم، خود آرش است که با رجزخوانی‌ها و نیایش‌کردن‌هایش روایتگری را بر عهده گرفته‌است. روایت‌شنو نیز در این داستان هم کودکان هستند، هم گمشده و هم نوع انسان. مخصوصاً در آنجا که می‌گوید «جنگلی هستی تو ای انسان» و «سربلند و سبز باش ای جنگل انسان» (کسرایی، ۱۳۸۶: ۶۲).

آرش کمانگیر، گونهٔ روایت در روایت و از این نظر سطوحی لایه‌لایه دارد. فرد گمشده، کلبه و حالات عمونوروز و اطرافیانش را روایت می‌کند و عمونوروز ماجرای آرش را و چیدمان داستان به‌گونه‌ای است که در آن هر روایت میانی تابع روایت درونه‌ای خود است. راوی فراداستانی، سطح داستانی را روایت می‌کند و راوی بافت داستانی، سطح زیرداستانی را. در این ساختار سلسله‌مراتبی، فرد گمشده در جایگاه راوی فرا داستانی، روایت خود و رخدادهایی را که در این سطح اتفاق می‌افتند، بازگو می‌کند و در وهلهٔ بعد عمونوروز در جایگاه راوی داستانی، به عنوان روایتگر سطح زیرداستانی ظاهر می‌شود.

روایت زیرداستانی منظومهٔ آرش هم کارکرد کنشی دارد و هم مضمونی و توضیحی؛ به‌گونه‌ای که کنش نخستین روایت را ادامه داده یا به پیش می‌برد، سطح داستانی را تبیین کرده و به این پرسش پاسخ می‌دهد که چه رخدادهایی موقعیت کنونی را ایجاد کرده‌اند. و نهایتاً با استفاده از روابط قیاسیِ متکی بر مشابهت و تضاد، سطح زیرداستانی را به صورت آینه و رونوشت سطح داستانی درمی‌آورد (همان: ۱۲۸ -۱۲۵).

از نظر ریمون کنان (همان: ۱۳۷-۱۳۲)، نشانه‌های آشکارگی راوی در متون کم‌ارزش‌تر بی-شمار است. در منظومهٔ آرش، هم راوی اول یعنی مرد گمشده و هم راوی اصلی یعنی عمونوروز، آشکارا در متن حضور داشته و آن را هدایت می‌کنند. حتی عمونوروز پا را فراتر گذاشته و مانند یک آموزگار، کودکان -یعنی نسل‌های بعدی- را مخاطب قرار

می‌دهد؛ آموزه‌هایش را به آنان منتقل می‌کند و نقد یا نظر خویش را برای ایشان بیان می‌کند. عمونوروز، منبع مستقل اطلاعات دربارهٔ اشخاص داستان به شمار می‌آید و اطلاعات متعددی در زمینهٔ توصیف مکان‌های گوناگون، تعیین هویت شخصیت‌های مثبت و منفی، خلاصهٔ زمان‌های گذشته یا پیش رو، توصیف شخصیت آرش و مردمان زمانهٔ وی و گزارشی از آنچه شخصیت‌ها مثلاً زنان و دختران حامی قهرمان و یا دشمنان او به ذهن خطور نداده یا بر زبان نرانده‌اند، به مخاطب ارائه می‌دهد. او با این کار نه‌تنها پیش‌شناخت خود را از اشخاص داستان نشان می‌دهد، بلکه به پرسش‌های ذهن روایت‌شنو نیز پاسخ می‌دهد و شخصیت‌پردازی را تکمیل می‌کند. همین مقوله‌ها در کنار قضاوت راوی، موضع اخلاقی وی و مؤلف مستتر را تا حد زیادی روشن می‌کند و یک موقعیت خاص را به گروه عظیمی از انسان‌ها تعمیم می‌دهد.

۸- نتیجه‌گیری

در منظومهٔ آرش کسرایی، با یک روایت ساخته‌وپرداخته روبه‌رو هستیم که خط سیر آن از شرایط بحران آغاز می‌گردد و سپس، با پیوند خوردن به قسمت قهرمانانهٔ خود، درصدد گره‌گشایی و بازگشت به شرایط اولیهٔ پیش از بحران برمی‌آید. روایت، سرشار از تقابل‌های دوگانه و معانی استعاری است که ذات و شالودهٔ اثر را آشکار می‌کنند. درحقیقت طرح داستان متشکل از همین دوگانگی بوده و در دو قلهٔ این تقابل، برف و آتش قرار دارند. مؤلف در تلاش است با تشویق برای حرکت به سمت روشنی و گرما، از کنش قهرمانانهٔ آرش بهره برد و آن را در روزگار خود تسری دهد.

شخصیت‌ها، به شکل بارزی با چهره‌های تمثیلی و تیپ‌ها قیاس‌شدنی‌اند و مؤلف، عمدهٔ توجه مخاطب را در توصیف ایشان، به داشتن آرمان روشن و انگیزهٔ قوی جلب می‌نماید. مکان اهمیت زیادی در پرداخت روایت دارد و یکی از بارزترین نشانه‌هایی که منجر به رمزگشایی از نمادها می‌شود، تغییر زمینهٔ داستانی و پدیدارشدن افق‌های نو در برابر نگاه سرمازدهٔ راوی است. در طول مدتی که منظومهٔ آرش روایت می‌شود، شاهد اتخاذ چشم‌انداز یا جهت‌گیری‌های مختلفی هستیم که بین افراد گوناگون حاضر در صحنه، دست به دست می‌شود. درحقیقت کانون‌سازی این اثر به‌منزلهٔ زاویهٔ دیدی است

که وقایع به طور صریح و از رهگذر نگاه راوی، دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می‌شوند. در کل، این سروده سطوحی لایه‌لایه دارد و روایت زیرداستانی آن به‌گونه‌ای است که کنش نخستین روایت را ادامه می‌دهد، سطح داستانی را تبیین می‌کند و با استفاده از روابط قیاسیِ متکی بر مشابهت و تضاد، منعکس‌کنندهٔ سطح داستانی است. همچنین نوع روایت‌پردازی در روساخت و ژرف‌ساخت اثر همگونی مناسبی با ابعاد اساطیری و کارکرد حماسی آن دارد. در عین حال که توصیفات غنایی روایت بر زیبایی و تأثیر کلام کسرایی افزوده و موجب ماندگاری و فخامت آن شده‌است.

پی‌نوشت

۱- توماس پاول، استاد ادبیات دانشگاه کبک در مونترآل و نویسندهٔ کتاب *بوطیقای طرح*، کوشیده‌است تا دستور زبانی ساختاری تدوین کند تا بتواند به کمک آن اشکال مختلف روایت از قبیل قصه، داستان، حکایت و نمایشنامه و... را تحلیل کند. پاول مدل‌های روایتی کسانی چون گریما، برمون و تودوروف را از این نظر ناقص می‌داند که اینها تنها به کنش آدم‌های داستان توجه کرده‌اند. از سوی دیگر مدل‌های مذکور فاقد یک الگوی نحوی است. بنابراین نمی‌تواند ارتباط میان شخصیت و کنش را به‌خوبی نشان دهد و با مطالعهٔ این الگوها دقیقا نمی‌توان به ساختار طرح داستان پی برد. به عقیدهٔ پاول همین اشکال در مورد تحلیل شخصیت‌های داستانی هم صادق است. به این معنا که گرچه گریما و برمون، شکل‌شناسی کاملی برای بازیگران قصه و نقش‌های مختلف آنها وضع کرده‌اند، ولی اشکال نظریه آنها این است که تنها به کنش شخصیت‌ها توجه کرده‌اند، نه به انگیزهٔ آنها (برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ نظریه‌های پاول نک. اخوت،۱۳۷۱: ۴۶ و ۴۷).

۲. جرالد پرینس، روایت‌شناس امریکایی، سه نوع ساختار برای طرح داستانی قائل است: الحاقی،[1] متناوب[2] و انضمامی.[3] اگر یک اپیزود سادهٔ داستانی به اپیزود سادهٔ دیگری با عناصر ربطی و یا حروف ربط متصل شود و اپیزود مرکبی را تشکیل دهد، آن را الحاقی می‌خوانند. در طرح متناوب، اپیزودهای متضاد به‌طور متناوب پشت سر هم می‌آیند و درحقیقت، وجود یکی وابسته به دیگری است؛ اما بعداً حادثه‌ای اتفاق می‌افتد که تعادل

1. conjoining
2. alternation
3. embedding

اولیه را بر هم می‌زند و همه‌چیز را در حالت نابسامانی قرار مـی‌دهـد. طـرح انضـمامی ابزاری است که با آن می‌توان اپیزودی را در وسط اپیزود دیگر قرار داد، اپیزودی که از نظر وضعیت داستانی کاملاً با دو اپیزود دیگر متفاوت است (نک. پرنیس، ۱۹۸۲).

منابع

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

باختین، میخاییل (۱۳۹۱)، *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمـان*، ترجمـهٔ رؤیـا پـورآذر، تهران: نی.

بیرونی، ابوریحان محمدبن احمد (۱۳۵۳)، *آثارالباقیـه عـن قـرون الخالیـه*، بـه کوشـش اکبـر داناسرشت، تهران: انجمن آثار ملی.

پایور، جعفر (۱۳۶۹)، «آرش کمانگیر، آرش ستوربان»، مجله چیسـتا، شـمارهٔ ۷۴ و ۷۵،صـص ۵۸۴-۵۷۶.

پور آلاشتی، حسن؛ اسماعیلی مراد، حسین (۱۳۸۸)، «تحلیل اسـطوره‌هـا در اشـعار سـیاوش کسرایی»، مجلهٔ ادب پژوهی دانشگاه گیلان، شمارهٔ ۹، صص ۱۰۶-۸۹.

پیرنیا، حسن (۱۳۶۲)، *تاریخ ایران باستان*، تهران: دنیای کتاب.

تولان، مایکل (۱۳۸۶)، درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهـران: نشر بنیاد سینمایی فارابی.

جبری، سوسن؛ کهریزی، خلیل (۱۳۹۱)، «غیبت آرش کمانگیر در *شاهنامه*»، مجلهٔ ادب پژوهی دانشگاه گیلان، شمارهٔ ۲۱، صص ۱۷۰-۱۴۱.

حری، ابوالفضل (۱۳۹۲)، *جستارهایی در باب نظریهٔ روایت و روایت‌شناسی*، تهران: مؤسسهٔ خانهٔ کتاب.

داوودی مقدم، فریده (۱۳۹۲) «تحلیل نشـانه- معناشـناختی شـعر آرش کمـانگیر و عقـاب»، *جستارهای زبانی*، شماره ۱، پیاپی ۱۳، صص ۱۲۴-۱۰۵.

ریمون‌کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقایی معاصر*، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: نشر نیلوفر.

شاکری‌یکتا، محمدعلی (۱۳۸۶)، «آسیب شناسی یک منظومه (نگاهی به آرش کمانگیر سیاوش کسرایی)»،کتاب ماه ادبیات، شماره ۱۰، صص ۷۵-۶۸.

صفا، ذبیح الله (۱۳۵۲)، *حماسه‌سرایی در ایران*، تهران: امیرکبیر.

کریمی، فرزاد؛ غلامحسین‌زاده، غلامحسین؛ طاهری، قدرت الله(۱۳۹۱)،«سبک‌شناسی روایت در

شعر اخوان ثالث»، کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۲۴، صص ۷۲-۴۳.

کسرایی، سیاوش (۱۳۸۶)، *مجموعه اشعار*، تهران: نگاه.

هرمن، دیوید (۱۳۹۳)، *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ حسین صافی پیرلوجه، تهران: گام نو.

Freedman, Norman, (1967),"The theory of the novel",(Forms of plot),By:Philhp stevick,London.

Lévi-Strauss, C.(1986), "The Structural Study of Myth", In Hazard Adams and Leroy Searle, eds., Critical Theory since 1965, pp. 809-22. Tallahassee: University Presses of Florida.

Pavel, Thomas, (1985),"The poetic of plot",: University Presses of Minnesota.

Peery, Menakhem, (1979), Literary Dynamics: How the order of a Text Creates its Meaning, Poetics Today 1-2: 35-64,311-361.

Prince, G (1982), Narratolology: The form and function of Narrative, The Hague: Mouton.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی