

روابط بینامتنی رمان "فریدون سه پسر داشت" با داستان "فریدون" در شاهنامه

عبدالله حسن زاده میرعلی^۱

حسن اکبری بیرق^۲

فاطمه زمانی^۳

(۵۹-۳۷ مجله علوم ادبی)

تاریخ دریافت ۱۳۹۴/۱۰/۱۶

تاریخ پذیرش ۱۳۹۵/۰۳/۱۵

چکیده

نقد بینامتنی به تحلیل و بررسی روابط متون می‌پردازد و با توجه به ویژگی‌های رمان‌های پست مدرن، تحلیل بینامتنی این متون ضروری به نظر می‌رسد. جریان سیال ذهن، بازگشت به گذشته و به نقد کشیدن آن، حضور شخصیت‌های تاریخی، بینامتنیت، درگیر شدن خواننده با متن، تأکید بر بی‌نهایت بودن معنا و عدم قطعیت از ویژگی‌های رمان‌های پست مدرن است. عباس معروفی از جمله نویسندگانی است که در مجموعه آثارش مانند *پیکر فرهاد*، *سمفونی مردگان* و *سال بلوا* و داستان "فریدون سه پسر داشت" و غیره گرایش آشکاری به مؤلفه‌های پست مدرن دارد. پژوهش حاضر، بر مبنای نظریه‌های بینامتنیت بویژه منطق گفتگویی به تحلیل رمان "فریدون سه پسر داشت" که با داستان پادشاهی فریدون در *شاهنامه* رابطه گفتگویی دارد، پرداخته است. نتیجه این بررسی نشان می‌دهد که نویسنده با تکیه بر اقتدار اسطوره فریدون و پسرانش در *شاهنامه*، جدال همیشگی بشر بر سر تصاحب قدرت را به نمایش بگذارد. همچنین از مجموعه دلالت‌های ضمنی و معناشناختی، کارناوال گرایشی و چندصدایی موجود در رمان، تفسیر و خوانشی دیگرگونه از داستان پادشاهی فریدون *شاهنامه* حاصل می‌شود.

کلیدواژه: بینامتنیت، باختین، دلالت‌های معناشناختی، عباس معروفی، فریدون سه پسر داشت، *شاهنامه*.

hasanzadeh.mirali@yahoo.com

h.akbaribairagh@gmail.com

f.zamani@semnan.ac.ir

۱. دانشیار، دانشگاه سمنان (نویسنده مسئول)

۲. دانشیار، دانشگاه سمنان.

۳. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان

مقدمه

باختین در یک تقسیم‌بندی کلی، ادبیات داستانی را به سه دوره کلاسیک، نو (مدرن) و پسانو (پسامدرن) تقسیم کرده است. «ویژگی دوره نخست، حفظ انسجام و رابطه علت و معلولی در متن است. دوره مدرن شاهد ظهور پیچیدگی و در هم ریختگی کلام است و دوره پسامدرن با نگرشی به آغاز پیدایش رمان به معنا باختگی نظر دارد» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۷۸). افرادی چون دیوید لاج^۱، بری لوئیس^۲، ایهاب حسن^۳ ز نظریه پردازان پست مدرن هستند. دیوید لاج، عدم قطعیت، فقدان قاعده، زیاده روی، اتصال کوتاه و جابه‌جایی را ویژگی‌های ادبیات داستانی پست‌مدرن برمی‌شمارد. بری لوئیس نیز بی‌نظمی زمانی رویدادها، اقتباس، از هم گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه، پارانوویا و دور باطل را ویژگی‌های پسامدرن معرفی می‌کند (همان: ۳۱-۲۶). لیندا هاچن منتقد کانادایی می‌گوید: "فرا رمان تاریخ نگارانه" رمانی است که "باید نهان‌متن داشته باشد". از این رو چنین رمانی حائز بُعد بینامتنیتی است. خواننده رمان پسامدرن باید کتاب‌های زندگی‌نامه‌ای، انواع فرهنگ جغرافیایی، فرهنگ نام‌های خاص، و دانشنامه آثار نویسندگان و شعرا را در کنار خود داشته باشد تا هر زمان که به نام کتابی، شعری، منطقه‌ای، شخصیتی یا واقعه‌ای می‌رسد درباره آن بخواند، مبدا که نویسنده اطلاعات تحریف شده در اختیار او بگذارد. این رویه پسامدرنی گامی روشنگرانه برای به میان کشاندن خواننده است تا صرفاً برای سرگرمی و لذت "ساده یافت" رمان نخواند (سخنور، ۱۳۸۷: ۶۸).

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

از این نظر آثار پسامدرن، متونی مناسب برای تحلیل و خوانش بینامتنی محسوب می‌شوند. در این مقاله سعی داریم رمان "فریدون سه پسر داشت" عباس معروفی را از منظر نقد بینامتنی و به‌ویژه منطق گفتگویی باختین مورد تحلیل و بررسی قرار دهیم. به همین منظور لازم است قبل از پرداختن به تحلیل رمان، نگاهی اجمالی به آرای منتقدان بینامتنیت داشته باشیم.

بینامتنیت

هرچند اصطلاح "بینامتنیت"، اولین بار در اواخر دهه شصت، در آثار جولیا کریستوا در بررسی اندیشه‌های میخائیل باختین، به ویژه در بحث از "تخیل گفت و گویی" او مطرح شد، اما ابتدا از نشانه‌شناسی سوسور مایه گرفت. از دیدگاه سوسور نشانه‌زبانی ترکیبی از دال (تصویری آوایی) و مدلول (مفهوم) است. نکته مهمی که نشانه‌شناسی سوسور را با بینامتنیت پیوند می‌دهد این است که از دیدگاه او نشانه‌زبانی به خودی خود بی‌معناست و تنها به واسطه تقابل با دیگر نشانه‌ها در چارچوب نظام زبان معنا می‌یابد؛ به عبارت دیگر، واحدهای جداگانه زبان، تنها از تقابل‌ها و تفاوت‌ها معنا دار می‌شوند (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۲۸). ادبیات و آثار ادبی نیز چون شامل نظامی از دال‌ها و مدلول‌هاست، لذا فهم هر نشانه در گرو مقایسه آن با دیگر نشانه‌هاست. گراهام آلن در این باره می‌گوید: «اثر ادبی، به عنوان عرصه‌واژه‌ها و جملاتی که در محاق توانش‌های متعدد معنایی قرار گرفته است، اکنون تنها به شیوه مقایسه‌ای قابل فهم بوده و خواننده از ساختار ظاهری اثر به جانب روابط موجود آن اثر با دیگر آثار و دیگر ساختارهای زبان‌شناسانه حرکت می‌کند. چنین ادراکاتی در خصوص نشانه‌زبان شناسانه و ادبی ما را به تأمل دوباره بر سرشت آثار ادبی وادار می‌کند ...» (آلن، ۱۳۸۰: ۲۰).

مکالمه‌باوری، مهمترین دستاورد باختین در پیوند با بینامتنیت است. وی اولین کسی است که منطق مکالمه را بنیان سخن معرفی کرد. براساس نظر باختین، هر گفتار از دو جنبه تشکیل شده است: جنبه‌زبانی (شامل کلمات، اشکال صرفی و نحوی، آهنگ و ...) و جنبه‌فرا زبانی که در آن، بافت و موقعیت اجتماعی گفتار مدنظر است؛ یعنی هر گفتار در شرایط ادراک شدن، تشخیص و تعیین خود را در بافت و فضای فرهنگی و اجتماعی‌ای که در آن حادث می‌شود، کسب می‌کند و به عبارتی دیگر، هر گفتار در ارتباط با گذشته و آینده است که مورد فهم واقع می‌شود. این نگرش، متن را از یک محیط محصور در دلالت‌های درونی، بیرون می‌کشد و در رهیافتی گسترده و بازتر، در مواجهه با متون دیگر قرار می‌دهد. بنا بر مکالمه‌باوری باختین «هر سخن با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی داشته باشد و با سخن‌های آینده که به یک معنا پیشگویی و واکنش به آنهاست، گفت‌وگو می‌کند» (احمدی، ۱۳۷۰: ۹۳). به عبارت دیگر، هر متن

در عین واحد بودن، هم نسبت به متون پیشین و هم با متون پس از خود دارای ساحتی بینامتنی است و با آنها در حال مکالمه و گفت و گوست. به نظر باختین فهم گفتگویی متن در دو ساحت صورت می‌گیرد: نخست، حوزه فرامتن است که در آن زمینه و بافت به متن معنا می‌دهد؛ در این ساحت هر متن، ضمن رابطه با بافت فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و غیره با متون دیگر نیز مرتبط می‌شود. هر متن در حقیقت، کنش و واکنشی نسبت به متون پیش و پس از خود است. حوزه دیگر فهم گفتگویی متن، مربوط به دلالت‌های درون متنی است که در طی آن، گفتارها و آگاهی‌های گوناگون در متن، رابطه‌ای تعاملی و مکالمه‌ای دارند. در صورت تداوم چنین تعاملی است که گفته‌های موجود در متن، اعتباری یکسان پیدا می‌کنند و مکالمه‌گری و "چندآوایی"^۱ شکل می‌گیرد. نقطه مقابل چندآوایی، "تک‌گویی"^۲ است که متن و دلالت‌های موجود در آن تحت جهان بینی واحد و هماهنگی در فروکاستی قرار دارد که نویسنده به متن تحمیل می‌کند.

کریستوا نظریات باختین را درباره بعد گفت‌وگویی متن با نظریه نشانه‌شناسانه خود پیوند می‌دهد و از دیدگاه او هر متن در دو محور با دنیای بیرون از خودش ارتباط پیدا می‌کند: الف) در محور افقی، نویسنده با خواننده ارتباط می‌یابد؛ ب) در محور عمودی، متن با متن‌های دیگر و با بافتی که متن در آن شکل گرفته است که حداقل یک معنای فرامتنی را می‌توان از این ارتباطها پیدا کرد. رابطه بینامتنی را باید رویه‌ای آگاهانه و نقادانه بدانیم، لذا منتقد می‌کوشد با یافتن این روابط بینامتنی، معانی نهفته را بررسی کند. این اعتقاد کریستوا همسو با نظریه پساساختارگرایانه ژاک دریدا است که آن را در قالب اصطلاح دورگه و آمیختاری تفاریق مطرح کرده است. دریدا می‌گوید معنای هر دال به دال بعد از آن بستگی دارد و این وابستگی دال‌ها تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. کریستوا نیز از بینامتنیت چنین جریانی را در نظر دارد: معنای هر متن در خود آن تمامیت نمی‌یابد، بلکه به متن و متن‌های دیگر بستگی دارد. از این رو معنای هر متن ادبی متصل و وابسته به تاریخ و سنت ادبیات و متون ادبی و غیر ادبی است که آن متن در بافت آنها شکل گرفته است (سخنور، ۱۳۸۷: ۶۷). در نتیجه «متون فاقد هر نوع استقلال معنایی به نظر می‌رسند» (Allen, 2000: i). رولان بارت نیز در آثار خود، به ویژه مرگ مؤلف، لذت متن و نظریه متن، بر تکثر معنا و عدم قطعیت آن تأکید کرد. او تکثر معنا را مایه لذت می‌دانست. به نظر بارت، نویسنده مدرن صرفاً به جمع‌آوری و مرتب‌کردن آنچه تاکنون خواننده یا نوشته‌شده است، می‌پردازد (Panagiotidou, 2011: 173). وی متون را

1. Polyphony
2. monologism

بینامتنی از متون پیشین می‌دانست و خواننده را نیز متن متکثر می‌انگاشت: «من (خواننده) موضوعی نادان که در برابر متن قرار گرفته باشم، نیستم، آن من که با متن رو به رو می‌شود، خود مجموعه‌ای است از متون دیگر. او کلی است از رمزگان بی‌شمار و گم شده که تبار آنها گم شده است» (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۷).

بارت با متکثر دانستن خواننده، زمینه بینامتنیت خوانشی و دریافتی را پی‌ریزی کرد. مایکل ریفاتر همچون بارت به بینامتنیت خوانشی تمایل دارد و ریفاتر با وضع اصطلاحاتی همچون "هیپوگرام" و "تفسیرگر" بینامتنیت را در تحلیل متن کاربردی کرد. در بینامتنیت خوانشی، این خواننده است که به اثر معنا می‌بخشد و در واقع دلالت‌پردازی می‌کند.

ریفاتر خوانش را به دو سطح خوانش محاکاتی و خوانش نشانه‌ای تقسیم می‌کند. در خوانش نشانه‌ای، نشانه‌ها به متن‌های دیگر ارجاع می‌دهد. از نظر ریفاتر خوانش نشانه‌ای اهمیت بیشتری دارد، زیرا سطح زیرین اثر را مشخص می‌کند. در اینجا است که بینامتن اهمیت پیدا می‌کند، زیرا خوانش بینامتنی است که می‌تواند لایه دوم و زیرین متن را بیابد. ریفاتر بینامتنیت را رویکردی مهم برای فهم بهتر آثار می‌دانست و بر این باور بود که اگر متنی را تا یک بینامتن مکمل دنبال کنیم، فهم بهتری از آن متن نصیب ما می‌شود (گراهام، ۱۳۸۰: ۱۷۴).

بلوم در مقاله ارزشمند "شکل شکنی" نکاتی را ذکر می‌کند که به بینامتنیت خوانشی نزدیک است. او در پاسخ به این پرسش که شاعران جدید، چگونه می‌توانند شعری بگویند که متمایز از دیگران باشد، می‌گوید: «خود شعر به ما آموزش می‌دهد که برای طرح معنا باید شکل را در هم شکست» (Bloom, 1979: 1). به نظر بلوم شاعر با "شکستن شکل" ابتدا خود به خوانش جدیدی از اثر پیشین دست یافته و سپس به بازتولید آثار پیشینیان می‌پردازد و از این طریق معانی جدید می‌آفریند. از طرف دیگر به عقیده بلوم خواندن یک شعر به همان اندازه نیازمند تخیل است که سرودنش و اینکه «متنی وجود ندارد، تنها تأویل‌هایی از متن وجود دارند» (Ibid, 6). بر اساس عقده ادیب فروید، در هر زمانی باید به یک پدر شعری اعتقاد داشت که شاعران پس از او وامدار خوان اویند، حتی اگر شعر او را نخوانده باشند. از دیدگاه او، شاعران با برگرفتن و سپس دگرگون کردن درون مایه‌های متون پیشین، این پندار را پدید می‌آورند که شعر آنان از پیشینیان متأثر نیست، در حالی که چنین نیست (بلوم، ۱۹۷۳: ۷۰).

ژرار ژنت در بینامتنیت روش نظام‌مندتری را دنبال می‌کند. او بینامتنیت را به عنوان یکی از زیرمجموعه‌های در نظر می‌گیرد و به حضور آشکار یک متن در متن دیگر تقلیل می‌دهد. در واقع، آنچه او به عنوان "زیرمتن" و "زیرمتن" یاد می‌کند، نزدیک به مفهومی است که دیگران از بینامتنیت مد نظر داشته‌اند. وی می‌گوید هر زیرمتنی بر ساخته از زیرمتن‌های پیش از خود

اس؛ به عبارت دیگر، در دیدگاه او زبرمتنیت همان بینامتنیت بود. برای نمونه رومان "اولیس" جیمز جویس زبرمتنی است که براساس زیرمتن اودیسه هومر چهره نموده است.

بحث و بررسی

باختین در نظریه مکالمه خویش، برای نثر در مقابل شعر، اعتبار و ظرفیتی خاص قائل است و در نثر نیز برای رمان جایگاهی ویژه در نظر می‌گیرد. از نظر او رمان، آمیخته‌ای از همه انواع ادبی است؛ از شعر غنایی تا حماسی و ادبیات تعلیمی و بویژه 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 و گو یافت می‌شود. تمامی این سبک‌ها به تناوب در رمان یافت می‌شود و درهم بافته شده‌اند و به مبتکرانه‌ترین و مصنوع‌ترین شیوه ممکن در مناسبت با یکدیگر قرار گرفته‌اند» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۶۶).

معروفی از جمله نویسندگانی به شمار می‌آید که در آثار خود توجه و اهتمام ویژه‌ای برای اسطوره، چه اسطوره‌های ملی (شاهنامه‌ای) و چه اسطوره‌های انسانی (ازلی و ابدی) قائل است؛ تا آنجا که بن‌مایه اصلی برخی از رمان‌های او بر مبنای یکی از اسطوره‌ها بنا نهاده شده است. معروفی در ارتباط با پاره‌ای از معضلاتی که انسان معاصر با آن مبتلاست؛ خاصه جدال بی‌پایان انسان‌ها با یکدیگر، اسطوره‌ها را دستمایه کار خود قرار می‌دهد و از این طریق با بسیاری از منابع اسطوره‌ای به ویژه شاهنامه ارتباط می‌یابد و رابطه گفتگویی ایجاد می‌کند. از این نظر رمان "فریدون سه پسر داشت" رابطه گفتگویی عمیقی با داستان فریدون شاهنامه دارد که هم از این اسطوره الهام گرفته و هم معنایی جدید به آن بخشیده است. از بررسی نشانه‌ها و زمینه‌های الهام‌گیری رمان "فریدون سه پسر داشت" معروفی به این نتیجه می‌رسیم که این رمان تنها تقلیدپذیری صرف از شاهنامه نبوده است. بلکه در این اثر دلالت‌های معنا شناختی و ارزشی جدیدی است که در نقد بینامتنی، تحت عنوان "جایگشت" از آن یاد می‌شود. از نظر کریستوا «جایگشت حاکی از دست شستن از یک 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 بازنمایی پذیری تازه آن است» (گراهام، ۱۳۸۵: ۸۴). رمان "فریدون سه پسر داشت" به تعبیر لیندا هاچن جزء رمان‌های فراتاریخ نگارانه است؛ یعنی دارای یک نهان‌متن است و حائز بُعد بینامتنی. شگرد گذار از متن‌ها و سر زدن به سده‌های گذشته و متون پیشینیان به کمک درهم

روابط بینامتنی رمان "فریدون سه پسر داشت" با داستان "فریدون" در شاهنامه /// ۴۳

شکستن بعد زمان، در عصر گذار از مدرنیته و در داستان پست مدرن 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 شیوه هنری را می‌توان شکلی گسترش یافته، اما مترقی و نوسازی شده از تلمیح دانست (رضابیگی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۳۹).

رمان معروفی نیز خواننده را به گفتگو با متون (متن اجتماعی، متن ادبی) یا حوادث گذشته می‌کشد و از این طریق پرسش‌هایی را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند و او را به خوانش دوباره متن شاهنامه فرامی‌خواند. از آنجا که براساس منطق مکالمه ممکن است معنای اثر ادبی پیشین نیز در گفتگو با اثر ادبی بعد از خود دگرگون گردد و معنایی تازه از آن فهمیده شود. خوانش عباس معروفی از داستان فریدون و پسرانش در شاهنامه، در رمانش منعکس شده و به تبع آن خواننده نیز به خوانش دیگر از داستان شاهنامه روی می‌آورد.

معروفی در موقعیت‌های مختلف رمان، بندهایی از اشعار فروغ فرخزاد، شاملو، سهراب سپهری، نیما یوشیج نقل می‌کند:

به قول فروغ: همیشه پیش از آنکه فکر کنی، اتفاق می‌افتد. یا به قول شاملو: من درد در رگانم، حسرت در استخوانم، چیزی نظیر آتش در جانم پیچید. کمی هم برگردم عقب‌تر، باز هم نیما روشن‌تر از دیگران حرف زده است: من قایم نشسته به خشکی، با قایم نشسته به خشکی فریاد می‌زنم، فریاد می‌زنم، یک دست بی‌صداست (معروفی، ۱۳۸۲: ۵).

اما آنچه بیش از همه مورد توجه نویسنده بوده است، شاهنامه فردوسی است. این توجه حتی از عنوان رمان، یعنی "فریدون سه پسر داشت" که به شاهنامه ارجاع دارد، مشخص می‌شود. گذشته از مکالمه معناساختی این رمان با داستان فریدون در شاهنامه، معروفی به لحاظ ساختار و شگردهای داستانی نیز نوعی جهت‌گیری گفتگویی با شاهنامه برقرار می‌کند. او نیز همچون فردوسی پیش از ورود به اصل داستان، مقدمه‌گونه‌ای (براعت استهلال) بر آن می‌نویسد که تأمل برانگیز است. 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 توران زمین را به تور. اما سلم و تور به ایرج حسد بردند. دوستانه او را دعوت کردند و در جنگی از پای درش آوردند». از شاهنشاهی فریدون تا کین ایرج، شاهنامه فردوسی «(همان: ۳).

همچنین عبارت: «کلیه حوادث و شخصیت‌های رمان واقعی هستند، و شباهت آنها با حوادث و شخصیت‌های شناخته شده اصلاً تصادفی نیست.ع.م.» (همان: ۴).

مواردی چون عنوان رمان، عبارت ارجاعی به *شاهنامه* و سپس تأکید بر این نکته که حوادث و شخصیت‌های رمان واقعی‌اند، قابل درنگ و تأمل است. به تعبیر ژرار ژنت این قبیل عبارات، پیرا متن‌هایی هستند که در آستانه ورود به متن قرار می‌گیرد و درک و دریافت خواننده را جهت می‌دهد. به این ترتیب، خواننده با این پرسش که «آیا می‌تواند ارتباطی بین داستان فریدون در *شاهنامه* و رمان معروفی وجود داشته باشد؟» وارد خوانش رمان می‌شود.

مهمترین عاملی که رمان "فریدون سه پسر داشت" را وارد نظام دلالتی جدید می‌کند برخاسته از خاستگاه اندیشگانی نویسنده آن است. چنین به نظر می‌رسد که نگاه معروفی به داستان فریدون *شاهنامه* نگاهی تاریخی است. داشتن چنین دیدگاهی نسبت به داستان ضحاک و فریدون بی‌سابقه نیست. اولین بار شاملو در سال ۱۳۶۹ در 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. قیام کاوه علیه ضحاک نیز در حقیقت کودتای اشراف خلج ید شده است. بعد از شاملو، جواد جوادی در کتاب *ضحاکیان، فریدونیان و مردمیان ضحاک* را قهرمان ضد طبقاتی خوانده است. علی‌حضور در کتاب *ضحاک*، فریدون را سلسله جنبان فتودالیه می‌خواند. عده‌ای نیز با حفظ چهره مثبت فریدون و منفی ضحاک ریشه‌های تاریخی این اسطوره را با درگیری‌های مادها با هخامنشیان پیوند می‌دهند. سلطنت اژدهاک اساطیری بر ایران زمین، نمادی از پادشاهی آستیاگ آخرین پادشاه مادی و غلبه فریدون بر ضحاک نیز نمادی از پیکار و غلبه کوروش هخامنشی بر آستیاگ است (حسین‌زاده، ۱۳۸۴: ۱۵۷). اما معروفی، نه سعی در تخریب و تخطئه فردوسی دارد و نه ضحاک را دارای چهره‌ای مردمی و انقلابی می‌داند و نه می‌خواهد ضحاک را همچون آستیاگ و فریدون را همچون کوروش بداند، بلکه هدف او فقط تأمل در چرخه تکرار شونده تاریخ است. «از چرم آهنگری درفش کاویانش را می‌سازد، ضحاک را در کوه دماوند زندانی می‌کند، و فریدون را به شاهی بر می‌گزیند. اما این هنوز آغاز داستان است...» (معروفی، ۱۳۸۲: ۱۰۴).

معروفی انقلاب و جنگ را بهترین روش برای براندازی حاکمان ظالم و فاسد می‌داند، اما اگر از این انقلاب و اهداف والای آن صیانت و نگهداری نکنیم از مسیر آزادی و عدالت خارج می‌شود. وی مصداق سخن خود را در اسطوره‌ها می‌جوید که حقایق فراموش شده‌اند. همان‌طور که فریدون، به عنوان یک چهره انقلابی در *شاهنامه*، روزی آنقدر قدرتمند شد که بر سر حفظ سلطنت خویش، خواسته یا ناخواسته فرزندان را به جان هم می‌اندازد. در همین راستا، به طور کلی، وجوه مکالمه‌ای و بینامتنی رمان "فریدون سه پسر داشت" معروفی با داستان فریدون در *شاهنامه* فردوسی از چند جنبه بررسی کرد.

الف) رابطهٔ راوی با شخصیت‌ها

یکی از شیوه‌هایی که در متون داستانی منجر به ایجاد چند صدایی در داستان می‌شود، جایگاه نویسنده و راوی و رابطهٔ آنان با شخصیت‌های موجود در داستان است. شخصیت اجتماعی و فرهنگی نویسنده باعث شکل‌گیری مقاصد معناشناختی و ارزشی خاصی است. 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 اینکه ضمن حفظ نظام ارزشی خود، به نوعی "سازآرایی"^۱ در متن دست پیدا کند که در این صورت، در کلامی که ظاهراً متعلق به راوی است می‌توان چندین آوا را شنید. تبیین این شیوهٔ چندآوایی، متضمن بررسی آن از دو منظر است: نخست، نحوهٔ ترکیب صداها توسط نویسنده و دیگر، شیوهٔ برخورد نویسنده با آواهای گوناگون و ارزش‌گذاری آنها. نویسنده در ترکیب آواهای گوناگون می‌تواند از دو شیوهٔ "نقل‌قول مستقیم" و "نقل‌قول غیرمستقیم" استفاده کند. در نقل‌قول مستقیم، قلمرو هر شخصیت و عرصهٔ فعالیت او مشخص است. صدای شخصیت از صدای نویسنده تفکیک شده است. اما در نقل‌قول غیر مستقیم، گفتارها و آواهای گوناگون در تلفیق با یکدیگر ظهور پیدا می‌کنند 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 دهد و آوای مخالف را نابود کند و گاه می‌تواند صدای خود را در کنار دیگر صداها به کار ببرد و از هرگونه تفوق اجتناب کند.

در این رمان نویسنده برای روایت خود، زاویه دید ثابتی را انتخاب نکرده، بلکه بیشتر داستان را از زاویه دید اول شخص و به شیوهٔ جریان سیال ذهن نقل می‌کند، گاه نیز زاویه دید عوض می‌شود و راوی دانای کل و زاویه دید نمایشی ماجرا را روایت می‌کند. مجید امانی از شخصیت‌های اصلی رمان است که بیشتر داستان به شیوهٔ تک‌گویی درونی از زبان او روایت می‌شود. وی به نوعی بیماری روانی دچار شده و مدت چهار سال است که در یکی از بیمارستان‌های آلمان زندگی می‌کند. مجید جعبه‌ای دارد که عکس‌های خانوادگی خود را در آن گذاشته و با نگاه به هر عکس خاطراتش را بیان می‌کند. در این رمان رابطهٔ گفتگویی صرفاً به مکالمه راوی با دیگر شخصیت‌ها ختم نمی‌شود، بلکه در مقیاس وسیع‌تری نویسنده وارد گفتگو با شاهنامه می‌شود. در واقع، آنچه از زبان راوی می‌شنویم ما را به تأمل و درنگ می‌کشاند. درنگی که ما را از فضای داستان معروفي بیرون آورده و به متن تاریخ پیوند می‌زند. معروفي برای اینکه نشان دهد آنچه می‌نویسد داستانی خیالی نیست، بلکه 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 باز گردیم و هر داستان را که همانند عکسی بر صفحه تاریخ حک شده، بخوانیم. از همان صفحات آغازین رمان، با صحنه‌های گفتگویی روبه‌رو می‌شویم:

جعبه عکس هاش 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 جعبه افتخارات آن را از بازار شپش 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 آهنی یک‌تکه‌اش که پر از نقش و نگار بود، و آن گل 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: جعبه افتخارات (معروفی، ۱۳۸۲: ۷).

"جعبه افتخارات"، شاید تعریضی باشد به *شاهنامه*. همه ما *شاهنامه* را مایه افتخار و مباحثات ایرانیان می‌دانیم، اما تا چه اندازه آن را می‌شناسیم، یا به انگیزه‌های نهفته سراینده آن را درمی‌یابیم، جز اینکه همچون جعبه‌ای برای تزیین در قفسه کتابخانه خود قرار داده‌ایم. اما معروفی به اشاره‌ای پنهان از ما می‌خواهد صفحه به صفحه آن را همچون عکسی که یادآور خاطرات بسیار است به دقت بخوانیم و پی به رازهای ناگفته فردوسی ببریم. "فریدون" رمان معروفی، شاید به ظاهر هیچ ارتباط و تشابهی با فریدون *شاهنامه* نداشته باشد. اما معروفی حرف‌هایی از زبان این شخصیت مبه‌زبان می‌آورد که وقتی آنها را کنار هم بگذاریم، به خوانش تازه‌ای یا به تعبیر ریفاتر "خوانش نشانه‌ای" از داستان فریدون *شاهنامه* و شخصیت فریدون دست خواهیم یافت. در سطح خوانش نشانه‌ای نشانه‌ها ارجاعاتی به دیگر متن‌ها دارند (Gignoux, 2005: 41). برای نمونه، بهتر است 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، لاقل به آینده خودتان فکر کنید. اگر به من باشد باید بروید گوشه‌ی 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 (معروفی، ۱۳۸۲: 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 شاهنامه 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. پسر من را سر به نیست کردید. «خودش، خودش را سر به نیست کرد» پدرش نماینده 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 همه آدم‌های سیاسی و کچل را درآورد که به من بفهماند سیاست یعنی کثافت، یعنی دروغ، یعنی حقه‌بازی و اثبات کند که همین ایرج خودمان هم کله‌اش بوی قورمه 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 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 اصلی‌اش 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" نیک تأمل کنیم، درمی‌یابیم که فریدون شاهنامه، بر سر حفظ قدرت و سلطنت خود، کاری می‌کند که پسرانش به جان هم بیفتند. او خود از دور نظاره‌گر این درگیری است تا فرصت بیشتری برای حکومت داشته باشد. ریفاتر مطرح می‌کند که در خوانش نشانه‌ای، تفسیرگر نقش رابطه بین یک نظام نشانه‌ای با نظام نشانه‌ای دیگر دارد. در اینجا نیز عبارات بیان شده نقش تفسیرگری را دارند که ما را به نظام نشانه‌ای دیگری، یعنی شاهنامه پیوند می‌دهد. 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 نقطه حساس ماجرا دست می‌گذارد. وی، علت اصلی این تراژدی خانوادگی را از پدر (فریدون) در تصاحب قدرت می‌داند.

فریدون چو شد بر جهان کامگار	ندانست جز خویشتن شهریار
جهان چون برو بر نماند ای پسر	تو نیز از میرست و انده مخور

(شاهنامه، ج ۱: ۷۹)

جز خویشتن شهریار ندانستن ثمره‌ای جز جنگ و آشوب ندارد و نتیجه آن مرگ دیگران است برای حفظ قدرت.

در ابیات زیر نیز اشاره شده است، فریدون هنوز نامی برای فرزندان انتخاب نکرده بود که آنها پیش پیلان گام نهادند یعنی قوی هیکل و تنومند شدند و توانایی جنگیدن یافتند، شاید اغراقی شاعرانه به نظر برسد، اما هیچ اغراقی خالی از حقیقت نیست. واکنش فریدون به این موضوع و تلاش وی برای دور کردن فرزندان از مرکز حکومت خود تأکیدی است بر این نکته که وی از قدرت پسرانش می‌ترسد.

پدر نوز ناکرده از ناز نام	همی پیش پیلان نهادند گام
فریدون از آن نامداران خویشت	یکی را گرانمایه‌تر خواند پیش
کجا نام او جندل پر هنر	بهر کار دلسوز بر شاه بر
بدو گفت برگرد گرد جهان	سه دختر گزیدن از نژاد مهان

(همان، ج ۱: ۸۲)

در ادامه داستان، علت تأکید فریدون بر انتخاب سه دختر از یک خانواده برای پسرانش نیز مشخص می‌شود. جندل، دختران شاه یمن را مطابق خواسته فریدون می‌یابد "سه دختر گزین از نژاد مهان". شاه یمن هیچ پسری ندارد. او که چشم امیدش به دخترانش است دوری از آنها را نمی‌تواند تحمل کند. از طرفی مخالفت با فریدون را هم برابر با نابودی می‌داند.

همی گفت گر پیش بالین من	نبیند سه ماه این جهان بین من
-------------------------	------------------------------

مرا روز روشن بود تاره شب
بباید گشادن بپاسخ دو لب
(همان، ج ۱: ۸۴)

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

بگویش که گر چه تو هستی بلند
پسر خود گرامی بود شاه را
به فرمان من این سه فرزند من
کجا من ببینم سه شاه ترا
بیایند هر سه بنزدیک من
شود شادمان دل بیدارشان
ببینم کشان بهره از داد هست
پس آنگه سه روشن جهان بین خویش
چو آید به دیدار ایشان نیاز
سه فرزند تو بر تو بر ارجمند
بویژه که زیبا بود گاه را
برون آنگه آید پیوند من
فروزنده تاج و گاه ترا
شود روشن این شهر تاریک من
ببینم روان‌های بیدارشان
به زهارشان دست گیرم به دست
سپارم بیدیشان بر آیین خویش
فرستم سبکشان سوی شاه باز
(همان، ج ۱: ۱۸۷)

اما می‌بینیم برخلاف تصور شاه یمن، فریدون سه پسرش را که به تعبیر شاه یمن شایسته
تخت و تاج و سه شاه جوان هستند با آنکه 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 آنها نداشته باشد (همان، ملحقات: ۲۵۳). از طرف
دیگر شاه یمن معروف به افسون و جادوگری است و فریدون از این امر آگاه است. اینکه سه
فرزندش را به نزد او می‌فرستد خود دلیل دیگری است بر ترس فریدون از قدرت فرزندانش.
ایرج، سلم و تور از افسون‌های سرمایی که شاه یمن برای نابودی آنها ترتیب داده بود جان سالم بدر
می‌برند (همان: ۲۵۵) و شاه یمن به ناچار دختران خود را به آنها می‌سپارد و راهی ایران
می‌کند. بدین ترتیب فریدون که سعی دارد دست‌های 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
ز دلشان همی خواست کاگه شود
بیماد بسان یکی اژدها
شد آگه فریدون بیامد براه
ز بدها گمانیش کومه شود
کزو شیر گفتمی نیابد رها
(همان: ۲۵۷)

پسر بزرگتر در برخورد با اژدها فرار می‌کند و جنگیدن را به صلاح نمی‌بیند. پسر میانه متهورانه به جنگ با آن 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 پایه‌ی 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 مادام‌العمر 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 صد تومانی لوله کرد و در جیب سینه‌ی کتش گذاشت» (معروفی، ۱۳۸۲: ۵۲).

به نظر نگارندگان به این دلیل است که فریدون شاهنامه در طرحی هوشمندانه برای اینکه هم ایرج را زیر نظر داشته باشد و نیز شاید حسادت سلم و تور را برانگیزد، بهترین بخش قلمرو خود را به او 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 ایران زمین
نخستین به سلم اندرون بنگرید	همه روم و خاور مر او را سزید
دگر تور را داد توران زمین	ورا کرد سالا ترکان و چین
از ایشان چو نوبت به ایرج رسید	مر او را پدر شاه ایران گزید

(شاهنامه، ج ۱: ۹۱)

نقشه فریدون می‌گیرد و حسادت برادران گل می‌کند. دیو آرز 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 بدست	کجا آب او خون و برگش کبست

(شاهنامه، ج ۱: ۹۳)

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 نماینده مجلس بود» (معروفی، ۱۳۸۲: ۸۴).

در شاهنامه نیز می‌بینیم فریدون با اینکه پادشاه جهان است و صاحب قدرت، کاری برای نجات ایرج انجام نمی‌دهد. سلم در نامه‌ای معترضانه به فریدون چنین می‌گوید:

چه سازی درنگ اندرین جای تنگ	که شد تنگ بر تو سرای درنگ
جهان مر ترا داد یزدان پاک	ز تابنده خورشید تا تیره خاک
همه بارزو ساختی رسم و راه	نکردی بفرمان یزدان نگاه
نجستی به جز کژی و کاستی	نکردی ببخشش درون راستی

(همان، ج ۱: ۹۴)

فریدون که بنا به گفته خود، مطابق نظر ستاره شناسان و موبدان سرزمینش را بین پسرانش تقسیم می‌کند؛ پس بدون شک باید از عاقبت کار هم مطلع شده باشد؛ زیرا، اساساً یکی از وظایف موبدان و ستاره شناسان 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
بتخت خرد بر نشست آرتان	چرا شد چنین دیو انبازتان
بترسم که در چنگ این اژدها	روان یابد از کالبدتان رها

(همان، ج ۱: ۹۷)

کلمه اژدها جای تأمل بسیار دارد. می‌تواند هم به آژ برگردد و در واقع استعاره از آن باشد و نیز می‌تواند منظور از اژدها 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 برد» (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، کسی که آژی دهاک را کشته است خود برای آگاهی از افکار و درون فرزندانش تبدیل به اژدها می‌شود. چرا چنین می‌شود؟ چگونه می‌توان این پیکرگردانی را توجیه کرد؟ شاید این دگرگونی نمادی باشد از اینکه 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.

ب) شخصیت‌پردازی

از دیدگاه باختین، در رمان چند آوا هر شخصیت بنابر ویژگی‌ها و کیفیت‌های فردی، آگاهی‌های ویژه‌ی خود را دارد و در ضمن داستان، صدای شخصیت‌ها و نویسنده در کنار هم به صورت افقی و نه به صورت عمودی و برتری یک آوا بر آواهای دیگر، ساختاری باز به داستان می‌دهد و از ترکیب این آواها و شخصیت‌هاست که چند آوایی شکل می‌گیرد (غلامحسین زاده، ۱۳۸۶: ۹۸-۹۹). مهمترین عاملی که داستان را از حالت تک صدایی و یک پارچگی بیرون می‌کشد، شیوه گفتگویی روایت است. اینکه هر شخصیت آگاهی، گفتار و جهان بینی ویژه خود را داشته باشد و این‌گونه است که «آگاهی شخصیت به عنوان یک آگاهی دیگر، آگاهی متعلق به غیر، به تصویر در می‌آید» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۹۹).

یکی دیگر از شاخصه‌های چندآوایی در شخصیت‌پردازی رمان "فریدون سه پسر داشت"، استفاده از زبانی نمادین و تمثیلی است. این ویژگی باعث می‌شود متن رمان لایه‌های معنایی گوناگونی پیدا کند و خوانش مضاعف یابد. بنابراین «افکار هر شخصیت شبکه‌ای از گفته‌ها، متن‌ها و مصوبات فرهنگی را تشکیل می‌دهد» (گراهام، ۱۳۸۰: ۴۴). بنابراین شخصیت‌های داستان، موجوداتی مجزا و مستقل نیستند، بلکه هر "من" در این متن به "من مضاعف" تبدیل می‌شود و آوای او نوعی دگرآوایی می‌شود که همزمان به خدمت چندین سخنگو درمی‌آید و شخصیت‌های گوناگونی را به نمایش می‌گذارد.

با دقت و تأمل در وجوه شخصیتی هر کدام از اشخاص رمان، همزمان سه آوا به گوش

می‌رسد:

۱. آوای اسطوره‌ای - مذهبی؛ ۲. آوای نقش یا کنشگر در داستان؛ و ۳. آوای اجتماعی، به این معنی که تیپ بودن شخصیت‌ها و اجتماعی بودن آنها، به نوعی، پذیرش تقدم منطقی "بینادهنیتی"^۱ بر "ذهنیت"^۲ است؛ یعنی تقدم جنبه اجتماعی شخصیت بر جنبه فردی آن (تودوروف، ۱۳۷۷: ۶۷). البته همه شخصیت‌های رمان معروفی به طور کامل معرف این سه آوا نیستند، بلکه این ویژگی را بیشتر در شخصیت فریدون و ایرج می‌توان یافت.

جایگاه اسطوره‌ای - حماسی فریدون در متون اسطوره‌ای و حماسی از جمله شاهنامه قلمرو و گستره‌ای مقتدرانه و استعلایی به فریدون بخشیده است. گفتمان فریدون که خود رمز و نمادی از ایدئولوژی حاکم بر جامعه است، گفتمان حاکم بر داستان قرار می‌گیرد و داستان به این اعتبار تک آوایانه یا به نوعی "گفتمان تحکم آمیز"^۳ می‌شود «که مجموعه‌ای از انواع دیگر

1 - intersubjectivity
2 - subjectivity
3 - authoritative

گفتمان‌ها را در اطراف خود سازماندهی می‌نماید، اما خود با آنها در نمی‌آمیزد و تغییرات معناساختی در چنین 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 اگر می‌خواهی زنده بمانی باید با برادرانت بجنگی و اگر از در صلح درآیی کشته‌خواهی شد.

تو گر پیش شمشیر مهر آوری	سرت گردد آشفته از داوری
دو فرزند من کز دو دوش جهان	برینسان گشادند بر من زبان
گرت سر به کار است پسیچ کار	در گنج بگشای و بر بند بار

(همان، ج ۱: ۹۸)

ایرج که آرمان‌گرا و صلح طلب است با پدر مخالفت می‌کند و کشته شدن 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، ج ۱: ۹۹)

و ایرج امانی در رمان معروفی می‌گوید: «گویند که زاغ سیصد سال بزید و گاه سال عمرش از این نیز درگذرد. عقاب را سال عمر، سی بیش نباشد» (معروفی، ۱۳۸۲: ۷۲). گویی ایرج شاهنامه نیز پی به نقشه پدر برده بود، 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 نامه‌ی 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 شایسته مقام شاهی می‌بینند. شاید در این امر نیز تعبیه‌ای باشد.

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 پراکنده شد جفت جفت	همه نام ایرج بد اندر نهفت
که هست این سزاوار شاهنشاهی	جز این را نزیید کلاه مهی
به تور از میان سخن سلم گفت	که یک یک سپاه از چه گشتند جفت
به هنگامه‌ی بازگشتن ز راه	نکردی همانا به لشکر نگاه

سپاه دو شاه از پذیره شدن دگر بود و دیگر به باز آمدن (شاهنامه، ج ۱: ۱۰۱)

اینکه چه کسانی دل سپاهیان را به ایرج متمایل می‌کنند مشخص نیست، اما سلم و تور متوجه این تمایل می‌شوند و از توطئه پنهانی آنها می‌ترسند، به حرف‌های صلح‌طلبانه ایرج گوش نمی‌دهند و او را می‌کشند. سر او را برای فریدون می‌فرستند و هر یک به سرزمین خود باز می‌گردند.

سوالی که اینجا پیش می‌آید این است که چرا فریدون با این همه قدرت، سال‌ها منتظر می‌ماند تا منوچهر که نوه 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 تاکنون کین او کس نخواست که پشت زمانه ندیدیم راست
نه خوب آمدی با دو فرزند خویش کجا جنگ را کردمی دست پیش
(همان، ج ۱: ۱۱۵)

فریدون مصلحت اندیش‌تر 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 گفته فرستاده سلم و تور، دست راستی 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.

ج) کارناوالی کردن روایت

"کارناوال" یا "کارناوالی شدن"^۱ اصطلاحی است که باختمین از فرهنگ عامیانه گرفته است. کارناوال، جشن‌هایی است که ریشه در فرهنگ عامه دارد و دارای خصلتی دسته جمعی و مردمی است. در این جشن‌ها، سلسله مراتب واژگون می‌شود، قطب‌های مخالف، با یکدیگر در می‌آمیزند و نسبت خویشاوندی میان همه چیز اعلام می‌شود و هر چیز مقتدر و تحکم‌آمیزی، پست، واژگون و مسخره می‌شود (سلدن، ۱۳۸۴: ۶۰).

در رمان "فریدون سه پسر داشت" نیز گاه از زبان شخصت‌های داستان، جملاتی را در مورد فردوسی بیان می‌شود که در نظر خواننده در یک آن، عظمت و شکوه شاهنامه فرو می‌ریزد: «فردوسی هم مزخرف گفته. فریدون شاهنامه چهار پسر داشت، ولی همه می‌گویند سه تا. معلوم نشد چه بلایی سر آن یکی آمد» (معروفی، ۱۳۸۲: ۱۰۴).

روابط بینامتنی رمان "فریدون سه پسر داشت" با داستان "فریدون" در شاهنامه ۵۵ ///

صحنه‌هایی نیز وجود دارد که فریدون به عنوان نماد قدرت و صدای مسلط به سخره گرفته می‌شود. همه این موارد راهگشای خوانش نشانه‌ای و کدهایی برای پی بردن به لایه‌های زیرین اثر است.

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 اصلی‌اش 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).
یا چهره‌ای که نویسنده از فرزند انسی ترسیم می‌کند و به نوعی باید برابر با شخصیت و چهره‌ی منوچهر در شاهنامه باشد موجودی عجیب الخلقه است.

بچه ناقص الخلقه بود. موهای پرپشت سیاهش با ابروهایش می‌آمیخت، درست شبیه بچه شمپانزه، کله کوچولو و بدترکیب. و چشم‌های ریزش چرخ می‌خورد این طرف و آن طرف، با ابروهایی مسخره که بالای چشم‌هایش سیخ سیخ ایستاده بود. زبانش را هم بیرون می‌آورد و لب‌هایش را می‌لیسید (همان: ۷۸).

د) دلالت‌های ضمنی

علاوه بر آنچه گفته شد، رمان معروفی در بردارنده دلالت‌های ضمنی است که منجر به خوانشی دیگرگون و آشکار شدن لایه‌های پنهان‌تر داستان فریدون شاهنامه می‌شود. دلالت‌های ضمنی و خوانش نشانه‌ای بسیار مورد توجه ریفاتر بود. یکی از اصطلاحاتی که او در این حوزه مطرح می‌کند "ماتریس"^۱ یا عنصری زیربنایی است که به تولید صور می‌پردازد و هیچ‌گاه به طور کامل در سطح رویین به فعلیت نمی‌رسد (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۳۰۵-۳۰۶). تأکیدی که معروفی بر نقش مادر به عنوان یک زن دارد و دیالوگ‌هایی که از زبان او بیان می‌کند، به تصویر کشیدن تلاش بی‌ثمر او برای آزادی فرزندش ایرج، موجب خوانش دیگری از داستان فریدون شاهنامه می‌شود. حال اگر روابط بینامتنی این رمان با داستان فریدون در شاهنامه را در نظر بگیریم، پیش از هر چیز این سوال را در ذهن ایجاد می‌شود که چرا در داستان فریدون حرفی از مادر ایرج زده نمی‌شود. چرا زنان در این داستان نقشی ندارند؟ این پرسش‌ها ما را به پیگیری

بن‌مایه‌های اسطوره‌ای این داستان رهنمون می‌کند که بررسی آنها نشان می‌دهد، داستان فریدون دوران گذار از جوامع مادرسالاری به پدرسالاری را در جوامع هند و ایرانی بازگو می‌کند. در رمان می‌خوانیم:

- مامان جیغ کشید:

« بنشین سر جات فریدون »

- « نمی‌خواهم »

- « تمامش کن »

- « نمی‌کنم »

- « پس برو بیرون » و با دست‌هایش در خروجی را نشان داد (معروفی، ۱۳۸۲: ۶۹).

و یا در جای دیگر از رمان در گفتگوی فریدون با زنش می‌خوانیم:

- پدر می‌گفت: « این ایرج مثلاً می‌خواهد جای شاه را بگیرد »

« چرا که نه، مگر ایرج من چی از شاه کم دارد »

« فرّۀ ایزدی » (همان: ۶۳).

همچنین:

- مامان گریه می‌کرد. می‌گفت: « تو جز خودت از چیزی حرف نمی‌زنی » و گوشه‌های

روسری‌اش را به چشم‌هایش برد که راحت بتواند حق‌ها را بعد بالا سر پدر ایستاد خون ایرج من پامال شد. رفت که رفت خدا از تان نگذرد، هم به تو می‌گویم، هم به اسد. پسر من را سر به نیست کردید. (همان: ۳۶).

در جوامع زن‌سالار یا مادرسالار، الهه بزرگ یا خدای مادر، تجسمی بود از مادر زمین و از خدایان برتر به شمار می‌آمد. الهه بزرگ منبع تمامی زندگی بشری و نیز منبع تمامی غذاها بود. ملکه تجسم الهه بزرگ بود و از این رو از قدرت سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، و مذهبی برخوردار بود. زنان دختران الهه 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. کاهنه ملکه گوشت او را می‌خورد تا قدرت باروری او را نگه دارد و خونس را هم 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 که خدای نرینه 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. طبق روایات یونانی آفرینش از اجتماع

زن یا مادرسالاری بنیان می‌گیرد. اجتماعی که خدایان بزرگ آن زن بودند. سپس به اجتماعی دیگر منتقل می‌شود که کاملاً بر بنیاد پدر سالاری بنا نهاده شده است (روزنبرگ، ۱۳۷۸: ۲۳-۲۴).

مطالعات تطبیقی نشان می‌دهد که اسطوره ضحاک و فریدون با شخصیت‌های اسطوره‌های یونانی کروئوس و زئوس بن مایه‌های مشترکی دارند. هر دو اسطوره دوران گذار از جامعه زن سالار به مرد سالار را نشان می‌دهند. همان‌طور که ضحاک به تحریک ابلیس پدر خود را به هلاکت می‌رساند، کروئوس نیز با راهنمایی مادر خود گایا با داس یا زوبینی پدر خود اروئوس را می‌کشد. ظلم و ستم پیشگی هر دو شخصیت بعد از تکیه زدن بر اریکه قدرت آن دو را بیشتر به هم نزدیک می‌کند.

کروئوس هر یک از فرزندان خود را پس از زادن می‌بلعید، زیرا بنا به پیشگویی سروش غیبی می‌ترسید فرزندانش جای او را بگیرند. ضحاک نیز مغز سر پسران جوان را خوراک مارهای رسته بر دوش خود می‌کرد. زئوس نیز کارکردی مشابه با فریدون دارد. رئا مانند فرانک اسطوره ایران فرزند خود را از مرگ می‌رهاند او به راهنمایی والدین خویش (اورئوس و گایا) فرزند را در ناحیه کرت در غاری به دنیا می‌آورد و گایا که رب‌النوع زمین است، پرورش زئوس را بر عهده می‌گیرد (کزازی، ۱۳۷۹، ج ۱: ۲۸۳). در پایان نیز همان‌طور که فریدون بر ضحاک پیروز می‌شود و او را در کوه دماوند به زنجیر می‌کشد، زئوس نیز کروئوس را در منطقه‌ای زیر زمین و در زیر دریای سترون زندانی کرد. از زمان زئوس به بعد است که جامعه یونانی مرد سالار می‌شود و کم‌کم نقش الهه‌های بزرگ یونانی (آتنا، هرا، آفرودیت و آرتیس) بر اثر نفوذ مذهب مرد سالاری زئوس کم‌رنگ شد. در اساطیر ایرانی و به خصوص در شاهنامه که مورد توجه ماست، ضحاک پس از غلبه بر جمشید، زنان او شهرناز و ارنواز را می‌رباید. فریدون نیز اولین کاری که پس از ورود به قصر ضحاک می‌کند این است که به سراغ حرمسرای او می‌رود، زنانش را آزاد می‌کند و شهرناز و ارنواز را تصاحب می‌کند. اما در ادامه داستان فریدون و ماجرای پسران او، شهرناز و ارنواز به یکباره حذف می‌شوند. زنان سلم و تور و ایرج هم نقشی در داستان ندارند؛ حتی یک جمله از زبان آنها شنیده نمی‌شود و چرا به یکباره حضور زنان محو می‌شود؟

غرض از ذکر این شباهت‌ها این است که آنچه غالباً در داستان فریدون نادیده گرفته می‌شود همین حرکت جامعه ایرانی به سمت مرد سالاری است. فریدون به عنوان نماد قدرت مطلق و جامعه مرد سالار، حاضر نیست از قدرت کناره‌گیری کند تا پسرانش که جوان و خواهان حکومت هستند جای او را بگیرند.

معروفی با پر رنگ کردن فریادهای مادری که برای نجات فرزندش راه به جای ندارد، نه تنها ما را با این جنبه از اسطوره فریدون که کمتر مورد توجه محققین قرار گرفته رهنمون

می‌کند، بلکه می‌خواهد بگوید هزاران سال است که دیگر صدای زنان راه به جایی ندارد و قصهٔ دیروز و امروز نیست.

نتیجه‌گیری

از مباحث مطرح شده می‌توان چنین نتیجه گرفت که عباس معروفی در رمان "فریدون سه پسر داشت"، رابطهٔ گفتگویی عمیقی با داستان پادشاهی فریدون شاهنامه دارد. از تحلیل رابطهٔ گفتگویی بین این دو اثر نتایج زیر حاصل می‌شود:

۱. معروفی با گفتمان تحکم‌آمیز و تک‌آوای حاکم به مبارزه برخیزد و آن را به نقد بکشد. بدین منظور وارد رابطهٔ گفتگویی با شاهنامه فردوسی می‌شود و نشان می‌دهد حاصل گفتمان تک‌آوا چیزی جز مرگ ایرج‌ها به دست پدران خود نیست. بدین طریق با آشکار کردن دلالت‌های ضمنی و لایه‌های پنهانی شاهنامه، خوانندهٔ اثر خود را به خوانشی دیگر از داستان فریدون می‌کشاند.

۲. با تأکیدی که معروفی بر نقش فریدون به عنوان پدر خانواده در سرنوشت پسرانش دارد 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.

۳. معروفی با عباراتی چون "فردوسی هم مزخرف گفته است" سعی در کارناوالی کردن اسطوره دارد. وی با کارناوالی کردن و "بدخوانی" آثار گذشتگان تفسیر جدیدی از آن به دست می‌دهد و بدین وسیله امکان شنیده شدن صداهای دیگر که قداست اسطوره‌ای شاهنامه مانع از شنیده شدن آنها می‌شود فراهم می‌آید.

۴. معروفی نگاهی فرا تاریخی به داستان جمشید و ضحاک و فریدون دارد. وی این داستان‌ها را واقعیت‌های سرشته شده با نهاد بشری می‌داند که شکل اسطوره‌ای به خود گرفته است و ذات اسطوره در تکرارپذیری آن است.

۵. معروفی با تأکید بر نقش مادری که صدایش به جای نمی‌رسد و کاری نمی‌تواند برای نجات پسر خود از چنگال مرگ انجام دهد، جامعهٔ مرد سالار را به نقد می‌کشد. از این نظر، رمان معروفی لایهٔ پنهانی دیگری را از داستان فریدون شاهنامه بر خواننده آشکار می‌کند که همان گذر جامعه ایرانی از زن سالاری به سمت مرد سالاری است. روزگاری که الهه‌های بزرگ با سلطهٔ مردان به فراموشی سپرده شد.

کتابنامه

۱. احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ساختار و تالیل متن (نشانه‌شناسی و ساختار گرایبی). تهران: مرکز.
۲. باختین، میخائیل. (۱۳۸۷). *تخیل مکالمه‌ای: گفتارهای درباره رمان*. (ترجمه آذر رؤیا). تهران: نشر نی.
۳. تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). *منطق گفتگویی*. (ترجمه داریوش کریمی). تهران: نشر مرکز.
۴. حسین زاده، حمزه. (۱۳۸۴). *ضحاک از اسطوره تا واقعیت*. تهران: ترفند.
۵. رستگار فسایی، منصور. (۱۳۷۹). *اژدها در اساطیر*. تهران: توس.
۶. رضاییگی، مریم، ایرانی، محمد و قربانی، مریم. (۱۳۹۱). بینامتنیت و دور باطل: دو مؤلفه‌ی پسانوگرایی در پیکر فرهاد، *نقد ادبی*. ۵ (۲۰). ۱۲۱-۱۴۲.
۷. روزنبرگ، دونا. (۱۳۷۸). *اساطیر جهان، داستان‌ها و حماسه‌ها* (جلد ۱). (ترجمه عبدالحسین نوشین). تهران: اساطیر.
۸. سخنور، جلال. (۱۳۸۷). بینامتنیت در رمان‌های پیتر آکروید. *پژوهشنامه‌ی علوم انسانی*، ۵۸، ۶۵-۷۸.
۹. سلدن، رامن و پیتر ویدوسون. (۱۳۸۴). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. (ترجمه عباس مخبر). تهران: طرح نو.
۱۰. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۳). *شاهنامه: متن انتقادی از روی چاپ مسکو*. (به کوشش سعید حمیدیان). تهران: نشر قطره.
۱۱. کزازی، میر جلال الدین. (۱۳۷۹). *نامه باستان: ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی*. تهران: سمت.
۱۲. معروفی، عباس. (۱۳۸۰). *فریدون سه پسر داشت* (چاپ دوم). کلن.
۱۳. مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر). تهران: فکر روز.
۱۴. (۱۳۸۸). جویس و منطق مکالمه. *پژوهش زبان‌های خارجی دانشگاه تهران*. ۱۵، ۱۹-۲۹.
۱۵. مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. (ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی). تهران: آگه.
۱۶. نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت نظریه و کاربردها*. تهران: سخن.
17. Allen, Graham. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.
18. Bloom, Harold. (1973). *The Anxiety of Influence: A theory of Poetry*. Oxford University Press.
19. (1979). *Deconstruction and criticism*. London: Longman
20. Lodge, David. (2000). *Modern criticism and theory*. Revised by Nigel Wood. New York: Pearson Education.
21. Gignoux, Anne Claire. (2005). *Initiation à l'intertextualité*. Paris: Ellipses
22. Panagiotidou, Maria-Eirini. (2011), A Cognitive Approach to Intertextuality: the case of semantic intertextual frames, *Newcastle Working Papers in Linguistics*. 17, 173- 188.

