



Analysis of Bahram Beizai's Play "Arash" with a Transtextual Approach

Shirzad Tayefi¹ & Kourosh Salman Nasr²
(103-126)

Abstract

Bahram Beizaei is an Iranian author, filmmaker, theatre director, scenarist, and prominent and stylish researcher. Benefiting from myth, epic, and historical backgrounds and folklore of Iran and the world, he has created artistic work; thus, his works are contemplative and extensively linked to intellectual topics, Persian cultural themes, and other nations. His play titled 'Arash' also possesses such salient feature. This point should be further noticed that based on intertextual approaches and theories, the creators of artistic works may not too rely on their own personal experiences, information, and intact subjective faculties for the generation of such works, but by considering pre-existing texts, they edit their works where these texts are assumed as the foundation for culture, idea, art, and literature of their time. We have tried in the present article to conduct a content analysis on the play of "Arash" and with reliance on librarian and documentary studies and based on the theory of trans textuality of Gerard Genette (as one of the theorists of Intertextuality). The findings achieved from this study suggest that this play is composed of Inter-textuality, hypertextuality, metatextuality, arcitextuality, and paratextuality elements which are noticed with some frequency where this has caused this work to have new conceptual potential and deserving of altered review. In the intertextual view of this work with its contemporary text, the poem "Arash" by Siavash Kasraei, Beizaei challenges the myth and Kasraei depicts himself and his society's desire; However, both works are associated with the myth of water and the demon of drought. On the other hand, in metatextual analysis, the existing classes in the play "Arash" can be considered in accordance with the existing classes in Wittfogel's theory of Oriental Despotism, which is defined on the basis of the Hydraulic Society and the relations that govern it. From the perspective of contextual analysis, this work is related to the plays Azhi Dahāka and Kārname-ye Bandār Bidakhsh. In terms of contextual analysis, this play is similar to a kind of tragedy that is not unrelated to the story of Christ and Ta'zieh of Karbala.

Keywords: Drama, Bahram Beizaei, Arash, Genette, transtextuality.

1. Email of the corresponding author: taefi@atu.ac.ir.

Associate professor of Persian Language and Literature Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

2. Ph.D Candidate of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

1.Introduction

Transtextuality is a broad and complex device, deals with the connections between texts and provides the researcher with extensive information to obtain meaning; therefore, transtextual analysis and its results are accurate solutions for critique of works. The present study consists of two main parts: theoretical foundations and transtextual analysis. And examines the recitation of Arash of Bahram Beizai in a methodical way and shows its different angles from a transtextual perspective.

2.Research method

In this research, data collection is library method and data analysis is qualitative.

3.Discussion

The issue of transtextuality is a theory that has been proposed in the context of intertextuality and in its completion. Genette enumerates five components of transtextual: 1. paratextuality, 2. Metatextuality, 3. architextuality, 4. intertextuality, 5. Hypertextuality (Namvar Motlagh, 1395: 24-25).

Intertextuality has a more precise meaning from Genette's point of view than Kristova intended. He limits intertextuality to a co-existent relationship between two or more texts (Genette, 1997: 1). In the intertextuality considered by Genette, if the element of the presence of the text "A" in the text "B" is removed, the whole effect will not be disturbed and there will still be the text "B" (Namvar Motlagh, 1395: 31-33). Hypertextuality is like an intertextuality relationship; the difference is that in the absence of the text "A", the text "B" cannot be created (ibid: 29-30). Metatextuality is, in Genette's terms, a hidden text; communication, often referred to as interpretive communication. This connection connects one text to another, without necessarily referring to it (Genette , 1997: 4). In the present study, we conducted a sociological analysis using Wittfogel's theory of Eastern tyranny. Genette on paratextuality believes that text is seldom presented separately and is always accompanied by words or other elements, such as author name, producer, title, background, and images, and these elements have an important effect on understanding the work (ibid: 1-2). Architextuality is not the relationship between one text and another; rather, it is the relationship between the text and its species; as romanticism is not a text; but it includes many texts (Namvar Motlagh, 2016: 28-29). In the context, we are dealing with the species and genre of the work, and in the present study, we have used Mythos Frye's theory for the typological relationship of the work. The structuralist nature of this theory also shows the structural relationship of this species with other works.

4. Analysis of the story

Hypertextuality of Arash's story can be followed in the books of the Islamic period and before Islam. The story of Arash is mentioned in Tir yasht Avesta and there are two other narrations about it. In the book of Athar-Al-Baqiya Biruni following the Niloufar celebration in June and Eid Tirgan, there is a narration of Arash's story which seems to be the same traditional narration that is popular among the people and is the hypertextual source of the play; but there is another narration in Akhbar al-Tawal Dinvari that the remarkable point in it is that Afrasiab causes drought in Iran and closes the water sources and Arash fights against the drought demon which is of special importance in hypertextuality analysis. Perhaps it can be said that the objective manifestation

of intertextuality, whether in the narrative or in the use of metatextuality, and as a result of the dialogue between the works, are revealed in the intertextual relationship of Arash of Beizaei and Arash Kamangir of Siavash Kasraei. Beizaei's answer not only to Kasraei, but to all the intellectuals of his time, is that to change the current situation, there is no choice but to move the people free from idolatry and myth-making. The people who are waiting for the hero are the mythical and imaginative people. Regarding the metatextual analysis of the work, it can be said that the classes and their controversy in this play are in line with Wittfogel's theory of water-based societies. It is important to note the issue of water was also present in the hypertextuality element of the work. In this play, social classes are divided into three groups: the king (tyrant ruler), the military, and the masses represented by Arash.

All three plays of Azhidehak, Arash and Karnameh Bondar Bidakhsh, which are in a book and an intertextual connection with each other, find an intertextual connection with the story of Karbala and, of course, water. In Arash's recitation, we are faced with the third stage of tragedy in Fry's typological theory. In these tragedies, the hero is associated with Christ or is the face of a kind of Christ, as in the *taziya* of Hussein ibn Ali. Interestingly, the eastern side of these two tragedies connects them to the myth of water.

5. Conclusions

Arash's extra-textual recitation can be traced to pre- and post-Islamic texts. These narrations are related to the myth of water and the demon of drought. In the intertextual encounter of this work with its contemporary text, that is, Arash of Siavash Kasraei, we found that Beizaei has discussed his speech and his ideology not only to Kasraei but also to all open minded of his age. On the other hand, the existing classes in Arash's recitation can be considered in accordance with the existing classes in Wittfogel's Eastern tyranny theory, and since Wittfogel's theory is defined on the basis of the water-lord society and its relations, the hypertextuality connection of the work with its metatextuality is applicable. And it can be said that they support each other in the general structure of the work. In the paratextuality analysis, we saw that all three plays of Azhidehak, Arash and Karnameh Bondar Bidakhsh, which are in a paratextual connection with each other, find an intertextual connection with the story of Karbala and, of course, water. In the architectural analysis section, Arash's death in the play Beizaei is similar to a tragedy that is not unrelated to the condolences of Christ and the story of Karbala. These complex metatextual networks fully support each other; that is, none of the components of the analysis act alone and can be used in conjunction with the meaning of the whole work. In fact, the symphony of different components of the work such as hypertextuality, intertextuality, metatextuality, paratextuality and architextuality of the text leads us to understand and receive this work correctly.

تحلیل برخوانی «آرش» بهرام بیضایی، با رویکرد ترامتیت

شیرزاد طایفی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.

کوروش سلمان نصر

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۱/۰۷/۹۹؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۳۰

علمی - پژوهشی

چکیده

بهرام بیضایی، نویسنده، فیلم‌ساز، کارگردان تئاتر، نمایشنامه‌نویس و پژوهشگر نامدار و صاحب سبک ایرانی است. او با بهره‌گیری از پشتوانه‌های اساطیری، حماسی، تاریخی و فرهنگ عامه ایران و جهان، به خلق اثر می‌پردازد؛ از این رو، آثار او پیوندهای عمیق و گسترده‌ای با زمینه‌های فکری و بن‌مایه‌های فرهنگی ایران و سایر ملل جهان دارد. نمایشنامه «آرش» او نیز، واجد چنین ویژگی شاخصی است. باید بیش از پیش به این نکته توجه کرد که بر اساس رویکردها و نظریات بینامتنی، آفرینشگران، در خلق آثار خود چندان به داشته‌ها، آموزه‌ها و اندوخته‌های بکر ذهنی خویش تکیه نمی‌کنند؛ بلکه آن‌ها را با مد نظر قرار دادن متون از پیش موجود، تدوین می‌نمایند، که خود این متون بنیان فرهنگ، اندیشه، هنر و ادب زمانه خویش هستند. در پژوهش پیش رو، کوشیده‌ایم به روش تحلیل محتوا و با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی، و کاربست نظریه «ترامتیت» ژنت (از نظریه‌پردازان بینامتنیت)، متن نمایشنامه «آرش» را تحلیل کنیم. دستاوردهای پژوهش گویای این است که این نمایشنامه (برخوانی)، مشتمل بر عناصر بینامتنی، بیش‌متنی، فرامتنی، سرمتنی و پیرامتنی با بسامدی درخور توجه است، که همین امر، این اثر را واجد ظرفیت جدید معنایی و خوانش دگرسان کرده است؛ در مواجهه بینامتنی این اثر با متن معاصر آن، یعنی منظومه آرش سیاووش کسرای، بیضایی اسطوره را به چالش می‌کشد و آرش مطلوب خود و جامعه خود را به تصویر می‌کشد؛ هر چند هر دوی آثار با اسطوره آب و دیو خشکسالی در ارتباط هستند. از سوی دیگر می‌توان در تحلیل فرامتنی، طبقات موجود در برخوانی آرش را منطبق با طبقات موجود در نظریه استبداد شرقی ویتفولگ دانست که بر بنیان جامعه آب‌سالار و روابط حاکم بر آن تعریف می‌شود. از منظر تحلیل پیرامتنی این اثر با نمایشنامه‌های اژدهاک و کارنامه بندار بیدخش در ارتباط است. در بخش تحلیل سرمتنی نیز، این نمایشنامه به گونه‌ای از تراژدی شباهت دارد که با تعزیه مسیح و ماجرای کربلا بی‌ارتباط نیست.

واژه‌های کلیدی: نمایشنامه، بهرام بیضایی، آرش، ژنت، ترامتیت.

۱. مقدمه

ترامتیت به عنوان دستگاهی گسترده و پیچیده، به ارتباطات میان متون می‌پردازد و اطلاعات وسیعی برای حصول معنا در اختیار پژوهش‌گر قرار می‌دهد؛ از این رو تحلیل ترامتنی و نتایج حاصل از آن، راهکاری دقیق برای نقد آثار است و ابزاری کاربردی برای منتقد ادبی به حساب می‌آید. این پژوهش برخوانی آرش بهرام بیضایی را به صورتی روش‌مند مورد بررسی قرار می‌دهد و زوایای مختلف آن را از منظر ترامتنی نمایان می‌سازد. این نوع از تحلیل بسیار حائز اهمیت است، زیرا تا کنون بسیاری از پژوهندگان، آثار بیضایی را از منظر اسطوره‌شناسی و روایی، فرامتنی و... مورد بررسی قرار داده‌اند؛ اما روش نقد آن‌ها به گونه‌ای بوده که نوشته‌ها همچون جزایری دور افتاده از هم به فهم متون از

منظری خاص انجامیده است. پژوهش حاضر از دو بخش اصلی مبانی نظری و تحلیل ترامنتی تشکیل شده است. بخش اول شامل سه زیر عنوان است. نخست کلیات پژوهش که مبانی ترامنتیت را تبیین می‌کند، دوم نظریه میتوس فرای برای تحلیل سرمتن‌ها و سوم اشاره‌ای مختصر به رویکرد ویتفوگل در تحلیل طبقاتی جامعه شرق که در تحلیل فرامنتی به کار گرفته می‌شود. پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است که چگونه می‌توان عناصر بینامنتی را در برخوانی آرش بیضایی یافت و بر اساس آن عناصر، این برخوانی را تحلیل کرد؟ به نظر می‌رسد با توجه به نظریه ژنت، عنصر بینامنتیت در برخوانی «آرش» حضور دارد و می‌توان به نمونه‌هایی از این هم‌حضور اشاره کرد؛ علاوه بر این، برخوانی «آرش» در زمینه ارتباط با متون اساطیری و تاریخی و معاصر، دارای هم‌حضور از نوع بینامنتیت است. نیز با توجه به عناصر پیرامنتی موجود در اثر، ذهن خوانندگان برخوانی به سمت و سوی خاصی متمایل می‌شود و تفسیر موجود از این متن که عنصر فرا متنی است، به فهم متن کمک می‌کند. ضمن این‌که رابطه سرمتنی نمایشنامه «آرش» به نوع تراژدی باز می‌گردد. البته هم‌نشینی عناصر مطرح شده، معنای نهایی را بازنمایی خواهد کرد.

۱-۱. پیشینه پژوهش

در این زمینه، تاکنون کتاب‌هایی به زبان فارسی ترجمه و تألیف شده است؛ کتاب *بینامنتیت*، اثر گراهام آلن، ترجمه پیام یزدانجو، به بررسی خاستگاه‌های نظریه بینامنتیت در آراء سوسور و باختین می‌پردازد و سپس نظریات متفکرانی همچون کریستوا، بارت، ژنت، ریفاتر و بلوم را تشریح می‌کند. علاوه بر این کتاب ارزشمند، می‌توان به پژوهش‌های بهمن نامور مطلق اشاره کرد که در جهت بومی‌سازی نظریه بینامنتیت تلاش‌های شایسته‌ای انجام داده و تاکنون کتاب‌های *درآمدی بر بینامنتیت* و *بینامنتیت* را در این زمینه به چاپ رسانده است. درباره بینامنتیت تاکنون مقالات زیادی نوشته شده که از مهم‌ترین آن‌ها در حوزه تحلیل بینامنتی، می‌توان به مقاله «بینامنتیت دو متن: نقد تطبیقی داستان «فریدون» در شاهنامه و «شاه لیر» شکسپیر» (۱۳۹۱) از محمد خسروی شکیب و همکاران او، و در حوزه ترامنتیت به مقاله «تحلیل بینامنتی داستان مار و مرد سیمین دانشور» (۱۳۹۲) از موسی کرمی و همکاران او اشاره کرد که هرچند در نظر دارند تحلیلی ترامنتی از این داستان ارائه دهند و در تشریح مبانی نظری پژوهش از آراء ژنت بهره می‌گیرند، اما در بخش تحلیل، تنها به بینامنتیت می‌پردازند و به تحلیل ترامنتی توجهی نمی‌کنند؛ پایان‌نامه کورش سلمان نصر با عنوان «بازخوانی گزیده آثار نمایشی بهرام بیضایی از

منظر ترامتنیت» با راهنمایی شیرزاد طایفی نیز شایان ذکر است؛ بنابراین، پژوهش پیش-رو، به‌خصوص با محوریت برخوانی آرش نوآوری خاص خود را دارد و برای اولین بار صورت می‌گیرد. ناگفته نماند که مقالات و پژوهش‌های مختلفی در حوزه تحلیل بینامتنی، به‌خصوص با تأکید بر قرآن کریم منتشر شده که راهنمای خوبی برای پژوهندگان است.

۱-۲. مبانی نظری

۱-۲-۱. ترامتنیت

ترامتنیت نظریه‌ای است که در پی بینامتنیت و در تکمیل آن ارائه شده. «ترامتنیت دستگاه تازه و پیچیده‌ای است که نزد هیچ یک از نظریه‌پردازان بینامتنیت سابقه نداشته و آن دستگاه تازه می‌کوشد تا ارتباط میان‌متنی را زیر پوشش خود قرار دهد» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۱). «او [ژنت] برنامه تعیین کننده‌ای را برای درک و توصیف این مفهوم می‌دهد و بدین منظور آن را در یک گونه‌شناسی عمومی تعریف می‌کند که هر نوع رابطه‌ای میان متن‌ها با متن‌های دیگر را در بر می‌گیرد» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۲، به نقل از samouault, 2005: 18).

ژنت پنج مؤلفه ترامتنی را برشمرده: ۱. پیرامتنیت ۲. فرامتنیت ۳. سرمتنیت ۴. بینامتنیت ۵. بیش‌متنیت (همان: ۲۴-۲۵).

بینامتنیت (Intertextuality)

ژنت درباره بینامتنیت مورد نظر خود می‌گوید:

نوع اول [بینامتنیت که نوع اول ارتباطات متنی از نظر ژنت است] چندین سال پیش توسط جولیا کریستوا تحت نام بینامتنیت مورد بررسی قرار گرفت و این اصطلاح که پارادایم دقیقی را به ما ارائه می‌دهد برای من بدون تردید معنای محدودتری را دارد و به عنوان یک رابطه هم‌حضوری بین دو متن یا چندین متن است (Genette, 1997:1).

می‌دانیم که هرگاه اثبات شود متن (ب) از متن (الف) مستقیم یا غیر مستقیم تأثیر پذیرفته، آن دو متن با یکدیگر رابطه بینامتنیت دارند. البته باید در تفاوت بینامتنیت ژنت و کریستوا این نکته را متذکر شد که در بینامتنیت مد نظر ژنت اگر عنصر هم‌حضوری متن (الف) در متن (ب) برداشته شود، به کلیت اثر خلی وارد نمی‌شود و همچنان متن (ب) وجود خواهد داشت (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۳۱-۳۳).

بیش‌متنیت (Hypertextuality)

بررسی روابط دو متن بر اساس برگرفتنی؛ به این ترتیب که متن (الف) از متن (ب) برگرفته شده باشد. توجه به این نکته ضروری است که رابطه بیش‌متنیت باید به گونه‌ای باشد که در صورت عدم وجود متن (الف)، متن (ب) نتواند به وجود بیاید (همان: ۲۹-۳۰).

فرامتنیت (Metatextuality)

ژنت در ارتباط با فرامتنیت می‌گوید:

سومین نوع از ارتباطات متنی، فرامتنیت [به تعبیری متن پنهان] است. ارتباطی که اغلب آن را ارتباطات تفسیری نام‌گذاری کرده‌اند. این ارتباط یک متن را به متن دیگری متصل می‌سازد بدون آنکه لزوماً به آن اشاره‌ای داشته باشد. مثلاً هگل در پدیدارشناسی روح به گونه‌ای تفسیری از برادرزاده رامو نوشته دیدرو یاد کرده است. من هنوز مطمئن نیستم که وضعیت‌های روابط فرامتنی به صورتی که سزاوار است مورد توجه قرار گرفته باشند (Genette, 1997: 4).

به تعبیر احمدی از سخنان ژنت «بهترین شکل این مناسبات را می‌توان "تفسیر نقادانه" نامید و اساساً "تاریخ نقدنویسی" خود گونه‌ای از مناسبات فرامتنی است» (احمدی، ۱۳۹۵: ۳۲۰). به این ترتیب فرامتنیت به رابطه‌ی یک متن با متن‌هایی می‌پردازد که آن را نقد یا تفسیر می‌کنند؛ پس اگر متن وجود نداشت، فرامتن نیز وجود نخواهد داشت. فرامتن بر دو نوع است:

۱. انتقادی: بنیان‌های متن را به چالش می‌کشد.

۲- تفسیری: به تبیین و توصیف متن بسنده می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۶-۲۸).

پیرامتنیت (رابطه‌ی آستانگی و تبلیغی) (paratextuality)

متن به ندرت به صورت مجزا ارائه می‌شود و همواره با کلام یا دیگر عناصر مانند نام نویسنده، تولیدکننده اثر، عنوان، پیشینه و تصاویر همراه است. ژنت بر این باور است که اگرچه ما نمی‌دانیم این عناصر را به عنوان متن به حساب بیاوریم یا نه، اما به هر ترتیب آن‌ها متن را احاطه کرده‌اند. پیرامتنیت متن را قادر می‌سازد تا به عنوان یک کتاب به خوانندگان ارائه شود. هرچند باید بدانیم ژنت پیرامتن را به عنوان منطقه‌ای بین داخل و خارج از متن تفسیر می‌نماید. این منطقه از داخل به سمت متن و از بیرون به سوی گفتمان جهان بیرون از متن راه می‌برد. پیرامتن استراتژی ویژه‌ای است برای تأثیرگذاری و نفوذ بر عموم مخاطبان از سوی نویسنده و همکاران او [در انتشارات] (Genette, 1997: 1-2).

آلن درباره‌ی این وجه از ترامتنیت می‌نویسد: «پیرامتن، چنان‌که ژنت تشریح می‌کند، نشانگر آن عناصری از متن است که در آستانه قرار گرفته و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل می‌کند» (آلن، ۱۳۹۲: ۱۵۰).

روابط پیرامتنی در دستگاه نظری ژنت به دو دسته تقسیم می‌شود:

رابطه‌ی آستانگی: متن‌هایی که متن اصلی را در بر می‌گیرند، ولی خود متن مستقلی محسوب نمی‌شوند؛ مانند: عنوان اثر، عنوان مؤلف، اسامی متولیان، نام تهیه‌کننده یا ناشر، مقدمه، پیشکش‌نامه، پانویس و

رابطه تبلیغی: متن‌هایی که مبلغان متن اصلی‌اند و از متن اصلی جدا هستند و به تبلیغ اثر می‌پردازند؛ مانند: پوستر تبلیغی، تیزر تبلیغی، نشست‌های رونمایی و... (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۶-۲۵).

سرمنتیت (Architextuality)

ژنت دربارهٔ پنهان‌ترین وجه ارتباطات میان متون، یعنی سرمنتیت می‌گوید: «ضمنی‌ترین ارتباط در معماری متون نوع پنجم این ارتباطات است. این ارتباط بیشتر به صورت ذهنی بیان می‌شود و پنهان است» (Genette, 1997: 4).

نامور مطلق در تشریح رابطه سرمنتی از منظر ژنت اعتقاد دارد که سرمنتیت رابطه میان یک متن با متن دیگر نیست؛ بلکه رابطه میان متن با گونه خود است؛ چنان‌که رومان‌تیسیم یک متن نیست؛ اما بسیاری از متن‌ها را در برمی‌گیرد (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۸-۲۹)؛ به این ترتیب در سرمنتیت ما با گونه و ژانر اثر روبه‌رو هستیم و باید طبقه‌بندی گونه‌شناسانه‌ای از اثر در دست داشته باشیم تا متن را در ارتباط با دیگر متون بررسی نماییم.

۲-۱. رویکرد طبقاتی بر اساس نظریه استبداد شرقی ویتفوگل

ویتفوگل، جامعه‌شناس آلمانی بر این باور بود که «جامعه آب‌سالار»، «تمدن آب‌سالار» یا «دیوان‌سالاری ارضی»، بهترین مفاهیم برای جوامع استبدادی در شرق هستند. در یک جامعه آب‌سالار سرمایه‌داری دیوان‌سالارانه، اجاره‌داری دیوان‌سالارانه و نجیب‌زادگی دیوان‌سالارانه وجود دارد؛ بر همین اساس، او بررسی چنین جوامعی را نه بر پایه مالکیت خصوصی و عمومی، بلکه بر پایه مالکیت ضعیف و قوی بررسی می‌کند. ویتفوگل روند شکل‌گیری چنین مالکیتی (مالکیت ضعیف و قوی) را چنین شرح می‌دهد که در سرزمین‌های آب‌سالار یا هیچ بارانی نمی‌بارد یا آب کمی برای تأمین نیازها وجود دارد؛ در حالی که انسان برای بهره‌برداری از منابع، باید زمین‌های خشک را به مزارع و باغ‌های حاصل-خیز تبدیل کند و این کار مستلزم شرایط اقلیمی خاص، رطوبت کافی، شیب زمین، درجه حرارت مناسب و... است. اگر این شرایط وجود نداشته باشد، تنها جایگزین کنش انسانی است که باید به صورت جمعی شکل گیرد. این کنش دسته‌جمعی، باید هماهنگ و منظم باشد؛ به همین دلیل، مردم باید از اقتداری هدایت‌کننده پیروی کنند و به فرامین آن تن دهند. چنین شرایطی، استقلال شخصی و سیاسی افراد را از بین خواهد برد؛ اما اگر منافع مادی و غیر مادی چنین نظامی بیش از حقوق از کف رفته باشد، مردم به آن تن خواهند داد. اقتصاد آب‌سالار به تقسیم کار جدی نیاز دارد و مسؤلیت چنین فعالیت بزرگی، بر عهده رهبران جامعه است، که اغلب به اعمال زور، تهدید و مجازات دست می‌زنند. مدیریت کارآمد این نوع فعالیت‌ها، به شبکه‌ای سازمانی نیاز دارد که کل جامعه را در بر

می‌گیرد؛ پس رهبری و نظارت بر آب، همچون رهبری و نظارت یک جنگ به دست فرماندهی جنگی است.

در بسیاری از جوامع آب‌سالار، نماینده برتر اقتدار دنیوی، تجسم اقتدار برتر مذهبی نیز بود و حاکم با استفاده از نمادهای اقتدار مذهبی، مقام دنیوی‌اش را تثبیت می‌کرد. ارتش جامعه آب‌سالار، بخشی جدایی‌ناپذیر از دیوان‌سالاری مدیریتی جامعه بود و دین نیز چنان-که گفتیم، پیوند تنگاتنگی با حکومت داشت. همین تمرکز سهمگین نیروی نظامی، دین و دیوان‌سالاری بود که قدرت استبدادی تامی را به حکومت آب‌سالار بخشید؛ به این ترتیب، قانون به معنای وجود یک حکومت اقتدار مطلق اجرایی، مدیریتی، قضایی، نظامی و مالی را در دست دارد و می‌تواند آن را برای هر چیزی که خودش مناسب می‌بیند، تغییر دهد. چنین حکومتی در برابر شهروندانش، هم در مقام تهمت‌زننده و هم در مقام قاضی و هم مجازات‌کننده قرار می‌گیرد. دولت آشکارا استبدادی آب‌سالار، یک دولت مدیریتی است و در نتیجه، برخی عملکردهایش به راستی به سود مردم تمام می‌شود؛ اما یک دزد دریایی وقتی کشتی‌اش روی آب است، و به بردگانی که برای فروش به بردگی گرفته غذا می‌دهد، خیرخواهانه عمل نمی‌کند. او، که مزایای فعلی و آینده‌اش را تشخیص داده، نه خیرخواهانه، بل که حساب‌گرانه عمل می‌کند. هر گاه پای منافع شخص خودش در میان باشد، خیرخواه نخواهد بود و منافع خودش را بر منافع دیگران ترجیح خواهد داد (ویتفولگ، ۱۳۹۱: ۹-۲۰۱).

آن‌چه در نتیجه همه این مباحث به دست می‌آید، به وجود آمدن طبقات و کشمکش حاصل از آن‌ها در جوامع استبدادی شرق است. از نظر ویتفولگ در جامعه آب‌سالار، دو رده اصلی از اشخاص وجود دارد: ۱. افراد برتر و ممتاز ۲. افراد فروپایه. چنین حکومتی بر پایه اعمال زور از بالا و به صورتی نابرابرانه عمل می‌کند. در واقع در دستگاه حکومتی، تمایزاتی وجود دارد؛ ولی مردم عادی تمایزی ندارند. در گروه افراد ممتاز، سلسله‌مراتب قدرت و پس از آن ثروت جایگاه را مشخص می‌کند؛ اما در گروه فروپایه افراد بر اساس فعالیت و مالکیت‌هایشان منزلتی پیدا می‌کنند. البته باید در نظر داشت که هر مالکیتی در نهایت در دست حاکم مستبد قرار دارد و مالکیت خصوصی معنا پیدا نمی‌کند؛ بر این اساس، طبقات چنین جامعه‌ای به این شکل تقسیم‌بندی می‌شود: ۱. فرمانروا که ریاست افراد وابسته به افراد حکومت را بر عهده دارد و از طریق مجموعه‌ای از صاحب‌منصبان بلندی‌پایه و دون‌پایگان کشوری و لشکری آن‌ها را هدایت و بر آن‌ها نظارت می‌کند. او می‌تواند هر کس را که بخواهد، برکشیده یا نابود سازد. فرمانروا، اقتدار جادویی و اسطوره‌ای

را که کیفیت هراس‌انگیز دستگاه زیر دستش را نشان می‌دهد، در شخص خود به نمایش می‌گذارد. او ممکن است به خاطر ضعف و بی‌کفایتی، بخشی از برتری عملیاتی‌اش را به یک دستیار واگذارد، که نایب‌السلطنه، وزیر یا صدر اعظم است. گذشته از وزیر، بهترین موقعیت تأثیرگذاری بر فرمانروا را همسران و صیغه‌ها، خویشاوندان، درباریان، خادمان و نورچشمی‌ها دارند که از زیرگروه‌های طبقه ممتاز به حساب می‌آیند. ۲. صاحب‌منصبان که یک نوع وظیفه حکومتی را بر عهده دارند. این افراد به دو گروه کارگزاران بلندپایه و مقامات لشکری تقسیم می‌شوند. زندگی آن‌ها از طریق حقوق ماهیانه و زمین‌های واگذار شده دولتی تأمین می‌شود. ۳. صاحب‌منصبان دون‌پایه که یا دبیرند یا دستیاران سطح پایین. دبیران، کارهای اداری و دست‌یاران فروپایه، به عنوان نگهبان دروازه‌ها، پیک، خادم، زندان‌بان یا داروغه انجام وظیفه می‌کنند. ۴. مردم عادی جامعه آب‌سالار، مانند دهقانان، پیشه‌وران و بازرگانان و فروپایه‌ترین افراد که نقش بسیار کوچکی در جامعه آب-سالار دارند؛ یعنی بردگان. حاصل به وجود آمدن چنین طبقاتی، کشمکش میان آن‌ها است. این کشمکش‌ها به طور کلی به دو بخش تقسیم می‌شود: ۱. توده مردم علیه حاکمیت استبدادی و دستگاه حکومتی که اگرچه توده مردم جوامع آب‌سالار از تقاضاهای دولت استبدادی رنج می‌برند، اما در عین حال به خاطر ترس از شکست در مبارزه، وارد درگیری با حکومت استبدادی نمی‌شوند. در عوض در مقابل فشارهای بیگاری، یا دور از چشم حاکم به کندی کار می‌کنند یا بخشی از موجودی‌شان را پنهان نگاه می‌دارند؛ با این حال، ممکن است در مواردی کشاورزان در برابر حاکم دست به شورش بزنند؛ اما در کل این شورش‌ها به مبارزه طبقاتی نمی‌انجامد؛ بلکه در سطح کشمکش باقی می‌ماند. ۲. برخورد‌های اجتماعی در داخل طبقه حاکم، شامل کشمکش میان کارگزاران دستگاه حکومتی، رویارویی کارگزاران لشکری در مقابل کارگزاران کشوری و کشمکش کارگزاران دیوان‌سالار در برابر خانواده‌های اعیان دیوان‌سالار که شامل کشمکش فرمانروا با خانواده خود و کارگزاران کشوری و لشکری‌اش می‌شود (همان: ۴۶۷-۵۶۰). در پژوهش پیش‌رو با توجه به دستگاه فکری ویتفولگ، به تحلیل فرامتنی نمایشنامه آرش خواهیم پرداخت و از این رهگذر لایه‌های تفسیری متن را کشف خواهیم کرد.

۳-۲-۱. میتوس فرای

نورثروپ فرای (۱۹۹۱-۱۹۱۲م)، نظریه‌پرداز و منتقد ادبی، در کانادا متولد شد. مهم‌ترین کتاب او کالبدشناسی نقد است. سومین مقاله این کتاب، مهم‌ترین مقاله نویسنده در حوزه نقد اسطوره‌ای است، که طی آن، چهار فصل تابستان، پاییز، زمستان و بهار را به ترتیب، با چهار گونه اصلی رمانس، کمدی، تراژدی و طنز/ایرونی برابر قرار می‌دهد (مقدادی، ۱۳۹۳:

۳۳۰-۳۲۸). فرای در تبیین مبنای اسطوره‌ای گونه‌شناسی‌اش و ارتباط آن با متون توضیح می‌دهد که «در روایت مکتوب چهار عنصر ماقبل انواع ادبی داریم که من آنها را میتوس یا طرح نوعی می‌نامم» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۹۶). فرای برای اشاره به چهار الگوی روایی، از سمبول-های فصول استفاده می‌کند و هر فصل را نشانه‌ی یکی از میتوس‌ها قرار می‌دهد. میتوس بهار، نشانگر نوع ادبی کمدی، میتوس تابستان، نشانگر نوع ادبی رمانس، میتوس پاییز، نشانگر نوع ادبی تراژدی و میتوس زمستان، نشانگر نوع ادبی طنز (آیرونی) است (همان: ۱۹۶-۲۸۸)؛ به این ترتیب ساختار روایتی فرای نیز همچون سمبل‌های دوری، در دور دایره‌ای بسته‌ای قرار می‌گیرد که با یکدیگر در ارتباط هستند. برای شرح میتوس‌ها، از میتوس تابستان آغاز می‌کنیم تا درک سایر میتوس‌ها در ارتباط با یکدیگر مشخص شود.

۱. میتوس تابستان (رمانس): فرای جهان آرمانی را که بهتر از جهان واقعی است و جهان معصومیت و وفور نعمت و خرسندی است، میتوس تابستان می‌نامد. این میتوس با نوع ادبی رمانس در ارتباط است. در این جهان، قهرمان پارسای شجاع و دوشیزگان زیبا بر تهدیدهای شیرانه‌ای که بر سر راه رسیدن به اهدافشان دارند، فائق می‌شوند (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۵).

۲. میتوس زمستان (طنز/ آیرونی): در مقابل جهان آرمانی، جهان واقعی قرار دارد. جهان واقعی سرشار از تجربه، عدم اطمینان و شکست است. این میتوس با نوع ادبی طنز/ آیرونی در ارتباط است. شخصیت‌های اصلی در این میتوس مغلوب پیچیدگی‌های جهان واقعی می‌شوند (همان).

۳. میتوس پاییز (تراژدی): این میتوس حرکت از جهانی آرمانی به سوی جهانی واقعی است. گذار از ناپختگی به سوی تجربه و از میتوس تابستان به میتوس زمستان است. فرای این میتوس را که بین تابستان و زمستان قرار دارد، «میتوس پاییز» نام نهاده است. قهرمان این میتوس از جهان آرمانی به جهان واقعی که جهان فقدان و شکست است، سقوط می‌کند (همان: ۳۵۸).

۴. میتوس بهار (کمدی): این میتوس بر خلاف میتوس پاییز، حرکت از جهان واقعی به سوی جهان آرمانی، و گذار از تجربه به ناپختگی و از میتوس زمستان به میتوس تابستان است. فرای این میتوس را که بین زمستان و تابستان قرار دارد، «میتوس بهار» نام نهاده است. قهرمان این میتوس از مشکلات جهان واقعی با چرخش‌هایی در پیرنگ به شادکامی می‌رسد (همان: ۳۵۹).

در پژوهش حاضر گونه‌ اثر را با توجه به منظومه‌ اندیشگانی فرای بررسی خواهیم نمود و در نهایت ارتباط ناگسستگی این گونه را با سایر اجزای تحلیل نشان خواهیم داد.

۲. تحلیل ترامتنی برخوانی آرش

۲-۱. خلاصه‌ نمایش‌نامه‌ آرش

میان ایران و توران جنگی در گرفته و ایران در این جنگ شکست خورده است. تورانیان برای تمسخر لشکر ایران به آن‌ها فرصت داده‌اند که تیراندازی از لشکر ایران تیری رها کند و محل فرود آن تیر، مرز میان دو کشور را مشخص کند. سرداری ایرانی به کشاور که تیراندازی چیره‌دست بوده است، فرمان می‌دهد که تیر رها کند تا از این اندک فرصت نیز استفاده کنند؛ اما کشاور نمی‌پذیرد:

هان تو کمان کشیدن نیک می‌دانی، تیرت بال سیمرغ دارد؛ ای کشاور یک تیر- یک تیر تو- اگر با همه‌ نیرو بیندازی تا کجا می‌رود؟ و او کشاور گفت: یک فرسنگ... سردار می‌گوید: اینک فرمان! کشاور می‌گرد: نمی‌بَرَم... شکست را یک تن نخورده است. ما همه با هم باختیم! و گر من تیر بیندازم نفرین آن مراسم. فردا آن‌ها که در گرواند انبوه‌انبوه می‌نالدند که تیر کشاور ما را به دشمن واگذاشت! سردار بر یک پای خود غریو می‌کشد: ما برای هر پهنا صد مرد داده‌ایم؛ و اینک تیر تو یک فرسنگ بیش می‌رود... هنگام چاره نیست این خود امیدمان کشاور؛ امید که بیشتر آزاد کنیم (بیضایی، ۱۳۹۶: ۲۱-۲۲).

در این بین آرش ستوریان که تا آن زمان به کار گله‌داری و ستوریانی سپاه مشغول بوده است، نظاره‌گر گفت‌وشنود سردار و کشاور است. آرش که زبان تورانیان را می‌دانست، به جای پیک قبلی که کشته شده، نزد شاه توران می‌رود تا به خاطر اینکه پهلوان ایرانی خسته است از او زمان بیشتری بگیرد. شاه ایران به محض اینکه متوجه می‌شود آرش ستوریان است و طبیعتاً در فن تیراندازی مهارتی ندارد به پیشنهاد خود این شرط را می‌افزاید که خود آرش باید تیر بیندازد. شاه توران برای اینکه از هویت آرش مطمئن شود، از هومان، پهلوان خیانت‌کار ایرانی کمک می‌خواهد:

پس دور می‌شود و آرش می‌شنود که مردی را به نام می‌خواند. این نام به آرش آشناست. و اینک سایه‌ای از پس پشت سراپرده‌ سرخ پیش می‌آید تا شاه؛ و از دیدن او لرزه‌ای در تن آرش، آرش گوش تیز می‌کند و می‌شنود: ای هومان، از آرش چه می‌دانی؟ و مرد ... می‌گوید: این نام نشنیده‌ام... پس هومان روی می‌گرداند؛ با چشم می‌جوید؛ و نگاهش پاک بیگانه. مردی را می‌نگرد خُرد؛ تنها به پای ایستاده؛ در میان سواران پیاده‌ای. می‌گوید: من این هرگز در جنگیان ندیده‌ام (همان: ۲۸).

شاه توران به هومان می‌گوید که اگر هومان او را فریفته باشد، می‌فرماید تا بر اندامش ستورها برانند؛ اما لشکریان ایران پهلوان خود هومان را خائن نمی‌دانند و فکر می‌کنند که به دست دشمن کشته شده و بدنش زیر سم ستوران لگدکوب گشته است. آرش نزد شاه

توران باز می‌گردد و ماجرا را باز می‌گوید. سردار ایرانی احساس می‌کند که آرش دروغ می‌گوید و با دشمن همدستی کرده است تا ایران را به شکست مفتضحانه‌ای بکشد؛ اما چاره‌ای هم جز تیر انداختن او نمی‌بیند. آرش نیز برای آنکه بی‌گناهی خویش را ثابت کند، به بالای کوه البرز رفت و تیر رها کرد و تیرش همچنان می‌رفت؛

و بادهای می‌رفتند تا مگرش باز یابند. از سه کوه بلند گذشت، که سر به دامان دریا داشتند. از هفت دشت پهناور؛ که رمه در آن‌ها فراوان بود. از چند و اند رود! و پنج دریا که کرانه‌هاشان پیدا نبود!... و شور برخاست، و افسانه تیر در دهان‌ها افتاد؛ از تیره به تیره، از سینه به سینه، از پشت به پشت. و تا گیهان بوده است تیر رفته است (همان، ۱۳۹۶: ۴۹).

۲-۲. پیش‌متنیت

رد داستان آرش را می‌توان در کتاب‌های دوره اسلامی و پیش از اسلام پیگیری کرد؛ مثلاً در تیریشست اوستا می‌خوانیم:

«تشتتر، ستاره رایومند فره‌مند را می‌ستاییم که شتاباین به سوی دریای «فراخ‌کرت» بتازد، چون آن تیر در هوا پَران که «آرش» تیرانداز - بهترین تیرانداز ایرانی - از کوه «ایریو خشوث» به سوی کوه «خوانونت» بینداخت... آنگاه آفریدگار اهورامزدا بدان دمید، پس آنگاه [ایزدان] آب و گیاه مهر فراخ چراگاه، آن [تیر] را راهی پدید آوردند» (اوستا، گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، ۱۳۸۵: ۳۳۱). در کتاب آثار الباقیه ذیل جشن نیلوفر در خرداد و عید تیرگان، روایتی از داستان آرش آمده که عیناً ذکر می‌کنیم:

افراسیاب چون به کشور ایران غلبه کرد و منوچهر را در طبرستان در محاصره گرفت، منوچهر از افراسیاب خواهش کرکه از کشور ایران به اندازه پرتاب یک تیر در خود به او بدهد و یکی از فرشتگان که نام او اسفندارمذگان بود حاضر شد و منوچهر را امر کرد که تیر و کمان بگیرد به اندازه‌ای که به سازنده نشان داد چنانکه در کتاب اوستا ذکر شده و (ارش) را که مردی با دیانت بود حاضر کردند گفت که تو باید این تیر و کمان را بگیری و پرتاب کنی و آرش برپاخواست و برهنه شد و گفت ای پادشاه و ای مردم بدن من مرا ببینید که از هر زخمی و جراحتی و علتی سالم است و من یقین دارم که چون با این کمان تیر را بیندازم پاره‌پاره خواهم شد و خود را تلف خواهم نمود ولی من خود را فدای شما کردم سپس برهنه شد و به قوت و نیرویی که خداوند به او داده بود کمان را تا بناگوش خود کشید و خود پاره‌پاره شد و خداوند باد را امر کرد که تیر او از کوه رویان بردارد و به اقصای خراسان که میان فرغانه و طبرستان است پرتاب کند و این تیر در موقع فرود آمدن به درخت گردوی بزرگی گرفت که در جهان از بزرگی مانند نداشت و برخی گفته‌اند از محل پرتاب تیر تا آنجا که افتاد هزار فرسخ بود و منوچهر و افراسیاب به همین مقدار زمین با هم صلح کردند و این قضیه در چنین روزی بود و مردم آن را عید گرفتند (بیرونی، ۱۳۸۶: ۳۳۴-۳۳۵).

به نظر می‌رسد این روایت همان روایت سنتی از داستان آرش باشد که در ایران رواج داشته و مردم با آن آشنایی داشته‌اند. صفا نیز بر این عقیده است که همین روایت ابوریحان بیرونی از داستان آرش صحیح است (صفا، ۱۳۳۳: ۵۸۸-۵۸۹). البته منابع به داستانی دیگر نیز اشاره داشته‌اند که اگرچه بسیار شبیه به داستان پیش است، اما اختلافاتی با آن دارد. در اخبار الطوال دینوری آمده است که افراسیاب پس از گذشت یکصد و بیست سال از پادشاهی منوچهر به جنگ او می‌رود و لشکر منوچهر را پراکنده می‌سازد و شکست می‌دهد، سپس به تعقیب منوچهر می‌رود و او را می‌کشد و بر تخت او می‌نشیند. افراسیاب در این دوره سرچشمه آب‌ها را بست و در نتیجه جویبارها خشک شد. مردم ایران در این دوره گرفتار قحطی و بلاهای بزرگ بودند تا اینکه «زاب»، پسر بودکان و نوه منوچهر در سرزمین فارس ظهور پیدا کرد و مردم را به سوی خود فراخواند. مردم نیز به واسطه سختی‌های زمان افراسیاب به زاب روی آوردند و او به جنگ افراسیاب رفت و او را از مملکتش بیرون راند. زاب ویرانی‌ها را از نو ساخت و به تعقیب افراسیاب رفت. در جنگی که میان زاب و افراسیاب روی داد، ارسناس (آرش) که منوچهر به او مسئولیت آموختن تیراندازی به مردم را داده بود، کمان خود را به زه کرد و وقتی نزدیک افراسیاب رسید، تیر را چنان به سویش پرتاب کرد که بر قلبش نشست و در جان بداد (دینوری، ۱۳۳۰: ۱۱-۱۲). چنانکه ملاحظه می‌شود، روایت دوم با روایت اول تفاوت دارد و در این روایت منوچهر کشته شده است و نوه او ذاب به مبارزه با افراسیاب می‌رود و آرش که در این متن ارسناس نام دارد، با تیر به قلب افراسیاب می‌زند و او را می‌کشد. نکته قابل توجه در این متن آن است که افراسیاب باعث خشکسالی در ایران می‌شود و سرچشمه‌های آب را می‌بندد و این نکته بسیار مهم است؛ زیرا چنانکه تورج دریایی می‌گوید:

در روایت بیرونی آرش با انداختن تیر خود مرز ایران و توران را مشخص می‌کند و افراسیاب در این میان شکست خورده، عقب‌نشینی می‌کند. وجه اشتقاق نام خاص افراسیاب نیز در اینجا لازم به ذکر است چون به معنی «از بین بردن» یا «غیب کردن» است با پسوند «آب»، معنای «از بین بردن آب» را دارد. این معنی نام افراسیاب ما را به موضوع داستان جشن تیرگان می‌رساند که باز بیرونی، سنتی را که در شرق ایران رواج داشته برای ما بازگو می‌کند... باید به یاد داشت که دستور ساخت تیر جادویی آرش را ایزد اسفندرمذ می‌دهد چون آرش دیندار بود... توانست به صورت خارق العاده‌ای تیر را به دوردست‌ترین نقاط پرتاب کند. به نظر یارشاطر تیری که اسفندرمذ دستور ساخت آن را داده و پرتاب آن توسط آرش، در حقیقت یادآور اسطوره دیگری است که نشان‌دهنده دور راندن افراسیاب (خشکسالی) از زمین می‌باشد (دریایی، ۱۳۹۲: ۱۷۵).

این دو روایت، بیش‌متن‌های برخوانی آرش را روشن می‌سازد. اساطیر و تحلیل‌های اسطوره‌شناسانه از این اثر اگرچه ریشه‌های بیش‌متن‌ها را روشن می‌سازد، اما بیشتر در

حوزه تحلیل فرامتنی و تفسیری قرار می‌گیرد. روایت ابوریحان همان روایتی است که به روشنی در برخوانی استفاده شده است؛ ولی رگه‌هایی از روایت دوم نیز در متن وجود دارد. مثلاً در ابتدای برخوانی، بیضایی توران را پر آب نشان می‌دهد: «و بی‌نشان مردها- هزار هزار- از سرزمین دور- دور- آمده بودند. از سرزمینی که کمان خوب دارد یا آنکه کمندهاشان سخت تابیده. از آنجا که برش چهارگونه باد می‌وزد، یا دشتی که درش پر آب‌ترین رود می‌رود» (بیضایی، ۱۳۹۶: ۱۹) و ایران را گرفتار خشکسالی نمایان می‌سازد: هیچ روشنی بر جنگ و مرد جنگ نبود. و چگونه از زمین سرخ گیاه بروید؟ پس هیچ گیاه سبز از زمین سرخ نرُست. و درخت سبز زرد، و گل سرخ سیاه شد. و هر مرد گیاهی توفان زده بود کیش پاک ریشه خشکیده (همان: ۱۹-۲۰).

می‌توان نتیجه گرفت که پایه اصلی روایت بیضایی بر اساس همین روایت‌ها و خصوصاً روایت اول بوده است و اگر چنین روایاتی وجود نداشت، هسته اصلی برخوانی نیز وجود نداشت و ما طبق تعریفی که از بیش‌متنیت داریم، می‌توانیم این روایات را بیش‌متن‌های نمایشنامه آرش بدانیم.

۳-۲. بینامتن معاصر، آرش بیضایی و آرش کسرایی

شاید بتوان گفت که نمود عینی بینامتنیت، چه در برگرفتنگی روایی و چه در استفاده از فرامتن و در نتیجه گفت‌وگومندی آثار با یکدیگر، در رابطه بینامتنی آرش بیضایی و آرش کمانگیر سیاووش کسرایی آشکار می‌گردد. در آثار این دو ادیب برجسته با یک بیش‌متن روبه‌رو هستیم و فرامتن تفسیری متفاوتی در آن‌ها مشاهده می‌کنیم. شفיעی کدکنی درباره آرش کسرایی او را تحسین می‌کند و امید او به آینده را ستایش می‌نماید:

در این دوره- دوره پس از کودتا- شاعران به جای بحث از مسائل سیاسی روز به سراغ مضامینی چون بی‌بندوباری و ولنگاری می‌روند و تنها عده کمی همچنان کورسوی امیدی دارند. سیاووش کسرایی برجسته‌ترین این شاعران است، با شعر آرش کمانگیر که اوج این اشعار است» (شفיעی کدکنی، ۱۳۸۰: ۵۹).

اما بیضایی در تبیین این تفاوت، امید کسرایی را واهی می‌داند و می‌گوید:

آرش نوشته من فرزند ناامیدی است و در ناامیدی کامل دست به کاری می‌زند... من اولین پرسش بعد از خواندن «آرش» کسرایی این بود که چرا داستان آرش من را خواب می‌کند؟ این قصه که خواب‌آور نیست، و به این نتیجه رسیدم که نیت شاعر و ساختمان اثرش دو راه جداگانه می‌روند، و برای همین آرش کسرایی ضد چیزی را می‌گوید که خودش می‌خواهد (بیضایی، ۱۳۹۲: ۲۷).

براهنی نیز به فرامتن موجود در آرش کسرایی خوش‌بین نیست و در نظر دارد که

زبان و بیان کسرایی اشرافی است و بر ادبیات اشرافی گذشته تکیه دارد. این زبان زبان مردم عادی این روزگار که باید پیام اجتماعی شاعرانی چون کسرایی را بفهمند، دور است؛ به همین دلیل غم و شادی، نومییدی و امیدواری و شب و روز تاریکی و روشنایی شعر کسرایی سخت غیر قابل لمس و قلبی است (براهنی ۱۳۵۸: ۱۲۸).

دستغیب نیز با براهنی هم عقیده است و می‌گوید: «کسرایی ایدئولوژی اجتماعی را نمی‌آزماید، مصرف می‌کند. تجربه اجتماعی او اندک است، روحیه او اشرافی است و به نظر من، اشعار اجتماعی او چنگی به دل نمی‌زند» (دستغیب، ۱۳۷۹: ۱۱۵). نکته مشترک میان تمام این نظرات آن است که کسرایی شعری اجتماعی سروده است و فارغ از سویه‌های ارزش-گذارانه‌ای که برخی منتقدان دارند، باید آن را در پس ساختار شخصیت‌های موجود در آن با اثر بیضایی مقایسه کرد. بیضایی فکر می‌کند:

قهرمان‌ها از جایی نمی‌آیند، موقعیت‌ها آدم‌ها را در شرایطی قرار می‌دهد که به کارهایی که اصلاً تصورش را هم نمی‌کنند، دست می‌زنند. مثلاً آرش یک آدم معمولی است که به طور اتفاقی در جریان جنگ قرار می‌گیرد و به دلیل امتیازش - دانستن زبان طرف مقابل - لازم می‌شود پیغامی را به آن طرف برساند. بعد به او تهمت زده شد و مورد سوء ظن قرار گرفت، آن وقت بقیه زندگی‌اش منحصر شد به پاک کردن این سوء ظن. بنابراین آن چیزی که او تدریجاً به طرفش رفت در واقع کارکرد شرایطی بود که در آن، دوست و دشمن در واقع هر دو دشمن هستند (بیضایی، ۱۳۹۲: ۲۶).

روایت بیضایی از آرش در واقع امر پاسخی است به روایت کسرایی.

در روایت آرش کسرایی با سه موقعیت روبه‌رو هستیم:

۱. وارد شدن در متن قصه همراه با فضاسازی راوی اول که در سوز سرما گم شده است.
 ۲. وارد شدن به کلبه‌ای که در آن عمو نوروز و کودکان قرار دارند و شروع روایت دوم از زبان عمو نوروز.
 ۳. وارد شدن به روایت اسطوره‌ای و قهرمانی آرش.
- بنابراین در منظومه آرش با دو راوی و سه سطح از روایت روبه‌هستیم (عابدی، ۱۳۹۵: ۱۲۵). سطح اول روایت با توصیف برف آغاز می‌شود که وصف شرایط اجتماعی شاعر است. او جامعه خود را این‌گونه تصویر می‌کند:
- «برف می‌بارد / برف می‌بارد به روی خار و خاراسنگ / کوه‌ها خاموش / دره‌ها دلتنگ / راه‌ها چشم‌انتظار کاروانی با صدای زنگ» (کسرایی، ۱۳۹۵: ۱۰۱)؛ اما فضای امید از همان آغاز شعر نمایان می‌شود. شاعر در خیال شاعرانه‌اش و به عنوان راوی اول، کلبه‌ای روشن از دور می‌بیند و بی‌درنگ سوی آن می‌رود:

بر نمی‌شد گر ز بام کلبه‌های دودی/ یا که سوسوی چراغی گر پیامی مان نمی‌آورد/ رد پاها گر نمی‌افتاد روی جاده‌های لغزان/ ما چه می‌کردیم در کولک دل آشفته دمسرد؟! آنک آنک کلبه‌ای روشن/ روی تپه روبروی من/ در گشودندم/ مهربانی‌ها نمودندم (همان: ۱۰۱).

از همین بخش از شعر روایت به دست عمو نوروز است. او که پیام‌آور شادی است و در سنت ایرانیان بهار را نوید می‌دهد، آغاز سخن را با ستایش زندگی و در ادامه با تحسین انسان بازگو می‌کند:

«گفته بودم زندگی زیباست/ گفته و ناگفته‌ای بس نکته‌ها کاینجاست/ آسمان باز/ آفتاب زر/ باغهای گل... آری آری زندگی زیباست» (همان: ۱۰۲-۱۰۴).

پس از این داستان آرش از زبان عمو نوروز آغاز می‌گردد. عمو نوروز اوضاع اجتماعی و سیاسی زمانه آرش را تصویر می‌کند که برابر با آن چیزی است که راوی اول (شاعر) از اوضاع اجتماعی روزگار خود تصویر کرد:

«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» (همان: ۱۰۴-۱۰۵).

سپس آرش از پی خروش مردم، خویش را می‌شناساند:

لشکر ایرانیان در اضطرابی سخت دردآور/ دو دو و سه سه به پیچ‌گرد یکدیگر/ کودکان بر بام/ دختران بنشسته بر روزن/ مادران غمگین کنار در/ کم کمک در اوج آمد پیچ‌خفته/ خلق چون بحری بر آشفته/ به جوش آمد/ خروشان شد/ به موج افتاد/ برش بگرفت و مردی چون صدف/ از سینه بیرون داد/ منم آرش/ چنین/ آغاز کرد آن مرد با دشمن/ منم آرش سپاهی مردی آزاده/ به تنها تیر ترکش آزمون تلختان را/ اینک آماده/ مجویدم نسب/ فرزند رنج و کار (همان: ۱۰۷-۱۰۸).

و باقی ماجرا که آرش بر سر کوه می‌رود، تیر می‌اندازد و جان از تنش بیرون می‌رود و مرز ایران با پیکان او بر جای می‌ماند.

اگر آرش بیضایی را در هر سطح در برابر آرش کسرائی قرار دهیم، گفت‌وگوی بیضایی با کسرائی را مشاهده می‌کنیم. بدون در نظر گرفتن بیش‌متن موجود در داستان هر دو، بیضایی از ابتدا تا انتها ناامیدی و یاس را ترسیم کرده است؛ در حالی که سیاوش کسرائی آرش را از دل اساطیر به کمک مردم می‌فرستد، بیضایی شخصیتی به نام کشواد را در دل داستان قرار می‌دهد که ناامیدی محض است.

و کشواد در باد می‌نگرد: با این تیر هیچ دگرگون نمی‌شود.../ و کشواد می‌گرد: اومان با ریشخندی نابود کرده است! یک تیر چه می‌تواند بکند؟ پیمان برای چیست؟ آن چرک‌جامگان می‌دانند که تیر ما، از آنچه ما را هست دورتر نخواهد رفت (بیضایی، ۱۳۹۶: ۲۳).

از سوی دیگر چنان که خود بیضایی اشاره می‌کند، آرش ستوربانی بیش نیست. او ناخواسته در دامن جنگ افتاده است و ناخواسته مورد تهمت است و حالا چاره‌ای جز تیر انداختن ندارد. آرش به کشواد روی می‌آورد، از پهلوان می‌خواهد تا پناه آنان باشد؛ اما کشواد نمی‌پذیرد. درست بر خلاف آرش کسرای که بر اثر نالهٔ مردمش در مقابل دشمن می‌ایستد. آرش چاره‌ای نمی‌بیند جز عمل در ناچاری و این یعنی تراژدی. تراژدی حاصل از تلاش انسانی که توان تغییر اوضاع جز با از دست دادن جانش ندارد.

نتیجه آن که پاسخ بیضایی نه تنها به کسرای، بلکه به تمامی روشنفکران هم‌عصرش این است که برای تغییر اوضاع موجود، چاره‌ای جز حرکت مردمی که فارغ از بت‌سازی‌ها و اسطوره‌تراشی‌ها باشد، نیست. مردمی که منتظر قهرمان باشند، مردم اسطوره‌اندیش و خیال‌پرورند. تفاوت نگاه بیضایی با کسرای این است که کسرای اسطورهٔ آرش را مانند انسان‌های عصر اسطوره نقل می‌کند؛ اما بیضایی اسطورهٔ آرش را در زمانهٔ خود نقل می‌کند. بیضایی اسطوره را به چالش می‌کشد و آرش مطلوب خود و جامعه‌اش را به تصویر می‌کشد.

۲-۴. فرا متنیت

۱-۴-۲. تحلیل طبقاتی

طبقات و جدال آن‌ها در نمایشنامهٔ آرش به شکل قابل توجهی با نظریهٔ ویتفولگ تطابق دارد. اولاً باید توجه داشت که در بیش‌متن برخوانی با داستانی اساطیری روبه‌رویم که اساساً به بحران آب باز می‌گردد. آب در جوامع شرقی مهم‌ترین عنصر برای زندگی مردم و حاکمیت بر آن‌ها است. چنان که گفتیم، افراسیاب به معنای از بین برندهٔ آب به ایران حمله می‌کند و خشکسالی و بی‌آبی در ایران پدیدار می‌شود. در این میان نقش اسطوره‌ای آرش که تیر می‌اندازد و ایران را از هجوم دشمن و شکست نجات می‌دهد، به عنوان نجات-بخش جامعه‌ای شرقی مطرح می‌شود که گرفتار حاکمانی بی‌کفایت است؛ اما طبقات در این برخوانی به صورت عمودی از بالای هرم قدرت به این گونه است: ۱. پادشاه ایران که حضور ندارد و این عدم حضور نمی‌تواند معنایی جز نشان دادن عدم تفاوت بین بود و نبود او داشته باشد. ۲. سپاهیان که در نبود ساختار مستحکم قدرت و خلأ حاکم مستبد، خود را باخته‌اند و با بهانه‌گیری حاضر نیستند در مقابل دشمن مقاومت کنند. ۳. مردم و توده‌های بی‌پناه که تا کنون تحت ستم دستگاه استبدادی بودند و از این پس باید توان بی‌کفایتی طبقهٔ حاکمیت را به دشمن خونریز پس بدهند.

کشواد که نمایندهٔ طبقهٔ لشکریان است، جایگاه خاصی در برخوانی پیدا کرده است. او از دو سو تحت فشار قرار گرفته. اول از سمت سردار که سخنان پادشاه را می‌گوید و دوم از

سوی مردم که نمایندگی شان با آرش ستوربان است. کشمکش‌های طبقات حاکم، اولین چیزی است که در جدال‌های طبقاتی این برخوانی رخ می‌نماید. کشواد که کشور را شکست‌خورده می‌بیند، حاضر نیست در شکست شریک باشد و اوضاع وخیم موجود را حاصل جنگ نمی‌داند:

پس سردار پیشتر می‌آید چهره ارغوان کرده: هنگام که چاره نیست این خود امید است مان کشواد؛ امید که لختی بیشتر آزاد کنیم. / این می‌پرسد: آزاد؟ / او: از بندگی!! پس کشواد می - غریب و سهمگین: پیش از این دشمن آیا بندگی نبود؟ / ... / کشواد سر به زیر می‌افکند: ما را شکست ندادند؛ از این پیش ما خود شکست‌خورده بودیم! (بیضایی، ۱۳۹۶: ۲۲).

در این بخش کشمکش میان گروه حاکمیت کاملاً عربان است؛ اما اوج کار آن‌جا است که کشواد مسئولیت را از سر خود باز می‌کند و می‌گوید: «من با کسی پیمان نکرده‌ام» و هنگامی که جواب می‌شنود که این فرمان سرور توست، پاسخ می‌دهد: در شکست هیچ کس به دیگری سرور نیست» (همان: ۲۴). چنین واکنشی از کشواد کاملاً طبیعی است؛ زیرا در چنین جامعه‌ای مسئولیت بر عهده حاکم استبدادی است و نام و ننگ در میدان کارزار باید به پای او نوشته شود نه کشواد. به هر طریق در چنین شرایطی، کشمکش‌های طبقاتی سر باز می‌کند و خود را نشان می‌دهد.

از دیگر سو توده مردم نیز از کشواد و نظامیان انتظار دارند تا در مقابل دشمن از جان آن‌ها محافظت کنند؛ اما آرش نماینده توده به حساب می‌آید، پاسخ منفی دریافت می‌کند. مردم برای چنین روزهایی حاکمیت استبداد را پذیرفته‌اند و کاری با قیل و قال‌های دیوان - سالاران ندارند؛ چنانکه آرش می‌گوید:

من مردی یله بودم، در پی رمه؛ آنگاه که دلم می‌خواست گوسپندان را سرود می‌خواندم؛ آن‌گاه که نه، با خفتن رمه می‌خسیدم. من به اینجا چرا آمدم؟ خواب مرا این هیاهو چرا شکست؟ و رمه مرا این تندباد چرا پراکند؟ (همان: ۳۰).

در چنین وضعیتی بار سنگین مسئولیت بر دوش مردم می‌افتد. حاکمان استبداد، به دنبال مقصری برای لاپوشانی کوتاهی‌های خود می‌گردند و در میانه جنگ باخته چه کسی بهتر از مردم رنج‌کشیده که هیچ قدرتی در دست ندارند. آرش که ناخواسته وارد مهلکه شده است، مورد تهمت و افترا قرار می‌گیرد که جاسوس است و می‌خواهند اسب بر بدن او بتازد:

مرد آتشان هیمه در دست می‌گوید: من سخن چینی نمی‌دانم ای بزرگ؛ ور دانم که این دادگری نیست! چون آرش بازگردد، هنگامه هنگفت واپسین خواهد شد! این سپاهیان جان به لب شده

سوگند خورده‌اند که بر او می‌تازند تا بندبندش جدا کنند. / سردار زیر لب می‌گوید من بازشان نمی‌دارم (همان: ۴۱).

در نهایت امر این آرش است که جان بر کف می‌گیرد تا در میان کشمکش‌های شکست‌خوردگان دیوان‌سالار، بی‌آبرویی به نام او نوشته نشود. او به عنوان نماینده طبقه مردم، بالای کوه می‌رود و تیر می‌اندازد و سرنوشت را دگرگون می‌سازد. در نتیجه چنین دیدگاهی می‌توان گفت که نمایشنامه آرش بیضایی با نظریه استبداد شرقی و بتفوق‌گرا قابل تطبیق است و می‌توان کشمکش‌های موجود در آن را بر اساس همان نظریه تحلیل کرد. اگرچه بیضایی در این برخوانی، تحلیلی از مبارزه طبقاتی محرومان ندارد، اما در نهایت این نتیجه را به دست می‌دهد که توده جامعه، راهی جز آن که وارد عمل بشوند، ندارند.

۲-۵. پیرامنتیت سه‌برخوانی (اژدهاک، آرش و کارنامه بندار بیدخش)

در کتابی که با عنوان سه‌برخوانی اژدهاک، آرش و بندار بیدخش منتشر شده، ترتیب قرارگیری نمایش‌ها به این صورت است ۱. اژدهاک ۲. آرش ۳. کارنامه بندار بیدخش (ر. ک بیضایی، ۱۳۹۴). قرار گرفتن این سه برخوانی در یک جلد منطقی است؛ زیرا هر کدام از آن‌ها روایت‌گر بخشی از داستان اصلی به صورت کامل هستند. اگر از نام آثار صرف نظر کنیم، چنین داستانی در اختیار خواهیم داشت: پادشاهی بر کشوری حکومت می‌کرد، بیدادگری-های او باعث شد تا شخصی علیه او بشورد و او را شکست دهد و بر تخت پادشاهی بنشیند. او عامل خشکسالی در آن سرزمین شد و در نهایت کسی آمد و او را از تخت برانداخت و آب و آبادانی را به کشور بازگرداند. این داستان کوتاه در سه برخوانی نمود پیدا می‌کند:

۱. کارنامه بندار بیدخش: این برخوانی نمود پادشاهی است که با از دست دادن فرّه ایزدی یا دانشش، بر مردم بیدادگری می‌کند. در این نمایش ما سقوط پادشاهی را به تماشا می‌نشینیم.

۲. اژدهاک: این نمایش نمود شورش مردم علیه حاکم است که ناکام باقی می‌ماند؛ اما در کاوش‌های بینامتنی دیو خشکسالی را به ما یادآور می‌شود.

۳ آرش: این نمایش، نمود دوران حکومتی است که ما در پیش چشم نمی‌بینیم؛ اما در خوانش بینامتنی به حکومت افراسیاب که معنای نامش از بین برنده آب است، می‌رسیم. آرش حکومت افراسیاب را از بین می‌برد و مرز ایران را به سر حد گذشته‌اش باز می‌گرداند که چنانچه دیدیم، آرش ارتباط دارد با از بین بردن دیو خشکسالی و جاری ساختن آب و آبادانی در پی آن؛ بنابراین هر سه روایت بیان‌گر یک روایت واحد است؛ زیرا با از میان رفتن حکومت، دیو خشکسالی ظهور می‌کند و قهرمانی دیو خشکسالی را از بین می‌برد و

آب و آبادانی بازمی‌گردد. البته ترتیب نمایش‌ها در چاپ‌های مختلف، این‌گونه نیست. تفسیر بالا با ترتیبی هم‌خوانی دارد که ما در ذهن داریم؛ اما تحلیل درباره انتخاب این ترتیب از سوی نویسنده، نوعی نیت‌خوانی محسوب می‌شود؛ هرچند به نظر می‌رسد نوعی شکست در روایت باعث شده است تا اژدهاک به عنوان دیو خشکسالی در باور اساطیری ما و افراسیاب از یکدیگر جدا شوند و اژدهاک که از طبقه مردم است، تنها به عنوان نماینده نارضایی مردم شناخته شود و نه نماینده حکومتی که پس از جمشید بر تخت می‌نشیند که افراسیاب باشد. باید این نکته را نیز در نظر داشت که در روایت بیضایی (در کل سه برخوانی چنان‌که توضیح دادیم)، ایران شکست نمی‌خورد و پیش از آن که دیو خشکسالی بر آن چیره شود، از مهلکه عبور می‌کند. از دیگر سو بیضایی بازگفت اژدهای خشکسالی را تعزیه «آب» می‌نامد و مویه ایرانیان بر داستان کربلا را مویه بر ایران نیز می‌داند.

واپسین بازگفت اسطوره‌ای اژدهای خشکسالی و پهلوان / ایزد باروری و نقطه پایان آن تا امروز - شکست پهلوان / ایزد باروری و پیروزی اژدهاست - در همان بابل - در داستان کربلا [سال ۶۱ هجری]؛ که بازتاب آن در شبیه‌خوانی ایرانی [= تعزیه] نه تنها دریغی بر حقی، که به گونه‌ای نمادین مویه‌ای بر ایران نیز هست... در جشنواره نمایشی گفتم موضوع تعزیه آب است، و در ریشه و بنیاد، از اسطوره‌های فرهنگ کشاورزی می‌آید (بیضایی، ۱۳۹۵: ۲۸۶-۲۸۷)؛

به این ترتیب هر سه برخوانی که در ارتباطی پیرامنتی با یکدیگر قرار دارند، ارتباطی بینامنتی با داستان کربلا پیدا می‌کنند. در قسمت تحلیل سرمتمنی خواهیم دید که مرگ آرش در نمایشنامه بیضایی، به گونه‌ای شباهت دارد که با تعزیه مسیح یا داستان کربلا بی‌ارتباط نیست و از دل همین شبکه پیچیده می‌توان اثبات نمود که سخن بیضایی در این ارتباط با توجه به نظریه ترامنتیت قابل اثبات است.

۲-۶. تحلیل سرمتمنی

۱-۶-۲. میتوس آرش

مرحله سوم تراژدی با مضمون اصلی سیر و سلوک در رمانس مطابقت دارد. آن نوع از تراژدی است که موفقیت یا کمال توفیق قهرمان، سخت مؤکد می‌گردد. تعزیه مسیح متعلق به این مرحله است. در جملگی تراژدی‌ها که قهرمان با مسیح مرتبط است یا صورت نوعی مسیح مانند است، این نوع تراژدی دیده می‌شود (فرای، ۱۳۷۷: ۲۶۵-۲۶۶). در برخوانی آرش نیز با چنین ماجرای تراژیکی روبه‌رو هستیم. چنان‌چه در تعزیه حسین بن علی^(ع) جالب آن که وجه شرقی این دو تراژدی، آن‌ها را به اسطوره آب مرتبط می‌سازد و همین‌طور پیوندی ناگسستنی با فرامتن ماجرا یعنی استبداد شرقی ایجاد می‌نماید. از دیگر

سو، این تراژدی را می‌توان تراژدی انزوا دانست. در این نوع از تراژدی با افزون شدن وجه خودآگاهی شخصیت اصلی، او مدام از سیر وقایع کناره می‌گیرد. معمولاً در ابتدای واقعه آگاه می‌شود که او را مجبور به فرو رفتن در لاک خویش می‌کند. او بار تراژدی را بر دوش می‌کشد و در نهایت تجربه‌ای را به تماشاگر نشان می‌دهد که معنای نهایی تراژدی است. برجسته‌ترین خصیصه تراژدی انزوا فردی بودن آن است (نامور مطلق، ۱۳۹۳: ۹۳-۹۴). آرش در مهلکه‌ای قرار دارد که خود هیچ نقشی در آن ندارد. مرگ او در رویارویی با جهان اطرافش رخ می‌دهد. او جوان و بی‌تجربه است و در دام بزرگانی می‌افتد که همگی بار فرجام تراژیک را از دوش خود بر می‌دارند و بر دوش آرش می‌نهند. آرش خواه ناخواه مجبور است از جامعه کناره بگیرد و همین امر به نوعی تراژدی انزوا محسوب می‌شود.

۳. نتیجه

بیش‌متن‌های برخوانی آرش را می‌توان در متون پیش و پس از اسلام پی‌گرفت. این روایات با اسطوره آب و دیو خشکسالی در ارتباط هستند. در مواجهه بینامتنی این اثر با متن معاصرش، یعنی آرش سیاووش کسرای درمی‌یابیم که پاسخ بیضایی نه تنها به کسرای، بلکه به تمامی روشنفکران هم‌عصرش این است که برای تغییر اوضاع موجود، چاره‌ای جز حرکت مردمی که فارغ از بت‌سازی‌ها و اسطوره‌تراشی‌ها باشد، نیست. مردمی که منتظر قهرمان باشند، مردمی اسطوره‌اندیش و خیال‌پرورند. تفاوت نگاه بیضایی با کسرای این است که کسرای اسطوره آرش را مانند انسان‌های عصر اسطوره نقل می‌کند؛ اما بیضایی اسطوره آرش را در زمانه خود نقل می‌کند. بیضایی اسطوره را به چالش می‌کشد و آرش مطلوب خود و جامعه‌اش را به تصویر در می‌آورد. از سوی دیگر می‌توان طبقات موجود در برخوانی آرش را منطبق با طبقات موجود در نظریه استبداد شرقی ویتفولگ دانست و از جایی که نظریه ویتفولگ بر بنیان جامعه آب‌سالار و روابط حاکم بر آن تعریف می‌شود، پیوند بیش‌متن‌های اثر با فرامتن آن، قابل تطبیق است و می‌توان گفت که در ساختار کلی اثر از یکدیگر پشتیبانی می‌کنند. در تحلیل پیرامنتی شاهد بودیم که هر سه نمایشنامه اژدهاک، آرش و کارنامه بندار بیدخش که در ارتباطی پیرامنتی با یکدیگر قرار دارند، ارتباطی بینامتنی با داستان کربلا و طبعاً آب پیدا می‌کنند. در بخش تحلیل سرمنتی نیز مرگ آرش در نمایشنامه بیضایی، به گونه‌ای از تراژدی شباهت دارد که با تعزیه مسیح و ماجرای کربلا بی‌ارتباط نیست. این شبکه پیچیده ترامنتی کاملاً در پشتیبانی از یکدیگر عمل می‌کنند؛ یعنی هیچ یک از اجزاء تحلیل یکه و تنها عمل نمی‌کند و در پیوند با معنایابی کل اثر می‌توان از آن‌ها بهره گرفت. در واقع سمفونی

اجزای مختلف اثر همچون بیش متن، بینامتن، فرامتن، پیرامتن و سر متن ما را به درک و دریافت صحیح این اثر رهنمون می‌سازد.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۹۵)، *ساختار و تأویل متن*، چ هجدهم، تهران، مرکز اوستا (۱۳۸۵)، گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، چ دهم، تهران، مروارید.
- براهنی، رضا (۱۳۵۸)، *طلا در مس (در شعر و شاعری)*، تهران، زمان.
- بیرونی، ابوریحان محمد بن احمد (۱۳۸۶)، *آثار الباقیه*، چ پنجم، تهران، امیر کبیر.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۵)، *هزار افسان کجاست؟*، چ چهارم، تهران، روشنگران و مطالعه زنان.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۶)، *دیوان نمایش*، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۲)، *جلال با جهل گفتگو: نوبت امیری*، چ چهارم، تهران، ثالث.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۴)، *سه برخوانی*، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- تایسن، لیس (۱۳۸۷)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (راهنمای آسان فهم)*، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران، نگاه امروز و حکایت قلم نوین.
- دریایی، تورج (۱۳۹۲)، «آرش شواتیر که بود؟»، *بخارا*، سال پانزدهم، شماره ۹۵ و ۹۶، صص ۱۶۶ - ۱۷۶.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۹)، «شبان بزرگ امید»، *نشریه گزارش*، شماره ۱۱۵، صص ۷۲-۷۶.
- دینوری، ابی‌حنیفه احمد بن داوود (۱۳۳۰)، *اخبار الطوال*، چ اول، مصر، سعاده.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰)، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، تهران، سخن.
- صفا، ذبیح‌لله (۱۳۳۳)، *حماسه سرایی در ایران*، تهران، امیر کبیر.
- عابدی، کامیار (۱۳۹۵)، *شبان بزرگ امید (زندگی و شعر سیاوش کسرای)*، تهران، ثالث.
- فرای، نورتروپ (۱۳۷۷)، *تحلیل نقد*، ترجمه صالح حسینی، تهران، نیلوفر.
- کسرای، سیاوش (۱۳۹۵)، *مجموعه اشعار*، چ پنجم، تهران، نگاه.
- مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)، *دانش‌نامه نقد ادبی از افلاطون تا امروز*، تهران، چشمه.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۳)، *اسطوره و اسطوره‌شناسی نزد نورتروپ فرای*، از کالبدشناسی نقد تا رمز کل، تبریز، نشر موغام.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۵)، *بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، تهران، سخن.
- ویتفولگ، کارل آوگوست (۱۳۹۱)، *استبداد شرقی: بررسی تطبیقی قدرت تام*، ترجمه محسن ثلاثی، تهران، ثالث.
- Abedi, Kamyar (2016), *Shabane Bozorge Omid (Zendegi va Shere Siyavash Kasraei)*, Tehran, Sales [in Persian].
- Ahmadi, Babak (2016), *Sakhtar va tavile Matn*, 18th, Tehran, Markaz [in Persian].
- Avesta (2006), *Gozaresh va Pazhoheshe Jalil Doostkxah*, 10th, Tehran, Morvarid [in Persian].
- Barahani, Reza (2006), *Tala dar Mes (Dar shero Shaeri)*, Tehran, Zaman [in Persian].
- Beizai, Bahram (2013), *Jedal ba Jahle Goftegoo: Noshabe Amiri*, 4th, Tehran, Sales [in Persian].
- Beizai, Bahram (2015), *Se Bar Khani*, Tehran, Roshangaran va Motaleate Zanan [in Persian].

- Beizai, Bahram (2016), *Hezar Afsan Kojast?*, 4th, Tehran, Roshangaran va Motaleate Zanan [in Persian].
- Beizai, Bahram (2017), *Divane Namayesh*, Tehran, Roshangran va Motaleate Zanan [in Persian].
- Birouni, Aboreyhan Mohamad ibn Ahmad (2007), *Asar Albaghiye*, 5th, Tehran, Amir Kabir [in Persian].
- Daryaei, Tooraj (2013), "Arash Shavativir Ke Bud?", *Bokhara*, Vol 15, No 95&96, Pp 166 – 176.
- Dastgheyb, Abdolali (2000), "Shabane Bozorge Omid", *Nashriyeye Gozaresh*, No 115, Pp 72-76.
- Dinvari, Abu Hanife Ahmad ibn Davood (1951), *Akhbar Altaval*, 1th, Mesr, Saadat [in Persian].
- Frye, Northrop (1998), *Tahlile Naghd*, Tarjomeye Saleh Hosseini, Tehran, Nilofar [in Persian].
- Genette, Gerard (1997B), *Paratexts Thresholds of interpretation*, Translated by JANE E. LEWIN, Cambridge, Cambridge University Press.
- Genette, Gerard (1997A), *Palimpsests: literature in the second degree*, Channa Newman and Claud Doubinsky (trans), University of Nebraska press.
- Kasraei, Siavash (2016), *majmoe Ashar*, 5th, Tehran, Negah. [in Persian].
- Meghdadi, Bahram (2014), *Daneshnameye Naghde Adabi az Aflatoon ta Emruz*, Tehran, Cheshmeh [in Persian].
- Namvar Motlagh, Bahma (2016), *Beynamatniyat: az Sakhtargraee ta Pasamodernism*, Tehran, Sokhan [in Persian].
- Namvar Motlagh, Bahman (2014), *Ostore va Ostoreshenasi Nazde Northrop Frye, az Kalbodshekafi Naghd ta Ramze Kol*, Tabriz, Nashre Moogham [in Persian].
- Safa, Zabihullah (1954), *Hemasehsorayee da Iran*, Tehran, Amir Kabir [in Persian].
- Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (2001), *Advare Shere Farsi Az Mashrutiyyat ta Soghote Saltanat*, Tehran, Skhan [in Persian].
- Tyson, Lois (2008), *Nazariyehaye Naghde Adabiye Moaaser (Rahnamaye Asan Fahm)*, Tarjomeye Maziya Hosseinzadeh va Fatemeh Hosseini, Tehran, Negahe emrooz va Hekayate Ghalame Novin [in Persian].
- Wittfogel, Karl August (2012), *Estebdade Sharghi; Baresiye Tatbighiye Ghodrate Tam*, Tarjomeye Mohsen Salasi, Tehran, sales [in Persian].