

پیوندهای بینامتنی منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر» کسرایی و «خوان هشتم» اخوان ثالث

علیرضا قاسمی* احمد رضی**
دانشگاه گیلان

چکیده

بینامتنیت یکی از مباحث مهم در نظریه‌های ادبی معاصر است که در ایران نیز عمدتاً به سبب هماهنگی با سابقه و ذائقه‌ی پژوهشی ایرانیان در زمینه‌ی بررسی وام‌گیری‌ها و تأثیر و تأثر متون، در صدر نظریه‌های ادبی نشست و در کانون توجه بسیاری از پژوهشگران قرار گرفت. در این مقاله، با استفاده از روش توصیفی تحلیلی و بهره‌گیری از رویکرد بینامتنیت، به ویژه دیدگاه ژنی درباره‌ی بینامتنیت قوی (ارتباط متون در دو سطح صورت و مضمون) و آرای بلوم درباره‌ی اضطراب اثرپذیری، پیوندهای متنوع و مشابهت‌های فراوان دو منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر» کسرایی و «خوان هشتم» اخوان کشف و تحلیل شده و اثرپذیری گسترده‌ی اخوان از کسرایی به اثبات رسیده است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد که میان این دو منظومه پیوند مستحکم بینامتنی وجود دارد. این پیوند از نظر اشتراک در گونه‌ی حماسه و اسطوره‌محوری بر «تداوم»، از نظر اشتراک در درون‌مایه‌ی سیاسی اجتماعی، فضاسازی آغازین، راوی و موسیقی بیرونی بر «تطابق» و از نظر ساختار زبانی و پایان‌بندی بر «تکامل» استوار است؛ اما اخوان برای رهایی از اضطراب اثرپذیری تلاش کرده است شعر خود را از منظومه‌ی کسرایی ممتاز و متمایز نشان دهد.

واژه‌های کلیدی: بینامتنیت، «آرش کمان‌گیر» کسرایی، اضطراب اثرپذیری، «خوان هشتم» اخوان ثالث.

۱. مقدمه

دوران آغازین هزاره‌ی دوم شعر فارسی همانند آغاز هزاره‌ی نخست آن، با حماسه‌های ملی و منظومه‌های حماسی ارتباط تنگاتنگ دارد. تشابه وضعیت سیاسی اجتماعی ایران، از نظر استقلال‌طلبی و ملی‌گرایی در این دو مقطع زمانی، در این رویکرد بسیار مؤثر

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی ghasemi.alireza79@gmail.com (نویسنده‌ی مسئول)

** استاد زبان و ادبیات فارسی ahmadrazi9@gmail.com

بوده است. در دوره‌ی معاصر، سیاوش کسرایی و مهدی اخوان ثالث بزرگ‌ترین حماسه‌پردازان شعر نیمایی‌اند که با خلق دو شاهکار «آرش کمان‌گیر» و «خوان هشتم» توانستند گونه‌ی حماسه را در آغاز هزاره‌ی دوم شعر فارسی به شیوه‌ای نوین احیا کنند. شعر روایی «آرش کمان‌گیر» کسرایی، نخستین و اثرگذارترین منظومه‌ی حماسی نو است و حتی برخی آن را شناخته‌شده‌ترین و فراگیرترین شعر نو فارسی از زمان پیدایش شعر نو تا سال ۱۳۵۷ دانسته‌اند (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۴۹۳). این منظومه از همان آغاز در کانون توجه دیگر شاعران قرار گرفته و برخی را به سرودن شعر حماسی در قالب نو برانگیخته است. اخوان از جمله شاعرانی است که زیر تأثیر منظومه‌ی کسرایی قرار گرفته و در سرودن شعر روایی «خوان هشتم» که بازآفرینی داستان مرگ رستم است، از آن اثر پذیرفته است.

هدف پژوهش حاضر آن است تا با استفاده از روش توصیفی تحلیلی و کاربست نظریه‌ی بینامتنیت که امکان مقایسه‌ی دقیق‌تر متون را فراهم می‌آورد، مناسبات موجود در دو شعر «آرش کمان‌گیر» و «خوان هشتم» را بررسی کند و گزاره‌های مشترک میان آن‌ها را در دو سطح محتوا و صورت توضیح دهد. این بررسی می‌تواند شکل‌های گوناگون ارتباط متون ادبی معاصر را با هم بنمایاند و مشخص کند که شاعران برجسته، چگونه ضمن اثرپذیری از آثار دیگران، می‌کوشند تا خود را متمایز و گاه برتر نشان دهند. افزون‌براین، پرداختن به دو شعر «آرش کمان‌گیر» و «خوان هشتم»، به‌عنوان مهم‌ترین منظومه‌های حماسی نو، جایگاه شعر نو حماسی را در ادبیات معاصر ایران، بیشتر آشکار می‌سازد.

پژوهش‌هایی در زمینه‌ی مقایسه‌ی اشعار اخوان با اشعار برخی شاعران معاصر فارسی مانند فروغ فرخزاد و شاملو و همچنین شاعران غیرفارسی‌زبان همانند والاس استیونس (Wallace Stevens)، ایلیا ابوماضی، عبدالوهاب البیاتی، بدر شاکر السیاب و بلند الحیدری انجام شده است که اغلب آن‌ها به مقایسه‌ی مضامین سیاسی و اجتماعی اشعار اخوان با دیگر شاعران اختصاص دارد؛ اما تاکنون مقایسه‌ی اشعار کسرایی با دیگران در کانون توجه محققان قرار نگرفته است؛ البته درباره‌ی هر یک از دو منظومه‌ی «خوان هشتم» و «آرش کمان‌گیر» مقالاتی معدود همچون: «نگاهی به خوان هشتم» (۱۳۸۳) و «تحلیل اسطوره‌ها در اشعار سیاوش کسرایی» (۱۳۸۸) به‌صورت جداگانه منتشر شده است که جنبه‌ی مقایسه‌ای ندارند؛ بنابراین مطالعه‌ی پیشینه‌ی پژوهش نشان

می‌دهد با وجود آثاری که درباره‌ی کسرایی و اخوان نوشته شده، تاکنون درباره‌ی رابطه‌ی بینامتنی «آرش کمانگیر» و «خوان هشتم» اثری مستقل منتشر نشده است. یکی از مهم‌ترین دلایل این امر آن است که «خوان هشتم»، همچون بسیاری از اشعار موفق اخوان، تحت‌الشعاع دو دفتر زمستان و آخر شاهنامه قرار گرفته و کمتر در کانون توجه پژوهشگران بوده است.

۲. بینامتنیت؛ از مباحث نظری تا کاربرد

«بینامتنیت» (Intertextuality) یکی از اصطلاحات رایج در نظریه‌ی ادبی معاصر و زبان‌شناسی متن است که عمدتاً در نظریه‌های زبان‌شناختی فردینان دو سوسور (Fredinandde Saussure) و آثار میخائیل باختین (Mikhail Bakhtin) ریشه دارد. ژولیا کریستوا (Julia Kristeva) در اواخر دهه‌ی شصت، با بررسی آرا و افکار باختین (به‌ویژه در بحث پیرامون اصل مکالمه‌گری او) و کوشش برای تلفیق دیدگاه‌های سوسور و باختین درباره‌ی زبان و ادبیات، نخستین اسباب تبیین نظریه‌ی بینامتنیت را فراهم ساخت و اصطلاح «بینامتنیت» را وارد عرصه‌ی نقد و نظریه‌ی ادبی فرانسه کرد (نک: مکاریک، ۱۳۸۸: ۷۲؛ آلن، ۱۳۸۵: ۱۳).

بینامتنیت بر این اندیشه مبتنی است که متن، نظامی بسته و مستقل و خودبسنده نیست؛ بلکه با متون دیگر پیوندی تنگاتنگ دارد. این متون ممکن است ادبی یا غیرادبی، معاصر همان متن یا متعلق به سده‌های پیشین باشند؛ در واقع، از نظر کریستوا، هیچ متنی از متون دیگر آزاد نیست (نک: مکاریک، ۱۳۸۸: ۷۲). «در این صورت، تفسیری که یک خواننده‌ی معین از هر متن به دست می‌دهد، بستگی به تشخیص مناسبات آن متن با متون دیگر دارد... بنابراین، هرگز خوانشی قطعی از یک متن وجود ندارد؛ زیرا هر خوانش، متن تازه‌ای می‌آفریند؛ متنی که خود به بخشی از چارچوبی بدل می‌شود که متن اولیه در چارچوب آن تفسیر می‌شود» (ادگار و سچویک، ۱۳۸۷: ۷۲).

به‌جز کریستوا، رولان بارت (Roland Barthes) نیز از نظریه‌پردازان نسل اول بینامتنیت به شمار می‌آید که با آرای نو و اصیل خود نقشی مهم در نهادینه‌شدن بینامتنیت داشته است. یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای بارت در این زمینه، بینامتنیت خوانشی و دریافتی است. او با توجه به اهمیتی که به مخاطب و خوانش می‌داد، راهی نوین را در بینامتنیت گشود که محققانی مانند میکائیل ریفاتر (Michael Riffaterre) آن را ادامه دادند (نک: نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۱۵ و ۲۱۶).

کریستوا و بارت میان مفهوم بینامتنیت و مطالعه‌ی تأثیر و تأثر آثار، تفاوت می‌گذاشتند و نقد منابع را انکار می‌کردند. کریستوا مخالف کاربردی‌کردن بینامتنیت، به‌ویژه جست‌وجو برای یافتن منابع آن بود. همین امر موجب شد تا بینامتنیت کریستوایی، صرفاً نظری باشد؛ اما نظریه‌پردازان نسل دوم بینامتنیت، مانند لوران ژنی (Laurent Jenny) و ریفاتر کوشیدند تا بینامتنیت را از نظریه‌ای صرف، به روشی کاربردی ارتقا دهند و از آن به‌عنوان ابزار و شیوه‌ای برای مطالعه‌ی روابط متن‌ها بهره‌برند (همان: ۱۷۹ و ۲۲۳ و ۲۲۴). از جمله نظریات ژنی، بحث درباره‌ی بینامتنیت ضعیف و قوی بوده است؛ بر این اساس «چنان‌که ارتباط بینامتنی در دو متن در دو سطح صورت و مضمون انجام گیرد، بینامتنیت قوی است؛ اما اگر این روابط در یک سطح (لایه) متوقف شود، بینامتنیت ضعیف تلقی می‌گردد» (همان: ۲۳۷).

تحقیقات ژنی و ریفاتر در شکل‌گیری نظریه‌ی «فرامتنیت» (Metatextuality) ژنت (Genette) اثرگذار بوده است. ژنت اصطلاح فرامتنیت را برای اشاره به همه‌ی نمودهای پدیده‌ی بینامتنی وضع و آن را به پنج مقوله‌ی بینامتنیت، پیرامتنیت (Paratextuality)، ورامتنیت (Transtextuality)، سرمتنیت (Architextuality) و زیرمتنیت (Hypertextuality) تقسیم کرده است. او بینامتنیت را به حضور همزمان دو یا چند متن و حضور بالفعل یک متن در متنی دیگر فروکاسته است. زیرمتنیت نیز به نظر ژنت، متضمن هر گونه‌ی مناسبی است که متن «ب» (زیرمتن) را با متن پیشین «الف» (زیرمتن) پیوند می‌دهد؛ بی‌آنکه متن «ب» تفسیر متن «الف» باشد. آنچه ژنت با عنوان زیرمتن از آن یاد می‌کند، همان چیزی است که بیشتر منتقدان آن را بینامتن می‌نامند. در توضیح سه مقوله‌ی دیگر فرامتنیت نیز باید گفت که از دیدگاه ژنت، پیرامتنیت نشان‌دهنده‌ی عناصری است که در آستانه‌ی متن قرار می‌گیرند و دریافت خوانندگان را از متن جهت‌دهی و کنترل می‌کنند. ورامتنیت، رابطه‌ی تفسیری یک متن با متنی دیگر است و سرمتنیت نیز کل مجموعه مقولات عمومی یا فرابودی، یعنی سنخ‌های گفتمان، شیوه‌های گزارش و گونه‌های ادبی، است که هر متن منفردی از آن نشئت می‌گیرد (نک: آلن، ۱۳۸۵: ۱۴۷-۱۵۶).

هارولد بلوم (Harold Bloom) به بینامتنیت از دیدگاه روان‌شناختی می‌نگرد و آن را زاده‌ی اضطراب اثرپذیری (Anxiety of Influence) می‌داند. اضطراب اثرپذیری «با برجسته‌ساختن رقابت در مقابل همکاری ادبی، رویکرد جدید و ستیزه‌جویانه‌تری را

نسبت به بینامتنیت عرضه می‌کند. از نظر بلوم، تأثیر ادبی نشان‌دهنده‌ی تعامل مهربانانه‌ی اکنون و گذشته نیست؛ بلکه نشانگر نبرد اودیپی شاعران متأخر برای چیره‌گشتن بر متقدمان یا ایجاد تغییر در آن‌هاست» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۸). بلوم با استفاده از نظریه‌ی فروید (Freud) درباره‌ی عقده‌ی اودیپ، از «پدرشعری» سخن می‌گوید که شاعران بعدی (به تعبیر بلوم: پسر) متأثر از اویند. براساس این نظریه، شعر شاعران متأخر از دو انگیزه نشئت می‌گیرد: ۱. تقلید از شعر آن پدر (شاعر متقدم)؛ ۲. میل به اصیل‌بودن و ایستادگی در برابر این دیدگاه که همه‌ی شاعران مشتاق به چنان اصلاتی، به‌جای نوآفرینی به تقلید می‌پردازند. به نظر بلوم، شاعران با به‌کارگیری انگاره‌های محوری اشعار گذشته و سپس دگرگونی و بازجهت‌دهی و بازتأویل آن‌ها به شیوه‌های تازه، این تصور را ایجاد می‌کنند که شعر آنان زیر تأثیر شعر پیشینیان نیست (نک: آلن، ۱۳۸۵: ۱۹۲-۱۹۴). در این مقاله، از میان نظریه‌های موجود در حوزه‌ی بینامتنیت، از مدل مطالعاتی بلوم و ژنی برای بررسی روابط بینامتنی دو شعر «خوان هشتم» و «آرش کمان‌گیر» استفاده شده است. بدین منظور، تعریف ژنی از بینامتنیت قوی، معیاری برای طبقه‌بندی عناصر بینامتنی در این دو منظومه قرار گرفته، رابطه‌ی بینامتنی آن‌ها ذیل دو مبحث کلی محتوا و صورت بررسی شده است. از نظر محتوا مؤلفه‌هایی مانند درون‌مایه‌ی سیاسی‌اجتماعی و بازآفرینی اسطوره‌های کهن، و از نظر صورت نیز مؤلفه‌هایی چون: شیوه‌ی بهره‌گیری از زبان و موسیقی کلام، فضاسازی آغازین، پایان‌بندی، راوی و زاویه‌ی دید بررسی شد تا معلوم شود که بنیان زیرمتن «خوان هشتم» بر منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر» (زیرمتن) استوار است.

۳. بررسی پیوندهای بینامتنی منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر» و «خوان هشتم»

با توجه به پیشگامی منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر» در میان منظومه‌های حماسی نو و اثرگذاری آشکار آن بر آثار مشابه، رابطه‌ی کسرایی را در این منظومه با شاعران نوپرداز حماسی پس از او، به تعبیر بلوم باید رابطه‌ی پدر و پسر دانست. بارزترین نوع این رابطه را که ریشه در اضطراب اثرپذیری دارد، در «خوان هشتم» اخوان می‌توان یافت. «خوان هشتم» یکی از معدود اشعار موفق دفتر در حیطه‌ی کوچک پاییز در زندان (۱۳۷۲) است. تقدم زمانی «آرش کمان‌گیر» بر «خوان هشتم» و پیوندهای آشکار این دو اثر در محتوا و صورت، از تأثیرات گسترده‌ی این منظومه بر «خوان هشتم» و رابطه‌ی بینامتنی آن‌ها خبر می‌دهد. در میان نقدهایی که درباره‌ی «آرش کمان‌گیر» نوشته شده،

یکی از جالب‌ترین نقدها از اخوان است که سطرهای آغازین آن بر توجه ویژه‌ی اخوان به این منظومه دلالت دارد: «من یک نسخه از آرش کمان‌گیر کسرایی دارم که اگر آن را ببینید، حاشیه‌های صفحات را از انتقاد سیاه کردم» (اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۲۹۳).

بررسی دیدگاه‌های اخوان درباره‌ی «آرش کمان‌گیر» براساس نگاه روان‌شناسانه‌ی بلوم و ایده‌ی اضطراب‌اثرپذیری او، نشان‌دهنده‌ی آن است که پیشاهنگی و توفیق کسرایی در منظومه‌های حماسی نو و به‌ویژه بهره‌گیری او از اسطوره‌ای ناب و سرشار از احساسات میهن‌دوستانه، نوعی حس رقابت را در عین تقلید و اثرپذیری در اخوان ایجاد کرده است؛ چنان‌که اخوان حتی از اینکه مضمون بکری مانند اسطوره‌ی آرش، نه به دست او که به دست شاعری دیگر افتاده، حسرت می‌خورد: «این مضمون اگر به دست کسی می‌افتاد که در زبان حماسی بیشتر ورزیده بود، شاید یک شاهکار درمی‌آمد؛ اما این شعر شاهکار لنگانی است که به‌دلیل مضمون زیبا، برداشت خوب و تأثیر ابتدا و انتهای یک شعر و نیز عدم درک مردم از ایراد آن، موفق‌بوده و در میان مردم پذیرفته‌شده است» (همان: ۲۹۴). بی‌گمان در عبارت‌های فوق مقصود اخوان از «کسی»، خود اوست.

اخوان با وجود اقرار به جاذبه‌ی «آرش کمان‌گیر» و تمجید از ابتدا و انتهای این منظومه، در عین اثرپذیری از آن، در رقابت با کسرایی می‌کوشد تا با به‌کارگیری همه‌ی ظرفیت‌های خویش در «اخوان هشتم»، خود را از سیطره‌ی منظومه‌ی کسرایی برهاند و اثر خود را اثری خلاقانه و اصیل نشان دهد. تلاش اخوان برای زدودن اضطراب‌زایی کسرایی، به حدی است که حتی گاه «آرش کمان‌گیر» را در جایگاهی فروتر از منظومه‌های حماسی پس از آن می‌نشاند؛ برای نمونه، با آنکه حمید مصدق خود را در منظومه‌ی «درفش کاویان»، مدیون کسرایی می‌داند، اخوان در مقدمه‌ی این منظومه خطاب به مصدق می‌گوید: «در مقدمه دیدم که خود را مدیون سیاوش کسرایی دانسته‌ای؛ تو هیچ دینی به او نداری و منظومه‌ات از آرش کمان‌گیر کسرایی به نظر من توفیق‌آمیزتر است» (مصدق، ۱۳۷۷: ۸). با توجه به اینکه «آرش کمان‌گیر» و «اخوان هشتم» در هر دو سطح محتوا و صورت با یکدیگر در ارتباطند، رابطه‌ی بینامتنی آن‌ها دارای ابعادی بسیار گسترده و به تعبیر ژنی از نوع بینامتنیت قوی است.

۳. ۱. پیوند بینامتنی در محتوا

۳. ۱. ۱. بازآفرینی اسطوره‌های کهن بدون دگرذیسی

پس از دوره‌ی مشروطیت و راهیابی مفاهیمی سیاسی مانند وطن و ملیت، به جامعه‌ی

پیوندهای بینامتنی منظومه‌ی «آرش کمانگیر» کسرایی و «خوان هشتم» اخوان ثالث ————— ۱۶۳

ایران، توجه شاعران به اسطوره‌های کهن ایرانی به گونه‌ای چشمگیر افزایش یافت. افزون‌براین، کوشش‌های پورداوود و محققان پس از او، برای بازخوانی و تحقیق در اساطیر ایرانی نیز، در توجه شاعران معاصر به این اساطیر مؤثر بود (نک: شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۱۱). در این میان، کسرایی و اخوان از برجسته‌ترین شاعرانی هستند که از اسطوره‌های ملی میهنی برای غنابخشی به سروده‌های خویش بهره گرفته و حتی گاه کل یک منظومه‌ی شعری را به بازآفرینی اسطوره‌ای کهن اختصاص داده‌اند.

یکی از مهم‌ترین دلایل توفیق منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر»، بهره‌گیری کسرایی از اسطوره‌ی آرش است؛ اسطوره‌ای که از سویی دارای زمینه‌های ملی و قهرمانی بسیار غنی است و از سوی دیگر، با وجود دیرینگی و اهمیتش، استفاده از آن در طول تاریخ ادبیات فارسی به تلمیحاتی محدود منحصر بوده است؛ بنابراین، کسرایی نخستین شاعری است که کسوت شعر را بر قامت این اسطوره‌ی دیرسال پوشاند و آن را احیا کرد و همین امر برای شهرت او و منظومه‌اش کافی بود.

از نظر برخی منتقدان، بیشتر زیبایی شعر کسرایی، به دلیل خود اسطوره است و نه هنر شعر (نک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۶۳). اخوان نیز بکر بودن مضمون را یکی از نقاط قوت این منظومه می‌دانند: «شعر کسرایی... جز در اول و آخرش دارای دشواری و مشکل است؛ اما مضمون آن بکر بوده است که در شاهنامه -منتها به صورت بسیار کوتاه- و در اساطیر ما وجود دارد؛ اما کسرایی قصه را زیبا درست کرده است؛ به گونه‌ای که گیرایی و جاذبه دارد... هر چند من در اشعار کسرایی نمونه‌های بهتری دیده‌ام؛ اما هیچ یک این تازگی مضمون را بدین شکل ندارند» (اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۲۹۴).

اظهارنظرهای اخوان درباره‌ی شعر کسرایی بیانگر علاقه‌ی بسیار او به اسطوره‌ی آرش است؛ به گونه‌ای که شاید اگر هم عصری او با کسرایی و خطر تکرار مضمون نبود، اخوان خود بار دیگر به بازآفرینی این اسطوره می‌پرداخت. نظر اخوان درباره‌ی شعر «حماسه‌ی آرش» مهرداد اوستا نیز، به نوعی بازتاب همین دغدغه‌ی او درباره‌ی خویش است: «اوستا برای بار دوم مضمونی را انتخاب کرد که حرف روز آن زمان بود و کتاب او بعد از شعر کسرایی منتشر شد؛ یعنی زمانی که مردم سر گل را چیده بودند و تجدید مطلع کردن کار بسیار خطرناکی بود» (همان).

اخوان در شعر «خوان هشتم» که باید آن را از پرصلابت‌ترین منظومه‌های حماسی نو به شمار آورد، داستان مرگ رستم را دست‌مایه‌ی کار خویش قرار می‌دهد؛ داستانی

که به تفصیل در شاهنامه آمده و از این رو، از باکرگی اسطوره‌ی آرش برخوردار نبوده و همین امر، کار اخوان را در سرایش این منظومه دشوارتر می‌کرده است.

بنا بر آنچه گفته شد، کسرایی و اخوان هر دو روایتگر پایان کار قهرمانانی هستند که یکی نامدارترین قهرمان اسطوره‌ای غیرشاهنامه‌ای و دیگری بزرگ‌ترین قهرمان حماسی شاهنامه است. یکی دیگر از اشتراکات «آرش کمان‌گیر» و «خوان هشتم»، عدم تغییر و دگردیسی اسطوره‌ی آرش و رستم در آن‌هاست. در دوره‌ی معاصر، گاه شاعران برای انطباق یک اسطوره‌ی کهن با وضعیت سیاسی اجتماعی معاصر به تغییر شکل و کارکرد آن می‌پردازند؛ اما اخوان و کسرایی هر دو، روایت‌هایی را برگزیده‌اند که از ظرفیت انطباق‌پذیری با وضعیت سیاسی و اجتماعی عصرشان برخوردار باشد. این انطباق و نیز شهرت فراگیر هر دو داستان، سبب تغییرنیافتن آن‌ها در منظومه‌های مذکور شده است؛ به گونه‌ای که اگر از فضاسازی‌ها و تصویرپردازی‌هایی که افزوده‌ی هر دو شاعر به اصل اسطوره است و تصرفی شاعرانه به شمار می‌آید، بگذریم دگردیسی و تغییری اساسی در اصل اسطوره صورت نگرفته است. مهم‌ترین تصرف کسرایی در اسطوره‌ی آرش، ناپدیدشدن پیکر این قهرمان پس از رهاکردن تیر است که این دخل و تصرف، برای حماسی‌ترکردن ماجرا و اثرگذاری بیشتر آن صورت گرفته و هدف نهایی کسرایی از آن، دعوت به پاک‌بازی و فنای مطلق در راه مبارزه و آرمان‌های توده‌ی مردم بوده است.

۳. ۱. ۲. رویکردهای سیاسی اجتماعی

با توجه به وقوع تحولات مهم سیاسی در دهه‌های سی و چهل و به‌ویژه کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲، جهت‌گیری‌های سیاسی اجتماعی، رویکرد غالب در شعر این دو دهه را تشکیل می‌دهد. کودتای ۲۸ مرداد و شکست نهضت ملی، از نظر سیاسی و اجتماعی برای جامعه‌ی ایران پیامدهای منفی در پی داشت؛ اما از نظر ادبی زمینه را برای خلق شاهکارهای معاصر فراهم آورد.

در این میان، کسرایی و اخوان از نامدارترین شاعران سیاسی این دو دهه به شمار می‌روند؛ به گونه‌ای که کسرایی را «مطرح‌ترین شاعر انقلابی دهه‌ی سی» و «صریح‌ترین شاعر پرشور حزب توده‌ی ایران در گرماگرم نهضت ملی» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۴۱۴) دانسته و اشعار اخوان را نیز «آینه‌ی تمام‌نمای نقاط عطف تاریخ سی‌چهل‌ساله‌ی اخیر وطن» (حقوقی، ۱۳۷۶: ۵۵) به شمار آورده‌اند. کسرایی نخستین شاعری است که از منظومه‌های حماسی نو برای اهداف کاملاً سیاسی اجتماعی بهره می‌جوید. این روش

کسرایی، بر شاعران شاخص این دو دهه مانند حمید مصدق در منظومه‌ی «درفش کاویان» و اخوان در منظومه‌ی «خوان هشتم» بسیار اثر می‌گذارد؛ بنابراین، رابطه‌ی بینامتنی «آرش کمان‌گیر» و «خوان هشتم» از نظر رویکرد سیاسی اجتماعی و حتی فضای فکری غالب بر این دو منظومه (تقابل بین امید و ناامیدی)، بر «تطابق» استوار است.

زیر تأثیر گزاره‌ای که در گفتمان ادبی معاصر به قطعیت معنا رسیده، عموماً همان‌گونه که کسرایی را نمونه‌ای از اندک‌شاعران امیدوار پس از کودتا می‌دانند، اخوان را نیز پرچمدار خیل شاعران مأیوس و نماینده‌ی تام شعر شکست به شمار می‌آورند (نک: شفیع کدکنی، ۱۳۸۷: ۶۳)؛ اما حقیقت آن است که اخوان با وجود توصیف گسترده‌ی فضای یأس‌آلود جامعه، همواره نشانه‌هایی از امید را در اشعار خود بر جای می‌گذارد؛ بنابراین ناامیدی او یأس مطلق نیست. این امر در منظومه‌ی «خوان هشتم» نیز به‌خوبی نمایان است؛ به‌گونه‌ای که باید گفت فضای فکری غالب بر این شعر اخوان همانند منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر»، تقابل بین امید و ناامیدی است.

هر دو منظومه‌ی «خوان هشتم» و «آرش کمان‌گیر» از آغاز در پی آن‌اند تا یأس و تلخی روزگار خویش را به تصویر کشند؛ تعبیر و مضامین موجود در هر دو شعر نیز بیانگر آن است که تقابل یأس و امید بن‌مایه‌ی اصلی آن‌ها را تشکیل می‌دهد. این یأس و تلخی در شعر کسرایی ناشی از نفوذ بیگانگان (توران/ آمریکا) و تسلط آن‌ها بر کشور است: «روزگار تلخ و تاری بود/ بخت ما چون روی بدخواهان ما تیره/ دشمنان بر جان ما چیره/ شهر سیلی خورده هذیان داشت؛/ بر زبان بس داستان‌های پریشان داشت/ زندگی سرد و سیه چون سنگ/ روز بدنامی،/ روزگار ننگ» (کسرایی، ۱۳۸۳: ۱۵).

نتیجه‌ی این چیرگی، سردی و سیاهی زندگی، سلطه‌ی ترس و مرگ، اسارت آزادگان و درکاربودن نامردمان است. در شعر «خوان هشتم» نیز این فضای تلخ، برآیند تزویر و پستی و بی‌شرمی دشمنانی است که در قالب شغاد تجسم می‌یابند. اخوان با کاربرد تعبیراتی چون: «ویرانه‌ی نفرین‌شده» برای تاریخ، این فضای تلخ را به کل تاریخ تعمیم می‌دهد: «جغد این ویرانه‌ی نفرین‌شده‌ی تاریخ/ بوم بام این خراب‌آباد،/ قمری کوکوسرای قصرهای رفته بر بادم» (اخوان ثالث، ۱۳۷۲: ۷۶).

در تقابل با همین تلخی‌ها و ناامیدی‌هاست که نشانه‌های امیدواری در هر دو شعر روی می‌نمایاند؛ البته کسرایی آن‌چنان‌که شیوه‌ی اوست، این امیدواری را آشکارتر و بی‌پرده به تصویر می‌کشد. به‌گفته‌ی کسرایی، منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر» «با زبان

روزگار خویش، در جست‌وجوی پاسخی به ناامیدی» (کسرائی، ۱۳۸۷: ۷۵۱) است؛ بنابراین، او در این منظومه که آن را حدود پنج سال و هفت ماه پس از کودتای ۲۸ مرداد، یعنی در اسفند ۱۳۳۷ سروده، می‌کوشد تا با بهره‌گیری از اسطوره‌ی رهایی‌بخش آرش، احساس امید و شور مبارزه را در دوران اوج تسلیم و شکست، در روشنفکران و توده‌ی مردم برانگیزاند. مهم‌ترین هنر کسرای انتخاب اسطوره‌ای است که در تطابق کامل با هدف او قرار دارد؛ زیرا اسطوره‌ی آرش در ذات خود سرشار از امیدواری، شور رهایی و میهن‌دوستی ملت ایران است.

کسرای در این منظومه، افزون‌بر مددگیری از اسطوره‌ی امیدآفرین آرش، با کاربست شگردهای دیگر کوشیده است تا بر تأثیر کلام امیدوارانه‌ی خویش بیفزاید. او هوشمندانه، عمونوروز را که قاصد بهار و نمادی از رستاخیز و نوزایی طبیعت است، راوی این اسطوره قرار داده که خود براعت استهلالی بر پایان زمستان و امید رهایی است. همچنین شاعر در پنج بخش از این منظومه، به‌ویژه در تک‌گویی آرش، با آوردن واژه‌ی «امید»، کانونی بودن آن را به خواننده القا می‌کند؛ به‌خصوص که در بندهای پایانی با بیانی نمادین، آرش را در همه‌ی زمان‌ها جاری و او را تا همیشه، امیدبخش و راه‌نماینده‌ی شب‌گرفتگان می‌داند: «رهگذرهایی که شب در راه می‌مانند/ نام آرش را پیایی در دل کهسار می‌خوانند/ و نیاز خویش می‌خواهند/ با دهان سنگ‌های کوه آرش می‌دهد پاسخ/ می‌گندشان از فراز و از نشیب جاده‌ها آگاه/ می‌دهد امید،/ می‌نماید راه» (کسرای، ۱۳۸۳: ۲۸).

مطالعه‌ی دقیق شعر «خوان هشتم» اخوان حاکی از آن است که امیدواری، در این شعر نیز نمودهایی آشکار دارد. «خوان هشتم» در دوران پرالتهاپ سیاسی ایران و حدود چهار سال و هفت ماه پس از سرکوبی قیام ۱۵ خرداد ۱۳۴۲، یعنی در دی‌ماه ۱۳۴۶، خلق می‌شود. این منظومه، به قول خود اخوان، برای شهادت غلام‌رضا تختی سروده شده است (نک: اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۲۳۲)، اما در واقع، این امر انگیزه‌ای برای سرایش منظومه‌ای کاملاً سیاسی اجتماعی بوده است؛ به‌ویژه که شکست قیام ۱۵ خرداد، افزون‌بر تأثیرات خود، تجربیات تلخ شکست نهضت ملی در ۲۸ مرداد سال ۳۲ را نیز در روح شاعر و روح جمعی ملت ایران زنده کرد. با وجود این، واقعیت آن است که در این شعر نه تنها ناامیدی مطلق وجود ندارد، بلکه شاعر غیرمستقیم، روح امید را به خود و جامعه تزریق می‌کند. نشانه‌های این امید از همان آغاز در شعر آشکار می‌شود؛ زیرا

پیوندهای بینامتنی منظومه‌ی «آرش کمانگیر» کسرایی و «خوان هشتم» اخوان ثالث ————— ۱۶۷

راوی در اوج یأس ناشی از سرمای زمستان، قهوه‌خانه‌ای گرم و روشن برای پناه جستن می‌یابد: «و چه سرمایی، چه سرمایی! / بادبرف و سوز وحشتناک / لیک، خوشبختانه آخر، سرپناهی یافتم جایی / گرچه بیرون تیره بود و سرد، همچون ترس / قهوه‌خانه گرم و روشن بود، همچون شرم» (اخوان ثالث، ۱۳۷۲: ۷۱).

دو مصراع پایانی بند بالا، تقابل میان یأس و امید را به روشنی ترسیم می‌کند. افزون‌براین، توصیف دقیق اخوان از فضای قهوه‌خانه و مردم حاضر در آن، این امیدواری را روشن‌تر نشان می‌دهد. حضور پرشور مردم به گردنقال و گوش‌دادن دقیق به سخنان او نیز نشانه‌ی زنده‌بودن شور ملی‌گرایی و وطن‌خواهی در جامعه، با وجود همه‌ی تلاطم‌های سیاسی و اجتماعی است. یکی دیگر از بارزترین نشانه‌های امید در «خوان هشتم» آن است که قهرمان اگرچه خود کشته می‌شود، پیش از مرگ، شغاد را که نمادی از توطئه‌گران و دشمنان داخلی ملت است، از پای درمی‌آورد.

از دیگر مضمون‌های مشترک این دو شعر، هم‌پشتی دشمنان، کوشش برای آسیب‌زدن به ملت به دست خود آن‌ها و رفتار تحقیرآمیز با آنان است. در منظومه‌ی «آرش کمانگیر»، دشمنان با رایزنی با یکدیگر در پی یافتن راهی هستند که ایرانیان را به وسیله‌ی خود آن‌ها شکست دهند؛ از این رو پیشنهاد پرتاب تیر را برای تعیین مرز مطرح می‌کنند؛ زیرا یقین دارند که نتیجه‌ی این پیشنهاد، تحقیر و سرافکندگی ایرانیان خواهد بود: «انجمن‌ها کرد دشمن، / رایزنها گرد هم آورد دشمن؛ / تا به تدبیری که در ناپاک‌دل دارند، / هم به دست ما شکست ما براندیشند / [...] آخرین فرمان، آخرین تحقیر... / مرز را پرواز تیری می‌دهد سامان!» (کسرایی، ۱۳۸۳: ۱۷).

اما قهرمان برخلاف پنداشت دشمنانی که با ریشخند او را بدرقه می‌کنند، رسالت تاریخی خود را به فرجام می‌رساند و تحقیر آن‌ها را به خودشان برمی‌گرداند؛ زیرا با دوختن تیر بر درختی در مرز ایران‌شهر، درواقع غرور دشمنان را هدف قرار می‌دهد و حقارت آن‌ها و عزت و جاودانگی خود و ملتش را در پهنه‌ی تاریخ ثبت می‌کند.

با توجه به روایت اصلی داستان رستم در شاهنامه‌ی فردوسی، در منظومه‌ی «خوان هشتم» نیز همکاری دشمنان خارجی (پادشاه کابل) و داخلی (شغاد) برای آسیب‌زدن به ملت مشهود است؛ به عبارتی این داستان و مرگ قهرمان با توطئه‌ی برادر، دقیقاً تصویرگر کوشش دشمنان برای نابودی ملت و قهرمانان آن‌ها به دست نیروهای خودی است. نکته‌ی شایسته‌ی توجه آن است که در این شعر نیز همانند شعر «آرش کمانگیر»،

دشمن رفتاری تحقیرآمیز دارد: «او شغاد، آن نابردار بود/ که درون چه نگه می‌کرد و می‌خندید/ و صدای شوم و نامردانه‌اش در چاه‌سار گوش می‌پیچید» (اخوان ثالث، ۱۳۷۲: ۸۰ و ۸۱). البته در منظومه‌ی اخوان نیز قهرمان این تحقیرها را بی‌پاسخ نمی‌گذارد؛ زیرا نه تنها جسم دشمن را با تیر بر درخت می‌دوزد، بلکه اگرچه بنا بر تصویرسازی پایان منظومه، می‌توانست خود را از چاه غدر دشمن رهایی دهد، تن به این کار نمی‌دهد و مرگ را برمی‌گزیند تا بدین ترتیب، ضربه‌ای کاری‌تر بر دشمن وارد کند و تزویر و ناجوانمردی او و مظلومیت خود و ملتش را در عرصه‌ی زمان جاودانه سازد. پایان‌بندی شعر با عبارت «می‌توانست او، اگر می‌خواست» که دو بار نیز قبلاً تکرار شده بود، مؤید این مطلب است.

ویژگی دیگر مبارزان سیاسی و اجتماعی که در هر دو شعر به روشنی نمایانده شده، فداکاری و ترجیح دیگران بر خود است. در منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر»، قهرمان برای حفظ میهن و رهایی هم‌وطنانی که او را پیک امید خویش می‌دانند، بی‌هیچ چشمداشتی جان خود را فدا می‌کند؛ در منظومه‌ی «خوان هشتم» نیز قهرمان حتی هنگامی که خود زخم خورده است، هیچ توجهی به خویش ندارد و همه‌ی توجه‌اش معطوف به رخس است؛ به‌ویژه که رخس، به‌عنوان همراه همیشگی رستم در حماسه‌ها، در این شعر اخوان نمادی از همراهان قهرمان در راه مبارزه با ستم و استبداد به شمار می‌رود.

افزون‌براین، یکی از مهم‌ترین همانندی‌های «خوان هشتم» و «آرش کمان‌گیر» آن است که اگرچه هر دو در برهه‌ی سیاسی مشخصی خلق شده‌اند، اشاره‌ای مستقیم به هیچ یک از رویدادهای سیاسی معاصر ندارند؛ بنابراین، مرز زمان را در هم می‌شکنند و دایره‌ی شمول آن‌ها همه‌ی زمان‌ها و همه‌ی رویدادهای سیاسی اجتماعی مشابه را دربر می‌گیرد. این گستردگی قلمرو دلالت، یکی از عوامل مقبولیت و پایداری این دو منظومه است؛ به‌ویژه که هر دو آن‌ها با ژرف‌ترین روحیه‌ی جمعی قوم ایرانی، یعنی روحیه‌ی حماسی، پیوند خورده‌اند.

۳.۲. پیوند بینامتنی در صورت

در بررسی صورت و ساختار آثار ادبی، عمدتاً مؤلفه‌هایی گوناگون چون: روایت، زبان، تصویرپردازی و بن‌مایه در کانون توجه قرار می‌گیرند. در این بخش، از میان این مؤلفه‌ها، صرفاً آن دسته از مؤلفه‌های روایی، زبانی و موسیقایی که آشکارا و بسیار بیشتر

پیوندهای بینامتنی منظومه‌ی «آرش کمانگیر» کسرایی و «خوان هشتم» اخوان ثالث ————— ۱۶۹
از مؤلفه‌های دیگر، نشان‌دهنده‌ی پیوندهای بینامتنی دو منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر» و «خوان هشتم» هستند، بررسی و تحلیل می‌شوند.

۳. ۲. ۱. مؤلفه‌های روایی

«روایت، سازمان‌یافتگی زبان در قالب ساختاری است که به واسطه‌ی آن شرحی هم‌پیوسته و به‌سامان از رخدادها بیان می‌شود» (ادگار و سجویک، ۱۳۸۷: ۱۵۳). هر دو منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر» و «خوان هشتم»، متنی روایی‌اند؛ زیرا به‌قول اسکولز (Scholes) و گلاک (Glock): «کلیه‌ی متون ادبی [را] که دارای دو خصوصیت وجود قصه و حضور قصه‌گوست، می‌توان یک متن روایی دانست» (محمدی آملی، ۱۳۷۷: ۲۹۹). با آنکه اخوان یکی از برجسته‌ترین شاعران معاصر در زمینه‌ی روایتگری است، شیوه‌ی کسرایی در منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر» در نوع استفاده از برخی مؤلفه‌های روایی، یعنی فضا‌سازی آغازین، راوی و زاویه‌ی دید و پایان‌بندی، چنان در نظر اخوان زیبا و موفق جلوه کرده که او نیز از همین شیوه در «خوان هشتم» بهره جسته است؛ به همین سبب، در این دو منظومه، از بین مؤلفه‌های مرتبط با شیوه‌ی روایت، این چند مؤلفه بررسی می‌شود.

۳. ۲. ۱. ۱. فضا‌سازی آغازین. در شعر و داستان، فضا حاصل عناصری متعدد، مانند صحنه‌آرایی و توصیف و ضرب‌آهنگ است (نک: میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۳۱). فضا‌سازی آغازین در اثر امروزی، به حسن مطلع و براعت استهلال بسیار شبیه است؛ زیرا از سویی، موجب خوش‌آغازی و در نتیجه ترغیب خواننده و افزایش توجه او به کل اثر می‌شود و از سوی دیگر، با مقصود اصلی و فضای کلی اثر تناسب دارد.

در آغاز منظومه‌های «آرش کمان‌گیر» و «خوان هشتم» با فضا‌سازی و توصیفاتی روبه‌رو هستیم که به یکدیگر شباهت فراوان دارند. منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر» با توصیف بارش برف و سردرگمی شاعر- راوی و همراهانش در کولاک و کوشش برای یافتن سرپناه آغاز می‌شود. سوسوی چراغ و ردپاهای روی جاده، شاعر- راوی را به کلبه‌ای گرم و روشن هدایت می‌کند که عمونوروز در آنجا سرگرم نقل داستان آرش برای بچه‌های خود است. در این فضا‌سازی، نشانه‌هایی مانند «سوسوی چراغ» و «کلبه‌ای روشن»، بر وقوع ماجرا در شباهنگام دلالت دارد؛ البته با دقت در شعر درمی‌یابیم که ضمیرهای «مان» و «ما» در دو مصراع «یا که سوسوی چراغی گر پیامی مان نمی‌آورد» و «ما چه می‌کردیم در کولاک دل‌آشفته‌ی دم‌سرد؟» (کسرایی، ۱۳۸۳: ۱۱)،

بیانگر آن است که شاعر همراهانی نیز داشته؛ اما در ادامه فقط خودِ شاعر است که به کلبه پناه می‌برد و دیگر سخنی از سرنوشت همراهان او به میان نمی‌آید: «آنک، آنک، کلبه‌ای روشن / روی تپه، روبه‌روی من... / در گشودندم. / مهربانی‌ها نمودندم» (همان).

این امر ساختار شعر را از آغاز متزلزل می‌کند؛ زیرا شاعر-راوی «قاعدتاً نباید جمع گمشده‌ی «ما» را در بافتار روایی خود فراموش کند؛ اما درست با دیدن کلبه‌ی روشن روی تپه، «ما» در تمامی متن گم می‌شود» (شاکری یکتا، ۱۳۸۶: ۷۲). پیرنگ شعر نیز به‌گونه‌ای نیست که بتواند جداسدن شاعر-راوی از همراهان خود و پناه‌بردن او را به کلبه توجیه کند. با وجود این، فضا‌سازی آغازین کسرابی در این منظومه، تأثیری ژرف بر اخوان گذاشته؛ زیرا از نظر او، یکی از دلایل موفقیت منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر»، تأثیر ابتدا و انتهای آن بر مخاطب بوده است (نک: اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۲۹۴)؛ بنابراین، اخوان نیز در آغاز «خوان هشتم» از همین فضا‌سازی بهره می‌جوید؛ با این تفاوت که قهوه‌خانه و نقال را به‌جای کلبه‌ی روشن و عمونوروز می‌نشانند. در «خوان هشتم»، شاعر-راوی در شب سرد زمستانی، از سرما و کولاک به قهوه‌خانه‌ای گرم و روشن پناه می‌برد که در آنجا نقال مشغول نقل داستان مرگ رستم برای مردمی است که به‌گردش حلقه زده‌اند. صورخیال، تصویرپردازی‌ها، صحنه‌آرایی‌ها و توصیف زمان و مکان در این فضا‌سازی، چنان‌که شگرد اخوان است، گسترده‌تر، دقیق‌تر و زنده‌تر از فضا‌سازی کسرابی است؛ به‌گونه‌ای که خواننده نه تنها حضور شاعر-راوی را در قهوه‌خانه می‌پذیرد، بلکه گویی خود را نیز در آنجا و در میان جمع می‌بیند.

فضا‌سازی آغازین منظومه‌های «آرش کمان‌گیر» و «خوان هشتم» با زمان سرایش آن‌ها در فصل زمستان مطابقت دارد، اما هدف هر دو شاعر توصیف نمادین فضای سرد و ناخوشایند سیاسی اجتماعی حاکم بر جامعه بوده است؛ به‌ویژه که افزون بر بهره‌گیری آنان از نماد شب، تصاویری چون: خاموشی کوه‌ها، دلتنگی دره‌ها و دم‌سردی کولاک در «آرش کمان‌گیر» و بیداد سرما، وحشت‌زایی بادبرف و نیز استفاده‌ی مشبه‌به‌گونه از واژه‌ی ترس برای توصیف فضای بیرون از قهوه‌خانه در «خوان هشتم»، بر تیرگی و استبداد این فضای خفقان‌آور افزوده و براءت استهلالی زیبا را رقم زده است.

۳. ۲. ۱. ۲. **راوی و زاویه‌ی دید.** بارزترین شباهت دو منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر» و «خوان هشتم» از نظر شیوه‌ی روایت، برخورداری آن‌ها از دو راوی است؛ راوی نخست یا راوی کل، خودِ شاعر است که منظومه را با توصیف سرمای زمستان آغاز می‌کند و

پیوندهای بینامتنی منظومه‌ی «آرش کمانگیر» کسرایی و «خوان هشتم» اخوان ثالث ————— ۱۷۱

پس از پناه‌بردن به مکانی گرم، جای خود را به شخصیتی دیگر (راوی دوم) می‌دهد و روایت اصلی داستان را به او وامی‌گذارد. این راوی در «آرش کمان‌گیر»، عمونوروز و در «خوان هشتم» نقال است که هر دو شخصیت‌هایی ویژه و در پیوند با اعصار کهن، در فرهنگ ملی ایرانیان هستند.

در هر دو منظومه، راوی کل پس از سپردن روایت داستان به راوی دوم، موقتاً خود را حذف می‌کند؛ اما در برخی از نقاط اوج منظومه، چنان‌که گویا بخواهد هم فرصت تنفسی به راوی دوم بدهد و هم تغییری در حال و هوای مخاطب ایجاد کند، روایت راوی دوم را قطع می‌کند و به توصیف حالات و رفتار او هنگام روایت داستان می‌پردازد. کسرایی در چهار موضع و اخوان نیز در سه موضع از شعر، از این شگرد بهره می‌جویند که در این میان، توصیفات اخوان از حالات و احساسات نقال، بسیار پرشورتر و دقیق‌تر از توصیفات کسرایی از حالات و احساسات عمونوروز است: «پیرمرد، آرام و با لبخند، / کنده‌ای در کوره‌ی افسرده‌جان افکند / چشم‌هایش در سیاهی‌های کومه جست‌وجو می‌کرد / زیر لب آهسته با خود گفت و گو می‌کرد» (کسرایی، ۱۳۸۳: ۱۴).

«همچنان می‌رفت و می‌آمد. / همچنان می‌گفت و می‌گفت و قدم می‌زد. / گاه می‌استاد / و به سوی چشم می‌غُراند / چوب‌دستش را تکان می‌داد» (اخوان ثالث، ۱۳۷۲: ۷۴). «آرش کمان‌گیر» همان‌گونه که با روایت راوی کل آغاز می‌شود، با آن نیز پایان می‌یابد و بدین ترتیب، شاعر در پایان شعر هم حضور خود را اعلام می‌کند؛ اما در پایان «خوان هشتم»، راوی کل دگر باره ظاهر نمی‌شود و منظومه با اتمام روایت نقال، به پایان می‌رسد؛ البته باید توجه داشت که در هر دو منظومه، عمونوروز یا نقال در واقع خود شاعر است؛ با این تفاوت که اخوان با صراحتی بیشتر به این همانی خود با نقال اشاره می‌کند؛ زیرا از زبان نقال، نام او را «ماث» و او را اهل توس می‌داند و ماث نیز سرازده‌های نام مهدی اخوان ثالث است: «خوان هشتم را / من روایت می‌کنم اکنون / من که نامم ماث / آری خوان هشتم را / ماث / راوی توسی روایت می‌کند اینک» (همان).

یکی دیگر از همسانی‌های این دو منظومه، آن است که راوی دوم پیش از روایت اصلی اسطوره، به بیان روایتی فرعی می‌پردازد. این روایت فرعی در «آرش کمان‌گیر»، مشتمل بر خطابه‌ای درباره‌ی زیبایی‌های زندگی و تعهد اجتماعی انسان از زبان عمونوروز است که با هدف این منظومه و امید حاکم بر اسطوره‌ی آرش، ارتباطی

تنگاتنگ دارد: «آری، آری، زندگی زیباست. / زندگی آتش‌گهی دیرنده پا بر جاست. / گر بیفروزش، رقص شعله‌اش در هر کران پیداست. / ورنه، خاموش است و خاموشی گناه ماست» (کسرای، ۱۳۸۳: ۱۳ و ۱۴).

روایت فرعی «خوان هشتم» نیز که از زبان نقال بیان می‌شود، دفاعیه‌ی اخوان از شعر و شیوه‌ی روایتگری خود، انتقاد از شاعران بی‌درد و دفاع از شعر متعهد است و با رویکرد سیاسی اجتماعی این منظومه پیوند دارد: «راوی‌ام من، راوی‌ام آری، / بازگویم، همچنان که گفته‌ام باری. / راوی افسانه‌های رفته از یادم» (اخوان ثالث، ۱۳۷۲: ۷۶).

یکی از مؤلفه‌های مهم در روایت، زاویه‌ی دید راوی است. زاویه‌ی دید راوی‌های این دو منظومه نیز بسیار به یکدیگر شبیه است؛ هر دو اثر زاویه‌ی دید متغیر و جابه‌جاشونده دارند؛ زیرا با زاویه‌ی دید درونی (اول‌شخص) آغاز و پس از سپردن روایت به راوی دوم، از زاویه‌ی دید بیرونی (سوم‌شخص / دانای کل) بازگو می‌شوند؛ البته نقل برخی گفت‌وگوهای مستقیم از زبان راوی دوم و نیز قهرمان داستان (آرش / رستم) در میان روایت، گاه زاویه‌ی دید را از دانای کل به اول‌شخص نزدیک می‌کند.

با آنکه گفت‌وگو یکی از اجزای اصلی روایت است، در این دو منظومه، از گفت‌وگوی واقعی و دوسویه اثری نیست. زیباترین گفت‌وگوها در «آرش کمان‌گیر»، سخن‌گفتن یک‌سویه‌ی آرش با دشمنان و عناصر طبیعت است که گاه رنگی از تک‌گویی درونی به خود می‌گیرد. تک‌گویی‌های رستم با خود در چاه نیز از گفت‌وگوهای زیبای «خوان هشتم» به شمار می‌آید که بسیار کمتر از گفت‌وگوهای آرش است. در هر دو منظومه، ظاهراً سه صدا، یعنی صدای راوی کل، راوی دوم و قهرمان، به گوش می‌رسد، اما در واقع، هر سه صدا از آن شاعر است که مَهر جهان‌بینی ایدئولوژیک خود را بر کل زبان زده است؛ از این رو، هر دو منظومه، همان‌گونه که باختین درباره‌ی شعر قضاوت می‌کند (نک: هارلند، ۱۳۸۸: ۲۵۶ و ۲۵۷)، آثاری تک‌صدایی و فاقد گفت‌وگومندی‌اند که در تسلط صدای فردی یک سبک شعری خاص قرار دارند و جهان آن‌ها با نور گفتمانی یگانه و بحث‌ناپذیر روشنی می‌یابد.

۳. ۱. ۲. ۳. **پایان‌بندی.** خوش‌پایانی که در نقد ادبی قدیم از آن با عنوان «حسن مقطع» یاد می‌شده، یکی از مؤلفه‌های مهم در مقبولیت و پایداری آثار ادبی است؛ زیرا ضمن اثرگذاری ماندگار بر مخاطب، او را به درنگ و تأمل وامی‌دارد و بر التذاذ هنری او

پیوندهای بینامتنی منظومه‌ی «آرش کمانگیر» کسرایی و «خوان هشتم» اخوان ثالث ————— ۱۷۳

می‌افزاید. نوع پایان‌بندی منظومه‌های «آرش کمانگیر» و «خوان هشتم»، بیانگر آگاهی کامل هر دو شاعر از اهمیت این بخش از کلام است.

هر دو منظومه با علامت سجاوندی «سه نقطه» به پایان می‌رسند. این نشانه‌ی نگارشی، «بستار (=close=پایان قطعی) را از شعر می‌گیرد و دست مخاطب را در درک و دریافت پیام باز می‌گذارد؛ یعنی مخاطب را در فرایند خوانش شعر، فعالانه مشارکت می‌دهد» (ایران‌زاده و شریف‌نسب، ۱۳۸۷: ۳۶). کسرایی در پایان‌بندی منظومه‌ی خود، افزون‌بر سه نقطه‌ی پایانی، از شگرد رد‌المطلع نیز بهره می‌جوید؛ چنان‌که بند آغازین منظومه را در بند پایانی آن تکرار می‌کند: «در برون کلبه می‌بارد. / برف می‌بارد به روی خار و خاراسنگ / کوه‌ها خاموش، / دره‌ها دلتنگ، / راه‌ها چشم‌انتظار کاروانی با صدای زنگ... / کودکان دیری است در خواب‌اند، / در خواب است عمونوروز. / می‌گذارم کنده‌ای هیزم در آتشدان / شعله بالا می‌رود پرسوز...» (کسرایی، ۱۳۸۳: ۲۸ و ۲۹).

با توجه به توصیف دگرباره‌ی بارش برف در پایان منظومه، دو مصراع پایانی شعر می‌تواند تمثیلی از کوشش شاعر در مبارزه با شرایط سیاسی حاکم بر جامعه باشد. سه نقطه‌ی پایانی آن نیز تداوم افروزش شعله و نور امید را در فضای سرد و تیره‌ی سیاسی اجتماعی در ذهن خواننده تداعی می‌کند.

در منظومه‌ی «خوان هشتم» نیز با نوعی ردالمطلع روبه‌رو می‌شویم؛ زیرا شاعر همان‌گونه که این منظومه را با سه نقطه آغاز می‌کند، با آن هم به پایان می‌رساند: «قصه می‌گوید / این برایش سخت آسان بود و ساده بود / همچنان که می‌توانست او، اگر می‌خواست، / کان کمندِ شصت خَمِ خویش بگشاید / و بیندازد به بالا، بر درختی، گیره‌ای، سنگی / و فراز آید. / وَرِ پیرسی راست، گویم راست / قصه بی‌شک راست می‌گوید / می‌توانست او، اگر می‌خواست. / لیک...» (اخوان ثالث، ۱۳۷۲: ۸۳).

این سه نقطه‌ی پایانی همراه با واژه‌ی «لیک» و مصراع‌های پیش از آن و به‌ویژه عبارت «می‌توانست او، اگر می‌خواست» که برای تأکید، سه بار در بخش پایانی این منظومه تکرار شده، پایان‌بندی «خوان هشتم» را هنری‌تر و بلاغی‌تر از پایان‌بندی «آرش کمانگیر» ساخته است؛ زیرا خواننده پس از پایان شعر، چاره‌ای جز درنگ و تأمل برای یافتن انگیزه‌ی قهرمان از ره‌انساختن خویش ندارد. بدین ترتیب، شاعر با باز گذاشتن منظومه، خواننده را در تعلیق نگه می‌دارد و حتی آفرینش بخش پایانی شعر را کاملاً به تخیل او وامی‌گذارد. این شگرد اخوان در منظومه‌ای روایی که از بافتی نمایشی نیز

برخوردار است، به تکنیک برخی فیلم‌نامه‌نویسان در واگذار کردنِ پایان فیلم به گرایش‌ها و تخیلات و افق انتظار بیننده، شباهت بسیار دارد.

۳. ۲. ۲. مؤلفه‌ی موسیقایی

از بین انواع موسیقی (بیرونی، کناری، درونی و معنوی)، منظومه‌ی «خوان هشتم» از نظر موسیقی بیرونی (وزن) از منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر» اثر پذیرفته است و حتی کوشیده در این زمینه با آن رقابت کند.

در شعر نیمایی، با توجه به حضور کم‌رنگ موسیقی کناری (قافیه و ردیف) و مساوی نبودن طول مصراع‌ها، استفاده‌ی مناسب از موسیقی بیرونی (وزن) برای انسجام موسیقایی اثر اهمیت بسیار می‌یابد؛ از این رو، شاعران معاصر در این زمینه به ابتکاراتی دست زده‌اند. منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر» با وزن «فاعلاتن» آغاز می‌گردد؛ اما از میانه‌های شعر، یعنی چند مصراع پیش از ظهور آرش در صحنه و تک‌گویی او، بر وزن «مفاعیلن» سروده می‌شود. همه‌ی بخش تک‌گویی، به جز یک مصراع، در همین وزن بیان شده است: «کم‌کمک در اوج آمد پچ‌پچ خفته. / خلق، چون بحری برآشفته، / به جوش آمد؛ / خروشان شد؛ / به موج افتاد؛ / بُرش بگرفت و مردی چون صدف / از سینه بیرون داد. / منم آرش، / - چنین آغاز کرد آن مرد با دشمن -» (کسرائی، ۱۳۸۳: ۱۹).

از ششمین مصراع، پس از پایان یافتن تک‌گویی آرش، شعر دوباره بر وزن فاعلاتن سروده شده؛ البته از اینجا تا پایان شعر نیز، گاه در مواردی محدود، وزن از فاعلاتن به مفاعیلن تغییر یافته است. درباره‌ی این دوگانگی وزنی، دیدگاه‌های گوناگون وجود دارد. براهنی این دوگانگی را یکی از عیب‌های بزرگ این منظومه دانسته است (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۱۲۷). برخی نیز این چرخش وزنی را نه هوشیارانه و نه بر پایه‌ی شعر نیمایی، بلکه از سر تسامحی می‌دانند که کسرائی در یکی دو مجموعه‌ی نخستش دچار آن بوده است (شاکری یکتا، ۱۳۸۶: ۷۰ و ۷۱)؛ اما در مقابل، از نظر خانلری، در این منظومه «عبور از یک وزن به وزن دیگر در بیشتر موارد با استادی و آگاهی انجام می‌گیرد» (کسرائی، ۱۳۸۳: ۵۹). حقیقت آن است که کسرائی به این دو پارگی و چرخش وزنی آگاهی کامل دارد؛ زیرا چرخش وزن از فاعلاتن به مفاعیلن، همزمان با ظهور آرش در این منظومه، مؤید آن است که او به تناسب موضوع و رسیدن منظومه به نقطه‌ی اوج، از وزن مفاعیلن که در ادبیات کهن فارسی هم پیشینه‌ی حماسی دارد و هم پیشینه‌ی غنایی، بهره می‌گیرد تا احساسات حماسی و رمانتیک را با یکدیگر درآمیزد و بر تأثیر

سخن خویش بیفزاید؛ همچنین، این چرخش‌های وزنی، منظومه‌ی کسرایی را به ترانه‌ی لنگ نزدیک می‌کند؛ یعنی ترانه‌ای که تغییرات ریتم در آن، بر جنبه‌های عاطفی و تنوع موسیقایی ترانه می‌افزاید. گویی کسرایی در نظر داشته تا بخش‌های مهم این منظومه را به صورت ترانه‌ای حماسی با تنوع در ضرب‌آهنگ و وزن ارائه کند.

نکته‌ی دیگر درباره‌ی وزن این منظومه آن است که از نظر برخی منتقدان، به‌ویژه اخوان، هماهنگی وزن و محتوا در این اثر رعایت نشده و اثر وزن حماسی ندارد (نک: اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۲۹۴). اخوان برخلاف این اظهارنظر، «خوان هشتم» را در وزن فاعلاتن که وزن پایه‌ی «آرش کمانگیر» است، می‌سراید. در واقع، انتخاب این وزن از سوی اخوان به سه دلیل بوده است؛ نخست آنکه اخوان خواسته با گزینش وزنی مشابه «آرش کمانگیر»، قدرت و هنر شاعری‌اش را در استفاده از وزنی غیرحماسی برای مضمونی حماسی بنمایاند و بدین ترتیب در مقام مقایسه، برتری خود را بر کسرایی در سرودن منظومه‌های حماسی به اثبات برساند. دلیل دوم آنکه وزنی مانند فاعلاتن با شیوه‌ی روایی این شعر اخوان بیشتر همخوانی دارد؛ چنان‌که در بسیاری موارد «کیفیت روایتی شعرهایش، مجبورش کرده است که تمایل بیشتری به سوی وزن‌های ساده از قبیل فاعلاتن، مفاعیلن و یا مستفعلن پیدا کند. در این قبیل وزن‌ها، گسترش بیشتر برای ارائه‌ی حالات قابل انعطاف روایت و ارائه‌ی گفت‌وگو که از لوازم هر روایتی است، وجود دارد. علاوه بر این، با این قبیل وزن‌ها می‌توان روایتی را که زمینه‌ی یک منظومه‌ی کوتاه یا بلند قرار گرفته است، از یکدستی کامل بهره‌مند کرد» (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۰۲۵ و ۱۰۲۶). بنا بر آنچه گفته شد، یکی از علل انتخاب وزن‌های فاعلاتن و مفاعیلن در «آرش کمانگیر» کسرایی نیز می‌تواند تطابق این اوزان با شیوه‌ی روایی این منظومه باشد. دلیل سوم استفاده‌ی اخوان از وزن فاعلاتن نیز آن است که او یکی از دلایل اقبال مردم به منظومه‌ی کسرایی را حماسی نبودن وزن آن می‌داند (نک: اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۲۹۴)؛ بنابراین، با انتخاب این وزن می‌کوشد تا به توفیقی همچون توفیق کسرایی در جلب اقبال عمومی دست یابد.

۳. ۲. ۳. مؤلفه‌ی زبان

زبان یکی از عناصر مهم در حوزه‌ی فرم و حتی محتوای اثر ادبی است؛ چنان‌که به اعتقاد روان‌شناسان زبان و معناشناسان، مفهوم‌سازی و فهم ساختار شعر زیر کنترل زبان

است (نک: مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۵۸)؛ همچنین، زبان هر شاعر دارای مشخصه‌هایی ویژه است که غالباً نقشی عمده در شکل‌گیری سبک شخصی او دارند.

اصلی‌ترین ویژگی زبان کسرابی، تغزلی و رمانتیک‌بودن آن است. او این زبان را در آفرینش منظومه‌ی حماسی «آرش کمان‌گیر» نیز به کار می‌گیرد؛ چنان‌که در این منظومه از عناصر زبان حماسی چون: واژگان و ترکیبات پرصلابت و باستان‌گرایانه (آرکائیک: Archaic) و ساخت‌های کهن نحوی چندان اثری نیست؛ ازاین‌رو، عمده‌ترین ایراد منتقدان، متوجه زبان این منظومه بوده است. یکی از مهم‌ترین این نقدها از اخوان است. به باور اخوان، «این اثر آن قدرها زبان حماسی ندارد و جز اول و آخر آن که خوب است و انصافاً بسیار زیبا، در بقیه‌ی آن زبان حماسی به کار برده نشده است. زبان حماسی باید استحکام، درشتنکی و اعتلا داشته باشد و هر کلمه‌ای با تمام معنا به جا بنشیند و ما قادر به تعویض و قراردادن چیز دیگری به جای آن نباشیم؛ اما شعر کسرابی این‌طور نیست و حتی در آن غلط هم وجود دارد؛ برای مثال، کلمه‌ی سرحدات، در حالی که بسیاری از بزرگان آن را به کار برده‌اند، اما غلط است» (اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۲۹۳).

تناسب زبان با محتوای اثر، اصلی پذیرفته‌شده در میان محققان است. به اعتقاد توماس گری (Thomas Gary) زبان را باید متناسب با اثری که در دست است، برگزید. بر مبنای این اصل که آن را حُسن سلوک (decorum) می‌خوانند، حادثه، منش، اندیشه و زبان همگی باید با هم متناسب باشند (نک: کادن، ۱۳۸۶: ۱۱۱ و ۳۳۶). کسرابی نیز با آگاهی از همین اصل، در منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر»، در برخی مواضع، کوشیده تا زبان اثر را به مضمون آن نزدیک کند؛ اما عناصر محدود حماسی او در برابر عناصر گسترده‌ی تغزلی شعر، رنگ می‌بازد. این تلاش بیش از آن که شامل به‌کارگیری واژگان و ترکیبات کلاسیک و حماسی باشد، مواردی از ساخت‌های کهن نحوی را دربر می‌گیرد که حتی اگر به ضرورت وزن بوده باشد، زبان منظومه را گاه به مضمون آن نزدیک می‌کند. عمده‌ترین این ویژگی‌های نحوی عبارت‌اند از: آوردن «ب» بر سر افعال (بشکسته، بگذشته)، استفاده از افعال پیشوندی (فرودیدند، بازنامیدند) و حروف اضافه‌ی کهن (اندر، وندرون)، استعمال «را» در معنی حرف اضافه و فک اضافه، کاربرد ساخت قدیم ماضی استمراری (بر همی شد)، بسامد بسیار ضمایر متصل مفعولی و متممی و نیز تقدم و تأخر عناصر نحوی کلام؛ همچنین، استفاده از کلمات مخفف (آتش‌گه، وندرون)، ترکیب‌های مقلوب (گرم‌رو آزادگان، روسپی نامردمان) و برخی

پیوندهای بینامتنی منظومه‌ی «آرش کمانگیر» کسرایی و «خوان هشتم» اخوان ثالث ————— ۱۷۷

واژگان و ترکیبات پرصلابت (خشم‌آهنگ، اندوهان) از ویژگی‌های خاص زبانی این اثر در حوزه‌ی مفردات و ترکیبات است که اگرچه بسامد آن‌ها برای منظومه‌ای حماسی بسیار اندک است، حضور آن‌ها تصنعی و دل‌گزا نیست.

البته باید یادآور شد که یکی از دلایل توفیق «آرش کمان‌گیر»، استفاده‌نکردن کسرایی از زبان حماسی است؛ زیرا زبان کسرایی ذاتاً تغزلی و رمانتیک است، بنابراین اگر او در این منظومه برای استفاده از زبانی حماسی اصرار می‌ورزید، زبانش شکلی کاملاً تصنعی می‌یافت و تا حدی چشمگیر، از توفیق نفوذ در میان عموم مردم بی‌نصیب می‌ماند؛ همچنین اگر این نکته را در نظر بگیریم که با توجه به وزن، مقدمه‌ی غنایی شعر درباره‌ی زندگی و صورخیال تغزلی آن، منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر» را باید بیشتر تغزلی حماسی بدانیم، تا حماسی صرف، آن‌گاه به این نتیجه می‌رسیم که زبان به‌کاررفته در این اثر، حداقل با بخشی از آن متناسب است؛ باین حال، همان‌گونه که اخوان اشاره کرده، ورزیدگی در زبان حماسی می‌توانست این اثر را به شاهکاری بی‌نظیر تبدیل کند (نک: اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۲۹۴).

در مقابل زبان کسرایی، زبان اخوان که برجسته‌ترین عنصر صوری در سبک شخصی او به شمار می‌آید، ذاتاً کلاسیک، سنت‌گرا و دارای جوهره‌ی حماسی است و این امر مهم‌ترین عامل موفقیت او در «خوان هشتم» است. بیشترین اضطراب اثرپذیری اخوان از کسرایی نیز در عنصر زبان نمایان می‌شود. اخوان که زبان کسرایی را در منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر»، غیرحماسی می‌داند و بیشترین انتقاد خود از این منظومه را حول همین محور قرار می‌دهد، در «خوان هشتم» تلاش می‌کند تا با بهره‌گیری از انواع امکانات و هنجارگریزی‌ها، بر جنبه‌های حماسی لحن خود بیفزاید و بدین ترتیب، خود را از زیر سایه‌ی پدرشعری کسرایی و شهرت منظومه‌ی او خارج کند و با ارائه‌ی الگویی زبانی برای منظومه‌های حماسی نو، افزون‌بر اثبات برتری خویش بر کسرایی، شاعران معاصر را به مبارزه بطلبد و قدرت زبانی و دامنه‌ی فراخ واژگان خود را به رخ آنان و خوانندگان بکشد.

زبان اخوان در «خوان هشتم»، تلفیقی از عناصر زبانی سبک خراسانی، زبان نیمه، زبان رسمی امروز و زبان محاوره است؛ چنان‌که در کنار واژه‌ها و ترکیبات حماسی و کهن، اصطلاحات و تعبیرات امروزی، مانند «یادم آمد هان» و «طفلکی‌ها»، قرار گرفته و کاملاً طبیعی با یکدیگر پیوند خورده‌اند. با توجه به اینکه تعبیرات عامیانه (کم‌کمک،

پچ‌پچ) در آرش کمان‌گیر نیز به کار رفته، از این هنجارگریزی سبکی باید به‌عنوان یکی از وجوه شباهت این دو اثر یاد کرد؛ هرچند دامنه‌ی کاربرد و جنبه‌های بلاغی و عاطفی این تعبیرات، در «خوان هشتم» برجسته‌تر است.

افزون‌براین، اخوان در «خوان هشتم» از امکانات متعدد هم در حوزه‌ی واژگان و ترکیبات و هم در حوزه‌ی ساخت‌های نحوی، برای حماسی‌کردن زبان خویش بهره می‌جوید. عمده‌ترین این امکانات که مصداق هنجارگریزی‌های زمانی، واژگانی، آوایی و نحوی‌اند و عموماً بسامد آن‌ها در این منظومه زیاد است، عبارتند از: استعمال واژه‌های آرکائیک (نبیره، ماندر) و کلمات مخفف (استاد، چّه)، مشددکردن حروف مخفف (امید، خم)، ساختن ترکیبات تازه (فرامشزار، تاریک‌ثرف)، استفاده از صفات حماسی (گنداومند، شیرافکن) و لغات جنگی فراوان و ترکیب‌های مقلوب (گرامی‌مرد، بد براندندر)، هم‌حروفی و تتابع‌اضافات، کاربرد حروف اضافه‌ی کهن (از برای، بهر) و ساخت قدیم ماضی نقلی (افکنده‌ست)، تسکین کسره‌ی اضافه (هریوه‌ی خوب)، تنسیق‌الصفات و تقدم و تأخر عناصر نحوی کلام.

اخوان زبان کسرایی را در برخی مواضع غلط می‌داند؛ باین حال، خود نیز در «خوان هشتم» در چند مصراع، ظاهراً به‌ضرورت وزن، از هنجارهای نحوی عدول می‌کند، بی‌آنکه فایده‌ای بلاغی بر آن مترتب باشد. استعمال «روستایان» به‌جای «روستاییان» در مصراع «بسته چونان روستایان خراسانی» (اخوان ثالث، ۱۳۷۲: ۷۲) و نیز مطابقت صفت و موصوف در دو ترکیب «نوایینان بی‌دردان» و «هزاران یادها» از لغزش‌های زبانی اخوان در این منظومه است. با وجود این، زبان اخوان در «خوان هشتم» چنان فخیم و پرصلابت و سرشار از عناصر حماسی و هنجارگریزی‌های بلاغی است که ضعف‌های اندک زبانی او را می‌پوشاند و زبان اثر را در هماهنگی کامل با محتوای آن قرار می‌دهد. بنا بر آنچه گفته شد، ظاهراً زبان تغزلی «آرش کمان‌گیر» و زبان حماسی «خوان هشتم» در تقابل با یکدیگر قرار دارند؛ اما در واقع، پیوند بینامتنی آن‌ها در حوزه‌ی زبان بر تکامل استوار است؛ زیرا زبان منظومه‌های حماسی نو که سرایش آن‌ها از کسرایی آغاز می‌شود، در «خوان هشتم» اخوان به کمال می‌رسد.

۴. نتیجه‌گیری

تقدم زمانی منظومه‌ی «آرش کمان‌گیر» کسرایی بر «خوان هشتم» اخوان و شباهت‌های فراوان آن‌ها در دو سطح محتوا و صورت، بیانگر اثرپذیری گسترده‌ی اخوان از کسرایی

و وجود پیوند قوی بینامتنی میان این دو منظومه است. در سطح محتوا، این رابطه از نظر بازآفرینی اسطوره‌های کهن و استفاده از گونه‌ی واحد (حماسه) بر «تداوم» و از نظر رویکرد سیاسی اجتماعی، بر «تطابق» استوار است؛ زیرا رویکرد یادشده، وجه غالب در هر دو شعر را تشکیل می‌دهد. همچنین، پیوند بینامتنی این دو اثر در سطح صورت و در سه مؤلفه‌ی فضاسازی آغازین، راوی و موسیقی بیرونی (صرف‌نظر از تفاوت‌های موجود در میان آن‌ها) بر «تطابق» بنا شده است؛ بر این اساس، فضاسازی‌ها و توصیفات آغازین هر دو منظومه، همسانی‌های فراوان با یکدیگر دارند؛ ضمن آنکه هر دو شعر، از دو راوی، زاویه‌ی دید متغیر و روایتی فرعی پیش از روایت اصلی اسطوره بهره‌جسته و از وزنی مشترک (فاعلاتن) استفاده کرده‌اند. افزون‌براین، رابطه‌ی این آثار از نظر دو مؤلفه‌ی صوری زبان و پایان‌بندی، از نوع «تکامل» است؛ بدین معنا که زبان «خوان هشتم» در هماهنگی کامل با محتوای حماسی آن قرار دارد و پایان‌بندی آن نیز بلاغی‌تر از پایان‌بندی «آرش کمانگیر» است. با این حال، با توجه به اینکه رابطه‌ی بینامتنی این دو منظومه بیشتر بر تطابق استوار است، می‌توان نتیجه گرفت که در «خوان هشتم»، تکرار بر خلاقیت چیرگی دارد. اخوان با وجود این تکرار و اثرپذیری‌های گسترده از کسرایی، با استفاده از شگردهای بلاغی و توانمندی‌های ادبی خویش و نیز جبران ضعف‌های کسرایی، به‌ویژه در بخش زبان، در پی آن است تا خود را از اضطراب اثرپذیری و تقلید از کسرایی رهایی دهد؛ اصالت و هویتی مستقل به اثر خویش بخشد و آن را در مقامی فراتر از «آرش کمانگیر» بنشانند؛ اما ارزیابی این دو شعر از نظر گسترش در جامعه، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین معیارهای داوری درباره‌ی ارزش یک اثر، حاکی از تداوم سیطره‌ی «آرش کمانگیر» است؛ زیرا این منظومه با وجود گستردگی جنبه‌های تغزلی‌اش، در هر سه سطح نخبگان، طبقه‌ی متوسط و توده‌ی مردم به‌عنوان اثری حماسی نفوذ یافته است؛ حال آنکه «خوان هشتم»، با وجود ساخت و پرداخت کاملاً حماسی‌اش، در کانون توجه نخبگان و طبقه‌ی متوسط قرار گرفته، اما در میان توده‌ی مردم شهرت پیدا نکرده است.

فهرست منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *بینامتنیت*. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
 اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۲). *در حیات کوچک پاییز در زندان*. [تهران]: بزرگمهر.
 _____ (۱۳۸۲). *صدای حیرت‌بیدار*. زیر نظر و با مقدمه‌ی مرتضی کاخی، تهران: زمستان؛ مروارید.

۱۸. ————— مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۸، شماره‌ی ۱، بهار ۱۳۹۵ (پیاپی ۲۷)

ادگار، اندرو و پیتر سجویک. (۱۳۸۷). مفاهیم بنیادی نظریه‌ی فرهنگی. ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

ایران‌زاده، نعمت‌الله و مریم شریف‌نسب. (۱۳۸۷). «کاربرد تصویری بلاغی سجاوندی در شعر معاصر فارسی». فصلنامه‌ی ادب‌پژوهی، سال ۲، شماره ۵، صص ۳۱-۵۹.
براهنی، رضا. (۱۳۸۰). طلا در مس. ج ۲، تهران: زریاب.

حسن‌پور آلاشتی، حسین و مراد اسماعیلی. (۱۳۸۸). «تحلیل اسطوره‌ها در اشعار سیاوش کسرایی». فصلنامه‌ی ادب‌پژوهی، سال ۳، شماره ۹، صص ۸۹-۱۰۶.
حقوقی، محمد. (۱۳۷۶). شعر زمان ما؛ مهدی اخوان ثالث. تهران: نگاه.

ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۳). «نگاهی به خوان هشتم». نامه‌ی پارسی، شماره ۳۵، صص ۷۹-۱۰۲.
شاکری یکتا، محمدعلی. (۱۳۸۶). «آسیب‌شناسی یک منظومه؛ نگاهی به آرش کمان‌گیر سیاوش کسرایی». کتاب ماه ادبیات، سال ۱، شماره ۱۰، صص ۶۸-۷۵.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۲). «انواع ادبی و شعر فارسی». خرد و کوشش، شماره ۱۱ و ۱۲، صص ۹۶-۱۱۹.

—————. (۱۳۸۷). ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت.

تهران: سخن.

شمس لنگرودی، محمد. (۱۳۹۰). تاریخ تحلیلی شعر نو. ج ۲، تهران: مرکز.
کادن، جی. ای. (۱۳۸۶). فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد. ترجمه‌ی کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.

کسرایی، سیاوش. (۱۳۸۳). آرش کمان‌گیر؛ به همراه نظرها و تحلیل‌های نویسندگان و منتقدان. تهران: کتاب‌نادر.

—————. (۱۳۸۷). مجموعه‌ی اشعار؛ از آوا تا هوای آفتاب. تهران: نگاه.

محمدی‌آملی، محمدرضا. (۱۳۷۷). آواز چگور؛ زندگی و شعر مهدی اخوان ثالث. تهران: ثالث.
مصدق، حمید. (۱۳۷۷). درفش کاویان. با مقدمه‌ی مهدی اخوان ثالث، تهران: زمستان.
مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸). دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۵). واژه‌نامه‌ی هنر شاعری. تهران: کتاب مهناز.
نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۰). درآمدی بر بینامتنیت. تهران: سخن.

هارلند، ریچارد. (۱۳۸۸). درآمدی تاریخی بر نظریه‌ی ادبی از افلاتون تا بارت. ترجمه‌ی علی معصومی و همکاران، تهران: چشمه.