پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۲۳) بهار ۱۳۹۵، صص ۸۷ – ۶۱

روابط بینامتنی رمان "کیخسرو" با داستان "پادشاهی کیخسرو" در شاهنامه

عبدالله حسن زادهٔ میرعلی،[۱] مجتبی دماوندی،[۲] فاطمه زمانی[۳]

چکیده

بازآفرینی اسطوره یکی از رهیافت‌های شاخص در ادبیات پسامدرن است. این ویژگی امکان بررسی روابط بینامتنی آثار پست‌مدرن با متن‌های اسطوره‌ای را فراهم می‌آورد. شاهنامه به عنوان متنی اسطوره‌ای، زیرمتن یا پیش‌متن بسیاری از رمان‌های مدرن و پست‌مدرن قرار گرفته‌است. یکی از این متون رمان «کیخسرو» اثر آرش حجازی است که در آن داستان جنگ بزرگ کیخسرو در شاهنامه، بازآفرینی و بازخوانی شده‌است. این جستار، بر اساس روش توصیفی- تحلیلی و مبتنی بر نظریه‌های بینامتنیت، به‌ویژه منطق گفتگویی، به تحلیل ارجاعات بینامتنی رمان «کیخسرو» با داستان پادشاهی کیخسرو در شاهنامه پرداخته‌است. رمان کیخسرو با شکست کلان روایت و تک‌صدایی اسطوره، پیوند همیشگی انسان با مفاهیمی همچون مرگ و زندگی، جنگ و تقدیر و سرنوشت را نشان می‌دهد. همچنین، تحلیل ماتریس و هیپوگرام‌های رمان از طریق خوانش نشانه‌ای، بر تلفیق مآخذ و منابع اسطوره‌ای مختلف در داستان کیخسرو دلالت می‌کند و بر نوع خوانش، درک ودریافتِ خواننده از داستان کیخسرو در شاهنامه نیز تأثیر می‌نهد.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، شاهنامه، بینامتنیت، داستان پست‌مدرن، رمان کیخسرو.

---

۱ . دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان. hasanzadeh.mirali@yahoo.com
۲ . دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی تهران. dr.damavandi@yahoo.com
۳ . دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان. (نویسنده مسئول)
تاریخ وصول: ۹۴/۱۰/۰۲ تاریخ پذیرش: ۹۵/۰۲/۱۵

مقدمه

در دسته‌بندی‌ای کلی، می‌توان ادبیات داستانی را به سه دورهٔ کلاسیک، نو (مدرن) و پسانو (پسامدرن) تقسیم کرد *(نک: مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۷۸)*. برخی از منتقدان و نظریه‌پردازن به بررسی ویژگی‌ها و خصایص داستان‌های پست‌مدرن پرداخته‌اند؛ مثلاً بری لوئیس بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، اقتباس، ازهم‌گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا، دور باطل و اختلال زبانی را به عنوان ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن معرفی می‌کند *(لوییس، ۱۳۸۳: ۷۷-۱۰۹)*. به نظر وی نویسندگان پست‌مدرنیست اشتیاق بسیاری به تقلید از سبک نگارش دیگران دارند *(همان، ۸۸)*. فردریک جیمسون نیز تقلید از سبک‌های مرده، روابط بینامتنی و حتی روابط خویشاوندی میان متون را از مشخصه‌های هنر و ادبیات پسامدرن و به‌ویژه آثار دکتروف می‌دانست *(جیمسون و دیگران، ۱۳۸٦: ۲۱-۳٤)*. برایان مک‌هیل معتقد به وجود فضای بینامتنی در آثار داستانی پست‌مدرن بود. به نظر او روش‌های مختلفی برای جا دادن فضای بینامتنی در ساختار متن وجود دارد؛ «اما هیچ کدام به اندازهٔ شگرد وام‌گیری یک شخصیت از متن دیگر مؤثر نیست... در پسامدرنیسم تا بخواهید شخصیت وام‌گرفته داریم» *(مک هیل، ۱۳۹۲: ۱٤۲-۱٤٥)*. به نظر حسین پاینده نیز «داستان‌های پسامدرن چهل تکه‌ای متشکل از متون مسبوق به خود هستند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۶). بر همین اساس، به گفتهٔ لینداهاچن، منتقد کانادایی، «بینامتنیت آشکار فراداستان تاریخ‌نگارانه به عنوان یکی از علائم متنی واقعیت‌بخشی پسامدرن عمل می‌کند» *(هاچن، ۱۳۷۹: ۲٥۱)*. این رویهٔ پسامدرن گامی روشنگرانه برای به میان کشاندن خواننده است تا صرفاً برای سرگرمی و کسب لذت «ساده‌یافت» رمان نخواند *(سخنور، ۱۳۸۷: ٦۹)*. پسامدرنیسم، بینامتنیت را تلاشی برای بی‌اعتبار کردن تاریخ یا اجتناب از آن نمی‌داند، بلکه با استفاده از آن مستقیماً با گذشتهٔ ادبیات رویارو می‌گردد؛ به این صورت که ابتدا تلمیحات تأثیرگذار دیگر متون را در متن مستتر می‌کند و سپس تأثیرشان را با استفاده از طعنه و رویدادهای خلاف انتظار زایل می‌سازد. در مجموع در بینامتنیت پسامدرن چندان نشانه‌ای از مفهوم مدرنیستی «اثر هنری» به منزلهٔ مقوله‌ای یکتا و نمادین و ژرف‌نگر وجود ندارد؛ آنچه هست، متن است و بس، آن هم متنی متشکل از متونی که پیشتر نوشته شده‌اند

(هاچن، ۱۳۸۳: ۲۲۸-۲۲۹). رمان‌نویس پسانوگرا «شخصیت‌ها و رخدادهای یک اسطورهٔ خاص را از دنیای تخیلی به دنیای واقعی می‌کشاند و بدین طریق داستانی امروزی می‌نویسد که شخصیت‌ها یا رویدادهای مربوط به اسطوره‌ای خاص در آن گنجانده یا شبیه‌سازی شده است» *(بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۰۷)*. پست‌مدرن‌ها سعی دارند با از میان برداشتن فاصله و تمایز بین تاریخ و اسطوره، احساس اتحاد و مشابهت بین شخصیت‌های اسطوره‌ای و معاصر را در مخاطبان به وجود آورند؛ بنابراین حضور اسطوره در رمان به عنوان متنی از پیش موجود ماهیتی بینامتنی دارد، چون رمان‌نویس‌ها همان اسطوره را عیناً به کار نمی‌برند، بلکه به تفسیر و بازآفرینی آن می‌پردازند. همان گونه که بارت می‌گوید حضور اسطوره در رمان علاوه بر معناآفرینی بر فرم و ساختار داستان نیز تأثیرگذار است *(بارت، ۱۳۸۷: ۱۰)*. به همین دلیل، این آثار از منظر ساختاری و درون‌مایه‌ای با متونی که برپایهٔ اسطوره بنا نهاده شده‌اند، رابطهٔ بینامتنی برقرار می‌کنند.

در دهه‌های معاصر نویسندگان ایرانی به الگوبرداری از جریان‌های داستان‌نویسی غرب روی آورده‌اند و جریان ادبی پست‌مدرن نیز توجه بسیاری از نویسندگان را به خود جلب کرده است. آثار نویسندگانی مانند شهریار مندنی‌پور، منیرو روانی‌پور، سیمین دانشور، اصغر الهی، عباس معروفی، رضا براهنی، ابوتراب خسروی و... از مؤلفه‌های ادبیات پست‌مدرن برخوردار است از جمله گرایش به اسطوره و بینامتنیت. آرش حجازی در شمار نویسندگانی است که کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند، اما آثارش دارای ابعاد بینامتنی ویژه‌ای است؛ رمان **کیخسرو** در واقع، بازآفرینی داستان پادشاهی کیخسرو در شاهنامه است. حجازی، از یک طرف با بهره‌گیری از مفاهیم اسطوره‌ای داستان کیخسرو، روایت داستانی خود را با فخامت یک الگوی اسطوره‌ای همراه می‌کند و از سوی دیگر با بیان تردیدها و چالش‌های کیخسرو در برابر موضوعاتی مانند جنگ، تقدیر، مرگ و غیره، گفتمان‌های گوناگون دربارهٔ این مفاهیم را نشان می‌دهد. به بیان دیگر، وی به شیوهٔ پسامدرنیستی «از یک سو به تحلیل جنبه‌های گوناگون فرهنگ مسلط دست می‌یازد و ضمن تحلیل امور عادی و بدیهی از آن طبیعی‌زدایی می‌کند و از سوی دیگر، آن را ویران می‌کند» *(مکاریک، ۱۳۸٦: ۸۲- ۸۳)*. به نظر نگارندگان رمان کیخسرو اثر آرش حجازی به دلیل برخورداری از برخی از مؤلفه‌های آثار مدرن و پسامدرن، قابلیت تحلیل بینامتنی را

دارد. لازم است قبل از تحلیل و بررسی این رمان، دربارهٔ بینامتنیت و نظریه‌پردازان این حوزه شرحی مختصر ارائه دهیم.

بینامتنیت

اصطلاح بینامتنیت اولین بار در اواخر دههٔ شصت، در آثار ژولیا کریستوا (۱۹۴۱) در بررسی اندیشه‌های میخاییل باختین، به‌ویژه در بحث از «تخیل گفتگویی» او مطرح شد. مکالمه‌باوری مهم‌ترین دستاورد باختین در پیوند با بینامتنیت است. براساس نظر باختین، هر گفتار از دو جنبه تشکیل شده است: جنبهٔ زبانی که شامل کلمات، اشکال صرفی و نحوی، آهنگ و... است و جنبهٔ فرازبانی که در آن، بافت و موقعیت اجتماعی گفتار مدنظر است؛ یعنی هر گفتار در شرایط ادا شدن، تشخّص و تعیّن خود را در بافت و فضای فرهنگی و اجتماعی‌ای که در آن حادث می‌شود، کسب می‌کند. این نگرش متن را از محیطی محصور در دلالت‌های درونی، بیرون می‌کشد و در رهیافتی گسترده و بازتر، در مواجهه با متون دیگر قرار می‌دهد *(تودورف، ۱۳۷۷: ۵۵- ۶۳)*. 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)*. هر متن در حقیقت، کنش و واکنشی نسبت به متون پیش و پس از خود است. کریستوا نظریات باختین دربارهٔ بُعد گفت‌وگویی متن را با نظریهٔ نشانه‌شناسی خود پیوند می‌دهد و می‌گوید هر متن در دو محور با دنیای بیرون از خودش ارتباط بر قرار می‌کند: الف) محور افقی، که در آن نویسنده با خواننده ارتباط می‌یابد. ب) محور عمودی، که در آن متن با متن‌های دیگر و با بافتی که در آن شکل گرفته است، ارتباط پیدا می‌کند. به نظر کریستوا حداقل یک معنای فرامتنی را می‌توان از این ارتباط‌ها به دست آورد؛ لذا منتقد می‌کوشد با یافتن روابط بینامتنی، معانی نهفته را بررسی کند. بینامتنیت از دیدگاه کریستوا به این معنی است که 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 ادبی‌ای 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 و لذت متن بر تکثر معنا و عدم قطعیت آن تأکید کرد. او تکثر معنا را مایهٔ لذت می‌دانست. به نظر بارت، نویسندهٔ مدرن صرفاً به جمع‌آوری و مرتب کردن آنچه تاکنون خوانده یا نوشته‌شده است، می‌پردازد *(Panagiotidou, 2011: 173)*. وی خواننده را نیز مثابهٔ متنی متکثر می‌انگاشت: «این «من» که می‌خواهد به متن نزدیک شود، پیش از این تکثری است از متون دگر، از رمزگان‌های نامتناهی یا به بیان دقیق‌تر: گمشده که اصل و ریشه‌شان گم گشته‌است» *(بارت ،۱۳۹٤: ۲۱)*. بارت با متکثر دانستن خواننده، زمینهٔ بینامتنیت خوانشی و دریافتی را پی‌ریزی کرد و ریفاتر آن را در تحلیل متن کاربردی نمود. ریفاتر همچون بارت به بینامتنیت خوانشی تمایل دارد. او خوانش را به دو سطح خوانش محاکاتی و خوانش نشانه‌ای تقسیم می‌کند. از نظر ریفاتر خوانش نشانه‌ای اهمیت بیشتری دارد، زیرا سطح زیرین اثر را مشخص می‌سازد، در اینجاست که بینامتن اهمیت پیدا می‌کند، زیرا خوانش بینامتنی می‌تواند لایهٔ دوم و زیرین متن را بیابد *(آلن، ۱۳۸۰: ۱۷٤)*.هارولد بلوم نیز در نظریه اضطراب تأثیر پذیری اشاره می‌کند: «شعرها نه دربارهٔ موضوع‌ها هستند نه دربارهٔ خودشان. یک شعر بازتاب واکنشی به شعری دیگر است، همان‌طور که یک شاعر بازتاب شاعری دیگر یا یک شخص بازتاب پدر و مادر خود است» *(Lodge, 1988: 247)*. در پایان نیز باید از ژرار ژنت یاد کرد که با رویکردی ساختارگرایانه به موضوع بینامتنیت پرداخت. «مطالعات ژنت قلمرو ساختارگرایی باز و حتی پساساختارگرایی و نیز نشانه‌شناختی را در بر می‌گیرد و همین امر به او اجازه می‌دهد تا روابط میان‌متنی را با تمام متغیرات آن مورد بررسی و مطالعه قرار دهد» *(نامورمطلق، ۱۳۸٦: ۸۵)*.

بحث و بررسی

هم اکنون پس از ارائهٔ خلاصه‌ای از رمان **کیخسرو**، روابط بینامتنی آن را از منظر برجسته‌ترین نظریه‌ها و رویکردهای نقد بینامتنی نظیر پیرامتنیت، اضطراب تأثیرپذیری، بینامتنیت ساختاری، منطق گفتگویی باختین و خوانش نشانه‌ای ریفاتر تحلیل و بررسی شده‌است.

خلاصهٔ رمان کیخسرو

شخصیت اصلی رمان زنی است به نام آدورا که دانشجوی دکتری زبان و فرهنگ‌های باستانی است و بر روی تز (رساله) دکتریی خود کار می‌کند. بهمن، همسر آدورا در جنگ به شهادت می‌رسد و با رفتن پسرش ایلیا به اهواز که به تازگی در رشتهٔ پزشکی آن شهر پذیرفته شده است، آدورا تنها می‌ماند. وی در موسسهٔ انتشاراتی اسفندیار، دوست بهمن کار می‌کند. موضوع تز دکتری او توازی‌های داستانی میان اسطوره کیخسرو و افسانهٔ آرتور شاه است که با کتابچه‌ای به عنوان کیخسرو و جام ورجاوند که بطور اتفاقی به دستش رسیده شباهت دارد. اما نام نویسنده کتابچه مشخص نیست و استاد راهنمای آدورا ارجاعات وی به این کتابچه را معتبر نمی‌داند. آدورا که احساس می‌کند آنچه نویسنده کتاب نوشته است باید درست باشد، پس از مدتی جستجوی با همکاری اسفندیار نویسندهٔ کتاب را پیدا می‌کند. نویسنده شخصی است به نام زئیر که بر سر قمار یک کلیهٔ خود را باخته است و در بیمارستان بستری است. وی در ابتدا حاضر نیست آدورا را ببیند، اما او که بعد از ترخیص از بیمارستان به ناچار از روی سردرگمی و بی‌خانمانی، به شماره‌ای که آدورا به پرستار داده بود تا به او بدهد، تماس می‌گیرد. آدورا زئیر را به خانه خود می‌برد و بعد از کمی استراحت از او دربارهٔ منابع و مراجعی که مطالب کتابچه را از روی آن نوشته است، می‌پرسد. زئیر به او می‌گوید مرجع این نوشته‌ها خود اوست و او کسی نیست جز کیخسرو. آدورا ناباورانه از او می‌خواهد مدرکی را که دلالت بر کیخسرو بودن وی دارد، نشان دهد. آنگاه زئیر جامی را که مادر بزرگ آدورا برای او به ارث گذاشته بود، می‌گیرد و از او می‌خواهد که دست خود را بر روی جام بگذارد. در ظرف چند لحظه جام آن‌ها را به دوران کیخسرو می‌برد و آدورا تمام آنچه را که در آن دوران اتفاق افتاده است، به عینه می‌بیند. آوردن کیخسرو به دربار افراسیاب از نزد شبانان، فرار کیخسرو به ایران، کشته‌شدن بردان و جریره، پیران، تژاو، شیده، افراسیاب. مرگ فرنگیس و اسپینوی و... که همه از عزیزان و نزدیکان کیخسرو هستند. در این سفر به گذشته زئیر که خود کیخسرو است تلاش می‌کند جلوی اتفاقاتی که منجر به مرگ عزیزانش می‌شود را بگیرد اما تلاش او برای تغییر سرنوشت هیچ فایده‌ای ندارد. زئیر یا همان کیخسرو جام را به آدورا می‌سپارد و

مسئولیت بیدار کردن گرشاسپ را بر عهده وی می‌گذارد. آدورا بعد از کشف حقایقی که هیچ کس قادر به درکش نیست، دیگر از رسالهٔ دکتری خود دفاع نکرد.

الف) پیرامتن‌های رمان

روش ژرار ژنت در بررسی بینامتنیت نسبتاً نظام‌مندتر از شیوه‌های سایر منتقدان است. او به صراحت در جستجوی تأثیرگذاری و تأثیرپذیری‌های متنی است. ترامتنیت ژنت به پنج نوع تقسیم می‌شود: سرمتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، بیش‌متنیت و بینامتنیت (نک: نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۶-۹۸). پیرامتنیت شامل عناصری می‌شود که در آستانهٔ ورود به متن قرار می‌گیرند و به دریافت خوانندگان از متن جهت می‌دهند. ژنت برخی از این عناصر را که متعلق به خود اثر است، مثل عنوان متن، عناوین فصل‌ها، مقدمه‌ها و پی‌نوشت‌ها «درون‌متن» (peritext) و عناصری نظیر مصاحبه‌ها، آگهی‌های تبلیغاتی، نقدها و نظریات منتقدان و... را که خارج از متن قرار دارند، «برون‌متن» (epitext) نامیده است *(آلن، ۱۳۸۰: ۱٤۹)*.

در رمان کیخسرو، حجازی با به کار بردن پیرامتن‌های درون‌متنی بر نحوهٔ ورود خواننده به متن تأثیر می‌گذارد. وی با انتخاب عنوان «کیخسرو» برای رمان خویش، همچنین عبارت: «به کیخسرو کوچولو که همچون همنامش آزاده باشد» در صفحهٔ تقدیم و سپس آوردن ابیاتی از شاهنامه که به داستان کیخسرو مربوط می‌شود:

شنیدیم و دیدیم راز جهان بد و نیک را آشکار و نهان
بدانید کاین نیک و بد بگذرد هرآن کس که دارید رای و خرد
(حجازی، ۱۳۸۸: ۹؛ فردوسی، ۱۳۷۳: ۵/ ۳۹۹)

در واقع، حجازی پیرامتن‌هایی را به کار می‌گیرد که در ابتدایی‌ترین دریافت بینامتنی خواننده، یعنی درک شباهت‌های دو متن، اثربخش است. بنابراین، به احتمال زیاد خواننده با پرسش‌های از این قبیل: «این رمان چه ارتباطی با کیخسرو اسطوره‌ای دارد؟» «چرا نویسنده چنین عنوانی را برگزیده است؟» «هدف از آوردن این ابیات در آغاز رمان چیست؟» شروع به خوانش متن می‌کند.

ب) اضطراب تأثیرپذیری

به نظر هارود بلوم، شاعران احساس می‌کنند پیشینیان که به نوعی رابطهٔ پدری با آن‌ها دارند، قبل از آن‌ها همهٔ منابع الهام را به کارگرفته‌اند و هرآنچه را که باید گفت، گفته‌اند. به همین دلیل «آن‌ها نوعی تنفر ادیپی نسبت به پدر و میلی شدید به نفی رابطهٔ پدری را تجربه می‌کنند» *(سلدن، ۱۳۷۲: ۱۸۲)*. حتی هنرمندانی چون گوته، نیچه، توماس مان، بلیک، روسو و... که به پندار خویش آزاد از تأثیر دیگران بوده‌اند، در آثارشان دلهره‌ای ژرف از تأثیرپذیری را نشان داده‌اند و تلاش داشته‌اند هرگونه تأثیرپذیری از دیگر آثار را پنهان سازند *(احمدی، ۱۳۷۲: ٤٦١)*. بلوم به دو سوی این دلهره اشاره می‌کند؛ سویهٔ نخست دلهره و تشویش تأثیرپذیری است که باعث می‌شود شاعران مبتدی تلاش کنند ثأثیر نیاکان قدرتمند خود را خنثی سازند و نوعی قرائت و تفسیر جدید از آثار آن‌ها به دست دهند و سویهٔ دیگر آن دلهرهٔ فراموش شدن است؛ شاعران جدید همواره از خود می‌پرسند که آیا آن‌ها نیز همانند پیشینیان خود از جمله میلتون، اسپنسر، شکسپیر، هومر، ویرژیل و غیره جاودانه می‌گردند یا به دست فراموشی سپرده می‌شوند؟ و به دلیل همین ترس از فراموشی و اشتیاق به جاودانگی است که دست به عصیان و مبارزه با گذشتگان می‌زنند *(مقدادی، ۱۳۹۳: ۱۳٦)*. هر چند سخنان بلوم بیشتر دربارهٔ شاعران و شعر است، اما می‌توان آن را به متون منثور نیز تعمیم داد.

حجازی با انتخاب عنوان «کیخسرو» برای اثر خویش و سپس آوردن ابیاتی از داستان جنگ بزرگ کیخسرو با افراسیاب در سرآغاز آن کوشیده است با تکیه بر ارج و اقتدار شاهنامه در فرهنگ ایرانی، اذهان را برای پذیرش اثر خود آماده می‌کند اما ترس و اضطراب نویسنده از خوانده نشدن و تکراری بودن اثرش سبب شده است وی با آوردن کلمات پهلوی و اوستایی و کم رنگ یا پر رنگ کردن نقش شخصیت‌های شاهنامه در داستان خویش از سایهٔ پدرخواندگی شاهنامه، رهایی یابد یا حداقل خوانش دیگرگونه‌ای از آن ارائه دهد. برای مثال در بسیاری از موارد کیخسرو به آدورا می‌گوید آنچه در شاهنامه آمده است، از نظر تاریخی درست نیست:

«در شاهنامه آمده که کیان در استخر حکومت می‌کردند، اما هزار سال قبل از میلاد، شهر استخر وجود نداشت. ایران در قسمت‌های مرکزی و جنوبی و غربی‌اش، فقط محل

استقرار قبایل پراکندهٔ ماد و پارس بود و پادشاهی عیلام. این نویسنده می‌گوید که مقرّ پادشاهی کیانیان تا زمان کیخسرو، سیستان یا زرنگ بود و بعد از به پادشاهی رسیدن لهراسب، بخدی یا همان باختر. می‌گوید ایرانی که در داستان کیخسرو آمده، بخش شرقی ایران است تا درهٔ سند. یافته‌های باستان‌شناسی هم این حرف را تأیید می‌کند، شهر سوختهٔ سیستان، ویرانه‌های جیرفت، تپهٔ سیلک کاشان همه بیشتر از سه هزار سال قدمت دارند» *(حجازی، ۱۳۸۸: ۲۲)*. و یا استدالال می‌کند که داستان‌های مربوط به گودرز و رستم ریشهٔ ایرانی ندارد و بعدها با روایات ملی درآمیخته شده است:

«زئیر با بی تفاوتی گفت: نه گودرز وجود دارد و نه رستم. گودرز یک پادشاه پارت است که داستان‌هایش بعدها با داستان‌های خداینامه مخلوط شد. رستم هم از افسانه‌های سکایی است، تجسم ایندرا، خدای آتش هندی‌ها که با شخصیت گُندوفَر، شاه سکاها در زمان پارت‌ها، ادغام شده. اما لازم نیست این حرف‌ها را در پایان‌نامه‌ات بیاوری؛ کسی باور نمی‌کند» *(همان: ۲۰۶)*.

همچنین به جای استفاده از صورت رایج و ثبت شدهٔ برخی از کلمات، معادل‌های فارسی باستان یا فارسی میانهٔ آن‌ها را به کار می‌برد؛ مانند فرنگرسین به جای افراسیاب، گیئری به جای جریره، برخشذا به جای کیخسرو، ور به جای دژ یا قلعه، خورنه به جای فرّه ایزدی و غیره. این موارد نمونه‌هایی از تلاش حجازی به منظور متفاوت ساختن روایت خویش از روایت شاهنامه است. اما همین نوع متفاوت‌سازی‌ها خود تأکید است بر روابط بینامتنی دو اثر که می‌توان آن را پیش از هر چیز در ساختار و پیکره اصلی رمان جستجو کرد.

پ) ساختار بینامتنی رمان کیخسرو

پ-۱) آغازی مشابه

پیش از شروع فصل اول کتاب، نویسنده ابیاتی از شاهنامه نقل می‌کند که مربوط به گفتگوی کیخسرو با زال و بزرگان کشور است. پندهایی که او قبل از ناپدید شدن به آن‌ها می‌دهد:

هـــرآن کـس کـه داریـد راه و خـــرد　　بدانید کاین نیـــک و بـــد بـگـــذرد
همـــه رفتنـــی‌ایـــم و گیتـــی سپنـــج　　چـرا باید ایـــن درد و انـدوه و رنـج
(فردوسی،۱۳۷۳: ۵/ ۳۹۹)

مالون برای آغازگری روایت سه نوع کارکرد ذکر می‌کند که یکی از آن‌ها کارکرد بینامتنی است؛ به این معنی که آغاز داستان به خواننده می‌گوید که متن را چگونه بخواند. آیا متن دارای ساختاری بسته و خودمحور است یا به متن‌های دیگری اشاره دارد که باید با توجه به آن‌ها، متن جدید را خواند *(malbon, 1991: 177- 179)*. از این نظر، حجازی با ذکر ابیات یاد شده، علاوه بر این‌که رمان خود را از حالت بسته و خودمحور بیرون می‌آورد و پیوند آن را با مفاهیم اسطوره‌ای نشان می‌دهد، بلکه هم‌صدا با فردوسی از زبان کیخسرو از ناگزیری مرگ و تغییرناپذیری سرنوشت سخن می‌گوید. این براعت استهلال ما را به سخن فردوسی در آغاز داستان پادشاهی کیخسرو ارجاع می‌دهد. فردوسی اشاره می‌کند که آدمی اگر صاحبِ هنر، نژاد، گوهر و خرد باشد، از هر رنج و غم و آزی رهایی می‌یابد جز مرگ. لذا داستان کیخسرو داستان نوع بشر است. انسان در تجلیات گوناگون خویش در سرای سپنج محکوم به آمدن و زیستن با نیکی و بدی، و سرانجام گذشتن و گذاشتن نام نیک و بداست *(سرامی،۱۳۷۳: ۱۰۲)*. در آغاز داستان کیخسرو در شاهنامه می‌خوانیم:

هنـر بـا نـژاد اسـت و بـــا گوهـــراست　　سه چیـزست و هر سه به بند اندرسـت...
چـو هـر سـه بـیـــابی خـــرد بـایـــدت　　شـناسنـــدهٔ نیـــک و بـــد بـایـــدت
چـو ایـن چار با یـک تـــن آیـــد بهـــم　　بـــرآسـایـــد از آز وز رنـــج و غـــم
مگر مرگ کز مـرگ خـود چـاره نیسـت　　وزیـــن بدتـــر از بخـت پتیـــاره نیـــست
(فردوسی، ۱۳۷۳: ٤/ ۸-۹)

حجازی نیز با استفاده از این درون‌مایه، آدورا، قهرمان داستان خویش، را با کیخسرو اسطوره‌ای همسفر می‌کند تا طی طریق انسان از هستی به نیستی را نشان دهد.

پ-۲) سلوک قهرمان

بخش دوم رمان که بیشترین حجم را دارد، دربارهٔ سفر آدورا و کیخسرو به گذشته و شکستن خط طولی زمان است. از حیث ساختاری، جستجوی آدورا برای کشف حقیقت

مانند سفر کیخسرو در شاهنامه است. جوزف کمبل در کتاب ***قدرت اسطوره***، نموداری از سلوک قهرمان ترسیم می‌کند که بر مبنای آن، صدایی منادی سیر قهرمان می‌شود. آن‌گاه قهرمان آزمون‌هایی را پشت سر می‌گذارد، سپس به استقبال مرگ می‌رود و راهی برای رهایی از آن می‌یابد و بدین طریق اکسیر حیات را به دست می‌آورد *(کمبل، ۱۳۷۷: ۲۵۱)*. در این رمان نیز کتابچه‌ای که دربارهٔ کیخسرو و جام ورجاوند است، منادی حرکت قهرمان رمان برای یافتن حقیقت می‌شود:

«اما قرار نبود هیچ کتابی این طور آرام آرام به ماجرایی آلوده‌اش کند که اصلاً میل نداشت درگیرش بشود تا زندگی‌اش را برای همیشه عوض کند» *(حجازی، ۱۳۸۸: ۱۱)*.

سپس قهرمان تلاش می‌کند نویسندهٔ کتاب را پیدا کند و نهایتاً چون راه به جایی نمی‌برد، به دعایی که مادر بزرگش برای احضار حضرت خضر به او آموخته بود، پناه می‌برد. بعد از چهل شب، زئیر که در واقع همان کیخسرو است، از بیمارستان مرخص می‌شود و برای نشان دادن حقیقت به آدورا با استفاده از خاصیت جادویی جام او را به دوران اساطیری می‌برد. بنابراین سفر به گذشته به نوعی انتخاب مرگ قبل زمان موعودش به حساب می‌آید؛ زیرا آدورا با این انتخاب به حقایقی دست می‌یابد که دیگران تا بعد از مرگ حقیقی از درک آن‌ها عاجزند. او نیز مانند کیخسرو به راز جام که همان «این نیز بگذرد» *(همان: ۳۹٤)* است، پی‌می‌برد. خواننده همین سیر و سلوک را در جریان زندگی کیخسرو مشاهده می‌کند. نجات یافتن او از مرگ پیش از تولد و سپس بزرگ شدن نزد چوپانان و آمدن پیران ویسه برای بردن او به دربار افراسیاب، همه همچون ندایی است که او را برای انجام کاری بزرگ به حرکت در می‌آورد *(نک: فردوسی، ۱۳۷۳: ۱۵۳/-۱٦۸)*. انتخاب شدن به عنوان شاه ایران و جنگ با تورانیان و کشتن عزیزانی که نزد آن‌ها بزرگ شده، برای تحقق بخشیدن به آرمانی بزرگ (صلح) آزمون اوست:

تو دانی که سالار توران سپاه نه پرهیز داند نه شرم گناه...
به کین پدر بنده را دست گیر ببخشای بر جان کاوس پیر

(همان، ۱۵/٤)

به نظر نگارندگان، کناره‌گیری از قدرت و سفر به بیابان بی‌آب و علف انتخاب مرگ اختیاری قهرمان (کیخسرو) است سپس راه یافتن به چشمه و سر و تن شستن در آن رمز حیات دوباره است.

پ-۳) دورانی مشابه

کیخسرو اساطیری نویددهندهٔ تحولی عظیم است که به باورهای آریایی و بنا بر اساطیر زرتشتی، باید در پایان جهان رخ دهد. این دگرگونی شگفت‌آور همان پیروزی فرجامین نور بر ظلمت است، پیروزی نیکی بر بدی، پارسایی بر دژکرداری. از کشته شدن ناجوانمردانهٔ سیاوش تا پیدایی و برنایی کیخسرو زمانه‌ای شگفت‌آور و غریب و سرشار از تباهی و کشتار است. این نشانه‌های بد و اهریمنی دوران آمیزش خیر و شر یا آمیزش نور و ظلمت را به یاد می‌آورد *(نک: اسماعیل پور، ۱۳۸۷: ۱۰۹)*. قهرمان این رمان نیز در روزگاری زندگی می‌کند که تباهی و کشتار همه جا را فراگرفته و همسرش ناجوانمردانه در جنگ کشته می‌شود. این بحران‌ها همانند روایت‌های اساطیری نویددهندهٔ تحولی بزرگ است، با این تفاوت که از دیدگاه نویسنده، قهرمان دنیای امروز زنان هستند؛ زیرا در پایان رمان، کیخسرو به آدورا می‌گوید:

«آدورا...آدورا... بیدار کردن گرشاسب یعنی وارد شدن در جنگ... من دیگر نمی‌توانم بجنگم...اما تو هنوز جنگجویی، شاید تو بتوانی شاه زنده باشی، گرشاسب را از خواب بیدار کنی، به نبرد با ضحاک بروی که دیری است بیدار شده» *(حجازی، ۱۳۸۸: ۳۸۷)*

ت) گفتگوی دو متن (رمان کیخسرو و داستان کیخسرو درشاهنامه)

علاوه بر ساختار اسطوره‌ای مشابه، رمان کیخسرو از نظر محتوا و درون‌مایه نیز دارای روابط بینامتنی با داستان کیخسرو شاهنامه است. بن‌مایه‌های مشترک هر دو داستان عبارتند از «جنگ و صلح»، «تقدیر و سرنوشت»، «مرگ و زندگی». از این حیث، این رمان وارد رابطه‌ای گفتگویی با زیرساخت خود، یعنی شاهنامه می‌شود. ژیونو دربارهٔ ارتباط بینامتنیت، گفتگومندی و چند صدایی می‌نویسد: «در واقع، با تعریف گفتگومندی، میخاییل باختین پیوسته متن را به بافت، مؤلف آن و نیز مؤلفانی که پیش از آن بوده‌اند،

مرتبط می‌کند» *(نامور مطلق، ۱۳۹۰: ١٤)*. در نثر ادبی، به‌ویژه در رمان، جنبهٔ گفتگویی از بطن سخن و نحوهٔ ادراک موضوع آن و راه بیان این موضوع در کلام، نیرو می‌گیرد و به این ترتیب ساختار معناشناختی و نحوی سخن را تغییر می‌دهد. «در اینجا جهت‌گیری‌ها و تقابل‌های گفتگویی به رخدادهایی در خود سخن تبدیل می‌شوند و این کیفیت سخن از درون و در تمامی ابعادش به نمایش در می‌آید و به سخن نیرو و حیات تازه‌ای می‌بخشد» *(Bakhtin, 1981: 97)*. باختین درجهٔ حضور کلام دیگری در متن را در سه سطح متفاوت طبقه‌بندی می‌کند؛ سطح اول حضور کامل سخن «دیگری» و گفتگوی آشکار با آن است. سطح سوم که در نقطهٔ مقابل سطح اول قرار می‌گیرد، بدین صورت است که «سخن غیر هیچ تثبیت مادی‌ای نمی‌یابد، اما حضور آن حس می‌شود» *(تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۱۸)*. سطح یا درجهٔ دوم که مورد توجهٔ ویژهٔ اوست، حالت «دو رگه کردن» یا «دو سویه نمودن» سخن است. وی در این باره می‌نویسد: «گفتاری را دو رگه می‌نامیم که به واسطهٔ مشخصه‌های دستوری (نحوی) و ترکیبی‌اش به یک گویندهٔ منفرد تعلق دارد، اما عملاً درون خود مشتمل بر دو گفتار درهم بافته، دو شیوهٔ حرف زدن، دو سبک، دو زبان و دو افق معناشناختی و ارزشی است» *(Bakhtin, 1981: 18)*. در این سطح نویسنده کلام متعلق به غیر (دیگری) را به کار می‌گیرد و در عین حفظ معنایی که از پیش داشته، معنایی تازه به آن می‌بخشد. کلام دو سویه حاصل پیوستن دو نظام نشانه‌ای است که منجر به نسبی‌سازی متن می‌شود. در کلام دو سویه نویسنده از سخنی که متعلق به دیگری است، بهره می‌گیرد بدون آنکه ضدیتی با آن اندیشه داشته باشد. باختین هجویه‌های منی‌پی[1] (تقلیدهای تمسخر آمیز از آثار گذشتگان)، کارناوال و جدلیات باطنی را از نمونه‌های چنین کلامی می‌داند *(کریستوا،۱۳۸۱: ٥٦)*. رمان تنها ژانری است که کلام‌های دو سویه در آن نمود می‌یابند؛ در رمان کیخسرو، نویسنده با تأکید بر گفتگوی شخصیت‌ها، گفتمان‌های رایج در جامعه دربارهٔ تقدیر و سرنوشت، مرگ و زندگی و جنگ بر سر آرمان و عقیده را مطرح می‌کند. رابطهٔ گفتگویی رمان کیخسرو با داستان کیخسرو در شاهنامه را باید از نوع سخن دوآوایهٔ فعال و جدل پنهان دانست. در بخش آغازین رمان که عصر حاضر را در برمی‌گیرد، رابطهٔ گفتگویی از نوع به کاربردن سخن غیر/ دیگری، بدون تغییر در محتوای کلام اوست. در اینجا، نویسنده مضمون و محتوای داستان کیخسرو شاهنامه را به‌عنوان سخن غیر (دیگری)،

بدون این که ضدیتی با آن داشته باشد به کار می‌گیرد و قهرمان رمان که در جستجوی رسیدن به حقیقت و دنیایی بهتر است به اسطوره‌ها پناه می‌برد، اما زئیر که همان کیخسرو اسطوره‌ای است، به او می‌گوید:

«اشتباه می‌کنی. دنیا همیشه همین‌طور بوده. چیزی عوض نشده. فقط موشک جای منجنیق را گرفته و تانک جای ارابه را. آدم همان آدم است» *(حجازی، ۱۳۸۸: ۹۶)*.

میرچا الیاده معتقد است که شرایط سرشتین انسانی پیش از شرایط واقعی انسانی می‌آید، و کنش تعیین‌کننده توسط یک نیاک اسطوره‌ای (آدم، در چارچوب تفکر یهودی- مسیحی) انجام گرفته است. یا بهتر است گفته شود که انسان مجبور است به کنش‌های این نیاک بازگردد تا یا به آن‌ها رو در رو قرار گیرد و یا تکرارشان کند، و به طور خلاصه، به هر شیوه‌ای که برای اجرای این بازگشت به اصل متوسل می‌شود، هرگز نباید آن‌ها را از یاد ببرد *(الیاده، ۱۳۸۱: ۵۵)*. بدین‌ترتیب حجازی برای این‌که نشان دهد مفاهیمی مانند مرگ و زندگی، تقدیر و سرنوشت و جنگ بر سر آرمان و عقیده سرشتی ازلی- ابدی دارند و برای انسان معاصر این مفاهیم همچنان حل‌ناشده باقی مانده‌اند، وارد رابطه‌ای گفتگویی با شاهنامه می‌شود و با بیرون کشیدن این مفاهیم از دل داستانی اسطوره‌ای- حماسی و بازنمایی آن در دنیای امروزی وضعیت بغرنج آدمی را در رویارویی با این مسائل نشان می‌دهد.

ت-۱) جنگ

هم در رمان و هم در داستان کیخسرو شاهنامه، جنگ ضرورتی دانسته شده که انسان را بر سر دو راهی انتخاب قرار می‌دهد. مبارز باید از تعلقات شخصی خود به حکم آرمانی والا بگذرد؛ همچنان که کیخسرو برای اجرای عدالت و گرفتن انتقام خون بی‌گناهان، نزدیکان خویش را می‌کشد. حجازی ضمن پرداختن به جنگ کیخسرو با افراسیاب، با تأکید بر جنگی که کیخسرو با درون خود دارد، توانسته است تک‌صدایی حاکم بر روایت اسطوره‌ای- حماسی شاهنامه را بشکند و صداها یا گفتمان‌های دیگر را نیز به گوش برساند. در این رمان کیخسرو در گفتگو با شیده می‌گوید:

«اگر عدالت برقرار نشود، جهان سقوط می‌کند. اگر شرّ کیفر نبیند، قدرت دو چندان می‌یابد. آن وقت برای خیر جایی نمی‌ماند. من برای برقراری عدالت به مصاف عزیزانم آمده‌ام. روحم داغدار است و می‌دانم زخم‌های روحم هرگز دهان نخواهند بست،اما قاتلانِ بی‌گناهان باید پادافره اعمال خودشان را بدهند، و گرنه سنگ بر سنگ بند نمی‌شود» *(همان: ۳۳۱)*.

در شاهنامه نیز شاید بتوان گفت ابیات زیر دلالت بر پریشانی و سرگردانی کیخسرو هنگامی که ایرانیان از او می‌خواهند با نیای خود افراسیاب بجنگد، دارد. از یک طرف عشق به نیای مادری و پاسداشت حرمت همخونی و از طرف دیگر نفرت از بیداد و بی‌عدالتی که در سرشت افراسیاب تنیده شده، کیخسرو را بر سر دو راهی انتخاب می‌کشد و شاهزادهٔ ایران برای تسکین خاطر خویش در برابر جنگی ناگزیر، با خداوند چنین مناجات می‌کند:

چنین گفت کای دادگر یک خدای — جهاندار و روزی‌ده و رهنمای
به روز جوانی تو کردی رها — مرا بی‌سپاه از دم اژدها
تو دانی که سالار توران سپاه — نه پرهیز داند نه شرم گناه
به ویران و آباد نفرین اوست — دل بیگناهان پر از کین اوست
به بیداد خون سیاوش بریخت — بدین مرز باران آتش ببیخت...
تو دانی که او را بدی گوهراست — همان بدنژاد است و افسونگراست
فراوان بمالید رخ بر زمین — همی‌خواند بر کردگار آفرین

(فردوسی، ۱۳۷۳: ٤/ ۱۵)

این مناجات نشان‌دهندهٔ برزخ روحی کیخسرو است؛ وی برای اجرای عدالت مجبور به جنگیدن با کسی است که هم‌خون اوست و روزگاری به وی مهر ورزیده است. به همین دلیل از ناپرهیزی و گناه‌کاری و بیدادگری شاه توران سخن می‌گوید تا اندوه و درد خویش را از ناگزیری این جنگ تسکین دهد.

گفتگوی پیران و رستم نیز می‌تواند نمایندهٔ صداهای مختلف جامعه در باب جنگ باشد. پیران صدای صلح‌طلبان است و رستم صدای جنگ‌طلبان. پیران به رستم می‌گوید:

ز خون سیاوش همه بیگناه — سپاهی کشیده بدین رزمگاه

تـــرا آشـــتی بهـــتر آیـــد کـــه جنـــگ نبایـــد گـــرفتن چنـــین کـــار تنـــگ
(همان، ٤/ ۲۲۳)

از دیدگاه پیران جنگی که برای گرفتن انتقام خون یک نفر باشد و به واسطهٔ آن جمعی بی‌گناه کشته شوند، پسندیده نیست، اما رستم در جواب او می‌گوید:

پلنـگ ایـن شناسـد کـه پیکـار و جنـگ نه خوب است و داند همی کـوه و سـنگ
چـــو کیـــن ســـر شهریـــاران بـــود سـر و کـار بـا تـیر بـاران بـــود
(همان، ٤/ ۲۲٤)

این سخنان حاکی از آن است که در شاهنامه، شاه نماد ملت است و کشته شدن او به دست بیگانه به معنی نابودی کیان آن کشور است؛ لذا گرفتن انتقام خون او تلاشی است برای برگرداندن غرور ملی. در داستان نیز سیاوش شاهزادهٔ ایرانی به دست افراسیاب شاه توران کشته شده‌است، پس باید انتقام خون او گرفته شود و به راحتی نمی‌توان از جنگ کناره گرفت و صلح کرد.

حجازی در این داستان، علاوه بر جنگ بین دو سرزمین، بر جنگ سخت‌تری که «جنگ درون» نام دارد، تأکید می‌کند. در رمان می‌خوانیم:

«جنگ باید درون آدم‌ها اتفاق بیفتد، نه بیرونشان، اما جنگ درون سخت است» *(حجازی، ۱۳۸۸: ۱٦۹)*.

و یا «کوه‌نشین گفت: دیو من دیو دیگری است. دیو من همان آز است، خشم است، نفرت است. اگر انسان جنگی دارد، با آز و خشم و نفرت دارد» *(همان: ۱٦۹)*.

در شاهنامه نیز اگر نیک بنگریم، درمی‌یابیم کیخسرو آرمان‌شاهی است که بعد از جنگ با افراسیاب، به جنگ با درون خویش می‌رود. لذا برای این‌که اسیر دیو آز نشود در عین قدرت، تاج و تخت سلطنت را رها می‌کند تا در آخرین نبرد درونی خویش نیز پیروز گردد *(نک: فردوسی، ۱۳۷۳: ٥/٤۰۰-٤۱٦)*.

ت-۲) سرنوشت

آدمی همواره سعی دارد خود را از چنبرهٔ تقدیر و سرنوشت برهاند، اما گویی با هر تدبیری که می‌اندیشد، به تقدیر محتوم خویش نزدیک‌تر می‌شود و چاره‌ای جز تسلیم در برابر «بودنی» ندارد:

«زئیر گفت: می‌خواستم این نفرین را از سرنوشت خودم دور کنم و حالا می‌بینم فایده‌ای ندارد. آنچه بوده است، همان است که خواهد شد» *(حجازی، ۱۳۸۸: ۲۰۷)*.

و یا در جای دیگری از رمان، کی‌اوسن از زبان حکیم هندی حکایتی نقل می‌کند که در آن، ارجونه پهلوان مجبور به جنگیدن است:

«می‌گویی نمی‌جنگی؟ خواهی جنگید، وجدانت به تو حکم می‌کند که بجنگی. سرنوشتت به تو حکم می‌کند که بجنگی. و ارجونه به میدان نبرد می‌رود» *(همان: ۲۷۵-۲۷۶)*.

بنابراین کیخسرو نیز به حکم سرنوشت ناگزیر از جنگیدن با کسانی است که او را پرورده‌اند. وی در گفتگو با اسپینوی می‌گوید:« من به طرف جنگ نرفتم. هلم دادند» *(همان: ۳٤٥)*.

در شاهنامه نیز از زبان کیخسرو می‌خوانیم:

ببینیم تا دست گردان سپهر بدین جنگ سوی که یازد به مهر
بکوشیم وز کوشش ما چه سود کز آغاز بود آنچ بایست بود

(فردوسی، ۱۳۷۳: ۳۱/٤)

در سراسر داستان کیخسرو، تقدیرگرایی گفتمان غالب است و در همه جا این سرنوشت است که حکومت می‌کند. همهٔ شخصیت‌ها به نوعی گرفتار سرنوشت خویش‌اند. آواهای مختلف در واقع به یک صدا ختم می‌شوند: این تقدیر است که سیاوش را به توران می‌کشاند، سرنوشت می‌خواهد که کیخسرو از مرگ نجات پیدا کند و انتقام خون پدرش را بگیرد. حتی در داستان‌های فرعی نیز که در دل داستان اصلی رخ می‌دهند، تقدیر بازی‌گردان اصلی است. به طوری که در ماجرای گرفتار شدن بیژن در چاه، گرگین که مسبب تمام این بلاهاست، به رستم می‌گوید:

نگه کن بدین گنبد گوژپشت که خیره چراغ دلم را بکشت
به تاریکی اندر مرا ره نمود نوشته چنین بود، بود آنچ بود

(همان، ۵/ ۵۷)

هر چند در پاسخ رستم به گرگین صدایی دیگر شنیده می‌شود که سعی دارد سایهٔ تقدیر را از اعمال و کردار آدمی بزداید و خردمندی و بی‌خردی را اساس حوادث بداند:

تـــو نشـــنیدی آن داســـتان پلنـــگ　　بـــدان ژرف دریـــا کـــه زد بـــا نهنـــگ
کـــه گـــر برخـــرد چیـــره گـــردد هـــوا　　نیابـــد ز چنـــگ هـــوا کـــس رهـــا
خردمنـــد کـــآرد هـــوا را بـــه زیـــر　　بـــود داستـــانـــش چـــو شـــیر دلیـــر
(همان، ۵/ ۵۷-۵۸)

اما همین رستم اندکی بعد، از روزگار می‌نالد که گاه با ناز و نوش همراه است و گاه با درد و رنج:

گهـی نـاز و نـوش و گهـی درد و رنـج　　چنـــین اســـت رســـم ســـرای ســـپنج
(همان،۵/ ۷۶)

فردوسی نیز با شخصیت‌های اسطوره‌ای اثر خویش هم‌صدا می‌شود و در پایان داستان بیژن و منیژه تمام آنچه را که اتفاق افتاده، بازی تقدیر و سرنوشت می‌داند:

یـــکی را بـــرآرد بـــه چـــرخ بـلنـــد　　ز تیمـــار و دردش کـــنـــد بـــی‌گـــزنـــد
وزآنـــجاش گـــردان بـــرد ســـوی خـــاک　　همه جای بـیم اسـت و تیمـار و بـــاک...
چنیـــن اســـت کـــار ســـرای سپنـــج　　گـــهی نـاز و نـوش و گهـی درد و رنـج
ز بـهـــر درم تـــا نـبـاشـــی بـــه‌درد　　بـــی‌آزار بـهـتـــر دل رادمـــرد
(همان، ۵/ ۸٤-۸۵)

داستان کیخسرو در شاهنامه به نوعی عجز آدمی را در برابر سرنوشت به نمایش می‌گذارد. کیخسرو هر کجا که سعی داشته جلوی تقدیر و سرنوشت را بگیرد، کامیاب نبوده است: طوس را از رفتن به کلات و جنگ با فرود برحذر می‌دارد، اما آنچه به گمان او نباید رخ دهد، واقع می‌شود و فرود کشته می‌شود:

گـــذر زی کـــلات ایـــچ گونـــه مکـــن　　گـــر آن ره روی خـــام گـــردد ســـخن
(همان:٤/٣٤)

همچنین در داستان دوازده رخ تلاش کیخسرو برای جلوگیری از مرگ پیران بی‌فایده است و پیران دست از حمایت افراسیاب برنمی‌دارد:

مـــرا زان ســـخن پیـــش بـــود آگهـی　　کـــه پیـــران دل از کـــین نخواهـــد تهـی
ولـیـکـــن از آن خـــوب کـــردار او　　نـجستـــم هـمـــی ژرف پـیـــکار او
کنـون آشـــکارا نمـــود ایـــن سپـــهر　　کـــه پیـــران بـــه تـــوران گراییـــد مهـــر

کنـــون چـــون نبینـــد جـــز افراسیـــاب دلـــش را تـــو از مـــهر او بـــرمتاب
گـر او بـــر خـــرد بـــرگزینـــد هـــوا بـــه کوشـــش نـرویـــد ز خـــارا گیـــا
(همان، ۱٤۲/۵)

و یا هنگامی که افراسیاب به غار هنگ پناه می‌برد و هوم وی را اسیر می‌کند تا نزد کیخسرو بیاورد، افراسیاب به او می‌گوید:

بـــدو گفـــت کانـــدر جهـــان بیـگنـــاه کـــرا دانـــی ای مـــرد بـــا دستـــگاه
چنـــین رانـــد بـــر ســـر سپـــهر بـــلند کـــه آیـــد ز مـــن دردو رنـــج و گزنـــد
ز فـرمـــان یـــزدان کســـی نـــگذرد و گـــر دیـــدهٔ اژدهـــا بـسپـــرد
(همان، ۳٦۸/۵)

گرسیوز چون افراسیاب را می‌بیند که به دریا پناه برده، با ناراحتی و اندوه از جلال و شکوه پیشین او یاد می‌کند و افراسیاب به او می‌گوید:

چنـــین دادپاســـخ کـــه گـــرد جهـــان بگشـــتم همـــی آشـــکار و نهـــان
کـــزین بخشـــش بـــد مگـــر بگـــذرم ز بـــد بتـــر آمـــدکنون بـــر ســـرم
(همان، ۳۷۳/۵)

بنابراین هیچ کس از چنگال تقدیر و سرنوشت خویش رهایی ندارد، حتی اگر مانند افراسیاب از قدرت جادویی برخوردار باشد و یا همچون کیخسرو قدرت پیش‌بینی آینده راداشته باشد.

ت-۳) مرگ

آدمی همواره در پی راهی برای غلبه بر مرگ است و از نیستی در هراس است. دست یافتن به آب حیات برای رسیدن به جاودانگی نمونه‌ای از این تلاش‌هاست. در رمان از پزشکی یاد می‌شود که سعی دارد مرگ را شکست دهد، اما در نهایت پی‌می‌برد که مرگ مفهوم پنهان زندگی است:

«پزشک موفقی دچار وسواس مبارزه با مرگ می‌شود. باورش می‌شود که وظیفه‌اش شکست دادن مرگ است، اما برای مقابله با او خیلی ناتوان و کوچک است. به این نتیجه

می‌رسد که با پزشکی نمی‌شود مرگ را شکست داد. برای همین همه چیز را کنار می‌گذارد و راهی سفر درازی می‌شود تا تنها سلاحی را پیدا کند که بر مرگ غلبه می‌کند».

– آخرش چه می‌شود؟

– آخرش؟ بعد از سی و هشت سال سفر، می‌فهمد که تمام این تلاش‌ها به زحمتش نمی‌ارزیده؛ برای اینکه مرگ اصلاً حریف زندگی نیست. مرگ مفهوم پنهانِ خود زندگی است» *(حجازی، ۱۳۸۸: ۲۱۸)*.

محتوای اصلی داستان کیخسرو را می‌توان در مفهوم مرگ خلاصه کرد. علاوه بر این که فردوسی در براعت استهلال آغاز داستان به این محتوا اشاره کرده، تک تک شخصیت‌ها نیز به گریزناپذیری مرگ اذعان دارند. فردوسی که آغاز سخن خویش را با مرگ شروع می‌کند، فرجام آن را نیز به مرگ ختم می‌کند و از داستان کیخسرو چنین نتیجه می‌گیرد:

نیابیم بر چرخ گردنده راه — نه بر کار دادار خورشید و ماه
تو از کار کیخسرو اندازه گیر — کهن گشته کار جهان تازه گیر
که کین پدر بازجست از نیا — به شمشیر و هم چاره و کیمیا
نیا را بکشت و خود ایدر نماند — جهان نیز منشور او را نخواند
چنینست رسم سرای سپنج — بدان کوش تا دور مانی ز رنج

(فردوسی،۱۳۷۳: ۵/ ۲٤۰)

فردوسی به نوعی کیخسرو را ملامت و سرزنش می‌کند که سال‌ها جنگید و صدها نفر از ایرانیان و تورانیان را به کشتن داد تا او انتقام خون پدر خویش را بگیرد و در پایان به این نتیجه رسید که جز رنج چیزی حاصل نکرده است و از این روی، تاج و تخت سلطنت را رها کرد. این مفهوم در سرتاسر داستان کیخسرو تکرار می‌شود به عنوان مثال هنگامی گیو برای پیدا کردن کیخسرو قصد رفتن به توران را دارد گودرز به او می‌گوید:

بسا رنجها کز جهان دیده‌اند — ز بهر بزرگی پسندیده‌اند
سرانجام بستر جز از خاک نیست — از او بهره زهراست و تریاک نیست

(فردوسی، ۱۳۷۳: ۳/ ۲۰۲)

ث) خوانش نشانه‌ای

خوانش نشانه‌ای از اصطلاحاتی است که مایکل ریفاتر در حوزهٔ بینامتنیت مطرح کرده است. «درسطح نشانه‌ای، نشانه‌ها ارجاعاتی به دیگر متن‌ها دارند» *(Gignou, 2005: 41)*. از نظر ریفاتر خوانش نشانه‌ای اهمیت بیشتری از سایر انواع خوانش دارد، زیرا سطح زیرین اثر را مشخص می‌سازد. وی در مورد خوانش نشانه‌ای از اصطلاحاتی مانند ماتریس (matrix)، هیپوگرام (hypogram)، غیردستور زبانی‌ها و تفسیرگر (interpretant) استفاده می‌کند. ماتریس«عنصری زیربنایی است که به تولید صور می‌پردازد، صوری که در سطح رویین متن آشکار می‌گردند و هرگز از طریق این سطح رویین به طور کامل به فعلیت نمی‌رسند، بنابراین بر خواننده است که با فرایند تطبیقی و تعمیقی صور آشکار به بازسازی ساختار زیربنائی مشترک متن نائل آید» *(نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۳۰۵)*. هیپوگرام یک کلمه یا جمله است که از پیش در گفتمان اجتماعی وجود داشته و خواننده با خواندن یک تصویر شاعرانه که با آن در برخی از عناصر مشترک است، آن را به یاد می‌آورد *(همان: ۳۰۶)*. تفسیرگر در گذر از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر نقشی اساسی ایفا می‌کند و در واقع، «نشانه‌ای است که بر تفسیر نشانه‌های سطحی متن اشراف دارد و تمامی آن چیزهایی را که این نشانه‌ها جز به صورت غیرمستقیم تصویر نمی‌کنند، به روشنی بیان می‌کند *(Riffaterre, 1978: 107)*. غیردستور زبانی‌ها نیز موقعیتی را در متن فراهم می‌آورند که خواننده از خوانش محاکاتی به خوانش نشانه‌ای سوق پیدا کند. بینامتن همچون فرهنگ لغتی است که با استفاده از آن می‌توان معنای نادستور زبانی‌های متن را دریافت *(Riffaterre, 1988: 717)*.

از آنجایی که رابطهٔ بینامتنی رویه‌ای آگاهانه و نقادانه است، بنابراین کشف روابط بینامتنی بین متون همیشه به سود بیش‌متن (متن B) نیست، بلکه نشانه‌های بیش متن در دریافت معنای تازه‌ای از متن پیشین (متن A) مؤثر خواهند بود. خوانش نشانه‌ای این امکان را فراهم می‌آورد که با استفاده از ماتریس‌ها و هیپوگرام‌های رمان کیخسرو به بسیاری از زیرساخت‌های داستانی شاهنامه پی ببریم و نشان دهیم چگونه لایه‌های فرهنگی، اسطوره‌ای و تاریخی مختلف در زیر ساخت آن ادغام شده‌اند.

ث-۱) ماتریس تقدیر

عنصر زیربنایی رمان کیخسرو تقدیر است و نویسنده بارها از زبان کیخسرو به تغییرناپذیری سرنوشت اشاره می‌کند. شاهنامه پژوهان نیز در بسیاری از داستان‌های شاهنامه از جمله داستان کشته شدن سیاوش و پادشاهی کیخسرو تأثیر تقدیر بر زندگانی قهرمانان را انکارناپذیر دانسته‌اند. مهرداد بهار بر این عقیده است که نقش عظیم تقدیر در داستان سیاوش و حتی در داستان رستم ممکن است تحت تأثیر اساطیر سامی باشد که در آن‌ها کارکرد تقدیر بیشتر از اساطیر هند و اروپایی است. این مسئله بر نوشته‌های پارسی میانهٔ زردشتی سایه افکنده و آن‌ها را چنین تقدیری و جبری کرده است *(بهار، ۱۳۸۱: ٤٦٨)*. همان گونه که شاهرخ مسکوب به درستی اشاره کرده است در دوران ساسانیان اندیشهٔ زروانی گسترش و رواج داشته، اجتماعی که در آن «تولد تقدیر اجتماعی هر کسی را رقم می‌زند و می‌گوید که او تا پایان باید در چه گروهی از چه صنفی روزگار بگذراند» *(مسکوب، ۱۳۷۰: ۷٤)*. در این رمان نیز با آن‌که کیخسرو نسبت به تمام حوادثی که منجر به اتفاق‌های ناگوار از جمله مرگ برادرش، بردان می‌شود، آگاه است با این حال نمی‌تواند جلوی قدرت عظیم سرنوشت را بگیرد.

ث-۲) هیپوگرام‌های متن

با توجه به برخی از کلمات، عبارات و جملات رمان می‌توان به این نتیجه رسید که جنگ کیخسرو و افراسیاب شکل دیگری از نبرد اهورا و اهریمن و یا چنانچه برخی استدلال کرده‌اند، مشابه نبرد فریدون و ضحاک است. مهم‌ترین نشانه‌هایی که این احتمال را تقویت می‌کنند، استفاده نویسنده از کلماتی اوستایی مثل فرنگرسین، گرسوزد، هئوسروه، گئیری و غیره به جای افراسیاب، گرسیوز، خسرو و جریره است که در شاهنامه به کار رفته‌اند. به ویژه در مورد افراسیاب علاوه بر کاربرد فرنگرسین که به معنی «کسی که به هراس می‌اندازد» است *(نک:آیدنلو، ۱۳۸۸: ۹۳)* نشانه‌های دیگری نیز وجود دارد که بر همسانی‌های آن با اسطورهٔ پهلوان اژدرکش صحه می‌گذارد. برخی از این نشانه‌ها در خود شاهنامه نیز وجود دارند، اما به علت تأکید بر جنبه‌های حماسی و حضور پهلوانانی مثل

رستم، گودرز، بهرام، بیژن، گیو، پیران، فرشیدورد، لهاک و غیره خواننده کمتر متوجه زیرساخت اسطوره‌ای داستان می‌شود.

علاوه بر انتخاب معادل اوستایی فرنگرسین، در رمان از «هنگ» به عنوان کاخ افراسیاب یاد می‌شود که دارای هفت طبقه زیر زمین است: «پیران به برخشذا که محو عظمت کاخ شده است می‌گوید: این فقط یک طبقه است. هفت طبقهٔ دیگرش زیر زمین است» *(حجازی، ۱۳۸۸: ۱۲۳)*. همچنین از زبان کوه‌نشین می‌خوانیم: «پرثوها می‌گویند او تجسم اهریمن است» (همان: ۱۷۳). یا از زبان ویوان: «جادوگرانش سیاهی را بر سرزمین فرود آورده‌اند و برکت را برده‌اند» *(همان: ۱۸۱)*. خسرو در پاسخ به او می‌گوید: «شکست فرنگرسین مشکلی را حل نمی‌کند، مگر شکست ضحاک وضع را بهتر کرد» *(همان: ۱۸۲)*. در شاهنامه این کاخ تبدیل به غار هنگ می‌شود که مدتی افراسیاب در آن پنهان شد *(آیدنلو، ۱۳۸۸: ۱۰۲)*:

به نزدیک بردع یکی غار بود — سرکوه غار از جهان نابسود
ندید از برش جای پرواز باز — نه زیرش پی شیر و آن گراز
خورش برد وز بیم جان جای ساخت — به غار اندرون جای بالای ساخت
ز هر شهر دور و به نزدیک آب — که خوانی ورا هنگ افراسیاب

(فردوسی، ۱۳۷۳: ۳٦٥/٥ -۳٦٦)

جادو و جادوگری نیز نماد نیروهای اهریمنی است. در شاهنامه دیوان افسونگر خوانده می‌شوند. در مورد افراسیاب نیز چند بار صفت جادو و افسونگر به او نسبت داده شده است:

تو دانی که او را بدی گوهر است — همان بدنژاد است و افسونگر است

(همان، ٤/ ١٥)

با توجه به اشاره‌هایی که در رمان به سرشت اهریمنی و دیوصفتی افراسیاب شده، حجازی حضور رستم و پهلوانی‌های او را در دوران پادشاهی کیخسرو الحاقی دانسته است. برای مثال از زبان کیخسرو به آدورا گفته می‌شود: «اینکه رستم و گودرز در اصل هیچ حضوری در داستان کیخسرو ندارند و الحاقی از تاریخ دوران اشکانی‌اند، نظریه نیست» *(حجازی،۱۳۸۸: ۹٦)*. بررسی‌های شاهنامه‌پژوهان نیز نشان می‌دهد روایت‌های مربوط به رستم و خاندان او ریشه سکایی دارند *(ریاحی، ۱۳۸۰: ٤۹)*. حال اگر داستان

جنگ با کاموس کشانی و خاقان چین را که هر دو به دست رستم کشته شدند، از متن شاهنامه حذف کنیم، شباهت‌های داستان کیخسرو و افراسیاب با فریدون و ضحاک آشکارتر می‌شود. فریدون برای گرفتن انتقام خون پدرش و گاو برمایه علیه ضحاک قیام می‌کند. به حرم‌سرای او می‌رود و دختران جمشید را آزاد می‌سازد و ظلم و ستم ضحاک بر ایرانیان را به پایان می‌رساند. *(نک: فردوسی، ۱۳۷۳: ۱/۵۱- ۷۸)* کیخسرو نیز برای گرفتن انتقام خون سیاوش، اغریرث و نوذر (نوتر) بی‌گناه که افراسیاب آن‌ها را کشته، به جنگ با او برمی‌خیزد و با کشتن وی جنگ‌های هفتصد ساله ایران و توران را به پایان می‌رساند.

نتیجه

رمان کیخسرو نوشتهٔ آرش حجازی رمانی است که از ابعاد گوناگون قابلیت تحلیل بینامتنی با داستان کیخسرو در شاهنامه را دارد. نتایج حاصل از این تحلیل چنین است:

- نویسنده با استفاده از پیرامتن‌های درون‌متنی در آغاز رمان بر نحوهٔ ورود و خوانش خواننده تأثیر می‌گذارد؛ به طوری که خواننده از همان آغاز به دنبال دریافت و درک رابطه‌ای بین کیخسرو با شخصیت‌های رمان در دنیای امروزی است.
- حجازی برای فرار از تکراری بودن یا خوانده نشدن اثر خویش تدابیری از قبیل ایجاد تغییراتی در نام شخصیت‌ها و کم رنگ یا پر رنگ کردن نقش آن‌ها اندیشیده است تا از سایهٔ پدرخواندگی شاهنامه بر داستان خود، رهایی یابد یا حداقل خوانش دیگرگونه‌ای از آن ارائه دهد که همین تلاش نویسنده برای متفاوت سازی روایت خویش، پیوندهای بینامتنی آن را آشکار می‌کند.
- داشتن آغازی مشابه، سلوک قهرمان و زیستن در شرایطی بحرانی که نوید دهندهٔ تحولات اساسی است، ساختار روای رمان کیخسرو را به داستان کیخسرو در شاهنامه نزدیک می‌کند.
- نویسنده برای اینکه نشان دهد مفاهیمی چون مرگ و زندگی، تقدیر و سرنوشت و جنگ بر سر آرمان و عقیده سرشتی ازلی- ابدی دارند و برای انسان معاصر نیز این مفاهیم همچنان حل ناشَده است، وارد رابطه‌ای گفتگویی با شاهنامه می‌شود و با بیرون کشیدن این مفاهیم از دل داستانی حماسی و بازنمایی آن در دنیای امروزی، وضعیت بغرنج آدمی را در

رویارویی با این مسائل نشان می‌دهد. لذا با تأکید بر گفتگوی شخصیت‌ها، به بهترین شیوه، گفتمان‌های رایج در جامعه دربارهٔ تقدیر و سرنوشت، مرگ و زندگی و جنگ بر سر آرمان و عقیده را مطرح می‌کند.

– با خوانش نشانه‌ای ماتریس‌ها و هیپوگرام‌های رمان کیخسرو می‌توان به بسیاری از زیرساخت‌های داستانی شاهنامه پی برد؛ از جمله نقش عظیم تقدیر در داستان سیاوش که حاصل تأثیر اساطیر سامی و اندیشه‌های زروانی دوران ساسانی است. همچنین اشاره به ویژگی‌های اهریمنی افراسیاب می‌تواند بر زیرساخت مشابه این داستان با داستان فریدون و ضحاک دلالت داشته باشد.

پی‌نوشت

۱. هجو منی‌پی (menipean satire) از نام منیپوس گرفته شده است. وی از فلاسفهٔ کلبی سال شصت پیش از میلاد است که به خاطر نوشته‌های هجوش شهرت دارد.

منابع

۱. احمدی، بابک .(۱۳۷۰). **ساختار و تاویل متن** (نشانه شناسی و ساختارگرایی)، تهران: مرکز.

۲. اسماعیل‌پور، ابوالقاسم .(۱۳۸۷). **اسطورهٔ کیخسرو در شاهنامه**. اسطوره متن هویت ساز، حضور شاهنامه در ادب و فرهنگ ایرانی، گردآورنده بهمن نامور مطلق، تهران: علمی و فرهنگی.

۳. الیاده، میرچا .(۱۳۸۱). **اسطوره، رؤیا، راز**. ترجمهٔ رویا منجم، تهران: علم.

۴. آلن، گراهام .(۱۳۸۰)، **بینامتنیت**. ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

۵. آیدنلو، سجاد .(۱۳۸۸)، **از اسطوره تا حماسه** (هفت گفتار در شاهنامه پژوهی)، تهران: سخن.

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

۷. بارت، رولان .(۱۳۸۷). **درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها**. ترجمهٔ محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا.

۸. _____ .(۱۳۷۵). **اسطوره، امروز**. ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان، تهران: نشر مرکز.

۹. _____ .(۱۳۹۴). **اس/ زد**. ترجمهٔ سپیده شکری پوری، تهران: افراز.

۱۰. بهار، مهرداد. (۱۳۸۱). **از اسطوره تا تاریخ**، تهران: نشر چشمه.

۱۱. بی‌نیاز، فتح‌الله .(۱۳۷۰). **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی**، تهران: افراز.

۱۲. پاینده، حسین .(۱۳۷۴). **گذر از مدرنیسم به پست مدرنیسم در رمان**، مجموعه سخنرانی‌ها و مقالات نخستین سمینار بررسی مسائل رمان در ایران، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۱۳. پاینده، حسسین .(۱۳۹۰). **داستان کوتاه در ایران**، ج۳، تهران: مروارید.

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

۱۵. جیمسون، فردریک و دیگران .(۱۳۸۶). **پست مدرنیسم منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر**. ترجمهٔ مجید محمدی و دیگران، تهران: هرمس.

۱۶. حجازی، آرش. (۱۳۸۸). **کیخسرو**. تهران، کارون.

۱۷. سخنور، جلال .(۱۳۸۷). **بینامتنیت در رمان‌های پیتر آکروید**. پژوهشنامهٔ علوم انسانی، شماره ۵۸، ۶۵– ۷۸.

۱۸. سرامی، قدمعلی.(۱۳۷۳). **از رنگ گل تا رنج خار** (شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه)، تهران: عملی و فرهنگی.

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

۲۰. ریاحی، محمدامین .(۱۳۸۰). **فردوسی** (زندگی، اندیشه و شعر او)، تهران: طرح نو.

۲۱. فردوسی، ابوالقاسم .(۱۳۷۳). **شاهنامه**. متن انتقادی از روی چاپ مسکو. به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.

۲۲. کاسیرر، ارنست .(۱۳۶۰). **فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک**. ترجمهٔ یدا... مؤقن، تهران: هرمس.

۲۳. کریستوا، ژولیا .(۱۳۸۱). **کلام، مکالمه و رمان**. به سوی پسامدرن (پساساختارگرایی در مطالعات ادبی)، تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز، ۴۱– ۸۲.

۲۴. کمبل، جوزف .(۱۳۷۷). **قدرت اسطوره**. ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.
۲۵. مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۰). **سوگ سیاوش** (در مرگ و رستاخیز). تهران: انتشارات خوارزمی.
۲۶. لوئیس، بری .(۱۳۸۳). **پسامدرنیسم و ادبیات**. ترجمهٔ حسین پاینده، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، تهران: نشر روزنگار.
۲۷. مقدادی، بهرام .(۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)**. تهران: فکر روز.
۲۸. مکاریک، ایرنا ریما .(۱۳۸۸). **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
۲۹. مک‌هیل، برایان .(۱۳۹۲). **داستان پسامدرنیستی**. ترجمهٔ علی معصومی، تهران: ققنوس.
۳۰. نامور مطلق، بهمن .(۱۳۹۰). **گفتگومندی در ادبیات و هنر** (مجموعهٔ مقالات نقدهای ادبی - هنری)، به کوشش بهمن نامور مطلق و منیژه کنگرانی، تهران: سخن، ۵۱- ۵۷.
۳۱. ..... .(۱۳۸۶). **ترامتنیت: مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها**. شناخت، ش۵۶، تهران، ۸۳- ۹۸.
۳۲. هاچن، لیندا .(۱۳۸۳). **فراداستان تاریخ نگارانه: سرگرمی روزگار گذشته**. ترجمهٔ حسین پاینده، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، تهران: نشر روزگار.

33. Allen, Graham (2000), **Intertextuality**. London: Routledge.
34. Bakhtin, Mikhail Mikhailovikh(1981) , **Discourse in the Novel**, in The Dialogic Imaganastion, pp. 259- 422. Edited by Micheal Holquist, translated by Caryl Emarson and Micheal Holquist, Austin, Texas: univ. of Texas Press.
35. Lodge, David (2000), **Modern criticism and theory**, Revised by Nigel Wood. New York: Pearson Education.
36. Malbon, Elizabeth (1991), **"Ending at the beginning: A response"**, Semeia, Vol 52, pp. 175-184.
37. Panagiotidou, Maria-Eirini (2011) , **A Cognitive Approach to Intertextuality**: the case of semantic intertextual frames, University Park Campus Nottingham