DOI: 10.22067/jls.v49i2.46140

تحلیل رمان *فریدون سه پسر داشت* بر اساس منطق گفتگویی باختین

فاطمه زمانی[۱]
دکتر عبدالله حسن‌زاده میرعلی[۲]
دکتر حسن اکبری بیرق[۳]

جستارهای ادبی مجلهٔ علمی-پژوهشی، شمارهٔ ۱۹۳، تابستان ۱۳۹۵

چکیده

جریان سیال ذهن، بازگشت به گذشته و به نقد کشیدن آن، حضور شخصیت‌های تاریخی، بینامتنیت، درگیر شـــدن خواننده با متن، تأکید بر بی‌نهایت بودن معنا و عدم قطعیت از ویژگی‌های رمان‌های پســـامدرن اســـت که امکان گفتگوی این آثار را با دیگر متون فراهم می‌کند. عباس معروفی در مجموعه آثار خود مانند *پیکر فرهاد*، *سمفونی مردگان*، *سال بلوا*، *فریدون سه پسر داشت* و غیره به اصول داستانی پست‌مدرنیسم به ویژه بینامتنیت پسامدرنی گرایش داشته است. پژوهش حاضر، بر مبنای نظریهٔ منطق گفتگویی به تحلیل رمان *فریدون سه پسر داشت* با داستان پادشاهی فریدون در *شاهنامه* پرداخته است. نتیجهٔ این تحلیل نشـــان می‌دهد که در این رمان، نویســـنده با بهره‌مندی از برخی مؤلفه‌های پســـامدرن به ساختارشکنی و نقیضه‌پردازی از روایت اسطوره‌ای فریدون در *شاهنامه* روی آورده است. وی از خلال دلالت‌های معناشناختی و ارزشی جدید، کارناوال‌گرایی و دورگه کردن سخن *شـاهنامه*، جدال همیشـگی بشـر بر سـر تصـاحب قدرت را به تصـویر می‌کشـد و جامعهٔ پدرسالار و مردسالار ایران را مورد انتقاد قرار می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: منطق گفتگویی، باختین، *شاهنامه*، *فریدون سه پسر داشت*، عباس معروفی.

۱- مقدمه و پیشینهٔ تحقیق

باختین چندصـــدایی را خاص گونهٔ رمان به‌خصـــوص رمان‌های پســـامدرن می‌داند. وی در یک تقسیم‌بندی کلی، ادبیات داستانی را به سه دورهٔ کلاسیک، نو (مدرن) و پسانو (پسامدرن) تقسیم کرده است. «ویژگی دورهٔ نخست، حفظ انسجام و رابطهٔ علت و معلولی در متن است. دورهٔ مدرن شاهد

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان (نویسندهٔ مسئول) zamani.semnan@gmail.com
۲- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان Hasanzadeh.mirali@profs.semnan.ac.ir
۳- دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان Hakbari@semnan.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۱/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۹/۳۰

ظهور پیچیدگی و در هم ریختگی کلام است و دورهٔ پسامدرن با نگرشی به آغاز پیدایش رمان، به معناباختگی نظر دارد» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۲۷۸). افرادی چون دیوید لاج[1] بری لوئیس[2] ایهاب حسن[3] از نظریه‌پردازان پسامدرن هستند. دیوید لاج عدم قطعیت، فقدان قاعده، زیاده‌روی، اتصال کوتاه و جابه‌جایی را ویژگی‌های ادبیات داستانی پسامدرن برمی‌شمارد. بری لوئیس نیز بی‌نظمی زمانی رویدادها، اقتباس، از هم گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه، پارانویا و دور باطل را ویژگی‌های پسامدرن معرفی می‌کند (همان: ۳۱– ۲۶). لیندا هاچن منتقد کانادایی می‌گوید: «فرارمان تاریخ‌نگارانه» رمانی است که «باید نهان‌متن داشته باشد». از این رو چنین رمانی حائز بعد بینامتنی است. خوانندهٔ رمان پسامدرن باید کتاب‌های زندگینامه‌ای، انواع فرهنگ جغرافیایی، فرهنگ نام‌های خاص، و دانشنامهٔ آثار نویسندگان و شعرا را در کنار خود داشته باشد تا هر زمان که به نام کتابی، شعری، منطقه‌ای، شخصیتی یا واقعه‌ای می‌رسد، دربارهٔ آن بخواند؛ مبادا که نویسنده اطلاعات تحریف‌شده در اختیار او بگذارد. این رویهٔ پسامدرنی گامی رو شنگرانه برای به میان کشاندن خواننده است تا صرفاً برای سرگرمی و لذت «ساده‌یافت» رمان نخواند (سخنور، ۱۳۸۷: ۶۸). شگرد گذار از متن‌ها و سر زدن به سده‌های گذشته و متون پیشینیان به کمک درهم شکستن بُعد زمان، در عصر گذار از مدرنیته و در داستان پسامدرن امری عادی و اختصاصی به شمار می‌آید. قرینه‌سازی شخصیت در رمان مدرن با اشخاص داستان‌های کهن یا نسبت دادن اعمال و خویشکاری‌های مشابه، یادآور آن شخصیت‌ها و احیاگر کارهای بزرگ آنان خواهد بود. این شیوهٔ هنری را می‌توان شکلی گسترش یافته اما مترقی و نو سازی شده از تلمیح دانست (رضابیگی و دیگران،۱۳۹۱: ۱۳۹). از این رو، آثار پسامدرن، متونی مناسب برای تحلیل و خوانش بینامتنی محسوب می‌شوند.

معروفی از جمله نویسندگان پسامدرن است که آثارش بُعدی بینامتنی و رابطه‌ای گفتگویی با دیگر متون دارد. توجه و اهتمامی که وی برای اسطوره، چه اسطوره‌های ملی (شاهنامه‌ای) و چه اسطوره‌های انسانی (ازلی و ابدی) قائل است تا آنجاست که بن‌مایهٔ اصلی برخی از رمان‌های او بر مبنای یکی از اسطوره‌ها بنا نهاده شده است. استفادهٔ به‌جا از قصه‌ها و افسانه‌های عامیانه و ارتباط دادن آن‌ها به بن‌مایه‌های داستانی از ویژگی‌های رمان‌های اوست (شریفی، ۱۳۸۲: ۱۳۲۷). معروفی در ارتباط با

1. David Lodge
2. Barry Lewis
3. Ihab Hassan

پاره‌ای از معضلاتی که انسان معاصر با آن مبتلاست، خاصه جدال بی‌پایان انسان‌ها با یکدیگر، اسطوره‌ها را دستمایهٔ کار خود قرار می‌دهد و از این طریق با بسیاری از منابع اسطوره‌ای به ویژه *شاهنامه* ارتباط می‌یابد و با آن‌ها رابطهٔ گفتگویی ایجاد می‌کند. در باب تحلیل آثار داستانی معروفی و تأثیر و تأثرات وی از روایت‌های اسطوره‌ای چندین کتاب و مقالهٔ پژوهشی به رشتهٔ تحریر درآمده است. به عنوان مثال می‌توان به *از ازل تا ابد (درونکاوی رمان سمفونی مردگان)* اثر الهام یکتا، «متن پنهان در سمفونی مردگان» نوشتهٔ پیمان دهقان‌پور، «نقد اسطوره‌شناختی نمایشنامهٔ «دلی بای و آهو» اثر عباس معروفی» نوشتهٔ محمدعلی محمودی و کمال‌الدین آرخی، «دور باطل و بینامتنیت: دو مؤلفهٔ پسانوگرا در پیکر فرهاد عباس معروفی» نوشتهٔ مریم رضابیگی و همکاران اشاره کرد. اما تاکنون هیچ مقالهٔ مستقلی دربارهٔ رمان *فریدون سه پسر داشت* و رابطهٔ گفتگویی آن با داستان فریدون در *شاهنامه* به نگارش در نیامده است. در این رمان، نویسنده توانسته است با استفاده از بینامتن پنهان *شاهنامه*، دلالت‌های معنایی و ارزشی جدیدی خلق کند. به تعبیر کریستوا، این رمان «حاکی از دست شستن از نظام نشانه‌ای سابق و گذر به یک نظام نشانه‌ای دیگر از طریق یک وساطت غریزی مشترک در آن هر دو نظام و تبیین نظام تازه به همراه بازنمایی‌پذیری تازهٔ آن است» (آلن، ۱۳۸۴: ۸۴). رمان *فریدون سه پسر داشت* را می‌توان جزو رمان‌های فراتاریخ‌نگارانه دانست. معروفی نیز در این رمان، خواننده را به گفتگو با متون (متن اجتماعی، متن ادبی) یا حوادث گذشته می‌کشاند و از این طریق پرسش‌هایی را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند. از میان متون پیشین، آنچه بیش از همه مورد توجه نویسنده بوده است، *شاهنامهٔ* فردوسی است. این جستار با هدف تحلیل انواع روابط گفتگویی رمان *فریدون سه پسر داشت* با *شاهنامه*، سعی دارد این رمان را بر اساس نظریهٔ منطق گفتگویی میخائیل باختین مورد ارزیابی قرار دهد. از این رو لازم است پیش از ورود به بحث اصلی تحقیق حاضر، خلاصه‌ای از رمان ارائه دهیم.

۲- خلاصهٔ رمان

رمان *فریدون سه پسر داشت* در سال ۱۳۸۰ چاپ شد. داستان به شیوهٔ جریان سیال ذهن و از زبان پسر سوم خانواده یعنی مجید روایت می‌شود و حول حوادث زندگی خانوادهٔ فریدون امانی، قبل و بعد از انقلاب می‌چرخد. اعضای این خانواده عبارت بودند از: فریدون امانی و همسرش بانو، چهار پسر (ایرج، اسد، مجید و سعید) و یک دختر (انسی). فریدون امانی فردی صاحب نفوذ است که با

رجال درجه یک سیاسی زمان از جمله علم در ارتباط است. وی صاحب امتیاز کارخانهٔ لاستیک بی اف گودریچ امریکا در ایران است. برادری دارد که در پی اقدامی تروریستی علیه نخست وزیر آن زمان به اعدام محکوم می‌شود و او سال‌ها تلاش می‌کند تا این لکهٔ ننگ را از خود دور کند تا هم‌سویی خود را با حکومت وقت اثبات کند و در این راه تا حدود زیادی نیز توفیق می‌یابد. با بزرگ شدن بچه‌ها، پسر بزرگ خانواده به دانشگاه راه پیدا می‌کند و دارای تمایلات سیاسی چپ می‌شود و به زندان می‌افتد. در جریان انقلاب، ایرج آزاد می‌شود و همچنان به عنوان یک چپ‌گرای واقعی خواهان توازن ثروت و قدرت در بین تمامی اقشار باقی می‌ماند و سخنرانی‌های زیادی در دانشگاه تهران بعد از انقلاب انجام می‌دهد. ایرج در این سخنرانی‌ها خواهان جلوگیری از افراط‌گرایی در اندیشه‌ها و اعمال گروه حاکم و توازن قدرت در بین احزاب می‌شود و به علاوه مخالف اعدام سران حکومت سابق نیز هست. وی در یکی از سخنرانی‌هایش بار دیگر دستگیر می‌شود و او را به زندان اوین منتقل می‌کنند. پسران دیگر فریدون نیز در گیر و دار انقلاب دچار گرایش‌های سیاسی متفاوت می‌شوند. اسد به طرفداران امام خمینی می‌پیوندد. مجید نزد کمونیست‌ها می‌رود و دارای اعتقادات ضد دینی می‌شود و تا جایی پیش می‌رود که عکس لنین را در اتاقش می‌چسباند و فعالیت‌های سازمانی زیادی برای خود دست و پا می‌کند و دائم درگیر بحث‌های سازمان و کمونیست‌ها ست. سعید به مجاهدین خلق می‌پیوندد و با آن‌ها در یک جرگه قرار می‌گیرد و این همکاری تا جایی پیش می‌رود که به بمب‌گذاری نیز اقدام می‌کند. فریدون که در جریان انقلاب تمام کمپانی خود را ازدست‌رفته می‌بیند، با استفاده از جایگاه اسد و برادر شهیدش (اعدامی در دوران شاه) به نمایندگی مردم تهران در مجلس می‌رسد و بعدها مدیر «ایران تایر» می‌شود و برای آزادی پسر بزرگ خود از بند، هیچ اقدامی نمی‌کند چنان که قبل از انقلاب نیز هیچ کاری نکرده بود. ایرج بعد از ۴ سال زندان به اعدام محکوم می‌شود و در سینهٔ دیوار اوین جان به جان آفرین تسلیم می‌کند. اسد در دستگاه اطلاعاتی ایران و سپاه نقش اساسی پیدا می‌کند و به کار خود به عنوان یک انقلابی پیرو امام ادامه می‌دهد. مجید در پی دستگیری‌های بعد از سال ۵۸ به آلمان می‌رود و پناهنده می‌شود و بعد از سال‌ها (۱۳ سال) تصمیم به بازگشت می‌گیرد که در مسیر برگشت به ایران خودکشی می‌کند. سعید هم در عملیات فروغ جاویدان مجاهدین خلق کشته می‌شود.

تحلیل و بررسی رمان بر اساس منطق گفتگویی

باختین بنیان سخن را «منطق مکالمه» یا «منطق گفتگویی»[1] می‌داند. منطق مکالمه مبتنی بر ساحتی بینامتنی است (مقدادی، ۱۳۹۳: ۱۰۱). با تعریف گفتگومندی، میخائیل باختین پیوسته متن را به بافت، مؤلف آن و نیز مؤلفانی که پیش از آن بوده‌اند، مرتبط می‌کند. بنابراین، هر متن آگاهانه یا ناآگاهانه، با متون پیشین که با آن‌ها اشتراکاتی دارد و حتی با متن‌های آینده، که متن کنونی به یک معنا پیشگویی پیدایش آن هاست، گفتگو می‌کند (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲۵). منطق گفتگویی در نثرهای غیرادبی معمولاً به صورت «کنش یکسویه» (تک‌صدا) یافت می‌شود، ولی در نثر ادبی و به‌ویژه رمان، تعیین‌کنندهٔ ساختار و شیوهٔ بیان است (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۱۰) و به دلیلِ همین منش منطق مکالمه است که سویهٔ معناشناسانه و ساختار نحوی سخن در رمان دگرگون می‌شود. از نظر او، رمان، آمیخته‌ای از همهٔ انواع ادبی است، از شعر غنایی تا حماسی و ادبیات تعلیمی و به‌ویژه فرهنگ عامه که توسط نثر سامان می‌یابد؛ نثری که متنوع‌تر از هر نوع ادبی دیگر است. «در رمان، بخش‌های تاریخی، بیانی و بخش‌هایی به شکل گفت وگو یافت می شود. تمامی این سبک‌ها به تناوب در رمان یافت می شود و درهم بافته شده‌اند و به مبتکرانه‌ترین و مصنوع‌ترین شیوهٔ ممکن در مناسبت با یکدیگر قرار گرفته‌اند» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۶۶). باختین سخنِ بازنمایی شده (یعنی ادراک نویسنده/ راوی از واقعیت) را به روش‌های مختلف طبقه‌بندی کرده که تزوتان تودوروف نمودار ساده‌شدهٔ آن را به این شکل ارائه داده است:

تک‌آوایی (نقل قول مستقیم)

دو آوایی: ۱- منفعل: الف) همگرا (سبک بخشی) ب) واگرا (نقیضه). ۲- فعال (جدل پنهان یا آشکار) (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۱۵).

منظور باختین از تک‌آوایی (تک‌صدایی) در رمان حالتی است که راوی حرف آخر را می‌زند و تصمیم نهایی را می‌گیرد و صدا یا آوای او بر فراز همهٔ صداها و آواها قرار می‌گیرد. اما در رمان دوآوا (چندصدا)، صدای راوی در کنار صدای شخصیت‌ها قرار می‌گیرد. در این حالت که صدای دیگری (غیر) خارج از صدای نویسنده قرار می‌گیرد، نویسنده قصد بازآفرینی و ارائهٔ تفسیری جدید از سخن

1. Dialogism

دیگری را ندارد بلکه سخن دیگری به موازات سخن نویسنده امکان عمل می‌یابد. صداهای متعدد رقیب موضع‌گیری‌های ایدئولوژیکی متنوعی را به نمایش می‌گذارند و می‌توانند به طور مساوی و فارغ از داوری یا محدودیت‌های نویسنده، در گفتگو درگیر شوند (مقدادی، ۱۳۹۳: ۴۵۲؛ تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۱۶؛ مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۰۱). در این رمان‌ها، شخصیت‌ها مقهور دیدگاه نویسنده نمی‌شوند و صدای نویسنده در کنار آوای ایشان یا دوشادوش آن قرار می‌گیرد (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۵۹). نوع دیگری از چندصدایی، «دورگه‌کردن» یا «دوسویه‌کردن» سخن است. «گفتاری را دورگه می‌نامیم که به واسطهٔ مشخصه‌های دستوری (نحوی) و ترکیبی‌اش به گوینده‌ای منفرد تعلق دارد، اما عملاً درون خود مشتمل بر دو گفتارِ درهم بافته، دو شیوهٔ حرف زدن، دو سبک، دو زبان و دو افق معناشناختی و ارزشی است» (Bakhtin, 1981: 18). در این سطح، نویسنده سخنِ غیر (دیگری) را به کار گرفته و در عین حفظ معنایی که از پیش داشته، معنایی تازه به آن می‌بخشد. باختین، سبک‌بخشی[1] نقیضه[2] هجو منیپه‌ای[3] و کارناوال[4] و جدلیات باطنی[5] را نمونه‌های چنین کلامی می‌داند (کریستوا، ۱۳۸۱: ۵۶؛ سلدن، ۱۳۸۴: ۳۶). بنابراین، نویسنده در پیشبرد مقاصد و ارزش‌های خود می‌تواند شیوه‌ای تک‌گویانه را اتخاذ کند و اجازهٔ بروز هیچ‌گونه آوا و صدا را به شخصیت‌های دیگر ندهد، یا این که ضمن حفظ نظام ارزشی خود، به نوعی «سازآرایی»[6] در متن دست یابد که در این صورت، در کلامی که ظاهراً متعلق به راوی است می‌توان چندین آوا را شنید. نویسنده در ترکیب آواهای گوناگون می‌تواند از دو شیوهٔ «نقل‌قول مستقیم» و «نقل‌قول غیر مستقیم» استفاده کند. در نقل‌قول مستقیم، قلمرو هر شخصیت و عرصهٔ فعالیت او مشخص است و صدای شخصیت از صدای نویسنده تفکیک شده است. اما در نقل‌قول غیر مستقیم، گفتارها و آواهای گوناگون در تلفیق با یکدیگر ظهور می‌یابند و نوعی تنوع گفتاری حاصل می‌شود و تفکیک صداها به راحتی قابل تشخیص نیست. در شیوهٔ برخورد با آواهای دیگر، نویسنده می‌تواند صدای خود را برتر از دیگر صداها قرار

1. Style
2. parody
3. Manipa Satire
4. Carnival
5. esoteric disputed
6. orchestration

دهد و آوای مخالف را نابود کند و گاه می‌تواند صـدای خود را در کنار دیگر صـداها به کار ببرد و از هرگونه تفوق اجتناب کند.

با توجه به آنچه گفته شـد، اولین نشـانهٔ وجود رابطهٔ گفتگویی رمان *فریدون سـه پسـر داشـت* با داستان فریدون و پسرانش در *شاهنامه* در عنوان رمان آشکار می‌شود. همچنین، معروفی پیش از ورود به اصـل داسـتان، مقدمه‌گونه‌ای (براعت اسـتهلال) بر آن می‌نویسـد که بر جهت‌گیری گفتگویی آن با *شاهنامه* تأیید می‌کند. رمان با این عبارات آغاز می‌شود:

«فریدون سه پسر داشت: ایرج و سلم و تور، که جهان را بین آنان تقسیم کرد. ایران را که بهترین بخش بود به ایرج سپرد. یونان و روم و شام را به سلم داد، و توران‌زمین را به تور. اما سلم و تور به ایرج حسـد بردند. دوسـتانه او را دعوت کردند و در جنگی از پای درش آوردند». از شـاهنشـاهی فریدون تا کین ایرج، *شاهنامهٔ* فردوسی» (معروفی، ۱۳۸۲: ۳). معروفی در این رمان با گرایش به روایتی اسطوره‌ای و چندصدایی کردن آن در قالب رمان، فضای متشنج سیاسی ایران در دورهٔ قبل از انقلاب و اندکی بعد از آن را توصیف می‌کند. فضایی که در ابعاد کوچک موجب متلاشی شدن یک خانواده و قاعدتاً در فضایی گسترده‌تر سبب از هم پاشی اقتدار ملی و جدایی نهادهای اجتماعی از یکدیگر شده است. وی برای تصویر این فضا با دو آوایه کردن سخن خویش توانسته است که هم به صورت منفعل یعنی سـبک‌بخشـی و نقیضـه و هم به صـورت فعال (کارناوال‌گرایی) وارد روابط گفتگویی با داستان فریدون در *شاهنامه* شود.

سبک‌بخشی

به گفتهٔ باختین، در سبک‌بخشی، نویسنده سخن غیر (دیگری) را در جهت‌گیری مورد نظر خود به کار می‌گیرد و آن را وارد نظام معناشـناختی جدیدی می‌کند. در رمان *فریدون سـه پسـر داشـت* نیز، ایدئولوژی سیاسی و زبان اجتماعی که معروفی به آن تعلق دارد، داستان فریدون *شاهنامه* را وارد نظام دلالتی و معناشـناختی جدیدی می‌کند. چنین به نظر می‌رسـد که نگاه معروفی به داسـتان فریدون *شاهنامه*، نگاهی فراتاریخی است که از گرایش‌های پسامدرنی وی نشئت می‌گیرد. پیش از معروفی، برخی از نویسندگان و شاعران با دیدگاهی تاریخی به داستان ضحاک و فریدون نگریسته‌اند. اولین بار شاملو در سال ۱۳۶۹ طی سخنرانی در دانشگاه برکلی کالیفرنیا، فردوسی را به شدت مورد انتقاد قرار داد. وی ضحاک را چهره‌ای انقلابی می‌دانست که علیه ستم و نظام طبقاتی جمشید قیام کرده است و

قیام کاوه علیه ضحاک را نیز در حقیقت کودتای اشرافِ خلع ید شده می‌پنداشت. بعد از شاملو، جواد جوادی در کتاب *ضحاکیان، فریدونیان و مردمیان*، ضحاک را قهرمان ضد طبقاتی خوانده است. علی حصوری در کتاب *ضحاک*، فریدون را سلسله‌جنبان فئودالیته می‌خواند. عده‌ای نیز با حفظ چهرهٔ مثبت فریدون و چهرهٔ منفی ضحاک، ریشه‌های تاریخی این اسطوره را با درگیری‌های مادها با هخامنشیان پیوند می‌دهند. سلطنت اژدهاک اساطیری بر ایران‌زمین، نمادی از پادشاهی آستیاگ آخرین پادشاه مادی و غلبهٔ فریدون بر ضحاک نیز نمادی از پیکار و غلبهٔ کوروش هخامنشی بر آستیاگ است (حسین‌زاده، ۱۳۸۴: ۱۵۷). اما معروفی نه سعی در تخریب و تخطئهٔ شخص فردوسی دارد و نه ضحاک را دارای چهره‌ای مردمی و انقلابی می‌داند و نه می‌خواهد ضحاک را همچون آستیاگ و فریدون را همچون کوروش تصور کند؛ بلکه با نگاه پسامدرنی خویش فقط بر دور باطل و چرخهٔ تکرارشوندهٔ تاریخ تأمل می‌کند. راوی رمان در جایی از داستان از تئاتری یاد می‌کند که بر اساس داستان ضحاک و فریدون به نمایش درآمده است و در صحنهٔ پایانی آن، کاوهٔ آهنگر از چرم آهنگری درفش کاویانش را می‌سازد، ضحاک را در کوه دماوند زندانی می‌کند، و فریدون را به شاهی برمی‌گزینند. اما به نظر راوی «این هنوز آغاز داستان است ...» (معروفی، ۱۳۸۲: ۱۰۴). صدای راوی که می‌تواند نمایندهٔ صدای نویسنده باشد، هرگونه انقلاب، جنگ و قیام را تنها و سیله‌ای برای براندازی حکومتی فاسدشده و روی کار آمدن حکومتی که بیش از پیش به سوی بی‌اعتدالی پیش می‌رود، می‌داند. وی برای تأیید دیدگاه خویش، به روایتی اسطوره‌ای پناه می‌برد و با شکستن تک‌صدایی حاکم بر آن، تفسیر تازه‌ای ارائه می‌دهد. در این بازآفرینی جدید، فریدون *شاهنامه* که براندازندهٔ حکومت اهریمنی ضحاک بود چون نوبت به سلطنت خود می‌رسد همانند دسیسه‌چینان بین فرزندانش بر سر تصاحب قدرت تفرقه می‌اندازد تا با از میان برداشتن آنان، خود چند صباحی بیشتر بر تخت سلطنت تکیه زند. معروفی این داستان را واقعه‌ای تکرارشونده در تاریخ ایران می‌داند که پدران پسرانشان را به کام مرگ می‌فرستند آن گونه که کاووس سیاوش را و گشتاسب اسفندیار را به میدان مرگ فرستادند.

نقیضه

در نقیضه نیز مانند سبک‌بخشی، نویسنده از سخن غیر در راستای جهت‌گیری معناشناختیِ مورد نظر خویش استفاده می‌کند. نویسنده در نقیضه، سخن غیر را غالباً به شکل طنز یا هزل به کار می‌برد تا بتواند با استفاده از بازآفرینی گذشته از واقعیت‌های زمان خویش سخن بگوید. در این رمان، نقیضه

حالت معکوس پیدا می‌کند به این معنی که نویسنده از زمان گذشته برای نقد حال بهره نمی‌برد بلکه از زمان حال برای نقد و نقض گذشته استفاده می‌کند. معروفی به گونه‌ای طنزآمیز و هزل‌گونه از اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی زمان خود سخن می‌گوید که ساختارهای معنا شناختی داستان فریدون در *شاهنامه* را نقض می‌کند و خوانشی دیگرگونه از آن ارائه می‌دهد که خواننده می‌تواند بن‌مایهٔ فرزندکشی و مردسالاری را از آن استنباط کند.

فرزندکشی

در واقع آنچه در این رمان از زبان راوی می‌شنویم ما را به مکث و درنگ دربارهٔ روایت‌های پیشین می‌کشاند. درنگی که ما را از فضای داستان معروفی بیرون آورده و به متن تاریخ پیوند می‌زند. معروفی برای این که نشان دهد صرفاً داستانی خیالی نمی‌نویسد بلکه داستان او واقعیتی است که در طول تاریخ بارها و بارها تکرار شده و می‌شود، با *شاهنامه* به عنوان سند ملیت و هویت ایرانی وارد گفتگو می‌شود. در *شاهنامه* نیز همواره جدال بر سر قدرت بین پدران و پسران (فریدون و پسرانش، لهراسب و گشتاسب، گشتاسب و اسفندیار، خسرو پرویز و شیرویه و...) به وضوح دیده می‌شود و کافی است به گذشته بازگردیم و هر داستان را که همانند عکسی بر صفحهٔ تاریخ حک شده، بخوانیم. از همان صفحات آغازین رمان، با صحنه‌های گفتگویی رو به رو می‌شویم:

«جعبهٔ عکس‌هاش را گذاشته بود روی صندلی، و بدون ترتیب یکی بیرون می‌کشید، تکیه‌اش می‌داد به گلدان روی میز، قدری نگاه می‌کرد، و یکی دیگر برمی‌داشت. جعبه‌ای که سال‌ها با خودش کشیده بود و شهر به شهر برده بود؛ به قول خودش «جعبهٔ افتخارات». آن را از بازار شپش[1] خریده بود. چهار مارک و هفتاد و پنج فنیگ ته جیبش را داده بود و جعبه را زیر بغل زده بود. بیشتر به خاطر لولای آهنیِ یک‌تکه‌اش که پر از نقش و نگار بود، و آن گُل میخ‌های فولادی‌اش که در دل چوب جا خوش کرده بود، با نقشه‌ای از دنیا، حک شده روی چوب، و چقدر بزرگ و خوب. می‌شد هزار عکس را در آن جا داد و چفت مفرغینش را بست. چه بوی خوبی هم می‌داد، بوی کاج و توتون آمیخته. گفت: «جعبهٔ افتخارات» (همان: ۷).

۱- بازار شپش ترجمهٔ کلمه flohmarkt آلمانی است. floh در فارسی به معنی شپش است. این بازار شنبه‌ها در وین برگزار می شود و در آن اجناس عتیقه خرید و فروش می‌کنند.

«جعبهٔ افتخارات» می‌تواند به *شاهنامه* تعریض داشته باشد. همهٔ ما *شاهنامه* را مایهٔ افتخار و مباهات ایرانیان می‌دانیم اما تا چه اندازه آن را می‌شناسیم، یا انگیزه‌های نهفتهٔ سرایندهٔ آن را درمی‌یابیم، جز این که همچون جعبه‌ای برای تزیین در قفسهٔ کتابخانه خود نهاده‌ایم؟ اما معروفی به اشاره‌ای پنهان از ما می‌خواهد صفحه به صفحهٔ آن را همچون عکسی که یادآور خاطرات بسیار است به دقت بخوانیم و به رازهای ناگفتهٔ فردوسی پی ببریم. قبلاً اشاره کردیم، نویسنده از بین داستان‌های *شاهنامه*، با داستان فریدون و پسرانش به عنوان اولین داستان پسرکشی در *شاهنامه* به مکالمه می‌پردازد. در *شاهنامه* اشاره‌ای به دسیسه‌چینی فریدون در مرگ پسرانش نشده است اما معروفی روایتی ساختارشکنانه و نقیضه‌آمیز از آن ارائه می‌دهد که خواننده را متقاعد می‌کند، قتل سلم و تور و ایرج بر اساس توطئهٔ خود فریدون اتفاق می‌افتد و همین قتل سرآغاز دیگر پسرکشی‌ها در تاریخ ایران است. برای اثبات این مدعا بهتر است ابتدا قسمت‌هایی از رمان را با هم بخوانیم:

– «پدر که نمی‌دانم از کدام اتاق سر و کله‌اش پیدا شد بالا سرم ایستاد و شمرده شمرده گفت: «صد بار تأکید کردم با شاخ سیاست درنیفتید. گوش نکردید و حالا، برای من که آبرویی نگذاشته‌اید، لااقل به آیندهٔ خودتان فکر کنید. اگر به من باشد باید بروید گوشهٔ زندان و آن‌قدر زجر بکشید تا آدم بشوید، باید توبه کنید، اما به خاطر مادرتان، این بار چشم‌هام را هم می‌گذارم. زود گورتان را گم کنید و از این مملکت بروید. وقت را هم تلف نکنید» (همان: ۹).

–«یادم نیست که پدر گفته باشد: «من فقط سه تا پسر دارم» اما یادم هست که مامان با انگشت‌هاش چهار را نشان داد. پدر تأکید کرد: «بانو، من دارم راجع به *شاهنامهٔ* فردوسی حرف می‌زنم». مامان گریه می‌کرد. می‌گفت: «تو جز خودت از چیزی حرف نمی‌زنی» و گوشه‌های روسری‌اش را به چشم‌هاش برد که راحت بتواند هق‌هق کند. بعد بالا سر پدر ایستاد: خون ایرج من پامال شد. رفت که رفت. خدا ازتان نگذرد، هم به تو می‌گویم، هم به اسد. پسرم را سر به نیست کردید»./ [پدر:] «خودش خودش را سر به نیست کرد». / [مادر:] «پدرش نمایندهٔ مجلس بود و کاری براش نکرد! دلم از این می‌سوزد» (همان: ۳۶).

–«و همین جور که رانندگی می‌کرد حرف می‌زد. تا به خانه برسیم دمار همهٔ آدم‌های سیاسی و کچل را درآورد که به من بفهماند سیاست یعنی کثافت، یعنی دروغ، یعنی حقه‌بازی، و اثبات کند همین ایرج خودمان هم کله‌اش بوی قرمه سبزی می‌دهد. همین امروز و فردا موهاش شروع می‌کند به

ریختن. باید جلوش ایستاد. باید هدایتش کرد و به او فهماند که اگر وارد سیاست شود، من پدرش نیستم. و آن‌قدر بر این حرف‌هاش پای فشرد تا یک روز پاهاش را به زمین بکوبد و زمزمه کند: «فریدون سه پسر داشت» (همان: ۴۶).

–«وقتی صدای تیراندازی اوج می‌گرفت، پدر یکی از چراغ‌ها را خاموش می‌کرد، و لحظاتی پشت ستون‌های اتاق پذیرایی می‌ماند؛ ستون‌هایی که بر الگوی ستون‌های تخت جمشید ساخته شده بود، با سرستون‌هایی از کلهٔ حیوانی که نه به شیر می‌مانست و نه به اسب. جانوری بود که شاید هزاران سال بعد، از ترکیب شیر و اسب به وجود می‌آمد، با دخالت کوچکی از عقاب. پدر پشت این ستون‌ها احساس امنیت می‌کرد و قدرت اصلی را باز می‌یافت و قدم می‌زد. مطمئن بود که تب تند زود به عرق می‌نشیند، هیاهو فروکش می‌کند، و مثل قیام‌های قبل، عده‌ای راهی گورستان می‌شوند و شاه باز قدرت بیشتری خواهد گرفت» (همان: ۶۴).

و یا: «تنها چیزی که از شما می‌خواهم این است که اگر بچه‌دار شدید و بچه‌تان پسر بود، اسمش را بگذارید فریدون» (همان: ۷۸).

اگر به عبارات «صد بار تأکید کردم با شاخ سیاست درنیفتید»، «خودش، خودش را سر به نیست کرد»، «باید هدایتش کرد و به او فهماند که اگر وارد سیاست شود من پدرش نیستم»، «پدر پشت این ستون‌ها احساس امنیت می‌کرد و قدرت اصلی‌اش را باز می‌یافت»، «اگر بچه‌دار شدید و بچه‌تان پسر بود، اسمش را بگذارید فریدون» و نیز به تأکیدی که راوی بر اقتدار و تسلط پدرش در خانواده دارد نیک تأمل کنیم، و آن را با اشارهٔ نویسنده در آغاز رمان به داستان فریدون و پسرانش بسنجیم، درمی‌یابیم که نویسنده می‌کوشد تا خواننده را وارد خوانشی شالوده شکنانه و نقیضه‌آمیز از داستان فریدون *شاهنامه* کند. در این نوع خوانش، فریدون (صدای حاکم) بر سر حفظ قدرت و سلطنت خود، کاری می‌کند که پسرانش (دیگر صداها) به جان هم بیفتند و او خود از دور نظاره‌گر این درگیری است تا فرصت بیشتری برای حکومت داشته باشد. گفتمان فریدون که خود رمز و نمادی از ایدئولوژی حاکم بر جامعه است، گفتمان حاکم بر داستان قرار می‌گیرد و داستان به این اعتبار، تک‌آوایانه یا به نوعی «گفتمان تحکم‌آمیز»[1] می‌شود «که مجموعه‌ای از انواع دیگر گفتمان‌ها را در اطراف خود سازماندهی می‌نماید، اما خود با آن‌ها در نمی‌آمیزد و تغییرات معناشناختی در چنین

1. Authoritive Discourse

گفتمانی بسیار مشکل است» (باختین، ۱۳۸۷: ۴۴۰-۴۴۲). باختین گفتمان تحکم‌آمیز را دارای بار ارزشی سیاسی و منفی می‌داند. در *شاهنامه* نیز آوای فریدون مسلط است. فریدون در گفتگو با ایرج به او می‌گوید که اگر می‌خواهی زنده بمانی باید با برادرانت بجنگی و اگر از در صلح درآیی کشته خواهی شد:

تو گر پیش شمشیر مهر آوری سرت گردد آ شفته از داوری
دو فرزند من کز دو دوش جهان بر این سان گشادند بر من زبان
گرت سر به کار است بپسیچ کار در گنج بگشای و بر بند بار
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۹۸/۱)

ایرج که آرمانگرا و صلح‌طلب است با پدر مخالفت می‌کند و کشته‌شدن بر سر آرمان و ایدئولوژی را شرافتمندانه‌تر از کشتن برادرانش می‌داند:

چو بستر ز خاک است و بالین ز خشت درختی چرا باید امروز کشت
که هر چند چرخ از برش بگذرد تنش خون خورد بار کین آورد
(همان: ۹۹/۱)

و ایرج امانی در رمان معروفی می‌گوید:

«گویند که زاغ سیصد سال بزیَد و گاه سال عمرش از این نیز درگذرد. عقاب را سالِ عمر، سی بیش نبا شد» (معروفی، ۱۳۸۲: ۷۲). گویی ایرج *شاهنامه* نیز پی به نقشهٔ پدر برده است، که حاضر نیست ننگ برادرکشی را در ازای تصاحب قدرت به دوش بکشد. مجید نیز در رمان معروفی در مورد گرایش‌های سیاسی برادرش ایرج می‌گوید: «اما شور انقلابی ما با تو فرق داشت. تو با اعدام‌ها مخالف بودی و در سخنرانی‌هایت صریحاً اعلام می‌کردی: «این انقلاب دارد اژدها می‌شود، دارد آدم می‌خورد. باید جلوش را گرفت» (همان: ۱۱۷). ایرج *شاهنامه* به همراه نامه‌ای که فریدون برای سلم و تور می‌نویسد و تنی چند از ندیمان پدر نزد برادرانش می‌رود. سپاهیان سلم و تور که به استقبال او آمده‌اند وی را شایستهٔ مقام شاهی می‌بینند:

به ایرج نگه کرد یک‌سر سپاه که او بد سزاوار تخت و کلاه
بی‌آرامشان شد دل از مهر او دل از مهر و دیده پر از چهر او
سپاه پراگنده شد جفت جفت همه نام ایرج بد اندر نهفت

که هست این سزاوار شاهنشهی جز این را نزیبد کلاه مهی
به تور از میان سخن سلم گفت که یک یک سپاه از چه گشتند جفت
به هنگامهٔ بازگشتن ز راه نکردی همانا به لشکر نگاه
سپاه دو شاه از پذیره شدن دگر بود و دیگر به باز آمدن
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۰۱/۱)

شاید این میل و گرایش سپاهیان به ایرج نیز تعبیه‌ای باشد برای به دام انداختن او و تحریک برادران به کشتن ایرج. این که چه کسانی و چگونه دل سپاهیان را به ایرج متمایل می‌کنند مشخص نیست؛ اما سلم و تور متوجه این تمایل می شوند و از توطئهٔ پنهانی آن‌ها می‌ترسند، لذا به حرف‌های صلح‌طلبانهٔ ایرج گوش نمی‌دهند و او را می‌کشند. سر او را برای فریدون می‌فرستند و هر یک به سرزمین خود بازمی‌گردند. مسئلهٔ دیگری که اینجا پیش می‌آید این است که چرا فریدون با این همه قدرت، سال‌ها منتظر می‌ماند تا منوچهر که نوهٔ دختری ایرج است انتقام خون او را بگیرد. پاسخ این پرسش در جوابی که فریدون در برابر تقاضای بخشش سلم و تور می‌نویسد مشخص می‌شود:

از آن تا کنون کین او کس نخواست که پشت زمانه ندیدیم راست
نه خوب آمدی با دو فرزند خویش کجا جنگ را کردمی دست پیش
(همان: ۱۱۵/۱)

فریدون مصلحت‌اندیش‌تر از آن است که با فرزندان خود وارد جنگ شود و ننگ پسرکشی را برای خود بخرد. اما منوچهر که در جناح فریدون قرار می‌گیرد و به گفتهٔ فرستادهٔ سلم و تور، دست راست و دل و زبان فریدون است می‌تواند فرد مناسبی برای گرفتن انتقام و یا بهتر بگوییم خاموش کردن انقلاب و شورش سلم و تور علیه پدرشان باشد. به منظور اثبات این مدعی بهتر است ابیاتی از داستان فریدون *شاهنامه* را ذکر کنیم و به بررسی و تحلیل آن بپردازیم. فردوسی داستان را با براعت استهلالی شروع می‌کند که بسیار زیرکانه بر نقطهٔ حساس ماجرا دست می‌گذارد. حکیم طوس علت اصلی این تراژدی خانوادگی را آز پدر (فریدون) در تصاحب قدرت می‌داند.

فریدون چو شـــد بر جهان کامگار ندانســـت جز خویشـــتن شـــهریار
جهان چون بر او بر نماند ای پســـر تو نیز آز مپرســـت و ا نده مخور
(همان: ۷۹/۱)

جز خویشتن را شهریار ندانستن ثمره‌ای جز جنگ و آشوب ندارد و نتیجهٔ آن مرگ دیگران است برای حفظ قدرت. در ابیات زیر نیز اشـاره شـده اسـت، فریدون هنوز نامی برای فرزندانش انتخاب نکرده بود که آن‌ها پیش پیلان گام نهادند یعنی قوی هیکل و تنومند شـدند و توانایی جنگیدن یافتند، شـاید اغراقی شـاعرانه به نظر برسـد، اما هیچ اغراقی خالی از حقیقت نیسـت. واکنش فریدون به این موضـوع و تلاش وی برای دور کردن فرزندان از مرکز حکومت خود تأکیدی اسـت بر این نکته که وی از قدرت پسرانش می‌ترسد:

پدر نـوز ناکـرده از نـاز نـام هـمی پیش پیلان نهادنـد گام
فریـدون ازآن نـامـداران خو یش یکی را گرانمـایـه‌تر خوانـد پیش
کجـا نـام او جنـدل پـر هنـر بـه هـر کـار دل ـسـوز بـر شاه بر
بدو گفت برگـرد گـرد جهان سـه دختـر گـزین از نژاد مهان
(همان: ۸۲/۱)

در ادامهٔ داسـتان، علت تأکید فریدون بر انتخاب سـه دختر از یک خانواده برای پسـرانش نیز مشخص می‌شود. جندل دختران شاه یمن را مطابق خواستهٔ فریدون می‌یابد: «سه دختر گزین از نژاد مهان». شـاه یمن که هیچ پسـری ندارد، چشـم امیدش به دخترانش اسـت و دوری از آن‌ها را تاب نمی‌آورد. از طرفی مخالفت با فریدون هم مساوی است با نابودی:

همی گـفت گر پیش بالین مـن نبیند سـه ماه این جهان بیـن من
مرا روز روشـن بـود تاره شـب ببـایـد گـشادن به پـاسخ دو لب
(همان: ۸۴/۱)

وزیران شاه یمن به او پیشنهاد می‌کنند که شرطی برای فریدون بگذارد تا از عهدهٔ انجام آن برنیاید. بنابراین پادشاه یمن در پاسخ فریدون می‌گوید:

بگویش که گرچه تو هستی بلند سه فرزند تو بر تو بر ارجمند
پسر خود گرامی بود شاه را به‌ویژه که زیبا بود گاه را
به فرمان من این سه فرزند من برون آنگه آید ز پیوند من
کجا من ببینم سه شاه تو را فروزندهٔ تاج و گاه تو را
بیایند هر سه به نزدیک من شود روشن این شهر تاریک من
شود شادمان دل به دیدارشان ببینم روان‌های بیدارشان
ببینم که‌شان بهره از داد هست به زنهارشان دست گیرم به دست
پس آن‌گه سه روشن جهان‌بین خویش سپارم بدیشان بر آیین خویش
چو آید به دیدار ایشان نیاز فرستم سبکشان سوی شاه باز

(همان: ۱۸۷/۱)

اما می‌بینیم برخلاف تصور شاه یمن، فریدون سه پسرش را که به تعبیر شاه یمن، سه شاه جوان و شایستهٔ تخت و تاج هستند با آن که بیم آن می‌رود در کشور بیگانه کشته شوند بدون هیچ مخالفتی به یمن می‌فرستد. حتی آن‌ها را در آزمون تشخیص سن دختران راهنمایی می‌کند تا شاه یمن هیچ بهانه‌ای برای رد کردن آنان نداشته باشد (همان: ملحقات، ۲۵۳/۱). از طرف دیگر، شاه یمن به افسون و جادوگری معروف است و فریدون از این امر آگاه است. لذا این که سه فرزندش را به نزد او می‌فرستد خود دلیل دیگری است بر ترس فریدون از قدرت فرزندانش. ایرج، سلم و تور از افسون سرمایی که شاه یمن برای نابودی آن‌ها ترتیب داده بود، جان سالم به در می‌برند (همان: ۲۵۵) و شاه یمن به‌ناچار دختران خود را به آن‌ها می‌سپارد و راهی ایران می‌کند. بدین ترتیب، فریدون که سعی دارد دستان خود را از آلوده شدن به خون پسرانش دور نگه دارد ناکام می‌ماند و چون از بازگشت آن‌ها مطلع می‌شود برای این که از انگیزه‌های هر یک آگاه شود به صورت اژدهایی ظاهر می‌شود:

چو از باز گردیدن آن سه شاه شد آگه فریدون بیامد به راه
ز دلشان همی خواست که آگه شود ز بدها گمانیش کوته شود
بیامد به سان یکی اژدها کز او شیر گفتی نیابد رها

(همان: ۲۵۷/۱)

پسر بزرگ‌تر در برخورد با اژدها فرار می‌کند و جنگیدن را به صلاح نمی‌بیند. پسر میانه متهورانه به جنگ با او می‌رود اما پسر کوچک‌تر به او می‌گوید اگر نام فریدون را تا به حال شنیده‌ای، بی‌جهت برای کشتن ما تلاش مکن؛ چرا که ما فرزندان فریدونیم. بدین ترتیب، فریدون بر افکار و منش هر یک از پسران آگاهی می‌یابد. در می‌یابد که خطری از جانب سلم و تور او را تهدید نمی‌کند اما پسر کوچک‌تر که هم خردمند است و هم دلیر، تهدیدی برای پایه‌های قدرت او به شمار می‌آید. این برداشت بر پایهٔ عبارتی که ایرج امانی در رمان عباس معروفی به زبان می‌آورد، قوت می‌گیرد. «ایرج گفت: «مملکت دارد انقلاب می‌شود، میرزا محمود، ما که نمی‌گذاریم پدر مادام العمر کار کند، بازنشسته‌اش می‌کنیم و در واقع ما برادرها اینجا را اداره می‌کنیم. باید با هم کنار بیاییم، فعلاً این را بگیر، شتر دیدی، ندیدی» و چند اسکناس صدتومانی لوله کرد و در جیب سینهٔ کتش گذاشت» (معروفی، ۱۳۸۲: ۵۲).

فریدون *شاهنامه* در طرحی هوشمندانه برای این که هم ایرج را زیرنظر داشته باشد و نیز شاید برای این که حسادت سلم و تور را برانگیزد، بهترین بخش قلمرو خود را به ایرج می‌سپارد:

نهفته چو بیرون کشید از نهان — به سه بخش کرد آفریدون جهان
یکی روم و خاور دگر ترک و چین — سیم دشت گردان و ایران‌زمین
نخستین به سلم اندرون بنگرید — همه روم و خاور مر او را سزید
دگر تور را داد توران زمین — ورا کرد سالار ترکان و چین
از ایشان چو نوبت به ایرج رسید — مر او را پدر شاه ایران گزید

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۹۱/۱)

توطئهٔ فریدون مؤثر واقع می‌شود و حسادت سلم و تور نسبت به ایرج شکل می‌گیرد. دیو آز که در ابتدای داستان نیز به آن اشاره شده بود در دل سلم رسوخ می‌کند. او که به گمان خود، پدر بهترین بخش مملکتش را به ایرج سپرده است ابراز نارضایتی می‌کند و نامه‌ای برای تور می‌نویسد و حسادت او را هم برمی‌انگیزد. تور با سلم همراهی می‌کند و در پاسخ به او می‌گوید:

که ما را به گاه جوانی پدر — بدین گونه بفریفت ای دادگر
درختی است این خود نشانده به دست — کجا آب او خون و برگش کبست

(همان: ۹۳/۱)

بار دیگر فردوسی از زبان تور تأکید می‌کند که این درخت کین را پدر در دل آن‌ها کاشته است و ثمره‌ای جز خون ندارد. معروفی نیز در جایی از رمان خود از زبان مجید امانی می‌گوید: «البته خیلی خصوصی بگویم، پدر من از سران همان حکومتی است که ما را به این روز انداخته است. کمی صدام را پایین آوردم که دیگران نشنوند: «حتی آن زمانی که برادر بزرگم اعدام شد، پدرم نمایندهٔ مجلس بود» (معروفی، ۱۳۸۲: ۸۴).

در *شاهنامه* نیز می‌بینیم فریدون با این که پادشاه جهان است و صاحب قدرت، کاری برای نجات ایرج انجام نمی‌دهد. سلم در نامهٔ اعتراض‌آمیزی که به فریدون می‌نویسد، به او چنین می‌گوید:

چه سازی درنگ اندر این جای تنگ — که شد تنگ بر تو سرای درنگ
جهان مر تو را داد یزدان پاک — ز تابنده خور شید تا تیره خاک
همه بار زو ساختی رسم و راه — نکردی به فرمان یزدان نگاه
نجستی به جز کژی و کاستی — نکردی به بخشش درون راستی

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۹۴/۱)

فریدون که بنا به گفتهٔ خود، سرزمینش را مطابق نظر ستاره‌شناسان و موبدان بین پسرانش تقسیم می‌کند، پس بدون شک باید از عاقبت کار هم مطلع شده باشد، زیرا اساساً یکی از وظایف موبدان و ستاره‌شناسان در *شاهنامه* این است که حوادث آینده را پیش‌بینی می‌کردند. ابیات زیر نشان می‌دهد که او پایان کار پسرانش را می‌داند:

یکی داستان گویم ار بشنوید — همان بر که کارید خود بدروید
به تخت خرد بر نشست آزتان — چرا شد چنین دیو انبازتان
بترسم که در چنگ این اژدها — روان یابد از کالبدتان رها

(همان: ۹۷/۱)

اژدها در این بیت جای تأمل بسیار دارد. می‌تواند هم به آز برگردد و در واقع استعاره از آن باشد و نیز می‌تواند منظور از آن خود فریدون باشد. در همین داستان اشاره شده که فریدون برای آگاهی از افکار و درونیات فرزندانش تبدیل به اژدها می‌شود. «اژدها در افسانه‌پردازی سراسر

جهان به جز چین که در آنجا موجودی مسالمت‌آمیز است نمودار نیروهای پلید و ناپاک است، اژدها آب را از بارور کردن باز می‌دارد و می‌خواهد خورشید و ماه را فرو ببلعد» (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۱۳). در *شاهنامه* نیز هر کجا از اژدها صحبت شده، با صفاتی چون دماهنجی، آتشکامی، زهرآگینی، جنگاوری، پلیدی، زشتی و سیاهی و پتیارگی توصیف شده است. اما فریدون در *شاهنامه* تنها کسی است که اژی‌دهاک را می‌کشد و خود برای آگاهی از افکار و درون فرزندانش تبدیل به اژدها می‌شود. شاید این دگرگونی نمادی باشد از این که قدرت همچون اژدهایی زهرآگین است که حتی فرزندان خود را هم نابود می‌کند. بنابراین به آن‌ها هشدار می‌دهد که اگر در برابر این اژدها که قدرت مطلق (ایدئولوژی حاکم) است، بایستند، نمی‌توانند جان سالم به در برند.

۲-۲- مبارزه با مردسالاری

علاوه بر آنچه گفته شد، رمان معروفی در بردارندهٔ دلالت‌های ضمنی دیگری است که منجر به خوانشی دیگرگون از نقش زنان در داستان فریدون *شاهنامه* می‌شود. تأکید معروفی بر نقش مادر، دیالوگ‌هایی که از زبان او نقل می‌کند و تلاش وی برای آزادی فرزندش ایرج، وی را درست نقطهٔ مقابل همسرش (فریدون) قرار می‌دهد. این مسئله با توجه به اشاره‌هایی که فریدون امانی و همسرش بانو به داستان فریدون و پسرانش در *شاهنامه* دارند، خوانش نقیضه‌آمیز دیگری از این داستان به دست می‌دهد. در رمان، راوی بارها از ایستادگی مادرش در برابر پدر و برادرانش یاد می‌کند. به عنوان مثال، به خاطر می‌آورد که چگونه مادرش مقتدرانه پدرش را به سکوت می‌کشاند: «- مامان جیغ کشید: «بنشین سر جات فریدون»/ [پدر:]- «نمی‌خواهم» / [مادر:]- «تمامش کن» / [پدر:]- «نمی‌کنم» [مادر:]- «پس برو بیرون» و با دست‌هاش درِ خروجی را نشان داد» (معروفی، ۱۳۸۲: ۶۹). یا هنگامی که راوی از ترس برادرش اسد حاضر نیست به ایران بازگردد، مادرش می‌گوید: «غلط کرده. اصلاً به اسد مربوط نیست، توی دهنش می‌زنم» (همان: ۱۰) و یا بر خلاف داستان فریدون و پسرانش، در این رمان مادر منتظر گرفتن کین ایرج است: «مامان که داشت می‌رفت شام بکشد گفت: «همین که گفتم. هنوز کین ایرج توی سینه‌ام باقی است» (همان: ۱۲۵). همچنین، تداعی خاطرات راوی را به یاد حرف‌های مادرش می‌اندازد: «مامان گریه می‌کرد. می‌گفت: «تو جز خودت از چیزی حرف نمی‌زنی» و گوشه‌های روسری‌اش

را به چشم‌هاش برد که راحت بتواند هق‌هق کند. بعد بالا سر پدر ایستاد: «خون ایرج من پامال شد. رفت که رفت. خدا ازتان نگذرد، هم به تو می‌گویم، هم به اسد. پسرم را سر به نیست کردید»» (همان: ۳۶). شواهدی دیگر از این دست در متن که بر کنش‌ها و کارکردهای داستانی همسر فریدون امانی دلالت دارد، ساختار مردسالارانهٔ جامعهٔ ایرانی را نقض می‌کند و خواهان بازگشت به دوران مادرسالاری است که در آن پدران به جای پسران کشته می‌شوند؛ زیرا مطالعات تطبیقی نشان می‌دهد که اسطورهٔ ضحاک و فریدون با شخصیت‌های اسطوره‌ای یونانی کرونوس و زئوس بن‌مایه‌های مشترکی دارند و هر دو اسطوره دوران گذار از جامعهٔ زن‌سالار به مردسالار را نشان می‌دهند (کزازی، ۱۳۷۹: ۲۸۳/۱). مطابق با روایات یونانی، آفرینش از اجتماعی زن‌سالار یا مادرسالار بنیان می‌گیرد؛ اجتماعی که خدایان بزرگ آن زن بودند. سپس به اجتماعی دیگر منتقل می‌شود که کاملاً بر بنیاد پدرسالاری بنا نهاده شده است (روزنبرگ، ۱۳۷۸: ۲۳-۲۴). در جوامع زن‌سالار یا مادرسالار، الههٔ بزرگ یا خدای مادر، تجسمی از مادر زمین و از خدایان برتر به شمار می‌آمد. الههٔ بزرگ منبع تمامی زندگی بشری و نیز منبع تمامی غذاها بود. ملکه تجسم الههٔ بزرگ بود و از این رو از قدرت سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و مذهبی برخوردار بود. زنان دختران الههٔ بزرگ به حساب می‌آمدند و از ارزش والایی برخوردار بودند. زمانی که نقش مرد در تولید و تکوین ضرورت و ارزش می‌یافت، ملکه برای یک سال شوهر برمی‌گزید که پادشاه مقدس نامیده می‌شد. در هر بهار پادشاه مقدس سال پیش قربانی می‌شد. ملکه گوشت او را می‌خورد تا قدرت باروری او را نگه دارد و خونش را هم بر روی حیوانات اهلی درون کشتزارها می‌ریخت تا آن‌ها را نیز بارور کند. کم‌کم پادشاه مقدس قدرت گرفت و با گزینش یک قائم مقام که به جای او می‌میرد، دوران فرمانروایی‌اش را به هشت سال رساند. حدوداً ۲۴۰۰ سال پیش از میلاد مسیح، اقوام و ایلاتی که خدای نرینهٔ برتر و نیرومندتری را می‌پرستیدند به جوامع زن‌سالار یورش بردند و نظم اجتماعی و سیاسی نوینی را با خود به همراه آوردند که در آن افراد نرینه فرمانروایی می‌کردند.

در این رمان، نویسنده با ارائهٔ خوانشی نقیضه‌آمیز از داستان فریدون، حرکت جامعهٔ ایرانی به سوی مردسالاری را نشان می‌دهد که باروری و پویایی‌اش با کشته شدن نیروهای جوان رو به زوال است. در این خوانش نقیضه‌ای، فریدون به عنوان نماد قدرت مطلق و جامعهٔ مردسالار،

حاضر نیست از قدرت کناره‌گیری کند تا پسرانش که جوان و خواهان حکومت هستند جای او را بگیرند. معروفی با پررنگ کردن فریادهای مادری که برای نجات فرزندش راه به جایی ندارد، نه تنها خواننده را با این جنبه از اسطورهٔ فریدون که کمتر مورد توجه محققین قرار گرفته آشنا می‌کند، بلکه بر بنیاد مردسالار جامعهٔ ایران می‌ستیزد.

۳- کارناوال‌گرایی[1]

در کارناوال، اصل «دیگری بودن» مورد توجه قرار می‌گیرد و زشتی‌ها و کاستی‌های شخصی و اجتماعی از طریق خنده به بیرون رانده می‌شود. کارناوال در تقابل با فرهنگ رسمی است و هر آنچه در فرهنگ رسمی، یگانه الگوی قابل قبول و معتبر پنداشته می‌شود، در ادبیات کارناوالی مسخره می‌شود. در کارناوال نوعی فرار از دسته‌بندی‌های غیرقابل تغییر و خشک فرهنگی پیشنهاد می‌گردد و باعث می‌شود که افراد بدون توجه به این تفاوت‌های اجتماعی در وضعیت و شرایطی برابر به گفتگو بپردازند (نک: مقدادی، ۱۳۹۳: ۱۰۳؛ نولز، ۱۳۹۱: ۶؛ نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۹۸). به گفتهٔ باختین: «در کارناوال، اسلوب جدید ارتباط انسان با انسان بسط می‌یابد» (Bakhtin, 1984 b: 164). او معتقد است در نظام زبان و همچنین در ساختار رمان، گفتگو دقیقاً نقش کارناوال را ایفا می‌کند. وی سبک جشنواره‌های کارناوالی را مشابه سبک ادبیات تقلیدی – تمسخرآمیز و اشکال گوناگون طنز می‌داند. بر این اساس، برای ادبیات کارناوالی می‌توان سه مؤلفه در نظر گرفت: نمایش‌های خنده‌دار، ترکیب‌های کلامی خنده‌دار و گونه‌های لغوگویی مانند نفرین و دشنام و سوگند (Ibid: 5). در رمان *فریدون سه پسر داشت* نشانه‌هایی از هر سه مؤلفهٔ کارناوالی وجود دارد که به ذکر چند نمونه از آن می‌پردازیم:

۱-۳- لغوگویی

نویسندگان پسامدرن امکان بازنمایی واقعیت را اساساً غیر ممکن می‌دانستند؛ زیرا به عقیدهٔ آنان، هیچ واقعیتی خارج از حیطهٔ زبان و اندیشه وجود ندارد (متس، ۱۳۸۶: ۲۰۶).گرایش معروفی به اصول داستان‌نویسی پسامدرن سبب می‌شود وی در قالب لغوگویی از زبان شخصیت‌های داستان، نشان دهد فردوسی حقیقتی تاریخی را بازنمایی نکرده است بلکه تنها آنچه را که در

1. carnivalization

حیطهٔ زبان و اندیشه‌اش می‌گذشته، بیان می‌کند: «فردوسی هم مزخرف گفته. فریدونِ *شاهنامه* چهار پسر داشت، ولی همه می‌گویند سه تا. معلوم نشد چه بلایی سرِ آن یکی آمد» (معروفی، ۱۳۸۲: ۱۰۴). این نوع نگاه به *شاهنامه* که نمایندهٔ فرهنگ و صدای مسلط جامعه است، در یک لحظه می‌تواند عظمت و شکوه آن را در نظر خواننده فرو ریزد.

۳-۲-نمایش‌های خنده‌دار

در این رمان، ایرج و همفکرانش با هدف مبارزه با حکومت ستم‌شاهی پهلوی تئاتری برگرفته از داستان ضحاک و کاوهٔ آهنگر اجرا می‌کنند که در آن صحنه‌هایی خنده‌دار از محضر امضا کردن بزرگان دربار ضحاک و ورود کاوه به قصر او نمایش داده می‌شود:

«ضحاک که از منجمان و حکیمان شنیده است تباهی او به دست فریدون خواهد بود، همواره در جستجوی کودکی به نام فریدون است. روزی اعلام می‌کند: من دشمنی دارم به نام فریدون، و فریدون اکنون کودک است، برای ایمنی از این خطر، بزرگان باید بنویسند که من کاری جز خوبی و صلاح نکرده‌ام. بزرگان از ترس حاضر به مصاحبهٔ تلویزیونی می شوند. یکی یکی با لباس باستانی می‌آیند جلو دوربین تلویزیون و شاه را ستایش می‌کنند. در همین زمان، کاوهٔ آهنگر قیام می‌کند و می‌گوید: دکانت را جمع کن عمو! من هجده پسر داشته‌ام که هفده تن آن‌ها را خوراک ماران تو کرده‌اند. این چه عدلی است که ادعا می‌کنی؟ پسر هجدهم من حالا زندانی توست» (معروفی، ۱۳۸۲: ۱۰۴).

در مواردی نیز نویسنده با توصیف‌های خنده‌دار از ظاهر، اعمال و حرکات فریدون امانی، شخصیت اسطوره‌ای فریدون در *شاهنامه* را کارناوالی می‌کند و ابهت پدر سالارانهٔ او را به سخره می‌گیرد:

«پدر می‌توانست بر خلاف فریدون *شاهنامه* که به رسم شاهان باستانی لباس شاهانه می‌پوشیدند، کت و شلوار تمیز اتوخورده بپوشد، کفش ورنی به پا کند، پیراهنی سفید که پر از اسب‌های دریایی کوچولوست. اگر هم به‌ندرت کراوات می‌زد، آدم خیال می‌کرد صورتش ورم کرده، انگار دارند خفه‌اش می‌کنند» (معروفی، ۱۳۸۲: ۱۰۳).

و یا عبارت زیر:

«وقتی صدای تیراندازی اوج می‌گرفت، پدر یکی از چراغ‌ها را خاموش می‌کرد، و لحظاتی پشت ستون‌های اتاق پذیرایی می‌ماند؛ ستون‌هایی که بر الگوی ستون‌های تخت جمشید ساخته شده بود، با

سرستون‌هایی از کله حیوانی که نه به شیر می‌مانست و نه به اسب. جانوری بود که شاید هزاران سال بعد، از ترکیب شیر و اسب به وجود می‌آمد، با دخالت کوچکی از عقاب. پدر پشت این ستون‌ها احساس امنیت می‌کرد و قدرت اصلی را باز می‌یافت و قدم می‌زد. مطمئن بود که تب تند زود به عرق می‌نشیند، هیاهو فروکش می‌کند، و مثل قیام‌های قبل، عده‌ای راهی گورستان می‌شوند و شاه باز قدرت بیشتری خواهد گرفت» (همان: ۶۴).

همچنین:

« پدر گفت امورات ما با همین لاستیک ناقابل می‌گذرد، بانو! یادت نیست من از یک لاستیک‌فروشی کوچک توی خیابان ری شروع کردم و آمدم بالا. آن سال‌های دور پنچری هم می‌گرفتم، یادت نیست؟» (همان: ۵۹).

۳-۳- ترکیبات خنده‌دار

انسی، خواهر راوی، نوزادی به دنیا می‌آورد که شبیه آدمی‌زاد نیست. این نوزاد که موجودی عجیب‌الخلقه است از دیدگاه نویسنده زادهٔ انقلاب است و در مطابقت با داستان فریدون در *شاهنامه* بازآفرینی‌ای از شخصیت منوچهر است:

«بچه ناقص الخلقه بود. موهای پرپشت سیاهش با ابروهاش می‌آمیخت، درست شبیه بچهٔ شمپانزه، کلهٔ کوچولو و بدترکیب و چشم‌های ریزش چرخ می‌خورد این طرف و آن طرف، با ابروهایی مسخره که بالای چشم‌هاش سیخ سیخ ایستاده بود. زبانش را هم بیرون می‌آورد و لب‌هاش را می‌لیسید» (همان: ۷۸).

و یا در جایی دیگر، راوی در جریان سیال خاطراتش به یاد می‌آورد که در دوران زندانی شدن ایرج، خواهرش «آن روزها هنوز جانورش را نزاییده بود» (همان: ۱۰۲). راوی در پایان فعالیت‌های سیاسی خود و برادرانش با چهره‌ای عجیب و غریب و خنده‌دار از فرزند انسی برخورد می‌کند که ناباورانه او را ثمرهٔ انقلاب و شورشی می‌داند که جان‌ها برای آن فدا شد.

۴- نتیجه‌گیری

رمان *فریدون سه پسر داشت* از جمله متون داستانی پسامدرن است که تشکیک واقعیت، نسبی‌گرایی و عدم قطعیت و دیگر گرایش‌های فکری و سیاسی نویسنده، وی به ایجاد رابطهٔ گفتگویی

با داســتان فریدون و پســرانش در *شــاهنامه* ســوق می‌دهد. معروفی برای نقد گفتمان تحکم‌آمیز و تک‌آوای حاکم بر جامعه که اجازهٔ فعالیت به نظام‌های فکری دیگر نمی‌دهد، به ســه طریق از ســخن غیر (*شــاهنامه*) در کلام خویش اســتفاده می‌کند و گفتمانی چندآوایه می‌ســازد. وی با اســتفاده از سبک‌بخشی توانسته است از داستان فریدون به عنوان چرخهٔ تکرارپذیر تاریخ یاد کند. معروفی نگاهی فرا تاریخی به داستان جمشید و ضحاک و فریدون دارد. وی روایت‌های اسطوره‌ای را نمونه‌هایی از واقعیت‌های سرشته با نهاد بشری می‌داند که چون ذات اسطوره در تکرارپذیری است، در عصر مدرن نیز روند تکرارپذیر خود را ادامه می‌دهند.

همچنین گفتگوی نقیضه‌آمیز نویسنده با داستان فریدون در *شاهنامه* سبب می‌شود دو لایهٔ معنایی فرزندکشی و مردسالاری از این داستان استنباط شود. با تأکیدی که معروفی بر نقش فریدون امانی به عنوان پدر خانواده در سرنوشت پسرانش دارد و ارتباطی که بین این شخصیت و فریدون اسطوره‌ای خلق می‌کند، نشان می‌دهد آنچه بیش از همه در مورد شخصیت فریدون در *شاهنامه* مورد غفلت واقع شده، نقش او در سنت ناپسند پسرکشی است که بن‌مایه‌های اسطوره‌ای آن را می‌توان در اساطیر ملل دیگر مخصوصاً در شخصیت زئوس دید. حاصل گفتمان تک‌آوا در جامعهٔ پدرسالار چیزی جز مرگ ایرج‌ها به دست پدران خود نیست. لایهٔ معنایی و یا خوانش نقیضه‌آمیز دیگر که از رابطهٔ گفتگویی این رمان با *شــاهنامه* به دســت می‌آید، تأکید نویســنده بر نقش مادری که صــدایش به جایی نمی‌رســد و نمی‌تواند کاری برای نجات پســر خود از چنگال مرگ انجام دهد. معروفی با اســتفاده از این خوانش، جامعهٔ مردسالار را به نقد می‌کشد. از این نظر، رمان معروفی لایهٔ پنهانی دیگری را از داستان فریدون *شاهنامه* بر خواننده آ شکار می‌کند که همان گذر جامعهٔ ایرانی از زن سالاری به سمت مردســالاری است. روزگاری که الهه‌های بزرگ با سلطهٔ مردان به فراموشی سپرده شدند.

علاوه بر این، تشکیک واقعیت، نسبی‌گرایی و عدم قطعیت موجود در این رمان، روایت تک‌صدای *شــاهنامه* را کارناوالی کرده و مورد تمســخر قرار می‌دهد. لغوگویی نســبت به فردوســی و روایت‌های *شاهنامه*، ارائهٔ صحنه‌های خنده‌دار از ضحاک و بزرگان دربارش و قیام کاوه، شکستن شکوه و ابهت چهرهٔ اسطوره‌ای فریدون، پشمالو و عجیب‌الخلقه بودن منوچهر اقتدار نمونه‌هایی از تلاش نویسنده به منظور به ســخره گرفتن روایت‌های اســطوره‌ای *شــاهنامه* اســت. معروفی با کارناوالی کردن داســتان فریدون در *شاهنامه* و شخصیت فردوسی توانسته است تفسیر جدیدی از آن به دست دهد و امکان

شنیده شدن صداهای دیگر که قداست اسطوره‌ای *شاهنامه* مانع از شنیده شدن آن‌ها می‌شود فراهم آورد.

کتابنامه

احمدی، بابک. (۱۳۷۲). *ساختار و تأویل متن (نشانه شناسی و ساختارگرایی)*. تهران: مرکز.

باختین، میخاییل. (۱۳۸۷). *تخیل مکالمه‌ای (گفتارهای دربارهٔ رمان)*. ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران: نی.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). *منطق گفتگویی*. ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: مرکز.

حسین‌زاده، حمزه. (۱۳۸۴). *ضحاک از اسطوره تا واقعیت*. تهران: ترفند.

رستگار فسایی، منصور. (۱۳۷۹). *اژدها در اساطیر*. تهران: توس.

رضابیگی، مریم؛ ایرانی، محمد؛ قربانی، مریم. (۱۳۹۱). «بینامتنیت و دور باطل: دو مؤلفهٔ پسانوگرایی در پیکر فرهاد». *نقد ادبی*. س ۵. ش ۲۰. صص ۱۲۱–۱۴۲.

روزنبرگ، دونا. (۱۳۷۸). *اساطیر جهان، داستان‌ها و حماسه‌ها*. جلد ۱. ترجمهٔ عبدالحسین نوشین. تهران: اساطیر.

سخنور، جلال. (۱۳۸۷). «بینامتنیت در رمان‌های پیتر آکروید». *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*. ش ۵۸. تابستان. صص ۶۵–۷۸.

سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر. (۱۳۸۴). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

شریفی، محمد. (۱۳۸۷). *فرهنگ ادبیات فارسی*. ویراستهٔ محمدرضا جعفری. تهران: فرهنگ نشر نو– انتشارات معین.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۳). *شاهنامه. متن انتقادی از روی چاپ مسکو*. به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

کریستوا، ژولیا. (۱۳۸۱). «کلام، مکالمه و رمان». *به سوی پسامدرن؛ پسا ساختارگرایی در مطالعات ادبی*. تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز. صص ۴۱–۸۲.

کزازی، میر جلال‌الدین. (۱۳۷۹). *نامهٔ باستان: ویرایش و گزارش شاهنامهٔ فردوسی*. تهران: سمت.

متس، جسی. (۱۳۸۶). «رمان پسامدرن: غنی شدن رمان مدرن؟». *نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم*. ترجمهٔ حسین پاینده. صص ۲۰۱–۲۳۸.

معروفی، عباس. (۱۳۸۲). *فریدون سه پسر داشت*. چاپ دوم. کلن: چاپخانهٔ مرتضوی.

مقدادی، بهرام. (۱۳۹۳). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)*. تهران: فکر روز.

_____ . (۱۳۸۸). «جویس و منطق مکالمه». *مجلهٔ پژوهش زبان‌های خارجی (دانشگاه تهران)*. ش ۱۵. صص ۱۹–۲۹.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت؛ نظریه و کاربردها*. تهران: سخن.

Allen, Graham. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.

Bloom, Harold. (1973). *The Anxiety of Influence: A theory of Poetry*. Oxford University Press.

_____. (1979). *Deconstruction and criticism*. London: Longman.

Lodge, David. (2000). *Modern criticism and theory*. Revised by Nigel Wood. New York: Pearson Education.

Gignoux, Anne-Claire. (2005). *Initiation à l'intertextualité*. Paris: Ellipses.

Panagiotidou, Maria-Eirini. (2011). "A Cognitive Approach to Intertextuality: the case of semantic intertextual frames". *Newcastle Working Papers in Linguistics* 17, pp: 173-188.