

روایت‌شناسی منظومه‌ی «نشانی» از سپهری بر اساس دیدگاه ژرار ژنت

خدابخش اسداللهی*

دانشگاه محقق اردبیلی

چکیده

روایت‌شناسی از دیدگاه ساختارگرایان به مطالعه‌ی طبیعت، شکل و نقش روایت می‌پردازد و می‌کوشد توانایی و فهم متن روایت را نشان دهد. در نزد ژرار ژنت، روایت‌شناسی عبارت است از مطالعه‌ی روایت‌ها به مثابه‌ی بازنمایی لفظی حوادث و موقعیت‌هایی که در زمان نظم یافته است. طبق این تعریف، روایت‌شناسی بر ارتباطات ممکن میان داستان و متن روایی و به‌ویژه زمان، وجه و آوا می‌پردازد. هدف از این پژوهش، بررسی و تحلیل شعر روایی «نشانی» براساس مؤلفه‌های روایی ژرار ژنت است که براساس منابع کتابخانه‌ای و روش تحلیلی-توصیفی و پس از مباحث مقدماتی در مورد اهمیت سپهری و شعر «نشانی» از نظر روایی و جایگاه ژرار ژنت در نزد ساختارگرایان فرانسوی، کلیاتی درباره‌ی روایت و تعریف عناصر روایی ژنت، در قسمت اصلی مقاله، به آن پرداخته شده است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که شعر «نشانی»، از طریق سفر به زمان گذشته و آوردن آن به زمان حال، علاوه بر زیبایی‌آفرینی و تأثیرگذاری، آدمی را به نامیرایی و تسلط بر زمان، امیدوار می‌کند و با تطبیق بین زمان متن و حجم متن، با ضرب‌آهنگ و شتابی نسبتاً بالا، موجب رسایی و تأثیر داستان در ذهن روایت‌نویسان می‌شود. همچنین رابطه‌ی بین دفعه‌های تکرار یک حادثه در داستان و دفعه‌های روایت شده، به‌صورت بسامد مفرد بیان می‌شود. با وجود فاصله‌گیری سطوح داستان و گزارش و حضور اندک راوی، جزئیات و اطلاعات نسبتاً بیش‌تری ارائه می‌شود و طرح اسطوره‌ی جست‌وجو، بهانه‌ای می‌شود تا نظرگاه ره‌گذر، مبنی بر چگونگی راه‌بردن به خانه‌ی دوست، مجال بروز و ظهور پیدا کند. نهایت این که سپهری از بیرون ذهن شخصیت به حوادث داستانی می‌نگرد و خواننده بیش‌تر تک‌گویی همین ره‌گذر را خطاب به سوار می‌خواند.

واژه‌های کلیدی: روایت، روایت‌شناسی، ژرارژنت، سپهری، زمان، شعر «نشانی»

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی kh.asadollahi@gmail.com

۱. مقدمه

روایت‌شناسی و تحقیق در زمینه‌ی روایت، در ایران نوپاست و امروزه از این شیوه، تنها برای اهداف ادبی و تعلیمی استفاده نمی‌کنند؛ بلکه از این شیوه، برای استدلال و درک و فهم تازه از زندگی و جهان نیز بهره می‌گیرند و آن را در شاخه‌های مختلف علمی به کار می‌برند. بسیاری از شاعران کلاسیک و معاصر فارسی‌زبان همچون فردوسی، سنایی، نظامی، عطار، مولوی، جامی، اخوان و سپهری و دیگران، سخن خود را بر اساس داستان و گزارش آن بنا کرده‌اند. در این میان، سهراب سپهری (۱۳۰۷-۱۳۵۹) از شاعران بزرگ و معروف نیمایی، در برخی از اشعار خود تکنیک‌های روایی را که معمولاً با تصویرگری و ابهام مورد علاقه و تأکید ژنت همراه است، به نمایش گذاشته است. شعر «نشانی» از سپهری همچون برخی دیگر از اشعار او، دارای عناصر داستانی، گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان و مؤلفه‌های روشن روایی است؛ با این امتیاز که از جوهر خیال‌انگیز شعر و وزن و واژه‌های مناسب بهره دارد. از این رو در این مقاله، سعی داریم شعر روایی «نشانی» را از منظر روایت‌شناسی ژرار ژنت بررسی کنیم.

روایت‌شناسی از دیدگاه ساختارگرایان به مطالعه‌ی طبیعت، شکل و نقش روایت می‌پردازد و می‌کوشد توانایی و فهم متن روایت را نشان دهد. روایت‌شناسی ساختارگرا در ادامه‌ی رشد خود، به روایت‌شناسی معاصر تغییر یافت. در نزد ژرار ژنت، روایت‌شناسی عبارت است از مطالعه‌ی روایت‌ها به مثابه‌ی بازنمایی لفظی حوادث و موقعیت‌هایی که در زمان نظم یافته است. طبق این تعریف، روایت‌شناسی بر ارتباطات ممکن میان داستان و متن روایی و به ویژه زمان، وجه و آوا می‌پردازد. (prince, ۲۰۰۳: ۶۶ و بامشکی، ۱۳۹۱: ۱۱)

از میان روایت‌شناسان ساختارگرا، ژرار ژنت نظریه‌پرداز است که با پرداختن به مسائلی اساسی و مهم روایت همچون ابزار زمان و زاویه‌ی دید، نواقص و کاستی‌های دیگر نظریه‌های روایی را برطرف کرده است. ژنت بر نقش خواننده در تکمیل متن، تأکید دارد و معتقد است که «متن، وقتی کامل می‌شود که خواننده نیز در درک آن فعالیت کند. جای این درک در ساختارگرایی زبان‌شناختی و سبک‌شناسی توصیفی خالی بوده و تأکید ژنت همچون بارت بر نقش خواننده برای ساختارگرایان اهمیتی خاص دارد.» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۲۷) همچنین ژنت با مبنا قرار دادن صناعات بلاغی برای تعبیر و تفسیر متن، ضمن دمیدن جانی تازه به ادبیات به‌وسیله‌ی تمایل بلاغت به

روایت‌شناسی منظومه‌ی «نشانی» از سپهری بر اساس دیدگاه ژرار ژنت ————— ۳

کشفِ شفافیت و نظم (Genette, ۱۹۶۶: ۲۱۶ و کالر، ۱۳۸۸: ۲۵۱)، به معناهایی دست می‌یابد که به تجربه‌ی خواننده از متن نزدیک است. در کل، قرائت وی از متن، به چگونگی ادراک نزدیک است. (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۲۸) بنابراین نگارنده، براساس نظریه‌ی ژنت، منظومه‌ی «نشانی» را بررسی می‌کند؛ به‌ویژه که شعر «نشانی»، با آشنایی‌زدایی و برهم زدن روایت خطی، بستر مناسبی برای جلوه‌های کاربرد عناصر روایی ژنت است.

۲. پیشینه‌ی تحقیق

برخی از منتقدان از جمله «سیروس شمیسا» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۸۷-۲۹۷)، «رضا براهنی» (براهنی، ۱۳۸۰، ج ۱: ۲۸۱-۲۸۹)، «مهدی شریفیان» (شریفیان، ۱۳۸۶: ۱۵۷-۱۸۲)، حسین پاینده (پاینده، ۱۳۸۳: ۱۹۵-۲۱۲) و محمدتقی غیائی (غیائی، ۱۳۸۷: ۷۱-۷۳) به نقد و بررسی منظومه‌ی «نشانی» پرداخته‌اند؛ سه اثر اول می‌کوشد با استناد به مفاهیم و مصطلحات عرفانی، از معنای شعر «نشانی» رمزگشایی کند. اثر چهارم نیز تلاش دارد ساختار شعر «نشانی» را به وسیله‌ی رهیافت فرمالیستی به‌ویژه با استناد به مفهوم تباین و تنش، نقد و بررسی کند؛ اثر پنجم هم، شعر «نشانی» را در لابه‌لای برخی اشعار دیگر او- هرچند کوتاه- به صورت ساختاری، تحلیل و طی آن، به پاره‌ای از عناصر روایی اشاره می‌نماید؛ اما در هیچ‌یک از آن‌ها، منظومه‌ی «نشانی» از بُعد روایت‌شناسی «ژرار ژنت»، بررسی نشده و مورد توجه قرار نگرفته است؛ در حالی که این منظومه، با توجه به قابلیت داستانی و روایتی آن، از منظر روایت‌شناسی به خصوص روایت‌شناسی ژرار ژنت قابل بحث و بررسی است.

۳. سؤالات پژوهش

- ۱- شعر «نشانی» از نظر روایت‌شناسی ژرار ژنت، دارای چه جایگاهی است؟
- ۲- در شعر «نشانی» از کدام تمهیدات روایی برای جذب کردن داستان استفاده شده است؟

۴. روایت‌شناسی و روایت

برای قصه‌گویی و شنیدن قصه، انگیزه‌ای اساسی در انسان وجود دارد. کودکان از همان سنین پایین، توانایی معناداری برای تشخیص قصه‌ی کامل از قصه‌ی ناقص پیدا می‌کنند

که این همان توانش روایی پایه است. بر این اساس، ممکن است نخستین پرسش در نظریه‌ی روایت این باشد که چه چیزی ما را قادر می‌سازد داستانی را که درست تمام می‌شود، از داستانی که ناقص تمام می‌شود، تمیز و تشخیص دهیم؟ در این صورت، می‌توان روایت‌شناسی را تلاشی دانست که برای شرح و ایضاح این توانش روایی به کار گرفته می‌شود.

ژنت بین گزارش (Recit)، داستان (Histoire) و روایت (Narration)، تفاوت قائل می‌شود. از منظر وی، گزارش، عبارت از نظم رخدادها در متن و داستان، نظم نهایی رخدادها در عالم بیرون متن است. روایت نیز عبارت است از ارائه‌ی گزارش با نوعی گزینش عناصر و ایجاد نظم همنشینی در طرح. بنابراین، منطق روایت، شیوه‌ی انتخاب و ارائه‌ی عناصر داستان است. (مارتین، ۱۳۹۱: ۷۷ و احمدی، ۱۳۸۸: ۳۱۵) از دیدگاه ارسطو، طرح یا پی‌رنگ (Plot)، اساسی‌ترین ویژگی روایت است و داستان‌های خوب باید آغاز، وسط و پایان داشته باشند و به دلیل ضرب‌آهنگ انتظام آن‌هاست که از داستان‌ها لذت می‌بریم. از نظر نظریه‌پردازان، طرح باید دچار تحول اساسی هم باشد. وضعیّت، اولیه‌ای داشته باشد. تغییری رخ دهد که به‌گونه‌ای بازگشت و یا معکوس شدن وضعیّت منتهی گردد و گره‌گشایی‌ای صورت گیرد تا آن تغییر را معنادار سازد.

خوانندگان می‌توانند بگویند که دو اثر در واقع، دو قول از یک داستانند و می‌توانند طرح‌ها را خلاصه کنند و در زمینه‌ی بسندگی چکیده‌ی داستان بحث کنند. در نظریه‌ی روایت، وجود سطحی از ساختار مفروض است. طرح با روایت صورت می‌گیرد؛ زیرا این روایت‌ها داستان واحدی را به شکل‌های گوناگون عرضه می‌کنند. مثلاً روایت طرح سه شخصیتی را می‌توان از دیدگاه هرکدام از این سه شخصیت یا ناظری بیرونی که از این رخدادها سر در گم شده، یا راوی دانای کل، عرضه کرد. از این نظر، طرح یا قصه و گفتمان، عرضه‌ی آن طرح به‌صورت‌های گوناگون است.

«روایت‌شناسی» در زمینه‌ی روش‌های گوناگون نگارش و تحلیل ادبیات روایی همچون: رمان، داستان کوتاه، حماسه، داستان پریان، شعر روایی و ... سخن می‌گوید. هریک از این روش‌ها، متن ادبی را از دیدگاه خاصی بررسی می‌کند؛ بنابر این، هریک از آن روش‌ها برداشت نو و تازه‌ای از متن ارائه می‌کنند.

روایت‌شناسی (narratology) را می‌توان از پدیده‌های مربوط به ساختارگرایان دانست. براساس نظریه‌ی «سوسور» که دستور را زیربنای گفتار دانسته است، «ولادیمیر

روایت‌شناسی منظومه‌ی «نشانی» از سپهری بر اساس دیدگاه ژرار ژنت ————— ۵

پراپ» روسی بود که داستان‌های پریان را بررسی کرد. در سال ۱۹۷۰م. نیز «گرماس» کوشید نظریه‌ی ولادیمیر پراپ را به کلیه‌ی متون روایی، گسترش و نشان دهد که چگونه می‌توان از یک دست ساختارهای بنیادین محدود، برای نوشتن انواع داستان استفاده کرد. (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۸۲-۲۸۳)

دو شکل اساسی روایت، گفتن و نشان دادن هستند. روایت در اسطوره، حماسه، قصه، تراژدی، کمدی، تاریخ، نقاشی و ... وجود دارد؛ بنابر این، حضور روایت، همچون زندگی همگانی و جهانی است. (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۴۵)

هر روایتی، نقل تجربه‌ای از زندگی است و هر تجربه‌ای حادثه‌ای را در خود می‌گنجاند. در این بین، آنچه روایت را می‌سازد، سازمان‌دهی حوادث و کنش‌ها بر پایه‌ی نظمی مبتنی بر رابطه‌ی علی و معلولی در قالب یک طرح است. طرح یا پی‌رنگ عبارت است از تنظیم و ترتیب منطقی حوادث. (فورستر، ۱۳۶۹: ۹۲ و میرصادقی، ۱۳۸۵: ۶۷) پس حرکت در زمان و ارتباط منطقی، عناصر اصلی قصه هستند؛ از این رو صاحب‌نظران، روایت‌ها را در ساده‌ترین مفهوم، داستان‌هایی دانسته‌اند که در زمان، روی می‌دهند. (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۸-۲۰) بی‌تردید در یک روایت، بین زمانمندی و علیت، رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد. (ریکور، ۱۳۸۳: ۱۷) شاید بتوان گفت که هر دوی آن‌ها یکی بیش نیستند؛ بنابر این، زمان و زمانمندی در حکم جزو لاینفک روایت محسوب می‌شود.

۵. مؤلفه‌های روایی ژرار ژنت

ژنت عناصر روایت را در مقاله‌ی مهمی، در زمینه‌ی رمان در جست‌وجوی زمان از دست رفته از مارسل پروست، مشخص و آن را به پنج عنصر تقسیم می‌کند: نظم، تداوم، بسامد، حالت (یا وجه) و آوا (یا لحن). (Shen, ۲۰۰۸: ۱۳۷)

۵. ۱. نظم (order)

بسیاری از روایت‌ها از نظر ترتیب حوادث روایت با توالی خطی وقایع و زمان، هم‌خوانی ندارند. ژنت این‌گونه ناهمخوانی در ترتیب بیان و چینش حوادث را «زمان‌پریشی» می‌نامد و آن را به سه نوع گذشته‌نگر، آینده‌نگر و لحظه‌به‌لحظه تقسیم می‌کند. (Genette, ۱۹۸۲: ۴۸) در نوع گذشته‌نگر، حادثه‌ای قبلاً رخ داده است و بعداً

در متن بیان می‌شود. به بیان دیگر، ژنت زمان طرح را فراتر از داستان می‌داند؛ فراتر از آن نظر که داستان، ترتیب واقعی وقایع را برهم زده، وقایع را از گذشته نقل کرده تا به حال رسیده است. (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۵-۲۶) در نوع آینده‌نگر نیز واقعه‌ای که هنوز روی نداده است، بدون این‌که حوادث پیشین آن ذکر گردد، نقل می‌شود. این نوع روایت که امروزی است و بیش‌تر به رؤیا و داستان‌های علمی-تخیلی اختصاص دارد، به‌صورت زمان حال است (همان: ۲۶). در روایت لحظه‌به‌لحظه نیز داستان حوادث را لحظه‌به‌لحظه دنبال می‌کند و زمان طرح و زمان داستان باهم تداخل دارند. بنابراین، در زمان‌پریشی گذشته‌نگر، نوعی عقب‌گرد و در نوع آینده‌نگر نیز به‌گونه‌ای پیش‌روی نسبت به زمان تقویمی دیده می‌شود. در واقع، «ژنت» با طرح مبحث نظم، می‌خواهد نشان دهد که رمز جذابیت و زیبایی روایت، ایجاد تغییر و دگرگونی در نظم خطی آن است.

۵. ۲. تداوم (duration)

تداوم، عبارت است از نسبت بین زمان متن و حجم متن که در تعیین ضرب‌آهنگ و شتاب داستان به کار می‌رود. اگر زمان و حجم متن ثابت باشند، به معنی آن است که داستان با شتابی ثابت جریان دارد. اختصاص دادن قسمت بلندی از متن به مدت زمان کوتاه از زندگی شخصیت داستان، موجب شتاب منفی آن و تخصیص دادن قطعه‌ای کوتاه به مدت زمان بلند، سبب شتاب مثبت داستان می‌شود. تداوم، نشان می‌دهد که کدام حادثه قابل گسترش است و کدام واقعه را می‌توان حذف کرد. سرعت حداکثر را «حذف» و سرعت حداقل را «درنگ توصیفی» می‌نامند. بین این دو بی‌نهایت هم «چکیده» و «صحنه» قرار دارد. در حذف، پویایی صفر متن متناظر با برخی تداوم‌های داستان است. در درنگ توصیفی، تداوم متن از تداوم داستان طولانی‌تر است. در چکیده نیز تداوم متن از تداوم داستان کوتاه‌تر است. در صحنه هم، تداوم متن با تداوم داستان برابر است. (Genette, ۱۹۸۲: ۵۲ و ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۳ و ۷۴) شگردهای تداوم، بسته به قانون تأثیرگذاری، اقتصاد و درک راوی از اهمیت نسبی لحظات و اپیزودها در همه‌جا تجویز می‌شود؛ اما ممکن است وجود چنین شگردهایی، اندکی واقع‌نمایی حکایات را خدشه‌دار و حس قصوی بودن را بیش از پیش منتقل کند. (ژنت، ۱۳۸۴: ۷۹)

۵. ۳. بسامد (frequency)

مراد از بسامد، بیان رابطه‌ی بین دفعه‌های تکرار یک حادثه در داستان و دفعه‌هایی است که این رویداد به طور عملی روایت می‌شود. بسامد که شامل تکرار است، انواعی دارد: اگر بسامد به صورت یک‌بار نقل کردن چیزی باشد که یک‌بار اتفاق افتاده، بسامد مفرد، نام دارد. اگر رویدادی تنها یک‌بار حادث شود، ولی بارها روایت شود، بسامد مکرر است و اگر حوادثی مکرر تکرار شوند، اما تنها یک‌بار روایت شوند، بسامد بازگو نامیده می‌شود. بسامدهای مفرد، مکرر و بازگو، به ترتیب، زمینه را برای ایجاد شتاب ثابت، شتاب منفی و شتاب مثبت در روایت فراهم می‌کند. (جاهدجاه و همکار، ۱۳۹۰: ۳۳)

۵. ۴. حالت یا وجه

۵. ۴. ۱. فاصله (distanse)

«ژنت» بر این باور است که مؤلف، این اختیار را پیدا می‌کند که روابط بین عناصر گوناگون نقل داستان را با اشکال مختلف روایت بیان کند. این دیدگاه ساختارگرا، ضمن حذف مؤلف، نشان می‌دهد که روایت سوم شخص، لزوماً یک راوی دارد که در داستان همواره حضور دارد. راوی در دنیایی که روایت می‌کند، حضور دارد، نه در دنیایی که مؤلف در آن زندگی می‌کند. به عقیده‌ی برتنس، باید بپذیریم که راوی نامعلوم روایت سوم شخص، غیر از مؤلف است. (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۹) بدین ترتیب، «ژنت» از طریق قرار دادن یک راوی نامعلوم در درون روایت سوم شخص، موفق شد روایت اول شخص و سوم شخص را از دیدگاه روابط بین راوی و شخصیت، بررسی و تقابل دوگانه‌ی بسیار استادانه‌ای ایجاد کند.

در روایت اول شخص، راوی با یکی از شخصیت‌ها «این‌همان» است؛ اما در روایت سوم شخص، چنین حالتی وجود ندارد. در وضعیت اول شخص، راوی از خودش به ما می‌گوید. در حالت بعدی نیز راوی درباره‌ی سوم شخص به ما می‌گوید. «ژنت» نوع روایت اول را «خود» و نوع دوم را «دیگری» نامید و بدین وسیله، آن‌ها را در مقابل هم قرار داد. راست است که یک راوی، «خود» همواره در عالمی که روایت می‌شود، حضور دارد؛ اما این حضور ممکن است حاشیه‌ای باشد. به طور مثال، اگر من در یک مهمانی از ماجراهای عجیبی حرف بزنم که چند سال پیش برایم رخ داده است، به گونه‌ی پارادوکسی، جزیی از دنیای روایت شده، نخواهم بود؛ زیرا مرور زمان مرا از

آن عالم خارج ساخته است. داستان‌ها با نظرگاه اول شخص، غالباً از توصیف‌های بیرونی استفاده می‌کنند. در این وضعیت، راوی وقایع گذشته‌اش را همراه با حوادث جاری که در آن‌ها دخیل است، نقل می‌کند. همچنین در این حالت، رابطه‌ی بین راوی و عالمی که روایت می‌شود، درونی است. (همان: ۹۰)

راوی‌های سوم شخص (دیگری) در عالمی که روایت می‌کنند، حضور ندارند؛ اگرچه مؤلف آن‌ها، جزیی از آن دنیایی باشد که روایت می‌کند. به‌عنوان مثال، در اثر «نورمن میلر» به نام «ارتش‌های شب»، شخصیت اصلی، خود نورمن میلر است که در پنتاگون حضور دارد؛ اما به نظر «ژنت»، راوی سوم شخص که همواره به خود میلر در حالت سوم شخص ارجاع داده می‌شود، همان مؤلف نیست. بنابر این، بیرون از عالمی است که روایت می‌شود (همان).

۵. ۴. ۲. کانونی‌سازی (perspective)

معرفی فرایند کانونی‌سازی، از آخرین دست‌آوردهای ژنت محسوب می‌شود. اگر راوی واقعاً به دیدگاه یکی از شخصیت‌ها مجال ظهور دهد، حتی اگر این دیدگاه را خود راوی برای ما توصیف کند، در این حالت، روایت از طریق یک کانونی‌ساز پیش می‌رود؛ بنابراین، نظریه‌ی کانونی‌سازی، ژنت را برای مطرح ساختن تفاوت‌های گسترده بین گونه‌های متعدّد روایت، توانا می‌سازد. (همان: ۹۱ و کالر ۱۳۸۵: ۱۱۹-۱۲۰)

۵. ۵. آوا یا لحن (voice)

آخرین عنصر از عناصر روایت از منظر ژنت، آوا یا لحن است که وی، از دیدگاه موقعیت‌های زمانی- مکانی، بدان می‌پردازد. در این بحث، باید دانست که زمان روایت و زمان متن چه نسبت‌هایی با یکدیگر دارند؟ چگونه راوی موقعیت‌های متفاوت زمانی- مکانی را در یک داستان روایت می‌کند؟ (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۱۷) راوی از نظر مکانی ممکن است فاصله‌ی خود را با فضای داستان، دور و یا نزدیک کند و یا در نقطه‌ی ثابتی بماند. البته این جابه‌جایی فاصله در گفتار و لحن راوی تأثیر می‌گذارد. (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۰۵) همچنین راوی می‌تواند پا به پای اشخاص داستانی حرکت کند و زمان حال روایت را با زمان حال خود، هم‌زمان گرداند و بدین طریق، حدود نادانش را بپذیرد. یا ممکن است به سوی زمان جلو یا عقب حرکت کند و زمان حال را از دیدگاه

روایت‌شناسی منظومه‌ی «نشانی» از سپهری بر اساس دیدگاه ژرار ژنت ————— ۹
پیش‌جویی‌های گذشته‌ای که یاد می‌کند، یا از دیدگاه پیش‌جویی‌های آینده و نظایر آن،
ملاحظه نماید. (ریکور، ۱۳۸۴: ۱۶۸-۱۶۹)

۶. آشنایی زدایی

«آشنایی زدایی» (anachronism) که از سوی «ویکتور شک洛夫سکی» مطرح شده است، به طور کلی به هرگونه عملی می‌گویند که به نوعی به بیگانه‌نمایی منجر شود؛ امور بسیاری هستند که به سبب کثرت استعمال و تبدیل شدن به عادت، برای ما معمولی به نظر می‌آیند. از منظر شک洛夫سکی، نقش هنر این است که اشیا را برای ما ناآشنا سازد. در داستان، آشنایی زدایی با دیدگاهی جدید و سبک و طرحی متفاوت صورت می‌گیرد. طرح متفاوت ممکن است از راه به هم خوردن ترتیب وقایع، حاصل شود و از خواننده آشنایی زدایی کند؛ مثلاً داستان را از آخر و یا وسط شروع کنیم و یا ترتیب زمان خطی را برهم بزنیم و یا به کلی آن را حذف کنیم. (اخوت، ۱۳۷۱: ۵۳)

یکی از ابزارهایی که ژنت می‌خواهد با آن، درنگ هنری ایجاد کند و خواننده را پس از پی بردن بدان، در کامل شدن متن سهیم کند، فن بیان است. علم بیان وسیله‌ای است که برخی از ساختارگرایان از جمله ژنت، در نوشتن متن خود از آن سود می‌برند. از منظر ژنت، مجاز، وابسته‌ی آگاهی‌ای است که خواننده در مورد ابهام سخنی که به او عرضه می‌شود، پیدا می‌کند یا نمی‌کند. (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۲۷)

۷. روایت‌شناسی منظومه‌ی «نشانی» بر اساس دیدگاه ژنت

۱.۷. نظم (ترتیب زمانی)

الف) روایت از سوی راوی سوار در وقت سحر (زمان استجابت دعاها) با طرح سؤالی اساسی (خانه‌ی دوست کجاست؟) که در حکم آغازی نیرومند و رو به کمال است و نیز القاکننده‌ی امید، گشایش و رسیدن به هدف است و حتی به‌هنگام روایت نیز تازگی و اهمیت دارد، آغاز می‌گردد و چون درباره‌ی یکی از شخصیت‌های اصلی است، گذشته‌نگر اصلی نام دارد: «خانه‌ی دوست کجاست؟ در فلق بود که پرسید سوار.» (سپهری، ۱۳۸۷: ۳۵۸)

واقعه به صورت گذشته‌نگر، بیان می‌شود؛ یعنی رخداد در گذشته، روی داده، بعداً در متن نقل می‌شود و چون گذشته‌نگری به رخداد و شخصیت در حال نقل است،

گذشته‌نگر درون داستانی است. گزارشگر توانسته است فعل پرسشی را با تدبیر خاصی، از زمان گذشته به زمان حال تبدیل کند و بدین ترتیب، فعل زمان حال (کجاست) که در واقع سپری شده است، به زمان حال تبدیل شده و صحنه‌ی واقعه را زنده و پویا و جذاب ساخته است. وقتی که سپهری از آخر شروع می‌کند و می‌گوید: «خانه‌ی دوست کجاست؟» به نوعی نگاه به جلو را به رخ می‌کشد و مشخص می‌کند که در آینده، این امر اتفاق می‌افتد؛ چه، گاهی مراد از «نظم»، پیش‌بینی حوادث است. (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۱۵) استفاده از نقل قول مستقیم به جای غیرمستقیم نیز در همین پرسش، بر عینی‌تر و مجسم‌تر شدن روایت «نشانی» دلالت دارد.

ب) آسمان (اهل آسمان) به عنوان یکی از مخاطبان سوار که این پرسش عظیم و مهم را می‌شنود، به جای پاسخ، در آن تأمل و درنگ می‌کند و در مجموع، یعنی از جواب آن سؤال عاجز می‌شود: «آسمان مکثی کرد.» (سپهری، ۱۳۸۷: ۳۵۸)

یکی از دلایلی که بر حیرت و شدت کنج‌کاوی خواننده در پی‌گیری حوادث این روایت می‌افزاید، همین مکث آسمان (آسمانیان) در برابر عظمت این سؤال است (حقوقی، ۱۳۷۸: ۵۸۴)؛ چه، مکث و بازایستادن آسمان از حرکت، موجب کندی زمان می‌شود و در نتیجه، زمینه برای ظهور شخصیت «ره‌گذر»، مناسب‌تر می‌شود. هرچه حرکت زمان کندتر و از فوریت و ضرورت آن کاسته شود، زمینه برای پدید آمدن شخصیت‌ها مساعدتر می‌شود. (میور، ۱۳۷۳: ۵۸) همچنین، این کندی و تأخیر زمانی، به آدمی نوعی احساس امنیت و آسودگی می‌دهد تا به طور موقت، از دغدغه‌ی شتاب‌ناخواسته‌ی زمان، رهایی یابد.

ج) اما ره‌گذر (سالک) به این سؤال در حد مقدور، پاسخ می‌دهد. ره‌گذر که خود از گم‌شدگان لب دریاست و به طور دقیق، از نشانی دوست آگاهی ندارد، با کلام نورانی خود، سوار را راهنمایی می‌کند؛ این راهنمایی و دادن نشانی دوست به سوار، با اشاره به درخت سپیدار آغاز می‌شود: «ره‌گذر شاخه‌ی نوری که به لب داشت به تاریکی‌ش‌ها بخشید/ و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت.» (سپهری، ۱۳۸۷: ۳۵۹)

د) از «نرسیده به درخت» تا انتهای روایت، یعنی «خانه‌ی دوست کجاست؟» نیز روایت گزارشگر دیگری به نام ره‌گذر است: نرسیده به درخت / کوچه‌باغی است که از خواب خدا سبزتر است / و در آن، عشق به اندازه‌ی پره‌ای صداقت آبی است / می‌روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ سر به در می‌آرد / پس به سمت گل تنهایی می‌پیچی /

دو قدم مانده به گل / پای فواره‌ی جاوید زمین می‌مانی / و تو را ترسی شفاف فرا می‌گیرد / در صمیمیت سیال فضا خش‌خشی می‌شنوی / کودکی می‌بینی / رفته از کاج بلندی بالا جوجه بردارد از لانه‌ی نور / و از او می‌پرسی / خانه‌ی دوست کجاست؟» (همان: ۳۵۹)

این گفت‌وگو که هنگام سحر (زمان استعجابت دعا) بیان می‌شود، از صورت گذشته‌نگر (گفت) به صورت آینده‌نگر (... می‌روی، می‌پویی، می‌مانی و ...) تبدیل می‌شود و بر پویایی و زنده بودن روایت می‌افزاید.

ره‌گذر درخت سپیدار را نشان داد و گفت: نرسیده به درخت، راهی است که از خواب خدا هم خوش‌تر است. همچنین در آن، عشق از صداقت زیادی برخوردار است. ره‌گذر در ادامه می‌گوید: تا ته کوچه که از پشت بلوغ سر درمی‌آورد، برو. مراد این‌که وقتی سالک به این اندازه از سلوک رسید، آن‌وقت نوبت آن است که به سمت گل تنهایی بپیچد. بعد از آن به سمت گل تنهایی بپیچ. گل تنهایی ممکن است کوچه‌ای باشد که می‌توان در آن عارفانه سکنی گزید یا شاید گل اشراق و خلوت روحانی باشد. (براهنی، ۱۳۸۰، ج ۱: ۲۸۸) دو قدم مانده به این گل، دست‌خوش هراسی شفاف می‌شوی. در آن‌جا خش‌خشی می‌شنوی. پس از آن، کودکی می‌بینی که از کاج بلندی بالا رفته است تا از لانه‌ی نور، جوجه بردارد. از او بپرس که خانه‌ی دوست کجاست؟ ره‌گذر به سوار می‌گوید که حتی اگر نور را ببینی، دوباره باید به دنبال دوست بگردی. مصراع آخر با پرسش مجلد، ضمن پیدا کردن جنبه‌ی تمثیلی، ریتم سمبولیک شعر را کامل می‌کند. (همان: ۲۸۹)

در واقع، ره‌گذر هفت نشان از نشانه‌های رسیدن به دوست را بیان می‌کند که عبارتند از: درخت سپیدار، کوچه باغ، گل تنهایی، فواره‌ی اساطیر زمین، صمیمیت سیال فضا، کودک بالای کاج و لانه‌ی نور. (سپهری، ۱۳۸۷: ۳۵۹ و عابدی، ۱۳۷۶: ۲۳۷) این هفت نشانه با هفت وادی منطق‌الطیر قابل معادل‌سازی است که عبارتند از: طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت و فقر و فنا. (عطّار، ۱۳۷۲: ۱۸۰-۲۲۰)

۲.۷. تداوم

منظومه‌ی روایی «نشانی» از نظر زمان تقویمی، دوره‌ی ناشناخته‌ای از زندگی سوار و ره‌گذر را نشان می‌دهد؛ اما در مبحث تداوم، قصد داریم شتاب روایت را با توجه به

متن داستان بررسی کنیم. اغلب، زمان حکایت و زمان خواندن، یکی نیستند و «زمان حکایت، کل دوره‌ای است که در آن اتفاق می‌افتد؛ اما زمان خواندن یا زمان تجربه شده، در اختیار نویسنده است». (ولک، ۱۳۹۰: ۲۵۰) به عبارت دیگر، مسأله‌ای که در این‌جا مطرح می‌شود، این است که چگونه می‌توان امکان‌پذیری‌های گوناگون «فشرده‌سازی» را به کار گرفت. (برتس، ۱۳۸۴: ۸۸)

در برخی از مصراع‌های شعر «نشانی»، از آن رو که در آن‌ها، مدت زمان روایت از مدت زمان داستان کوتاه‌تر است، شاهد «چکیده» هستیم. این مصراع‌ها عبارتند از: «خانه‌ی دوست کجاست؟ در فلق بود که پرسید سوار / آسمان مکشی کرد». (سپهری، ۱۳۸۷: ۳۵۸) خواننده با خواندن این نمونه‌ها، به طور قراردادی، می‌تواند طولانی بودن مدت زمان داستان را نسبت به زمان روایت، بفهمد و این، عامل شتاب مثبت «نشانی» است. چکیده‌های فوق، با صحنه‌هایی ترکیب شده است که در پی می‌آید.

در برخی از مصراع‌ها نیز شاهد برابری مدت زمان روایت با مدت زمان داستان هستیم که «صحنه» نامیده می‌شود. شواهد این بخش، عبارت است از: «ره‌گذر شاخه‌ی نوری که به لب داشت به تاریکی شن‌ها بخشید / و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت: / نرسیده به درخت / کوچه‌باغی است که از خواب خدا سبزتر است / و در آن عشق به اندازه‌ی پره‌ای صداقت آبی است / می‌روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ سر به در می‌آرد / پس به سمت گل تنهایی می‌پیچی / دو قدم مانده به گل / پای فواره‌ی جاوید اساطیر زمین می‌مانی / و تو را ترسی شفاف فرا می‌گیرد / در صمیمیت سیال فضا خش خشی می‌شنوی / کودکی می‌بینی / رفته از کاج بلندی بالا جوجه بردارد از لانه‌ی نور / و از او می‌پرسی / خانه‌ی دوست کجاست؟» (همان: ۳۵۹)

در نمونه‌های بالا، بیش‌تر با عنصر «صحنه» روبه‌رو هستیم؛ چه، از آن‌جا که بیش‌تر گزاره‌ها، به گفت‌وگو اختصاص دارد، می‌توانیم تقریباً کلمات متن روایت را با تعداد کلماتی که در عالم داستان گفته شده است، مساوی فرض کنیم. شایان ذکر است که مؤلف با انتخاب گفت‌وگو، ناب‌ترین صحنه‌ها را خلق کرده و با استفاده از فشرده‌گی متن، میزان تأثیر سخنان را بالا برده است. کارکرد صحنه‌های یاد شده را می‌توان تعلیم مطالب عرفانی دانست؛ از آن‌جا که سپهری می‌خواهد هر چه زودتر به سر موضوع اصلی (تعلیم مطالب عرفانی) برود، به فشرده‌گویی تمایل دارد. البته، واقعه‌ای که در یک برهه

از زمان حادث می‌شود، رسایی و تأثیرش در ذهن‌ها به‌مراتب، بیش‌تر از تأثیر حادثه‌ای است که در مدت‌زمان نسبتاً بلندی ارائه می‌گردد. (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۲۹۷)

همچنین می‌توان گفت: در این صحنه‌ها، راوی سوم شخص به جای شرح حوادث، در جایگاه دانای کل، تنها به دادن اطلاعات، بسنده می‌کند که این امر، از تمرکز و ایجاز متن حکایت دارد.

استفاده از نمایشگر (نشان دادن با انگشت) را در «نشانی»، از آن‌جا که این رفتار غیرکلامی آگاهانه صورت پذیرفته و ارتباط کلامی رهگذر را برجسته و کامل ساخته است، می‌توان عامل مهم دیگری در تأثیرگذاری این شعر روایی بر مخاطب دانست. استفاده از نام‌آوای «خش‌خش» هم بر شنیداری کردن تصاویر و در نتیجه، بر نمایشی کردن روایت صحه می‌گذارد. استفاده از بیان نمایشی در مصراع «و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت» (سپهری، ۱۳۸۷: ۳۵۹)، همچون صحنه‌های مربوط به ره‌گذر و نیز یک‌بار نقل کردن حوادث در شعر «نشانی» از آن‌رو که موجب انطباق طول مدت روایت شعر با طول مدت داستانی آن می‌شود، همگی موجب شتاب ثابت شعر نشانی هستند.

آینده‌نگری در سخنان ره‌گذر: «می‌روی تا ته آن کوچه‌الی آخر» که طی آن، واقعه‌ای که هنوز رخ نداده است، پیش از آن‌که رخ داده‌های اولیه‌اش بیان شود، نقل می‌گردد که عامل شتاب منفی در این روایت تواند بود.

از نظر مقایسه‌ی حجم گفت‌وگوها و رخدادهای سوار و ره‌گذر و تحلیل آن‌ها می‌توان گفت: ماجرای مربوط به «نشانی» در پانزده مصراع ارائه می‌شود؛ به طوری که پانزده مصراع آن (حدود ۰/۸۹٪) به سخنان «ره‌گذر» و یک مصراع آن (۰/۵/۵٪) به «سوار» و یک مصراع دیگر آن (۰/۵/۵٪) به «آسمان» (اهل آسمان) اختصاص یافته است. در واقع، گفت‌وگویی است که در یک شبگیر تا مثلاً روشن شدن هوا، ادامه می‌یابد و نتیجه‌ی آن هم رسیدن به پاسخ سؤال «خانه‌ی دوست کجاست؟» است که باید آن را از کودک دل‌کسب کرد. در بین چند مصراع شعر «نشانی»، سوار تنها یک سؤال مطرح کرده و آن سؤال نیز بسیار مهم و اساسی است؛ گویی همین یک سؤال، به جای تمام سخنانی است که ممکن بود از سوی فردی جست‌وجوگر بیان شود و نیز گویی با تمام پاسخ‌هایی که ره‌گذر به این پرسش داده است، برابری می‌کند؛ بلکه از حیث عظمت و عمق معنی، بسیار فراتر است.

۳.۷. بسامد و تکرار

بسامد، عبارت از تکرار نقل یک حادثه در داستان است؛ بر این اساس، در روایت «نشانی» بسامد مفرد، حاکم است؛ زیرا در «نشانی»، بسامد به صورت یکبار نقل کردن چیزی است که اتفاق افتاده است. حوادث یکبار بیان شده و در همان زمان هم رخ داده است. معمولاً رخدادی که تنها یکبار حادث شده باشد و بارها روایت گردد، نادر است؛ اما ممکن است اشخاص داستان، رخداد واحدی را از زوایای دید مختلف شرح دهند. (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۸-۸۹)

سؤال «خانه‌ی دوست کجاست؟» دوبار در شعر آمده است؛ اما یکی از آن‌ها، از زبان سوار و دیگری هم به وسیله‌ی ره‌گذر روایت می‌شود. به عبارت بهتر، هر بار این سؤال طرح می‌شود، همان اندازه نیز حادث می‌شود و یا حادث خواهد شد. این نوع بسامد، همان بسامد مفرد است. گفتنی است که تکرار این جمله، در حکم فصل‌الخطابی است که سوار باید بداند که این پرسش را باید از کودک دل‌پرسد و بدون راهنمایی این پیر، رسیدن به خانه‌ی دوست ممکن نیست.

در شعر «نشانی»، رخدادهایی که دارای بسامد مکررند، عبارتند از: ۱- «نرسیده به درخت» به واسطه‌ی مقدم شدن «و به انگشت نشان داد سپیداری...»؛ ۲- «و در آن عشق به اندازه‌ی پره‌ای صداقت آبی ست» به خاطر این که پیش از آن، «کوچه باغی ست...» به عنوان مرجع ذکر شده است. ۳- «دو قدم مانده به گل» به واسطه‌ی تقدم «پس به سمت گل تنهایی می‌پیچی»؛ ۴- «و از او می‌پرسی» به خاطر مقدم آمدن «کودکی می‌بینی...». بسامدهای مکرر بالا که بیش‌تر جهت تشویق و هدایت سوار برای طی طریق معرفت صورت می‌گیرد، اگرچه در زمان تقویمی خود نیز نقل شده‌اند، به صورت آینده‌نگر روایت می‌شوند. سپهری، نمونه‌های مربوط به بسامد مکرر را، ممکن بود تنها در قالب جمله‌های گوناگون بیان کند؛ اما وی آن‌ها را فقط در چند جمله‌ی کوتاه آورده است.

۴.۷. وجه یا حالت

۴.۷.۱. فاصله

آنچه ما در «نشانی» شاهد آن هستیم، این است که سپهری با انتخاب راوی سوم شخص، ضمن کم‌رنگ ساختن حضور راوی، به ارائه‌ی اطلاعات نسبتاً بالایی -البته با گزینش و خلاصه‌گویی- می‌پردازد؛ بدین معنی که با کم کردن فاصله‌ی داستان و

گزارش، توانسته است بر میزان تأثیر «نشانی» بر خواننده بیفزاید. اگر روایت با راوی اول شخص طرح می‌شد، چندان تأثیری بر روایت‌نیوشان نداشت؛ آن‌گونه که راوی سوم شخص (ره‌گذر) در پاسخ به پرسش راوی سوم شخص دیگر (سوار)، او را برای رسیدن به خانه‌ی دوست هدایت و راهنمایی می‌کند، راوی درون داستان، نمی‌توانست به طور کامل و مؤثر، هفت وادی معرفت را به خواننده القاء و حس طلب او را برانگیزد. اطلاعات ارائه شده در متن، اغلب همان اطلاعاتی است که باید در زمینه‌های پی‌رنگ و تم باشد و سایر اطلاعات که به فرض، مربوط به زمان حوادث (مثلاً از شب تا سحر) است، حذف می‌شود؛ بنابراین، باید گفت: در روایت نشانی، بیش‌تر راه‌های رسیدن به خانه‌ی دوست، ارائه شده و جزئیات و مطالب دیگر کم‌تر است.

۷.۴.۲. کانونی‌سازی

همان‌طور که گفته شد، ژنت برای بیان پیچیدگی رابطه‌ی بین راوی و جهانی که روایت می‌شود، «کانونی‌سازی» را به کار می‌برد. در شعر «نشانی» با وجود شخصیت‌هایی چون: سوار، ره‌گذر، کودک، آسمان، دوست غایب، راوی به نظرگاه یکی از شخصیت‌ها (ره‌گذر) مجال ظهور و بروز داده است؛ بدین معنی که جستن نشانی دوست که اول بار به‌طور مقدمه از سوی سوار طرح می‌شود، بهانه‌ای می‌شود تا نظرگاه ره‌گذر، مبنی بر چگونگی راه‌بردن به خانه‌ی دوست، مطرح شود. بدین ترتیب، طبق نظریه‌ی ژنت، راوی در نظر داشته تا ضمن تأکید بر راهنمایی‌های شخصیت ره‌گذر، برای رسیدن به خانه‌ی دوست، دیدگاه او را به‌صورت برجسته و بارز نشان دهد. این حالت، نشان‌دهنده‌ی این امر است که روایت از راه یک کانونی‌ساز، پیش می‌رود.

۷.۵. آوا یا لحن

زاویه‌ی دید در روایت «نشانی»، نمایشی (عینی) است و مؤلف در آن، از ذهن شخصیت‌ها بیرون است. وی درمورد اعمال و گفتار بیرونی اشخاص، فعال مایشاء و دانای کل است و می‌تواند تمام اتفاق‌ها و نیز همه‌ی حوادث ضروری را دربارهِ گذشته و حال شخصیت‌ها به آگاهی خواننده برساند؛ اما نمی‌تواند نشان دهد که شخصیت‌های سوار و ره‌گذر به چه می‌اندیشند و نسبت به حوادث و اشخاص دیگر، چه طرز تلقی و تفکری دارند. راوی، داستان را از بیرون دنیای آن روایت، از سوی سوم شخص روایت می‌کند. وی در حکم نمایش‌نامه‌نویسی است که اجازه می‌دهد اشخاص

با گفتارشان خود را نشان دهند. دخالت راوی، ناچیز است و یکی بودن حقیقت و دیدگاه فلسفی در زاویه‌ی دید منعکس شده است.

«سپهری» که روایت «نشانی» را به صورت سوم شخص (متداول‌ترین شق روایت) روایت می‌کند، به محض این‌که روایت به جریان افتاد، هنرمندانه از دیده‌ها پنهان می‌شود و خود را حذف می‌کند. روایت «نشانی» پس از وقوع رخداد‌های نهایی، روایت می‌شود؛ بدین معنی که «سپهری» به گذشته می‌نگرد و همه‌ی زنجیره‌ی حوادث را روایت می‌کند.

از نگاه سپهری که از بیرون ذهن شخصیت به حوادث داستانی می‌نگرد، می‌توان به تسلط شخصیت ره‌گذر نسبت به مقامات سلوک پی برد. وی مردی است که راه سلوک را پیموده و می‌خواهد نشانی‌های آن را در اختیار سالک (سوار) قرار دهد. در این روایت، خواننده بیش‌تر تک‌گویی همین ره‌گذر را خطاب به سوار می‌خواند. تک‌گویی، اگر مخاطب داشته باشد، برخلاف تک‌گویی درونی که در آن مخاطبی وجود ندارد و خواننده به‌طور غیرمستقیم در جریان وقایع قرار می‌گیرد، نمایشی است. (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۵۱۱)

۸. آشنایی‌زدایی

همان‌گونه که گفته شد، طرح متفاوت با به‌هم خوردن ترتیب وقایع، از روایت‌نیوش آشنایی‌زدایی می‌کند. سپهری از یک منظر، با شروع روایت از آخر آن و در واقع، از طریق برهم‌زدن نظم و ترتیب زمان خطی، مفهوم آشنا و معمولی را به صورت غیرمعمول و معماگونه، به مخاطب ارائه می‌کند. همچنین وی ضمن پیش کشیدن سؤال عظیم و عمیق «خانه‌ی دوست کجاست؟» توانسته است به شگرد جدید و ناآشنایی دست بزند. وی از همان آغاز، خواننده را با پدیده‌ای غریب و برجسته روبه‌رو می‌کند. سپهری با این ترفند (توصیف پدیده‌ای عجیب و مهم) توانسته است از شعر «نشانی» آشنایی‌زدایی کند و حوادث و گفت‌وگوهای آن را برجسته نشان دهد. همین شگرد و مهارت سپهری، بی‌تردید موجب تأثیری عمیق، بر دل‌های خوانندگان و نیز ماندگاری بیش‌تر این شعر شده است. همچنین سپهری از طریق به کار بردن صوت «خش خش»، ارتباط بین دال و مدلول را شفاف و معنی کلمه را با صوت آن مشخص و روشن می‌سازد.

سهراب بنای تصویرگری خود را علاوه بر تکنیک روایت، بر فن بیان به خصوص استعاره‌ی مکنیه، استوار می‌سازد (زرقانی، ۱۳۸۴: ۳۳۵) و از راه جان بخشیدن به عناصر طبیعت و باور داشتن به زنده بودن آن‌ها، از شعر خود آشنایی‌زدایی و شعر خود را از اشعار اقرانش متمایز می‌کند. برای روشن شدن این موضوع در شعر «نشانی»، به اشارات بیانی آن می‌پردازیم: «دوست» ممکن است رمز خدا باشد. «خانه‌ی دوست» در حکم تمثیل یا استعاره از سرزمین موعود است؛ «شاخه‌ی نور» استعاره از سخنان راه‌گشاست؛ «پره‌های صداقت»، تشخیص است؛ «گل تنهایی»، تشبیه تنهایی است به گل؛ «صمیمیت» استعاره از چیزی سیال است؛ «سوار»، رمز روح و سالک (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۸۹)؛ «سپیدار»، نماد زیبایی و معنویت (براهنی، ۱۳۸۰: ۱/ ۲۸۷) و «آسمان»، مجاز از ساکنان آسمان است.

به طور کلی، نکته‌های بلاغی نظیر استعاره، تشبیه و ... که از ویژگی‌های نوشته‌های فنی و صنعت‌پردازانه است، در روایت «نشانی» بیش‌تر توجه ما را به ماهیت ناشناختنی مقامات سلوک، جلب می‌کند تا به انگیزش‌های روانی شخصیت و شرایط واقعی اجتماعی. همان‌گونه که می‌بینیم، «نشانی» علاوه بر روح طلب و جویندگی، از نظر تصویرگری نیز همچون بسیاری از اشعار سپهری، یک شاهکار است.

۸. ۱. آغاز و انجام روایت «نشانی»

طبق نظر «شکلوفسکی»، ساختارگرای معروف روس، قانونمندی واحدی بر آغاز و انجام داستان حاکم است. این قانونمندی در همان آغاز داستان، مشخص شده و به پایان می‌رسد و مجدداً به حرکت دایره‌ای خود ادامه می‌دهد و به آغاز داستان برمی‌گردد. همچنین وی معتقد است که آغاز و پایان، باهم پیوند دارند و هریک دیگری را تحت تأثیر قرار می‌دهند (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۴۷-۲۴۸). با توجه به همین قانونمندی است که سهراب با تکرار آغاز در پایان (و یا آوردن پایان در آغاز) تأثیر متقابل آن‌ها را بر یک‌دیگر بیان می‌کند. پایان «نشانی» که همان آغاز آن است، نشان می‌دهد که «سپهری» با اشاره به زمان چرخه‌ای که «اگرچه پیش‌رونده است، همواره در پیش‌روی خود، دور می‌زند و به آغاز خود می‌رسد» (صنعتی، ۱۳۹۰: ۱۱۶-۱۱۷)، ضمن بیان آگاهانه‌ی خود، مبنی بر این‌که زندگی، تاریخ و طلب، پیوسته تکرار می‌شود، در اصل به طور ناخودآگاه می‌خواهد زمان خطی و کرانمند را به زمان بی‌کران و ابدی تبدیل کند تا

خود و مخاطب را از دغدغه‌ی زندگی گذرا که پیری و مرگ را برای انسان به ارمغان می‌آورد، رها سازد.

روایت «نشانی» بی‌آغاز و بدون مقدمه نیست؛ بلکه در همان نقطه‌ی شروع: «... در فلق بود که پرسید سوار»، به زمان، مکان، مضمون و شخصیت سوار برای فضاسازی لازم اشاره رفته است تا روایت‌نویس که در آغاز داستان، دیدگاهش بیرونی است، به یاری این مقدمه، بتواند دنیای بیگانه‌ی روایت را رفته‌رفته تا پایان آن، برای خود درونی کند. از آن‌جا که آغاز داستان، ناحیه‌ی کانونی داستان است- زیرا تمام توجه خواننده را به اثر جلب می‌کند (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۳۵)، سپهری با آوردن جمله‌ی اول (خانه‌ی دوست کجاست؟) توانسته است آتش شوق و درد طلب را در دل خوانندگان «نشانی»، برافروزد و ضمن جلب توجه شنوندگان، حس کنج‌کاوی آنان را تحریک کند. هنر شروع در این روایت آن‌جا قوت می‌یابد که بینیم این شروع، به دلیل همراهی با دانش و بینش و موقعیت‌شناسی سپهری تا پایان، یک‌دست، برجسته و پرشور و هیجان، در سطح مطلوبی پیش رفته است.

در مورد پایان روایت «نشانی»: «خانه‌ی دوست کجاست؟» برخلاف نظر صاحب‌نظرانی که آن را به ناکامی در رسیدن به خانه‌ی دوست تعبیر کرده‌اند، باید گفت که راست است که مسأله‌ی ستیز امید و نومیدی، از درون‌مایه‌های مسلط بر شعر شاعران دوره‌ی معاصر است و عده‌ی زیادی از شاعران به پرچمداری «اخوان ثالث»، فریاد نومیدی و یأس سرمی‌دهند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۶۳)، اما سپهری به اقرار بسیاری از منتقدان، جزو آنان نبود؛ بلکه شاعری عارف و سرشار از عشق و امید و یقین به حق و حقیقت بود (رامشینی، ۱۳۸۵: ۱۵۸)؛ بنابراین، مفهوم سؤال مجدد «خانه‌ی دوست کجاست؟» این است که کلید حل پرسش تو از خانه‌ی دوست کودک دل است که پاک و معصوم و جام جهان‌نماست.

از آن‌جا که داستان باید در بند وقایع باشد، نه صرفاً نتیجه (ولک، ۱۳۹۰: ۲۴۵)، سپهری با وجود اشاره به پایان کار، بیش‌تر در بند ارائه‌ی هفت مرحله‌ی سلوک است که قرار است سوار، آن‌ها را طی کند. از همین‌رو پایان روایت را بیش‌تر ادامه نمی‌دهد.

۹. نتیجه‌گیری

بر اساس آنچه بیان شد، می‌توان گفت که سپهری در یکی از بهترین شعرهای روایی خود (نشانی)، با به کار گرفتن ترفندهای شاعرانه و روایی، از جمله: پس و پیش کردن حوادث و استعمال تمثیل و استعاره و رمز، توانسته است روایت خود را بسیار نوتر، موجزتر و جذاب‌تر باز گوید؛ زیرا موضوع این منظومه‌ی روایی، همان جست‌وجوی آستان حضرت دوست است که به ظاهر، تکراری است و دیگر هنرمندان نیز به این موضوع اصلی پرداخته‌اند؛ اما سپهری کوشیده است با نگرش هنری و سمبلیک و هنر شروع مؤثر، آن را با زیبایی و در حد سخن‌دانی و بلاغت، به خوانندگان تشنه‌کام طلب دوست ارائه کند.

می‌توان گفت که «نشانی»، طبق مؤلفه‌های روایی ژرار ژنت، نمونه‌ی کامل یک منظومه‌ی روایی است. در زمینه‌ی عناصر زمانی روایت «نشانی» که طبق نظر «ژنت» بررسی شد، باید گفت که نظم داستان به صورت گذشته‌نگر پیش می‌رود؛ چه، رخدادهای این منظومه قبلاً اتفاق افتاده و شاعر بعداً آن را بیان کرده است. در این قسمت، سپهری با بیان مستقیم سؤال «خانه‌ی دوست کجاست؟» زمان گذشته را به نحو ماهرانه‌ای به زمان حال، بدل ساخته است. در مورد تداوم این روایت نیز باید گفت: ماجرا با چکیده که عامل شتاب مثبت است، شروع می‌شود و در ادامه با صحنه که عامل شتاب ثابت است، ادامه می‌یابد؛ در واقع، چکیده با صحنه ترکیب شده، یکی از معمول‌ترین گونه‌های روایی را تشکیل می‌دهد. با توجه به این‌که حوادث به همان اندازه‌ای که نقل می‌شوند، اتفاق می‌افتند، بسامد مفرد دارند و بسامدهای مکرر نیز که عموماً در روایت‌ها غیرمعمول و نادر است و در این منظومه بیش‌تر به قصد ترغیب و راهنمایی سوار برای عزیمت و قطع مراحل معرفت صورت می‌گیرد، گاهی به صورت شرح رخدادهای واحد از زوایای دید مختلف از سوی شخصیت‌های داستان و گاهی نیز به شکل تکرار در چند جمله‌ی کوتاه آمده است. از بسامد بازگو هم خبری نیست. از ویژگی غیرروایی حد افراط تفسیر نقل به معانی و حد افراط نقل به معانی نیز در «نشانی» خبری نیست. این‌که ساختار روایی «نشانی»، زمان را تابع اراده‌ی انسان می‌کند و نیز در حکم ریتمی است که انسان را بر گاه‌شماری صرف، غالب می‌سازد، مایه‌ی لذت وافر ماست.

در مورد عنصر وجه نیز می‌توان گفت: با انتخاب راوی سوم شخص وبا وجود کم‌رنگ شدن و حتی حذف راوی، به شیوه‌ی نمایشی و با تکیه بر ارائه‌ی مستقیم شخصیت و موقعیت، در خصوص چگونگی رسیدن به خانگی دوست اطلاعات نسبتاً زیادی ارائه می‌شود و این امر که به نظرگاه ره‌گذر به قصد تعلیم مراحل معرفت، مجال ظهور و بروز بیش‌تری نسبت به اشخاص دیگر داده شده، نشان از کانونی‌سازی روایت دارد. از بُعد مؤلفه‌ی لحن هم شایسته‌ی یادآوری است که دخالت راوی در «نشانی» ناچیز بوده و حقیقت و دیدگاه فلسفی در زاویه‌ی دید منعکس است.

علاقه‌ی سپهری در روایت «نشانی» به علم بیان سبب می‌شود خواننده از متن، دور شود تا معنای پیام آن را دریابد. بدین معنی که وجه اشتراک سهراب باخوانندگان یا تعبیرکنندگان خوب متناهی است که درک کنند که متن برای این‌که کامل‌تر شود، تا چه حدی به فعالیت خواننده بستگی دارد. گرایش به روش‌های شعر، از حیث زبانی موجب مجازی و آهنگین‌تر شدن زبان و در نتیجه باعث ایجاد تنوع بی‌حد و حصر در روایت «نشانی» می‌شود. این تنوع‌ها ممکن است نشانه‌ی سرزندگی و نشاط باشد.

فهرست منابع

- آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*. ترجمه‌ی محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۸). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
- اخوئ، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
- بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*. تهران: هرمس.
- براهنی، رضا. (۱۳۸۰). *طلا در مس*. تهران: زیراب.
- برتنس، هانس. (۱۳۸۴). *مبانی نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۳). «تباین و تنش در ساختار شعر سپهری». *نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، سال ۴۷، شماره ۱۹۲، صص ۱۹۵-۲۱۲.

- روایت‌شناسی منظومه‌ی «نشانی» از سپهری بر اساس دیدگاه ژرار ژنت ————— ۲۱
- جاهدجاء، عباس و رضایی، لیلا. (۱۳۹۰). «بررسی تداوم زمان روایت در حکایت‌های فرعی کلیله و دمنه». *مجله‌ی علمی پژوهشی بوستان ادب دانشگاه شیراز*، سال ۳، شماره ۳، صص ۲۷-۴۸.
- حقوقی، محمد. (۱۳۷۸). *مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران*. تهران: قطره.
- رامشینی، مهدی. (۱۳۸۰). *سهراب سپهری و جبران خلیل*. تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- ریکور، پل. (۱۳۸۳). *زمان و حکایت: پی‌رنگ و حکایت تاریخی*. ترجمه‌ی مهشید نونهایلی، تهران: گام نو.
- . (۱۳۸۴). *زمان و حکایت: پیکربندی زمان در حکایت داستانی*. ترجمه‌ی مهشید نونهایلی، تهران: گام نو.
- ریمون‌کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی بوپتیقای معاصر*. ترجمه‌ی ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- زرقانی، مهدی. (۱۳۸۴). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*. تهران: ثالث- با همکاری انتشارات دبیرخانه‌ی شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۸). *نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر.
- ژنت، ژرارد. (۱۳۸۴). «حکایت قصوی و حکایت واقعی». *مجله‌ی زیباشناخت*، ترجمه‌ی انوشیروان گنجی‌پور، سال ۹، شماره‌ی ۱۲، صص ۷۵-۹۵.
- سپهری، سهراب. (۱۳۸۷). *هشت کتاب*. تهران: طهوری.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). *ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)*. تهران: سخن.
- شریفیان، مهدی. (۱۳۸۶). «نقد عرفانی شعر نشانی سپهری». *مجله‌ی علوم انسانی دانشگاه الزهراء*، سال ۱۶ و ۱۷، شماره‌های ۶۱ و ۶۲، صص ۱۵۷-۱۸۲.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). *نگاهی به سپهری*. تهران: صدای معاصر.
- صنعتی، محمد. (۱۳۹۰). *تحلیل روان‌شناختی زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی و هنر و ادبیات ذهنیت*. تهران: مرکز.
- عابدی، کامیار. (۱۳۷۶). *از مصاحبت آفتاب*. تهران: ثالث.
- عطار نیشابوری، محمد بن ابراهیم. (۱۳۷۲). *منطق‌الطیر*. تهران: علمی و فرهنگی.
- غیاثی، محمدتقی. (۱۳۸۷). *معراج شقایق (تحلیل ساختاری شعر سهراب سپهری)*. تهران: مروارید.

۲۲ _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۶، شماره‌ی ۴، زمستان ۹۳ (پیاپی ۲۲)

- فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۶۹). *جنبه‌های رمان*. ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.
- کالر، جاناتان. (۱۳۸۵). *نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
- کالر، جاناتان. (۱۳۸۸). *بوطیقای ساخت‌گرا (ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعه‌ی ادبیات)*. ترجمه‌ی کوروش صفوی، تهران: مینوی خرد.
- مارتین، والاس. (۱۳۹۱). *نظریه‌های روایت*. ترجمه‌ی محمد شهباء، تهران: هرمس.
- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)*. تهران: فکر روز.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲). *ادبیات داستانی (قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان)*. تهران: سخن.
- میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۵). *واژه‌نامه‌ی هنر شاعری*. تهران: کتاب مهناز.
- میور، ادوین. (۱۳۷۳). *ساخت رمان*. تهران: علمی و فرهنگی.
- ولک، رنه و اوستین وارن. (۱۳۹۰). *نظریه‌ی ادبیات*. ترجمه‌ی ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: نیلوفر.

Genette, Gerard. (1966). *Figures II*. Paris: seuil.

..... (1982). *Figures of Discourse*. Trans. Marie-Rose Logan. New York: Columbia University Press.

Shen, Dan. (2008). *What Narratology and Stylistics Can do for Each Other in a Companion to Narrative Theory*. Ed James Phelan and Peter H. Rabinowitz, Oxford: Blackwell.

Prince, Gerald. (2003). *A Dictionary of Narratology*. London: University of Nebraska Press.