فراداستان تاریخ نگارانه با تکیه بر مهرهٔ سرخ سیاوش کسرایی

معصومه صادقی*

چکیده

در این مقاله خوانشی نو از ویژگی‌های فراداستان تاریخ نگارانه که از رایج‌ترین انواع داستان های پسامدرن است، صورت گرفته است. در فراداستان شاعر یا نویسنده شخصیّت‌ها و حوادث را از تاریخ اقتباس می‌کند، امّا با تحریف رویدادهای تاریخی و استفاده از عنصر خیال، تاریخ را به شکلی دیگر و با روایت و نگرشی نو به تصویر می‌کشد. در این پژوهش که بر پایهٔ شیوه توصیفی– تحلیلی صورت گرفته است، منظومه «مهرهٔ سرخ» سرودهٔ سیاوش کسرایی، از شاعران نامدار معاصر، با هدف نشان دادن ویژگی‌های فراداستان تاریخ نگارانه در این اثر بررسی می‌شود. کسرایی شاعری اجتماعی است و «مهرهٔ سرخ» یکی از آثار اجتماعی – انتقادی او محسوب می‌شود. وجود مؤلّفه‌های فراداستان همچون ماهیّت خودآگاه، شکست سیر روایی، جعل تاریخ و اسطوره و زمان پریشی در این اثر نشان از آن دارد که این منظومه را می‌توان از بهترین نمونه‌های فراداستان تاریخ نگارانه به شمارآورد.

کلید واژه‌ها:

فرا داستان تاریخ‌نگارانه، مهرهٔ سرخ، رستم و سهراب، سیاوش کسرایی.

* – استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی واحد گرمسار، دانشگاه آزاد اسلامی، گرمسار – ایران.
Sadeghi2002@yahoo.com

تاریخ وصول: ١٣٩٦/٠٢/٠٢ تاریخ پذیرش: ١٣٩٦/٠٦/١٩

مقدّمه

یکی از محورهای بنیادی مطالعات ادبی، خوانش متون از دیدگاه نظریّه‌های نقد ادبی است. پست مدرنیسم یکی از جریان‌های ادبی است که در عصر معاصر جایگاهی خاص را در حوزهٔ نقد ادبی به خود اختصاص داده است. این اصطلاح که از «بطن نوگرایی مدرنیسم پدید آمد مفهومی تاریخی جامعه‌شناختی است که به دوران تاریخی بعد از مدرنیته اطلاق می‌شود؛ به عبارت دیگر پسامدرنیسم مدرنیته‌ای است که به مدرنیته نگاهی نو و جدید دارد»(وُو، ۱۳۹۰: ۱۷۹). نظریّه پردازان رویکرد فراداستان تاریخ‌نگارانه را زیر مجموعه پست مدرنیسم قرار داده‌اند. فراداستان تاریخ‌نگارانه یکی از مؤلّفه‌های مکتب پست‌مدرن است که با استفاده از شخصیّت‌ها و حوادث تاریخی در سطح رمان، با هدف ایجاد دید نو وتعریف دیگری از واقعیّت، سعی در برهم‌زدن روایت‌های کلان تاریخی دارد. آنچه در این داستان به عنوان وجه غالب شناخته می‌شود، ایجاد چند صدایی در متن داستان است. مقصود از فرا داستان، «داستانی است که در آن پیوسته بر تخیّلی بودن داستان تأکید دارد. در این نوع ادبی نویسنده یا شاعر با اقتباس حوادث و شخصیّت‌ها از تاریخ، با استفاده از قصّه‌پردازی و عنصر خیال و تحریف، تاریخ را به شکلی دیگر برای خواننده به تصویر می‌کشد» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۹٤).

یکی از منظومه‌های معاصر که می‌توان ویژگی‌های فراداستانی را در آن مشاهده کرد «مهرهٔ سرخ» اثر سیاوش کسرایی (۱۳۰۵-۱۳۷٤) است. این اثر روایتی جدید از داستان «رستم و سهراب» شاهنامهٔ فردوسی است. کسرایی در این منظومه با استفاده از شیوهٔ فراداستان تاریخ‌نگارانه سعی کرده است با روایتی نو و با زاویه دیدی متفاوت به این داستان نگاه کند و علاوه بر نقد داستان، تفکّر راوی داستان یعنی فردوسی را نیز نقد کرده تا دامنهٔ نقد را به جامعه و واقعیّت‌های آن برساند.

روش تحقیق و بیان مسأله

این پژوهش با هدف بررسی مؤلّفه‌های فراداستان تاریخ‌نگارانه در منظومهٔ «مهرهٔ سرخ» اثر سیاوش کسرایی به شیوه توصیفی- تحلیلی صورت گرفته است و بر آن است تا به پرسش‌های ذیل پاسخ دهد:

١ -ساز و کار فراداستان چیست و رویکرد تاریخ‌نگارانه چه ویژگی‌هایی دارد؟
٢ -چه مؤلّفه‌هایی در منظومه «مهرهٔ سرخ» نشان از رویکرد فراداستان تاریخ نگارانهٔ این اثر دارد؟

پیشینهٔ تحقیق

پیرامون پیشینهٔ موضوع مقاله حاضر باید خاطرنشان کرد؛ دربارهٔ فراداستان تاریخ‌نگارانه در مجموعهٔ «مهرهٔ سرخ» سیاوش کسرایی تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است و به طور کلّی فراداستان تاریخ نگارانه بسیارکم مورد تأمّل و پژوهش پژوهشگران قرارگرفته است، امّا پژوهش-هایی دربارهٔ منظومه «مهرهٔ سرخ» و مبانی نظری تحقیق انجام پذیرفته که در اینجا برخی از آن‌ها ذکر می‌شود:

- مقاله «نقد و تحلیل منظومه مهرهٔسرخ» (١٣٨٧) به قلم بهروز حسن‌زاده، ماهنامه فردوسی، شماره ٦٤، صص ٥٨-٦٠.
- مقاله «فراداستان تاریخ نگارانه؛ مطالعهٔ موردی مارمولکی که ماه را بلعید» (١٣٩٣) اثر غلامرضا پیروز، قدسیّه رضوانیان و سروناز ملک، فصلنامه ادب‌پژوهی، دورهٔ ٨، شماره ٢٧، صص ١٦٣-١٨٦.
- مقالهٔ «نقد و بررسی فراداستان در رمان تاوان، اثر ایان مک ایوان» (١٣٨٩) از حسین خوش‌خلقت، کتاب ماه و ادبیّات، شماره ١٥٩، صص ١١٤-١١٧.

بحث و بررسی

فراداستان تاریخ‌نگارانه

فراداستان تاریخ نگارانه از زیر مجموعه‌های پست مدرنیسم است. بسیاری از نظریّه‌پردازان، پست مدرنیسم را جنبشی «ضدّ نوگرا» یا «پس از نوگرایی» می‌دانند (حسن و دیگران، ١٣٨١: ٤٥). اگرچه پست مدرنیسم در درون، خواستار نوآوری در گرایش‌ها و جنبش‌های هنری و مباحث نظری دیگری است، ولی برای اثبات خود معیارها و اهداف مدرنیسم را رد می‌کند. در واقع

«پسامدرنیسم تصریح و تأکید بر بازگشت به سنّت‌ها، تاریخ، فرهنگ، هنر و ادبیّات را دارد» (هاچن و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۸).

«پست مدرن‌ها عقاید و اصول مدرنیست‌ها از قبیل حقیقت مطلق، پیوستگی و وحدت را ردّ می‌کنند و از سوی دیگر به تعدّد فرهنگی نسبی و کثرت، نظر دارند و مخالف عقل‌گرایی و دست‌یابی به وحدت اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در عصر مدرن هستند.» (مقدادی، ۱۳۸۷: ۱۲) بر این اساس پست مدرن روحیّه‌ای ساختار شکنانه دارد و با رویکردی وحدت‌گریزانه، تمام عناصر اجتماعی و هنری را متزلزل می‌کند. در اندیشهٔ پسانوگرا، واقعیّت عینی وجود ندارد و همهٔ تعاریف و تصوّرات از حقیقت، نگرش‌هایی ذهنی و فردی‌اند و خود حقیقت هم نسبی است و به نوع و تنوّع تأثیرات فرهنگی و اجتماعی در زندگی فرد بستگی دارد؛ از همین روست که «هر بیننده تصویر ذهنی و فردی خود را از واقعیّت می‌آفریند» (برسلر، ۲۰۰۷: ۱۵٦).

پست مدرنیسم پای در گذشته دارد و بیان دیگرگون گذشته است. «اقسام تلفیق از مختصات آثار پست‌مدرنیستی است: تلفیق زمان حال با زمان‌های خیالی و اساطیری، تلفیق شعر و نثر، تلفیق سبک‌ها که حد و مرز ژانرهای ادبی را به هم می‌زند، مکاشفه و رؤیا اندیشی مفرّط که حد و مرز ندارد و در شعر پست مدرنیست، زبان گاه ویران می‌شود» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۳۸٦). در داستان‌هایی با رویکرد پست‌مدرنیست نوعی آزادی دیده می‌شود. نویسنده خطّ و سیر روایت را می‌شکند و زمان در داستان گره می‌خورد: «مرز زمانی شکسته می‌شود. در هر کجای متن، نویسنده به گذشته باز می‌گردد و چه بسا از فعل گذشته استفاده نمی‌شود» (کشکولی، ۱۳۷۹: ۳۵) به سبب همین ویژگی‌ها از این نوع داستان‌ها با عنوان «فراداستان» یاد می‌شود.

فراداستان شیوه‌ای از نگارش در جنبش فرهنگی است که غالباً با عنوان پسامدرنیسم از آن یاد می‌شود. (هاچن و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۷۹). «این اصطلاح برگرفته از مقاله‌ای به قلم منتقد و رمان‌نویس خودآگاه، «ویلیام ایچ گس»(۱۹۷۰) است» (وُو، ۱۳۹۰: ۹). یکی از راه‌هایی که نویسنده می‌تواند در عرصهٔ نوشتنِ داستان از طریق آن عقیدهٔ خود را ابراز کند با در نظر گرفتن این نکته که دیگر واقعیتی نیست که به آن بازگردد، نوشتنِ فراداستان است. «جان بارت» فراداستان را این طور

تعریف می‌کند: «رمانی که رمانی دیگر را به جای جهان واقعی مورد تقلید قرار می‌دهد» (همان: ١٧٦).

«پتریشیا وُو» فراداستان را نوشتاری داستانی می‌داند که «به‌شکلی خودآگاهانه و نظام‌مند، به وضعیّت خود به مثابهٔ یک شیءِ مصنوع توجّه می‌کند تا پرسش‌هایی راجع به ارتباط بین داستان و واقعیّت مطرح سازد» (وُو، ٢٠٠١: ٣٤). این نویسنده و منتقد معاصر معتقد است که «فراداستان سبک خاصّ پست مدرنیستی است که می‌توان آن را اوج ساختار شکنی ادبی دانست که توجّه خواننده را به ماهیّت خیالی و تصنّعی داستان جلب می‌کند» (همان). تمهیداتی که به نویسنده برای دستیابی به این هدف کمک می‌کنند عبارت‌اند از: «راوی بیش ازحدّ فضول، واژه‌آرایی و صفحه‌آرایی بدعت گذارانه و نمایشی و اعطای نقش آشکار به خواننده و بحث نقّادانه در بارهٔ داستان در خود داستان» (تدیّنی، ١٣٨٨: ٧٦). این مقدّمات در خدمت متوجّه ساختن خواننده به فرآیند بر ساخته شدن متن است. «نویسندهٔ فراداستان برای نیل به اهدافش، مفاهیمی مانند متن، روایت، چهارچوب، نتیجه‌گیری و تاریخ را به چالش می‌کشاند تا فرضیّات سنّتی مربوط به رمان‌نویسی را باطل کند» (خوش‌خلقت، ١٣٨٩: ٩٨).

فراداستان دارای ویژگی‌های مختلفی است که از آن میان اقتباس بیش از همه جلوه می‌کند. این نوع اقتباس با دیگر انواع آن متفاوت است و در آن عناصر دستوری نیز تغییر می‌کنند. نویسندگان پست‌مدرن، بر اساس جهان بینی خود اقتباس می‌کنند و زبان و سبک‌های بدیعی را به‌کارمی‌برند(رجب زاده طهماسبی و دیگران، ١٣٩٥: ٢٨).

فراداستان آن‌گاه که با تاریخ پیوند می‌خورد عنوان فراداستان‌تاریخ نگارانه (historiographic metafiction) می‌یابد. در تعریف این نوع ادبی باید گفت «فراداستان به آن دسته از آثار گفته می‌شود که همه شخصیّت‌ها و حوادث ظاهری خود را از تاریخ شناخته شده دریافت می‌کند، امّا آن‌ها را با تحریف، قصّه‌پردازی و جعل به شکل دیگری ارائه می‌دهد؛ در نتیجه متنی که پدید می‌آید بیانگر داستانی‌شدن خود تاریخ است. در چنین متنی چهره نویسنده و عمل نوشتن برجسته می‌شود و اصول داستان‌نویسی به کلّی تغییر می‌کند. در حقیقت چنین متنی فاصله بین تاریخ و داستان را انکار می‌کند و بازگو کننده این نکته مهمّ است که تاریخ را به وسیله روایت

یا شکل‌های مختلف بازنمایی بهتر می‌توان شناخت» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۹٤). در حقیقت باید گفت «امتزاج تاریخ و داستان و عدم تمایز این دو، یکی از مهم‌ترین و کاربردی‌ترین عناصر ادبیات پست مدرنیّتی است؛ اسطوره و تاریخ در داستان مورد استفاده قرار می‌گیرد ولی نه به عنوان تاریخ و اسطوره، بلکه با داستان عجین می‌شوند به شکلی که داستان، تاریخ و اساطیر از هم تفکیک داده نمی‌شوند» (رجب‌زاده طهماسبی و دیگران، ۱۳۹۵: ۲۸).

تاریخ نیز یک برساخته ذهنی از حوادث عینی است و به نگرش نویسنده در انعکاس حوادث بستگی دارد؛ بنابراین تاریخ می‌تواند جنبه داستانی داشته باشد. «واژۀ تاریخ(history) دربرگیرندۀ واژه داستان (story) است. هاچن می‌گوید تاریخ حقیقت ابژکتیو(objective) و رمان، داستان سوبژکتیو(subjective) را بازنمایی می‌کند. فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه پلی بین شکاف آثار تاریخی و داستانی _ ازطریق باز ترکیب این دو ژانر_است» (برسلر، ۲۰۰۷: ۹۷). در واقع «انتخاب واژۀ تاریخ‌نگاری، توسّط هاچن در توصیف فرهنگ و ادبیات پسامدرن، تلاشی است برای ردّ این ادّعا که ادبیّات پسامدرن غیرتاریخی است» (پیرنجم الدّین؛ شهبازی، ۱۳۹۱: ۸۹).

فراداستان تاریخ‌نگارانه می‌کوشد از راه رویارویی با امر تاریخی، ادبیّات را از حاشیه رها سازد. این رویارویی در فرم و محتوای این نوع ادبی صورت می‌گیرد (هاچن و دیگران، ۱۳۸۳: ۲٦۹)؛ بنابراین تاریخ‌نگارانه با تاریخ‌نگاری سنّتی متفاوت است و گویا تاریخ در دست هنرمند ابزاری برای بیان اندیشۀ درونی خویش است. «لیندا هاچن» با تفکیک اصطلاح «فراداستان» از «فراداستانِ تاریخ‌نگارانه» معتقد است «آثاری «فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه» هستند که دارای خود بازتابندگی آگاهانه بوده و با «تاریخ» ارتباط داشته باشند» (همان: ۲۷۳). «وی معتقد است که هیچ روایت تاریخی رویدادها را به صورت مستقیم و شفّاف بیان نمی‌کند، بلکه همواره مورّخ، گرایش‌های ایدئولوژیک خود را در روایت وقایع دخالت می‌دهد» (پیروز و دیگران، ۱۳۹۳: ۱٦٦). این دو ژانر (تاریخ و رمان) ویژگی‌های مشترکی دارند که عبارتند از: «انتخابِ (رویدادها، مکان‌ها و ...)، سامان‌دهی به مطالب انتخاب شده، روایت، حکایت، تعیین ضرباهنگ زمانی وقایع، تنظیم رخدادها در قالب یک طرح»(هاچن و دیگران، ۱۳۸۳: ۲۷۷–۲۷۸). فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه دو شیوۀ روایت زاویۀ دید چندگانه یا روایت‌گری یک راوی آشکار یا مدبّر را بر سایر شیوه‌ها برتری

می‌دهند. (همان: ٢٩٦) و «با تأکید بر جایگاه خود به عنوان داستان- و نه تاریخ- عمل نوشتن را به یاری فنون فراداستانه برجسته می‌سازند؛ به گونه‌ای که حتّی قواعد داستان‌نویسی دستخوش نوعی دگرگونی می‌شود» (گلشیری، ١٣٩٥: ١٤)؛ بنابراین شیوهٔ نگارش در این ژانر ادبی با انواع دیگر داستان‌نویسی متفاوت است.

مختصری دربارهٔ سیاوش کسرایی و منظومه «مهرهٔ سرخ»

سیاوش کسرایی در سال ١٣٠٥ در اصفهان به دنیا آمد و در تهران رشد کرد. او شعر را از چهار پاره گویی آغاز کرد و سپس به شیوه شعر آزاد یا نیمایی طبع‌آزمایی کرد. خطّ مشی او در شعر، درون‌مایه‌های اجتماعی و سیاسی را دربرمی‌گرفت. او پس از کودتای ٢٨ مرداد ١٣٣٢ مدّتی را در زندان سپری کرد. پس از رهایی از زندان منظومه «آوا» را منتشر کرد و به محافل شعر و ادب راه یافت. از جمله آثار او می‌توان به «خون سیاوش» (١٣٤١)، «با دماوند خاموش» (١٣٤٥)، «خانگی» (١٣٤٦)، «آرش کمانگیر»، «شعرهای ستارگان سپیده دم»، «هدیه برای خاک» (١٣٦٨)، «آمریکا آمریکا» (١٣٦٠)، «پیوند»، «چهل کلید» (١٣٦٠) و «مهرهٔ سرخ» اشاره کرد. سروده‌های سیاوش کسرایی در دههٔ ١٣٤٠ نقد و تحلیل‌هایی را در نشریّه‌ها و مجلّه‌های ادبی برانگیخت. وی که سال‌های واپسین عمر را در اتریش سپری می‌کرد، در ١٩ بهمن ماه ١٣٧٤ بدرود حیات گفت (شمس لنگرودی، ٢/١٣٧٠: ٤١٤).

«مهرهٔسرخ» که در سال ١٣٧٠ سروده شده، منظومه‌ای داستانی با به کارگیری شخصیّت‌های اسطوره‌ای است. هدف کسرایی از کاربرد اسطوره بیان افکار و اندیشه‌های اجتماعی اوست؛ در حقیقت«در این شیوه، عناصر اساطیری- حماسی حکم دستاویز و وسیله‌ای را برای شاعر دارند؛ شاعر خود را پشت پردهٔ آن‌ها پنهان و استفاده‌ای نمادین و تمثیلی از این عناصر می‌کند» (جهادی حسینی، ١٣٩٥: ٤٧).

«مهرهٔسرخ» همان مهره‌ای است که بر بازوان سهراب، شخصیّت اسطوره‌ای، بسته شده بود تا پدرش او را بشناسد؛ کسرایی راز تراژدی رستم و سهراب را در همان مهره می‌داند. سهراب دل در مهره‌ای بست که همان مهره او را به کام مرگ کشاند؛ زیرا آن مهره، شهرهٔ گیتی بود و باعث

می‌شد، سهراب شهره شود و جهانی با او دشمن گردند. در منظومهٔ «مهرهٔ‌سرخ»، کسرایی با وفاداری به آرمان از مطلق‌گرایی رها می‌شود و در عین حال، با این تلقّی از آرمان نیز مرزبندی می‌کند که آرمانی بودن را عین مطلق‌پرستی می‌داند. درون‌مایه انتقادی این منظومه نسبت به نگرش گذشته به آرمان، از متن زندگی انسان، مشخّص و از گرما گرم عرصهٔ کار و پیکار سرچشمه می‌گیرد. پشتوانهٔ پیام او در «مهرهٔ سرخ» آرزوها و امیدهای برباد رفته، جان‌های سوخته، خون‌های ریخته و فداکاری‌ها و قهرمانی‌های در نیمهٔ راه مانده است. تکیه‌گاه کسرایی در این منظومه، هم تجربه تراژیک چند نسل معاصر وی و هم تجربهٔ شخصی خود اوست.

خلاصهٔ داستان

همان‌گونه که گفته‌شد درون‌مایهٔ اثر برداشتی از داستان «رستم و سهراب» از شاهنامهٔ فردوسی است. این منظومهٔ روایتگر لحظاتی است که سهراب غرق در خون و تنها در دشت افتاده و انتظار مرگ را می‌کشد. در هر سکانس از این منظومه، یکی از شخصیّت‌های این تراژدی غمبار به خواست سهراب حاضر می‌شوند و سهراب در خیال با آنان گفتگو می‌کند و از چرایی حوادث می‌پرسد. در پایان این منظومه، وقتی که سهراب با پرسش‌های بدون جواب در سراشیبی مرگ می‌افتد، ناگاه فردوسی سوار بر بال عقاب از آسمان فرود می‌آید و سعی در توجیه حوادث شاهنامه دارد. همان‌طور که اشاره شد؛ این داستان برداشت آزاد از داستان رستم و سهراب است و کسرایی با احیاء این قسمت از تاریخ و اسطوره، سعی در تحلیل اندیشه‌های شخصیّت‌های اصلی داستان دارد. او با این کار روایت مکتوب شاهنامهٔ فردوسی و اندیشهٔ راوی آن را به زیر تیغ نقد می‌کشد. به این نگاه و نگرش در داستان‌های پست مدرنیستی «فراداستان تاریخ‌نگارانه» می‌گویند.

۵- نقد منظومه «مهرهٔ سرخ» با رویکرد فراداستان تاریخ‌نگارانه

داستان ابتدا با جملات نویسنده (راوی)، آغاز می‌گردد. جملاتی که بریده بریده و منقطع است. تا به یکی از شخصیّت‌های داستان یعنی سهراب می‌رسد که: «پهلو شکافته روی خاک می‌سوخت، می‌گداخت» بعد راوی تغییرکرده و این سهراب است که حدیث نفس را آغاز می‌کند و

با خود سخن می‌گوید، تا پایان منظومه، تغییرهای پی در پی راوی را خواهیم داشت؛ در واقع، این شاعر است که فرازمان و فرامکان عمل می‌کند و در سراسر منظومه به شرح اندیشه‌های درونی خویش از طریق شخصیّت‌های مختلف می‌پردازد. گاه از زبان سهراب با پدر، گاه رستم با تهمینه، گاه تهمینه با سهراب و گاه در هیأت فردوسی، اندیشهٔ خویش را بیان می‌کند. او در هر هیأتی که باشد، حوادث اسطوره‌ای را با زاویهٔ دیدی متفاوت و با نگرشی تازه و نقّادانه بازگو می‌کند.

جعل تاریخ و اسطوره

«نویسنده در فراداستان تاریخ نگارانه، با جعل تاریخ، روایت جدیدی از رخدادهای تاریخی ارائه می‌دهد تا حقایق مسلّم تاریخی را زیر سؤال ببرد؛ درواقع ادبیّات داستانی و تاریخ نگار خود تصمیم می‌گیرند که کدام رخدادها را به صورت حقایق تاریخی نشان دهند» (هاچن و دیگران، ۱۳۸۳: ۲۷۳). فراداستان تاریخ نگارانه قصد نفی تاریخ و کم اهمّیّت جلوه دادن آن را ندارد، بلکه تأکید می‌کند آنچه از طریق تاریخ روایت می‌شود، قطعی نیست. «هاچن خود تاریخ را افسانه نمی‌داند، از نظر او تلاش ما برای دست یافتن به حقیقت تاریخی، همواره مساوی با نوشتن داستان (عاری‌کردن تاریخ از واقعیّت) است» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۹۵). درحقیقت فراداستان تاریخ نگارانه بر این موضوع تمرکز می‌کند که تاریخ نیز خود نوعی داستان است.

در این مجموعه، کسرایی از شخصیّت‌های اسطوره‌ای و تاریخی همچون: سهراب، رستم، تهمینه، زال، سیمرغ، کاووس، سیاووش، افراسیاب، فردوسی بهره می‌گیرد، امّا با بازآفرینی بسیاری از وقایع اسطوره‌ای و ساختارشکنی آن‌ها، قطعیّت و صحّت این وقایع را بر هم می‌ریزد تا خواننده در حقایق پذیرفته شدهٔ تاریخی- اسطوره‌ای تردید کند و دانسته‌های خود را دوباره مورد سنجش و بازبینی قرار دهد؛ شاید روایت جدیدی از وقایع تاریخی دانسته‌های ما را از آن به دروغی محض تبدیل کند. در واقع کسرایی با تحریف وقایع اسطوره‌ای به انتقاد از اوضاع جامعه می‌پردازد و نشان می‌دهد که گاهی باید در برابر حقایق تردید کرد. وقایع این داستان مربوط به اسطوره است، اما در خلال آن شاعر از یاران رفتهٔ خویش نیز یاد می‌کند. به عنوان نمونه: ابتدا سهراب از پدر دشنه خورده، در خاک و خون می‌غلطد که با روایت فردوسی در شاهنامه مطابقت دارد و در ادامه

سهراب با خود نجوا می‌کند و پرسش‌هایی می‌پرسد: «اینجا کجاست؟ من به چه کارم؟» که با روایت اسطوره‌ای فردوسی مطابقت ندارد. یا گفتگوی تهمینه و سهراب زخم‌خورده که در شاهنامه روایت نشده است؛ درواقع، شاعر ابتدا با ارجاعاتی صحیح به این رویداد می‌پردازد و سپس با تحریف واقعیّت یا بازآفرینی آن از حقیقت فاصله می‌گیرد.

شواهد در این باره بسیار است. به عنوان نمونه، شاعر در قسمتی از مجموعه، ماجرای گم‌شدن رخش و در پی آن، آشنایی رستم و تهمینه را مطابق با روایت شاهنامه حکایت می‌کند و سپس فضا را طوری ترسیم می‌کند که گویی تهمینه در میدان رزم سهراب و رستم بر سر پیکر مجروح فرزند ایستاده و او را سرزنش می‌کند و بر سر و صورت می‌کوبد:

«می‌کوفت سمّ پیاپی بر خاک آن سمند/ سر در نشیب زین/ تهمینه می‌کند روی و موی/ در برگرفته آن بارهٔ جوان/ در خویش می‌گریست» (کسرایی، ۱۳۸۷: ۷).

در ادامه راوی (شاعر) از زبان سهراب سخن می‌گوید که سهراب در برابر ملامت مادر خویشتن داری کرده به او می‌گوید:

«سهراب خشم‌خورده و نالان/ زان رو که ژاژخواه دهانی به نیش‌خند نگوید/ نوخاسته نگر که به بازو بربسته به نابجا/ طوق و نگین رستم دستان/ آن‌گاه/ تهمینه را به حوصله خواهان/ مادر درود و بدرود/ دردا که مرگ دامنت از دست من ربود» (همان: ۷).

سپس برخلاف روایت اسطوره‌ای، راوی سوار بر مرکب خیال از جانب سهراب به مادر می‌گوید: **«مادر/ هرمهر کز برای منت در نهان بود/ بی هر ملامتی/ با تهمتن بدار که اینک/ تنهاترین کسی است که در این جهان بود» (همان: ۸).**

در بخشی دیگر از این مجموعه، سهراب در دشت بلا، خونین و خسته بر زمین افتاده گردآفرین را به یاد می‌آورد. راوی با استفاده از قوهٔ خیال، گردآفرید را در صحنهٔ رزم حاضر می‌کند (درصورتی که در روایت اسطوره‌ای نیامده است) و این راوی (شاعر) است که با استفاده از تخیّل قوی خود، شخصیّت‌های اسطوره‌ای را به نفع شبکهٔ اندیشگانی خویش حاضر می‌کند و در این احضار، احساس و عاطفهٔ خواننده را نیز برمی‌انگیزاند: **«گردآفرید از زره شب برون خزید/ ای**

جان ناشکیبا/ سهراب/ شب می‌رود ز نیمه/ سحر می‌رسد به خواب/ دیدار ما/ زیاده درین سرگذشت بود»(همان: ١٥).

بعد از نجوای عاشقانهٔ سهراب با گردآفرین، این‌بار نوبت به فردوسی می‌رسد که از فراسوی ابرها بر نوجوان ظاهر شود که به نوعی، شاعر (راوی) به جعلی شدن روایت اسطوره‌ای – تاریخی خویش کمک می‌کند: «**سهراب را که یک و دو دم از خویش رفته بود/ بر جای خود نشاند/ بگشود چشم و سقف سیه را نظاره کرد/ می‌دید، چشم یا گمان/ درهای آسمان چون گلی باز می‌شود/ وز سایه روشن دل ابری سیه‌حکیم/ دستار بسته خامش و/ موی و محاسنش/ چون پاره‌های مه/ آذین روی و سر/ می‌آید هر دم بزرگ‌تر» (همان: ١٨).**

داستان شمای تاریخی– اسطوره‌ای دارد، امّا این نویسنده است که شخصیّت‌های اسطوره‌ای خویش را بازآفرینی می‌کند. در بندی که در پی می‌آید، شاعر (راوی) به جعل اسطوره می‌پردازد و در ادامهٔ این روایت دیگرگون اسطوره‌ای، سهراب به پا می‌خیزد و با حکیم طوس سخن می‌گوید:

«**ای پر خرد حکیم سخن‌ساز/ با نقطه‌ای ز خون/ پایان گذاشتی/ آن قصّه را که عشق/ دیباچه می‌نوشت در آغاز» (همان: ١٩).**

یا در آغاز مجموعه، سهراب با خود حدیث نفس می‌کند و در خیال با حکیم گفتگو می‌کند که از چه سبب چنین سرنوشتی را برای او فراهم کرده است:

«**آن پیر آن حکیم/ این میوه‌های تلخ به شاخ از چه آفرید؟/ آن دسته گل چه کس ز کجا چید؟» (همان: ٣).**

٢- زمان‌پریشی (در هم ریختن توالی روایت و شکستن سیر خطّی)

در زمان پریشی(anachronism) نویسنده چارچوب زمان تقویمی را رعایت نمی‌کند و هرج و مرج و بی‌نظمی زمانی را بر زمان خطی ترجیح می‌دهد. فراداستان تاریخ نگارانه زمان را در روایت خود به موضوعی قابل تأمّل تبدیل می‌کند. «مهرهٔ سرخ» دچار نوعی روان پریشی در روایت است؛ به گونه‌ای که، توالی زمان برهم می‌خورد و یک روایت خطّی منسجم که داستان را از آغاز تا پایان شکل دهد، وجود ندارد. مهمّ‌ترین عامل آشفتگی زمانی، روایت رویدادها در دنیای مردگان

است. همین امر برای راوی داستان این امکان را فراهم می‌آورد که پیوسته در برهه‌های مختلف زمانی در رفت و آمد باشد. یعنی تغییر راوی و تعدّد روایت، موجب گسست و عدم توالی زمانی در روایت و رویدادها می‌شود. «در رمان‌های پسامدرنیستی زمان خطی وجود ندارد و این نوع رمان مملوّ از بی‌نظمی‌های زمانی است. هاچن بهترین نمونهٔ نوشتار پسامد رنیستی را در این زمینه فراداستان‌های تاریخ نگارانه می‌داند که در آن مرزهای زمانی درهم می‌ریزد، و به طور خود آگاهانه‌ای تاریخ تحریف می‌شود» (لوئیس و دیگران، ۱۳۸۳: ۸٦). در این نوع داستان‌ها «زمان پریشی می‌تواند هم در سطح زمان روایت رویدادها و هم در سطح زمان وقوع آن‌ها رخ دهد» (پیروز و دیگران، ۱۳۹۳: ۱٦۸).

نگاه در ادبیات تخیلی، عنصری اساسی است. نویسنده شخصیّت‌ها، حوادث و سایر عناصر داستان را می‌بیند و به خواننده نشان می‌دهد. خواننده نیز به فراخور نگاه خود و میزان و نوع دریچه‌ای که نویسنده برایش گشوده است، داستان را مشاهده می‌کند. شخصیّت‌ها نیز به نوبهٔ خود همدیگر و اتّفاقات داستان را می‌بینند. شخصیّت‌های داستانِ شعرگون «مهرهٔ سرخ»، شخصیّت‌های اساطیری و نیز خود نویسنده است که گاهی، در لابه‌لای متن و در گفتگوهای بین پسر(سهراب)، مادر(تهمینه) و پدر(رستم) و حکیم طوس(فردوسی) وارد می‌شود و نوعی برهم ریختگی روایی را منجر می‌شود که البتّه به سبب تأثیرگذاری موجب رمندگی خواننده نمی‌گردد و خواننده را در تعلیق میان دلواپسی نسبت به فرجام داستان مشتاق نگاه می‌دارد.

پس از آنکه، سهراب مادر را به خویشتن‌داری در برابر رستم فرا می‌خواند، زاویهٔ روایت تغییر کرده و این بار، تهمینه درحالی که با خدای خود راز و نیاز می‌کند روایت‌کننده داستان است:

«اینک پسر/ گوزن جوان گریزپای/ بر پشته‌ای به خاک غریبی غنوده است/ اینک پدر/ تهمتن آن کوه استوار/ در آسیای دردش/چون سنگ سوده است/ تنها و دورمانده و ناشاد/ در این میانه من چو غباری به گردباد/ ای آفریدگار/ دادی تو بهترین و ستاندی تو بهترین/ بیداد و داد چیست؟»(کسرایی، ۱۳۸۷: ۹).

بعد از آن سیر روایت را راوی(شاعر) به دست می‌گیرد: «**تهمینه دور شد تاریک شد/ چو لکّه‌ای از شب سیاه‌تر/ وان لکّه را بیابان بر برگ شب مکید» (همان).**

در ادامه، بیان روایت بر عهدهٔ رستم است، زمان در نوردیده می‌شود و رستم که در این صحنه حضور نداشته، حاضر می‌شود و با سهراب همنشین می‌گردد، به او می‌گوید: «**تا گردش سپهر مدارش درین خم است/ ننگی چنان و داغ تو بر جان رستم است/ دستم بریده چشم و دلم کور، رود من!/ روزم سیاه. آه! ای آفریدگار!/ چون برفراز می‌کشی و می‌کنی تباه؟**»(**همان: ١٠**).

در همین بند، بعد از آه و نالهٔ رستم، سهراب راوی داستان می‌شود و در خیال با گردآفرید صحبت می‌کند: «**سهراب دردمند/ در خویش می‌تپید/ آن ماهتاب سرزده از برج کهنه کو؟/ کو آن برنده کو؟/ گردآفرید آن گل پرخاش‌جو چه شد؟**»(**همان: ١٥**).

در این مجموعه، گاه شاعر به صورت مستقیم ظاهر می‌شود و از اندیشه و فکر خود سخن می‌گوید. به عنوان نمونه شاعر در این بند خود را نشان می‌دهد و می‌گوید: خوشا بر کسی که با آرامش، در خواب غفلت به‌سر می‌برد، امّا من مضطرب و نگران، هنوز، مسافت بسیار تا پایان راه برای رسیدن به آرمانم دارم: «**خوشبخت آنکه در شب پر هول روزگار/ آرامش درون/ او را به شهر جادویی خواب می‌برد/ اما مرا که مانده بسی راه ناتمام؟**»(**همان: ١٤**).

بعد از گفتگوی سهراب با حکیم طوس، راوی (شاعر)، زمام روایت را به دست می‌گیرد و می‌گوید: «**سهراب/ آشفته تر ز پیش/ دستی به روی زخم تهیگاه می‌کشد**»(**همان: ٢٣**).

گاه روایت از زبان شخصیّت‌های دیگر بازگو می‌گردد. گفتگوی سهراب با مادر، پدر با سهراب، راوی یا شاعر با رستم نمونه‌ای از این نوع روایت‌ها است. در گرماگرم خطاب راوی(شاعر) با سهراب، راوی تغییر می‌کند و زمان در هم نوردیده می‌شود. در این هنگام نجوای حکیم طوس را می‌خوانیم که با خود حدیث نفس می‌کند: «**نجوا کنان/ حکیم می‌اندیشد/ بر دفتری چنان/ جنگیده‌ام بسی/ نه به شمشیر/ با قلم/ هر واژه ای بُراده جان بود/جان سوده‌ام به کار**» (**همان: ٣٦**).

یا در فرجام داستان، بعد از سخن گفتن با سهراب، روایت را به دست حکیم طوس می‌سپارد تا او به روایت سیّال ذهن، ماجراهای زیادی را بیان کند: «**نجواکنان حکیم می‌اندیشد/ بر دفتری چنان جنگیده‌ام بسی/ گفتم هر چه بود با خرد روز سازگار/ بدرود تلخ من/ با تهمتن به چاه» (همان: ۳۵).**

با توجّه به تعریف فراداستان تاریخ‌نگارانه و ویژگی‌های آن این شیوهٔ بیانی را می‌توان نوعی خودانگاره دانست؛ به عبارتی دیگر، نوعی بازنگری احوال شاعر یا نویسنده است. در حقیقت، این نویسنده است که خود را نگارگری می‌کند آنجا که شاعر گله‌مند می‌گوید: یاران همه جدا شدند، چرا کسی با من همراه نمی‌شود و کسی به من یاری نمی‌رساند: «**گل‌های قاصدم/ در جویبار باد/ از هر کناره رفت/ چرا از این همه درها که کوفتم/ بیرون نکرد سر شمعی مرا نداد؟» (همان: ۱۰).**

در بخشی دیگر از شعر، «منِ» شاعر بار دیگر این‌گونه جلوه‌گر می‌شود: «**خوش بود روزگار/ گر محنت کسان/ چون خار سرزنش به دل و جان نمی‌خلید/ یا بر درخت پر گل و پر بار آرزو/ هر روز نو به نو/ این بی‌شمار میوهٔ رنگین نمی‌رسید» (همان: ۲۳).**

شاعر درخت آرزوهایش را پر از میوه‌های رنگین می‌بیند، امّا آرزو تا برآورده نشود حسرت‌آور و یادآور رنج و بی‌ثمری است.

شکست روایت در جای‌جای داستان به چشم می‌خورد. ابتدا سهراب با حکیم سخن می‌گوید سپس حکیم روایت را به دست می‌گیرد و سرانجام، راوی (شاعر) داد سخن می‌دهد.

سهراب به حکیم می‌گوید: «**انگار تا که من برسیدم/ وارونه شد جهان/ ناراستی پدید/ پیوندها نهان/ پور و پدر برابر هم تیغ می‌کشند»(همان: ۲۲)**

حکیم پاسخ می‌دهد: «**وین نظم رنجبار/ گوینده‌ای حکیم/ آیینه‌دار سیرت و سیمای روزگار/ من خوشه‌چین کشتهٔ دهقانم/ من بازگشت هر سخن و سرگذشت را/ آنچم سپرده‌اند/ در پیشگاه داد به پیمانم**» **(همان: ۲۷)**.

حکیم طوس خود را از اتّهام و گلایهٔ سهراب مبرّا می‌کند و در ادامه، راوی(شاعر، سوم شخص) مهار سخن را به دست می‌گیرد و می‌سراید: «**افکنده پیچ و تاب/ مشتاق در شنیدن دنبالهٔ سخن/ سهراب/ دارد بسی شتاب**» **(همان: ۲۷)**.

راوی در ادامه، حلقهٔ خطاب سخن را از مخاطب عام به مخاطب خاص تنگ‌تر می‌کند و سهراب را مخاطب قرار داده و می‌گوید: «**آن دم که خود پذیره‌شدی مهرهٔ پدر/ یاقوت دانهٔ شهره گیتی را/ بستی به بازوان/ در از بلا به خویش گشودی و در نخست/ باید که راز فاجعه در سنگ سرخ جست/ سهراب آنچه زیور بازوی و دست توست/ آن مهره/ مهر جهان پهلوانی است**» **(همان: ۲۸)**.

۳- حضور شخصیّت‌های واقعی در داستان

بری لوئیس(Barry Lewis) معتقد است «در داستان‌های پست‌مدرن گاه شخصیّت‌های تاریخی در متنی داستانی نقش آفرینی می‌کنند؛ نویسنده شرحی ساختگی از زندگی آنان ارائه می‌دهد که با دانسته‌های قبلی خوانندگان مغایرت دارد» (لوئیس و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۰۵-۱۰۶)؛ در واقع در فراداستان تاریخ نگارانه «نویسنده با استفاده از شخصیّت‌های تاریخی در واقعیّت‌های تاریخی مداخله می‌کند و با ترکیب تاریخ و داستان نشان می‌هد که تناقضی میان تفسیر واقعیّت تاریخی و تدابیر داستانی وجود دارد» (هاچن، ۱۹۹۹: ۸۹).

شخصیّت‌های این داستان عبارت‌اند از: نویسنده (که حضوری فعال دارد)، سهراب، تهمینه، رستم، زال، سیمرغ، کاووس، سیاوش، افراسیاب و فردوسی طوسی. راوی (شاعر) از آن‌ها در مجموعهٔ خویش نام می‌برد و در تبیین و پی‌ریزی شخصیّت آنان وقایع اسطوره‌ای و ذهنیّت

خواننده را در هم نمی‌شکند؛ زیرا کاووس همانی است که دیوخویانه برای رسیدن نوش‌دارو به سهراب مانع‌تراشی می‌کند، زال زر منشی مدبّرانه دارد. سیمرغ راهنمایی دلسوز است. سیاوش شهید می‌شود. افراسیاب باعث و بانی مرگ سیاووش و شغاد آن نابرادر رستم است: «**دریای آتش است/ شعله ست و دود و اسب و سیاهی/ در شعله‌های سرخ و/ سوارش سیاوش است/ آن‌گاه بارگاه/ افراسیاب و دشت/ تشت طلا و خون/ سرشهزاده واژگون/ و باز گیر و دار/ اسفندیار و/ عاقبت کار/ آن سو شغاد بد کنش و/ دام/ دام شکارگاه/ رستم درون چاه**» (**کسرایی، ۱۳۸۷: ۲۵**).

در این مجموعه چونان که سنّت داستان‌های پسامدرن است از نماد برای نشان دادن مضامین در ارتباط با سنّت یا محتوایی خاص بهره گرفته شده است. شخصیّت‌های داستان هر کدام نماد محسوب می‌گردند که به پاره‌ای از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

سهراب و رستم: نماد مبارزانی که در راه آرمان در خون خود غلتیده‌اند. شاعر در بخشی از مجموعه، خطاب به سهراب چنین می‌گوید: «**سهراب، خون تو/ همراه خون سرخ سیاووش/ اسفندیار و رستم و بسیار چهره‌ها/ گمنام یا بنام/ از هر فراز در شط شهنامه ریخته است/ این رودِ پرخروش/ دیری‌ست/ کز چنبر زمانهٔ بدخو گریخته است/ این رود می‌رود/ تا دشت‌های سوخته را بارور کند/ خون است/ خون جوش می‌زند/ گل، گل، ز خاک خاطره می‌روید**»(**همان: ۳**).

حکیم طوس: در نقش بازیگردان سرنوشت و خالق، ایفای نقش می‌کند. سهراب از او گله‌مند است که چرا چنین سرنوشتی را برای او رقم زده است، امّا نویسنده وارد ماجرا می‌شود وحکیم را تبرئه می‌کند و سهراب را خاطرنشان می‌سازد که او باید دچار چنین سرنوشتی می‌گشت تا چراغی فرا روی عاشقان باشد تا آنان خطا نکنند و خود را گرفتار مهرهٔسرخ شهرت قرار ندهند: «**بیجا چرا گلایه/ از این و آن دگر؟/ گر هر که را به کار/ چه سودا چه سود خویش/ پایان**

ناگزیری/ در پیش روی هست/ در کار خود نگر/ پایان تلخ توست بسی نـاگزیرتر/ هـان ای خجسته جان!/ ای جاودان جوان/ تو می‌روی که زخم تهیگاه خویش را/ بر هرکه خنجریش به دست است/ بنمایی/ تو می‌روی که زخم تهیگاه خویش را/ در چشـم خسـتگان پریشـان شب زده/ برآن کسان که بی‌خبر از چند و چون کار/ بازوی خویش را/ بـر طـوق پهلـوانی پیکار می‌دهند/ بگشایی/ تا عاشقان مباد کزین پس خطا روند»(همان: ٧).

٤- آشکارکردن شگردهای داستان‌نویسی(هنجارشکنی)

جنبهٔ فراداستانی در فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه، شالودهٔ ایـن مفهـوم اسـت کـه تـاریخ نـوعی داستان است که ما در آن زندگی می‌کنیم و داستان نوعی تاریخ است که به ما امکـان مـی‌دهـد تـا داده‌های موجود را در نگارش، بیشتر و واجد منابعی متنوّع‌تر از آنچـه تـاریخ‌دان تصـوّر مـی‌کنـد، بدانیم (هاچن و دیگران، ١٣٨٣: ٢٧٧- ٢٨٠)؛ بنابراین، نویسـنده بـا اسـتفاده از شـگردهایی چـون داستان در داستان، اتّصال کوتاه، تغییر مداوم راوی، زاویهٔ دید و ... اعلام می‌کند که درحال نوشـتن یک داستان است.

کسرایی گاه در مطاوی سخن، خطاب را محدود به شخص سهراب می‌کند و بـا او بـه گفتگـو می‌نشیند و این گونه است که حضور شاعر در طول داستان هویّت داستانی بـودن مـتن را آشـکار کرده به مخاطب تاکید می‌کند که مهرهٔسرخ، داستانی روایت شـده و مجموعـه‌ای بـازآفرینی شـده است: «**این مهره رخ نهفت به هنگامه تا تو را/ خونینه‌تن کشاند بر امواج شعر من/ در انتهای دشت/ گویی بساط خیمه شب را/ ازجای می‌کنند»(کسرایی، ١٣٨٧: ٣١).**

در جای دیگر این مجموعه نیز شاهد چنین خطاب‌هایی هسـتیم، خطـاب‌هـایی کـه خواننـده بـه داستانی‌بودن داستان پی‌مـی‌بـرد و نیـز او را بـه کنشـی تفکّـری برمـی‌انگیـزد، گویـا همـهٔ تـلاش راوی(شاعر) از خلق چنین شگردهایی به تفکّـر واداشـتن خواننـده اسـت. کسـرایی در بخشـی از داستان، سهراب را مورد خطاب قرار می‌دهد و از او با صفت «زخم‌جهل خورده»، یاد مـی‌کنـد کـه

داروی زخم او به جای نوش‌دارو در نور و روشنایی روح و جانش جای گرفته است: «**سهراب/ ای زخم جهل خورده به تاریکی/ دارو به گنج خانه کاووس شاه هست/ اما نه از برای تو و زخم های توست/ آری تو را عطش نه به آب است از آن که آب/ در زیر پای توست/ از من شنو که روشنی جان دوای توست» (همان: ۳).**

حضور نویسنده در صحنهٔ رزم و گفتگو با سهراب یا گفتگوی سهراب با فردوسی درهم‌شکستن تاریخ، اسطوره و به نوعی هنجارشکنی است. سهراب با حکیم طوس گفتگو می‌کند و در میانهٔ گفتگو نویسنده وارد ماجرا می‌شود و رو به سهراب می‌کند و به او می‌گوید دلیل آنکه او را به عنوان شخصیّت اصلی داستان خویش برگزیده است، مهرهٔ سرخی است که بر دستانش بسته است: «**این مهره نقش داشت/ در نام رشک و بیم برانگیز تهمتن/ این مهره رنگ زد/ بر عشق تند و سرکش تهمینه/ زین مهره پرگرفت/ بال بلند آرزویت تا بلند جای/ خاموش باش و بیهده بهتان به کس مزن/ این مهره رخ نهفت به هنگامه تا تو را/ خونینه‌تن کشاند بر امواج شعر من»(همان: ۲۳).**

نویسنده با مخاطب قرار دادن سهراب و پاسخ به پرسش‌های او، موجب می‌شود که خواننده به داستانی‌بودن متن پی ببرد. این ویژگی یکی از ویژگی‌های بارز فراداستان به صورت خاص و پست‌مدرنیسم به صورت عام است.

۵- پریشانی زبانی

پریشانی زبانی(aphasia) یعنی واژگان مقطّع و بریده بریده، بدون فراز و فرود و مسلسل‌وار بیان می‌شوند. گویا، هر واژه دنیایی از معنا را در خود پنهان کرده است و راوی (شاعر) تک واژه‌ای به نمایندگی از آنان برمی‌گزیند، واژه‌ای که بار معنایی دیگر واژگان را بر دوش دارد. در بند شعری، ذیل شعلهٔ سرخ و سیاوش، داستان سیاوش را به خاطر می‌آورد. بارگاه، افراسیاب، تشت طلا و خون، سرشهزاده واژگون، کلید واژه‌های تراژدی سیاوش است. دو واژهٔ مهم «اسفندیار» و «عاقبت

کار»، غمنامهٔ اسفندیار را به یادمی‌آورد. دام، شغاد، رستم و چاه از مرگ رستم حکایت می‌کنند و یزدگرد سوم و جنگ تازیان یادآور ماجرای تاریخی شکست ایران از اعراب است: «**در شعله‌های سرخ/ سوارش سیاووش است/ آنگاه بارگاه/ افراسیاب و دشت/ تشت طلا و خون/ سر شهزاده واژگون/ و بازگیر و دار/ اسفندیار و عاقبت کار/ آن سو شغاد بدکنش و دام/ دام شکارگاه/ رستم درون چاه/ در انتها گریختم یزدگرد شاه/ آن شومبار جنگ شبیخون تازیان**» **(همان: ۲۵)**.

از جمله ویژگی‌های پریشانی زبان آن است که با هر واژه، داستانی تازه شکوفا می‌شود که در دل اسطوره جای دارد. خلق داستان‌ها، داستانک‌ها و روایت‌های کوچک بی ارتباط با هم، ناپیوسته و گسسته و درهم آمیزی آن‌ها به شکل کاملاً تصادفی یا براساس حرکت سیّال ذهن، پریشانی زبانی است. در جای دیگر این مجموعه نیز، واژگان مقطع که پریشانی زبانی را دربردارد، در گفتگوی میان رستم و حکیم دیده می‌شود: «**این نکته‌ها چرا ز تو؟/ تندی چرا به من؟/ کشور کرا و/ شاه کجا و/ سپه کجا؟/ من در پی افکندن این کاخ مردمی**»**(همان: ٢٦)**.

نتیجه گیری

با توجّه به تحلیلی که از فراداستان تاریخ‌نگارانه بر منظومهٔ «مهرهٔ‌سرخ» ارائه شد، نتیجه می‌گیریم که این اثر یکی از بهترین نمونه‌های فراداستان تاریخ‌نگارانه محسوب می‌شود. کسرایی با بهره‌گیری از شگردهایی چون جعل اسطوره، شکست روایت، جریان سیّال ذهن، زمان‌پریشی و حضور نویسنده در داستان، فراداستان تاریخ نگارانه‌ای را خلق کرده که روایتی نو و دیگرگون از موضوعی است که در زمان‌های پیشین در قالب اسطوره نقش‌آفرینی کرده است. شاعر با پریشان‌نمودن زمان، سیر توالی را در هم می‌شکند و نمودی از چگونگی استفاده از نماد را برای مخاطب فراهم می‌آورد.

کسرایی با بازگوکردن روایت‌های جدید، ازهم‌گسیخته و زمان‌پریشانه، نقش تاریخ‌نویس و اسطوره‌نویس را به عنوان راوی دانای کل و همه‌چیزدان به پرسش می‌کشد و اجازه می‌دهد خواننده نیز در بازآفرینی و إحیای تاریخ نقشی فعّالانه داشته باشد. براین اساس؛ تمام شگردهایی که کسرایی در منظومه‌اش به کار می‌گیرد، در راستای تحقّق فروپاشی مرزهای اسطوره و داستان و ارائهٔ روایتی جدید از داستان‌های قدیمی است. مثال‌هایی که از داستان ذکرگردید، بیانگر ماهیّت خودآگاه داستان بود. این ویژگی سبب می‌شود تا خواننده نقش مهم‌تری در دریافت داستان بر عهده داشته باشد. هنگامی که سیر خطی روایت متواتر به هم می‌ریزد شاعر وارد داستان می‌شود و با مخاطب یا با شخصیّت‌های داستان گفتگو می‌کند، همین امر موجب می‌شود که خواننده در بازآفرینی معنا نقش فعّال داشته باشد و مشتاقانه تا پایان، فرایند داستان را دنبال کند.

فهرست منابع و مآخذ

١ پاینده، حسین، (١٣٩٠)، ***داستان کوتاه در ایران***، تهران، افراز.

٢ پیرنجم الدّین، حسین؛ شهبازی، شیما، (١٣٩١)، ***«نشانه شناسی تاریخ نگاری پسانوگرا: «اسطوره‌های مدرن»*** رولان بارت و فراداستان تاریخ نگارانه لیندا هاچن»، همایش ملی نقد ادبی، دوره ٢، صص ٨٧- ١٠٤.

٣ -پیروز غلامرضا؛ رضوانیان، قدسیّه؛ ملک، سروناز. (١٣٩٣)، ***«فراداستان تاریخ نگارانه؛ مطالعهٔ موردی: مارمولکی که ماه را بلعید»***، فصلنامه ادب پژوهی، شماره ٢٧، صص ١٦٣-١٨٦.

٤ -تدینی، منصوره، (١٣٨٨)، ***پسامدرنیسم در ادبیّات داستانی در ایران(داستان‌های پسامدرن)***، تهران، نیلوفر، جلد سوم.

٥- جهادی حسینی، سیّد امیر، (١٣٩٥)، ***«بررسی نقش مایه‌های مشترک در اسطوره‌های برادر کشی»***، فصلنامهٔ ادبیّات عرفانی و اسطوره شناختی، سال ١٢، شماره ٤٢، صص ٤٣-٨٠.

٦- حسن، ایهاب و دیگران، (١٣٨١)، ***ادبیّات پسامدرن***، تدوین و ترجمه: پیام یزدانجو، تهران، مرکز.

٧- خوش‌خلقت، حسین، (١٣٨٩)، ***«نقد و بررسی فراداستان در رمان تاوان، اثر مک ایوان»***، کتاب ماه و ادبیّات، شمارهٔ ١٥٩، صص ١١٤-,١١٧

٨- رجب زاده طهماسبی و دیگران، (١٣٩٥)، ***«فراداستان تاریخ نگارانه در نمایشنامهٔ اژدهاک از سه‌برخوانی اثر بهرام بیضایی»***، نشریّهٔ هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ٢١، ش ١، صص ٢٥- ,٣٣

٩- شمس لنگرودی، محمّد، (١٣٧٠)، ***تاریخ تحلیلی شعر نو***، تهران، نشر مرکز.

١٠- شمیسا، سیروس، (١٣٩٠)، ***نقد ادبی***، تهران، میترا.

١١- کسرایی، سیاوش، (١٣٨٧)، ***مجموعه اشعار***، تهران، نادر.

١٢- کشکولی، قاسم، (١٣٧٩)، ***ناهید***، تهران، قصیده.

١٣- گلشیری، سیاوش، (١٣٩٥)، ***«درباره سرخ سفید» سومین رمان مهدی یزدانی خرّم فراداستان تاریخ‌نگارانه؟!»***، روزنامه فرهیختگان، شماره ٢٠٨٣، ص ١٤.

١٤- مقدادی، بهرام، (١٣٨٧)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)، تهران، فکر روز.

١٥- لوئیس، بری و دیگران، (١٣٨٣)، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، گزینش و ترجمه: حسین پاینده، تهران، روزنگار.

١٦- وُو، پاتریشیا، (١٣٩٠)، فراداستان، ترجمه شهریار وقفی‌پور، تهران، چشمه.

١٧- هاچن، لیندا و دیگران، (١٣٨٣)، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان: فراداستان تاریخ نگارانه: سرگرمی روزگار گذشته، گزینش و ترجمه: حسین پاینده، تهران، روزنگار.

18- Bressler, Charles, (2007), Leterary Criticism, An Intrroduction to Theory.

19- Hutcheon, Linda, (1999), Apoetices of postmodernism(History, Theory, Fiction), New York and: Routledge.practice. New jersey, Pearson Education, INC.

20- Waugh, Patricia, (2001), Metafiction: The Theory and Practice of Self Conscious Fiction, New York, Methuen & Co .I.td.