DOI: 10.22067/jls.v49i1.31796

معنازایی در عدول از پیش‌متن؛ خوانش بینامتنی داستان هابیل و قابیل و رمان‌های *هابیل سانچت* (میگل د. اونامونو) و *سمفونی مردگان* (عباس معروفی)

امیر نجفی[۱]
دکتر سید حبیب‌الله لزگی[۲]
دکتر محمدجعفر یوسفیان[۳]

چکیده

بینامتنیت نظریه‌ای ادبی است که بر پایهٔ نظریهٔ گفت وگومندی باختین، نخستین بار توسط ژولیا کریستوا ارائه شد. بر طبق این نظریه، هر متن در گفت‌وگو با متن‌های دیگر تولید و خوانش می‌شود. خوانش بینامتنی، خوانشی است که متن را به جای جهان واقعی به جهان متنی تأویل می‌کند. پیش‌متن هابیل و قابیل که در کتب مقدس ادیان الهی آمده، الهام‌بخش بسیاری از متون ادبی بوده است. امّا همان‌طور که کریستوا تصریح می‌کند، منبع‌شناسی غایتِ نظریهٔ بینامتنیت نیست. کشف روابط بینامتنی و بینانشانه‌ای است که منجر به نفوذِ خوانشگر به لایهٔ دوم متن یا همان لایهٔ نشانه‌ای می‌شود. با تحلیل بینامتنی می‌توان معانیِ مختلفِ مستتر در متن را دریافت. بینامتنیت متضمن گفت‌وگوی بین متن‌هاست. این گفت‌وگو موجب تغییر و معنازایی در هر دو طرف گفت‌وگو می‌گردد. ما در این پژوهش، دو متن *هابیل* سانچت نوشتهٔ میگل د. اونامونو و *سمفونی مردگان* نوشتهٔ عباس معروفی را خوانش کرده و با توجه به میزان دگرگونی و عدول این دو متن از پیش‌متن اصلی- داستان هابیل و قابیل در کتب مقدس- معنازایی را در طرفین مکالمه بررسی می‌کنیم. در این راه، «شاخص گفت‌وگومندی» را برای سنجش میزان تأثیر و تأثرات متون معرفی می‌کنیم. ماحصل این پژوهش در سطح بینامتنیت خوانشی، استفاده از شاخص گفت وگومندی در طبقه‌بندی متون و در سطح بینامتنیت تولیدی، راهکاری عملی برای تولید متون جدید در گفت‌وگو با متون پیشین است.

۱-کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس تهران (نویسنده مسئول)
۲-استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس تهران
۳-استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس تهران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۱/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۰/۵

کلیدواژه‌ها: بینامتنیت، پیش‌متن، معنازایی، گفت‌وگومندی، شاخص گفت‌و گومندی.

مقدمه

ژولیا کریستوا[۱] (متولد ۱۹٤۱) دانشمند اهل بلغارستان، که در حلقهٔ تل کل[۲] فعالیت می‌کرد، در جلسهٔ دفاعیهٔ رسالهٔ دکترای خود در فرانسه در سال ۱۹٦٦، در حضور رولان بارت[۳] بنیان نظریهٔ بینامتنیت را ارائه کرد. حلقهٔ تل کل که اعضای آن میشل فوکو[٤]، رولان بارت، ژاک دریدا[٥]، فیلیپ سولرس[٦] و عده‌ای دیگر بودند، در اواخر دههٔ شصت میلادی در فرانسه به بررسی و گسترش و نقد آرای فردینان دو سوسور[۷]، کارل مارکس[۸] و زیگموند فروید[۹] و نقد ساختارگرایی[۱۰] می‌پرداختند. بینامتنیت نیز همچون هر نظریهٔ علمی دیگری، بر پایهٔ پژوهش‌های پیش از خود بنا شده است. زبان‌شناسی[۱۱] و نشانه‌شناسی[۱۲]، ادبیات تطبیقی و منبع‌شناسی[۱۳]، ساختارگرایی، مضمون‌شناسی[۱٤] و آراء میخاییل باختین[۱٥] در زمینهٔ گفت‌وگومندی[۱٦] پژوهش‌هایی هستند که کریستوا را به سوی طرح بینامتنیت سوق داده‌اند. کریستوا بیشتر از همه از نظریهٔ گفت‌وگومندی بهره گرفت.

چندآوایی[۱۷] مفهوم مرکزی نظریهٔ گفت‌وگومندی باختین است. او گفت‌وگومندی را حضور صداهای متعدد با موضع‌گیری‌های ایدئولوژیک متفاوت می‌داند که بدون گذر از صافی داوری نویسنده در اثر ادبی با هم گفت‌وگو می‌کنند. این خاصیت، بالمآل باعث ایجاد ظرفیت خوانش‌های متعدد در متن ادبی می‌شود. نکته‌ای که باید در باب این نظریه دانست این است که حق حضور

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1... . ...
2... ... .
3... . ...
4..... . ...
5... .. . .
6... . ...
7..... . .. .
8..... ... .. .
9..... . . . .
10..... ... .
11... .. . .
12.... . .. .
13... . . . .
14... . .. .
15..... . .. .
16..... . .. . .
17... . .. .

صـــداهای متکثر در یک متن به معنای عدم وحدت متن نهایی نیســـت .....؛ بلکـه همچنـان نوعی همـاهنگی بین گفـت‌وگوگران که باختین آن را «وحدت رخداد» می‌نامد وجود خواهد داشـت. این وحدت جدید در فرآیند پویای آفرینش نهفته اسـت، نه در محصـول نهایی (.. .. .. ..). کریسـتوا نخسـتین بار واژهٔ بینامتنیت[1] را در مقاله‌ای که به تشـریح آراء باختین می‌پرداخت به کار برد. این مقاله که با نام «کلمه، گفت‌وگو، رمان» در کتابی به نام *معناکاوی* چاپ شـده اسـت، متن را از نظر باختین سـاختاری می‌داند که خود را نسـبت به سـاختارهای دیگر شـکل می‌دهد. تئودوروف در تشـریح کشف گفت‌وگومندی توسط باختین که با مطالعهٔ آثار داستایوفسکی انجام شد، گفت‌وگومندی را واقع شـدن سـخنی بر سـخن دیگر و خطاب قرار دادن سـخنی توسـط سـخن دیگر دانسـته است (تئودوروف، ۱۳۷۷: ۱۳۱). کریســتوا منبع صــداهای متنوع موجود در متن را جهان متنی می‌داند. بدین ترتیب او از نظریهٔ گفت‌وگومندی، نظریهٔ بینامتنیت را اســتخراج می‌کند. شــیوهٔ نقد جدیدی که نظریهٔ بینامتنیت در ادبیات ایجاد کرد ناشــی از تفاوت دیدگاه این نظریه در مورد محل تأویل نشــانه‌های یک متن اســت. فرض نقدهای پیشــین ادبی این بود که هر دالی در متن، مدلولی در جهان واقعی دارد. این فرض ریشـه در نظریهٔ ادبی ارسـطو دارد که اثر ادبی را محاکاتِ جهان واقعی می‌دانست. امّا از آنجا که کریسـتوا فرآیند تولید اثر ادبی را نه فقط ناشـی از تقلید جهان واقعی، بلکه تقلید از جهانِ متن‌های دیگر و- فراتر از آن- دگرگونی متن‌های دیگر می‌داند، از نظر او خوانش محاکاتی اثر ادبی کافی نیست.

رولان بارت در آثار خود بینامتنیت را پی‌گیری کرد. بارت و کریســتوا هر دو بینامتنت را متفاوت با منبع‌شـناسـی سنتی می‌دانند، ولی تفاوت مهم بینامتنیتِ این دو در آن است که بارت بر خلاف کریستوا بیشـتر به بینامتنیت در خوانش یک متن توجه می‌کند در حالی که کریسـتوا به بینامتنت در خلق و تولید متن نظر دارد. بر این اسـاس، کریسـتوا بررسـی یک متن را در گفت‌وگو با متن‌هایی صحیح می‌داند که از لحاظ زمانی پیش از متن مورد نظر منتشـر شـده باشـند، حال آن که بارت خوانش متن را با توجه به تجربهٔ متنی خوانشــگر صــحیح می‌داند و الزاماً متن را با متن‌های پیش از خود در گفت‌وگو نمی‌بیند. متن مرجع در هر دو رویکرد را پیش‌متن[2] می‌نامند.

1.... ... ...
2... . . . .

در این پژوهش، سه متن پیش روی ماست: نخست متن داستان هابیل و قابیل در کتب آسمانی و دو متن دیگر *هابیل* نوشتهٔ میگل د. اونامونو و *سمفونی مردگان* نوشتهٔ عباس معروفی. ما پیش‌متن را متن هابیل و قابیل در کتب آسمانی در نظر گرفته‌ایم و با مطالعهٔ شیوهٔ عدول از این پیش‌متن، معناسازی را در هر یک از دو متن بررسی می‌کنیم. به بیان بهتر، در این پژوهش شیوهٔ متفاوت گفت‌وگومندی دو متن با یک پیش‌متن بررسی می‌شود و سازوکار تولید معنا در گفت‌وگوی بین متن‌ها تبیین می‌گردد. این رویکرد کاربردی نیاز به تعریف شاخص مناسبی دارد که نشان‌دهندهٔ میزان تأثرات متن‌ها از یکدیگر در اثر گفت‌وگوست. پیش از همه به تلاش‌های گذشتگان برای کاربردی کردن بینامتنیت به‌اجمال نگاهی می‌اندازیم.

گذار بینامتنیت از نظریه به کاربرد

بینامتنیت در ابتدا یک رویکرد صرفاً نظری بود. چگونگی خلق متن و دستیابی به معنای آن کریستوا را به سوی بینامتنیت سوق داد (مک آفی، ١٣٨٤: ٢٨). کریستوا از آنجا که تأکید مکرری بر تفاوت بینامتنیت با منبع‌شناسی و ادبیات تطبیقی داشت، در تحقیقات خود عملاً عرصه را برای بینامتنیت کاربردی تنگ کرد. بعدها محققان ساختارگرا نشان دادند که بینامتنیت در پذیرفتن مفاهیمی چون منبع‌شناسی نیز منعطف است . . .. همچنین بینامتنیت گاه به منشأ فلسفی پیدایش خود نیز وفادار نبوده است. نتیجه‌ای که می‌توان از این‌گونه پژوهش‌های بینامتنی گرفت این است که بینامتنیت کاربردی حوزه‌ای منعطف و پذیراست.

این که منتقدین پساساختارگرا اصطلاح بینامتنیت را برای برهم زدن تصورات موجود از معنا به کار می‌گیرند، در حالی که منتقدان ساختارگرا همین اصطلاح را برای تعیین و حتی تثبیت معنای ادبی مورد استفاده قرار داده‌اند، خود گواه بسنده‌ای بر انعطاف‌پذیری چنین مفهومی است (آلن، ١٣٨٩: ١٥).

مهم‌ترین تلاش کریستوا در کاربردی کردن بینامتنیت بررسی و مطالعهٔ اشعار لوترئامون[1] بود. کریستوا پس از این مطالعه به این نتیجه می‌رسد که نویسنده به سه طریق به متون پیشین می‌نگرد:

نفی کامل: در این نوع از گفت‌وگو، نویسنده به نفی کامل و واژگونگی متن پیشین می‌پردازد.

1... .. ..

نفی متقارن: در این نوع از گفت‌وگو، نویسنده با اتخاذ موضعی یکسان از نظر مضمونی، از زاویه‌ای متفاوت به مضمون متن پیشین می‌پردازد.

- نفی بخشی: در این مورد تنها بخشی از متن مورد نفی کامل قرار می‌گیرد و بخشی دیگر مورد قبول واقع می‌شود.

کریستوا در تبیین هر کدام از این سه گونه گفت‌وگو، مثال‌هایی از اشعار لوترئامون در مقایسه با پاسکال[1] و روشفوکو[2] ذکر می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۶۰).

یکی دیگر از دستاوردهای مهم کریستوا، شناسایی و دسته‌بندی موقعیت‌هایی بود که یک متن می‌تواند در مجاورت و برخورد با متون دیگر قرار گیرد ..... بد نیست در اینجا برای نشان‌دادن تمایزهای پژوهش‌های بینامتنیِ کاربردی و نظری، این دسته‌بندی را ذکر کنیم:

کریستوا پنج شکل یا پنج روش راست‌نمایی را از یکدیگر جدا کرد. پنج موقعیت که در آن‌ها متنی می‌تواند در تماس با متنی دیگر قرار گیرد تا به یاری آن شناخته شود. اینجا مورد خاص هماهنگی متن با واقعیت که ظاهراً این هماهنگی هر اثر را راست‌نما می‌کند، یعنی آن را چونان واقعیتی جلوه می‌دهد، نیز یکی از این پنج موقعیت است. یعنی جهان یا واقعیت را چونان متنی در نظر می‌گیریم (نظامی از مناسبات بینانشانه‌ای) که چه بسا متن مورد نظر ما را راست‌نما می‌کند. این پنج موقعیت از نظر کریستوا عبارتند از: ۱) واقعیت‌های اجتماعی یا جهان واقعی، ۲) فرهنگ همگانی یا دانش مشترکی که به چشم همگان واقعیت و پاری از فرهنگ می‌آید، ۳) قاعده‌های نهایی ژانرهای هنری، ٤) یاری گرفتن و تکیهٔ متنی به متون همسان، ۵) ترکیب پیچیده‌ای از درون متن، جایی که هر متن متنی دیگر را همچون پایه و آغازگاهش می‌یابد و در پیوند با آن شناخته می‌شود (احمدی، ۱۳۹۱: ۳۲۸).

نخستین کسی که تلاشی چشمگیر در کاربردی کردن بینامتنیت انجام داد لوران ژنی[3] بود. او در رسالهٔ راهبرد اشکال[4] توانست برخوردی ساختارگرایانه با نظریهٔ بینامتنیت را گسترش دهد. ژنی بینامتنیت را به دو نوع بینامتنیت قوی و بینامتنیت ضعیف تقسیم کرد .....

1... .... ..
2... .. ..
3... .. ..
4... .. ..

بینامتنیت ضـعیف از نظر ژنی، حضـور متنی در متن دیگر بدون گسـترش این حضور تا عمق مضامین متن جـدید اســت. در مقابل، بینامتنیت قوی وجود دارد که در آن، متن با حضـــور خود در متن دیگر مضـامین متن جدید و حتی خود را دگرگون می‌کند. لمونتاین[1] در تشریح نظریات ژنی از این دو دسته به نام‌های بینامتنیت صریح و بینامتنیت ضمنی یاد می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۳۵). .

پس از ژنی، مـایکـل ریفـاتر بـا طرح بینـامتنیـت حتمی و بینامتنیت احتمالی، در جهت کاربردی‌تر کردن بینامتنیت گام برداشـــت. از نظر ریفاتر هنگامی که متنی در متن دیگر حضـــور می‌یابد، اگر حذف آن آسـیب جدی به متن بزند و مانع از ایجاد ارتباط با مخاطب شود، بینامتنیت حتمی اتفاق افتاده است. اما اگر صـرفاً بر اسـاس تجربیات و پیش‌متن‌های شخصی خوانشگر، متوجه حضور متنی در متن دیگر شویم، بینامتنیت احتمالی است (همان: ۲۷٦). .

***هابیل سانچت* (میگل د. اونامونو)**

رمان کوتاه *هابیل* را نویسـندهٔ اسـپانیایی میگل د. اونامونو (۱۸٦٤– ۱۹۳٦ م.)[2] نوشته است. خوآکین مونگرو[3] و هابیل سـانچت[4] دو دوسـت دیرینه از کودکی در کنار هم بزرگ می‌شـوند. داستان هر از گاه به نقل اعترافات خوآکین که برای دخترش نوشـته اسـت می‌پردازد. احساس خوآکین به هابیل از همان کودکی سرچشمه می‌گیرد:

«هـابیل ناخودآگاه مقبول و محبوب بود و من که نامقبول بودم، بی آن که بدانم چرا، رفتار خودم را خیلی از رفتار او بهتر می‌دانســتم. من تنها بودم. از همان اوان کودکی دوســتانم مرا تنها می‌گذاشــتند» (اونامونو، ۱۳٦۹: ۱٦).

هر دو مدرسـه را تمام کردند و خوآکین به دانشـکدهٔ پزشـکی رفت و هابیل که می‌خواسـت نقاش بشـود به دانشـکدهٔ هنر. خوآکین عاشق دختری به نام هلناست که از قضا دختر به او بی‌اعتناست. دختر در ملاقاتی که خوآکین ترتیب می‌دهد عاشــق هابیل می‌شــود و پس از مدتی با او ازدواج می‌کند. کینهٔ خوآکین به هابیل اوج می‌گیرد:

1... . . . .
2..... . ...
3... . . . .
4... . ...

«در یکی از نیمه‌خواب، نیمه‌بیداری‌های پی‌درپی‌ای که آن شـــب داشـــتم، خواب دیدم که او را در کنار جسد سرد و بی‌حرکت هابیل تصاحب کرده‌ام» (همان: ۲۹).

هابیل به‌سـختی بیمار می‌شود و هلنا از خوآکین می‌خواهد او را به کمک دانش پزشکی‌اش از مرگ نجات دهد. خوآکین با وجود این که می‌تواند بگذارد هابیل بمیرد، در یک کشـمکش ذهنی تصـمیم به نجات هابیل و اثبات شـرافت پزشـکی‌اش می‌گیرد. هابیل نجات پیدا می‌کند اما کسـی قدردان خوآکین نیسـت. خوآکین برای غلبه بر نفرت و حسادتش تصمیم به ازدواج می‌گیرد. آنتونیا دختر زن بیوه‌ای که خوآکین معـالجـه‌اش می‌کرد، همان زنی اســـت که خوآکین می‌تواند در آغوش او آرام بگیرد. خوآکین ازدواج می‌کند اما مطمئن نیســـت که بتواند آنتونیا را دوســـت بدارد. آنتونیا به راز دل خوآکین پی می‌برد و او را تسـلی می‌دهد و به او اطمینان می‌دهد که در راه غلبه بر حسـادت با او همراه خواهد بود. هابیل که در نقاشـی روز به روز سـرشـناس‌تر می‌شود، روزی تابلویی از قتل هابیل به دست برادرش قابیل را می‌کشـد. قابیل با دیدن این تابلو بهت‌زده می‌شـود و دوباره کشـمکش‌های ذهنی‌اش اوج می‌گیرد. از قضـا این تابلو بسـیار معروف می‌شـود و قرار می‌شـود تا در نمایشـگاهی، خوآکین صحبتی دربارهٔ آن بکند. خوآکین از تابلو تمجیدی مبالغه‌آمیز و زیبا می‌کند که اشـک به چشـمان تماشـاگران می‌آورد و همین سخنرانی باعث می‌شود که آوازهٔ هابیل بیشتر شود. او در قسمتی از سخنرانی خود می‌گوید:

> «و چهرهٔ قابیل را بنگرید؛ قابیل دردمند بدطالع را، زراعتگر پیشـکسوت را، نخستین پایه‌گذار شـهر و تمدن را، بانی صـنعت و زندگی اجتماعی و نخستین قربانی رشک را. چهره‌اش را بنگرید. ببینید با چه شـور و شـفقت و محبتی چهرهٔ این بدبخت کشـیده شـده اسـت. قابیل بدبخت. هابیل سانچت ما ستایشگر قابیل است؛ همان‌طور که میلتون سـتایشگر شیطان است. دوستدار قابیل است؛ همان‌طور که میلتون دوستدار شیطان بود. زیرا سـتایش همانا دوسـت داشـتن اسـت و دوست داشتن همانا شفقت داشتن است» (همان: ٦١).

هابیل و هلنا صـاحب فرزند پسـری می‌شوند که نام او را هابیلین می‌گذارند. خوآکین متوجه روابط هـابیـل بـا یکی از مدل‌هایش می‌شـــود ولی وقتی این موضـــوع را با هلنا در میان می‌گذارد، هلنا باور نمی‌کند و با پرخاشـگری همهٔ این حرف‌ها را ناشـی از حسادت دیرینهٔ خوآکین به هابیل می‌داند. قابیل و آنتونیا صـاحب دختری می‌شوند. وجود فرزند کمی به روح خوآکین آرامش بیشتری می‌دهد. هابیلین

کـه بـه طـب علاقمند اســت در نوجوانی به دســتیاری خوآکین درمی‌آید و خوآکین رفته رفته به او علاقمند می‌شــود و تمام دانش خود را به او منتقل می‌کند. هابیلین نیز بیش از این که به پدرش متمایل باشد به خوآکین علاقه دارد. او در گفت‌وگویی با خوآکین می‌گوید:

– فقط به خاطر اشــتهار و افتخار زندگی می‌کند. تمام حرف‌هایی که راجع به بیزاری‌اش از شــهرت می‌زند افســانه اســت. افســانهٔ محض اســت. برعکس خیلی هم شــهرت‌طلب است. خودشیفته است. خودشیفتهٔ تمام‌عیار. هیچ‌کس را غیر از خودش دوست ندارد.

– چطور؟... هیچ‌کس را؟... این حرف کمی ظالمانه است (همان: ۹۳). .

خوآکین دخترش خوآکینا را به عقد هابیلین درمی‌آورد و آن‌ها صــاحب فرزندی می‌شــوند. هابیل و خوآکین هر دو پیر شــده‌اند اما نوهٔ آن‌ها خوآکین را دوســت ندارد و هابیل را ترجیح می‌دهد. این مسأله دوباره آتشِ فروخفته را برافروخته می‌کند. هابیل و خوآکین بر ســر محبت بچه درگیر می‌شــوند و در جایی از بحثشــان، هابیل ســکتهٔ قلبی می‌کند و می‌میرد. خوآکین که خود را مقصــر می‌داند به نوه‌اش چنین می‌گوید:

«بله، مرده اســت. من باعث مرگش شدم. هابیل دوباره به دست قابیل که بابابزرگت باشــد کشــته شد و تو الان اگر بخواهی می‌توانی مرا بکشی. او می‌خواست تو را از من بگیرد. می‌خواســت همهٔ مهر و علاقهٔ تو مال خودش باشــد، و موفق شــده بود... تقصیر از خودش بود (همان: ۱۳۱).

خوآکین مدتی بعد از این ماجرا با احساس گناهی که در لحظات احتضار نیز بیان می‌کند، می‌میرد. .

***سمفونی مردگان* (عباس معروفی)**

یک تاجر متمول به همراه خانواده‌اش در اردبیل زندگی می‌کند. او چهار فرزند دارد. اورهان پســری اســت علاقمنــد بــه تجــارت پــدر و مقبول و محبوب او. آیــدین پســری اســت اهل ذوق و هنر و شــاعرمســلک که به پیشهٔ پدر بی‌علاقه است. آیدین عزیزکردهٔ مادر است. آیدا خواهری است ستمدیده و یوســف برادر ســوم که در حادثه‌ای علیل می‌شــود و تا پایان عمر به صــورت یک موجود نباتی در زیرزمین خانه نگهداری می‌شــود. آیدین از سوی پدر تحقیر می‌شود و اورهان از سوی مادر. اورهان به دلیل این که از مهر مادر برخوردار نیســت به آیدین حسادت می‌کند. این حسادت در او ریشه می‌دواند

و در هر موردی ظهور و بروز می‌یابد. پدر برای این که شـــنیده اســـت کتاب‌هایی که آیدین می‌خواند بدبختی به بار می‌آورد، با همکاری اورهان، کتاب‌ها و شعرهای آیدین را می‌سوزاند.

«پدر جرعه‌ای نفت پاشـید و من کبریت کشـیدم. چه شعله‌ای داشت و ورق‌ها چه پیچی می‌خورد. درســـت جان کندن یک آدم ســـگ‌جان را می‌مانســـت. کش و قوس می‌آمد، طلایی می‌شـد، قهوه‌ای می‌شـد و بعد سـیاه می‌شـد. پدر به میان آتش چشـم دوخت. کمی دقت کرد و گفت: « باباگوریو، اورهان این باباگوریو نیســـت؟» (معروفی، ۱۳۸۰: ٤٢).

ناگزیر آیدین از خانه بیرون می‌رود و افسـرده و درمانده می‌شـود. ایاز پاسبان، فرد مورد اعتماد پدر اسـت که در موارد مختلف به او مشـاوره می‌دهد. در قضیهٔ سوزاندن کتاب‌ها هم این ایاز است که پدر را تحریک می‌کند. آیدا خواسـتگاری ثروتمند برای آیدا پیدا می‌شود و او ازدواج کرده به آبادان می‌رود. سـال‌ها بعد آیدا خود را به دلیل نامعلومی به آتش می‌کشـد. پدر با راهنمایی ایاز پاسـبان به آیدین فشار می‌آورد تا به خانه بازگردد و کار شـاعری را رها کند اما آیدین زندگی مسـتقل و مخفیانه‌ای را در خانهٔ یک ارمنی آغاز می‌کند. او برای امرار معاش به شـــغل قاب‌ســـازی می‌پردازد و عاشـــق دختر مرد ارمنی می‌شـود. سـورملینا- دختر ارمنی- آیدین را عاشقانه دوست دارد و آیدین نیز او را. پدر می‌میرد و مادر مریض می‌شـود. اورهان که کماکان از عشـق مادری بی‌نصیب است، یوسف را به صحرا می‌برد و او را زنده به گور می‌کند. اما وقتی متوجه می‌شـود او هنوز نمرده است، با تخته‌سنگی به سر یوسف ضرباتی می‌زنـد و او را می‌کشـــد. ســـورملینا بر اثر بیماری می‌میرد و اورهان که کماکان آیدین را خطری برای اهداف خود در تملک حجره می‌داند، به آیدین مغز چلچله می‌خوراند.

«بـه چلچلـه‌هـا نگاه کرد که بالای ســـرمان پر می‌زدند. چه می‌دانســـت که همین پرنده‌های کوچک قشنگ چه دماری از آدم درمی‌آورند» (همان: ۳۸).

آیدین بر اثر این ماجرا مشاعرش را از دست می‌دهد اما کماکان مورد مهر مادر است.

«مادر یک لحظه سـرش را گرداند. دسـتش را از دسـت من بیرون کشـید. انگشـت‌های سـفید و اســـتخوانی‌اش بر لبـهٔ تخـت آویختـه بود. گفـت: همین حـالا بیارش اینجا. می‌فهمی؟ اگر نمی‌توانی مراقبش باشی همین‌جا جلوی من زنجیرش کن» (همان: ۲۰).

مادر می‌میرد و آیدین در سرمای زمستان ناپدید می‌شود. اورهان که رؤیای کشتن آیدین را در سر می‌پروراند به دنبال او می‌رود. اما گرگ‌ها اورهان را تکه پاره می‌کنند.

غم‌انگیزتر از این نمی‌شود. پیش از این که آیدین را پیدا کنم کلکم کنده شد. این هم سرنوشت من. اما این زهر را تنها من نبوده‌ام که سرکشیده‌ام، آیدا هم خودش را کشت. شاید از غم دوری آیدین، آن هم در خیالات زنانه، چه می‌شود کرد؟ آیدین می‌گفت: «درجهٔ حرارت بدن که به چهل و دو برسد، آدم مرده است. پس قبول کن که مرده‌ها حرارتشان چهل و دو درجه است» (همان: ۳۵۰).

داستان هابیل و قابیل؛ پیش‌متن

داستان هابیل و قابیل در کتب آسمانی ادیان الهی آمده است. در اینجا مرجع ما برای این داستان قرآن کریم است. ماجرای هابیل و قابیل در قرآن کریم فقط در آیات ۲۷ تا ۳۱ سورهٔ مبارکهٔ مائده ذکر شده است. وقتی حضرت آدم (ع) اولین پیامبر الهی، از طرف خدا مأمور شد که هابیل را به عنوان وصی و جانشین خود انتخاب کند، حسادت قابیل که ناشی از انتخاب هابیل به عنوان وصی آدم و اعطای اسم اعظم و اختصاصات نبوت به هابیل بود، او را به مخالفت با این دستور خدا برانگیخت و به این امر اعتراض کرد.

اما خداوند جهت نشان دادن مقام و منزلت هابیل بر قابیل، دستور داد که برای خدا قربانی انجام دهند. قربانی هر کس که پذیرفته شد، وصیّ حضرت آدم است. خداوند قربانی هابیل را پذیرفت، اما قربانی قابیل را قبول نکرد:

فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِما وَ لَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ

اما از یکی پذیرفته شد و از دیگری پذیرفته نشد (مائده، ۲۷).

و این امر موجب شد که قابیل رفته‌رفته مقهور نفس خود شود و بر برادرش حسد ورزیده دست به قتل او بزند.

فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ

.نفس سرکش تدریجاً او را مصمّم به کشتن برادر کرد، و او را کشت (مائده، ۳۰).

قابیل درمانده از مخفی کردن جنازهٔ برادر کلاغی را می‌بیند:

فَبَعَثَ اللَّهُ غُراباً يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيرِيهُ كَيفَ يوارِي سَوْأَةَ أَخِيه

سپس خداوند زاغی را فرستاد که در زمین جستجو (و کندوکاو) می‌کرد تا به او نشان دهد چگونه جسد برادر خود را دفن کند (مائده، ۳۱).

معنازایی و عدول

هر متن بر اساس متونی که پیشتر خوانده‌ایم معنا می‌دهد و استوار به رمزگانی است که پیشتر شناخته‌ایم. بینامتنی توجه ما را به متون پیشین جلب می‌کند (روشن است که متنی که پیشتر خوانده‌ایم مطرح است و نه متنی که زودتر نوشته شده است). بنا به قاعدهٔ بینامتنی، هر متن تنها به این دلیل معنا دارد که ما پیشتر متونی را خوانده‌ایم (احمدی، ۱۳۹۱: ۳۲۷).

فرآیند معنازایی نتیجهٔ ناگزیر عدول[1] است. از نظر علم منطق، هر ابژه‌ای با ضدّ خود استدراک می‌شود. رنگ «سیاه» تنها زمانی معنا و مفهوم ذهنی پیدا می‌کند که «سفید» معنای ذهنی داشته باشد. پس، از تفاوت با سفید است که معنای سیاه تولید می‌شود. معنای رنگ سفید هم ذاتی نیست و در تفاوت با رنگ‌های دیگر ساخته شده است. بنابراین منشأ تولید معنا از نظر فلسفی، تفاوت است. این دید فلسفی در سایر علوم همچون زبان‌شناسی نیز مورد استفاده قرار گرفته است. سوسور بر این رابطه‌های تقابلی پافشاری می‌کند. معنای سیاه از نظر او زاییدهٔ تفاوت مدلولِ سیاه با همهٔ رنگ‌هایی است که سیاه نیستند. اما چگونه است که ما تولید معنای سیاه را در تفاوت با معنای –مثلاً– «صندلی» نمی‌دانیم؟ جواب این است که قبل از تولید معنای سیاه، ما آن را در دستهٔ رنگ‌ها طبقه‌بندی کرده‌ایم. بنابراین برای فهم معنای سیاه، آن را با اعضای طبقه‌اش– یعنی رنگ‌های دیگر– مقایسه می‌کنیم نه با طبقهٔ اشیاء. اما این به معنای دخالت عامل دیگری– غیر از تفاوت– در تولید معنا نیست چرا که طبقه‌بندی، خود از تفاوت به وجود آمده است. اگر دوباره این پرسش به وجود آید که چرا در فرآیند تولید معنا به رنگ سفید رجوع می‌کنیم، پاسخ این است که رجوع به رنگ سفید تنها یک مثال برای درک تأثیرگذاری تفاوت و عدول در تولید معناست. اما سازوکار تولید معنا به طور دقیق‌تر به این صورت است که نخست بر حسب تفاوت یک ابژه از ابژهٔ دیگر، آن دو را در دو طبقهٔ مختلف قرار می‌دهیم. سپس هر عضو جدیدی که بخواهد وارد این طبقه‌ها شود، باید معنای خود را از عدول از (یا

1..... ....

تفاوت با) اعضـای طبقهٔ خود بگیرد. مثلاً ما بر اسـاس تفاوت اشـیاء و رنگ‌ها، این دو طبقه را تشـکیل می‌دهیم. رنگ سـفید را در طبقهٔ رنگ‌ها و صـندلی را در طبقهٔ اشـیاء قرار می‌دهیم. حال اگر دالّی مثل سـیاه را وارد طبقـه‌هـا کنیم، به دلیل تفاوتش با صـندلی، آن را طبقهٔ رنگ‌ها قرار می‌دهیم و به دلیل تفاوتش با سـفید، معنایی ذهنی برای آن تولید می‌کنیم. بدیهی اسـت اگر رنگ زرد را وارد کنیم، آن را باید به این صـورت تعریف کنیم: رنگی که سـفید نیسـت و سـیاه هم نیسـت. همچنین است در مورد رنـگ‌ها و اشـیاء و ابژه‌های دیگر. بنابراین تولید معنا در «مجموعه‌ای از تفاوت‌ها» صـورت می‌گیرد. همچنین گفت‌وگو و مکالمه نیز تا زمانی ادامه می‌یابد که در گفته‌ها تفاوت وجود داشـته باشـد. اگر طرفین گفت‌وگو حرف یکسانی داشته باشند، گفت‌وگو ادامه نخواهد یافت.

در بـازگشـت بـه بحـث بینـامتنیـت می‌توان از این گزارهٔ منطقی بهره برد. بر طبق نظریـهٔ باختین، ایـدئولوژی‌هـای متفاوت در رمان با هم گفت‌وگو می‌کنند و بر طبق نظریهٔ کریسـتوا این ایدئولوژی‌ها بیش از جهـان واقعی، از جهان متن‌های دیگر نشـئت می‌گیرند. بنابراین هر متنی گفت‌وگوی ادامه‌دارِ متن‌های دیگر است و این گفت‌وگو تا زمانی ادامه‌دار است که عدول وجود داشته باشد.

یکی از سـازوکارهای گفت‌وگومندی در ادبیات این اسـت که نویسـنده ایدئولوژی، تجربیات و نظریـات خود را- که همان متن نویسـنده اسـت- در مواجهه، تقابل و گفت‌وگو با متن دیگری قرار می‌دهـد. در این حالت، متنِ دیگر (پیش‌متن) در برخورد با نظریات و ایدئولوژی‌های نویسـنده کمی تغییر خواهد کرد. به زبان دیگر، گفت‌وگو موجب «عدول» از پیش‌متن می‌شـود و این‌گونه اسـت که معنای جدیدی تولید می‌گردد.

آنچه کریسـتوا جایگشـت می‌نامد (اصـطلاحی که کریسـتوا آن را به اصـطلاح بینامتنیت ترجیح می‌دهد) مسـتقیماً متوجه این جدّ وجهد برای به‌کارگیری رویّه‌های دلالتیِ از پیش موجود در راسـتای مقاصدی متفاوت است (آلن، ۱۳۸۹: ۸۳).

حال پرسـش این اسـت که این عدول تا چه حد مجاز اسـت؟ از بحثی که گذشـت به وضـوح می‌توان نتیجه گرفت که این عدول تا جایی ممکن اسـت که به فرآیند معنازایی آسـیب نرسـاند. اگر رنگ زرد را به جای طبقهٔ رنگ‌ها در طبقهٔ اشـیاء قرار دهیم، نمی‌توانیم انتظار داشـته باشیم که رنگ زرد در تفاوت و گفت‌وگو با صـندلی و دیگر اشـیاء بتواند معنایی اختیار کند. پس عدول از پیش‌متن تا. جـایی ممکن اسـت که پیش‌متن را از طبقه‌ای به طبقهٔ دیگر منتقل نکنیم. اما طبقه‌بندی در مورد متن‌ها

کمی متفاوت با طبقه‌بندی در مورد اشـیاء و رنگ‌هاسـت. تشـخیص این که در تغییر یک متن، تا کجا متن در طبقهٔ خود می‌ماند و فرآیند معنازایی را مختل نمی‌کند بسـیار پیچیده‌تر از همین بحث در مورد اشـیاء و رنگ‌هاسـت. متن، جهانی پیچیده اسـت که معنا در آن به عوامل متعدد – و گاه وابسـته به یکدیگر– مربوط است که سنجش شاخص تغییر طبقهٔ متن در آن به طور دقیق ممکن نیست.

میزان عدول از پیش‌متن در *هابیل سانچت* و *سمفونی مردگان*

برای بررسـی کاربردی میزان عدول از پیش‌متن و تعیین میزان بینامتنیت و گفت‌وگومندی یک متن نـاچـاریم از میـان عوامل متعدد سـاختاریِ متن یکی را انتخاب کنیم و عدول آن عامل از پیش‌متن را بررسـی کنیم. در این حالت فرض می‌کنیم که دیگر عوامل بدون تغییر هسـتند. به بیان دیگر آن عامل را عامل مسـتقلی در نظر می‌گیریم که تغییر در آن به دیگر عوامل سـاختاری سـرایت نمی‌کند. این فرض فرضـی ایده‌آل است و در همهٔ موارد صحیح نیست. اما اگر عاملی که تغییراتش بررسی می‌شود درست انتخاب شود، نتایج حاصله می‌تواند کاربردی و نزدیک به واقعیت باشد.

در بررسـی میزان عدول از پیش‌متن در مورد هابیل، *سـمفونی مردگان* و داسـتان هابیل و قابیل در کتب آسـمانی، شـاخص انتخاب‌شـده برای سنجش میزان عدول را «شخصیت»[1] انتخاب می‌کنیم. علت این انتخاب این اسـت که با مطالعهٔ پیش‌متن متوجه می‌شـویم این داستان بیشتر شخصیت‌محور است تا طرح‌محور یا روایت‌محور. این تصـمیمات شـخصـیت‌هاسـت که طرح داستانی را پیش می‌برد و حتی شیوهٔ روایت را تعیین می‌کند. شخصیت‌ها را در چهار دستهٔ زیر مورد بررسی قرار می‌دهیم:

هابیل: شخصیتی که مورد حسد قرار می‌گیرد.

قابیل: شخصیتی که حسد می‌ورزد.

- اطرافیان: شـخصیت‌هایی که با تصمیمات و اعمالشان موجب برانگیزش حسد می‌شوند.

مشوّق: شخصیتی که قابیل را در جهت یا در خلاف جهت احساسش تشویق و ترغیب می‌کند. .

.

1... . .. .

بر اساس تعاریف فوق، شخصیت‌های این سه داستان را در جدول زیر طبقه‌بندی کرده‌ایم:

جدول ۱: دسته‌بندی شخصیت‌های سه داستان هابیل و قابیل، *سمفونی مردگان* و *هابیل سانچت*

	دستهٔ اول: هابیل	دستهٔ دوم: قابیل	دستهٔ سوم: اطرافیان	دستهٔ چهارم: مشوق
هابیل و قابیل (پیش‌متن)	هابیل .	قابیل .	آدم (ع) .	کلاغ .
هابیل سانچت (اونامونو) .	هابیل سانچت .	خوآکین مونگرو .	هلنا .	آنتونیا .
سمفونی مردگان (معروفی) .	آیدین .	اورهان .	پدر و مادر .	ایاز پاسبان .

بهتر است دوباره متذکر شویم که در اینجا تنها شاخص مورد بررسی را شخصیت در نظر گرفته‌ایم، به همین دلیل مثلاً حوادثی که حسد را برمی‌انگیزد در این تحلیل جایی ندارد. حال به بررسی هر دسته به صورت جداگانه می‌پردازیم.

هابیل

هابیل در داستان هابیل و قابیل بی‌گناه است. اعمال و رفتار او اگرچه حسدِ قابیل را برمی‌انگیزد، نادرست و غیراخلاقی نیست. هابیل فردی پاکدل است و قصد آزار هابیل را ندارد:

لَئِن بَسَطتَ إِلَیَّ یَدَکَ لِتَقْتُلَنِی مَا أَنَاْ بِبَاسِطٍ یَدِیَ إِلَیْکَ لَأَقْتُلَکَ إِنِّی أَخَافُ اللّهَ رَبَّ الْعَالَمِینَ

اگر دست خود را به سوی من دراز کنی تا مرا بکشی، من دستم را به سوی تو دراز نمی‌کنم تا تو را بکشم؛ چرا که من از خداوند پروردگار جهانیان می‌ترسم (مائده، ۲۸).

در داستان *سمفونی مردگان*، آیدین نیز پاک‌دل و بی غل و غش است و سعی در آزار اورهان و برانگیختن حسادت او ندارد. او حتی زمانی که عقل سالمی دارد باز هم با اورهان سرِ دشمنی ندارد و از زمانی که عقلش زایل شده، به طور کامل مطیع اورهان است:

«گفتم: «آیدین، تو با این هیکل گنده!». صورتش را نزدیک صورتم شاخ کرد: «مگر چی شده؟». خواباندم بیخ گوشش: «نره غول، آدمت می‌کنم». گفت: «آقا داداش، نگو که سرم ترکید». گفتم: «من که چیزی نگفتم. مادر گفته که بیایی». گفت: «مادر؟» لحظه‌ای مردد ماند. آن‌وقت تسلیم تقدیر، بچه‌های زنبورکچی را از یاد برد و با قدم‌های بلند همراهم آمد» (معروفی، ۱۳۸۰: ۳۱۲).

اما در داستان اونامونو، هابیل سانچت چندان بی‌گناه نیست. او فرزند نامشروع پدری است که از او متنفر است و مردی که او را بزرگ کرده نیز جایی در دل هابیل ندارد. هابیل در هر فرصتی که برای

ابراز نظریـاتش می‌یـابد خوی شـــیطانی‌اش را بروز می‌دهد. حتی یک‌بار که با خوآکین در مورد مردی مفلوک که نیازمند کمک آن‌هاست صحبت می‌کند، برادرکشی را صریحاً تأیید می‌کند:

[هابیل:] «بسـیار خوب، ببین به نظر من این ملعون بدبخت الان باید توی زندان باشد که آنجا لااقل هم غذای بهتری می‌خورد هم بی‌دغدغه‌تر زندگی می‌کند».

[خوآکین:] «ولی چه‌کار کرده که باید توی زندان باشد؟».

[هابیل:] «نه، هنوز هیچ کار نکرده. ولی بایســت می‌کرد و برای همین اســت که الان باید در زندان باشد».

[خوآکین:] «چه‌کار باید می‌کرد؟».

[هابیل:] «برادرش را می‌کشت».

[خوآکین:] «بازهم داری شروع می‌کنی؟» (اونامونو، ۱۳۶۹: ۸۸).

شـدت کینهٔ هابیل به قدری اســت که خواننده بیشــتر انتظار دارد این صــحبت‌ها از زبان خوآکین شـــنیده شـــود تا هابیل. هابیل حتی در مقطعی به همســـر خود، هلنا، نیز خیانت می‌کند. هابیلین فرزند هابیل در صـــحبت با خوآکین به شـــدت از شـــخصـــیت هابیل انتقاد می‌کند. بنابراین هابیل ســـانچت برخلاف همتاهای خود، آیدین و هابیل، بی‌تقصیر نیست.

قابیل

قابیل در داسـتان هابیل و قابیل شخصیتی کاملاً منفی دارد. هنگامی که قربانی قابیل پذیرفته نمی‌شود و در عوض قربانی هابیل مورد قبول واقع می‌شـــود، خداوند با یک کلمه شـــخصـــیت قابیل را بی‌تقوا توصیف می‌کند:

قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ

[هابیل] گفت خدا فقط از تقواپیشگان می‌پذیرد (مائده، ۲۷).

به طور کلی دلیل آوردن این داستان در کتب آسمانی همچون قرآن کریم این‌گونه بیان می‌شود:

مِنْ أَجْلِ ذلِکَ کَتَبْنا عَلی بَنِی‌إِسْرائِیلَ أَنَّهُ مَنْ قَتَلَ نَفْساً بِغَیرِ نَفْسٍ أَوْ فَسادٍ فِی الْأَرْضِ فَکَأَنَّما قَتَلَ النَّاسَ جَمِیعاً وَ مَنْ أَحْیاها فَکَأَنَّما أَحْیا النَّاسَ جَمِیعا

به خاطر همین موضـوع بر بنی‌اسـرائیل مقرر داشتیم که هر گاه کسی انسانی را بدون ارتکاب قتل و بدون فسـاد در روی زمین به قتل برسـاند، چنان اسـت که گویا همهٔ انسان‌ها را کشته است و کسی که انسانی را از مرگ نجات دهد، گویا همهٔ انسانها را از مرگ نجات داده است (مائده، ۳۲).

خوآکین در داسـتان اونامونو منفی نیسـت. در بسیاری از موارد حق دارد. کار اشتباهی انجام نمی‌دهد و تنها در افکارش گناه می‌کند. حتی کشـتن هابیل نیز مسـتقیماً به دست او صورت نمی‌گیرد. اونامونو در مقدمه‌ای که بر چاپ دوم این داستان نوشته می‌گوید:

در بازبینی و بازخوانی هابیل، عظمت و شـــور و مالیخولیای خوآکین و برتری او را به همهٔ هابیل‌ها حس کردم. قابیل بد نیسـت، قابیلواره‌ها و هابیلواره‌ها بدند. شـاید بعضـی معترض باشـند که خوآکین سـودازدهٔ داسـتان، نمی‌تواند حقیقی و واقعی باشـد. اگر این اعتراض وارد باشـد، باز هم بی‌نظیر و بی‌سـابقه نیسـت. او نمونهٔ انسان‌هایی است که شمع هستی‌شان به شعلهٔ مهر یا کینی یگانه فروزان است و زندگی‌شان جز همان شور و شیدایی هیچ نیست (اونامونو، ۱۳٦۹: ۸).

اما اورهان در میانه قرار دارد. او نه مثل قابیل یک گناهکار و حسـود تمام و کمال اسـت و نه مثل خوآکین بی‌گناه و مظلوم. می‌توان گفت اعمال اورهان طبیعی اما نادرسـت اسـت. او از کودکی مورد بی‌مهری مادر بوده است و آیدین محبوب مادر. این مسـأله بذر حسادت را در دل او می‌کارد و اعمال نادرستی انجام می‌دهد.

پدر در ایوان هندوانه می‌خورد. پیش از آن که سـرم را به زمین بکوبم از جاش تکان نخورد، اما بعد که خون صـورتم را پوشـاند پایین آمد، آیدین را گرفت و آن‌قدر به پس گردنش زد که تا سـه روز نمی‌توانسـت سـرش را تکـان بـدهد. مادر ما را نفرین می‌کرد، من و پدر را. آن مادر مهربان که همهٔ محبتش را شـش‌دانگ به اسـم آیدین انگشت زده بود، حتی یک‌بار هم نگفت: «اورهان من!» (معروفی، ۱۳۸۰: ۲٤).

حتی وحشـیانه‌ترین عمل اورهان که کشـتن برادرش یوسـف با سـنگ اسـت نیز از سوی خواننده به‌راحتی نمی‌تواند غیر طبیعی خوانده شـود. یوسـف سـالیان درازی است که یک موجود نباتی است و مردنش خیال خودش و همه را راحت می‌کند. با این وجود اورهان گناهکار اسـت و گزینه‌های دیگرِ پیش رویش را انتخاب نکرده است.

اطرافیان

اعمال آدم (ع) در داستان هابیل و قابیل، نقشی در برانگیختن حسادت قابیل ندارد. علت حسادت قابیل به هابیل پذیرفته نشدن قربانیِ قابیل و پذیرفته شدن قربانی هابیل ذکر شده است. پس آدم (ع) عمل نادرستی انجام نمی‌دهد. بالعکس پدر و مادر در داستان *سمفونی مردگان*، به‌وضوح بین فرزندان خود تبعیض قائل می‌شوند. مادر آیدین را دوست دارد و پدر اورهان را و آن‌ها این مسأله را کتمان نمی‌کنند:

«خوب مادر که بود آدم می‌دانست کرسی اتاق بالا داغ است و دود بخاری در شاخه‌های پر برف کاج می‌پیچد و سماور همیشه جوش است. هرچند که او، اورهان مادر نیست. آیدین، آیدین مادر است» (معروفی، ۱۳۸۰: ۳۱۱).

هلنا در داستان اونامونو، کار نادرستی انجام نمی‌دهد. ولی او از اعمالی هم که منجر به برانگیختن حسادت خوآکین می‌شود آگاهانه دوری نمی‌کند. بی‌اعتنایی هلنا به خوآکین و ازدواج و روابط عاشقانه‌اش جلوی چشم خوآکین باعث بیشتر شعله گرفتن آتش حسد خوآکین می‌شود و هلنا از این موضوع آگاه است. حتی وقتی که خوآکین در کمال حسن نیت به هلنا در مورد روابط غیرمشروع هابیل تذکر می‌دهد، هلنا او را با بدترین کلمات از خود می‌راند:

[خوآکین:] «هابیلِ تو... هابیلِ تو... چقدر هم هابیل تو، توجه و اعتنایش را برای سرکار صرف می‌کند!».

[هلنا:] «هان پس تو نقش خبرچین و دو به هم زن را بازی می‌کنی؟».

[خوآکین:] «هابیلِ تو غیر از تو مدل‌های دیگری هم پیدا کرده است».

هلنا در حالی که جلوی خودش را می‌گرفت به سرعت جواب داد: «چه اشکالی دارد؟ اگر هم پیدا کرده باشد چطور می‌شود؟ این نشان می‌دهد که عرضهٔ پیدا کردن آن‌ها را دارد! یا شاید به کارش هم حسادت می‌کنی؟ برای این است که تو خودت هیچ چاره‌ای نداری جز این که با آنتونیا سرکنی؟...» (اونامونو، ۱۳۶۹: ۷۲).

مشوق

ایاز پاسبان در *سمفونی مردگان* و کلاغ در داستان هابیل و قابیل، هر دو قابیل –و اورهان– را به سوی گناه بیشتر راهنمایی می‌کنند. ایاز اورهان را تشویق می‌کند که آیدین را بکشد و کلاغ نحوهٔ مخفی کردن جنازهٔ هابیل را به قابیل می‌آموزد. اما آنتونیا همسر خوآکین در داستان *هابیل سانچت*، او را از حسادت منع می‌کند و راه نجات را به او نشان می‌دهد. او اولین بار که از حسادت خوآکین آگاه می‌شود این‌گونه سخن می‌گوید:

«آرام باش خوآکین عزیزم، خوددار باش... من اینجا هستم، زنت اینجاست، از دل و جان مال تو و در خدمت توست و حالا که تمام رازت را می‌دانم بیشتر از همیشه دوستت دارم... فراموششان کن... دست کمشان بگیر... اگر چنین زنی تو را دوست داشت مایهٔ ننگ بود» (اونامونو، ۱۳٦۹: ٤٦).

در مقابل، نحوهٔ راهنمایی ایاز پاسبان به اورهان را در نظر بگیرید:

«از من پرسیدی این لکاته را چه کنم، گفتم طلاقش بده. ضرر کردی؟ حالا هم می‌پرسی این مردکه [آیدین] را چه کنم، می‌گویم کلکش را بکن. پس‌فردا که سر و کلهٔ دخترش پیدا شد دیگر کاسب نیستی. یک وقت می‌بینی یک دختر موبور آمد اینجا و گفت آقا مغازهٔ پدر من اینجاست؟». اورهان ساکت مانده بود. ایاز گفت: «حالا که کار به اینجا رسیده معطلش نکن، همین حالا راه بیفت» (معروفی، ۱۳۸۰: ۱۱). نتایج تحلیل فوق را در جدول ۲ جمع‌بندی کرده‌ایم:

جدول ۲: عدول از پیش‌متن در شخصیت‌پردازی در رمان‌های *سمفونی مردگان* و *هابیل سانچت*

شخصیت	متن عدول‌کرده
هابیل	*هابیل سانچت* (اونامونو)
قابیل	*هابیل سانچت* (اونامونو)
اطرافیان	*هابیل سانچت* (اونامونو) و *سمفونی مردگان* (معروفی)
مشوق	*هابیل سانچت* (اونامونو)

همان‌طور که در جدول ۲ دیده می‌شود، علی‌رغم این که اونامونو حتی اسامیِ شخصیت‌هایش را یکسان با پیش‌متن انتخاب کرده است – هابیل و خوآکین (... .. .. یعنی قابیل یهوه)– این متن در حوزهٔ شخصیت‌پردازی، عدول بسیاری از پیش‌متن داشته و به این شیوه توانسته است در گفت وگو با پیش‌متن، معنای جدیدی ارائه دهد. اگر میزان معنازایی در عدول از سر متن را با شاخصی

به نام گفت‌وگومندی مشخص کنیم، تحلیل فوق نشان می‌دهد که شاخص گفت‌وگومندی در متن *هابیل سانچت* بیشتر از متن *سمفونی مردگان* است. این شاخص شاید مشابه با تعبیر تأثیرات سه‌گانهٔ متن‌ها در یکدیگر (نفی کامل، نفی بخشی و نفی متقارن) که توسط کریستوا ارائه شد به نظر بیاید. می‌توان گفت کریستوا با این تقسیم‌بندی، تنها سه نقطه از یک طیف پیوسته را معین کرده است. در صورتی که امکان وجود تأثیرات متفاوتی وجود دارد. همچنین توضیح این نکته ضروری است که مقایسهٔ شخصیت‌پردازی دو متن، همیشه به نتیجه منجر نمی‌شود. ممکن است این تحلیل، بنا به ویژگی‌های متون مورد نظر، در مورد شخصیت، روایت، طرح داستانی، لحن داستانی، زمینه، بافت و دیگر ویژگی‌های داستانی صورت پذیرد. انتخاب این عامل باید موردی صورت گیرد و در بعضی موارد شاید جداولی مشابه با جدول ۲ در مورد شخصیت‌پردازی، روایت و طرح داستانی شکل گیرد و از مقایسهٔ این جداول بتوان به نتایجی درخور رسید. .

بحث و نتیجه‌گیری

هر نوع تلاشی در جهت کاربردی کردن یک نظریه، به تعیین شاخص‌هایی کمابیش کمّی برای دسته‌بندی‌ها منجر می‌شود. روش کار ساختارگرایان در اکثر موارد چنین بوده است. بینامتنیت همچون هر نظریهٔ ادبی دیگر، در ابتدا یک کشف بود. باختین در مطالعهٔ آثار داستایوسکی[1] متوجه وجود صداهای مختلف و متفاوت با صدای نویسنده شد و کریستوا تولید و خوانش هر متن را حاصل گفت‌وگوی آن متن با متون دیگر دانست. این کشف به‌تدریج توسط کریستوا، بارت، ژنی، ریفاتر و دیگران سازماندهی شد و نظریه‌ای روشن و واضح ارائه گردید. ژنی و ریفاتر در تلاش برای کاربردی کردن بینامتنیت به تحلیل متونی دست زدند و شاخص‌هایی برای طبقه‌بندی انواع بینامتنیت فراهم کردند. در این پژوهش تلاش شد تا با مقایسهٔ دو رمان *هابیل سانچت* نوشتهٔ اونامونو و *سمفونی مردگان* نوشتهٔ عباس معروفی، شاخصی در مطالعات کاربردی بینامتنیت معرفی گردد. مشخص شد که بر خلاف شکل ظاهری متن اونامونو، او از پیش‌متن بیشتر از معروفی عدول کرده است. این عدول مشخصاً در حدی نبوده است که ردّ پای پیش‌متن حذف شود ولی در گناهکار بودن قابیل شک کرده و این معنازایی امتیاز متن اونامونو است. نه‌تنها در *هابیل سانچت*، با تغییراتی در شخصیت‌پردازی،

1... . . . .

معنای جدیدی برای متن جدید تولید می‌شود، بلکه به دلیل تشابه اسامی و اشارات مستقیم دیگر در طول داستان، برای پیش‌متن نیز معنازایی می‌شود. خوانشگر داستان *هابیل سانچت*، پس از پایان داستان بیش از آن که به داستان *هابیل سانچت* و خوآکین مونگر فکر کند، به داستان هابیل و قابیل خواهد اندیشید. این ویژگی گفت‌وگوست که باعث می‌شود هر دو متن به مرحلهٔ جدیدی صعود کنند.

بدین ترتیب در خوانش‌های بینامتنی می‌توان از این شاخص که ما آن را «شاخص گفت‌وگومندی»[1] می‌نامیم استفاده کرد و معنازایی در یک متن را تبیین نمود. به علاوه نحوهٔ گفت‌وگوی اونامونو با پیش‌متنِ هابیل و قابیل در کتب آسمانی، می‌تواند در تولید متون جدید هم به کار آید. این نحوهٔ تولید متن –که البته سابقه دارد– نویسندگان را بر آن می‌دارد که در محق بودن شخصیت‌های متون دیگر تشکیک کند. آیا اتلّو حق داشت همسر خود را بکشد؟ آیا عموی هملت حق داشت به او خیانت کند؟ و آیا قابیل حق داشت برادرش را بکشد؟

کتابنامه

قرآن کریم.

آلن، گراهام. (۱۳۸۹). *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۹۱). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

اونامونو، میگل د. (۱۳٦۹). *هابیل و چند داستان دیگر*. ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی. تهران: امیرکبیر.

تئودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). *منطق گفت‌وگویی*. ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: مرکز.

معروفی، عباس. (۱۳۸۰). *سمفونی مردگان*. تهران: ققنوس.

مک‌آفی، نوئل. (۱۳۸٤). *ژولیا کریستوا*. ترجمهٔ مهرداد پارسا. تهران: مرکز.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت*. تهران: سخن. .

. ……… . …… …. …. … . . . . …. . . . . …. . . . .
. . …. …. .. …….

. . …. …. . . . … . . …. …… . . . .
.. . . …… . . . . … . . . . . … . . … . . . .

. . . . … ….. …'The strategy of forms' in French Literary Theory
. . . . . . … . . . . . . … … . . . . . . …. ….. . . . … . . . . … . . . .

. ……. . … . . …….. …'Towards a semiology of Paragrams'.. . . . .
…… . . . …. . . . .

1…… . . . . …. . .